

PIETRO METASTASIO U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI 18. STOLJEĆA

Slobodan P. Novak

O nesvakidašnjoj Metastasijevoj (1698—1782) popularnosti u 18. stoljeću možda najbolje svjedoči ono što je njegov suvremenik L. A. Bogueville zapisao u svoj dojmovnik. Ovaj je, naime, putnik vidio kako negdje u dalekoj portugalskoj koloniji San Salvador grupa mulata pod vodstvom jednog šepavog svećenika prikazuje neko Metastasijevo djelo! Taj šepavi svećenik, Metastasijev suvremenik iz dalekog San Salvadora, samo je jedan od stotinu tisuća poklonika što ih se tijekom 18. stoljeća toliko bilo namnožilo da danas, iz razumljivih razloga, i ne postoji jedna sintetska studija koja bi obuhvatila cijelu Metastasijevu svjetsku fortunu.

Sve ono što je izlazilo ispod pera tog marijaterezijanskog dvorskog pjesnika, po odjeku što ga je nalazilo u svijetu, u mnogo čemu je izuzetna pojava, pa je Pietro Metastasio svakako jedan od onih književnika koji bi lako, doduše samo za života, mogao zaraditi epitet svjetskog pisca. Od Ukrajine gdje su ga već zarana široko prevodili pa sve do brazilskih šuma odakle mu oduševljena pisma piše Basilio de Gama neće biti ni jedne iole kulturnije sredine, a da ne bi promptno i široko asimilirala Metastasijeve dramske tekstove.¹

Blizina Metastasijeve domovine, Italije, kao i državno-pravne veze hrvatskih zemalja s Bečom, gradom njegovih književnih i društvenih uspjeha, učinile su da je s ove strane Jadrana, a u hrvatskoj književnosti naročito, dobio Metastasio već zarana vjernih čitatelja, prevodilaca i štovatelja.

Pietro Trapassi zvan Metastasio ipak prvotno ne stiže u Hrvatsku svojim dramama. Dolazi ovamo on osobno, jer kada je na habsburškom prijestolju 1740. godine izvršena smjena i kada su se duhovi uzburkali, plahi, nježni, pastoralni ali i snalažljivi Trapassi naći će se, što je slabo poznato, u Međimurju na imanju obitelji Althan. Član te obitelji bila je i Marianne Althan, druga Marianne Metastasijeva života. Althani su bili stara plemićka mađarska porodica porijeklom iz Njemačke, koja je nešto prije Metastasijeva dolaska u Međimurje, točnije 1721. godine, na ime Mihajla Janoša, a u vidu kraljevske darovnice, dobila cijelo Međimurje.

Preko te obitelji ulazi dakle i Međimurje u Metastasijevu fortunuu, kao što preko te obitelji dobija Međimurje i neke nove oblike kulturnog života. Poznato je naime da su oko obitelji Althan djelovale skromne književne akademije, da je u njima bio uključen i mađarski latinist Mihajl Karolj, pa je lako pretpostaviti da je i Metastasio ondje u više prigoda, u društvu tih plemića, imao prilike za dokonih sijela improvizirati neki od svojih dramskih i pjesničkih tekstova. No o Metastasijevom prisustvu na tlu Međimurja arhivi barem za sada ne nude preciznijih podataka, premda je, jer se radi o 1740. godini, taj fizički njegov dolazak najstariji podatak kojim raspoložemo sada kada počinjemo opisivati Metastasijevo prisuće na našim stranama u 18. stoljeću.

Od Međimurja Zagreb je udaljen tek nekoliko sati jahanja, no gledano iz obzora onovremenog strujanja književnih ideja, ipak mu je bio najbliži carski Beč. Iz Beča su stizale ideje, ali su iz Beča stizale i knjige pa će tako i prvi Metastasio u Zagreb stići ukoričen zasigurno preko Beča. Tako na primjer u jednom registru, odnosno na lipanj 1774. godine, danas u Arhivu Hrvatske, u inventaru biblioteke isusovačkog kolegija, spominju se »Petri Metastasio Opera dramatica, in- 8°, t. IV«, dok u razdoblju između 1766. do 1770. godine kolegijaska kronika nudi neko-

liko za našu temu zanimljivih naslova izvedenih đачkih predstava. Zagrebački jezuitski školnički teatar, prema Vaninovim podacima, od osnivanja do zatvaranja 1773. godine donio je na scenu oko 400 dramskih djela, a posljednjih godina imao je između ostalog na repertoaru i dva teksta za koje smo mogli ustvrditi da su ustvari Metastasijeve drame. U kronici kolegija naime stoji da su đaci izveli drame »Titi clementia« i »Cyrus«, što nisu drugo nego Metastasijeva »Clemenza di Tito« i »Ciro riconosciuto«.

Ukidanjem isusovačkog reda trajno će prestati Metastasijev boravak u Zagrebu u 18. stoljeću, boravak koji će se od sada svoditi samo na ona četiri sveska sabranih djela na policama sjemeništa! A to će biti, kada se usporedi na primjer sa sudbinom Pietra Metastasiya u Ljubljani, po svemu vrlo siromašno.

U Ljubljani je, zbog blizine Italije ali i tješnje političke vezanosti s habsburškom monarhijom, često i rano dolazilo do gostovanja kazališnih trupa, koje su o svojim boravcima ne samo prikazivale bufonarije i u ono vrijeme obljubljene »drame per musica« već se ondje od samog početka tih gostovanja bio uvriježio običaj da se tiskaju libreta specijalno za ljubljanske izvedbe. U Dalmaciji nam taj običaj nije nepoznat ali se on ondje udomaćio tek koncem 18. i početkom 19. stoljeća, pa na taj način ta libreta izlaze iz okvira ove radnje. U Ljubljani pak već je 1740. godine dvojezično, što će reći na talijanskom i na njemačkom jeziku, tiskana Metastasijeva drama »Artaserse«, a samo dvije godine kasnije, 1742. godine, pojavila su se tiskom dva Metastasijeva libreta, i to »Demetrio« i »Didone«. Ipak recepcija Metastasiya u Sloveniji, premda je po ovim knjižicama od samog početka mnogo obećavala, ne može se mjeriti s onom u hrvatskoj književnosti jer su Slovenci, ukoliko su Metastasiya poznavali, prihvaćali ovoga ili u originalu ili na njemačkom jeziku, dok su ga počeli na slovenski jezik prevoditi tek pod konac 18. stoljeća kada Jurij Japelj prevodi oko polovicu »Artasersea«, a Anton Tomaž Linhart prevest će 1781. godine »L'isola disabitata«, doduše, na njemački jezik.

U hrvatskoj književnosti je dolazak Metastasiya, njegova teatra i čitave reformirane talijanske melodrame bila pojava koja se sasvim prirodno nadovezivala na prethodni razvoj hrvatskog lirskog i tragikomičkog teatra libretističke zasnovanosti. Ovo se ponajviše odnosilo na

Dubrovnik, gdje je prisutnost Metastasijeva bila pojava koju historija književnosti s obzirom na kontinuitet mora uvažavati s povećanom pažnjom. S druge strane, u Mletačkoj Dalmaciji i Albaniji Metastasio, ako je receptiran, stizao je prvenstveno u originalu upravo stoga jer nije postojala snažnija tradicija domaće libretistički zasnovane drame. Stoga će svi podaci koji se tiču Metastasijeve sudbine, ako dolaze iz Dubrovnika, biti mnogo važniji od mnogobrojnih podataka vezanih uz Metastasijsa a koji nam govore o gostovanjima talijanskih glumačkih družina ili o djelovanju domaćih amatera i koja sežu gotovo do sredine 19. stoljeća. Sa svoje strane tvrdoglavo inzistiranje na Metastasijsu, koje je bilo osnaženo nanovo u Mletačkoj Dalmaciji, čini se nakon pojave visokotiražnog i popularnog venecijanskog izdanja Metastasijevih djela u 24 sveska iz 1827. godine, ima više posla s patosociologijom kulture nego s književnom historiografijom. Ipak će, razumije se, trebati ubuduće uvažavati i činjenicu da je Pietro Metastasio, iako je izvan Dubrovnika ostao daleko od centralne književne matice, ne samo tijekom 18. stoljeća već i duboko u 19. stoljeću, bio u dalmatinskim gradovima — o čemu svjedoče Fiskovićeve istraživanja — najpopularnijim inozemnim autorom.

Tko je prvi donio Metastasijsa u Dubrovnik, tko ga je unio među mire i toliko duboko usadio u svijest Dubrovčana te je on ondje bio »legan« kao nužna samoobrana dok su pod prozorima saloča prohodili Franjezi? Pitanje je to vrlo bitno ali i delikatno! Jer do onog trenutka kada Vojnovićeva Ane u »Allons enfants« upita Križu »đe je Metastasio«, utrnut će već Metastasio po našu, onaj Metastasio koji nas ovdje prvenstveno i zanima. Onaj Metastasio što ga Križe nehajno otvara već je dobrano sociološka pojava, a ono što će Vojnović uz tu sutonsku scenu zapisati o starim gospođama koje su još u njegovo doba znale napamet nebrojene kitice toga ljubaznog dvorskog rokokopjesnika bit će možda istinito ali će Konte pobrkati izvore stihova što ih je citirao u svojoj drami! To kao da je prva karakteristika dosadašnjeg poznavanja metastazijane na našim stranama. Svjesni smo je, ali se nesigurno krećemo u činjenicama koje su neumitne: Naime čak u dvadesetak prilika tijekom 18. stoljeća Metastasio je bio preveden i asimiliran u Dubrovniku, Mletačkoj Dalmaciji i Albaniji, Slavoniji, Zagrebu, pa i Bosni, a bio je i često izvođen, o čemu na žalost ima manje podataka.²

Prva ozbiljnija vijest o Metastasijsu u Dubrovniku, a time i u cijeloj hrvatskoj dramskoj književnosti, čita se na 61. stranici biografskog djela »Fasti litterario-ragusini sive virosum litteratorum« što ga je u Veneciji 1767. objavio dubrovački malobraćanin Sebastiano Dolci iliti Sabo Slade. Po toj vijesti izlazi da je otac malobraćanin, dakle Sladin kolega u istom samostanu, Timotej Gleđ preveo »fere omnia Abbatis Metastasijsi Dramata«. Kako Sladina knjiga obuhvaća većinu dubrovačkih književnih događaja do 1766. godine a kako su Slade i Gleđ zasigurno bili dobri poznanici, možda i prijatelji, to je teško pretpostaviti da bi inače pouzdani biograf izmišljao nešto čega nije bilo, posebno jer se radilo o njegovom suvremeniku. Pa ipak, premda je Slade bio vrlo upućeni pisac, do danas njegove riječi nisu dobile potvrdu. Ostalo je dakle samo ono što je Slade zapisao, ali niti jedan Gleđev prijevod Metastasijsa nije se sačuvao. Neki su se književni istraživači domišljali o tim »nestalim« prijevodima, pa je npr. Pavle Popović pretpostavio da je Gleđ preveo »Čira«. Ta mu je tvrdnja bila posvema proizvoljna i danas je obara činjenica što na rukopisu drame »Čiro« stoji da ju je preveo nitko drugi do Franatica Sorkočević. Sladina vijest sa svoje strane navodila nas je na potragu za Gleđevim dramskim prijevodima Metastasijsa, u prvom redu jer je, mislili smo, trebalo vjerovati inače pouzdanom Sladi, zatim jer je Timotej Gleđ lako mogao — kao pisac koji je često posezao, sudeći po poznatim djelima, za biblijskim temama — odabrati upravo neku od biblijskih Metastasijsjevih drama za prevođenje, a potom sumnju je osnaživala i činjenica da je većina naših arhivskih fundusa vrlo površno proučena.

