

DIDAKTIČNOST KAO DRAMATURŠKA KOMPONENTA HRVATSKE PROSVJETITELJSKE DRAME

Nikica Kolumbić

Za opću ocjenu hrvatske književnosti XVIII stoljeća još se uvijek možemo poslužiti Kombolovom ocjenom gdje on kaže: »Iscrpljivanjem i otuđivanjem višeg historijskog društvenog sloja, koji je dotad bio njezin glavni pokrovitelj, prelazi književnost sve više u ruke ljudi poniklin iz širokih pučkih slojeva, koji su svoje karijere zahvaljivali školovanju i učenosti, a ne društvenim privilegijima. Po svojim temeljnim raspoloženjima ovo je doba nepoetično; najpopularniji pisci osamnaestog stoljeća teže više za širenjem korisnog znanja nego za čistim pjesničkim izrazom«. ... »Ali ako je naša književnost u osamnaestom stoljeću izgubila od svog aristokratskog artizma i po nekim svojim glavnijim predstavnicima dobila većinom pučki značaj, zato su joj kulturno izjednačenje naših pokrajina i aktualnost sadržaja omogućili širenje u mnogo šire narodne slojeve«.¹

Ističući kao jednu od glavnih osobina u duhovnom životu tog vremena »prevlast učenosti«, a kao najosebujniji tip književnika »pjesnika-odgojitelja«, Rafo Bogišić s pravom čitavo to stoljeće u hrvatskoj književnosti naziva književnošću prosvjetiteljstva.²

Ali hrvatski duhovni život tog doba, jedinstven po nekim temeljnim odrednicama, ima i svoje složenosti i svoje osebujne proturječnosti. Najznačajniji predstavnici književnog pa i znanstvenog djelovanja u našim stranama potekli su iz crkvenih redova pa su mnogi od njih, iako širitelji nauke i prosvjete, bili ujedno i protivnici onog slobodoumlja koje

je bilo zahvatilo neke evropske zemlje tog vremena. Najučeniiji ljudi i dobri književni djelatnici pisali su na latinskom jeziku, otuđivali su se od narodnoga književnog izraza, tako da je utjecaj klasicizma na početku i pseudoklasicizma na kraju stoljeća bio vrlo izražajna komponenta hrvatskog književnog djelovanja. To međutim nije smetalo da se najčešće ti isti ljudi po svojim duhovnim nagnućima uključe u zahtjeve i potrebe vremena, koje je prije svega isticalo prevlast razuma nad osjećajem i maštom, prednost didaktičkog cilja nad estetskim užitkom.

U hrvatskim su se stranama književna djela koja su upravo didaktičku komponentu utkala kao sastavni dio svoje strukture pojavila relativno rano, još prije potpune afirmacije prosvjetiteljskih ideja, to jest sredinom XVIII stoljeća (Kačićev »Razgovor ugodni« tiskan je u Mlecima 1756, a Relkovićev »Satir« u Dresdenu 1762). Čini se kao da se baš na primjeru Andrije Kačića najbolje očituju proturječnosti hrvatskog prosvjetiteljskog razdoblja, jer je taj najpopularniji hrvatski prosvjetitelj bio ujedno i franjevac, predstavnik onog reda koji su žučljivo napadali gornjivi pristalice napredne prosvijećenosti.³ Djelovanje katoličkih redova, naročito ojačanih poslije nastupa protureformacije, i to preko svojih škola razasutih od Dalmacije do Slavonije, imalo je u širem smislu upravo prosvjetiteljski karakter, jer su u mnogim hrvatskim stranama redovnici bili gotovo i jedini širitelji knjige. Kačić je i svojim nametanjem živog narodnog govora štokavskoga narječja i svojim osebnim rodoljubljem izvršio određenu ulogu u pretpreporodno doba, ali po svojim temeljnim obilježjima njegovo djelo ostaje najviše vezano za vrijeme u kojem je nastalo. U njegovu se »Razgovoru« vrlo izrazito vidi kako je jedno razdoblje sa svojim duhovnim osobitostima nametnulo i odgovarajuće stilske karakteristike. Naime, da bi u duhu prosvjetiteljstva približio knjigu širim slojevima, upućujući ih u potrebu da upoznaju vlastitu povijest, Kačić prihvaća narodni stih deseterac, ali opisujući stvarne događaje, da se kao prosvjetitelj ne bi udaljio od povijesne istine, on u svojim kratkim epskim pjesmama, za razliku od istinski nadahnutog narodnog pjesnika koji historijski događaj uzima samo kao motiv na kojem će slobodno izgraditi svoju vlastitu poetsku viziju, daje samo kroniku pojedinog događaja, ističući prije svega svoju poučnu namjeru.

Kačić je samo jedan tipičan primjer, ali njemu se, s još izrazitijim didaktičkim crtama, može pridružiti sjeverniji Relković, a i većina ostalih pisaca tog razdoblja naglašava utilitarnu stranu svojih djela, daje prednost razboru nad maštom.

Sve crte prosvjetiteljskog razdoblja posebno će doći do izražaja u dramskim ostvarenjima, jer je upravo dramski od svih drugih književnih rodova najpogodniji za izravno prenošenje ideja preko likova koji se u scenskoj izvedbi nameću svojom živom pojavom.

Kao što je to bilo s racionalističkom filozofijom, tako su i izrazite crte prosvijećenosti u literarnim djelima, posebno u kazališnim, usko povezane s novim usponom građanskog staleža.⁴ Ti su se društveni procesi najprije pojavili u Engleskoj, pa engleski dramski pisci, osjećajući ukus i potrebe nove kazališne publike, unose u svoja djela moralizatorske i sentimentalne elemente, veličajući vrline domaće buržoazije, čistoću njenih običaja, njeno opiranje razvratu kojim se odlikovalo staro plemstvo.⁵ Za razliku od klasične tragedije, koja je iznosila uzvišenost protagonista više klase, rađa se sada drama koja najavljuje novog junaka, čovjeka iz građanskog staleža, koji promiče buržoaski moral sa zahtjevom za klasnim izjednačavanjem, tako da sada on postaje nosilac visokih moralnih ideja. No isto tako kad su prosvjetiteljske ideje, koje su isticale uvjerenje da se čovjekova priroda može odgajati i popravljati, počele pobjeđivati, pozornica sve više postaje »svjetovna propovjedaonica i govornica«, pa tom iskušenju nije odolilo ni Voltaire, iako nije prihvaćao novu dramsku vrstu.⁶

Dakle, u dramskim se djelima sve više počela naglašavati tendencioznost, jer je građanski stalež koji je počeo dominirati u kulturnom životu želio preko pozornice afirmirati svoj moral, svoj pogled na svijet i svoje klasne interese. Tako se u Francuskoj ubrzo javlja i teoretičar nove dramske vrste, građanske drame. Bio je to Denis Diderot koji je isticao da lijepo predstavlja svakidašnji život. On ukazuje na potrebu da se junaci u drami prikazuju kao društveno uvjetovana bića, jer je mnogo važnije pitanje je li čovjek po zanimanju sudac, službenik ili trgovac, nego skup njegovih individualnih svojstava.⁷ Zato se u građanskoj drami ističe čovjekova dužnost prema društvu, mogućnost da se čovjek popravi ako izmijeni svoj odnos prema općem dobru. Nova dramska vrsta ne podnosi tragičnog junaka koji postaje žrtva u sukobu sa stvarnošću, novi junaci promiču pomirljiv građanski moral, koji se može prikazati poučnim primjerima i sentimentalnim situacijama, odakle ubrzo i novi naziv — »plačljiva komedija« (commédie larmoyante). U etičku vrijednost dramske umjetnosti, u njen moralni i odgojni učinak vjeruje i tvorac modernog njemačkog teatra Gotthold Ephraim Lessing, prikazujući u svojim dra-

mama građanski život, obične ljude koji se bore za »slobodno moralno opredjeljenje«, napadajući cjepidlake i netoleranciju.⁸

Čini se ipak da nije bez razloga što je nova dramska vrsta našla vrlo plodno tlo upravo u njemačkim zemljama. Većinom ne prelazeći okvire prosječnog ukusa, ta je drama potpuno odražavala duh njemačkog partikularizma s ojačalim suverenitetom knezova koji su favorizirali plemstvo dajući mu u upravi državicâ viša zvanja. Ako nije bio zanatlija ili trgovac, njemački je građanin mogao postati jedino niži državni činovnik, zbog niskih primanja sklon podmitljivosti i servilnosti, gledajući u kneza kao u jedini i vrhovni autoritet.⁹ Prosvjetiteljske ideje, s osobitim isticanjem korisnog rada za opće dobro, kojim je rukovodio mali prosvijećeni vladar, često su dolazile do izražaja u ovakvim djelima, i to u obliku kritike lijenih i nekorisnih aristokrata, loših državnih službenika, što je bilo moguće u doba kad su se u njemačkim državicama knezovi jače osamostalili i kad su glavnu potporu imali u jakom birokratskom aparatu koji je slijepo služio vladaru.

