

PIJERKO BONA, *JAČINTO HVASTALO*
(PRILOG NACRTU JEDNE POETIKE PUČKOG
MENTALITETA)

Antun Pavešković

UDK: 821.163.42-292.09

Pjerko Bona (1788-1846), odvjetak slavne dubrovačke plemićke loze, nakon pustolovna života u mladosti – sudjelovao je u ustanku protivu francuske okupacije, potom desetak godina boravio u Egiptu – oženio se i nastanio se u Dubrovniku. Ovaj osiromašeni vlastelin napisao je tridesetak drama na hrvatskome jeziku, dvije na talijanskome, te nešto pjesama, a bavio se i glazbom. Žanrovski se njegove drame mogu ugrubo podijeliti na pseudopovijesne i pučko-prosvjetiteljske. Komedijska *Jačinto hvastalo* spada u potonju grupu. U pitanju je niz dramaturških općih mjesta, ali organiziranih koherentno, uz uvjerljive dijaloge i iskaze koji ne samo da prate i potiču radnju, nego i zorno materijaliziraju duhovne profile lica. Kritičnost kao element realizma, opća pomirba i smirivanje tenzija bez dramatičnog raspleta kao trag bidermajerskog kompleksa toplog doma, pouka kao očitovanje prosvjetiteljske svijesti, pučki ambijent i puk kao ciljani recipijent, savršeni su obrazac hrvatske pučke drame XIX. stoljeća.

Ključne riječi: Dubrovnik; pučka drama; dramaturgija; prosvjetiteljstvo; realizam; bidermajer; ambijent

Prvo, kako uopće definirati tzv. pučko u književnosti općenito, navlašteno u drami? Je li u pitanju fenomen reprezentacije ili recepcije, odnosno struktura obostrane zadanosti i uvjetovanja iskaza i njegova prijema? Uz obilje referentne i moguće referentne literature, pozvao bih se na razmatranja dosad najtemeljitiše istraživačice fenomena pučkog u hrvatskoj književnosti, Divne Zečević, a i na notorni eksperiment Ive Hergešića kada je studentima ponudio tekst, ne saopćivši prethodno ime auktora. Hergešić je pokazao da ne postoji neka nadvremenska ni izvankontekstualna vrijednost književnog teksta, a kada David Lodge kao drugu značajku književnog teksta uzimlje izmišljajnost, jasno je da kriterij može postaviti samo književna publika. Publika tekst percipira kao izmišljen, čak i kada je u pitanju opis stvarnoga slijeda događaja. No, upravo činjenica djela koja su nastala kao literarni, ali faktografski vjeran opis realnih događaja (Capoteovo *Hladnokrvno umorstvo*), baca nemalu dvojbu na Lodgeov zaključak. Literarnost se, očito, ne može svesti na »izmišljajnost«. Kada bi i mogla, opet bi se recepcija postavila ključnim kriterijem za procjenu, s obzirom na to da samo percepcija može verificirati sugerirano.

Jausovski horizont očekivanja, Iserova koncepcija recepcije, američka teorija čitateljske reakcije, ali i ranija bogatirjovska cenzura kolektiva svodivi su na istu paradigmu: »Svi ti autori i škole bave se uglavnom čitateljem, produkcijom, recepcijom i novom produkcijom, horizontom očekivanja, društvenom recepcijom, sociologijom ukusa, iskustvenim kontekstom, tradicijom i selekcijom te društvenom funkcijom književnosti.«¹ Pitanje je koliko su svi ti teorijski instrumenti od pomoći u ovoj diskusiji, a odgovoriti je moguće tek kad procijenimo koliko oni pretpostavljaju, a koliko tek nastoje istražiti i definirati već nazočni recepcijski kolektiv, onu dakle instancu za koju u našoj temi još uvijek nismo sigurni da nam pruža pouzdano teorijsko polazište. Pruža nam, međutim, tek fluidan osjećaj da

¹ Gordana Tkalec, »Primjenjivost teorije recepcije na medij interneta«. *Fluminensia*, 22/2 (2010.): 69-81. Nav. mj. na str. 70.

znamo o čemu govorimo, jer govorimo o recepciji književnosti i njenim čimbenicima. Taj osjećaj mogućnosti definiranja svega i svačega i stoga, zapravo, ničega, sažimlje notorni opis iz pera upravo spomenutoga Lodgea u prvoj rečenici o modernoj književnosti koju, karakteristično, ni ne krsti književnošću nego načinima pisanja: »Svi ‘znamo’ što književnost jest, ali neobično ju je teško definirati.«² Ako je tako sa samom književnošću, situacija s pojedinim njenim pojavnostima i aspektima može biti samo zamršenija. Pučko, na prvi pogled nešto između umjetničke, auktorske i narodnousmene književnosti, u tom je pojmovnom labirintu tek novi odvojak kaosa.

Divna Zečević, prva koja je u hrvatskoj književnoj tradiciji izdvojila i cjelovito prikazala fenomen tzv. pučke književnosti,³ potrudila se temeljito propitati teorijsku osnovu svog istraživanja. Slijedom Katičićeva razmišljanja, ona zaključuje: »Danas možemo objasniti kako je došlo do toga da se književni fenomen kakav je pučka književnost proglašeni ili prešuti kao neknjiževan. Polazimo od spoznaje da nema tekstova koji bi bili sami po sebi književni odnosno neknjiževni. Tekst postaje književan ili neknjiževan tek u sveukupnosti čitaočeva životnog iskustva.«⁴ Ako je tomu tako, tada i svaka komponenta teksta biva ovisna o čitateljskom kontekstu: dakle, ne samo o pojedinčevu psihološkom stanju, nego i o njegovu socijalnom okolišu, društvu općenito, političkim okolnostima, ekonomskim prilikama u kojima živi itd. Pučko, ako nije potpuni proizvod recepcijskog obzora pučkog sloja konzumenata kulture, nemoguće je odrediti. Strogo uzevši, uporaba pučkoga u visokoj književnosti praktično

² David Lodge, *Načini modernog pisanja / metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*. Zagreb: Globus-Stvarnost, 1988: 17.

³ Karakteristično, ona svoj predmet ne naziva književnošću, nego fenomenom, v. bilj. 4.