Tako se i dogodilo da je rukopis I C 7 danas u Arhivu JAZU u Zagrebu, bio nedostavno proučen. Prvi ga je, valja priznati, uočio Franjo Fancev kada je prikazivao hrvatska crkvena prikazanja. Učinilo mu se naime da taj rukopis čuva tri crkvene drame jer su naslovi bili nedvojbeno biblijski. Zvale su se drame ovako: »Smrt Abela«, »Posvetilište Izaka«, »Josip spoznani«. Fancev je mislio da bi lako mogle biti ove tri drame prijevodi ali nesklon komparatistici ovaj istraživač ostavio je problem otvorenim. Da se radi o prijevodima, upućivala je i natpisna oznaka rukopisa na kojoj se čitalo da je rukopis »iz latinskog mjerne romana jezika u petomjerni hrvatski jezik istomačen«.

Nije odveć teško u ovom rukopisu prepoznati tri dramska prijevoda Metastasijevih melodrama s crkvenom tematikom. Prevodilac je čak i naslove preveo doslovno pa smo mogli ustanoviti da su predložci rukopisu I C 7 bile Metastasijeve drame »La morte d'Abel«, »Isacco figura del Redentore« i »Giuseppe riconosciuto« Ove je tri drame Pietro Metastasio napisao i tiskao u razdoblju od 1732. do 1740. godine, pa je po svemu odgovarala datacija na natpisnoj stranici akademijinog rukopisa gdje se čitalo da su djela »priklonjena ljubiteljima jezika slovinskoga« tek godine 1756.

Nije nam, razumije se, bilo teško povezati ovu komparativnu ubikaciju i dataciju rukopisa, doduše u prijepisu neke mlađe ruke iz prve polovice 19. stoljeća, s onim što nam je od Slade bilo poznato o Timoteju Gleđu i o navodno izgubljenim prijevodima Metastasijevih drama.

Taj se Timotej Gleđ rodio 1696. godine, najvjerojatnije u Šumetu, seocetu u dubrovačkoj okolini. U dvadesetoj godini stupio je on u franjevački red pa je mladost proveo radeći kao propovjednik, kako se vjeruje, u raznim mjestima Primorja. Vrativši se u Dubrovnik, postao je vikar male braće, a onda i definator dubrovačke franjevačke provincije. Umro je, kako je zapisao otac franjevac Ambroz Marković, 3. listopada 1787. godine. Uostalom, evo, što je o Gleđu znao Benvenutus Rode u svom djelu »Necrologium Fratrum Minorem de observatia Provinciae S. Francisci Ragusii«: »R. P. Timotheus, Ioannis Glegh filius, fuit acutus, moribusque integerrimis vir. Multos annos in Dalmatia concionandi causa exegit. Post suum in Provinciam reditum, Vicarius, huius nostrae ecclesiae sacristia et tandem Definitor fuit renuntiatus. Non est quidem inficiendum, illum ad quascumque partes sectandas nimis proclivem et facilem fuisse; Namque in hunc etiam bonum virum, ab aliis quidem seductum, a supra dicto Visitatore et Apostolico Delegato, illmo et RMO Episcopo Cattich lata fuit sententia, quae et illum, uti nonnullos alios Patres, activa voce et passiva privatum declaravit. Non solum tamen Timotheus post paucos elapsos annos huius ini uriosae poenae absolutionem promeruit, verum etiam Definitoris, custodis et Guardiani gradibus fuit honestatis. Illyricum idioma mirabiliter callebat; sic enim de illo A. R. P. Sebastianus Dolci in suo Litteratorum Virorum qui in Ragusina ditione claruerunt, Prospectu, Venetiis 1767 in typographia Stortae edito, testatur: 'Timotheus Glegh Ord. Min. plurima vertit illyrice; praesertim opus scenicum P. Nicolai Tolomaei e Societate Iesu inscriptum: La vocazione di S. Luigi Gonzaga alla Compagnia, nonnullas Lectiones Spirituales P. Caesaris

Calini eiusdem Societatis; et fere omnia abbatis Metastasio Dramata, cuius rei venustatem, sensum saltem apprime assecutus est. In hoc nostro valetudinario die 8 octobris 1787, monagesimum primum actus suae, religionis septuagesimum quartum agens annum, pie religioseque mortalem hanc vitam cum immortalitate commutavit.'« Iz Rodeova navoda, a i na osnovu citata iz Slade, jasno je da je Gleđ prije svega u književnosti zapamćen kao prevodilac. On je preveo Calinijeve »Discorsi scritturali e morali«, opsežni zbornik duhovnih razmatranja za dumne, potom je preveo Tolomejevu dramu »Vocazione di San Luigi Gonzaga alla Compania di Gesù«, autor je prijevoda opsežnog Loredanova romana »Dianea« s natpisom »Dijaneja Loredanova, a kći Vasileja, kralja od Čipra«, a napisao je i »Život Tratorke«. I uz to, kako je već rečeno, Gleđ je preveo »fere omnia«, dakle »skoro sve« Metastasiojeve drame. Ostaje nam upit: Zbog čega možemo pretpostaviti da su tri drame u rukopisu I C 7 upravo njegovi prijevodi iz Metastasioja?

Poslije nego što smo ustanovili da su te tri drame doista prijevodi iz Metastasioja, čini nam se da ih s Gleđem može povezati nekoliko nepobitnih činjenica. Prva izlazi iz natpisa akademijnog rukopisa na kojem stoji da su djela u rukopisu I C 7 »priklonjena ljubiteljim jezika slovinskoga«. Ova sintagma s ljubiteljima slovinskog jezika po svemu pristaje natpisu što ga ima Gleđev rukopis »Dianee« u biblioteci male braće u Dubrovniku. Istovjetnu sintagmu iz natpisa prepisao je u svom katalogu Čulićevih rukopisa I. A. Kaznačić i ona glasi »Prikazan ljubiteljim slovinskoga jezika«.

Druga činjenica proizlazi iz datacije rukopisa I C 7 u 1756. godinu. Ova datacija po svemu odgovara atribuciji triju dramskih prijevoda Timoteju Gleđu zbog toga što je Sladina vijest datirana deset godina kasnije, točnije 1767. godine kada su »Fasti« izdani na svijet u Veneciji. A kako za ovo razdoblje drugih vijesti nema, trebat će upravo i zbog ove datacije vidjeti Gleđa kao prvog potvrđenog hrvatskog prevoditelja nekih Metastasiojevih djela.

Treći važan detalj u ovoj atribuciji tiče se potrebe da se nastanak rukopisa u Arhivu JAZU situira u Dubrovnik, u mjesto gdje je Gleđev prijevod jedino i mogao nastati. Nismo doduše u kataložnim knjigama Arhiva JAZU uspjeli doznati tko je i kada donio rukopis u arhiv, ali je i po pravopisu i po leksičkim i sintaktičkim osobinama lako prepoznati u tekstu izraz dubrovačkih dramskih djela iz druge polovice 17. i prve polovice 18. stoljeća. Na primjer, sintagme kao »činiš omraza da je,

a ne ljubav«, »za tvu rasrdbu smiriti, podnosim pedepsu«, »nahodim se«, »mahnit je tko se opira« itd., te konzekventno ijekaviziranje, dokazuju nesumnjivi nastanak prijevoda na dubrovačkom području.

Timotej Gleđ prevodio je Metastasijsa razvezanim stihom, poprativši svoj prijevod komentarima i citiranjem biblijskih izvora, što je uostalom preuzeto iz Metastasijskih predložaka. Dakle za sada, prije nego se ovim prijevodima ustvrdi mjesto u povijesti hrvatske drame, dijakronijski sagledavajući dubrovačku libretistički zasnovanu dramatiku, treba bez dvojbe zaključiti da su konačno pronađena tri Gleđeva dramska prijevoda Metastasijskih drama, premda će trebati tražiti i druge njegove prijevode jer je Slade 1767. godine govorio o tome da je franjevac Gleđ preveo »skoro cijelog« Metastasijsa, što nikako neće značiti samo tri prijevoda. Gleđevi prijevodi stoga, jer su datirani u godini 1756, predstavljaju najranije potvrđenu književnu vezu Metastasijsa s hrvatskom književnošću, premda je doduše u 19. stoljeću bilo pokušaja da se Metastasijsjev dolazak u hrvatsku književnost vidi već na početku drugog desetljeća 18. stoljeća.³

Antun Gleđević i Metastasio!?

U znanosti je naime 1882. godine iznesena teza po kojoj bi upravo Pietro Metastasio ponudio neke elemente Antunu Gleđeviću kada je ovaj pisao dramu »Elpidija iliti Belizarijo«. Tezu je postavio ruski slavist Kačanovski, a zasnivao ju je na tome što je primijetio da se neki momenti u Gleđevićevoj drami prepoznaju i u Metastasijsjevom prvencu »Giustino«. To sve bilo mu je dovoljno, posebno jer je znao da je Antun Gleđević umro tek 1728. godine, da pomisli kako se Metastasijsjevim djelcem, tiskanim inače 1717. godine, Gleđević koristio u radu na »Elpidiji«.