Moralizatorski i sentimentalno-plačljiv ton bio je najadekvatniji dramski izraz tog duhovnog i socijalnog stanja, jer su upravo dramska djela imala odgojno djelovati na odnos građana prema općem dobru, a koje se zapravo najčešće poistovećivalo s interesom malog prosvijećenog vladara. Posebnu su moralizatorsku ulogu imala ona kazališna djela koja su se izvodila u brojnim crkvenim, osobito isusovačkim školama. Isusovci su, naime, već od XVI stoljeća, kao dio nastavnog, odnosno školskog rada, izvodili u svojim školama drame vjerskog i ćudorednoga karaktera. Te su se predstave najviše izvodile na latinskom jeziku, služile su ujedno i kao vježba. Sastavljali su ih profesori a izvodili đaci. S vremenom, kad su se pojedine škole istakle dugogodišnjom tradicijom i dobile karakter nekakvog stalnog zatvorenog teatra, počeo se i njihov repertoar mijenjati, zahvaćajući ponekad i djela svjetovnoga karaktera ako su odgovarala u odgojnom smislu.

Iako bez značajnijih dramskih ostvarenja, što je uglavnom bilo tipično i za evropsku dramatiku toga vremena, hrvatski je dramski i teatarski život u XVIII stoljeću bio vrlo bogat, i to na širokom geografskom području. Doduše, većina tadašnjih dramskih djela imat će prerađivački karakter, a bez obzira na različitu tematiku te na različite izvore i uzore, u svim tim djelima isticat će se i jedna zajednička osobitost — moralizatorski ton i odgojni cilj. Postupni prodor didaktičkih elemenata u hrvatskim dramskim djelima XVIII stoljeća može se pratiti od usputnih i spo-

rednih pojava na početku stoljeća pa do djela s konca XVIII i početka XIX stoljeća u kojima ti didaktički elementi postaju bitna dramaturška komponenta.

Stanovite crte didaktičnosti mogu se zapaziti već u prvoj polovini stoljeća, u djelima autorâ koji su živjeli van dometa službenih prosvjetiteljskih tendencija, kao na primjer u nekim dubrovačkim preradbama Molièreovih komedija. Iako djela tog francuskog dramskog pisca, po satiričkoj noti u žigosanju društvenih mana, imaju stanovita odgojna obilježja, Molière postupa tako da sam splet radnje, situacijâ i karakterâ djeluje na gledaoca, da tendencija djela, ako je i ima, ne bude predočena izravno, nedramatskim elementima. Međutim, u nekim prijevodima i preradbama Molièreovih komedija te poučne crte izbijaju tu i tamo jače, osobito na završetku gdje same osobe izriču pouku za daljnje vladanje. Tako na primjer u komediji »Ilija Kuljaš«, koja predstavlja Tudiševiću preradbu Molièreove komedije »Le bourgeois gentilhomme«, nalazimo na kraju ovakav Ilijin zaključak: »Eto, manjka mi sve, što sam mislio, tot njemu. Hod'mo na pir: naučiću na moje spenze da što nije za koga nije i, ko se na visoko penje, ovako pada«. Na kraju komedije »Žene pametne« Jela, zavidna sestrinu uspjehu, izriče tobožnju pouku: »Neka promisli da se lasno vjerit, ma se još lašnje poslije kajati sve dni svoga života«. ¹⁰

Didaktički elementi bili su brojnije zastupljeni u školskim dramama sjevernijih krajeva, gdje se kao utemeljitelji i prvi izvoditelji javljaju profesori i đaci isusovačkih škola. Uz isusovačke gimnazije u Osijeku i Slavonskoj Požegi naročito se u tome istakla ona u Zagrebu, na kojoj je od prve školske godine 1607. do ukinuća 1773. izvedeno oko 400 kazališnih komada, uglavnom na latinskom jeziku. ¹¹ Dobar dio tih igrokaza obrađivao je sadržaj iz hrvatske povijesti, pri čemu je sigurno bila istaknuta i odgojno-rodoljubna strana, kako bi se pozitivno djelovalo na đake, ne samo u smislu usvajanja vjerskih nego i socijalnih zasada. ¹² Poslije ukinuća reda isusovce su u tim nastojanjima naslijedili profesori i đaci franjevačke gimnazije u Osijeku, a u Zagrebu đaci kaptolskog sjemeništa i plemićkoga konvikta. ¹³

Naša se književna znanost nije detaljnije pozabavila sačuvanim tekstovima tih školskih drama, pa o njihovu sadržaju i ostalim osobinama ne možemo sada govoriti. Međutim, kako su prikazivane i javno, osobito za pokladnih dana, sigurno su, bar u sjevernim hrvatskim stranama, utjeicale na shvaćanje da likovi na kazališnim daskama mogu poslužiti kao primjer za dobro i dolično ponašanje. Pritom je ta moralizatorska i od-

gojna crta bila vjerojatno i stanovita kompozicijsko-dramaturška komponenta, sve to još uvijek prije pojačanog promicanja i djelovanja prosvjetiteljskih ideja, bilo od prosvijećenih vladara ili pak od naprednih intelektualnih krugova. Međutim, iako odgojni i poučni elementi ni u spomenutim Molièreovim preradbama ni u isusovačkim igrokazima nisu još bili odraz prosvjetiteljstva kao društvenog pokreta, njih ipak ne bi trebalo izdvojiti iz opće duhovne klime u kojoj se pošteno vladanje i životno iskustvo počelo sve jače isticati kao temeljno načelo vremena.

Nema nikakve sumnje da je isusovačko kazalište već i tekstovima koji nisu morali imati neke umjetničke vrijednosti moglo djelovati na razvoj kazališne publike u Zagrebu, pogotovu u razdoblju prije g. 1780, kad su u grad počele dolaziti njemačke kazališne družine. Izvoditelji — profesori i đaci — s vremenom su razvili režijsku i izvođačku stranu, brinuli su se za što spektakularniju scenu i za što adekvatnije kostime. Postoji zapis iz g. 1710. da su kostimi za jednu predstavu bili nabavljeni u Veneciji.¹⁴ Da se radilo o običnoj đачkoj predstavi kao internoj proslavi na završetku školske godine, ne bi se ulagao toliki trud. Te su đачke predstave, naime, ispunjavale jednu društvenu i kulturnu ulogu za cijeli grad pa su morale biti reprezentativne.

Tijekom vremena profinio se i osjećaj za glumu, gledatelji su postajali sve kritičniji i sve su više zahtijevali od glumaca. Kao neka vrst moderne kazališne kritike čine nam se riječi koje je u svoj izvještaj o izvedbi predstave »Braća Čeh i Leh« na latinskom jeziku unio kroničar iz godine 1702, kad primjećuje: »Među svim glumcima isticao se onaj mladić koji je igrao Čeha: on je, naime, tako prilagodio oči, ruke, lice i izgovor (samom) predmetu, kao da razumije (svaku) pojedinost i kao da je odgajan za scenu i dramu.«¹⁵ U školskim kronikama zapisana su često i imena nastavnika koji su ravnali scenskim aparatom, dakle redatelja, kao i imena đaka izvoditelja. A kad se izvela jedna od prvih predstava na hrvatskom jeziku, bila je to »Cyrus in solium vocatur« (Kir pozvan na prijestolje) g. 1766, isusovački je kroničar ovako opisao opći dojam: »sve je zadivila lijepa predstava i nečuvena milina materinskog jezika.«¹⁶ Poslije te godine slijedilo je više predstava na hrvatskom (Kralj Kodar, Lizimak, Blagost Titova itd.) koje su sigurno zainteresirale i širu publiku. Međutim ubrzo je, g. 1773, isusovački red ukinut pa je na neko vrijeme prestao takav kazališni rad.