⁴ Divna Zečević, »Pučki književni fenomen«, u: Maja Bošković-Stulli / Divna Zečević, *Usmena i pučka književnost*, Povijest hrvatske književnosti I. Zagreb: Liber – Mladost, 1978: 356-638. Nav. mj. na str. 363.

je neodrediva kao pučki književni fenomen. Ta se književnost, naime, ne obraća onom sloju općinstva koji konzumira pučku književnost, ma što to značilo. Dakle, ili je u pitanju parodija, kakve su, recimo, u hrvatskoj književnosti *Suze Marunkove* ili *Derviš*, a jednim dijelom i *Novela od Stanca*, ili se diskurs navlastit nižem, grubo govoreći pučkom recepcijskom sloju, rabi za opis stanovitih socijalnih ili povijesnih okolnosti u pisanju usmjerenu recepciji konzumenata zahtjevnije umjetnosti riječi. I parodija bi funkcionalno pripadala ovoj drugoj vrsti »pučkosti«. Postoji i treća mogućnost – svjesno unižavanje stilske prikazbene razine s ciljem približavanja publici nevičnoj participiranju u tzv. visokoj književnosti. Najčešće su takve književničke operacije konstruirane s prosvjetiteljskim intencijama. Divna Zečević stoga napominje: »Pučka književnost obuhvaća dakle ne samo književne tvorevine samoniklih pučkih pisaca nego i književne tvorevine koje su obrazovani pojedinci namijenili puku.«⁵ No, i u tom slučaju, kao i u prethodna dva, tekst nam pruža niz posrednih informacija. Među ostalim, možemo saznati kako pisac imaginira pučko. Ovisno o njegovim socijalnim, obrazovnim, profesionalnim, nacionalnim i inim »vanjskim poveznicama«, možemo istražiti kako društvena svijest stanovite grupacije implicitno definira pojam pučkoga.

Vratimo li se na područje striktno pučkog književnog fenomena, kao temeljnu njegovu značajku vidimo masovnost. Zoran je primjer Kačićev *Razgovor ugodni* za koji je znano da u svoje doba, a i dugo poslije, »prodire brzo u sve hrvatske krajeve i stječe popularnost, kakvu ni prije ni poslije nije stekao nijedan hrvatski pisac...«⁶ »Možemo još dodati da Kačićev 'Razgovor ugodni' (Mleci 1756) ulazi među rijetke best sellere u hrvatskoj književnosti.«⁷ Očito, teško je govoriti o pučkoj književnosti izostaje li masovna proizvodnja i recepcija. U tom se slučaju moramo suočiti s

⁵ D. Zečević, »Pučki književni fenomen«: 390.

⁶ Mihovil Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska, 1961: 365.

⁷ D. Zečević, »Pučki književni fenomen«: 379.

parcijalnom nazočnosti pučkog fenomena u artefaktu te govoriti o elementima, odnosno komponentama pučkoga. Osobit je problem, prihvatimo li kriterij recepcije kao jedini relevantan, kako tretirati djela koja su ostala netiskana i/ili neizvedena. Što je u njima pučko, ako smo već prije definirali da pučkoga nema bez masovne recepcije, a u njihovu slučaju možemo govoriti tek o naknadnoj, mahom strukovnoj književnoj recepciji? Preostaje nam osloniti se na njihovu intencionalnost, na imaginiranje publike bez konkretne provjere te imaginacije. U hrvatskoj književnosti Pijerko Bona upravo je takav slučaj. Drame su mu tiskane tek posmrtno te je njegov opsežan opus ostao i neobjelodanjen i scenski uglavnom nerealiziran.⁸

Rođen je u Dubrovniku 14. prosinca 1788.⁹ Povijest njegove obitelji i njegov život dostatna su građa za jedan oveći povijesno-pustolovni, da ne kažemo pučko-povijesni roman. Bio je književnik, glazbenik, kompozitor,

⁸ »Stranoljublje Crnogorca«, tiskano je u br. 29. *Danice* 1849. »Bolje promišljeno nego namišljeno«, u br. 14. *Danice* 1849. »Muhamed II. u Bosni«, u nastavcima u br. 1.-6. *Danice* 1849.

Drama *Vrijedna domaćica* tiskana je u dvobroju 1.-2. časopisa *Dubrovnik*, 1986.

U dolje navedenoj knjizi *Slikotvorstvo Pijerka Bunića Lukovića* 1987. tiskano je pet Boninih drama:

Župnik od Stravče,
Rat dubrovački s Stjepanom hercegom Kosačom,
Razboriti Škipić prezvan Amerikan,
Starac zaljubljen,
Slikotvorstvo.

Na rukopisu njegove drame na talijanskome *L'equivoco felice* stoji da je izvedena u Dubrovniku 23. kolovoza 1845. Budući da je u to doba u Dubrovniku gostovala talijanska družina Agostina Vanza, vjerojatno je ona i izvela ovaj Bonin komad.

Komedija na talijanskom *L'usuario smascherato* objelodanjena je 1941. u časopisu *Sanctus Blasius*.

⁹ Miljenko Foretić, »Bunić Luković, Pijerko (Pero, Petar, Pjerko)«, *Hrvatski biografski leksikon*, 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1989: 505-508.

nesuđeni kazališni impresario i redatelj, revolucionar, izdanak u svoje doba već osiromašene znamenite dubrovačke plemićke obitelji Bona, kolokvijalno Bunić. Klasna pripadnost nimalo pučka, sudbina dostatna za pustolovnu fabulu. Bez obzira na prezime, casata Bona pripadala je klanu Gondola koji je još za prevratničkih zbivanja početkom XVII. stoljeća izgubio političku bitku s klanom Bobalija koji tako vraća političku moć izgubljenju još 1358.,¹⁰ pri čemu je došlo do rascjepa i samoga klana Gondola.¹¹ Sam Pijerko izravni je potomak velikog baroknog pjesnika Ivana Gundulića, izvorno Gondola.¹² Svojim podrijetlom bio je predodređen za konzervativnu poziciju u društvenim zbivanjima. Obiteljsko prezime u liku »de Bona« javlja se u dubrovačkoj pismohrani još u XIII. stoljeću. Nepregledan je niz značajnih književnika, gospodarstvenika, nakladnika, diplomata, državnika iz redova porodice. Otac, senator Miho Filipa de Bona, spiskao je obiteljsko bogatstvo, pa je njegove sinove preporučao Austriji na službu poznati Inocencije Čulić, zvan Fratar Gluhi, zaslužan, kao i svi policijski doušnici, za mnogo podataka o svom vremenu i prilikama koje je po zadatku dostavljao vlastima, a kasnijim naraštajima ostavio u dragocjeno arhivsko nasljeđe.¹³ Mati njegova bila je Ursula de Sargo, izdanak još jednog slavnog vlastelinskog roda.