Ovo najstarije, uvjetno rečeno, znanstveno dovodenje u vezu Metastasijsa i jednog hrvatskog pisca, premda je izmišljotina prvog reda i premda su i Deanović i Dayre, radeći neovisno jedan od drugom, otkrili pravi izvor »Elpidije«, kanda je intuiralo činjenicu da je Antun Gleđević prvi hrvatski književnik kojeg valja spomenuti kada se želi sagledavati

Metastasiјеvo prisuće u hrvatskoj književnosti 18. stoljeća. Taj spomen doduše posvema je izvan činjenice da je Antun Gleđević doista mogao, jer je umro 1728. godine, poznavati neke Metastasiјeve tekstove, taj spomen je i izvan činjenice da Gleđeviću, sve i da je poznao Metastasiја, to ništa ne bi koristilo u radu jer se svog dramskog pera ostavio valjda i prije početka 18. stoljeća. Naime, kako svjedoči Matijaševićev upit u jednom pismu Solariju 1714. godine, Gleđevićeva muza je već prije objave »Giustina« bila utihnula. No ne treba zaboraviti da ina jedan venecijanski književnik, Metastasiјev preteča, koji »povezuje« Gleđevića i marijaterzijanskog zabavljača Trapassija. Evo kako:

Godina Gleđevićeve smrti na neki je način bila važna i u Metastasiјevom životu. Te, 1728. godine počeo se naime mladi Metastasio pripremati da u Beču zamijeni svog prethodnika, carskog pjesnika Apostola Zena. Pietra Metastasiја nije sa Zenom povezivalo samo to što su obojica velik dio života proveli na istom radnom mjestu, već ih je povezivalo i to što su obojica, svaki na svoj način, bili protagonisti libretističke reforme na prelazu u 18. stoljeće; Zeno kao njen utemeljitelj a Metastasio kao njegov nastavljatelj! Pitati se što to, ako ne onaj neutemeljeni spomen Kačanovskog, vezuje operne reformatore i Dubrovčanina Gleđevića. Odgovor je izišao iz činjenice da je jedna ne odveć nevažna silnica uključila Gleđevića u ovaj reformatorski krug. Gleđević je naime preveo dramu »per musica« »I rivali generosi« Apostola Zena. Ovim svojim prijevodom, prvim prijevodom jedne melodrame koju je oplaknula reforma libreta što ju je proveo Zeno a nastavio s uspjehom Metastasio, otvorio je novo razdoblje u povijesti teatra u Dubrovniku. Bilo bi pretjerano kazati kako je Antun Gleđević stao na čelo novog razdoblja isključivo stoga jer bi preveo jedan navodno reformirani Zenov libreto, ali nikako nije pretjerano reći da je Gleđevićev zahvat u »Belizariju«, ako ga sagledavamo iz komparativne vizure, unio u hrvatsku libretistički zasnovanu dramatiku povratak na lateralnost, otvorio novo, prijevodno razdoblje tzv. dubrovačke melodramatike. Razumije se, prijevodna drama postojala je u Dubrovniku od Držićeva vremena ali je ona u razdoblju od Antuna Gleđevića pa do duboko u 18. stoljeće postala dominantnim scenskim iskazom Dubrovčana.

Gleđević se, pristupajući Zenovom tekstu, ponaša na način koji nam se, ako sagledavamo traganja hrvatske libretistički zasnovane dramatike od Primovića pa do Sorkočevića, čini i najlogičnijim. Gleđević naime

pristupa tekstu libreta s većim poštovanjem od svojih dubrovačkih prethodnika, on prevodi strofu po strofu i svoj razvezani predložak, polimetrijski ustrojen, pretvara u zamorni osmerački katren, u umrtvljeni tekst, u kojem bi i dobrom pjesniku bilo teško da ostvari razliku u izricanju očinske od erotske ljubavi! Gleđević u svom prijevodu svjesno radi na činjenici koja je, razumije se, posvema ateatarska — on umrtvljuje dijaloge. I dok je njegov suvremenik i kazališni prethodnik Petar Kanavelić radio suprotno, zgušnjavajući svoje talijanske, također libretističke izvore, Gleđević »Belizarija« kao da ne piše za scenu već za svoj stol! Takvoj dramskoj literaturi mora se pristupiti sagledavajući njenu kabinetsku nakanu a ona nam jasno govori kako se kod Antuna Gleđevića za razliku od Kanavelićeve tradicionalnosti na planu tvorbe radnje niti ne pokušava izvući iz predloška nešto što bi na bilo koji način podsjećalo na palmotićeovski tip fabule, na njegovo zasnivanje matrimonializacijom koju će svi Dubrovčani, i Vice Pucić, i Šiško Gundulić i Kanavelić do Gleđevića imitirati. Gleđević dakle otvara novi odnos prema talijanskim libretističkim predlošcima i mi taj njegov odnos možemo tumačiti sa dva odgovora.

Prvi nas vodi shvaćanju da su se u Italiji Zenova doba promijenili talijanski libreti i da kod Gleđevića dolazi do izražaja senzibilitet koji je tu promjenu ukusa intuirao, a drugi odgovor bi proizlazio iz naoko banalne činjenice da je Gleđević bio pučanin i da je u njegovo doba dramski nastup Petra Kanavelića imao programatski socijalno usmjeren kazališni ton, pa je Gleđević u zaboravu palmotićeovskog arhetipa htio pokazati kako on, pučanin, ipak ne pripada vladalcima grada Dubrovnika koji su palmotićeovski zasnovanu dramu smatrali »svojom«. U svakom slučaju Antun Gleđević ne želi Palmotićeov dramaturški model i on je prvi pisac iz druge polovice 17. stoljeća koji će se *posvema* zadovoljavati svojim uvoznim libretističkim predlošcima. Osim u palmotićeovskoj »Zorislavi«! Gleđevićev promijenjeni stav prema predlošcima otvorio je širom vrata Metastasijevom ulasku među mire i upravo nam se stoga trebalo vratiti na neutemeljeni komparativni izvod Kačanovskog, izvod koji je posredno pomogao da dovedemo u vezu Antuna Gleđevića i pripremu domaćih književnih navika za primanje jedne nove pojave: reformirane talijanske libretistike.⁴

Adenda o hrvatskoj libretistički zasnovanoj drami

U čemu se sastojala reforma libreta što je provedena u Italiji pod konac 17. i početkom 18. stoljeća i u čemu su se Zenovi i Metastasijevi libreti razlikovali od libreta prethodnika? Temeljna ideja reforme bila je usmjerena na ukidanju iracionalne prirode dotadašnje »drame per musica«. Krilatica Zena i Metastasija bila bi dakle: »Povratak logike dramskom tekstu«. U razdoblju koje je prethodilo ovoj temeljnoj reformatorskoj ideji došlo je do posvemašnje prevlasti glazbe u libretu pa je tako jedan talijanski libretist, Frigimelica, dobro poznat i Dubrovčanima, u predgovoru jedne svoje drame napisao kako je došlo vrijeme da pjesnik više nema mjesta za govor u samoj drami već da mu je zato pisati opsežne predgovore i u njima govoriti. Reformatori su željeli novi libreto približiti klasičnoj grčkoj tragediji, u čemu su se založili za iste one osobine što ih je lirski talijanski teatar bio postavio pred sebe u svojim počecima u Firenzi. Povrat na klasičnu grčku tragediju reformatori su vidjeli u prvom redu kroz povratak mitološkim i historijskim sadržajima koji bi svojom čvrstinom i zadanošću trebali dokinuti poplavu banalnosti, kompozicijskih nezgrapnosti i ovisnosti libreta o »glazbi«. Od Zena do Metastasija neće više ni jedan libretist s ponosom izjavljivati, kako je to uostalom znao činiti Benedetto Ferrari sredinom sedamnaestog stoljeća, da je njegov jedini zadatak da napravi tekst koji će se moći prilagoditi glazbi, a da ga za to, da li je pjesnik ili ne, uopće nije briga.

Može se iz osnovnih postavki melodramske reforme u Italiji izvući i zaključak o razvoju tog žanra. Krenuvši od aristokratski usmjerene i vrlo suženoj publici namijenjene firentinske melodrame, ovaj u početku vrijedan književni žanr preko rimske faze gdje je proširio prvotnu mitološku tematiku pseudohistorijom aristovskih sadržaja, stigao je do Venecije gdje će se, osokoljen općom demokratizacijom venecijanskog kazališta, naći rad u Rinuccinija, Landija, Rospigliosija, G. A. Cicogninija i do posvemašnje prevlasti glazbe. Na koordinatama te stramputice moguće je i utemeljiti opis razvitka dubrovačke libretistički inspirirane produkcije koja je u više od stoljeće i pol svog razvitka na svoj specifični način asimilirala talijanske poticaje ostvarivši posvema autohtoni, nacionalno osobeni hod unutar žanra posvema krivo u našim prilikama nazvanog melodramom.

Uglavnom možemo nazreti tri faze lirskog i tragikomičkog teatra u Dubrovniku od početka u djelima Paška Primovića i Ivana Franjina Gundulića pa do zaključenja tog hoda u lateralnim prijevodima reformirane melodramske produkcije iz Zenova kruga i Metastasija, što je u Dubrovniku trajalo sve do polovice 18. stoljeća. Do podjele na tri faze došli smo isključivo razumijevanjem kazališnih pokušaja u Dubrovniku u drugoj polovici 17. stoljeća. Naime u tom je razdoblju tzv. ozbiljna hrvatska dramatika doživjela bitno odstupanje od talijanskih primjera. Dok je s one strane Jadrana prevlast glazbe posvema prevladala nad libretističkim tekstom, u Dubrovniku je razvitak libretistički zasnovanog teatra krenuo suprotnim smjerom — umjesto rasplinutog osmerca uvode Dubrovčani prozu u palmotićeovski tip drame, umjesto posvema plošnih Palmotićeovih zapleta kao u »Captislavi« pokušavaju se intenzivirati motivacijski sklopovi uvođenjem novih fabulativnih elemenata. Najizrazitiji su primjeri tog razdoblja, koje je po svemu preradbeno i središnje u hrvatskoj libretistički zasnovanoj drami, Pucićeva »Ljubica« i »Sunčanica« Šiška Gundulića kao još uvijek stihovani primjeri palmotićeovskog tipa drame, a potom u tom nizu prozni »Sužanjstvo srećno« i »Vučistrah«, te stihovani »Oton« Gundulića mlađeg koji svi odreda prerađuju Palmotića i pri tom asimiliraju i talijanske suvremene poticaje, koje kako smo drugom prilikom pokazali, kontaminiraju, prerađuju, nadopunjavaju, zgušnjavaju . . . Ovu preradbenu fazu zaključuje Gleđević svojom oporbom!

