

TALIJANSKI IZVOR GLEĐEVIĆEVE »ZORISLAVE«

Slobodan P. Novak

U zaključku monografije o Antunu Gleđeviću, dubrovačkom piscu iz druge polovine XVII stoljeća, unosi Miroslav Pantić jednu ogradu. On je naime vrednujući Gleđevićev dramski rad zapisao: »... preocjenjivanju opšte vrednosti Gleđevićevih melodrama malo može smetati okolnost što se za njegovu »Zorislavu« kraj svih pokušaja do danas nije našao talijanski izvornik i što se ona dok se to ne dogodi mora shvatiti kao samostalno delo.«¹

Ne znajući ništa o eventualnim izvorima Gleđevićeve »Zorislave« istraživači nisu bili u mogućnosti da s posvemašnjom sigurnošću utvrde dosege svih Gleđevićevih dramtizacija i da sagledaju njegovo mjesto u tijeku hrvatskih tragikomedija. Ipak uza sve ograde ne jednom primijećeno je kako se »Zorislava« ničim ne odvađa od drugih Gleđevićevih tragikomedija, od »Ermione« i »Damire«, od »Olimpije« ili od »Belizarija«, tekstova sve odreda rađenih po mletačkim libretističkim predlošcima. »Zorislavu« od ova četiri teksta odvađa to što je, prema pridruženom joj prologu družine Hrabrenih, razvidno kako je u svoje doba bila uprizorena, potom njena je toponimika i antroponimika, za razliku od preostalog Gleđevićeva opusa, posvećena na način nacionalnih pseudohistorijskih dramtizacija u palmotićeveskom duhu koji su nakon Palmotića, a prije Gleđevića, nasljedovali Vice Pucić Soltan,² Šiško Gundulić³ i Petar Kanavelić.⁴ Sa svoje strane pseudonacionalni »Zorislavin« abecedarij otežavao je komparatistima posao jer »Zorislava« nije pružala nikakvih olakšica u pogledu pronalaženja stranih izvora. Trebalo je stoga pregledati manje-više cijelu kazališnu, pa i novelističku, talijansku seičentističku produkciju. Taj nam se trud isplatio pa danas možemo iznijeti njegove rezultate.

I

Od smrti Antuna Gleđevića neće proći ni petnaestak godina, a već će se dominikanac Saro Crijević odlučiti da sačini njegovu biobibliografiju. Ta Crijevićeva lijepo pisana radnja o našem piscu, inače je dio golema djela

»Bibliotheca Ragusina«. Prvi Crijevićev podatak o Gleđeviću je točan, jer on doista jest napisao jedno »Porođenje Gospodinovo« ili, kako bibliograf veli, dramu »De nato Christo Servetore«, ali je zato sve što u Crijevića slijedi pogrešno. On tako kao Gleđeviću spominje dramu »Mercurije iliti ljubavna utakmica« što će biti danas neka izgubljena drama, potom on kao Gleđevićovo spominje i »Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo«, što je razvidno istoimena Palmotićeve drama. Crijević još spominje i neku dramu o Juditi, a za Palmotićeve »Kolomba« misli da je Gleđevićovo djelo. Riječju, pionirski Crijevićev popis s obzirom na dramski rad Gleđevićev posvema je bio nedostatan.⁵

Franjo Marija Appendini kada kao i Crijević poduzme srodan posao uzet će, kao i obično, sve od prethodnika ali će pridodati i naslove tri nova dramska teksta za koje je po rukopisima ustvrdio da su Gleđevićevi. Appendini tako zna za »Olimpiju«, »Zorislavu« i »Damiru«.⁶ Sedam desetljeća nakon Appendinijeve knjige dopunit će Armin Pavić popis uočivši još dva Gleđevićeva teksta, a ti su »Ermiona« i »Belizario«, za koji misli da je fragment⁷.

Sva iskustva prethodnika glede Gleđevićeva dramskog rada tekstološki zaokružuje Pero Budmani u izdanju što ga je 1886. godine priredio za kolekciju »Stari pisci hrvatski«. Budmani temeljito kritizira Crijevićev popis i definitivno revidira korpus Gleđevićevih dramskih djela. Po njemu Gleđević je napisao »Porođenje Gospodinovo«, a uz to i četiri tragikomedije »Damera«, »Ermiona«, »Olimpija«, »Zorislava«; nadalje Budmani misli da je od Gleđevića sačuvan fragment »Belizario«, a vjeruje da je pisac napisao još i izgubljenu »Petrislavu« od koje je sačuvan samo prolog. S tekstološke i bibliotečne strane Budmani je vrlo kritičan jer on ne uzima ništa što bi bilo plauzibilno.⁸

Budmanijevu kritičnost potvrdila su i sva kasnija istraživanja. Tako je na njegov popis tek Đuro Šurmin pridodao podatak da »Belizario« nije fragment već da je sačuvan i u jednoj cjelovitoj verziji.⁹ Za tu kompletnu verziju kasnije je Tomo Matić utvrdio da je starija od postojećeg fragmenta.¹⁰ Petar Kolendić pronašao je nakon Budmanija jednu rukopisnu verziju »Porođenja Gospodinova«,¹¹ a Miroslav Pantić je iznio pretpostavku da bi jedno apokrifno rukopisno »Oslobođenje Betulije« moglo biti onaj tekst što ga Crijević spominje kao Gleđevićevu dramu o Juditi.¹² Nakon svega rečenog može se zaključiti kako je Gleđevićeva dramska bibliografija uglavnom zatvorena, te da nas tu neka veća iznenađenja i ne mogu očekivati. Eventualno bi u nekom privatnom arhivu mogla biti pronađena »Petrislava«, otkriven izgubljeni »Mercurije«, ali sve će to doći, ako dođe, posvema slučajno.