¹⁰ Nenad Vekarić, *Nevidljive pukotine: dubrovački vlasteoski klanovi*. Zagreb – Dubrovnik: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, 2009: 34.

¹¹ Stjepan Čosić i Nenad Vekarić, *Dubrovačka vlastela između roda i države: salamankezi i sorbonezi*. Zagreb – Dubrovnik: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, 2005: 51.

¹² Nenad Vekarić, *Vlastela grada Dubrovnika. Svezak 4. Odabrane biografije (A-D)*. Zagreb – Dubrovnik: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, 2013: 189.

¹³ Ivan Pederin, »Uloga Innocenza Čulića u gospodarskoj, kadrovskoj i socijalnoj politici nove vlasti u Dubrovniku (1806.-1818.)«. *Dubrovnik* 1-2 (1989): 12-51.

O njegovu djetinjstvu, školovanju, mladenačkim danima gotovo da i nema podataka, a na povijesnu pozornicu stupa tijekom ustanka protiv Francuza od listopada 1813. do veljače 1814. Teško je ranjen u noći sa 9. na 10 prosinca 1813. Borba protiv francuskog okupatora anakroni je pokušaj obnove dubrovačkog državnog identiteta.¹⁴ Nakon propasti ustanka i staroga Dubrovnika, Pijerko je, prizdravivši, neko vrijeme obnašao dužnost glavnoga zdravstvenog nadzornika dubrovačkog okružja. Navodno ga je njegov prijatelj, engleski konzul Turner, predlagao za službu engleskoga vicekonzula, ali bez uspjeha.¹⁵ Odlazi potom u Egipat, gdje od 1815. do 1824. boravi u Aleksandriji i Kairu.¹⁶ Čime se bavio na Levantu, ne znamo. Odnosno, znamo djelomično – 1821. napisao je komediju *Barov pir*, a 17. ožujka 1824. počeo u Kairu pisati komediju *Domaće ogledalo* koju je dovršio u Rijeci dubrovačkoj 1836.¹⁷ Moguće da je čas kratio i komponiranjem.

Drugi dio njegova života počeo je 1824. kada stiže u Trst, kupuje violončelo i hrpu notne literature, namjeravajući u Ameriku u potrazi za

¹⁴ A. P., »Uspomene o ustanku u dubrovačkoj zemlji g. 1813. i 14.«, *Srd' / lista za književnost i nauku* 2/5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 18 (1903.).

Lujo Vojnović, *Pad Dubrovnika II*. Zagreb: Dionička tiskara, 1908: 148, 163, 166, 167, 168, 169, 181.

Josip Bersa, *Dubrovačke slike i prilike (1800.-1880.)*. Zagreb: Matica hrvatska, 1941: 44-45.

Ivica Prlender, *All the Sieges of Dubrovnik / Sve opsade Dubrovnika*. Zagreb – Dubrovnik: Most, 1993: 29-34.

Antun Pavešković, »Gospari uvježbavaju ustanak«. *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku* 50 (2012.): 181-198.

¹⁵ Dušan Berić, »Bunić Luković, Pijerko«, u: *Leksikon pisaca Jugoslavije*. Sv. I., Novi Sad: Matica srpska, 1971: 394.

¹⁶ Antun Pavešković, *Slikotvorstvo Pijerka Bunića Lukovića*. Dubrovnik: Biblioteka D, 1987: 8.

¹⁷ Stjepan Kastropil, *Rukopisi naučne biblioteke u Dubrovniku. Knj. I – Rukopisi na hrvatskom ili srpskom jeziku*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1954: 70-71, 61-62.

glazbeničkom karijerom. Svirao je, naime, violončelo, violinu i glasovir. Niz društvenih dodira koje je uspostavio u Trstu odvođa ga, međutim, ne preko oceana, nego pred oltar. Markiz Pijerko se, nakon, jamačno, kratkog poznanstva, 24. studenoga 1825. ženi Elenom iz venetske barunske kuće Marenzi. Na radost i zagovor roditelja, odustaje od američke solističke avanture i sa svojom se nevjestom vraća zauvijek u rodni Dubrovnik. Ostatak života provest će pišući brojne drame, nešto pjesama, proze i pokoji članak te uglazbljujući neke od svojih stihova. Predaja kazuje da je neke od njegovih pjesama posvojio dubrovački puk, cijeneći ih narodnima.¹⁸

Boravak na imanju u Rijeci dubrovačkoj, život ispunjen oskudicom (kao osiromašeni plemić od vlasti je primao novčanu potporu) te bezuspješnim pokušajima da se zaposli, prekinut je boravkom Ljudevita Gaja u Dubrovniku od 1. do 25. lipnja 1841.¹⁹ Bona i Gaj tada su se sastali više puta, no nisu to bili i prvi dodiri dubrovačkoga pisca sa zagrebačkim preporoditeljima. Još 1840. objelodanjena je u *Danici* Bonina pjesma »Pravedna ljubav«. U Dubrovniku je Gaj otkupio četiri Bonine drame, a u Gajevoj ostavštini našlo se šest Pijerkovih dramskih rukopisa, danas pohranjenih u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu. Gaj nije samo otkupio nekoliko Boninih drama, nego je Dubrovčaninu ponudio prelazak u Zagreb i upravljanje tek zasnovanim nacionalnim kazalištem. Zašto Bona to nije prihvatio, ne znamo. Maštao je o osnutku vlastite kazališne družine koja bi izvodila njegove, odnosno komade isključivo na narodnom jeziku, no ni to se nije ostvarilo.

¹⁸ F. Š. Kuhač, *Glasbeno nastojanje Gajevih Ilira*. Zagreb: Nakladom knjižare Mučnjak-Senftlebenove, 1885: 13.