Nužno je pitanje: Zbog čega je hrvatski teatar tog doba, za razliku od talijanskog koji se utopio u glazbenost i iracionalizam, krenuo u zgušnjavanje, prozaiziranje kazališnog iskaza! »Paralelizam« tih dvaju tipova kazališta više je nego rječit: Talijani odlaze u glazbu, Dubrovčani napuštaju i ono malo glazbene zavisnosti što su je imali Primović, Gundulić i Palmotić! To se dogodilo stoga jer Dubrovčani nisu mogli bježati u glazbu kada je oni u teatru nisu ni imali!

Ta banalna, a itekako važna spoznaja vraća nas činjenici da su Pavlovićevi izvodi o melodrami ili nategnutosti o opernim izvedbama u starom Dubrovniku, posvema krivo postavili svoja pitanja. U Dubrovniku nikada, čak ni u prvoj fazi kada se talijanski libreti doslovno prevode, kao što je poznato, u Primovićevoj »Euridiče«, u Gundulićevoj »Arijadni« i u Palmotićevoj »Alčini«, neće ti prijevodi donositi ništa novo s obzirom na glazbenu djelatnost. Ovi prijevodi isključivo imaju posla s književnošću, a ako se u njihove izvedbe uključivala glazba, onda je ona po

svemu bila nefunkcionalna. Dubrovčani su u prvoj fazi ugledanja na libreta kod Rinuccinija ili Testija nailazili na dobra libreta pa su smatrali svoje prijevode isključivo književnim tekstovima. No libretistička zasnovanost dubrovačkog kazališta, a to se vidi u kasnijem utjecaju Palmotićevog pseudohistorijskog modela iz »Captislave«, više se okrenula — nakon prve, pripremane faze — venecijanskim primjerima iz ponešto zgušnjutijih »drama per musica«, koje su postepeno od Benedetta Ferrarija počele primati i utjecaje španjolskog tragikomičkog kazališta. Palmotić je pod tim utjecajem stvarao svoj, domaći tip pseudohistorijske drame, libretistički zasnovane, ali tip koji je uzimao samo daleke inozemne poticaje, pokazavši osobitosti koje su ga trebale razlikovati od libreta suvremenih Venecijanaca. Tako, na primjer, Palmotić neće od Ferrarija preuzeti komičkih elemenata u svojim, po svemu ozbiljnim pseudohistorijskim dramama. No za te Palmotićeve tekstove, iako nemaju komičkih lica, ipak vrijedi naziv tragikomedija, jer se tako izbjegava upotreba termina melodrama koji je s jedne strane preuzak zato što znači tekst praćen od funkcionalne glazbe ili se, kako hoće noviji teoretičari, primjenjuje preširoko, za cijelo jedno dramsko krilo koje nije tragedija a u kojem su konflikt lika i svijeta važniji od konflikta lika u sebi!

U svakom slučaju prva faza dubrovačke libretistički zasnovane drame počela je lateralnim preuzimanjem libreta firentinskog i rimskog kruga, ali je u posljednjim Palmotićevim pokušajima pokazala da je sposobna asimilirati i iskustva Venecijanaca, Ferrarija i Cicogninija prvenstveno. No ti su talijanski poticaji kod Palmotića prestali biti direktno prepoznatljivi.

U slijedećoj, drugoj fazi, koju možemo nazvati preradbenom, dominiraju dvostruki poticaji kod domaćih nastavljača. Ovi su s jedne strane okrenuti domaćem tipu drame viđenom kod Palmotića pa pokušavaju s izvanjske strane ostvariti sklop njegovog zapleta, dok s druge strane, u slučaju Kanavelića na primjer, uzimaju direktno iz talijanskih libretističkih tekstova izvore za ostvarivanje domaćih palmotićevski zasnovanih zapleta. Posljednji primjer iz te faze bio je rad Ivana Šiška Gundulića, pisca koji je ne samo pisao nakon Gleđevića već koji je za razliku od Gleđevićeve lateralnosti pokušao, uzimajući talijanske predloške, u ovom slučaju Frigimelikina »Ottona«, ostvariti povrat prema palmotićevskoj konvenciji i na planu dramaturške zasnovanosti. Taj Gundulićev zakasnijeli pokušaj nije ostvario nikakvih rezultata, ali je pokazao

da Gleđevićeva lateralna anticipacija nikako nije bila odveć bezbolno prihvaćena u Dubrovniku, gdje su dramatičari, porijeklom plemići (a i Kanavelić i Gundulić su to, za razliku od Gleđevića, bili), podržavali tradicionalni oblik palmotićevske drame. Gundulić mlađi dolazi na scenu u vrijeme zamora jedne tvrdoglave forme, jednog preživjelog oblika pa nije nikako slučajno da su se i vlasti dubrovačke morale umiješati u izvedbu njegova libretistički zasnovanog, stihovanog »Otona« 1707. godine u Orsanu. Dogodilo se naime tih poklada da su se vlasti morale vrlo oštrim sankcijama pripremiti mladim glumcima iz družine »Sjedinjenih«, da svoju dramu moraju izvesti u jedno veće! A oni kanda bi u dva! Umor je zavladao drugom, preradbenom fazom, koja više nije sposobna da, kao što je to uspijevalo Kanaveliću u »Vučistrah«, ostvari palmotićevski dramaturški tip.

Prestanak preradbene faze, s obzirom na to da ju je već u svojim traganjima najavio Gleđević koncem 17. stoljeća, bilo u dvije različite verzije »Belizarija«, bilo u drugim svojim također prevedenim dramama, bilo u svojoj bez talijanskih izvora zasnovanoj, palmotićevskoj »Zorislavi«, bio je u Dubrovniku signal da libretistički tekst ponovno može biti konzumiran sam za sebe, da može biti arecitavan a da mu ne treba pridodavati ono što će ga povratiti domaćoj tradiciji! Gleđevićev prijevodni postupak, u svojoj lateralnosti naslutio je, posežući za reformiranim Zenovim libretom, posljednju, treću, prijevodnu fazu dubrovačke libretistički zasnovane lirske drame i tragikomedije.

Sve što smo izveli o postojanju tri faze libretistički zasnovane naše drame i sve što je kratko rečeno o pripreмноj, preradbenoj i konačnoj, prijevodnoj fazi, vraća nas potrebi da se jedna kritička zabluda artikulira ako ne želimo i u slijedećim desetljećima slušati kako je prvi hrvatski operni skladatelj bio Junije Palmotić! Trebat će poraditi na opisu hrvatske melodramski zasnovane drame, ali u prvom redu iz komparativne vizure, pa će očito, zato što je osnov opisa ovog žanra komparativan, u tom smislu trebati istraživati i dalje da bi se nakon tih istraživanja konačno došlo do pravog kritičkog zahvata u specifičnu asimilaciju talijanskih opernih libreta u nas, što nikako nije pitanje koje se može riješiti površnim poznavanjem talijanske libretistike ili senzacionalističkim otkrivanjem navodnih Palmotićevih opera! U svakom slučaju, u trećoj, prijevodnoj fazi dominirali su prijevodi iz djela Pietra Metastasia.⁵

Od svih je Dubrovčana Ivan Franatica Sorkočević najviše prevodio Pietra Metastasiya. Franatica Sorkočević poseže u Metastasiyevu djelo sa sviješću koja nikako ne isključuje tradicionalnu zasnovanost tih prijevoda i njihovo uključenje u hod dubrovačke ozbiljne dramske književnosti od Primovića, Gundulića i Junija Palmotića.

Već je Franjo Marija Appendini znao za neke od Sorkočevićevih prijevoda. Taj biograf mogao je 1803. godine nabrojiti četiri Sorkočevićeva prijevoda iz Metastasiya: »Demetrio«, »Artaserse«, »Kralj pastijer« i »Didone«. Appendini je znao da se tu radi o prijevodima jer je tako redovito bilo označavano na natpisnim listovima rukopisa. U dva slučaja on je, za »Demetrija« i za »Didonu«, mogao čak u ruci imati i Sorkočevićev autograf, dok je za druge dvije prijevodne drame imao prijepise nekih drugih ruku. Ipak o Sorkočeviću dobro informiran Appendini ne poznaje uopće dva prijevoda: »Minteo« i »Čiro spoznan«, koji su danas sačuvani u Sorkočevićevom autografu, pod signaturom 61, u biblioteci male braće. Nada Beritić je ispravno zaključila da ispravci u tom rukopisu, koji sadrži i »Didonu«, pokazuju da ga je Sorkočević želio prepisati ali da je to kasnije učinio samo s »Didonom«!

Sve u svemu šest puta je Sorkočević posezao za Metastasiyevim dramskim tekstovima. Njegovi su prijevodi, za razliku od drugih prijevoda o kojima govorimo, relativno dobro poznati u znanosti jer je na njih prvo upozorio Mirko Deanović a onda ih, s obzirom na odnos prema talijanskim predlošcima, obradila u monografiji o Sorkočeviću i Nada Beritić.

Uglavnom za ove se prijevode može osim nekoliko sitnih izuzetaka potvrditi da su posvema lateralno izvedeni, te da je u njima kao i kod Gleđevića, dok je prevodio Zenove »I rivali generosi«, provedeno prevođenje koje je robovalo zadanostima i konvencijama strofe, metra i rime. Na taj je način Sorkočević poput Gleđevića morao nužno ponoviti sve moguće palmotićevske izričajne klišeje izgubivši razgovornost predloška i bilo kakvu njegovu psihološku motiviranost, a da je ipak kao pravi predstavnik prijevodne faze hrvatske libretistički zasnovane dramatičke lateralno prevodio, a ne prerađivao ili dopunjavao talijanski tekst.