Ipak, određenu prazninu u tom dramskom prostoru sjevernih hrvatskih krajeva popunjava na neki način drama »Sveti Aleksi« Tita Brezo-

vačkog, koju je autor objavio 1786, ali nije sigurno gdje se izvodila. Ta se hrvatska drama pojavljuje samo dvije godine poslije dolaska prve njemačke družine u Zagreb (vodio ju je Ignatz Bartsch), zapravo poslije pojačane germanizacije sjevernijih hrvatskih krajeva, koju je provodio sin Marije Terezije Josip II.¹⁷

To djelo Tita Brezovačkog uklapa se svojim sadržajem u program školskih crkvenih predstava s moralno-vjerskim primjerom asketskog i bogoljubnog života sv. Aleksija, ali pisac je u tu dramu preko lika proždrljivog sluga Favorina unio i neke elemente tradicionalne hrvatske komedije, poznate u južnim krajevima, a isto tako i neke nazore koji su vezani za tadašnja prosvjetiteljska shvaćanja. Tako na primjer Aleksijeva zaručnica Petronila rezonira u duhu prosvijećenog apsolutizma: »Ni to dosta radosti, draga mati, da bi samo na diku roda živel. Druga jesu, koja želeti moramo: zroki najmre dobra općinskoga, da skupa i općini tulikajše rimski kakti pravedni sin domovine svoje ali vu ravnanju varoščanov, ali vu svetuvanjanju davanju negda bi mogel hasneti«. ¹⁸ Upravo ta crta, zatim misli o tome kako se ljudi zavaravaju vjerujući u snove, te na koncu smiješni lik sluga koji dijeli savjete i pouke, navješćuju budućeg pisca »Matijaša Grabancijaša dijaka«.

Drama »Sveti Aleksii« u svakom slučaju predstavlja važnu kariku u lancu kroatiziranja zagrebačkih školskih predstava, ali pravi novi val u zagrebačkom kazališnom životu unijet će tek kaptolski sjemenišni profesor i đaci, koji će od 1792. pa dalje punih četrdeset godina izvoditi predstave na hrvatskom jeziku, odnosno kajkavskom narječju.

Što je bio razlog da su sjemeništarci kao i đaci plemićkoga konvikta u Zagrebu najednom prekinuli s isusovačkom dramskom tradicijom većinom latinskih djela rodoljubnog i vjersko-ćudorednog sadržaja, posežući za djelima živućih njemačkih pisaca sa suvremenom i aktualnom tematikom, nije lako zaključiti, posebno zato što ni estetska ni kulturološka vrijednost tih tekstova još uvijek nije svestrano istražena i na suvremen način ocijenjena. Vjerojatno su na to utjecale i opće prilike u teatru evropskih zemalja, ali ne smijemo ispustiti iz vida i druge moguće razloge: sve kritičnija kazališna publika i potreba za suprotstavljanjem sličnom repertoaru njemačkih profesionalnih družina. Sve to, dakle, i neće biti slučajno, pa ni činjenica da su sjemenišni profesori kao prevodioci i prerađivači posegnuli baš za trećorazrednim njemačkim piscima. Osim toga, možda bi se pomnijim proučavanjem tih tekstova, suvremenijim

pristupom a i pokušajem poneke izvedbe i mišljenja o vrijednosti kajkavskih dramskih tekstova dala donekle izmijeniti.¹⁹

Općenito je poznato da XVIII stoljeće u Evropi nije bilo stoljeće umjetnosti, pa nije bilo ni stoljeće velikih teatarskih dostignuća, iako je kazališni život — što u zatvorenim aristokratskim krugovima, što u novootvorenim javnim kazalištima, te u školskim izvedbama i u predstavama profesionalnih družina (osobito onih putujućih engleskih, talijanskih i njemačkih) — bio bujniji nego ikada ranije. Sredinom stoljeća pojavljuje se i Diderotova teorija moderne, to jest građanske drame, koja nije samo uvela i sankcionirala novog junaka iz suvremenog, realnog života, afirmiranoga građanina, nego je postavila i zahtjeve za psihološki motiviranijim likovima i postupcima, bližim realnom životu, kao i za istančanijom glumom.²⁰

Sigurno je da je i razvoj hrvatskoga građanstva, uz doseljene njemačke činovnike, trgovce i obrtnike, koncem XVIII stoljeća dosegao određeni stupanj, pogotovu u razvijenijim gradovima kao što su bili Varaždin i Zagreb, a prosvjetiteljske ideje koje su u hrvatske krajeve dopirale i službenom politikom prosvijećenog apsolutizma, osobito nastojanjima Josipa II, ali i tajnim kanalima nelegalnih udruženja naprednih intelektualaca, lako je prihvaćala većina građanskog svijeta. Mali je građanin, u zemlji s uređenim poreznim sistemom, u zemlji koja cijeni radinog čovjeka, proizvođača korisnog državi i vladaru koji svoje interese naziva općim i narodnim, svakako našao izlaz u oportunističkom prema vlasti, zadovoljan da može kritizirati sve one slojeve i staleže koji gledaju vlastite interese i štete državi kao cjelini. Tu su na udaru najviše bili podmitljivi činovnici, ali i svi oni koji svoje građanske i staleške dužnosti ne izvršavaju kako treba. Naravno, neke su društvene strukture bile izuzete iz takve kritike, kao na primjer crkva u katoličkim zemljama, a u hrvatskim krajevima i visoko plemstvo, ali je mali čovjek, građanin, zadovoljan svojim vlastitim svijetom, želeći da stanje kakvo jest ostane što duže, čeznuo za mirnim životom u kojem će se svi nesporazumi lako izgladiti, u kojem se može uvijek uspostaviti ravnoteža, jer, napokon, svako se zlo daje ispraviti, svaki zabludjeli sin vratiti u krilo matice. Vjerojatno se i u takvim društvenim okolnostima kriju razlozi zbog kojih su kaptolski sjemenišni izvođači posegnuli upravo za onim djelima u kojima je njihov suvremenik mogao naći uzore svojih ideala i primjere svoje etike.

Od g. 1791. pa do izvedbe prve hrvatske kajkavske originalne drame, komedije »Matijaš Grabancijaš dijak« Tita Brezovačkog g. 1804, na tim je pozornicama izvedeno petnaestak kazališnih djela, manje-više iz istog evropskog, to jest njemačko-austrijskog repertoara, ali prateći i zavirujući u temeljno sadržajno pa i u formalno tkivo tih tekstova neminovno se mora zaključiti da su upravo oni stvorili podlogu, da su oni razvili klimu u kojoj se morao pojaviti i domaći originalni stvaralac.

U tim posuđenim, uglavnom adaptiranim djelima njemačkih autora (Eckartshausena, Kotzebuea, Ifflanda i drugih) možemo zapaziti dvije duhovne komponente — sentimentalnost i didaktičnost, tipične crte građanske drame, to jest »plačljive komedije« s istaknutim odgojnim ciljevima.

