

ŽANROVSKE OSOBINE *KOMEDIJE OD JUDITI*¹

Divna Mrdeža Antonina

UDK 821.163.42'282-2"16"

Rukopisna čakavska drama *Komedija od Juditi* (NSK, R 5256) anonimnog autora, oštećena kraja i krnjeg početka, tematikom je biblijska drama usredotočena na najupečatljivije dramske elemente u priči o betulijskoj udovici (Knjiga o Juditi) koja dekapitacijom asirskog vojskovođe Holoferna oslobađa rodni grad od opsade. U književnoj se povijesti jezičnim osobinama vezuje uz zadarske otoke druge polovice 17. stoljeća, a žanrovski ju se drži pučkim crkvenim prikazanjem. Za razliku od srodnih joj srednjovjekovnih crkvenih prikazanja drama je raspoređena u tri *dela* podijeljena na šene prema modelu renesansnog dramskog teksta. Pučki leksik i frazeologija pojedinih rečeničnih sekvenci u govoru likova, oslobođenih od naracije hipoteksta, idu u prilog žanrovskoj kvalifikaciji prikazanja. Glavnina teksta ipak pripada višem stilskom registru dijaloga, što upućuje na obrazovana autora drame, kao što i dramaturško ustrojstvo scenskog teksta, forma i metrički oblici u dijalozima, izglednijim čine suvremene joj žanrovske uzore iz 17. stoljeća.

Ključne riječi: drama; Judita; dramski žanrovi 17. stoljeća

¹ Ovaj je rad rezultat istraživanja na projektu Predmoderna hrvatska književnost u europskoj kulturi: kontakti i transferi (IP-2020_02-5611 Econtra).

I.

Komediju od Juditi predstavio je hrvatskoj javnosti prvi put Hrvoje Morović 1973. u *Zadarskoj reviji*, a naslovom »Zadarsko prikazanje o Juditi« uveo je odrednicu *prikazanje* koja ju je pratila i u rijetkim radovima o njoj: Mirka Tomasovića u kojem autor analizira sadržajne sličnosti teksta s Marulićevom *Juditom* (1985), i u jezično povijesnoj studiji Josipa Galića »O jeziku zadarskoga prikazanja o Juditi« (2020). Premda naslovi priloga o drami signaliziraju prihvaćanje žanrovskog određenja, u člancima se posebno ne obrađuje žanrovska odrednica dramskog teksta. Stoga, a i zbog elemenata kojima *Komedija od Juditi* odstupa od srednjovjekovnih crkvenih prikazanja, u izlaganju preispitujem dosadašnje žanrovske određenje (»zadarsko prikazanje o Juditi«) koje joj je dodijelio Hrvoje Morović. U tu svrhu razmotrit ću nekoliko filoloških i teatroloških elemenata drame relevantnih za opis žanrovskog stanja, najprije njezino naslovljavanje komedijom u kontekstu obilježavanja naslovom srodnih joj tekstova, a potom osnovne dramaturške strategije u adaptaciji biblijskoga linearnog teksta koje omogućuju da se zaplet pretoči u kazališno djelo, didaskalije, funkciju stiha i stilski registar iskaza. Rezultati analize pomoći će naslutiti i prostor u kom je drama mogla nastati.

II.1.

Naslovljavanje komedijom ne podrazumijeva, naravno, današnje značenje komedije, nego po prilici znači ono što srednjovjekovni široki opis Johanesa Anglicusa definira kao »ono što počinje loše, a završava dobro«. U širem okviru naslovljavanja srednjovjekovnih žanrova u okviru crkvene drame² njezino nazivanje komedijom nije bilo tradicijski uobičajeno. Običajnije je bilo određenje:

² Termin *crkvena drama* rabim kao krovni pojam za više varijanti žanra crkvene tematike u značenju kakav se pojavljuje u studiji: Perillo 1978.

prikazanje,³ *skazanje*,⁴ *govorenje*,⁵ neodređeno *verši*,⁶ ili pak preciziranje podvrste kao *misterij*, odnosno *muka*.⁷ Naslovljavanje komedijom nalazimo tek u 16. st. u pasionskom tekstu *Komedija od uskrsnutja Isukrstova Mavra Vetranovića*.⁸

Raznovrsnost u naslovljavanju nasljeđuje situaciju u talijanskoj crkvenoj drami, gdje su se izvodile desetine scenskih tekstova s istom temom u 16. stoljeću da bi popularnost teme eksplodirala u različitim glazbeno-scenskim žanrovima u

³ Usp., primjerice, naslove: *Prikazanje historije svegoga Panucija kako moli Boga da mu očituje ko mu biše takmen na zemlji u Vartlu Petra Lucića*, pripisivano Maruliću (SPH I. knjiga), ili pak *Prikazanje života Sv. Lovrinca*, pripisivano Petru Hektoroviću (SPH, VI. knjiga; SPH, XX. knjiga).

⁴ Usp., npr., *Skazanje od nevoljnoga dne od suda ognjenoga napokonji koji ima biti* (u *Vartlu Petra Lucića*, pripisivano Maruliću u I. knjizi SPH među »Pjesmama Marka Marulića«).