Mnogo manje slučajan bio je tijek komparatističkih istraživanja u Gleđevićevom dramskom opusu. Povijest tih istraživanja vrlo je uzbudljiva, pa nas upravo zbog te svoje dimenzije i privlači. Još u vrijeme dok su Gleđevićeve drame bile poznate po Appendinijevim spomenima ili po Pavićevim parafrazama, ruski je slavist Kačanovski posvetio Antunu Gleđeviću cijelu monografiju.¹³ Postavivši svoju radnju komparatistički, radeći na njoj ne samo u Dubrovniku već i u Italiji, Kačanovski je iznio čitav niz navodnih Gleđevićevih inozemnih posudbi. Nikada valjda nije bilo uz nekog našeg

pisca spomenuto više dugovanja i nikada ti spomeni, kao u slučaju Kačanovskog, nisu svi od reda bili netočni. Slabo upućen u talijanistiku, a ne shvaćajući posvema ni komparatističku metodologiju, ovaj prvi Gledevićev monografist pokušava dokazati da je Gledević izvrsno poznao suvremenu književnu produkciju. Izlazi, što je apsurd ovih istraživanja, da je Gledević bio upućen u opuse nekih pisaca koji su se rodili tek nakon njegove smrti!? Takvim rezultatima Kačanovski je prirodno Gledevićevu djelu podario vrlo visoku ocjenu.¹⁴

Pravi rezultati s obzirom na Gledevićevu originalnost i na izvore njegovih drama došli su tek od pravih znanstvenih komparatista. Radeći u Italiji uspio je Mirko Deanović već u jednom svom mladenačkom radu razjasniti izvore triju Gledevićevih tekstova. Deanović 1916. godine pokazuje da je »Olimpija« u stvari »Olimpia vendicata« Aurelijeva iz 1682, da je »Ermioni« izvor u drami istog Aurelija »Gli amori infruttosi di Pirro« iz 1661, a da je »Damirin« izvor Acciaiuolijeva »Damira placata« iz 1680. godine.¹⁵ Iako posvema dokumentirana, Deanovićeva studija ipak nije potpuno razuvjerila one koji su u Gledevića tražili nekakvu navodnu originalnost i dramaturšku osobnost. Tako je na primjer Dragutin Prohaska posvema usamljen kada u svom sintetskom pregledu hrvatske i srpske književnosti ima za Gledevića mnogo razumijevanja, pa i riječi laske i hvale.¹⁶

I nakon Deanovićeve studije iz 1916. godine, komparatisti će se vraćati Gledevićevoj »originalnosti«! Tako 1931. godine Jean Dayre počinje svoj napad na Gledevića riječima: »Radi nestašice drama pri koncu XVII vijeka htjelo se i na silu pripisati neke zasluge Antunu Gledeviću...« Za ovu tvrdnju Dayre misli da ima argument: u rukama mu se naime nalazi talijanski izvor Gledevićeve tragikomedije »Belizario«. Dayre toj drami prepoznaje predložak u Zenovom tekstu o Belizariju, a s naslovom »I rivali generosi«.¹⁷ Do istog rezultata, naime do zaključka da se izvor »Belizarija« krije u Zenovoj drami, dolazi nezavisno od Dayrea i Mirko Deanović koji je svoje otkriće iznio ispitujući sudbinu Apostola Zena s ove strane Jadrana.¹⁸

Deanovićeva i Dayreova otkrića, razumljivo, ostavila su traga i u literarnoj historiografiji. Gledevićeve tragikomedije, od tada pa do danas, sve se manje spominju, čak im se i ne navode naslovi, a ako se o njima i govori onda je to uvijek u negativnom smislu.¹⁹

Kombol u svom sumarnom pregledu hrvatske drame do 1830. godine za Gledevića ne nalazi lijepih riječi. On kaže da Gledevićevim prijevodima bezvrijednih talijanskih melodrama naša tragikomedija pada na najniže grane i da je to slučaj u svim melodramama, pa i u »Zorislavi«, kojoj talijanski izvor nije poznat. Kombol je ovdje, a to je očito po stilizaciji, osjetio da ukoliko ne poznaje izvore »Zorislave«, a ukoliko u njoj primjećuje pseudohistorizaciju u nacionalnom smislu, ovu ipak ne može trpati u isti koš s tekstovima za koje su komparatisti bez ostatka već utvrdili da su doslovni prijevodi. Kombolu je jasno, premda i u »Zorislavi« sluti mletačke teatarske meštre, da treba na jednoj strani govoriti o Gledevićeve četiri tragikomedije s poznatim stranim predlošcima, a da o »Zorislavi« kojoj je predložak nepoznat treba govoriti sa stanovitim oprezom na drugoj.²⁰

Dakle »Zorislava« i neriješenost njenih eventualnih talijanskih izvora nije bila samo teret Gleđevićevom novijem monografisti Miroslavu Pantiću, već je ona na neki način bila smutnja i Deanoviću i Kombolu da definitivno izreknu ocjenu Gleđevićeva dramskog rada. S druge strane bila je ta komparativistička nepoznanica vrlo važnom točkom ukoliko smo željeli sagledati niz hrvatskih libretistički zasnovanih tragikomedija od Paška Primovića do Franatice Sorkočevića.²¹ Stoga je rješenje ovog pitanja, a to sada pred nas izlazi, zalag: 1) jednog sintetskog pregleda hrvatske tragikomedije i 2) jedne kritičke monografije o Gleđevićevom književnom radu.

II

Treba svakako kazati: bilo je izuzetno teško doći do talijanskog predloška koji se pod konac XVII stoljeća našao na Gleđevićevom stolu i po kojem je on sačinio svoju »Zorislavu«. U pronalaženju tog predloška nije nam mogla pomoći ovdje nepostojeća eventualna homonimičnost naslova, a ni jedan od u dramu spomenutih toponima nije mogao naznačiti neki trag. Ni tematika teksta nije pomagala u traganju za naslovom eventualnog predloška; naime mogla se ona označiti u vrlo širokom dijapazonu — od ljubavi do dužnosti, kako je uostalom »Zorislavu« naslovio Dimitrije Demeter kada ju je 1838. godine preradio.²² Olakšicu u traženju tek je nudila činjenica da su svi prethodno otkriveni predlošci Gleđevićevih drama bili pronađeni isključivo u Veneciji, potom da su svi od reda bili libreta, te da su bili napisani u rasponu od 1661—1697. godine. Nadalje, sudeći po iracionalnoj biti »Zorislavina« ustrojstva, a tako bi taj ustroj svakako označio libretistički reformator Apostolo Zeno,²³ i sudeći po nevjerojatnosti njenih čina, kako bi to rekao naš Demeter, moglo se pretpostaviti da je i u »Zorislavi« Gleđevićev predložak libreto te da i ona dolazi iz predzenovske nereformirane libretistike. Uz to, činilo nam se po analogiji s drugim Gleđevićevim dramskim prijevodima,²⁴ da je eventualni predložak »Zorislave« neka pseudohistorijska drama.