Međutim sve te preradbe odlikuju se i jednom drugom osobinom, jer za razliku od isusovačkih tekstova u kojima su, što je i razumljivo, ženske uloge igrali muškarci, u njima uopće nema ženskih osoba. Ponekad se radilo o već tako preuđenim njemačkim tekstovima, ali većinom su promjene vršili kajkavski adaptatori.²¹

Hrvatska je književna znanost upravo tu karakteristiku negativno ocijenila, ističući kako se takvim izmjenama najčešće mijenjao i smisao koji je pojedini problem imao u originalnom tekstu, što se, doduše i ne može nijekati.²² Ali, smatrajući kao jedini razlog za takve intervencije bojazan hrvatskih adaptatora da pojava ženskih lica ne bi sablaznila općinstvo,²³ čini se ipak da se preko te osebnosti previše olako prešlo, ne ulazeći u moguće druge i dublje motive zbog kojih su se tako drastične izmjene vršile. Da kajkavski prerađivači nisu zazirali i od slobodnijih istupa, vidi se na primjer u pjesmi koju jedna osoba pjeva u drami »Gluhonemi« (prikazivana 1802), gdje se nalaze i ovi stihovi:

*»Vinca pijem rado,
ljubim vse, kaj mlado, . . .²⁴*

Zato se moramo još jednom zapitati zašto bi sjemenišni profesori, priređivači tekstova i redatelji, najednom prekinuli sa scenskom tradicijom isusovačkih izvođača koji su dopuštali ženske uloge, makar su ih morali igrati muškarci. Odgovor se ne bi mogao nalaziti samo u tome da su oni postrožili svoj odnos prema pojavi ženskih osoba na scenu, kako ne bi došlo do eventualnih nepoželjnih ispada među sjemeništarcima. To je premalen razlog već zbog toga što su u biranju sadržaja ti isti ljudi

bili mnogo liberalniji. Bit će vjerojatnije da je razlog bio prije kazališne i scenske nego moralne i odgojne prirode. Nakon skoro stoljetne kazališne prakse koju su obavljali isusovci, a pogotovu dolaskom profesionalnih glumaca, te razvojem kazališne kritike u Francuskoj i u njemačkim zemljama, što su sigurno pratili oni koji su poznavali suvremene tekstove,²⁵ naši su izvoditelji postajali svjesni profinjenih zahtjeva kazališne publike, ne samo s obzirom na tekstove nego i u odnosu na glumu. Zato je ubrzo postalo sasvim razumljivo da muško predstavljanje ženskih osoba (žena, naravno, nije na sjemenišnoj pozornici mogla nastupati) ne bi izazivalo ozbiljnu reakciju gledatelja, naprotiv, svoju prirodnost u ozbiljnijim scenama, kakvih je u tim dramama bilo dosta, potpuno bi izgubilo. Naime, te su drame prikazivale realne, to jest svakidašnje sadržaje, pa su zahtijevale i realniju, prirodnijuu glumu, što muškarci u ženskim ulogama nikako ne bi mogli ostvariti. Prema tome upravo sazrijevanje kritičkoga kazališnog pristupa,²⁶ a ne neka odgojna mjera, morao je biti glavni razlog što se u svim tim djelima ženska uloga na sceni potpuno izgubila. Doduše, ponekad se osjeća nazočno žensko biće, ali ne na pozornici nego negdje iza kulisa, u drugim prostorijama, kao na primjer u drami »Retki procesus«, što je prijevod nepoznata njemačkog autora, gdje bi se žena starog Bogobojeća morala nalaziti u drugoj sobi s dvoje djece.²⁷

Odgojna, poučna, odnosno didaktička poruka ovih djela vidljiva je u mnogim sastavnicama dramske strukture, što znači da je didaktičnost bila i dominantan idejno-tematski elemenat. Ali prije toga treba napomenuti da u većini tih sjemenišnih preradbi ima i drugih komponenata, pa su tako, osim utjecaja građanskog sentimentalizma — sa scenama i situacijama koje izazivaju suze (praštanje zlobniku, prepoznavanje između oca i sina ili između braće nakon duga traženja itd.),²⁸ vidljivi i utjecaji klasicističke drame — s često provedenom podjelom na pet činova i čuvanjem triju jedinstava (kao u drami »Velikovečnik«).²⁹ Ipak, prevladavaju u njima karakteristike koje im je nametnulo racionalističko, odnosno prosvjetiteljsko vrijeme, ono doba koje je vjerovalo da se odgojem pojedinaca može postići mnogo, da se jedino usvajanjem znanja i spoznavanjem istine može doći do boljeg i pravednijeg društvenog uređenja.

Naravno, u hrvatskim će stranama taj prosvjetiteljski utjecaj biti reguliran granicama koje mu je odredio prosvijećeni apsolutizam, a u sjemenišnim dramama, sasvim razumljivo, bit će isključena i najmanja aluzija na negativan utjecaj crkve. U njima će se radije osuđivati slobodomlje, kao na primjer u drami »Kukolj med pšenicom«, gdje »leibne-

dikuss« Černjaković intrigira protiv plebanuša Zlatoustoviča zbog njegova tobožnjeg »slobodnjaštva«. ³⁰

Ali elementi koji su u sjemenišnu dramu utkani pod općim utjecajem prosvjetiteljskog doba, izraziti elementi didaktičnosti, toliko su brojni, a nerijetko i bitno značajni, da su ukomponirani i u formalne i u sadržajne dijelove drame te su postali sastavni čimbenici njene kompozicije.

Elementi didaktičnosti kao komponente dramske strukture

1.

I kod čitanja i kod izvođenja djela kao prvi nameću nam se takvi elementi u čestim *predgovorima, pozdravima i oproštajima* s publikom, u kojima su pisci, adaptatori i izvoditelji uz ostalo iznosili i namjere koje su željeli postići svojim djelom. Čini se da su takvi dijelovi, koji na neki način iskaču iz strukture dramskog tkiva, upravo tipični za djela prosvjetiteljskog razdoblja. Njihovim se, naime, piscima činilo kao da nikad nisu dovoljno ukazali na pravi, to jest odgojni cilj koji im je uvijek bio temeljna misao i glavna poruka. N. Andrić, opisujući kajkavsku preradbu Eckartshausenove drame »Lieberecht und Hörwald« (u prijevodu »Pravdenič i Poštenčić«, jedna od prvih izvođenih adaptacija u zagrebačkom sjemeništu, g. 1792), ističe tendenciju njemačkog pisca, koji književno djelo smatra samo sredstvom za postizanje drugih ciljeva, pa je ovom dramom »uzeo sebi za zadaću da tamani štetne predrasude; da sramotne čine ljudstva potraži u svim kutovima; da ih istrгне odatle, te ih tako gole pokaže cijelome svijetu na sablazan. On je nalazio sebi najveću nagradu u tom da sâm sebi može priznati da je učinio sve što je mogao na korist čovječanstva«. ³¹ Tako su i zagrebački sjemenišni izvođači, oprastajući se s publikom, smatrali da na koncu moraju posebno istaknuti svoj cilj: »Igrali smo 'Pravdeniča i Poštenčića' za pokazati da pravo i pošteno ovdá živeti svakoga človeka perva skerb biti mora«. ³² Još je konkretniji bio Eckartshausen u predgovoru svojoj drami »Das Unkraut

unter dem Weitzen« (u kajkavskom prijevodu »Kukolj med pšenicum«) kad kaže: »Htio sam pokazati kako je plemenit karakter jednoga kršćanina, a kako je odvratno pretvaranje. Ovakva opačina potkopava stupove kršćanstva, to jest ljubav prema bližnjemu. Ona je izvor sviju zala... U zemlji gdje vlada bezočnost, pravdi i istini više nema mjesta«. ³³

I u izvedbama Kotzebueovih preradbi zagrebački su sjemenišni izvođači smatrali za potrebno istaći poučnu stranu predstave. Izveli su, naime, dramu »Ljudih mrzenje« »za pokazati da istinska pokora i pri ljudih i pri bogu oprošćenje zaslužuje«, a dramu »Černi sužnji« »za opomenuti da vsaki človek kakti naš bližnji istinskoga pomilovanja, osobito pak veren i kreposten tovaruš vu istom sužanstvu hvale i nasledovanja je vreden«. Tako su i dramu »Bratjo-Nazlob« prikazali »za očitovati kak blaženo je mira po hmanoči svojhasnosti zgublenoga vu serdca dveh dugo nazlobnih bratov nastaniti i zasladići«. ³⁴ Posebno je interesantan opširan oproštaj s gledaocima poslije izvedbe drame »Gluhonemi« (Kotzebueove preradbe drame »Abbe de l'Epée« francuskog pisca Bouillya), u kojoj se prikazuje čovjekoljubivo odricanje oca de l'Epéea (inače istinite osobe). Izvoditelji navode kako su dramu prikazali zato da bi glavni junak mogao poslužiti kao primjer: »... koj od človečne ljubavi čisto genjen one gluhone vre pogibajuće mladence, koje narava kakti mačuha sebe je iskazala, pod svoju obrambu jemljući: kakti sinom svojem čelo življenja svojega vreme vse jakosti tela i razuma svojega, i dapače ves svoj imetek je prikazal, ter na ovak način nesrečne gluhone kakti znovič prestvoril je«. ³⁵