⁵ Usp., npr., »Govorenje sv. Bernarda od duše osujene« (iz *Vartla Petra Lucića*), pripisano Maruliću (SPH, I. knjiga), ili pak bosanski rukopisni zbornik »Od limba govorenje kako gospodin Isus izvede sv. Oce i ostale iz limba« (1659), odnosno istu temu slično naslovljenu, »Govorenje kako Isukrst izvede svete oce iz limba u: *Ispovid kstjanska Stjepana Jajčanina*, 1704.

⁶ Primjerice, »Verši kako Abram... hotijaše prikazati...«, u: *Nauk krstjanski Mateja Divkovića* (1616).

⁷ Usp., »Misteri vele lip i slavan od Isusa kako je s križa snet zatim u grob postavljen«, u: *Crkvena prikazanja starohrvatska 16. i 17. vijeka* (SPH XX), *Muka spasitelja našega* (SPH XX) ili *Muka Isukrstova* (Tkonski zbornik).

⁸ Premda u naslovima većine Vetranovićevih prikazanja specificiranje scenskog žanra komedijom nije redovito, već su naslovljena terminima srodnog srednjovjekovnog žanra, poput *Prikazanja od poroda Jezusova*, ili pak nemaju pobližeg određenja, poput *Posvetilišta Abramova*, *Suzane čiste*, njegovi tekstovi prema pretežitom sudu književne povijesti djelom izlaze iz okvira srednjovjekovne drame. Čak i među književnim povjesničarima koji termin crkveno prikazanje mahom proširuju na svu sličnu produkciju, osim crkvene drame i isusovačke/franjevačke drame, poput Marina Franičevića, nalazimo distinkciju u nazivlju Vetranovićevih prikazanja. Franičević ih naziva prikazanjima-komedijama zbog mnoštva prisutnih svjetovnih i pastoralnih elemenata (1975: 9).

17. i 18. stoljeću.⁹ Epizodu o Juditi tematiziraju *sacre rappresentazioni*,¹⁰ školska drama u crkvenim kolegijima, a temu producira i profano kazalište, kao i glazbeni žanrovi poput *drame per musica*¹¹ i oratorija¹², no ni unutar pojedinih podskupina

⁹ Primjerice, u studiji o glazbenim dramskim elementima u oratorijima o Juditi Giorgio Mangini naglašava da je identificirao 220 libreta na tu temu napisanih između 1621. i 1934. (1989: 145).

¹⁰ Život Judite u vrsti crkvenih prikazanja u Italiji postojani je dio prakse kazališnih predstava, naročito u Toskani, sve do ranih godina 17. stoljeća. Posljednje izdanje srednjovjekovnog toskanskog prikazanja (*Rappresentazione di Judith Hebraea*) tiskano je u Sieni 1610. (Gallo, 2001: 102). Plodnu praksu doživjela je ista tema u kolegijima školske drame, naročito u južnoj Italiji i Rimu. Treće područje za produkciju teme pripada svjetovnom kazalištu, počevši od *Giudite* Giovanni Andrea Plotija (1589) pa do *Giuditte* Federica Della Valle (1627). Poseban je uspjeh priča o starozavjetnoj udovici doživjela poslije odluke Tridentskog sabora, koji je između 1585. i 1590. doveo do uključenja knjige o lijepoj Židovki u Siksto-Klementinsku Vulgatu, a spektakularno se rascvjetala naročito u 18. stoljeću u glazbenim kazalištima posebice zahvaljujući Metastasiovoj *Betuliji liberati*. Uspjeh teme iznenađuje čak i više od kvantitativnih podataka, zbog njezinog polimorfizma: od prvih godina šesnaestog stoljeća do 1789. prezentirano je dvadesetak dramskih djela za kazališne izvedbe od kojih su mnoga doživjeli velik broj ponovljenih izdanja.

¹¹ Primjerice, na naslovnicama glazbenih drama stoje različite oznake i opisi poput: *opera rappresentata in musica*, *dramma in musica*, *drama per musica*, *drama musicale*, *drama fantastico musicale*, *recitata in musica*, *oratorio*.

¹² Oratorij svojim glazbenom izvedbom i redukcionističkim obilježjima podređenima glazbi te škrtom inscenacijom odstupa u odnosu na teatarska svojstva glazbene drame. Teme su im uglavnom preuzete iz Starog ili Novog zavjeta, ali ima i drukčijih. U oratoriju radnju vode sugovornici (obično četiri ili pet solista, ali ih može biti i više, kao što ih ima osam u oratoriju *Betulia Liberata*, o *Sià la Morte di Oloferne*. *Oratorio di Cimarosa, ridotto, ed aggiunto dal Sig.r Salvador Pazzaglia, maestro di Capella della Corte di Toscana, libretto Pietro Bagnoli*, Venecija 1782). Tijekom 17. stoljeća, otvaranje brojnih filipinskih kongregacija u mnogim talijanskim gradovima pogodovalo je širenju glazbenog govornišva. Žanr je brzo našao plodno tlo i u drugim vjerskim zajednicama, laičkim bratovštinama, plemićkim kolegijima i sjemeništima, ali i u dvorskim kapelama i plemićkim palačama. Još u prvoj polovici 18. stoljeća osobit poticaj žanru dala su dvojica glasovitih dvorskih libretista Apostolo Zeni i Pietro Metastasio (*Giuditta*, 1780), koji su rado koristili starozavjetne teme tragičko-herojske naravi. Od velike su važnosti bili i oratoriji koji su se izvodili između kraja sedamnaestog i prvih desetljeća osamnaestog stoljeća u plemićkim palačama. U Rimu

žanrova, nema usustavljenog nazivlja. Odrednica *komedija* u talijanskim se dramama o Juditi često javlja u školskim izvedbama¹³ što bi moglo biti značajno za teatarsko okruženje i naše Judite.