Svjesni svih tih problema, a i olakšica, krenuli smo u istraživanje služeći se kao pomagalima onovremenim dramskim registrima, te starim i novim bibliotečnim katalozima. I nakon mnogo sondi i pregleda došli smo do rezultata koji sada možemo sažeti u jednoj rečenici: Predložak Gleđevićevoj »Zorislavi« pružio je libreto Venecijanac Adrijana Morsellija s naslovom »Tullo Ostilio.²⁵ Premijeru je ta drama doživjela 1685. godine u Teatro di San Salvatore u Mlecima,²⁶ a tom je prigodom tekst izveden uz glazbu Marc'Antonija Zianija. Libreto je iste godine tiskao Francesco Nicolini, zaboravivši po običaju onovremene libretistike na naslovnoj strani otisnuti ime autora. Ipak autora Morsellija mogli smo ustanoviti na osnovi ponovljenih izdanja ovoga libreta na kojima se redovito javlja njegovo ime.²⁷

Svoj libreto Morselli je posvetio poljskom grofu Stefanu Adamu Grudziński, »najvećem ratniku stoljeća«. Upravo zbog te posvete, veli izdavač, odabrana je drama o Tuli, rimskom kralju, koji je poveo rat protiv Albanaca, svojih susjeda, porazivši ih povećavajući tako granice svoje domo-

vine. Morselli crpi osnovne podatke o temi svoje drame iz Tita Livija, ali u drugom dijelu uvoda koji se, po običaju onog vremena, zove »Istoria«, s natpisom »Si finge«, osjećajući aristotelovsku distinkciju između povijesti koja opisuje događaje kakvi jesu i poezije koja ih opisuje kakvi bi trebali biti, priča autor da je na dvor Tulin došao neki Silvije, u stvari kralj Albanaca, pod imenom Oratio i kako »Violasse di nascosto« kraljevu kćerku Martiju koja mu je tajno rodila sina Celija. Nema sumnje Martija je doslovno preuzeta u Gleđevićevoj »Zorislavi«, ona je naslovni lik naše drame, njen otac Hvalimir ugarski u stvari je Tullo u Morsellijevoj drami, a onaj prerušeni mladić s kojim kraljeva kćer tajno ljubi i kome tajno rada dijete, kod Gleđevića je postao Krešimir, sin kralja od Bosne, pod imenom Dragomira. U tu jezgru uključuje Morselli još jedan ženski lik, djevojku Sabinu, kćer albanskog vojvode. I ovaj lik postoji u Gleđevićevoj »Zorislavi« gdje se ta djevojka zove Cvjetislava. Ta bojnica i zarobljenica u stvari je »najnemoralniji« lik cijele drame i »nedoličnost« njena ponašanja posvema je zgrozila Demetra kada je po »Zorislavi«, ne znajući naravno za Morsellija, sačinjao svoju »Ljubav i dužnost« 1838. godine.

Spomenuta četiri lika stožer su talijanske i hrvatske drame, a svi ostali u njihovoj su funkciji ili kako Morselli kaže postaju jasni tek »dalla lettura del dramma«. ²⁸ Ali Morsellijev »Tullo Ostilio« i Gleđevićeva »Zorislava« nisu tek srodne drame, već je hrvatska drama manje-više posvema vjeran prijevod talijanskog libreta, razlikujući se od njega tek uporabom drugog medija, naime zamjenjujući njegov razvezani stih osmeračkim katrenom i »nacionalizirajući« predložak na planu toponimike i antroponimike. Gleđević iz svog predloška s obzirom na neke zahvate u fabuli i nije mijenjao ništa, iako je za tako nešto bilo razloga. Naime, vrlo slobodno prikazivanje spolnosti kako dolazi u Morsellijevom libretu protivilo se s jedne strane i klasicističkom decorumu, ali i vrlo strogom dubrovačkom moralu. Gleđević u tom pogledu, doduše prvenstveno u lirici, i inače pokazuje stanovitu slobodu, pa ga očito ni u drami to nije moralo smetati.

III

Treba sada postaviti pitanje kako Gleđević prevodi iz svog predloška, kako postupa s Morsellijevim tekstom uz to što likovima i prostorima daje narodna imena i uz to što sažimlje poneku didaskaliju? U vezi s tim pitanjem valja kazati da Gleđević prevodilački zahvat u »Zorislavi«, pored spomenutih ograda, nije nimalo različit od zahvata što ih on provodi na Aurelijevom, Acciaiuolijevom i Zenovom libretu. I Morselli biva preveden tako da se iz njegova teksta uzima svaka scena bez izuzetka, da se po tradicionalnom dubrovačkom običaju svaka izrečena misao iz predloška pretoči bez obzira na eventualnu leksičku lateralnost u osmerački katren. Taj se katren u »Zorislavi«, a i u većini dramskih prijevoda onog doba nikako ne narušava, nego se u nj okivaju čak i najobičniji uzvici i kratki iskazi iz predloška. Takav način prevođenja u raznim stihovima i strofama Dubrovčani su bez znatnijih odstupanja primjenjivali u drami već od prvih dramskih

prijevoda početkom XVI stoljeća, na primjer u prijevodu pirne drame Antonija Ricca pa sve do Frantice Sorkočevića i njegovih prijevoda iz Metastasia u XVIII stoljeću.²⁹

Poštivanje osmeračkog katrena u »Zorislavi« je strogo provedeno, tako da u sva njena 3124 stiha nema ni jednog izuzetka. U praksi to znači da se svi kratki usklici, pojedine riječi ili pojedini stihovi iz predložka prevode sa znatnim proširenjima u katrenima. Kada na primjer u trinaestoj sceni drugog čina Morsellijeva libreta Tullio »vuole abbracciar« Sabinu što odgovara prizoru u kojem kod Gleđevića kralj Hvalimir »hoće je poljubiti«, ona će u predlošku kazati samo:

*Pria lascierò la vita.*³⁰

što Gleđević proširuje u cijeli katren:

*Prije bi ljutu zmiyu primila
ove iste od desnice
nego bih ti dopustila
celivati moje lice.*³¹

Drukčiji tip prenošenja kratkih replika iz predložka može se opisati u istom prizoru kada se Tullio i Sabina, tj. Hvalimir i Cvjetislava nađu u ovoj melodramatičnoj situaciji: kralj se naime vraća na scenu s djetetom u ruci misleći da je to porod Sabine, njegove ljubavnice, i ne znajući pri tom, da se u stvari radi o djetetu vlastite mu kćeri. U toj situaciji dio dijaloga u predlošku je ovakav:

*Tullo: L'uccido.
Sabina: Pietà.*³²

I u Gleđevićevom prijevodu svaki od ovih uzvika prenosi se, ali ne kao u gornjem primjeru za svaki redak cijeli katren, već ovdje svaki uzvik tvori polovicu katrena koji i dalje zadržava rimu abab:

*Kralj: ubit ću ga bez milosti
ako milos neć' mi imati.
Cvjetislava: Mom pravednu sinku prosti
ako neć' se silnik zvati.*³³

Ovaj primjer pokazuje želju našeg prevoditelja da pod svaku cijenu zadrži uobičajenu strofu, pa se i iz toga vidi njegova namjera da nikako prevodeći ne naruši od Palmotića i njegovih sljedbenika zadani vanjski oblik dubrovačkih pseudohistorijskih tragikomedijskih.