Isto je tako pri izvedbi drame »Misli bolesnik iliti Hipokondrijakuš«, g. 1803, što je preradba nepoznata njemačkog autora, orator zbio sadržaj drame u rečenicu kojom je gledateljima predočio poučnu stranu djela: »da se zdravi betežnoga naj nevučini, kajti zesmečava se i sebi veliku škodu zrokuje, k tomu da se lenost bežati mora, kajti iz nje najvekša zla ishadjaju.« ³⁶

I u kasnijim će se preradbama i izvedbama isticati poučnost djela kao glavni motiv za prikazivanje. Na koncu drame »General Vitezovič i njegov sin Rittmeister« (preradba drame Christiana Heinricha Spiessa, izvedena u zagrebačkom sjemeništu g. 1809) iznosi se poučni cilj: »da ljubav vsake kreposti z tem dugše zaderžemo, z kem istinskeše videli smo da takaj zverhu pogibujuće nedužnosti najpravičneša providnost božanska ruku svoju derži«. ³⁷

U preradbi Ifflandove drame (»Die Advokaten«) »Poslenovič i njegovi sini« (izvedena također g. 1809) sva se radnja sažima u pouku koja se izražava primjerom glavnog junaka Poslenoviča, koji je »napervo postavljen za peldu stalne marljivosti vu poslu, a za vtažiti želju svojljubnosti: branitelja pravice Pravdoljubiča«. ³⁸

Takvi poučni izljevi, izvan dramskoga tkiva, ali često vrlo vezani za nj, isticat će se i u kasnijim dramskim kajkavskim djelima. Pri tome je posebno zanimljiva napomena Jakoba Lovrenčića koji svoje izdanje drame »Rodbinstvo« g. 1822. (prema Kotzebueovim »Die Verwandtschaften«) ispraćuje posebnim predgovorom. Povezujući upotrebu običnoga govora, za razliku od »osvetlanoga govorenja... kojega niti isti pismeni varašani prav ne razmeju«, pisac ističe praktičnu stranu toga svog postupka, jer »naša domovina potrebuje pravedne i krepostne, ne pako z nakinčenem govorenjem varašane, ar zadnješi samo na vlastitu hasen grabiju i jesu jako pogibelni celomu človečanstvu, kajti serdce i vmertelnost svoju čisto za nemar navadni su imati«. ³⁹

2.

Važan dio svakog književnog djela je i njegov *naslov*. On iskazuje najbitnije oznake umjetničke tvorevine. Prosvjetiteljski dramski pisci kao da su najdoslovnije shvatili tu njegovu ulogu, i ako to nisu mogli u prvom nazivu djela, oni su njegovu poučnu poruku još jasnije i otvorenije isticali nerijetko u dodatnom, drugom naslovu. Povodeći se za njemačkim originalima tako su postupali i naši kajkavski prerađivači i sastavljači, nadvisujući u tome često puta i same izvornike.

Među kajkavskim sastavima nalazimo prije svega one u kojima se poučna poruka djela ističe u prvom ili jedinom naslovu. Tako su na primjer nazvane drame: »Pravdenič i Poštenčić«, »Kukolj med pšenicum«, »Kaj je preveč ni s kruhom dobro« itd. Čini se da je vrlo brzo bio postao običaj davati i drugi natpis, kako bi se jasnije predočio sadržaj, tako da je prvoj navedenoj drami hrvatski prerađivač, držeći se njemačkog originala, dodao još i naslov »Ovak biva negda na ladanju«, a drugoj »Bogoslužnost i skazljivost«. Drugi se natpis pogotovu dodavao tamo gdje se u prvom nije dovoljno isticala poučna poruka djela. Tako je drama »Velikovečnik« prikazivana i pod natpisom »Vernost službe je cena človeka«,

a drama »Papiga« (prema Kotzebueu) nazvana je još »Krepost gde ne štima, sreću včini« (tj. »Vrlina tamo i gdje se ne nada nalazi sreću«).⁴⁰

Da su sastavljači drama doista shvatili naslov djela kao važnu mogućnost za isticanje njegova poučnoga karaktera vidi se na primjeru drame »Bratjo-Nazlob« (prema Kotzebueovoj »Die Versöhnung«), gdje su se kajkavski prerađivači posebno trudili kako će pronaći onaj natpis u kojem bi se najbolje i najadekvatnije izrekla poučna misao djela. Na naslovnoj stranici rukopisa, uz glavni naslov zabilježeno je, čini se drugom rukom, nekoliko prijedloga za druge, adekvatnije naslove: »Dva pomirjeni brati«, »Dva najdjani brati«, »Razdružnost i pomirenje«, »Nije življenja zverhu življenja bratinske ljubavi«, »Nepriatelstvo i pomirenje«, »Nije sreče zverhu vesti mira«.⁴¹

3.

Poučna, odnosno odgojna namjera dolazi najbolje do izražaja kad se dobro i zlo, plemenitost i pokvarenost pokažu na zornim primjerima. Da bi primjeri, koji se iskazuju preko junaka, bili što uočljiviji, prosvjetiteljski su pisci nastojali istaknuti već u *imenima osoba*. Prihvaćajući prosvjetiteljsko shvaćanje da ljudi ne štete općem dobru samo kao ovakvi ili onakvi loši karakteri, nego tek onda ako te osobine utječu na njihovo vršenje javnih dužnosti i funkcija. Zato u tim dramama imena nose karakterne osobine junaka, ali vezane za pojedina zvanja ili staleže. Kajkavski su sastavljači slijedili u tome najčešće svoje njemačke uzore. Tako jedna od prvih izvedbi ima osobe s imenima Pravdenič i Poštenčić (prema odgovarajućim Eckartshausenovim junacima Lieberecht i Ehrenwerth), a ta imena figuriraju već u naslovu drame. Sve važnije osobe koje nose dobre ili loše osobine, a vezane su i za pojedina zvanja, obično nose i adekvatna imena. Neka će se javljati, što je i razumljivo, i u više drama, kao na primjer Poštenčić kojega susrećemo i u drami »Retki procešuš«. U drami »Poslenovič i njegovi sini« glavni junak je marljiv drvodjelac, njegov advokat je Pravdoljubič, a sebičan »dvorotolnačnik« zove se Posvojevič. U drami »Velikovečnik« dva oprobana vojnika nose imena Ratovič i Junakovič, a sličan postupak se vidi i u komediji »Čini barona Tamburlana«, gdje se »raguzanski velikovečnik« zove Pravdomerič, »fiškališ« Vrtirep, a slično su imenovane i neke druge osobe (Plašimirovič, Vukovredec i Šegavec).