II. 2

Juditina je tema transžanrovska: sklona je isticanju pobožnosti pa prikladna za crkvena prikazanja, ujedno je tragična i dramatična jer narativan tekst sam po sebi posjeduje scenične prizore, a posjeduje i već ugrađen komički potencijal u pojedinim prizorima. Stoga je dramatzacija naše drame rezultirala kompozicijskim shematizmom u ulančavanju događanja u spomenuta tri čina (tri *dela*) po uzoru na klasičnu dramu, s linearnim slijedom zbivanja sukladno biblijskom hipotekstu. Prvi čin se otvara Nuncijevom obaviješću svećeniku Eliakimu o asirskom ratnom pohodu, a završava Eliakimovom zapovijedi da se okupi puk u trećoj sceni. I drugi se čin otvara Nunciovom obaviješću (Oziji), o Asircima sad već pred zidinama Betulije, a završava Juditinim pozivom Abri da joj pomogne oko spremanja za asirski tabor u četvrtom prizoru. Potom se ista scena nastavlja u trećem činu, bogatom dvostruko većim brojem prizora od prethodnoga. Podjela činova ne slijedi brižljivo liniju dramske napetosti niti prostorne odijeljenosti događanja, a slična se opuštenost opaža i u diobi prizora, poput pete scene u trećem činu, gdje se u stihovima kratka opsega ubrzano odvija složena radnja. Čin ubojstva u Holofernoj ložnici, bijeg Judite i Abre iz asirskog tabora te dolazak u Betuliju sažeti su u dijalogima u tekstu od svega 6 dvanesteričkih kupleta i jednog osmeračkog.

su, primjerice, kardinali Benedetto Pamphili (*Giuditta*, 1694) i Pietro Ottoboni (*Giuditta*, 1697) promovirali izvanredne izvedbe oratorija koje su skladali poznati glazbenici.

¹³ Izdvajam nekoliko djela naslovljenih *komedija*: Anonymous, *Commedia di Judit* (Firenca: Biblioteca Riccardiana); *Argomento della Giuditta, commedia sacra latina recitata da gli Alunni del Seminario di S. Pietro*, Manelfo Manelfi, Rim 1644; Padre Fra Bastiano, frate della Santissima Nonziata, *Il trionfo di Iudit: commedia dilettevole* (Firenca: Riccardiana 2850, vol. 3).

Drama zadržava i osnovne biblijske likove: u Betuliji su uz Juditu, vlastodržac Ozija, svećenici Elijakim, Karmi i Kabri, sluškinja Abra, a u asirskom taboru zapovjednik Nabukodonosorove vojske Oloferne, sluga Bagoa (Vagao) te Akior. Sporedni likovi (glasnik Nuncio, dvojica Moabićana, Betulijanac I. i II., Sluga I. i II., Puk izraelski) i zbivanja funkcioniraju kao fabularne i prostorne sinapse i element koji fingira svjetovnu svakodnevicu u sakralnom tekstu.

U usporedbi sa iskazom protagonista u srednjovjekovnim prikazanjima, dijalozi likova su u prosjeku nešto kraći. Holoferneve dionice teksta relativno su kratke, čini se stoga što se u kršćanskoj reinterpetaciji teksta reducira i prisutnost neprijatelja koji je predstavljen kao prijetnja vjeri. Očekivano duže su molitvoslovne dionice, zalog hipotekstu, poput Akiorovih dionica divljenja Izraelu kao izabranom narodu te Juditina scenskog iskaza vjerna narativnom okviru hipotekstne dvojnice. Uzorita židovska udova oblikuje katkad glas lokalnim izričajem što transformira smjeran lik u figuru odrješite žene i ratne strategistkinje oštrog jezika koja kori Oziju i svećenike zbog malodušnosti:

A vi, ki ste, ki tak' Boga skušujete,
tere bespametne riči blebećete?
Ni to govorenje ko milost priteže (II/4)
(...)
A vi, delo moje neću da išćete,
ni od puta moga najmanje mislite.
Dokli pridem, drugo ne ima se činit,
nego Bog' naš za me brez pristanka molit« (II/4, str. 107).

Ovakav ton Juditina obraćanja istaknut je i u paratekstu, didaskalijom *imperativo*, zbog čega se mogu i Ozijine riječi podrške njezinu pothvatu (»Ako vraga pridobudeš, / ime vično zadobudeš«, II/4) tumačiti kao ironična aluzija na Juditinu jezičavost, tim više što je te stihove prepisivač dopisao naknadno sa strane, umjesto precrtanog stiha u nastavku: »na špot svih neprijatelj«.