Navedeni primjeri razumljivo ne mogu pokazati da Antun Gleđević baš uvijek i redovito proširuje svaku misao iz svog predložka pretačući je u izražajne klišeje dubrovačke lirike (celivati lice, primili ljutu sinu prosti, od iste desnice itd.). Ima slučajeva kada Gleđeviću polazi za rukom i da četiri stiha iz predložka prebaci u svoj klišeizirani medij posvema vjerno ne ispuštajući ništa. Evo kako prevodi jedan Ascanijev govor:

*Le più rigide sventure
Tutte s' armano contro me;
E frà tenebre tanto oscure
La sua pace il cor perde.³⁴*

Celimir, tako se kod Gleđevića zove Ascanio, prenosi ova četiri stiha bez proširenja vrlo vjerno i precizno:

*Najgore su smeće mene
odasvuda okružile,
i sumnje su mē ledene
slatki mir mi ugrabile.³⁵*

Iz svog predložka, kako pokazuju navedeni primjeri, Gleđević uz stanovita izričajna proširenja ipak ne uzima baš sve. Ispuštanja dolaze isključivo u onim segmentima gdje su zahtjevi onovremene dubrovačke scene mogli ponuditi i neko drugo rješenje od onog u predložku. Takav jedan zahvat vidljiv je u osmoj sceni prvog čina. U toj sceni sudjeluju Martia — Zorislava, Sabina — Cvjetislava, Silvio — Krešimir i Araspē — Dobroslav savjetnik. Prizor se u predložku otvara peteračkom pjesmom »Di me fortuna/si prende gioco — Sa mnom sreća vrti i vije«. S obzirom na proširenje što ga provodi Gleđević za nas je u ovom prizoru karakteristično njegovo interpretiranje govora zarobljene Sabine. Dubrovčanin naime jedinu Sabininu rečenicu koja glasi »Quell' infelice io sono«, prenosi kroz tri katrena u kojima se iskazuje prvo kako je ona u stvari kći Tugemira beogradskog, te kako je zarobljena i dovedena u »vezijeh« u Budim i kako sada civili zasužnjena:

*Ja od svijetle jesam krvi,
kći sam slavna Tugemira,
za kraljem je ki najprvi
biograskijeh u sred mira;
nu bi drago nebesima
da ostah plačna zarobljena
i ovdī sam sred Budima
u vezijeh dovedena.
Ali dio moga jada
u robstvu sam odložila
gdi me blaga sreća sada
na tvū službu odredila.³⁶*

Ovaj primjer u Dubrovniku, odavno omiljene uprizorbe motiva zasužnjivosti,³⁷ pokazuje kako je Gleđević iz svog predložka prevodio misleći na scenu i kako je dopisujući ovaj motiv, također čest i u dramatici druge polovice XVII stoljeća,³⁸ računao na očekivanje publike i na njene navike. Shodno tome on je dakle i dopunjavao svoj prijevod.

Razlikost od predložka pokazuje, poznajući očekivanja svoje publike, Gleđević još jednom u osmom prizoru prvog čina. Tu dolazi do preokreta u radnji: zarobljenicu Cvjetislavu prepoznaje Krešimir koji je kao i kralj bio njen nekadašnji ljubavnik. Taj, za dubrovačke prilike i za očekivanje onodobnog dubrovačkog glumišta i za ustroj vrlo konvencionaliziranog dram-

skog medija dubrovačke tragikomedije, odviše melodramatičan obrat, Gleđević rješava ispuštajući ga posvema i prenoseći ga samo s dva govora u stranu. U svom libretu Morselli je taj prizor izveo s obzirom na scensku i glazbenu namjenu teksta kroz niz pjevačkih istupa bilo u stranu bilo kao dio konverzacije. Gleđević umrtvljujući događajnost i latentnu melodramatičnost prikazanog prepoznavanja bivših ljubavnika, rječito pokazuje da je skloniji klišeiziranju dramatičnijih scena i njihovom liriziranju. Kod Gleđevića kanda je cijeli prizor, koji je u libretu s obzirom na neočekivanost zbivanja naročito naglašen, izveden samo zato da bi ga kraljica »Zorislava« mogla umrtvljivati svojim zapovjednim tonom:

*Za malo se, lijepa i znana,
ti ukloni, djevojčice.*

Ili da bi savjetnik Dobroslav rekao:

*Gdi se ona odijelila;
sinka vam ću poč dovesti.³⁹*

Vidljivo je kako jednu posvema opernu, bitno melodramatičnu scenu koja je u predlošku sa svojim kratkim replikama davala mogućnost pjevačkih nastupa, naš pisac vraća u plošnost konvencionaliziranih dubrovačkih govora u stranu, dijeljenja i liriziranja svake znatnije dramske događajnosti.

Iz ove vizure jasna je Gleđevićeva usmjerenost na palmotićeovski tijek tragikomedije. Gleđević naime ne samo što u »Zorislavi« odabire tradicionalniji osmerački katren za razliku od Kanaveličeve proze, ne samo što radnju i osobe također prilagođuje nacionalnoj pseudohistoriji, nego je on u krugu domaćeg lirskeg teatra koji i kada posiže za talijanskim libretističkim predlošcima u njima smanjuje dramatičnost i glazbenost. Takav odnos proizlazi iz činjenice što teatar u Dubrovniku tog doba ne poznaje glazbeni teatar.