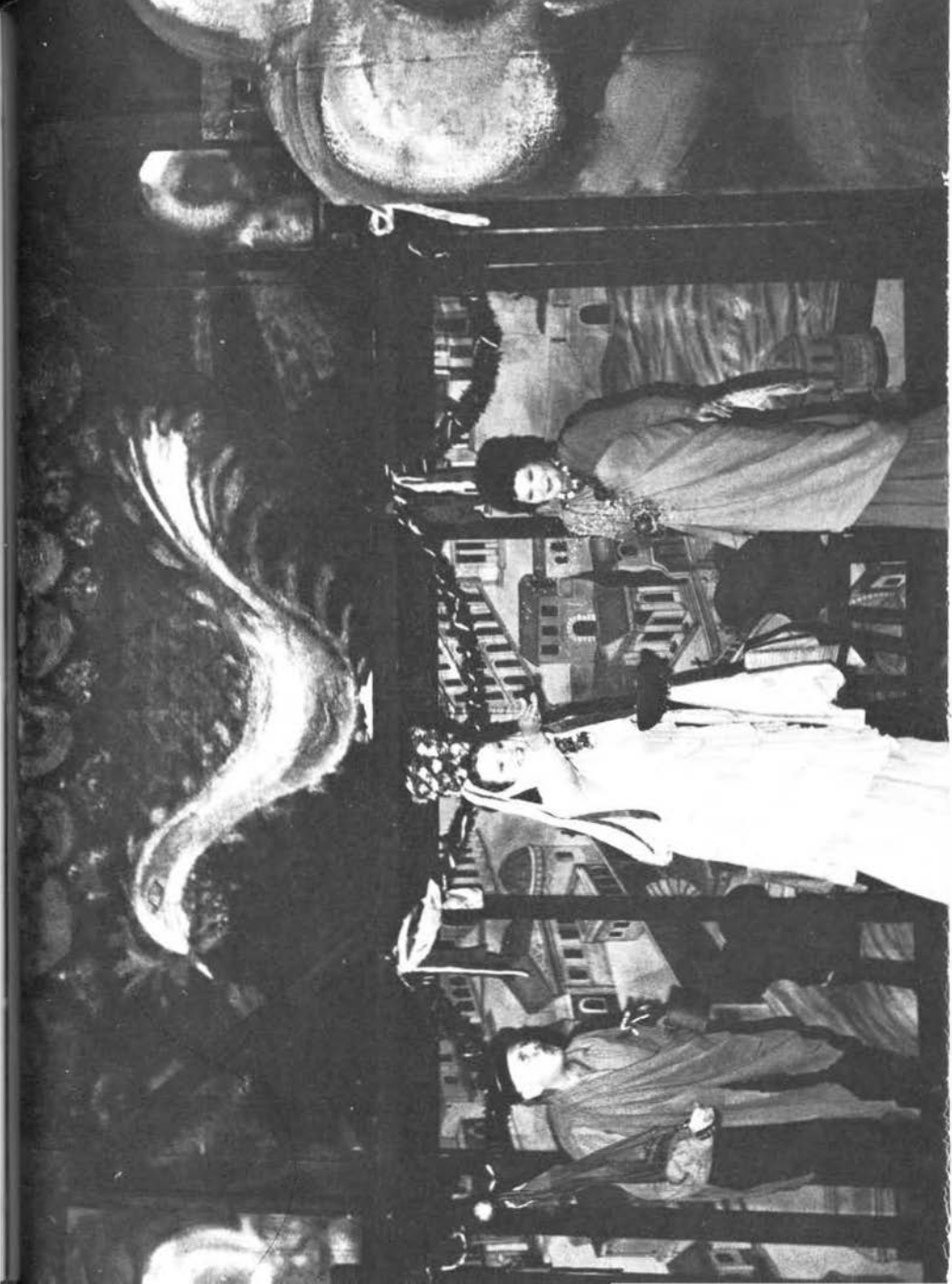
U takvom označavanju dramskih lica kajkavski su prerađivači bili još dosljedniji od izvornih njemačkih pisaca. To se pogotovu javlja u onim preradbama gdje su ženska lica zamijenjena muškim osobama, iz već spomenutog razloga. To se lijepo vidi u drami »Papiga« (prema istoimenom Kotzebueovu djelu, kojemu je hrvatski prerađivač sam dodao drugi naslov »Krepost gde ne štima sreću včini«). Lady Amalie Bedford iz originalne verzije postala je u hrvatskoj preradbi Bartol Gospodarović, a njena sobarica Betty pretvorila se u Jozefa Tverdovuha, »malo gluhog« slugu. Ali i ostala lica, koja u originalnoj verziji nisu nosila simbolična imena (Richard Westerland, sluga Heinrich i jedan stari ribič) postali su sada: Anton Blagozubič »negda glasoviti tergovec«, Jakob Šegavec (kakvo prezime nosi i sluga u komediji »Čini barona Tamburlana«) te Peter Sercomil.⁴²

Prema tako imenovanim osobama moglo se već unaprijed znati kako će se tko vladati u pojedinim situacijama. Pravdomerič se nije mogao pretvoriti u podmitljivca, a Junakovič nije mogao postati kukavica, ako mu ime nije dano sa stanovitom ironijom. Prema tome svojstva pojedinih osoba bila su unaprijed zacrtana. To je bilo vrlo pogodno za zorno i izravno prikazivanje dobrih i loših ljudskih osobina i postupaka, ali je onemogućavalo kompleksniju, bogatiju i psihološki istančaniju obradbu. junaka. Međutim, ti su se nedostaci nadoknađivali sentimentalnim scenama iznenadnih susreta izgubljenih osoba, scenama praštanja i pokajanja, što je gledatelje moglo jako emotivno angažirati.

4.

Kao dio kompozicijskog tkiva utkane su i scene u kojima se, bez obzira na radnju, posebice i kao izdvojeno iznosio neki problem iz praktičnog života, u skladu s duhom vremena, a što je imalo poučno djelovati na gledatelje. Tako, naime, nailazimo nerijetko na scene kao *osamostaljene dijelove* u odnosu na radnju, koji u stanovitoj mjeri razbijaju čvrstu kompoziciju i djeluju sami za sebe. U III činu komedije »Čini barona Tamburlana« fiškališ Vrtirep ima utvrditi koliko su u računima Prefektuš i Dvorski varali svoga gospodara Tamburlana, koji nije mnogo brinuo o svom imanju, ali Fiškališ ide toliko u tančine da njegova analiza, s detaljnim broječanim podacima, više naliči pravoj knjigovodstvenoj eks-





pertizi. Kao da je pisac zaboravio da se radi o scenskom djelu, pa se zanio primjerom koji ima više gospodarstveno-praktičnu nego literarnu vrijednost.⁴³

Ima međutim primjera gdje je prosvjetiteljskoj ideji i praktičnoj didaktičkoj namjeni podređena čitava radnja. U drami »Kukulj med pšenicum« (kajkavskoj adaptaciji Eckartshausenove drame »Das Unkraut unter dem Weitzen«, »prenesenoj na horvacki jezik« g. 1794) mladi sudac Imbro ima riješiti parnicu baruna Častoljubiča na njegovu štetu, ali se koleba bi li odustao zbog svoga brata koji je zaljubljen u Častoljubičevu kćerku. Tu sada odlučno istupa brat Filo koji moli Imbra neka sudi po pravici jer »pravica proti blišnjemu mora se pretpostaviti nagnjenju i ljubavi srдца našega«. Filov postupak, koji je imao poslužiti kao uzor kako se vlastiti interes mora žrtvovati za opće dobro, za pravicu i istinu, svakako je imao utjecaja i na rješenja određenih sukoba među junacima u drami, te je postao ujedno i njena važna kompozicijska komponenta.⁴⁴

5.

Da bi se što bolje istakla poučna strana drame, obično je tom cilju podređen i *završetak*, bilo da dolazi do kažnjavanja nepopravljivoga krivca, što vrši osobno kralj (u njemačkim dramama knez), bilo da jedan od junaka iznosi svoje loše vladanje kao pouku drugima. U drami »Pravdenič i Poštenič« Pravdenič na koncu odlazi ministru da se potuži na krvoločnog i bezbožnog suca Kamenjaka. Ovaj biva kažnjen, a sakupljeni narod svojom pjesmom hvali i uzveličuje kralja:

*V serdcah našeh za kralja
Vsigdar vernost naj bu prava,
Ar to je naša hvala
Vsa vrednost i vsa slava! Amen.*⁴⁵

U komediji »Čini barona Tamburlana« glavni junak na koncu ovako rezonira: »Ja hvalim slavnomu senatušu da me je skrbi mentuval, od sada budem končema prez skrbi i truda živel. Vsi drugi naj si z mene peldu zemeju kak dalko svakoga nerazumno potrošenje dopeljati mora«⁴⁶ Svojim smještanjem radnje u Dubrovnik, a i nekim drugim osobitostima ti-

pičnim za komediografiju južnijih hrvatskih krajeva, ova kajkavska komedija upućuje i na duhovnu povezanost hrvatskog sjevera i juga. Međutim, i u komediji »Vjera iznenada« dubrovačkog pjesnika Marka Bruère Derivauxa, kad na koncu Gospođa Zora iznosi svoj vlastiti primjer kao pouku drugima: »Ah da bi sve žene bespametne, koje po muževljoj savišnjoj dobroti izobijestu, mogle sad vidjeti otkriveno srce moje, koja bi toliko slijepa bila da se natrag ne bi povratila na časni put koji za svoje gore ostavi?«,⁴⁷ potvrđuje kako su i južniji dramatičari, shvativši duh prosvjetiteljskog vremena, unosili u svoja djela one elemente koji su bili tipični za dramatiku sjevernijih hrvatskih krajeva, posebno za kajkavsku sjemenišnu dramu. Međusobni dodiri u tom smislu ne bi se mogli isključiti.