Situacijski humor, svojevrsan farsični element, oslanja se na prokušane recepte iz tradicije crkvenih prikazanja (Tomasović 1985: 200). Na Holoferna i njegovu družinu aludira se kao na pijanice (»Slatke su mi riči Moabskoga sina, / zato mu grem dati žmulj slatkoga vina«, II/2), iz kataloga poredbi pijanstva u

Marulićevoj *Juditi* (»pij Judito dobra vina! / Ja sam već pjan kako svinja«,¹⁴ III/4). Katkad se autor korigira na mjestima koja mogu izazvati neželjeni smijeh pa, primjerice, iz Juditina obraćanja Abri: »Zato ti sad 'dilje uzmi tvoj šćap v ruki,/daj torbu za pleća i ne čini buki« (III/2, str. 110), uklanja redak u kojem se ozbiljna i bogobojazna udovica posve kolokvijalno šali s Abrinim nogama, opterećenima torbom: »a torbu obisi na te lipe kraki« (III/1).

II. 3.

U dijalogizama Holoferna i Judite nema eksplicitna traga o njegovoj ljubavnoj opčinjenosti iskazanoj u galantnom udvaranju Juditi, kakvo naznačuju, a katkad i razvijaju renesansne epske obrade. Naša *Komedija* revnija je u redukciji posredovanja gledatelju njegova emotivna stanja i od škrtog biblijskog predloška koji reakciju na Juditinu ljepotu u neprijateljskom taboru tek registrira posredovanjem očaranosti skupine u Holofernovoj pratnji: »Zadiviše se mudrosti njezinoj te uzviknuše: 'Od jednoga do drugoga kraja svijeta nema ravne njoj ljepotom lika i mudrošću razlaganja'« (Biblija 1969: 411; Jdt 11, 21-22). Holoferne nakane s Juditom teško je podvesti pod ljubavni izričaj, kad kaže Bagoi: »Idi i nagovori onu Hebrejku koja je kod tebe da dođe jesti i piti s nama. Bila bi nam prava sramota imati uza se takvu ženu, a ne biti s njom; jer ako je ne predobijemo, rugat će nam se« (isto, 12, 10-12). Tek Juditin ulazak na gozbu popraćen je predstavljanjem simptoma njegove erotske žudnje: »Holofernu se srce uzbudi, duša mu se uznemiri i spopade ga ognjena žudnja da bude s njom. Od onoga dana kad ju je prvi put vidio, samo je vrebao priliku da je zavede« (isto, 12, 16-17).

U našoj *Komediji* Holoferново udvaranje izostaje vjerojatno zbog kontrolnog posttridentskog oka u umjetnosti i književnosti, usmjerena da u konkretnom slučaju otkloni svaku sumnju na Juditinu eventualnu tjelesnost/grešnost. Naime, već su

¹⁴ Usporedba pijana Holoferna sa svinjom nije biblijske provenijencije, već podsjeća na nekoliko Marulićevih poredbi Holoferna sa svinjom u *Juditi* (v. stihove 1300-1307, 2000-2001, a posebice na stihove o pijanci na Holofernovoj gozbi, gdje se epitet svinje daruje upravo pijanu vitezu: »tuj čast i doparla tamnost i gardinja, / ka je oto svarzla da je vitez svinja«, stihovi 1527-1528).

njezina ljepota, oštromnost, hrabrost i retoričke vještine dovoljno u neskladu sa prevladavajućom eklezijastičkom idejom o ulozi žene u javnom prostoru, odnosno Juditine 'vrline' su potencijalno opasne, lako se mogu protumačiti kao porok, te su trebale moralističku ogradu u vidu glorificiranja njezine bezgrešnosti.¹⁵ Stoga su šture opaske o njezinoj iznimnoj ljepoti i mudrosti u našoj drami prepuštene samo slugama. Jedna didaskalija pojašnjava dojam koji je na Asirce ostavila Juditina ljepota (»Vojvodi, čudeći se od nje lipote, govore«), a druga opčinjenost njezinom mudrošću (»Vojvodi, čudeći se od nje mudrosti, govore jedan drugomu«), što je vjerojatno trebalo biti popraćeno ekspresivnom mimikom. U tom je segmentu, primjerice, Olibrijeva opčinjenost ljepotom Margarite u *Muci svete Margarite* ekspresivnija (Fancev, 1932).

Retorička bujnost i ekspresivnost u galantnim slojevima iskaza Holoferнове opčinjenosti Juditom svojstveni su, primjerice, tekstovima drugih žanrova, poglavito glazbenih libreta, kojih se tekst samo u osnovnom narativnom tijeku oslanja na biblijski sadržaj. Tako u tragično-sakralnoj drami *Giuditta* (Sorrentino, 1685) prostora ne dobivaju samo Holofernovi izljevi ljubavi¹⁶ već i Juditini strahovi hoće li se moći obraniti od njezine siline:

¹⁵ O Tridentskom saboru i religioznoj umjetnosti v. Blunt 2004: 106-135.