Iz svog predloška, premda ostvaruje čitav niz sitnih otklona, Gleđević uzima gotovo sve. Pa ipak ima i jedan izuzetak a to je izostavljanje kratke sedme scene drugog čina Morsellijevog libreta. Sitna ispuštanja i poneki otkloni diktirani očekivanjem publike ne mogu ipak otkloniti misao da je Antun Gleđević kada pristupa talijanskim libretističkim predlošcima lateralnošću svog preuzimanja pokušavao na sasvim doslovan način pokazati i svoje izbjegavanje matrimonijalizacijskih sklopova i plošnih zapleta kakve su u Dubrovniku od Palmotićeve »Captislave« pa preko Šiška Gundulića i Vice Pucića do Petra Kanavelića ostvarivali svi dubrovački dramatičari.⁴⁰ Gleđević je kazališni vrsnik Petra Kanavelića. Kanavelićev »Vučistrah« i »Sužanjstvo srečno« svakako su u svijesti Gleđevićevoj, ali na razvojni put teatra u Dubrovniku Gleđević nudi različiti odgovor od onog što ga je dao Kanavelić. Petar Kanavelić bio je u stvari posljednji stariji hrvatski pisac koji je mogao i znao sažeti iskustva domaćih prethodnika i povezati ih s preuzimanjem talijanskih libretističkih poticaja. On je te inozemne libretističke poticaje znao prilagođivati domaćem dramskom modelu.⁴¹ Antun Gleđević, pak, takve modele više ne želi i on se okreće prema doslovnom prevodenju talijanske, poglavito venecijanske libretistike. Ipak i kod njega

su vidljive neke dileme o tome da li prevoditi lateralno ili razarati katren, ali takvih dilema ne pozna »Zorislava«. Zenovski »Belizario« možda da!

»Zorislava« je kroz svoju toponimiku i uporabu palmotićevske dramske strofe željela, koliko to paradoksalno zvučalo, potražiti ipak i domaće pret-hodnike. Ona je taj lagani povratak morala ostvariti ukoliko je željela uopće doći do scene. Upravo stoga valja zaključiti, a predgovor Hrabrenih o tome svjedoči, da nije slučajno kako je od svih Gledevićevih tragikomedija jedino »Zorislava« sigurno bila uprizorena. Upravo ona je mogla biti uprizorena u doba kada je na sceni Dubrovnika vladao Kanavelić i njegove prozne tragikomedije koje su uspijevale ostvariti ravnotežu domaćih modela i inozemnih poticaja kroz dramaturšku preradbenost. »Zorislava« se okrenula direktnom prevodenju ali se zbog stanovite slabašne njene okrenutosti zahtjevima suvremene dubrovačke scene, ne bi moglo reći da je ona bila i ostala tek prevoditeljskim vježbalištem. Bila je ona i odgovor na domaću dramaturšku situaciju, bila je, treba priznati, jedan posvema kompromisan i ne posvema dosljedan odgovor, ali je zato ona s druge strane nudila i jedan novi, lateralni odnos prema talijanskim libretističkim poticajima. Taj novi odnos značio je i zaborav domaćih dramskih modela, zaborav protiv kojega je čini se 1707. godine u Dubrovniku mogao još jedino ustati Ivan Šiška Gundulić.⁴²

IV

Na koncu što je danas uopće moguće kazati o Adrianu Morselliju, piscu posve zaboravljene knjižice iz 1685. godine s naslovom »Tullo Ostilio«. Danas je taj Morselli posebno zanimljiv u hrvatskoj književnosti budući da smo ubicirali njegov libreto kao izvor Gledevićeve »Zorislave« i kao posredni izvor Demetrove drame »Ljubav i dužnost«. Morselli je na taj način prisutan u dva značajna perioda hrvatskog glumišta i to baš u epohama i prigodama kada se hrvatsko kazalište obnavljalo, bilo u Dubrovniku nakon potresa potkraj XVII stoljeća, bilo u Zagrebu u jeku ilirizma. Ali Adriano Morselli, koji je jednim potezom za našu književnost postao tako zanimljivom osobom, u Italiji je manje više posvema nepoznat. O njemu je nemoguće pronaći bilo kakvih vijesti u nekim novijim priručnicima, pa čak i u specijalnijim studijama. Stoga smo posegnuli za jednim talijanskim povjesničarem književnosti, suvremenikom našeg Sara Crijevića, za Quadrijom koji iz XVIII stoljeća, dok Morselli još nije zaboravljen, nudi nekoliko podataka o njemu. Quadrio kaže za Morsellija da je Venecijanac, da je napisao 16 drama i da su sve te drame bile tiskane u Veneciji. Potom Quadrio donosi popis tih 16 drama.⁴³ Njegov popis uglavnom je točan, ali nije potpun, pa smo ga iz raznih izvora pokušali popuniti. I nakon naših dopuna ostalo je da je Morselli autor 16 dramskih djela, ali se sada vidi da su postojale i neke Quadriju nepoznate preradbe i prijevodi. Na taj način čitava Morsellijeva djelatnost, uz podatke o njevoj sudbini u Hrvatskoj, postaje zaokružena.

Adriano Morselli svoje dramske tekstove, libreta, piše u razdoblju od 1679. do 1692. godine. Evo i popisa poznatih nam Morsellijevih dramskih

tekstova, poredanih po abecednom nizu, a s obzirom na naslov: Amulio e Numitore (Venetia 1689); Apio Claudio (Venetia 1683); Candaule (Venetia 1680. — Isti tekst ali s naslovom »Candaule rè di Lidia« tiskan je u Napulju 1706); Carlo il Grande (Venetia 1688); L'incoronazione di Dario (Venetia 1684. — postoje još dva izdanja jedno »Dario« tiskano u Veneziji 1685, a drugo s naslovom L'incoronazione di Dario, Venetia 1717); Innocenza ristorta overo Etio (Venetia 1683. — postoji i izdanje Etio, Venetia, s. a.); Falaride, tiranno d'Agrigento (Venetia 1684); Il Gordiano (Venetia 1683); L'Ibraim sultano (Venetia 1692); L'innocenza ristorta di Serse (Venetia 1691); Il Mauritio (Venetia 1687. — postoji i izdanje Il Maurizio, Bergamo 1689); La pace fra Tcloleo e Seleuco (Venetia 1691. — postoji izdanje Il Seleuco, Roma, 1693); Pirro e Demetrio (Venezia 1690. — postoji i jedna preradba s naslovom La forza dell'amicizia, Mantova 1700?, a zna se i za engleski prijevod Pyrrhus and Demetrius, London 1709); Temistocle in Bando (Venetia 1683); Teodora Augusta (Venetia 1686) i TULLO OSTILIO.