¹⁹ Nikola Kojić, »Boravak Ljudevita Gaja u Dubrovniku 1841.« *Dubrovnik* 1 (1965.): 45-56.

Josip Horvat, *Ljudevit Gaj*. Beograd: Nolit, 1960: 173.

Jaroslav Šidak, *Hrvatski narodni preporod. Ilirski pokret*. Zagreb: Školska knjiga, 1990: 166.

Stjepan Kastropil, »Pijerko Bunić i ilirizam (Prilog historiji preporodnog duha u Dubrovniku)«. *Dubrovnik* 1 (1956.): 1-17.

Razlozi njegovu nedolasku u Zagreb mogu biti različiti, no postoji i barem jedan poetološko-programatski. Ma koliko pojmovi »pučkoga kazališta« i »pučkoga komada« bili višeznačni, katkad i proturječni, stručnjaci pučki teatar tumače »kao 'protuteatar' prema 'visokoj drami', prema literarnom kazalištu, tj. kazalištu koje drži do čistoće forme i visokoga tona, u kojem djeluju autonomni subjekti i u kojem se tjelesnost i čulnost sputavaju u prilog konflikta na idealnoj ravni«. ²⁰ Pučki je teatar, dakle, suprotivan elitnim kazališnim oblicima. »Pojam pučkog kazališta obično se nastojao odrediti u suprotstavljanju nacionalnom/elitnom/dvorskom kazalištu.« ²¹

Bona je u Gajevoj ponudi mogao prepoznati upravo projekt nacionalnog kazališta. Kako ćemo dalje vidjeti, i Bona i zagrebački krugovi inzistirat će na korisnosti i odgajanju publike. Gajeva ponuda u najmanju ruku nije mogla biti razvidna, s obzirom na to da je ona, shodno kasnijem djelovanju biskupa Strossmayera i njegova kruga, pretpostavljala dovršenje nacije izgradnjom nacionalnih, poglavito kulturnih institucija, ali i »sustanarstvo« dvaju tipova kazališta i drame upravo stoga što, osim svojevrsnih kulturnih rezervata, kao što je sjemenišna drama ili »amadeovska« kazališna produkcija, nije postojala ni prava scena ni njena publika. U dubrovačkoj oazi kultura već jest bila institucionalna, ali i konzumirana shodno demografskim zadatostima, i pokušaj institucionalizacije na razini cjelokupna hrvatskog korpusa mogao je, prema Boninoj prosudbi, zaživjeti samo ako se stvori publika, a ona se stvara odgojem puka, za što je potrebno imati fleksibilnu družinu, nešto što je u Dubrovniku stoljećima bila institucionalizirana praksa.

Bona prepoznaje ono što »ilirici« nastoje prevladati – nepostojanje domaće publike. Oni bi to premostili istodobnom uspostavom i »visoke« i

²⁰ Marijan Bobinac, *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2001:14.

²¹ M. Bobinac, *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu*: 13.

»niske« kulture. Boni, s obzirom na dubrovačku tradiciju, nisu problem ni jedna ni druga. No, on sada već razmišlja o nacionalnom kontekstu daleko širem nego je dubrovačka zajednica. Tome bi imala poslužiti putujuća kompanija. Pritom, družina bi, s obzirom na njegovu opservaciju o novcu potrebnom za tu svrhu, imala biti profesionalna. U oba slučaja cilj je naizgled isti, ali se njegova praktična provedba posve razlikuje u dubrovačkim i zagrebačkim očima. Ta razlika, međutim, govori i o različitu očistu jednih i drugih. Deklasirani plemić nastoji za kulturu osposobiti široke mase, mlada i brojno tanka građanska inteligencija, implicitno afirmirajući sebe, mašta o odgoju publike visokih kulturnih očekivanja. Da bi do nje došla, potrebno je odgajati općinstvo za konzumiranje svih oblika kulturne ponude. Ilirci, zapravo, imaginiraju naciju kao tipično romantičarski harmoničan konglomerat zajedništva. Dubrovčanin zna da je društvo prostor klasne raslojenosti.

Jednako neuspješan kao osnivanje kazališne družine, bio je i pokušaj tiskanja dvosveščanog izdanja njegove 24 drame pod naslovom *Ilirsko kazalište* u, za ono doba impozantnih, tri tisuće primjeraka, radi čega je s poznatim zadarskim nakladnicima braćom Battara 6. kolovoza 1842. sklopio ugovor.²² Na hrvatskom jeziku Bona je napisao 31 dramski tekst, od kojih je danas, mahom dovršenih i nešto nedovršenih, sačuvano 27 i objavljeno ukupno 9, nekoliko prozних sastavaka, nešto nekritički skupljena narodnousmenog blaga, popularnoznanstveni članak, nekoliko ljubavnih pjesama, nešto rodoljubnih i pjesama prigodnica, dvije drame na talijanskom jeziku, od kojih je jedna objavljena, a druga najvjerojatnije i uprizorena u Dubrovniku potkraj njegova života, te jedan programatski članak. Umro je 18. srpnja 1846.

²² Pavao Galić, *Povijest zadarskih tiskara*. Zagreb: Hrvatsko bibliotekarsko društvo, 1979: 21-38.

Spomenuti programatski članak, objavljen 1845. u budimpeštanskome *Serbskom narodnom listu*,²³ značajno je svjedočanstvo o njegovoj poetici, zapravo karakterističnom preporodnom i postilirskom nesporazumu s vremenom u kome u svjetskoj književnosti i kazalištu buja romantizam. Upravo ta zbrka u kojoj se tijekom prve polovice stoljeća miješaju kompleksi naravni klasicizmu, a bez pravih socijalnih pretpostavki za klasicizam, predromantizmu, idejno bliski prosvjetiteljstvu, postupkom srodni protorealizmu, odnosno neodređenom pojmu bidermajera, negira mogućnost da se hrvatska književnost tog razdoblja svede na stilsku formaciju romantizma.²⁴

Tu će kaotičnu situaciju pokušati rasvijetliti Šenoa 1865. u članku »Naša književnost« gdje naglašava da hrvatska tekuća književnost ne djeluje zadovoljavajuće na naš socijalni život te da je u svem našem narodnom životu socijalni moment najvažniji. Šenoa naglašava da narodi koji žele sačuvati vlastiti individualitet moraju imati tendencioznu književnost. »Ostvarenju toga cilja«, smatra Šenoa, »vode dva puta: pučka književnost koja, *mutatis mutandis*, mora uzor gledati u Kačićevu *Razgovoru*, i beletristika, tj. 'novelistika i pjesništvo'.«²⁵ Odmah u nastavku Šenoa udara na hrvatsku romantičnu i pseudoromantičnu proznu produkciju, zalažući se za autentično nacionalne zaplete i izraz. Pritom je temeljna smjernica njegova programa: Korisnost iznad svega!