¹⁶ Holofernov susret s Juditom posve je u tonu petrarkističkog diskurza i u oratoriju *Giuditta* (1686) Marc' Antonija Zianija »E chi sei tu che parti/ due Soli in fronte e nel bel volto un Cielo«, II, str. 16. Osobito emocijama prema Juditi obiluje Holofernov samrtnički hropac čiji ljubavni diskurz pripada zaljubljeniku koji umire za ljubav svoje gospoje (»per te moro / mio tesoro / caro si tu se' il mio ben«, II, str. 17). Melodrama *Giuditta* iz 19. stoljeća Achile Perija uvodi pak dirljivo zaljubljenog Holoferna (»Sei tu, Giuditta, l'angelo / Che guida il mio destino? / Oppur, avverso demone, / T'opponi al mio cammino? (...) / Ma sii demonio od angelo, / Fantasima o mortale, / E questo amor fatale / Potenza del mio cor, / Siccome l'onda al pelago, / Ai sole lo splendor«, II/2, str. 23-24). Štoviše, drama je sadržajno usmjerena na unutrašnje stanje likova, tek labavo se drži biblijskog tijeka zbivanja. Holoferново udvaranje Juditi otvoreno je senzualno: »Col tuo labbro gentil il nappo tocca / Che all'ardente mio labbro accosterò: / L'olezzo della tua divina bocca / Col liquor profumato assorbirò. / Io veggo in questo calice / L'imgo tuo nuotar.../ Di vin, d'amor, in braccio a te, deh lasciami, / O donna, inebriar!«, III/3, str. 38.

Abra mia, Dio non voglia
ch' io del mio primo buon pensier mi muti.
tutto camin diverso
ha de la lingua il cuore.
altra son che dimostro
t'inganni se pur credi
che d'Oloferne l'impedica fiamma
accender possa il mio pudico core
che per merce' del Cielo
contro il foco d'Amor e' fatto un gelo... III/2, str. 55.

II. 4.

Naša drama posjeduje i dramatski skladno uklopljene fiktionalne likove uzete iz srodne kazališne tradicije, neovisno o hipoteckstu. Primjerice, lik Nuncija (lik stopljen s iskaznom instancom sukladno značenju »glasnik« na talijanskom) supstituira naratora. U talijanskim glazbenim dramama postoji narativan glas, osoba zvana »Tekst«, sa sličnom funkcijom izlaganja činjenica ili komentara na ono što je ispričano, koja je međutim nestala tijekom druge polovice osamnaestog stoljeća. Otvaranjem znatnog broja uvodnih prizora u zaraćenim taborima glasnik ubrzava zbivanja, premošćuje nejasnoće uzrokovane intervencijama u tekst uslijed scenske potrebe za reduciranjem događaja iz biblijske priče, sažima vrijeme i olakšava prelaske iz jednog prostora u drugi. K tome, Nuncio funkcionira i kao pokretač radnje kad, primjerice, potiče Holofernovu srdžbu protiv Židova (I, 2).

I epizodna lica (Betulijanac I. i II.) u službi su sažimanja zbivanja i reduciranja prostora tako što njihovi dijalozi nadopunjuju/zamjenjuju didaskalije. Primjerice, dvojica anonimnih Betulijanaca vješto uvode gledatelja u novi prizor tako što ubacuju obavijest o dolasku židovskog poglavara Ozije iz Jeruzalema u naputak Akioru o ponašanju pred Ozijom kad ga odbačena od Asiraca privode u Betuliju. Obračanje posreduje raspored cijele nove scene:

Pervi Betulijanac mu govori:
Znaj da je k nam prišal Princip naših zemalj
Iz Jerusolima, slavni Ozija kralj.

Drugi:

Kad pred njega dojdeš, na kolena padi,
I mi bit ćemo tu pol' tebe na bandi. (I/3, str. 99)

II.5.

Nepoznati autor drame, ili pak njezin prepisivač, svakako se iskazao u ulozi dramaturga, jer je ista ruka koja je pisala dijaloge zdušno dopunjavala i prepravljala didaskalije,¹⁷ osim što je mijenjala i dotjerivala dijelove dijaloga. Premda drami nedostaju, uz prolog, i vrlo značajne uvodne didaskalije, a one koje je tekst sačuvao su literarno pretežito neambiciozne, informacije o mjestu i vremenu održavanja predstave i o unutartekstnim zbivanjima, te izgledu, kretanju i funkciji likova, njihovim aktivnostima i obojanosti iskaza dragocjene su za predodžbu izvedbe. Izvan toga što čine uobičajeno važno izvorište za rekonstrukciju tehničkih mogućnosti dramske izvedbe, rukopisno stanje didaskalija upućuje na izvjesnost izvedbe teksta.

Naša drama sadrži poput srednjovjekovnih prikazanja česte kratke naputke o gestama i kretanju kojima se otkriva hijerarhija među likovima, scenski prostor i emotivno stanje likova (npr., »Molitva Eliakimova ku će reć na kleče« (I/1, str. 94); »Oloferno zove sluge« (I/2, str. 98); »Akior vezan govori« (I/2, str. 98); »Vagao

¹⁷ U analizi djelovanja didaskalija na predodžbu o glumišnoj praksi u našoj drami u odnosu na konvencije srednjovjekovnih crkvenih prikazanja, oslanjam se okvirno na alatke poljskog semiologa Tadeusza Kowzana ponuđene u njegovoj znanstvenoj analizi kazališne predstave (1968), čiju je tipologiju znakova kazališne umjetnosti ovjerio u našoj srednjovjekovnoj drami Boris Senker (1985: 434). Stoga se oslanjam i na rezultate Senkerove analize te ne provjeravam sustavno i pojedinačno primjenjivost trinaest Kowczanovih znakovnih sustava na našu *Komediju od Juditi*, već njegove termine uvodim u interpretaciju onih sugestija izvođačima koje današnjem čitatelju pomažu u sagledavanju žanrovskog statusa drame i omogućuju uvid u okolnosti njezina nastanka.