Drama »Tullo Ostilio« koju je, kako smo vidjeli, Gledević prevodio pod konac XVII, a Demeter preradivao početkom XIX stoljeća, u korpusu Morsellijevih dramskih djela kao da je s obzirom na emisiju imala najviše sreće. Pored venecijanskog Nicolinijeva izdanja iz 1685. godine mogli smo ustvrditi jedno bolonješko, posvećeno Ferdinandu Toskanskom, koje se pojavilo 1688. godine, potom jedno iz iste godine u Livornu. Samo godinu dana kasnije braća Merli tiskala su dramu »Tullo Ostilio« u Veroni, a u Rimu se uz izvedbu 1694. godine pojavilo još jedno izdanje tog libreta. Tom je prigodom Morsellijev tekst preradio Stampiglia, a novu glazbu skladao Bononcini. I u XVIII stoljeću »Tullo Ostilio« živi na sceni. Tiskan je čak dva puta i to oba puta u Veneciji. Prvi put 1729. godine s promijenjenim naslovom »I tre defensori della patria«. Uz tu je izvedbu Zianijevu i Bononcinijevu glazbu zamijenila Pescettijeva. Na istu glazbu priređena je i venecijanska izvedba iz 1740. godine kada je posljednji put u Italiji tiskan Morsellijev libreto »Tullo Ostilio« kod Marina Rossettija.⁴⁴ To su svi podaci do kojih se danas, nakon stoljetnog zaborava Morsellijeva libretističkog djelovanja uopće moglo doći. I da za sada zaključimo: Morselli je, sviđalo nam se to ili ne, s obzirom na sudbinu svoje drame »Tullo Ostilio«, jednom za svagda ušao u komparativnu povijest hrvatske književnosti kao tvorac izvora dvjema dramama: Gledevićevoj »Zorislavi« i Demetrovoj »Ljubavi i dužnosti«.

BILJEŠKE

¹ Miroslav Pantić, Dubrovački pesnik Antun Gledević. — glas SAN, CCXL, Odeljenje literature i jezika, nova serija 5, Beograd, 1960, str. 104—105.

² Rafo Bogišić, Vice Pucić Soltan, Dani Hvarskog kazališta XVII stoljeće, Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru, Split 1977. str. 95—142.

³ Josip Hamm, Gundulićeva »Sunčanica«, — Građa za povijest književnosti hrvatske, 28, Zagreb 1962, str. 5—193; Vidi i Branko Letić, Sunčanica, melodrama

Šiška Gundulića, dubrovačkog pesnika 17. veka, Godišnjak Instituta za izučavanje jugoslavenskih književnosti, 1, Sarajevo 1972 str. 39—45; isti, Šiško Gundulić, dubrovački pesnik XVII veka (1634—1682), Zbornik radova posvećenih uspomeni Salka Nazečića, Sarajevo 1972, str. 169—179.

⁴ *Slobodan P. Novak*, O tri dubrovačke tragikomedije, Prilog razumijevanju hrvatske drame nakon Junija Palmotića, Scena, XIII, II, broj 4, Novi Sad 1977, 11—16; isti Fragmenti o »Vučistrahu«, Dani Hvarskog kazališta XVII stoljeće, Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru, Knjiga 4, Split 1977, str. 143—163.

⁵ *Seraphinus Maria Cerva*, Bibliotheca Ragusina in qua ragusini scriptores eorumque gesta et scripta recensentur I, Priredio i uvod napisao Stjepan Krasić, Zagreb 1975, str. 107—109.

⁶ *Francesco Maria Appendini*, Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei. Tomo II, Ragusa 1802, str. 245, 274, 290.

⁷ *Armin Pavić*, Historija dubrovačke drame, Zagreb 1871, str. 186—195.

⁸ *Antun Gleđević*, Djela, Stari pisci hrvatski XV, Priredio i uvod napisao Pero Budmani, Zagreb 1886, str. V—XX.

⁹ *Đuro Šurmin*, Gleđevićev Belizarijo, — Nastavni vjesnik, X, Zagreb 1902, str. 263—265.

¹⁰ *Tomo Matić*, Rukopisi Gleđevićeve drame »Belizarijo aliti Elpidija«, Anali Historijskog instituta u Dubrovniku, 8—9, Dubrovnik 1962, str. 331—336.

¹¹ *Petar Kolendić*, Gleđevićevo »Porodenje Gospodinovo«, Nastavnik, XVII, Beograd 1906, 3—4, str. 127—130.

¹² *M. Pantić* n. dj. str. 92; Vidi rukopis Naučne biblioteke u Dubrovniku br. 633. (*Stjepan Kastropil*, Rukopisi Naučne biblioteke u Dubrovniku, Knjiga 1, Zagreb 1954, str. 91—92.)

¹³ *V. Kačanovskij*, Značenje neizdannago dubrovnickoga poeta A. Gleđević, S. Peterburg 1881; isti, Neizdanny dubrovnickij poet Anton-Marin Gleđević, S. Peterburg 1882.

¹⁴ *Vatroslav Jagić*, Neskoliko slov o sočineniju g. V. Kačanovskog, Neizdany dubrovnickij poet A. Gleđević, Ruski Filolog, Vestnik IX, Varšava 1883, str. 321—346.

¹⁵ *Mirko Deanović*, Die Übersetzungen des Anton Gleđević. — Archiv für slavische Philologie XXXVI, Berlin 1916, str. 378—413.

¹⁶ *Dragutin Prohaska*, Pregled hrvatske i srpske književnosti I (Do Realizma 1880), Zagreb 1919, str. 56.

¹⁷ *Jean Dayre*, L'original italien du »Belizarijo« de Gleđević, Revue des études slaves, XI, 1931, str. 61—63; isti, Dubrovačke studije, Zagreb 1938, str. 89—91.

¹⁸ *Mirko Deanović*, La fortuna di Apostolo Zeno nell'oltre Adriatico, Atti dell'Accademia degli Arcadi e scritti dei soci, VII—VIII, Roma 1931, str. 169—211.

¹⁹ U najnovijem pregledu tzv. starije hrvatske književnosti Gleđevićeve se drame ne spominju. Vidi Od renesanse do prosvjetiteljstva. Povijest hrvatske književnosti III, Napisali Marin Franičević, Franjo Švelec i Rafo Bogišić. — Zagreb 1974, str. 231.

²⁰ *Mihovil Kombol*, Hrvatska drama do 1830, Hrvatsko kolo, II, Zagreb, 1949, br. 2—3, str. 305. Isti u knjizi Drama i problemi drame, Zagreb 1949, str. 293—311, te u zborniku Albert Haler, Mihovil Kombol, Branko Gavella, Ljubomir Maraković, Eseji, studije, kritike, Pet stoljeća hrvatske književnosti knj. 86, Zagreb, str. 209—233; Vidi i *M. Kombol*, Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda, Zagreb 1961, str. 298.