Jednako je dvadesetak godina ranije razmišljao Pijerko Bona. Spomenuti njegov članak je i programsko svjedočanstvo i epitaf jednome neostvorenu projektu. Posve u skladu s prosvjetiteljskom koncepcijom pouke zabavom, Bona se zalaže za otvaranje kazališta na narodnom jeziku u kojima bi se uprizorili komadi domaćega dramskog repertoara, isključujući

²³ Cvito Fisković, *Stara splitska kazališta*. Split: Narodno kazalište, 1946: 9-10.

²⁴ Ivo Frangeš. »Realizam«, u: *Ilirizam. Realizam. Povijest hrvatske književnosti*, 4. Zagreb: Liber – Mladost, 1975: 219-488. Nav. mj. na str. 220.

²⁵ Frangeš, op. cit.

pritom mogućnost igranja prijevodnih drama. U stranim se komadima, naime, ne pojavljuju, njemu s didaktičkih razloga prevažne, zgrade iz povijesti slovenske, tj. hrvatske. To je karakterističan žanrovski odabir za razdoblje nacionalne integracije naroda Srednje i Jugoistočne Europe u XIX. stoljeću gdje se posvuda javljaju dvije temeljne dramske vrste: povijesna drama i društvenokritička komedija.²⁶ Osjećajući nedostatke onodobne hrvatske dramske proizvodnje, sam je u tu svrhu napisao više, kako navodi, »slikotvornih prikazanjah«. Htio je okupiti družinu mladih glumaca, uvježbavati s njima vlastite komade i gostovati u svim »slovenskim« zemljama, po uzoru na slične putujuće družine u Francuskoj, Italiji i Njemačkoj. Budući da se ova zamisao mogla ostvariti samo naporom profesionalno organizirane kazališne grupe, zapelo je na novčanim sredstvima. Bona nije uspio skupiti, po vlastitoj naknadnoj procjeni, potrebnih 500 do 600 srebrnih forinti.

Bona i Šenoa slažu se u pogledu neophodne tendencioznosti u drami. Šenoa bi vjerojatno na Bonine historiografske zaplete udario žestoko, jednako kako je udario na cjelokupnu onodobnu hrvatsku pseudoromantičarsku produkciju. Cjelokupan Bonin dramski opus može se podijeliti na historiografsku i pučko-popularnu dramatiku. Tzv. historiografska dramatika nije ništa drugo nego pseudopovijesna i pseudoromantičarska, konstrukcijom i stilom nespretna adoracija prošlih vremena. Ovaj dio opusa bavi se bosanskom predturskom poviješću, turskim peripetijama, prastarim dubrovačkim ratovima i junaštvima. Tematsko stilski on je nerijetko obojen galantnošću prethodnoga stoljeća u kojemu povijesni likovi izmjenjuju skladne replike i agonalne prijepore, redajući niz ugladenih s nizom nerijetko brutalnih iskaza u kojima se antagonisti ili časte ili nasmrt glođu u borbi za svoje ciljeve. Očekivano, likovi su crno-bijelo karakterizirani. Fabularni uzorci ovoj dramaturgiji su u opusima Luccarija²⁷ i inih dubrovačkih ljetopisaca

²⁶ M. Bobinac, *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu*: 15-16.

²⁷ Antun Pavešković, *Rubovi*. Zagreb: Erasmus naklada, 2006: 110.

i kroničara, moguće Orbinija, Razzija, Cerve, Cotruglija. Istom skupu pseudopovjesničkih drama pripada i Bonina nedovršena dramatizacija Gondolina *Osmana* u kojoj pisac naglašenom skadnošću i elegantnošću eufemizira te konačno književnoestetski sasvim eutanazira spjev.²⁸

Drugi dio opusa po tematici, karakterizaciji likova, konstrukciji zapleta, posve pripada pučkoj dramaturgiji. Prikazuju se obični, ponekad smiješni, mjestimično ridikulozni likovi, a stanovita nespretnost ili spretno manipulirana naivnost jasno govori da je svaki taj tekst o puku i za puk. Nazočna je i stanovita društvena kritičnost, ne realistički dovršena, nego prosvjetiteljski tendenciozna, s namjerom da se puk podučí. Ova činjenica definitivno problematizira ustaljeni mitem o Josipu Freudenreichu kao rodonačelniku pučkog igrokaza u novijoj hrvatskoj književnosti.²⁹ Njegovi *Graničari* izvedeni su i objavljeni 1857. Ako je scenska izvedba kriterij, tada je pitanje zašto su Starčevićev *Selski prorok*, neizveden i tiskan tek 1923., odnosno diletantska dramatika Ilije Okrugića ipak svrstani u rubriku pučkog igrokaza. Freudenreichov esetski domet ostaje jedinim kriterijem njegove središnjosti u žanru pučkoga igrokaza.³⁰

Uvrstimo li, i pored brojnih manjkavosti i dramaturških nedorečenosti, te uvažavajući i neizvedene komade, i Pijerka Bonu, ali i niz drugih, danas zaboravljenih auktora, u ovu rubriku, tada početke novijega hrvatskog pučkog kazališta moramo pomaknuti za nekoliko desetljeća unatrag, ako je uopće i moguće promatrati ga izdvojeno iz stoljetnih pučkokažališnih praksi.³¹ Bonin *Barov pir* nastao je 1821., *Vrijedna domaćica* 1841., *Knežev osud* 1839., *Domaće ogledalo* dovršeno je 1836., *Župnik na Stravči* 1840. itd. Međutim, niz njegovih tekstova zbog njihovih bidermajerskih počela, pseudoromantizma razvidnog u njegovim povijesnim, ali i bidermajerskim

²⁸ A. Pavešković, *Rubovi*: 43-49.