otkriva koltrinu, a Nuncio na klječe govori Olofernu« (I/2, str. 94); »Nuncio Oziji govori na katedri sidećemu« (II/1, str. 101); »Judit, začudivši se, govori Abri« (II/4, str. 105) i »Judit, stojeć podboćena« (isto). No, pleonastićka gomilanja naputaka o govorenju uz svaku repliku (»reće«, »govori«, »odgovara«),¹⁸ dodavana uz svako lice u srednjovjekovnom žanru prikazanja, naša drama nema, premda su bila u upotrebi i poslije srednjega vijeka.¹⁹ Ipak, u sjeni je tradicije, primjerice, i didaskalija o gesti zabrinutog vojskovođe dok u hitnji doziva vojvode: »Oloferno skubeć bradu govori« (II/2, str. 95).

Didaskalije gesti i kretanja, premda su kratke i krajnje šture u informativnosti, upravo ponavljanjem katkad upućuju na emotivan naboj scene. Otkrivaju, primjerice, kakvo je uzbuđenje Asiraca kad im Judita pristupi u tabor. Svatko je drži za ruku, a ponavljanje iste geste u lancu Holofernovih službenika koji je provode zapovjedniku, i pod legitimnim izgovorom paske nad pristiglom strankinjom doći ću ćudo njezine ljepote, gledatelju je signal njihova slavodobitna osjećaja: »Za ruki Vojvodi Olofernovi uHITE Juditu govoreći« (III/2, str. 111), što se ponavlja i pred iskaz svakog vojvode »Vagao deržeć ju za ruki« (III/2, str. 111) »Moabićanin, deržeć ju za ruki« (III/2, isto), »Vojnici obadva, deržeć ju za ruki, peljaju ju k Olofernu govoreći« (III/2, str. 112).

Nešto je kompleksniji narativni sklop didaskalija o izgovorenom tekstu i glumćevu vanjskom izgledu u reduciranom prostoru i vremenu, a koji prati razvoj zbivanja i odnos Holoferna i Judite za posljednje Juditine noći u Holofernovu taboru, počev od Bagoina poziva na večeru do uvoda u krvavi ćin: »Vagao gre k Juditi govoreći joj«, »Judit, narišena gre k Olofernu, kadi vićera« (III/4, str. 117), »Pokli sede govori njoj Oloferno napijajući«, (isto), »Judit ji i pije i govori njim smijući se«, (isto), »Vojvodi od njega dileći se govore«, (isto), »Vagao zapre koltrinu, ostajući ćnutri Oloferno, Judit i Abra. Zatim, pokli Oloferno usne, govori Judita Abri« (III/4, str. 118). Opširnijim didaskalijama gesta, kretnji, dekora i

¹⁸ Boris Senker (1985) takve oznake ne drži didaskalijama u užem smislu (v. bilj. 5, str. 450).

¹⁹ Primjerice, srednjovjekovnim ih načinom bilježe nerijetko i talijanska prikazanja u 16. st, poput *La rappresentazione di Judit Hebraea* (Siena 1580), Luce Bonettija, mletaćkog tipografa, autora brojnih prikazanja u 16 st.

rekvizita, relevantnim za Juditin čin, ispričana je priča o dekapitaciji Holoferna: »Judit pol' postilje Oloferнове moli«, (isto), »Judit gre pol' koluni ka je nad glavum Oloferнове postilje i uzme mči viseći. Pokli ga izvadi 'z nožnice, uhiti ga za perčin«, (isto), »Dvakrat lupi va vrat i uzme glavu i kortinu na koj leži i otkrije Oloferna pa daje ju divici govoreći«,²⁰ (isto), »Pokli pridu blizu vrat od Betulije, govori Judita izdaleka kričeć stražcem« (isto). Premda bitnim dijelom čine posuđen narativan tekst iz predložka, navedene didaskalije sukreiraju prizore oslonjene na nasljeđe scena mučenja i nasilja u legendama o mučenicima (Margarite, Smplicija i Faustina, Lovrinca, Filiberta, Sebastijana, Ciprijana i Justine), štoviše nadišle su inspirativnu podlogu takvih prizora u funkciji posttridentskog trijumfa vjere i opomene luteranima i inovjercima. Vjerojatno su stoga nešto brojnije, poneke i opširnije, od uobičajenih didaskalija u prikazanjima. Narativne didaskalije upućuju s jedne strane na usmjerenost autora k potrebi scenske komunikacije teksta, a s druge ostavljaju dojam o usmjerenosti drame na čitatelja (usp. Senker 1985: 428). Svakako, u našoj drami odražavaju snažnu potrebu autora da demonstrira kako se u interpretaciji ključnih momenata drame drži čvrsto hipoteksta. Ukazuju i na to kako autor narativnim didaskalijama kontrolira i eklezijastički prihvatljive načine scenske interpretacije ključnog događaja, čime jasno naglašava posttridentsku katoličku interpretaciju junakinje kao bezgrešne Božje službenice.