Sorkočević nije ipak sve svoje, od Metastasija preuzete, librete prevodio u okovima osmeračkih katrena, već je on pokušao i odstupiti od tog metričkog običaja kojem su se nakon proznog »Vučistraha« i »Suzanjsstva srećnog« vratili i Antun Gleđević i Ivan Šiškov Gundulić. Sorkočević je »Demetrija« i »Kralja pastijera«, zadržavajući osmerački katre s ustaljenom rimom, prevodio, razumije se, u okovanosti srokovno-strofičnih sveza. Na taj su način u ova dva prijevoda obični usklici iz predložka postajali u prijevodu cijeli osmerački katreni umrtvljujući na taj način konverzativnost libreta a potencirajući uporabu dubrovačkih još od Seicenta ponavljanih pjesničkih klišeja. S druge strane, preostala četiri Sorkočevićeva prijevoda: »Minteo«, »Artaserse«, »Didona« i »Čiro« bliža su razvezanim, polimetrijskim prijevodima Timoteja Gleđa. Sorkočević ovdje kao dominantni metar uzima dvanaesterac, koji u ovim dramama nije dosljedno proveden kao u prethodno spominjanim, osmerački prevedenim dvjema dramama. Sorkočević razbija dvanaesterac na stihove od tri, šest ili devet slogova, ili ostvaruje kombinacije vrlo kratkih stihova kojima prevodi kraće pjevane uzvike vraćajući se na taj način ipak u dvanaesteračku zasnovanost. U takvoj metričkoj shemi Sorkočević, za razliku od svojih osmeračkih prijevoda u kojima ne možemo primijetiti polimetriju, dolazi u priliku da mu prijevod bude vjerniji i da adekvatnije u raznim metrima uspije prenijeti predložak. I u ovoj drugoj grupi dvanaesteračkih drama može se primijetiti da se »Minteo« i »Artaserse« još više od »Didone« i »Čira« približavaju razvezanom tipu Gleđevih prijevoda u kojima je diskurs gotovo posvema prozni. Ivan Franatica Sorkočević je još uvijek u vlasti svojih prethodnika iz krila palmotičevske dramatike tako da su kod njega uobičajene i u dvanaesteračkim prijevodima osmeračke arijete, što svakako ima biti tumačeno kao ovisnost o polimetriji palmotičevskih prethodnika.

Sa svoje strane Sorkočevićevi prijevodi omogućuju i stanovitu kronologiju, premda se ona ne može zasnovati na nekom točnom datumu iščitanoj s rukopisa ili iz arhiva. Naime čini se, ako Gleđevića vidimo kao začetnika posljednje, prijevodne faze dubrovačke libretistički zasnovane drame, da su nakon njega ipak prvo došli Sorkočevićevi osmerački prijevodi »Demetrije« i »Kralj pastijer«, a da su im potom slijedile dvanaesteračke »Didona« i »Čiro«, a tek na koncu »Minteo« i »Artaserse«, kod kojih je napuštanje metričkih okova najvidljivije. Franatica Sorko-

čević je bio, jer je rođen 1706. godine, čitavo desetljeće mlađi od Timoteja Gleđa, što ne mora značiti da svoju prevodilačku djelatnost i posizanje za Metastasijem nije Sorkočević mogao početi i prije 1756. godine, kada smo datirali razvezane Gleđeve prijevode. U tom slučaju i dokaz što ga je priskrbila Nada Beritić a koji kaže da je »Didona« zasigurno prevođena po prvom izdanju iz 1724. godine, ima smisla, čak i da je moguće pretpostaviti kako je to izdanje došlo u Sorkočevićeve ruke mnogo kasnije.

Dakle mi ne možemo sa sigurnošću reći tko je prvi prevodio Metastasijsa u Dubrovniku a time i u hrvatskoj književnosti. Onaj datum na Gleđevim prijevodima u Arhivu JAZU u Zagrebu nedovoljan je da sa sigurnošću kažemo da su mu prethodili Sorkočevićevi prijevodi. Na oprez navodi i sitnica koja i nije tako neznatna: Sebastijan Dolci zvan Slade u »Fastima« 1767. godine, u prilici kada prvi upozorava na Sorkočevićev život i djela, uopće ne spominje njegovih prijevoda Metastasijsa. Da li stoga jer ih nije bilo, ili jer ih nije imao prilike vidjeti?

Nije slučajno što u ovom radu često spominjemo Sladu i Appenidinja. Obojica su već zarana pokazala biografsko-znanstveničko zanimanje za Metastasijsve veze s književnim radom Dubrovčana. I jedan drugi dubrovački proučavatelj književnosti, doduše, mlađi od spomenute dvojice, u svom katalogu Čulićeve biblioteke u samostanu male braće, Ivan August Kaznačić pokazao je na više mjesta, čak i kada za to nije bilo potrebe i kada mu rukopisi koje je obrađivao nisu navodili izvor, da ga zanima Metastasijsva sudbina u hrvatskoj književnosti. Kako je prilika bila kataloška, to su i njegove opaske vrlo koncizne ali govore i o zanimanju za Metastasijsa što je vladalo u Dubrovniku. U najmanju ruku Metastasio je u 18. i 19. stoljeću bio jedini talijanski pisac kojem je svaki iole kulturniji Dubrovčanin mogao lako upoznati cijeli opus u nekom od brojnih izdanja što se i danas nađu u dubrovačkim javnim i privatnim bibliotekama. Kaznačić je tako ispod opisa rukopisa drame »Oslobođenje Betulije« stavio opasku: »Nije prevod od talijanske Metastasijsve«, po čemu je razvidno da je provjeravao možebitni izvor u istoimenoj Metastasijsvoj drami.

Zanimljivo je, kada već spominjemo »Oslobođenje Betulije«, napomenuti da i ono donekle povezuje barem zajedničkom temom Antuna Gleđevića i Metastasijsa. Naime, premda na rukopisima stoji krivo da je »Oslobođenje Betulije« Đurđevićeva drama, radi se u stvari o Gle-

devičevom tekstu, razumije se, ako je vjerovati Crijeviću koji je, pišući o Gleđeviću, spominjao i njegovu dramu o Juditi!

Opisujući Čulićev rukopis pod brojem 106, rukopis koji je, barem prema novom Brlekovom katalogu, nestao, Ivan August Kaznačić je donio opasku s rukopisa po kojoj je to djelo »prevod italijanskog Oratoria Metastasi«. Radilo se o »Muki Isukrstovoj«, drami koju Appendini, dok govori o autorici Mariji Dimitrović, ne poznaje. Ovo djelo nisu poznavali ni drugi Dimitrovićkini biografi, među inim Farlatti i Horanyi. Tek kada se s puta po Dalmaciji vratio Ivan Kukuljević, bio je u »Arkivu za povjestnicu jugoslavensku« objavljen podatak koji je godinu dana kasnije u svom katalogu imao i Kaznačić, a taj se ticao tvrdnje kako je ova pozna »Muka Isukrstova« u stvari prijevod Metastasijsa iz pera Marije Dimitrović. Od tada zna naša historiografija da je i ova Dubrovkinja prevodila Metastasijsa.

Kada je sačinila svoj prijevod, nije nam poznato jer rukopisi ne čuvaju oznaku o godini nastanka ili o dataciji prijepisa, no kako je Metastasijev oratorij napisan tridesetih godina 18. stoljeća, kada je Marija Dimitrović, jer je rođena 1671. godine, bila već u poznijim godinama, teško je povjerovati da bi ona tekst prevela u svojim devedesetim godinama. Ova je pjesnikinja doživjela duboku starost, umrla je 1765. godine, pa bi ukoliko je samo desetak godina prije smrti prevela oratorij o »Muki Isukrstovoj«, upravo ona, a ne ni Gleđ niti Sorkočević, imala copyright na dovođenje Metastasijsa u hrvatsku književnost.

Uz prijevod Marija Dimitrović je stavila jednu zanimljivu oznaku. Autorica je Metastasijev atribut »dramska pjesan« prevela kao »prikazanje« aludirajući, svakako, na biblijsku temu svoje drame ali i pokazujući da je svoje djelo namijenila sceni! Polimetrija koja u prijevodu postoji, naravno, nije nikakav valjani dokaz da je djelo izvedeno ali ipak na svoj način govori da su se neki dijelovi teksta mogli recitirati, a drugi — vjerojatno peterci i šesterci iz korova — zorno pjevati. Razumije se da drama, ako se i prikazivala, nije nipošto bila prikazana na nekoj javnoj pozornici. Mi znamo da se 1725. godine po arhivskim spisima vuku neke pritužbe i isljeđivanja u vezi s arecitavanjima u ženskim samostanima, a znamo da su ondje predstavljale čak i profesionalne, inozemne, glumice, pa bi lako bilo pretpostaviti da je »Muka Isukrstova« Marije Dimitrovićeve bila arecitavana o skromnoj uskršnjoj

svečanosti u nekom od ženskih samostana. Takvo nešto doista odgovaralo bi scenskom ustroju ovog oratorija.

Jedan bibliotečni kuriozum veže se uz Mariju Dimitrović i njen prijevod iz Metastasija. Do danas naime, ako ne računamo Tomikovičev, u Osijeku 1791. godine tiskani prijevod »Josip poznat od svoje braće«, samo je Marija Dimitrović uspjela da joj prijevod Metastasija bude tiskan, doduše ne u cjelini ali svakako na reprezentativnom mjestu. Izdavač je bio nitko drugi do August Šenoa, koji je u dvije prigode, rađajući antologijski izbor iz starije naše književnosti, jednom u svojoj znamenitoj »Antologiji pjesništva hrvatskoga i srbskoga narodnoga i umjetnoga« a drugi put u »Viencu izabranih pjesama« priređenih za Bečku svjetsku izložbu 1873. godine, tiskao odlomke iz Metastasijeve »Muke Isukrstove« u prijevodu Marije Dimitrović. Razumije se, Šenoa nije znao da to nisu originalni pjesmotvori!

Književni rad Timoteja Gleđa, Marije Dimitrović i Franatice Sorkočevića nikako ne iscrpljuje sudbinu Pietra Metastasija u Dubrovniku tijekom 18. stoljeća. Ondje je bila prevedena, doduše na latinski jezik, i glasovita Metastasijeva canzonetta »Libertà« iliti »Grazie agli inganni tuoi«. Ovaj dubrovački latinistički prijevod sačuvan je i u više prijepisa, na primjer u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci ili u Arhivu JAZU u Zagrebu pod signaturom I d 140, gdje smo rukopis i pregledali. Ovaj Metastasijev pjesmotvor zabilježio je u evropskoj književnosti onog doba slavnu sudbinu u Francuskoj, npr. prevode Rousseau i Delille, a nije bilo značajnije književnosti u kojoj »Libertà« nije imala odjeka. Dubrovčani su po svojoj u 18. stoljeću često navodi izabrali za prevodjenje latinski jezik, a historičarima književnosti ostala je zagonetka tko je u stvari prevodilac. Naime, prvo se, jer su tako kazivale neke indicije, pretpostavljalo da bi prevodilac mogao biti isusovac Vlaho Bolić, ali je kasnije i Mirko Deanović, koji je u početku bio sklon pripisati prijevod Boliću, prihvatio da je canzonettu preveo Giancarlo Angeli.