²⁹ Nikola Batušić, *Hrvatska drama 19. stoljeća*. Split: Logos, 1986: 11-12.

³⁰ Nikola Batušić (prir.), *Hrvatski pučki igrokazi XIX. stoljeća*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 36. Zagreb: Zora – Matica hrvatska, 1973: 35.

³¹ N. Batušić, *Hrvatski pučki igrokazi XIX. stoljeća*: 17.

dramama, potom prosvjetiteljske ideologije, predstavlja ozbiljan problem Flakerovoj periodizaciji hrvatske književnosti. Naime, protorealizam je pravac, uvažimo li ovoga pisca i neke od onih koje Kombol naziva posljednjim predstavnicima starog Dubrovnika, nazočan ne od 1865., nego od dvadesetih godina stoljeća.³² Kada bismo u kontekst ovog razmatranja uveli još, recimo, Vlaha Stullija pa i Tituša Brezovačkog, tada bi izlaz iz periodizacijske nelagode bio samo poprilično davni zaključak Miroslava Šicela da bi »najveća pogreška bila kad ne bismo pravili razliku između proučavanja književnosti velikih evropskih naroda i književnosti malih naroda, kao što je naša hrvatska.«³³

Već i Bonine izgubljene drame *Igrač*, *Marijana* i *Tri smiješne zgode* naslovima sugeriraju pučku scenu. *Domaće ogledalo* tretira matrilizacijski zaplet, ali s prosvjetiteljskom tendencijom koja idealom apostrofirana toplo domaće ognjište. Isti motivacijski raster koristi i *Dalmatinski ribar aliti čista harnost* čiji finale – vjenčanje siromašne djevojčice za radina ribarskog momka – donosi razrješenje ideologijski, bez materijalizacije u dramaturgijskome korpusu. U komediji *Bolje promišljeno nego namišljeno* vrlo jednostavna radnja puna je naivne didaktične dobrohotnosti, a »etički motiv čuvanja bračne čistoće doveden je ovdje do gotovo sudbonosnog značenja i najveća je moralna vrijednost u svekoliku čovjekovu odnosu prema svim egzistencijalnim problemima.«³⁴ Lakrdija *Najzadnja naredba*³⁵

³² Antun Pavešković, »Bidermajerski kompleks obitelji u dramama Pierka Bone«, u: *Krležini dani u Osijeku 2014. Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*. (ur. Branko Hećimović). Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb / Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku / Filozofski fakultet, Osijek, 2015: 24-33.

³³ Miroslav Šicel, »Književni problemi u doba hrvatskog narodnog preporoda«, *Kolo* 8-9-10 (1966.): 258-271.

³⁴ Nikola Batušić, *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1976: 235-239.

³⁵ Znači: oporuka.

pokazuje pisca koji, i pored naivne parabaze,³⁶ već zna vješto konstruirati i uvjerljivo motivirati kompaktnu i zaokruženu radnju. U *Vrijednoj domaćici* dramski je sukob polariziran oko sukoba razumnosti, štedljivosti, dobrog vođenja kućanstva jednog protagonista te lakoumnosti, rasipnosti i krajnje nebrige za kućanstvo drugog. Ovakav raster nije doveo do uvjerljivog raspleta: buđenje uspavane savjesti protagonista koji utjelovljuju negativne osobine dramaturški je dosta slabašno obrazloženo. Karakterizacija likova je monopatska, zaokret se temelji na ideologiji.

Početna situacija *Kneževa osuda*, još jednog komada s tematikom iz građanskog života, predočuje, kao i u većini Boninih pučkih igrokaza, poremećeni poredak građanskoga doma. Knez kao vrhovna svjetovna vlast pokušava, uz pomoć paroka, duhovne vlasti, ponovno uspostaviti narušeni red. Dramaturgijski napredak ovog komada jest u činjenici da se, zahvaljujući vrlo vještoj i konzekventnoj provedbi piščeve ideje, auktorska svijest u uspješnijim scenama komada uspijeva suzdržati od eksplicitnog arbitriranja i tako, bez neminovnog poučavateljskog solilokvija, pružiti relativno objektivnu sliku građanskoga doma.

Omiljeni matrimonijalizacijski zaplet realizirat će Bona u najsloženijem ostvarenju na ovu temu, komadu s najviše prepreka i odlaganja, *Nenadna zгода*. Dvostruki zaplet kao rekvizit melodramsko-pastoralnog rastera poslužio je konstruiranju građanske konverzacijske drame s obvezatnim sretnim završetkom. *Slikotvorstvo* svoju fabulu utemeljuje na nespozumima koji proistječu iz frapantne sličnosti dvojice braće. Ovaj pučki komad zanimljiv je jer se događaji odvijaju izvan Dubrovnika – u Splitu i na Korčuli. Dramaturški, pisac u ovoj drami vješto kombinira motive ubrzavanja i retardacije dramske radnje. Parabaza-pouka nikoga ni u čemu bitnom nije poučila, ali je, neovisno o njoj, pisac prikazao život i svijet građanskog svakodnevlja. *Razboriti Škipić prezvan Amerikan* apologija je

³⁶ Postupak završne parabaze u kojemu glavni ili za rasplet ključni lik poučava publiku preuzeo je Bona od Kotzebuea.

patrijarhata u kojoj je prostor sela uzdignut do numinoznosti, konstruirana monopatski, kao emanacija svijesti naslovnoga lika sa zadaćom zaustavljanja vremena kao pokušaja obrane od novoga, »ištećena« doba. Daleki odjeci Držićeva Zlatog Kuma utjelovljeni su u starome Đuri Brkiću iz groteske *Starac zaljubljen*, a *Župnik od Stravče* svojevrsna je prefiguracija tursko-hajdučke motivike, odnosno pustolovne radnje. Publika kojoj je komad namijenjen, ali i zaplet u kojem se puca, preoblači, ubija i kaje, svjedoče da je riječ o jednom od prvih pokušaja pučke dramaturgije u hrvatskoj novijoj književnosti i kazalištu, nastao još 1840. godine, sedamnaest godina prije *Graničara*.³⁷