U didaskalijama nije posebice opširno opisano mjesto zbivanja radnje već implicitan prostor pozornice kao reducirano mjesto radnje hipoteksta: Betulija ne-

²⁰ Taj značajan detalj glavne scene (»uzme glavu i kortinu na koj leži i otkrije Oloferna pa daje ju divici govoreći«) posjeduje i anonimni firentinski rukopis istoimena naslova, *Commedia di Judit*, iz 16. st, Biblioteca Riccardiana, 2976/4: »[Giuditta] entra dentro et pigli il capo et lo involga in una parte del cortinaggio et portilo fuori con questo.« (čin V, 5, fol. 55v-56r). Firentinska drama u 6 činova, lijepog dvobojnog rukopisa koji crvenom tintom didaskalije odvaja od dijaloga, ima zanimljiv, opširan paratekst na koncu djela, i slične didaskalije, s detaljnim oznakama pokreta, mjesta i scenskih rekvizita. Međutim, unatoč istovjetnom naslovu i sličnosti u nekolicini konvencionalnih detalja, drugih podudarnosti s našom dramom nema. Drama je umnogome složenije djelo od naše *Judite*, sadržajno opširnija, s većim brojem sporednih profanih likova koji unose živost humorističnim epizodama u sakralnom tekstu konvencionalno ovisnom o biblijskom predlošku. Kolegi Borni Treski zahvaljujem na snimci firentinskog rukopisa *Judite*.

posredno uz zidine, s hramom svećenika, Ozijinim prijestoljem i Juditinom kućom u susjedstvu, smještena je na jednom kraju pozornice: »Moleć Judita odhaja. Ozija s popmi, stojeć na vratih od grada, govore Juditi skupa s Betulijanci« (III/1, str. 110), a asirski logor je nedaleko od gradskih zidina u drugoj polovici pozornice: »V ruki Akiora naglo popadite/ i pred Betuliju grad ga povedite« (I/2, str. 95). Sklopom didaskalija s informacijama o kretanju gledatelj je uveden u »vanjski« i »unutarnji« scenski prostor: »Judit, dajući njoj robu, govori« (III/1, str. 110), »Abra nosi torbu govoreći« (isto), »Vagao otkriva koltrinu, a Nuncio, na klječe, govori Olofernu« (I/2, str. 94). Doima se da sinkretistički zamišljena pozornica naše *Judite* povezuje elemente srednjovjekovne mansionske pozornice i odjeke vitruvijevske imitacije plautovske i terencijevske pozornice.

Ovo potkopavanje aristotelovske norme ne ide nužno u red uobičajena srednjovjekovnog rješenja scene, ali zasigurno ne anticipira ni tipična rješenja serlijevске pozornice, a posebice ne scene barokne spektakularnosti, što ne iznenađuje kad su u pitanju modusi izvedbe hrvatskog siromašnog kazališta. Zanimljivo je da se slično rješenje scene silom hipoteksta nametalo često i u suvremenijim obradama teme o Juditi. Primjerice, melodrama *Giuditta*, prema libretu Marca Marcella (1860) predstavlja u uvodnoj didaskaliji slično zamišljen prostor radnje: »Luogo presso le mura di Betulia. Da un 'lato le mura della città, stretta d'assedio; al di là delle mura, nel piano sottoposto, si vede Vaccampamento dell'esercito assiro; nel mezzo nude e petrose montagne, dall'altro lato la città di Betulia: alberi e massi sparsi all'intorno« (1860, I. čin). Pojedina scenska rješenja su, kako se čini, samorazumljiva s obzirom na temeljni materijal kojim su autori raspolagali i očekivani stupanj vjernosti hipotekstu.

Katkad su se aristotelovska jedinstva poštovala i u scenskim uprizorenjima teme o Juditi unatoč ovisnosti o kronotopu hipoteksta. No, između ovećeg broja talijanskih izvedbi *Judite* u rasponu od početka 16. do konca 17. stoljeća, pregleđanih za ovo istraživanje, zanimljiva je jedna koja se odvija isključivo na prostoru Betulije, bez scena i likova iz asirskog tabora. Već spomenuta *Giuditta* (1627), drama barokne poetike talijanskog baroknog dramatika Federica della Valle, kanonski raspoređena u 5 činova s dvanaest likova koji govore i korom Asiraca, otpočinje noću Juditinim pojavljivanjem u odlasku s Abrom u asirski tabor, a završava isto tako noću lamentom Bagoe i generala Arismaspea. U središtu su dramske nape-

tosti muška žudnja i ženska ljepota. Svega toga nema u našoj *Juditi*. No, nisu sve barokne strukture glazbenih obrada 17. stoljeća aristotelovske, neke zadržavaju biblijski narativni kostur u inscenaciji. Npr. u svom latinskom oratoriju *Judith sive Bethulia Liberata* (1675), Marc-Antoine Charpentier, zadržava biblijsku strukturu pripovijesti tek je skraćujući na trećinu dužine biblijske priče. Libreto oratorija posjeduje i dramatičan naboj zbog zadržavanja narativnosti priče. Dramatika oratorija leži u razmjeni Judite između obiju strana u sukobu. Charpentierov libretist slijedi Vulgatu i tako što je učinio Juditu »sluškinjom Gospodnjom« te, shodno tome, umanjuje i privlačnost njezine tjelesne ljepote.