Poseban didaktički efekat postignut je na primjer u drami »Papiga« (dosta slobodnoj preradi istoimene Kotzebueove drame) koja završava poučnom pjesmom:

*Krepost svoju ima cenu,
I pri bogu i pri ljudeh;
Nju je Đuro od nog mladeh
Činil, ljubil v noči, v dnevu.
Bog ne pušča nju prepasti
Nit v nesreči, nit v žalosti.
Bog mu vezda nju naplača:
Toga svedok vi ste Bratja».⁴⁸*

Prosvjetiteljska dramaturška praksa Tita Brezovačkog

Nije čudo što se u takvoj relativno bogatoj dramskoj i kazališnoj sredini pojavio konačno autor koji će više od svih drugih poći vlastitim putem, koji će na temelju prosvjetiteljske dramaturške prakse napisati osebujna dramska djela. Komedije Tita Brezovačkog izrasle su uglavnom u autentičnoj zagrebačkoj sredini i to im daje posebnu draž i životnu scensku vrijednost. U njima ima dosta primjesa pučkoga teatra, koji su

upravo u njegovo vrijeme njegovale česte putujuće družine stranih glumaca. Vjerojatno je iz tog fonda Brezovački crpao onaj reski smijeh koji graniči s porugom i groteskom.

Njegovo prvo dramsko djelo »Sveti Aleksi« napisano je po ugledu na isusovačku dramsku tradiciju, ali je u tu dramu unio i neke elemente koji ga povezuju s hrvatskom komediografijom od renesanse pa dalje, a s druge strane i sa suvremenom, uglavnom specifičnom hrvatskom problematikom, koja će postati prava preokupacija u njegovim kasnijim komedijama.

Bilo bi zanimljivo zadržati se posebno na ulozi slugu Favorina, koji radnju osvježuje živim komentarima i doskočicama, koji jedini unosi nešto vedrine u inače tmurnu atmosferu obitelji rimskog vijećnika Eufemijana, ali je ovom prilikom važnije ukazati na one momente koji nam mladog Brezovačkog otkrivaju kao pisca osjetljiva za zbivanja oko sebe, upoznata sa suvremenim prosvjetiteljskim strujanjima.

Potpuno u duhu načela prosvijećenog apsolutizma rezonira Aleksijeva zaručnica Petronila kad govori o potrebi da se radi za opće dobro, za korist svojih sugrađana. Primjedbe njene svekrve Aglaje o beskorisnosti vjerovanja u snove (speljanje III, dogod III), što će na svoj način izreći i sluga Favorin: »Kuliko puti ja senjal jesem, da kakti jeden rimski cesar ze vsem svetom ladam, ali malo potlam, kada se probudil i k meni došel jesem, našel sem na zapoved jednoga rimskoga večnika pripravnoga. Kuliko drugač vsakojački senjal jesem i vnoge senje imal, koje vendar i lažlive i skazlive znašel sem« (s. IV, d. XIII), u skladu su s prosvjetiteljskim prihvaćanjem filozofije zdravog razuma. U drami je došla do izražaja i stanovita socijalna nota, kad Favorin spominje liječnike koji liječe samo bogate bolesnike: »Ali za mojega gospona ne bojim se vnogo, ar k bogatem radi vračiteli idu, kajti ovi za vekše novce od njih zdravje kupuju; siromaški pako, kajti se malo pri njih zadehnuti more, malo se z betegi mučiju i brzo vgasneju...« (s. III, d. V).

Ipak, pravo uključivanje u dramatiku novog vremena predstavlja tek Titušova komedija »Matijaš Grabancijaš dijak«, prikazana u kraljevskom konviktu u Zagrebu g. 1804. i objavljena iste godine. Tu se radi najvjerojatnije o samostalnoj obradbi teme o grabancijašu (negromantu, čarobnjaku), đaku koji je prošao i tzv. trinaestu školu, ali komedija prije svega počiva na osobitostima koje je razradila prosvjetiteljska dramaturgija. Na početku, u kratkom »zavjetku«, Brezovački u obliku pouke izlaže

glavnu ideju djela, to jest kako su »dobri navuki temelj tak osebnoga kak općinskoga dobra«. U »Predgovoru« koji je dao objavljenom djelu najavljuje pisac čitatelju da će njegov »dijak« biti nešto oštrije nego što je to uobičajeno u komedijama, što znači da je Brezovački bio svjestan svojih odstupanja, a sve s ciljem da pouku učini što zornijom, zaključujući na kraju:

*Vsu dužnost je spunil,
Koj je hasnovito z vugodnem
I smešnem zmešal.*

Osobe u ovoj komediji većinom nose karakteristična imena koja odaju ili njihove čudi ili zanimanja (Smolko, Vuksan, Veselković, Pisarovič), a radnja je smještena u Zagreb, dakle lokalizirana je, što znači da će se svi izrečeni problemi odnositi na određenu sredinu i na aktualne prilike u zemlji.

Već je odavna za kompoziciju ove komedije primijećeno kako nije čvrsta, kako se prizor niže za prizorom bez organske povezanosti, to jest kako pojedini prizori imaju jedinu svrhu da ukažu na neke mane predstavnika hrvatskih staleža. Tako se zapravo pojavljuju osamostaljene scene pa i činovi, što ujedno spada i u najizrazitije dramaturške crte te komedije. Uz brojne, ponekad i vrlo slobodne aluzije na društvene i političke prilike u Hrvatskoj, svrha je zapravo svakoga čina ili skupine prizora da se izloži poruzi poneka mana. Tako jako istaknuta didaktička uloga morala je rezultirati kompozicijskom labavošću, morala je sebi podrediti sve zakone dramaturgije.

Grub i bolan način na koji su Smolko, Vuksan, Jugović i drugi došli konačno do zdravog razmišljanja (kako primjećuje Matijaš, to je bio »navuk s korbačem«) mogao bi se povezati s Diderotovim naučavanjem da se do iskustva, koje je jedini izvor spoznanja, dolazi djelovanjem vanjskog svijeta na osjetila. Matijaševi su »pacijenti« mogli doći do istine tek preko batina. U vezi s potrebom i običajem da se stvari predoče zorno, što didaktički bolje djeluje, mogla bi se protumačiti i nerealna scena kad osobe koje Matijaš kažnjava dobijaju životinjske glave. Podređujući, naime, sve temeljnoj didaktičkoj svrsi, Brezovački je posegnuo i za nerealnim rješenjima, koja u tako strukturiranoj komediji predstavljaju ravnopravan kompozicijski dio.

U stilu završetaka sjemenišnih predstava i Matijaš na koncu dijeli pouke: »Ovo su moji zroki i načini s kojimi ja za vaše dobro ovak z vami baratal jesem«, zaključujući u stilu prosvjetiteljskog shvaćanja, o sve-moći znanja: »Da sem glave druge, črni obraz, velikoga nosa, smrt i druga iskazal, ne čudete se, ar to onomu, koj po školah hodi i marljivo vu izvedanju naravskih pripečenj trsi se vučiti, lahko včiniti je, i zato ova pripečenja ne coprijam nego navuku i znanju naravskomu pripisati morate«.

Komedija »Diogeneš ili sluga dveh zgubljenih bratov« nastala je vjerojatno prema već poznatim obradbama o sluzi dvaju gospodara, iako Titušovo naslanjanje na neki izravniji uzor još nije utvrđeno. Sigurno je, međutim, da je on u radnju koja spada u tipične sentimentalne obradbe, unio neke elemente kojima je pojačao didaktičku stranu. To je, razumije se, i ovdje utjecalo na slabljenje kompozicijske čvrstine, na njenu labavost. Scene sa Zmeknirepom, Grabancijaševim prototipom, te s kelnerom Medobusom i drugima unose određenu živost u inače dosta mršav i jednostavan sentimentalnan zaplet. Pogotovu se ta živost postiže snagom društvene kritike koju pisac u takvim scenama izriče. Takvo je na primjer Diogenešovo rezoniranje o gospodskoj čudi: »To je vendar čudo, da su velika gospoda tak sramežljiva, da samu istinu nikak ne mogu golu videti, neg mora človek pred njimi kakov takov canjek na nju hititi, da im ju skrije, ar drugač im se neizmerno zameri, koj njim golu istinu pokaže« (dogod I, spelmanje VII). Takav je također i razgovor između Diogeneša i Sebirada, u kojem sluga razotkriva neopravdano bogaćenje provizorovo. Ali u isto vrijeme takve su scene više samostalni umeci, osamostaljeni dijelovi, koji su se prosvjetiteljskom piscu nametnuli da istakne tendenciju, a ne da pridonese razvoju temeljnog dramskog sukoba.