Drami *Jačinto hvastalo*, uz *Župnika od Stravče* najkvalitetnijem Boninu pučkom igrokazu, ne znamo vrijeme postanka, no njezina struktura, način razvijanja fabule, karakterizacija likova svjedoče zrela pisca čija tendencioznost nije nametnuta izvana, nego proizlazi iz nutarnje dinamike odnosa među osobama. I pored obilja lapsusa, jezičnih omaški i previda koji, uz krajnje neuredan rukopis, očituju grozničavu brzinu stvaranja, možda i radi stizanja nekakva roka (za tiskanje u Zadru?), fabulom nas vodi sigurna ruka dramatičara koji točno zna što hoće. Otuda i jednostavno i funkcionalno sprovedena radnja, još jednom konstruirana oko matrimonijalizacijskog zapleta. Kći tašta i častohlepna Jačinta, Marica, udat će se po želji obitelji za vlastelina Điva. Pokorila se, mada voli mladoga pomorca Pera, sina Đura Arkulina, i zato sada tuguje. U međuvremenu, Điva je iz kuće otjerala teta jer je zaručio pučanku. Preuzetni Jačinto kćerinom udajom smjera uzdignuti se na društvenoj ljestvici. Marica i dalje dvoji jer se obećala Peru, ali je teta uvjerava da je tako dana riječ nevaljana jer je nije odobrio otac. Paralelno, Đuro Arkulin ima po sudskoj odluci obaviti ovrhu nad imovinom Jačintovom koji mu nije namirio dug. Jačinto se sprema na raskošan pir, podejnjajući buduću ovrhu i ovršitelja. Arkulin

³⁷ Opširnija analiza ovih i drugih auktorovih drama u: A. Pavešković, *Slikovstvo Pijerka Bunića Lukovića*, n. dj.

bi se zadovoljio i time da mu Jačinto isplaćuje dug u godišnjim ratama uz jamstvo gospara Loca, muža Jačintove sestre, proždrljivca i laskavca, spremna za dobru trpezu otprijeti svako poniženje od Jačinta. Pristane li Jačinto na nagodbu i ako se pritom napravi mali ugovor, Arkulin je suglasan. Našavši se u emocionalno bezizglednoj situaciji, Marica se izvlači na bolest i strepeći moli oca da za neko vrijeme odloži njeno vjenčanje, našto Jačinto pobjesni. Ulazi Đivo, zdvojan s Maričine hladnoće, ali i zabrinut za vlastitu budućnost. Shvativši da ga je Jačinto pokušao izigrati, Arkulin je bijesan. Odjednom se pojavi Pero. Marica ga moli da je zaboravi zauvijek jer ju je otac obećao drugome protiv njene volje, makar njeno srce zauvijek pripada Peru. U finalu Jačinto, nakon spretne manipulacije Vice kancelara i drugih, pristaje na vezu svoje kćeri s Perom, Đivo velikodušno odustaje od djevojke čije srce pripada drugome, Jačinto i Arkulin se izmire, Arkulin daje sinu kontradotu (protumiraz) od dvije tisuće cekina za Maricu, u slučaju udovištva, a na kraju se udobrovolji i svadljiva Margarita.

U pitanju je niz dramaturških općih mjesta, ali organiziranih koherentno, uz uvjerljive dijaloge i iskaze koji ne samo da prate i potiču radnju, nego i zorno materijaliziraju duhovne profile lica. Ova kompilacija, nama ovdje bitna kao ogledan primjerak pučke dramaturgije, lateralno podsjeća na Držićevu dramu *Arkulin*.³⁸ Jačinto je hvalisavac, a Loco Rogač, zet Jačintov, škrtac i ulizica. Ova dva lica slijede protagonista Držićeve drame, hvalisavca i škrtca, s tom razlikom što je Jačinto i rasipan. Sličan je i komički prosede jer Držić satiričku oštricu usmjerava na sloj novonastalih bogataša poteklih iz pučanske klase, kakav je u biti i Jačinto, uza svu svoju nebrigu za materijalno stanje. Motiv protudote, ostvarujući u dvjema dramama posve različitu dramaturšku funkciju, formalna je podudarnost. Moguće je da su ovi momenti Bonin trag sjećanja na lektiru. Budući da je

³⁸ Leo Rafolt, »Arkulin«. *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009: 33.

njegov sin Josip bio dobar poznavatelj i izdavač *Dunda Maroja* i *Arkulina*,³⁹ pretpostavljamo da je Držića u svojoj kući mogao čitati i otac.

Kada proanaliziramo Bonine pučke igrokaze, kako ovaj tako i druge, na prvi je pogled razvidan njihov demokratičan duh. Sve su to jednostavni ljudi iz puka, ponegdje pripadnici građanstva, a njihove sudbine iscrtavaju svakodnevnije u kojemu na razini reprezentacije nema traga klasnim rascjepima. Naglašena pedagoškičnost ipak svjedoči auktora koji diskretno patronizira, ali se u odnosu spram svoje dramske građe nikada ne ponaša nostalgичno. Za razliku od braće Vojnovića, plemića čudna podrijetla, on je autentičan dubrovački vlastelin, štoviše, izravan potomak Điva Gondole i pripadnik jednog od najznamenitijih plemićkih rodova Grada. Iskustvo ustanka protivu Francuza jamačno je pridonijelo njegovu političkom realizmu. Osjetio je bilo vremena koje ne otvara prostor nikakvoj lokalnoj restauraciji, pogotovu ne obnovi srednjovjekovne komune koja se od sredine XIV. stoljeća pa do svog nestanka 31. siječnja 1808. mijenjala minimalno, dočekavši stoga nova vremena potpuno nespravna da iznađe odgovore izazovima modernizacije. Dakle, njegovu statusu nepotrebna je konzervativna utopija.⁴⁰ Pseudopovijesne drame ne služe mu kao bijeg iz stvarnosti, nego kao platforma identiteta koji se mora prilagoditi novim vremenima, a da bi to mogao, ima biti svjestan stabilnosti vlastita jastva. Naivna ideologiziranost tih drama ishod je sudara želje za prosvjećivanjem puka i iluzije o prošlosti kao rezervoaru prigodnih narativa. Pravi prostor njegove utopije jest građanski ambijent nastanjen običnim ljudima i njihovim mogućim i nemogućim peripetijama. Utopizam se ni ovdje ne ostvaruje kao bijeg, nego kao projekcija boljeg svijeta, uređena građanskog života, racionalnosti koja diktira sklad društvene svakodnevice.