²¹ *Slobodan P. Novak*, Pietro Metastasio u hrvatskoj dramskoj književnosti 18. stoljeća, Dani Hvarskog kazališta, XVIII stoljeće, Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Split 1978, str. 438—467; posebno na str. 449—452.

²² *Franjo Marković*, O dru. Dimitriju Demetru kao dramatičku ilirske dobe, Rad JAZU, 80, 1885, str. 74—82; Demetrovu preradbu »Zorislave« vidi u *D. Demeter*, Dramatička pokušanja, I, Zagreb 1838.

²³ Vidi o libretistici: *Max Fehr*, Apostolo Zeno und seine Reform des Operntext. Ein Beitrage zur geschichte des Libretto's, Zürich 1912; vidi i *Paul Hazard*, La crisi della coscienza europea. Prijevod na talijanski, Einaudi editore, Torino 1946; *F. Vatielli*, Operetisti-libretisti dei secoli XVII e XVIII, Rivista musicale

Italiana, Volume XLIII, Milano, 1939, str. 1—16, 315—332, 605—621; Carlo Calca-terra, (Francesco Vatielli, Operetisti-libretisti... Milano, Estratto, 1939, in 8°, pp. 56), Giornale storico della letteratura italiana, CXVI, 1940, LVIII, 346, str. 58—60; vidi i u djelu istog, Parnaso in Rivolta, Milano 1940. U nas o tom pitanju nešto imaju *Dragoljub Pavlović*, Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku, Zbornik Filozofskog fakulteta, II, Beograd, 1952, str. 243—254; *Pavao Pavličić*, Problem žanra u hrvatskoj baroknoj književnosti, Forum, XV, 9, Zagreb, 1976, str. 449—465.

²⁴ Evo bibliografskih podataka o venecijanskim libretima koja Gledević predviđi: *Aurelio Aureli*, Gli amori infruttosi di Piero, Dramma recitato nel Teatro de' SS. Gio. e Paolo di Venezia l'anno 1661, In Venezia 1661; *Acciaiuoli*, Damira placata, dramma recitato nel Teatro di S. Moisè, In Venezia 1680; *Aurelio Aureli*, Olimpia vendicata, dramma rappresentato nel Teatro di Sant'Angioli, In Venezia 1682; *Apostolo Zeno*, I Rivali Generosi, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Salvatore l'Anno 1697, In Venezia 1697.

²⁵ TULLO OSTILIO [DRAMA PER MUSICA] Da rappresentarsi nel ristaurato [Famoso Teatro Vendrami]no di S. Salvatore. L'ANNO M. D. C. LXXXV. [DEDICATO] All' Illustris. et Eccellentiss. [Signor] STEFANO ADAMO| CONTE IN GRUDNA| GRUDZINSKI. [Gran Siniscalco del Regno] di Polonia, Colonello, e Capitano d'Ussari, di Wielunia Lobzenica. Zlotowo, Krainka, Swarzada Boguniew, Falmirov Potulice | etc. Signore, et Herede. [IN VENETIA, M. DCLXXXV.] Presso Francesco Nicolini. Con Lic. de' Superiori, e Privil.

²⁶ O kazališnom životu Venecije s repertoarnim podacima vidi *Cristoforo Ivanovich*, Minerva sul tavolino (posebno u poglavlju Memorie teatrali di Venezia, str. 369—341), Venezia 1688; *Antonio Groppo*, Cataloghi di tutti i drammi per musica recitati nei teatri di Venezia, Venezia 1746; *Pompeo Molmenti*, La storia di Venezia nella vita privata, III, Bergamo 1935, str. 259 i dalje; S. T. *Worsthorne*, Venetian theatres, 1637—1700, Music and Letters, A Quaterly Publications, XXIX, 3, 1948, str. 263—275; N. *Mangini*, I teatri di Venezia, Milano 1974; naročito je korisno i rukopisno djelo: *Anonim*, Cattalogo di tutti drammi Rappresentati in musica in Venezia dall'anno 1637. fino al presente, (1775) MSS. It. Biblioteca di San Marco II, VII/613—14 (9035—9036); Mnogo podataka ima i u djelu: *Lione Allacci*, Drammaturgia, accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV, In Venezia 1755.

²⁷ L. *Allacci*, Drammaturgia... n. dj. str. 80, 99, 160, 166, 593, 631, 755, 758, 864; o drammi Tullo Ostilio vidi 797.

²⁸ Tullo Ostilio... n. dj. str. 6.

²⁹ O teoriji prevodenja i parafraze kod Dubrovčana nema u novije vrijeme radova od općeg značaja, stoga treba vidjeti: *Vladimir Vratović*, Horacije u dubrovačkom pjesništvu 18. i 19. stoljeća. Rad JAZU, Zagreb 1971. str. 293—296; *Ivo Frangeš*, Je li moguće prevoditi?, Stilističke studije, Zagreb 1959; *Josip Torbarina*, Ivan Goran Kovačić — prevodilac, Spomenica u počast 40. godišnjice osnivanja Saveza komunista Jugoslavije 1919—1959, I, JAZU, Zagreb 1960, str. 210 i dalje; isti, On Rendering Shakespeare's Blank Verse Into Other Languages, *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, Zagreb 1959. str. 3—12; Vidi i *Mladen Engelsfeld*, Hrvatski prijevodi i prevodioci Shakespeareovih drama, RAD Jazu, Zagreb 1971, 57 str. 179 i dalje; O pitanjima prevodenja ima *Mirko Tomasović*, Komparativistički zapisi, Zagreb, 1976. Za stariju dramsku književnost važni su već navedeni radovi Mirka Deanovića o Gledeviću (1916, 1932), potom razne Kolenđićeve komparativističke ubikacije u knjizi Iz starog Dubrovnika, Beograd 1964; najopsežnije je na primjeru jednog pisca i jednog prevodioca, obradila dramsko prevodilaštvo *Nada Beritić*, Franatica Sorkočević, dubrovački pjesnik XVIII stoljeća (1706—1771), Rad Jazu, 338, Zagreb, str. 210—244.

³⁰ Tullo Ostilio... n. dj. str. 44.

³¹ Zorislava. Antun Gledević, Djela. — Stari pisci hrvatski XV, str. 214 (stih 1869—1872).