Dakle, Metastasio u Dubrovniku i u hrvatskoj književnosti nije samo teatrološka tema. On to nije ne samo zbog Angelijeva prijevoda već i zbog činjenice da je publika u primorskim mjestima već u 18. stoljeću pokazivala velike afinitete prema stihovima ovog, kako Vojnović reče ljubaznog, marijaterzijanskog, dvorskog pjesnika. Metastasiojevo prisuće s ove strane Jadrana ima znatnih izvankazališnih i izvan-

književnih elemenata, što izlaze iz okvira radnje kojoj je najviše stalo da, pored stvaranja kataloške slike Metastasijeve prisutnosti u hrvatskoj književnosti, pokaže da su poticaji koje su neki dramski pisci primali od Metastasijsa bili os dramskog razdoblja koje smo ovdje nazvali prijevodnim. To se razdoblje otvorilo specifičnim Glađevićevim odnosom naspram reformiranih libreta da bi potom doživjelo svoje cvjetanje u lateralnim prijevodima Sorkočevića, Gleđa i Dimitrovićeve.⁶

Nenadić, Tomiković . . .

Davno su proučavatelji stare hrvatske drame arhiviranim rukopisima rekli zbogom. Dobro je da je tako, jer ne proučavamo, i na sreću nećemo više nikad proučavati, staru književnost na način Armina Pavića, koji svoju glasovitu historiju stare drame prije stotinjak godina piše čitajući rukopise isključivo po arhivima i privatnim zbirkama. Danas je stvar drukčija jer su dobre tri četvrtine drama, što ih Pavić prije sto godina za starije razdoblje spominje i u rukopisu čita, tiskane. Stoga današnji čitatelj onih preostalih, zaboravljenih i neobjavljenih, često je dosadni »Bücherwurm«, a manje kreativni književni historičar; ne samo zbog hendikepa svoje osobnosti nego i zbog manje-više nezanimljivih tekstova koji su ostali da ih obznani poslije nego što su prethodnici one znamenitije dobro probrali.

Mi danas skloni smo da s olovkom u ruci rujemo margine starih studija, da ondje učimo, istražujemo, dopunjava. Nije to linija manjeg otpora, to je nužda, jer i ako čitamo ono što su nam kao mrvice s neke velike znanstvene gozbe prepustili Kolendići, Rešetari, Fancevi, moći ćemo na margini njihovih propusta i bjelina, isto toliko koliko u svojem razumijevanju književnog teksta, tražiti putokaze.

Fanceva ovdje treba spomenuti uz članak o crkvenim prikazanjima jer je otkriće o kojem je riječ upravo nastalo na margini tog teksta, malog remek-djela odmjerenosti, akribije i lijepog stila. Na svršetku tog članka Fancev naime spominje jedno kotorsko prikazanje iz 18. stoljeća s naslovom »Izak prilika našega otkupitelja«.

Taj podatak sam za sebe i nije ni po čemu zanimljiv, tek toliko da tekst nije objavljen i da ga je sigurno prepisao a valjda i napisao Ivan Antun Nenadić, kotorski kanonik i onovremeni književnik. Sve u svemu, sam po sebi Nenadićev »Izak« i nije tako značajan tek što je spomenut na tako autoritativnom mjestu i što bi se, razmatrajući ga, moglo riješiti i nekoliko metodoloških pitanja pozne crkvene drame u 18. stoljeću.

Naši prethodnici, a »Izaka priliku našeg otkupitelja« spominjali su Vulović, Fancev, Pavić i Rotković, nisu zapisali ništa konkretnije uz izvor ovog teksta, pa ćemo ovdje konačno raspršiti tu nepoznanicu dokazom da je Nenadićeva drama »Izak prilika našeg otkupitelja« danas u Arhivu JAZU sa signaturom I C 36, posvema vjerni prijevod Metastasijeve drame s naslovom »Isacco figura del Redentore«, te na taj način, ako se ubuduće bude govorilo o ovom kotorskom rukopisu kao o crkvenom prikazanju, valja biti svjestan stanovitih ograda jer je talijanski predložak u ovom slučaju sve prije negoli crkvena drama. Nadalje, Nenadićev izbor Metastasijeve drame na temu Abrahamove žrtve više je od slučajnog odbira prevodiočeva i nalazi svoje opravdanje u našoj, od Nenadića starijoj, dramskoj književnosti koje je kotorski pisac i te kako svjestan. Čitatelj Nenadićeva Posvetilišta koji ne bi poznavao Metastasijevu dramu, mogao bi lako uočiti (ukoliko pozna biblijsku priču o Abrahamu i Izaku i božijem zahtjevu po kojem Abraham ima žrtvovati sina) da se kod Nenadića krije jedna velika strukturalna promjena u razvoju radnje. U starozavjetnom predlošku, kako je poznato, priča se o strašnom zahtjevu koji Bog postavlja Abrahamu. Ovaj u Bibliji nakon jednog »adsum« to bez pogovora prihvaća, odvodi Izaka na brdo, poteže mač da ga posveti, no u najdramatičnijem trenu dolazi anđeo koji mu zaustavlja ruku i podmeće mu žrtvenog ovnića, na što se svi vraćaju sretni kući. Sve se u ovoj priči dobro razaznaje, ona je uz to i jedna od klasično, s književne strane, uspješnih biblijskih epizoda, ali u njoj nije iz starozavjetnog teksta uopće jasna uloga Abrahamove žene, i Izakove majke Sare.

Po prirodi stvari razumljivo je da je u noći strašnog zahtjeva i Sara bila uključena u događaje. Kao djelatni lik Saru prvi u radnju uključuje Talijan Feo Belcari u dramu na temu žrtve u XV. stoljeću. I ne bi bilo potrebno spominjati ovo uključivanje Sare među dramatis personae da i sam Nenadić na početku svojeg prijevoda u »Opomenuću«, kod Metastasia to je »avvertimento«, ne kaže: »Ne nahodeći mi u Pismu

svetome je li Abram dokazo Sari svojoj zaručnici božanstvenu zapovijed za posvetiti istoga Sina svoga, ali ne, ostajemo u sumnji. Ništa manje među domišljanja razlika od tomačitelja Pisma svetoga u ovom skazanju držimo se od onih koji govore da joj je dokazao, dolazeći ovako stvar prikladnija u ovom prikazanju, radi sličnosti od prilike koju odlučismo prikazati.

U nas su poznate, osim Nenadićeva prijevoda, još dvije obradbe na temu Abrahamove žrtve i to je najstarija ona od Mavra Vetranovića iz 16. stoljeća, izvođena, kako stoji na jednom rukopisu, 1546. godine, te druga, epska obradba Lukrecije Bogašinić, Dubrovkinje, iz 1763. godine. Vetranovićeva obradba (bolje rečeno obradbe) teme u ovom kontekstu još je značajnija jer ne samo što je i ona, kao Nenadićev tekst, dramska obradba već i zato jer se u njoj javlja ista dilema kao kod Metastasija (i Nenadića) o prisutnosti Sare u radnji, o čemu smo i pisali na drugom mjestu.

Metastasijevo »Opomenuće« moglo je dakle pobuditi pažnju našinaca jer je otvaralo u nas već otvoreno pitanje Sarine uloge u okviru dramskih obradbi.

U suštini se Nenadićev prijevod »Izaka« malo razlikuje od dva Sorkočevićeva osmeračka prijevoda jer se oba prevoditelja u njima uglavnom služe osmeračkim katrenom ne prakticirajući polimetriju. Ipak kod Nenadića, što je relativno rijetka pojava, razara se katren! Ovi su primjeri proizišli većinom iz neprilika što ih je prevodilac imao kada mu je predložak nudio kratku repliku koja se teško može proširiti u cijelom katrenu. U svakom slučaju Nenadić manje od Sorkočevića poštuje zakonitosti metrike, ali i za jezik njegova prijevoda vrijedi isto što i za dramski jezik Gledevića, Gundulića mlađeg, Sorkočevića — naime, to uopće nije dramski jezik!

Ivan Antun Nenadić, poput Timotej Gleđa imao je, posežući za Izakom, čini se, prije svega teoloških pobuda, što se vidi i po tome da su obojica prenosili iz predložka doslovno biblijske komentare. To i nije čudno kada znamo da su obojica bili svećenici, i to svećenici vrlo visoka ranga.

Posljednji prevoditelj Metastasija kojeg ćemo na koncu ove radnje spomenuti bio je također crkveno lice; to je Aleksandar Tomiković, franjevac rođen u Osijeku 1743. godine, rimski student provincijal i di-

rektor osječke gimnazije, pisac-prevodilac biografije Petra Velikog, izdavač »Ilirskog kalendara« od godine 1793. do 1817. te pisac drame »Josip poznat od svoje braće«, što ju je tiskao 1791. godine u Osijeku. Ovo izdanje ujedno je jedini dosad u cijelosti objavljeni prijevod nekog Metastasijskoga djela na hrvatski jezik.

I Tomiković je zadržao poput Gleđa i Nenadića bogatu teološku aparaturu Metastasijskoga predloška, da bi na kraju dodao i jednu opasku iz koje su točno izlazile njegove nakane: »Josip je«, piše Tomiković, »bio nika slika odkupitelja našega Isusa koji je imao u vrime određeno s neba snići, uputiti se u utrobu pričiste dvice Marije po kriposti Duha svetoga, od nje se poroditi, posli toga slobiti, nenaviditi, prodat i zatvoriti bit. Tada na drvu križa umreti i tako spasitelj svega svita postati«. Nije teško prepoznati da je Tomikovićev »Josip« mišljen poput Nenadićeva »Izaka« koji je, kao što reče Nijemac Hans Sachs, bio »ein figur Christi« ili »figura del Redentore«.