³⁹ Viktorija Franić Tomić, »Bunić, Josip«. *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, 2009: 89.

⁴⁰ Ivo Banac, »Struktura konzervativne utopije braće Vojnovića«, u: *Radovi međunarodnog simpozija o djelu Iva Vojnovića*. (prir. Frano Čale). Zagreb: JAZU, 1981: 19-49.

Relativno kratak, ovaj igrokaz počiva na uvjerljivim karakterima. Jačinto, tašt i častohlepan, karakterističan je dramaturški tip – skorojević spreman na sve kako bi se popeo koju stepenicu više na društvenoj pozornici. Njegova kći Marica uvjerljivo ocrtava lom između dužnosti i osjećaja. Sama činjenica da njoj biva dopušteno odstupiti od konzervativnog svjetonazora i običaja starog režima, govori o stvaralačkoj svijesti koja ne podnosi pogled unatrag. Jačintova sestra pravo je utjelovljenje društvenog konzervativizma, a njen muž, pak, persifilirana falstafovska figura izjelice i zgubidana. Đuro Arkulin trezven je predstavnik onih snaga koje red, poštenje i disciplinu pretpostavljaju bezglavom bogaćenju ili besramnom probijanju na socijalnoj ljestvici. Pero Arkulinov, poduzetni pomorac, utjelovljenje je novog doba u kojem razbor može nadvladati čak i naizgled nenadvladive situacije. Najkonzervativnija, zato što je najranjivija, Marica, stoga je i nagrađena dobrim ishodom. Poslušnost se ponekad i nagrađuje! Točnije, nagrada je implicitna pohvala logici srca kao jedinog zdravoj opciji.

Bonin pučki igrokaz na kraju sve izmiruje. U njemu nalazimo i notu društvene kritičnosti, fokusirane na Jačintov lik. Ne postaje on na kraju dobar zbog nekog nemotiviranog razloga, kakvih obrata je bilo u drugim Boninim dramama. Njega mijenjaju ljudi oko njega i njihovi postupci, dokazujući mu da se dobrota i poštenje isplate po sebi i da na svijetu nije najvažnije ući u krug aristokrata kako bi se potvrdila nečija vrijednost. Bez obzira na vlastiti status ili upravo zbog njega, Bona je jasno osjetio da aristokratsko doba ustupa mjesto pučaninu i njegovim socijalnim navikama. Pučanin opsjednut plemstvom izrugan je ne zato jer je pučanin, nego zbog svoje opsjednutosti nečim u novom dobu suvišnim. Ta socijalna nota približava ovaj pučki igrokaz realizmu. Sretan kraj i izmirenje ostavljaju, dođuše, dojam velike manipulacije, ali je ipak u pitanju svjestan napor sudionika kojima sudbina nije poklonjena, nego je oni osvajaju.

Kritičnost kao element realizma, opća pomirba i smirivanje tenzija bez dramatičnog raspleta kao trag bidermajerskog kompleksa toplog doma, pouka kao očitovanje prosvjetiteljske svijesti, pučki ambijent i puk kao

ciljani recipijent, savršen su obrazac ne samo Bonine dramaturgije, nego i opće književne situacije hrvatskoga književnog devetnaestog stoljeća. Flakerovska razdioba jest i nije dostatna. Jest jer vrlo precizno razmjesta pojave i tendencije. Nije jer bi se kompleks književnosti u službi nacionalne konstitucije i integracije imao protegnuti na čitavo stoljeće, uključujući tu i Šenou i njegovo razdoblje. Bez obzira na unutarknjiževne prijepore, većina napora hrvatskog književnog uma XIX. stoljeća proistječe iz svijesti o nasušnoj potrebi nacionalne integracije i spoznaje koliko je ona u konkretnim okolnostima kontigentna. Pred suvremenim književnim umom ostaje sagledati cjelovito razdoblje, ne samo njegova najveća imena. Drugim riječima, reorganizirati nacionalni književni kanon. Tek kada umjesto i prije grčevite potrage za europskim i svjetskim standardima kvalitete odgovorimo kakvu su funkciju imala djela Bone, Kaznačića, Kazalija, Putice, Volantića, Salatića, Pijerka Sorga, Marina Zlatarića, Ferića, Bruerevića, Vodopića, Bogovića, Okrugića, Kukuljevića, Šporera i drugih, dobrih, osrednjih ili slabih stvaralaca, moći ćemo shvatiti sebe i svoju prošlost.⁴¹ Taj moment hrvatsku književnu povjesnicu čini trajno društveno aktualnom. Jednostavno – apsurdno je svijetu dokazivati tko smo. Svijet nam ima poslužiti trajnim motivom u traganju za vlastitim zaboravljenim ili nedovoljno rasvijetljenim aspektima jastva. Dok to ne shvatimo bit ćemo – nitko.

⁴¹ Antun Pavešković, »Pijerko Bunić Luković – urotnik i pjesnik«. *Dubrovnik* 1-2 (1986.): 7-23.

PIJERKO BONA, JAČINTO HVASTALO
(ADDITION TO A DRAFT OF A SPECIFIC FOLK POETRY)

Abstract

Pjerko Bona (1788-1846) is a descendant of the famous noble family from Dubrovnik. After adventurous youth – he participated in the uprising against the French occupation, then lived in Egypt for ten years – he got married and settled in Dubrovnik. This impoverished nobleman wrote some thirty plays in Croatian and two in Italian, and he also wrote some poems and was engaged in music. According to the genre, his plays can be roughly divided into two categories: pseudohistorical and folk-enlightenment plays. The comedy entitled *Jačinto hvastalo* belongs to the latter one. There is a series of dramaturgical commonplaces, however coherently organized, with convincing dialogues and statements that not only follow and encourage the plot, but also materialize vividly the spiritual profiles of its characters. Criticism as an element of Realism, general reconciliation and cooling of tempers without any dramatic denouement as a trace of Biedermeier complex of ‘home sweet home’, lesson as a declaration of Enlightenment mind, folk atmosphere and folk as targeted recipient, make a perfect pattern of the Croatian folk drama in the 19th century.

Key words: Dubrovnik; folk play; dramaturgy; Enlightenment; Realism; Biedermeier; atmosphere