I u ovoj komediji, pod utjecajem sjemenišne drame, Brezovački daje mnogim osobama imena koja karakteriziraju njihovu narav ili zanimanje. Osim toga, u objema ovim komedijama igraju samo muške osobe, što nam pokazuje kako je za razliku od drame »Sveti Aleksi«, u kojoj se javljaju i ženski likovi (koje su prema običaju isusovačkih predstava glumili muškarci), sada Brezovački najednom pao pod izravan utjecaj sjemenišne drame.

Međutim, kao rutiniran i vješt komediograf, on se i tim skućenim dramaturškim mogućnostima autoritativno služio, dajući konačno gledateljstvu one sadržaje koji su pozornicu pretvarali u pravu sliku života.

BILJEŠKE

¹ M. Kombol: Povijest hrvatske književnosti do preporoda, II izd., MH, Zagreb 1961, str. 341.

² R. Bogišić: Književnost prosvjetiteljstva (u »Povijest hrvatske književnosti«, knj. 3, Od renesanse do prosvjetiteljstva. Napisali: M. Franičević, F. Švelec, R. Bogišić. Liber—Mladost, Zagreb 1974).

³ O protuslovljima u ličnosti A. Kačića Miošića pisao je P. Kasandrić u radu »Fra Andrija Kačić. Kritične bilješke« (Iskra, Zadar, II/1885, br. 9/10. str. 73—77 i br. 21, str. 161—163).

⁴ S. D'Amico: Povijest dramskog teatra. MH, Zagreb 1972, str. 234.

⁵ A. Hauser: Socijalna istorija umetnosti i književnosti, knj. II, Kultura, Beograd 1962, str. 77—80.

⁶ L. Moussinac: Le théâtre des origines à nos jours. Flammarion, Paris 1966, str. 154. Autor navodi engleskog pisca Colleya Cibbera (1671—1757) koji je imitirao Tartuffa (u djelu »The Non-juror«, 1717), ali s više moralizatorskog tona. Str. 148.

⁷ A. Hauser, op. cit., str. 82.

⁸ S. D'Amico, op. cit., str. 252.

⁹ A. Hauser, op. cit., str. 93—96.

¹⁰ Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija (prir. M. Deanović), knj. II, Stari pisci hrvatski 37, Zagreb 1973. »Ilija Kuljaš« — str. 203 i »Žene pametne« — str. 308.

¹¹ Prema navodima M. Vanina to iznosi S. Batušić (Komediografija Tita Brezovačkoga. Djela Tituša Brezovačkoga. Stari pisci hrvatski 29, Zagreb 1951, str. XI).

¹² T. Matić: Kazalište u starom Osijeku. Iz hrvatske književne baštine. MH, Zagreb—Slavonska Požega, 1970. str. 377.

¹³ Za Osijek v. op. cit., str. 382., a za Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište (1894—1969), Zagreb, 1969, str. 22 i dalje.

¹⁴ Hrvatsko narodno kazalište, str. 20.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Op. cit., str. 21.

¹⁷ Op. cit., str. 27.

¹⁸ Djela Tita Brezovačkoga, op. cit., str. 21.

¹⁹ Od prvih opširnijih opisa što su ih dali Đ. Šurmin (Pabirci po kajkavskoj literaturi, Vijenac, Zagreb 1894), V. Dudel (Stare kajkavske drame, Vijenac, XXXII, 1900, str. 724—726, 740—742, 755—758, 772—773, 784—788, 802—804) i N. Andrić (Izvori starih kajkavskih drama, Rad JAZU, knj. 146. Zagreb 1901, str. 1—77) do današnjih dana ti kajkavski dramski tekstovi još uvijek nisu literarno-estetski proučavani i valorizirani, iako je istaknuto njihovo literarno-povijesno značenje (v. npr. A. Barac: Hrvatska književnost, knj. I. Književnost ilirizma, JAZU, Zagreb 1964, str. 120).

²⁰ Uz komediju (la comédie gaie) i tragediju Diderot uvodi kao novu dramsku vrstu tzv. ozbiljnu komediju (la comédie serieuse) »qui a pour objet la

vertu et les devoirs de l'homme« (D. Diderot: Discours de la poésie dramatique, Librairie Larousse, Paris /1975/, str. 25). Diderot navodi kako je u drami »Le Fils naturel« htio dati »l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie« (op. cit., str. 24). Što se tematike tiče važna je i njegova napomena: »Les devoirs des hommes sont un fonds aussi riche pour le poète dramatique« (op. cit., str. 27).

²¹ Za preradbu drame »Papiga«, prema istoimenom Kotzebueovu djelu, N. Andrić misli da odstupanja prema originalnom tekstu nije učinio naš preradivač, nego je postojala već tako preradena njemačka verzija (Izvori starih kajk. drama, op. cit., str. 30). Međutim za dramu »Ljudih mrzenje i detinska pokora« (prema Kotzebueovoj »Menschenhass und Rue«) Andrić misli da su je izradili kajkavski prerađivači (op. cit., str. 31—32).

²² Tako N. Andrić »cjelokupnu našu kajkavsku dramatiku« ocjenjuje kao loše prerade u kojima se gubi »neposredna sila riječi i radnje... u najjačim momentima drame«, što su sadržavala originalna djela (op. cit., str. 35).

²³ Op. cit., str. 32.

²⁴ To je prijevod Kotzebueove njemačke preradbe drame »Abbé de l'Épée« francuskog autora Bouillya, gdje je naš preradivač dodao nekoliko pjesama kojih nema u njemačkom izvorniku. (N. Andrić, op. cit., str. 41).

²⁵ Čini se da je voditelj kazališne družine Johann Weillhammer izdavao u Zagrebu i kazališni godišnjak (za g. 1790. spominje se njegovo treće godište. Hrvatsko narodno kazalište, op. cit., str. 31).

²⁶ To pokazuje i briga za kostime. N. Andrić navodi primjer rukopisa drame »Gluhonemi« u kojem je redatelj opisao odijela koje pojedini glumci imaju obući (op. cit., str. 41).

²⁷ N. Andrić, op. cit., str. 64.

²⁸ To N. Andrić tvrdi izričito: »Ovakim se dramskim djelima prenosila iz svjetske srednje-evropske književnosti u zagrebačke odabrane krugove sentimentalnost, koja je ublažavala čud. a dušu dotjerivala prema onom zaobljenom i zaokruženom krugu općih ideja, koje su pod konac XVIII. vijeka ispunjavale plemenitije i obrazovanije čitalaštvo« (op. cit., str. 15).

²⁹ Objavljena je u »Građi JAZU, knj. 2, Zagreb 1899, str. 58—110. A za dramu »Pravdenič i Poštenčić« u originalnoj njemačkoj verziji izričito se kaže da radnja traje: »Früh um 3 Uhr fängt sie an und endet sich spät Abends« (N. Andrić, op. cit., str. 7).

³⁰ N. Andrić, op. cit., str. 16.

³¹ Op. cit., str. 8.

³² Op. cit., str. 12.

³³ Njemački tekst navodi Andrić, op. cit., str. 17—18.

³⁴ Op. cit., str. 34.

³⁵ Op. cit., str. 42.

³⁶ Op. cit., str. 74.

³⁷ Op. cit., str. 72.

³⁸ Op. cit., str. 55.

³⁹ Op. cit., str. 47.

⁴⁰ Takvih primjera ima mnogo, gotovo u svakom tekstu koji opisuje N. Andrić.

⁴¹ Op. cit., str. 37.

⁴² Op. cit., str. 29.

⁴³ Komedije XVII. i XVIII. stoljeća. Pet stoljeća hrv. knjiž., knj. 20 (prir. M. Fotez), MH—Zora, Zagreb 1966, str. 377—380.

⁴⁴ N. Andrić, op. cit., str. 13—22.

⁴⁵ Op. cit., str. 11.

⁴⁶ Komedije XVII. i XVIII. stoljeća, str. 381.

⁴⁷ Op. cit., str. 419.

⁴⁸ N. Andrić, op. cit., str. 30.