Tomikovićev prijevod prvi je u znanosti 1929. godine uočio Petar Kolendić, što je još jedan dokaz da je poznavanje Metastasijskih djela u nas donedavno bilo posve nedostatno. Stoga se i moglo dogoditi da je Tomikovićev talijanski izvor, premda je njegova drama bila tiskana, pa arhivska zaturenost ne može biti opravdanje, otkriven nema tome ni pola stoljeća. U krug školničke uporabe Metastasijskih, na biblijskim temama zasnovanih libreta došla bi još i vijest Vladimira Čorovića po kojem su bosanski franjevci u Fojnici izvodili tri Metastasijske drame: »Juditu«, »Evu i Adama« i »Izaka«. Ove prijevode i izvedbe kao i izvedbe talijanskih trupa na gostovanjima treb' strogo lučiti od prijevoda koji su, poglavito u Dubrovniku, pod perom Franatice Sorkočevića bili usamljeni ali svjesni pokušaji da se hođ dubrovačke, a to će reći i hrvatske libretistički zasnovane dramatičke, nastavi u vrijeme koje je kazalištu sve manje bilo naklono. Poznato je naime da i onovremene dubrovačke vlasti svjesno onemogućavaju predstavljanje domaćim amaterskim družinama, koje su zasigurno željele u tradiciji domaće lirske drame nastaviti već davno utrnuti palmotičevski plam. Metastasio i njegovo mjesto u matici hrvatskog kazališta dolazi tako u ne odveć sretno vrijeme, ali je i u tom, po teatar oskudnom vremenu »Metastasio po našu« znao naći svoje, u tijeku domaće libretistički zasnovane drame, dostojno mjesto.⁷

Željeli smo nizanjem nekih podataka, do kojih su došli drugi istraživači ili do kojih smo došli sami, rekonstruirati obim Metastasiјеva prisuća na našim stranama. Željeli smo, nadalje, pokazati da Metastasio u hrvatskoj književnosti nije tek list iz suhoparnog kataloga već da je asimilacija ovog pisca unijela u hrvatsku dramatiku, posebno u ono njeno krilo što se napajalo talijanskom libretistikom jedan novi, prijevodni odnos prema talijanskim predlošcima.

Ovo je i prilika u kojoj treba skrenuti pažnju na potrebu da se u proučavanju naše starije književnosti ne zastane samo na ovakvim studijama već da se nakon kritičkih, bibliotečnih i arhivskih istraživanja potrudimo da naša slabo poznata, makar i prijevodna dramska baština ugleda svjetlo dana u kritičkom priređenju. U tom smislu »Metastasio po našu« je izuzetan materijal!

BILJEŠKE

¹ Od brojnih izdanja Metastasiјevih djela svakako valja spomenuti pariško u 12 svezaka 1780—82, potom venecijansko u 24 sveska iz 1827. godine koje smo i mi konzultirali, a nezaobilazno je milansko: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, priredio B. Brunelli, Milano 1943—45, svezaka od 1 do 5;

O sudbini Metastasiјevoj u drugim književnostima treba konzultirati pojedinačno za nacionalne književnosti, npr. za francusku *Alexandre Cioranescu, Bibliographie de la littérature Française du Dix-huitième siècle, I—III, Paris 1969*; ili za španjolsku četiri sveska što ih je uredio *Rafaele de Balbin Lucas* s naslovom »*Biblioteca de traductores Espanoles*«. O sudbini Metastasiјevoj vidi i *Ernesto P. Leonardi, Il melodrama del Metastasio e la sua fortuna nel secolo XVIII, Napoli 1909*, potom *S. Fassini, Il melodrama italiana a Londra nella prima metà del Settecento, Torino 1914*.

Dobar uvod u poznavanje Metastasiјeva rada je knjiga *I classici italiani nella storia della critica, II*, uredio *W. Binni*, sastavio *S. Romagnoli*, Firenze 1955. Zanimljiv je i esej *Benedetta Crocea, Il giudizio del De Sanctis sul Metastasio. La letteratura italiana del Settecento, Bari 1949*; postoje i dvije klasične monografije: *L. Russo, Metastasio, Bari 1945*² i *M. Appolonio, Metastasio, Milano 1930*; zanimljiva je i natuknica u *Enciclopedia dello spettacolo, VII, Roma 1960*, str. 500 autor koje je *Bruno Brunelli*; isti pisac je u svom priređenju Metastasiјevih djela u petom svesku (*Milano 1945*, str. 827. i dalje) donio opsežnu bibliografiju radova o Metastasiјu. Tu se navodi i sva važnija

literatura o talijanskom glazbenom kazalištu, pri čemu treba svakako izdvojiti Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dal suo origine fino al presente*, Bologna, 1783 (poglavlje XI), te esejističku knjigu V. Lee, *Il Settecento in Italia*, Napoli 1932.

² O obitelji Althan vidi A. Pallas *Nagy Lexicon*, I. Budapest 1893, str. 506—507; zagrebački kazališni život 18. stoljeća, ali ne s obzirom na našu temu, prikazuje i Miroslav Vanino, *Povijest kazališta isusovačke gimnazije u Zagrebu*, Hrvatska prosvjeta, III, 1916; Franjo Fancev, *O drami i teatru kaptolskog Zagreba*, Hrvatsko kolo, XXIII, 1932; vidi i Mirko Deanović, *Le théâtre français et le théâtre italien à Zagreb du Moyen-âge au milieu du XIX^e siècle*, *Melanges Hauvette*, posebni otisak, Paris 1934, str. 1—13; Slavko Batušić, *Klasična gimnazija kao školsko kazalište 1607—1804*, *Zbornik zagrebačke klasične gimnazije*, Zagreb 1957, str. 349—355.

Podatak o knjigama u kolegiju je iz Arhiva Hrvatske — Zagreb (prema Deanoviću): *Acta Consilii Croatici 1774*, jun., f^o 202—29.

Sudbinu *Metastasiya* kod Slovenaca iscrpno obrađuje Stanko Škerlj, *Italijansko gledalište v Ljubljani v preteklih stoletjih*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Dela 50, Ljubljana 1973; za ilustraciju evo natpisa libreta tiskanog u Ljubljani: »*Artaserse. Drama per musica da rappresentarsi nella sala del Palazzo Provinciale in Lubiana, Dedicato all eccelsa Provincia del Ducato di Cragno. Nel Carnevale 1740*«. Japeljev prijevod slovenska historiografija situira u 1773. godinu ili nešto kasnije, ali ne poslije 1777. godine. Slobodnjak u djelu *Zgodovina slovenskega slovstva*, Ljubljana 1968, str. 72, smatra da je taj prijevod nastao »okrog 1775«.

O *Metastasiyu* na Korčuli, ali s opisom karakterističnim i za druge gr dove mletačke Dalmacije ima Cvito Fisković, *Kazališne i glazbene prilike u Korčuli XIX stoljeća*, Dani Hvarskog kazališta, Split 1975. str. 123—200. O *Metastasiyu* na Hvaru u XIX stoljeću ima, prema ispisima Bučićevim, građe u Arhivu Machiedo.

O Vojnovićevom citiranju *Metastasiya* vidjeti: Frano Čale, *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Dubrovnik 1968, str. 359. i dalje.

³ Natpisno list *Sladinog djela* glasi: »*FASTI LITTERARIO-RAGUSINI SIVE VIRORUM LITTERATORUM, Qui usque ad annum MDCCLXVI. in Ragusina claruerunt Ditione, PROSPECTUS ALPHABETICO ORDINE EXIBITUS, ET NOTIS ILLUSTRATUS, AUCTORE P. F. SEBASTIANO DOLCI A RAGUSIO Ord. Min. Concion. Generali, S. Th. Lectore Jubil., Ex — Min. Provinciali, Ragusinae Reip. Theologo, Examin. Synodali, Academico Patavino, Veneto et c. Venetiis, MDCCLXVII EXUDEBAT GASPAR STORTI PRAESIDUM FACULTATE*«.

Popovićevu pretpostavku o »Ćiru« i Gleđevu autorstvu vidj u knjizi istog, *Pregled srpske književnosti*, Beograd 1931,⁹ str. 228. Franjo Fancev prvi je uočio rukopis I C 7 i to spomenuo u svom radu *Hrvatska crkvena prikazanja* (posebni otisak), *Narodna starina* XI, 1932. str. 25; *Metastasiyevi predlošci što ih Gleđ prevodi nastajali su ovim redom »La Morte d'Abel«* (ili samo »Abel«) 1732, »*Giuseppe riconosciuto*« 1733, te »*Isacco Figura del Redentore*« (ili »*Sacrificio d'Isacco*« ili »*Sacrificio d'Abramo*«) 1740.

Otkriće izvora rukopisu I C 7 objavili smo u radu »Talijanski izvor triju drama u jednom rukopisu iz Arhiva JAZU u Zagrebu«, *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU*, I 2, Zagreb 1975, str. 69—71.

Rodeov zapis vidi u djelu: *Necrologium Fratrum Minorum de observantia Provinciae S. Francisci Ragusii Edidit notisque illustravit P. Benvenustus Rode O. F. M. Analecta franciscana sive chronica aliaque varia documenta ad historiam fratrum minorum spectantia. Tomus VI: Necrologia Ordinis FF. Minorum continens. (Extractum). Ad Claras Aquas (Quaracchi) prope Florentinam. Ex Typographia Colledii S. Bonaventurae 1914, str. 94/486 (paragraf 758, redak 13—31).*

Nešto podataka o Gleđu ima Petar Kolendić, Loredanova Diana u prevodu T. Gleđa. *Južni pregled*, X, 1935, 1, str. 18—21. (Isto u knjizi, P. Kolendić, *Iz starog Dubrovnika*, Beograd 1964, str. 231—4.)

O djelima Gleđevim vidi još i: Mijo Brlek, *Rukopisi knjižnice Male Braće u Dubrovniku I*, Zagreb, 1952, str. 68, 69, 221. (O »Dianeji« str. 221. signatura 224.)

O Sladi vidi: M. Pantić, Sebastijan Slade-Dolči, dubrovački biograf XVIII veka, SAN, Posebna izdanja CCLXXXVIII, Beograd 1957.

⁴ Kačanovskij u radu *Neizdannij dubrovnicki poet Anton-Marin Gleđević (Istoriko-literaturnoe usledovanie)*, S. Peterburg 1882, iznosi prve komparativističke opažaje uz Gleđevičev dramski rad. U novije vrijeme sintetski je o Gleđeviću pisao Miroslav Pantić: *Dubrovački pesnik Antun Gleđević*, *Glas SAN CXXL*, Odeljenje literature i jezika 5, 1960, str. 69—108.

Gleđevičeva dramska djela tiskana su u XV. knjizi kolekcije *Stari pisci hrvatski*, a priredio ih je Pero Budmani. Tekst drame »Elpidija ili Belizarijo« nije u cijelosti poznat Budmaniju pa mu je on po dubrovačkom rukopisu tiskao samo prvi čin. Kasnije je Đuro Šurmin u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci našao potpuni rukopis. O tome vidi u raspravi Gleđevičev Belizarijo, *Nastavni vjesnik*, X, 1902, str. 263—265.