³² Tullo Ostilio... n.dj. str. 45.

³³ Zorislava... n. dj. str. 215 (stih 1909—1912).

³⁴ Tullo Ostilio... n. dj. str. 41 (scena XI, čin II).

³⁵ Zorislava... n. dj. str. 210 (stih 1657—1660) — (scena X, čin II).

³⁶ Zorislava... n. dj. str. 188—189; Tullo Ostilio... n. dj. str. 17—18.

³⁷ *Slobodan P. Novak*, Hrvatske dramske robinje, Mogućnosti, XXIII, Split 1976, 3—4, str. 294—309.

³⁸ *Rafo Bogišić*, Vice Pucić Soltan... n. dj. str. 111—112.

³⁹ Zorislava... n. dj. str. 189 (stih 577—578; 581—582).

⁴⁰ O problemu matrimonizacijskih sklopova u hrvatskoj postpalmotićeveskoj tragikomediji iznijeli smo nešto u radu O tri dubrovačke tragikomedije... n. dj. str. 12; Istu problematiku na primjeru Gundulićeve »Sunčanice« otvara *J. Hamm*, Gundulićeva »Sunčanica«... n. dj. str. 21 i dalje.

⁴¹ U tekstu Gleđevićeva »Belizarija«, budući da su se sačuvale dvije varijante, moguće je, uspoređujući ga s izvornikom, doći do zanimljivih potvrda o prevodilačkim dilemama Gleđevićim. U više primjera vidljiva je u zagrebačkom rukopisu »Belizarija« za razliku od dubrovačkog (Vidi *T. Matić*, Rukopisi Gleđevićeve drame... n. dj.), dilema katren ili doslovnost. Tako se na primjer ovo mjesto iz Zenovog predloška:

Vitige: Pur sei mia.

prevodi u dubrovačkom rukopisu kao katren:

Vitidže: Nu moja si ti svakako
i moja ćeš uvijek biti,
ni te nebo, ni te pako
Može meni ugrabiti.

dok se u zagrebačkom rukopisu to prenosi kao jedan stih bez katrenske zavisnosti:

Vitidže: Nu si moja.

⁴² Dok je Gleđevićeva »Zorislava« u neku ruku bila kompromis s palmotićeveskim nacionalnim pseudohistorijskim tragikomedijama, ona, ako se poredi s pokušajem palmotićeveske obnove u djelima Ivana Šiškova Gundulića, nudi jedan posvema novi odnos prema talijanskoj libretistici. Protiv tog odnosa čini se da ustaje samo I. Š. Gundulić, a već Franatica Sorškočević nekoliko desetljeća kasnije kroči Gleđevićim lateralnim putima kada prevodi Metastazijeva libreta. O I. Š. Gunduliću vidi s obzirom na talijanske poticaje u našem radu O tri dubrovačke tragikomedije... n. dj. str. 14—15; U novije vrijeme o Gunduliću piše i *Nada Beritić*, Tragikomično u djelu Điva Š. Gundulića (Tragikomedija »Oton«), Dani Hvarskog kazališta, XVIII stoljeće, Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Split 1978, str. 251—260.

⁴³ Quadrio, Della storia e della ragione d'ogni poesia, III (II). — Milano MDCCXLIV, str. 478.

⁴⁴ Podatke što ih ovdje donosimo kao prilog bibliografiji Morsellijevoj crpili smo iz više izvora. Pored *L. Allacci*, Drammaturgia... n. dj. koristili smo se s više srodnih priručnika, ali nam je najviše od pomoći bio veliki katalog u Biblioteci San Marco u Veneciji, serija »Dramm«-. Posebno se koristimo ovom prilikom da zahvalimo dru Giorgiju E. Ferrari na bibliotečnoj pomoći u ovom radu; vidi posebno još Catalogue of Opera Libretos printed before 1800; Priredio O. G. T. Sonneck, II, Washington 1914, str. 1348—1349; *U. Manfredari*, Dizionario Universale delle Opere melodramatiche. — Firenze 1954—55; Annals of Opera, 1597—1940, compiled from the original sources by Alfred Loewenberg, I. — Geneve, 1955².

Slobodan P. Novak

Dans l'historiographie littéraire il y a déjà plus d'un siècle qu'a été posée la question des sources italiennes des oeuvres dramatiques de Gleđević. Les recherches qui, sur ce sujet, ont été faites par Mirko Deanović et Jean Dayre n'ont pas résolu ce problème. C'est-à-dire que dans la tragi-comédie »Zorislava« de Gleđević ils n'ont pu, non plus, trouver de modèle étranger.

Etant donné que, à la différence des autres tragi-comédies de Gleđević, »Zorislava« a certainement été jouée, et étant donné qu'au niveau des toponymes et antroponymes a été effectuée une concrétisation pseudo-nationale, il était d'autant plus précieux de constater qu'il existait aussi d'éventuelles origines étrangères. L'ignorance de ce fait a, de son côté, rendu impossible une évaluation définitive du travail dramatique de Gleđević. L'auteur a réussi à trouver à Venise la source de la »Zorislava« de Gleđević. Il a reconnu cette source dans le livret »Tulle Ostilio« de 1685, oeuvre du Vénitien Adriano Morselli. Dans son travail l'auteur, ayant découvert l'origine italienne, a montré de quelle façon Gleđević l'avait utilisée. Il a décrit les formes de la dépendance de Gleđević vis-à-vis de Morselli, montrant sa façon de procéder comme traducteur de cette oeuvre. D'après la description du procédé ci-dessus, et d'après le fait que toute la tragi-comédie croate de Primović à Sorkočević est inspirée par des librettistes, l'auteur fait un parallèle entre la tragi-comédie de Gleđević et les drames de ses contemporains, Petar (Pierre) Kanavelić et Ivan (Jean) Šiškov Gundulić. Il donne aussi en annexe, dans son travail, la bibliographie de Morselli.

La découverte mentionnée ici change non seulement l'image du drame croate au XVII^e s., époque où écrit Antun (Antoine) Gleđević, mais apporte aussi une donnée comparative pour l'histoire du drame croate en Illyrie. C'est-à-dire que, n'en connaissant naturellement pas l'origine, Dimitrije Demeter a refondu la »Zorislava« de Gleđević d'après le manuscrit et l'a fait imprimer à Zagreb en 1838 sous le titre de »Amour et Devoir«. Il est donc évident que le destin de Morselli en Croatie a été exceptionnellement favorable.