O talijanskim izvorima Gleđevičevih drama pisao je ozbiljno Mirko Deanović, *Die Übersetzungen des A. Gleđević*, *Archiv für slavische Philologie*, XXXVI, 1916, str. 378—413. Tek naknadno je otkrio izvor »Elpidije ili Belizarija« pripočivši ga u radu *La fortuna di Apostolo Zeno nell' oltre Adriatico, Atti dell'Accademia degl' Arcadi e scritti dei soci XV*, svezak VII—VIII, Roma, 1932, str. 169—221. Paralelno s Deanovićem izvor »Elpidije« otkrio je Jean Dayre, *L'original italien du »Belizarijo« de Gleđević*, *Revue de études slaves XI*, 1931, str. 61—63.

U novije vrijeme poticajnu građu o rukopisima iznosi Tomo Matić, *Rukopisi Gleđevičeve drame »Belizarijo aliti Elpidija«*, *Anali historijskog instituta u Dubrovniku*, VIII—IX, Dubrovnik 1952, str. 331—336.

O odnosu pučana i plemića i socijalnoj problematici u Dubrovniku od početka 17. stoljeća do Gleđevičeva vremena ima u radovima Fanceva, Radatovića, Vodnika, te u historiografskim radnjama Vinavera, Pavlovića, Ravlića i Zlatara. O tim pitanjima pisat ćemo opširnije na drugom mjestu!

⁵ O Zenovoj reformi libreta vidi standardnu monografiju Max Fehr, *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes. Ein Beitrag zur Geschichte des Libretto's*, Zürich, 1912. Frigimelikino »mišljenje« uzeto je iz predgovora

drami Ottone tragedia per musica, In Venetia MDCXCIV, str. 9. Zanimljivih opažanja o talijanskom glazbenom teatru, premda po svemu u duhu arkadskih kritičara, vidi u djelu Paul Hazard, La crisi della coscienza europea (talijanski prijevod s francuskog), Einaudi editore, Torino 1946, str. 403—421. Mnogo su korisniji za ta pitanja radovi Carla Calcaterra, Il parnaso in rivolta, Milano 1940, str. 228. i dalje; isti, Controriforma e Seicento, Un cinquantennio di studi sulla Letteratura italiana (1886—1936), Saggi Dedicati a Vittorio Rossi, svezak I, Firenze, 1937, str. 247. i dalje; isti, (prikaz studije Francesca Vatiellija), Giornale storico della letteratura italiana, CXVI, 1940, XVIII, 346, str. 58—60. Nezaobilazna je i mnogo korisnija od već zastarjelih, a u nas rado citiranih, Solertijevih radova o talijanskoj melodramatici, studija Francesca Vatiellija, Operetisti-libretisti dei secoli XVII e XVIII, Rivista musicale Italiana, svezak XLIII, 1939, Milano, str. 1—16, 315—332, 605—621.

Čini nam se da je istraživanje Dragoljuba Pavlovića, Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku, Zbornik Filozofskog fakulteta, Beograd, 1952, II, str. 243—254, posvema krivo usmjereno jer je preveliku pažnju poklonilo firentinskom libretističkom krugu zanemarujući libretistički utjecaj iz kasnijih faza na koje ukazuju Vatielli i Calcaterra. Zanimljiva su, premda se navedu na Pavlovića, i istraživanja Pavla Pavličića, Problem žanra u hrvatskoj baroknoj književnosti, Forum, XV, XXXII, 9, str. 457 i dalje.

Mi smo do sada priopćili na dva mjesta nešto o pretvorbi talijanskih libreta u hrvatskoj književnosti i o specifičnoj preradbenoj asimilaciji. Vidi: S. P. Novak Fragmenti o Vučistrah, Mogućnosti, XXIV, Split, veljača—ožujak, 1977, 2—3, str. 218—234; isti, O tri dubrovačke tragikomedije, Prilog razumijevanju hrvatske drame nakon Junija Palmotića, Scena, XIII, juli—avgust, 4, Novi Sad, str. 11—16; ovdje je navedena i opširnija literatura o hrvatskoj drami 17. stoljeća. Inače rezultate istraživanja o hrvatskoj libretistički zasnovanoj drami donijet ćemo u već završenoj dizertaciji »Kanavelićev 'Vučistrah' prema dramskom stvaranju svog vremena«.

Podatak o izvedbi »Otona« pronašao je Miroslav Pantić (prikaz studije Nade Beritić), Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, XXI, svezak 1—2, Beograd, 1955, str. 144 i dalje. O kazališnom životu u Dubrovniku tijekom 18. stoljeća s arhivske strane vidi: Nada Beritić, Iz povijesti kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku, Anali Historijskog instituta u Dubrovniku, II, 1954, str. 329—357.

⁶ Prve vijesti o Sorkočeviću donosi Slade u »Fastima« (n. dj. str. 22—23). Nešto novo ima i u Agićevim dopunama Matijaševićeva izvoda iz Crijevića (pod signaturom R 3666 u Sveučilišnoj i nacionalnoj knjižnici u Zagrebu) Opširno je o dramskom radu informirao Franjo Marija Appendini, Notizie storico-critiche sulle antichità storia e letteratura de'Ragusei, II, Ragusa 1803, str. 247—248; veliku i iscrpnu monografiju o Franatici Sorkočeviću napisala je Nada Beritić Franatica Sorkočević, dubrovački pjesnik XVIII stoljeća (1706—1771), Rad JAZU, 338, Zagreb 1965, str. 147—258.

Čulićev katalog pripremljen je u Zadru 1860. Vidi: Ivan August Kaznačić, Biblioteca di fra Innocenzo Culich nella libreria de'RR. PP. Francescani di Ragusa, Zara, 1860. Tiskano kao Supplemento all'osservatore dalmato. Pretpostavku da je »Oslobođenje Betulije«, iz rukopisa br. 633 u Naučnoj biblio-

teci Dubrovnik, Gleđevićovo djelo, iznio je M. Pantić, Antun Gleđević... n. dj. str. 92.

O Mariji Dimitrović treba konzultirati: Anton Kolendić, Dubrovačka pesnikinja Marija Dimitrović, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, SAN, knj. 21, sv. 1—2, Beograd 1955, str. 321; Zdenka Marković, Pjesnikinje starog Dubrovnika, Zagreb 1970, str. 141—183. Talijanski naslov Metastasijeve muke je »La Passione di Gesù Cristo« a izvedena je prvi put 1730. Vidi dubrovačku »Muku«, npr. u rukopisu IV b 78 u Arhivu JAZU u Zagrebu. Podatke o izvedbama u samostanima donosi između ostalog Nada Beritić u već navedenom radu Iz kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku... n. dj., što je kasnije dopunio Miroslav Pantić u prikazu, Prilozi 1955, 1—2, str. 149. Šenoine objave su: Antologija pjesništva hrvatskoga i srbskoga narodnoga i umjetnoga, Zagreb 1876, str. 144, te Vienac izabranih pjesama hrvatskih i srbskih, sastavio ga August Šenoa za svjetsku izložbu u Beču, Zagreb 1873, str. 86.

Vlaho Bolić i Giancarlo Angeli tiskali su zajedno jednu knjigu s naslovom: Odae Joannis Caroli de Angelis et Blasii Bolich, Rhacusae 1810. Zbog toga je i došlo do zbrke oko autorstva canzonette »Libertà«. Njen je prijevodni latinički natpis »Ex italico Pietri Metastasi 'Grazie agli inganni tuoi' paraphrasis latina«. Ovaj tekst spominje Mirko Deanović posljednji put u radu Odrazi talijanske akademije degli Arcadi preko Jadrana II, Rad JAZU, 250, Zagreb 1935, str. 102; o Angeliju i Boliću piše dvije briljantne natuknice, od kojih je svaka pravi znanstveni rad, Miroslav Pantić u Leksikonu pisaca Jugoslavije I, Matica srpska, Novi Sad 1972, str. 79 (Angeli) i str. 285—286 (Bolić).

U biblioteci otaca malobraćana u Dubrovniku ima i jedan Radićev prijepis Metastasijeva teksta, sastavljen 1811, s naslovom: »Il Conclave dell'anno MDCCLXXIV. Drama per musica«. Vidi u istoj biblioteci, novi broj, rukopis 32.

⁷ Još i danas uporabljiva Pavićeva povijest hrvatske drame s naslovom »Historija dubrovačke drame« tiskana je 1871. godine, kada je njen autor imao samo 27 godina! O životu Nenadićevom vidi u radu Miloša Miloševića, Izvor Kačićeve pesme o Marku Ivanoviću, Spomenik SANU, Beograd 1956, str. 99—100; sveukupno o djelima Nenadićevim najiscrpnije je pisao Radoslav Rotković. Njegova studija pretrpjela je znatnih izmjena od prve objave u časopisu »Stvaranje«, potom preko preštampavanja u uvodu Nenadićeve »Slijepe pravde« pa, konačno i najviše, u knjizi Crnogorsko književno nasljeđe, Pobjeda, Titograd 1976, str. 145—178.

Rotkovićeve promjene najviše su se odnosile na Nenadićeva »Izaka«, za kojeg je prvo smatrao da je originalno djelo a poslije našeg članka »Nenadićev 'Metastasio'«, Oko, 29. siječnja do 12. veljače, 1976. g. morao je uzeti u obzir i tu novu ubikaciju. Nakon Srećka Vulovića, koji je u prošlom stoljeću prvi vodio brigu o Nenadićevim dramskim djelima, i Fanceva, koji je njegove tekstove ipak samo uzgred spomenuo (Hrvatska crkvena prikazanja. Narodna starina XI, Zagreb 1932, str. 25), o Nenadiću je pisao i Milorad Pavić, Istorija srpske književnosti baroknog doba, Beograd 1970.

O motivu Abrahamove žrtve u hrvatskoj književnosti pisali smo u raspravi Naše Posvetilište i Posluš u kontekstu evropske književnosti, Dubrovnik, XVI, 1973, 1, str. 115—127.

Na Ćorovićev podatak upozorio nas je dr Slavko Batušić. Oskudna je literatura o Aleksandru Tomikoviću. Ipak, sve što je bilo poznato navodi Tomo Matic, Prosvjetni i književni rad u Slavoniji prije preporoda, Zagreb 1945, str. 111, 113, 121—123, 166.

Tomikovićev »Josip poznan od svoje braće« tiskan je u Osijeku 1791. godine, a o njemu je jednom kratko pisao Petar Kolendić, Tomikovićev »Josip poznan«, Prilozi za književnost, istoriju, jezik i folklor, IX, Beograd 1929, str. 194—195. Na tom mjestu Kolendić je ubicirao talijanski izvor.