U didaskalijama se čita i posttridentska intencija teksta budući da rade na hipertrofiranju osjećaja izraelskog trijumfa u prikazivanju posljedica Juditina čina. U odnosu na sadržaj biblijskog teksta, plastično je opisano rastezanje napetosti unutar teksta, koje otpočinje otvaranjem scene upozorenjem glasnika Nuncija na kretanje Betulijanaca u napad, a potom jača u didaskaliji »Sada pred vrati Olofernovi se sope i bubuje i rošta z nogami. Moabićanin gre k Vagau, govoreći mu od strane svih vojvod i tribuni«, te progredira u naputku: »Vagao, došavši pred kortinu, gdi je Oloferne, zaplešće z rukom«. Osim dobivena prostornog podatka, prizor Holofernovih vojskovođa i slugu zbunjenih neprilikom kako da probude sladostrasnog gospodara (»al se bojim najt ga s Juditom ležeći«, VI/3), morao je snažno intenzivirati osjećaj nadmoći u publici. Skicozno prikazanim scenama u biblijskom predlošku Knjige o Juditi autor nadahnuto pridodaje nijanse kojima se dramatzacija otklanja od proznog predloška. Naredna zbivanja šene *šeste*, popraćena znakovima snažnog tjelesnog izraza, mimike, gesti i kretanja, zbog Bagoina jeziva otkrića i spoznaje nadolazeće katastrofe, podsjeća na prizor Judina »škalam na obišenje hodeći«, no posjeduje i dodatan emotivni naboj potpunog trijumfa nad neprijateljem koji se prema naputku glasa »plaćući«, »kričeći tužnim glasom«: »Gre pohabajuć, našavši Oloferna prez glavi, plaćući i pestajući se u persa i, dermajuci svoje svite, kriči tužnim glasom«, »Moabićanin i svi od straha plaćući dermajuci svoje sviti«.

Istu trijumfalnu notu posjeduje scena skupnog kretanja betulijanskog puka opisana u didaskaliji: »Sada gredu k njoj svi veliki i mali, daržeći sviće v rukah goruće«, »Judit gre na misto visoko, govori svim da muče«, »Znimljući iz torbe glavu, kaže ju govoreći«, »Svi klanjajuć se Bogu, govore njoj«. Time se masovna

scena stavlja u službu isticanja alegorične dimenzije prizora, tjeranja zla (tame) svjetlom, premda simbolično znakovlje ima i sadržajno obrazloženje u podatku da Judita noću napušta Holofernov šator i vraća se u Betuliju. I *Giuditta* Federica della Valle se poigrava baroknom antitetičnošću kad rabi dan i noć u opoziciji po uzoru na barokno slikarstvo.

II.6

Metrička slika *Judite* pak u skladu je s metričkim nasljeđem polimetrije Tasova *Aminte* koje je čestu kombinaciju setenara i endekasilaba proširilo i na barokna libreta pisana za muzičke drame i oratorije, a što je potaklo i polimetriju hrvatske libretističke drame 17. stoljeća u okviru domaće stihovne infrastrukture. U metričkom ustrojstvu dijaloga naše drame dominira kuplet simetričnog dvanaesterca čakavskoga tipa²¹ bez unutrašnjeg sroka kao stih nulte razine dijaloga, potom dionice u kraćim stihovima, najčešće simetričnim osmercima parne rime, katkad uvezanima u strofe ukrštene rime u katrenima te u nekoliko navrata u strofu »Stabat mater«, te tercete od dva osmerca i jednog sedmerca, uvedene u apelativne sekvence molitvoslovnih dionica.²²

Odabir stiha signalizira promjene u stilu i jeziku *Komedije od Juditi*. Premda drama stilskom razinom načelno pripada krugu srodnih biblijskih tekstova, čiji je izričaj određen jezikom hipoteksta, nalazimo funkcionalnu upotrebu stiha: dvanaesterački stih uglavnom je izričajem stilski distingviran od osmerca, znatno je bliži pisanoj književnosti, iako nema znatniju metaforičnost ni estetizirano visoku razinu stilskog i sintaktičkog registra. Osmerci su pak umetani u različitim kraćim

²¹ Takav dvanaesterački kuplet bez unutrašnjeg sroka bio je popularniji na sjevernočakavskom području nego u Dubrovniku, premda je oslobođenje dvanaesterca od rime poznato zarana, već poslije metričkih inovacija Dinka Ranjine uvedenih u *Pjesni razlike*.

²² Metar starohrvatskih crkvenih prikazanja bitno odudara od naše *Judite*: prevladavao je simetrični osmerac, samo je prikazanje Sv. Panucija pisano u dvostruko rimovanom dvanaesteru (u *Vartlu* je prepisano rukom Petra Lucića oko 1575, usp. Fancev 1932: 16). Anonimno prikazanje *Svete Margarite* i Gazarovićevo *Skazanje života svete Guljelme, kraljice ugarske*, uz osmeračke katrene obgrljene rime, rabe čakavski dvanaesterac s dvostrukom rimom ili sa shemom ab ab bc bc.

replikama, ali i u monološkim iskazima likova (no, najčešće su to molitve pogodne za pjevnu ili recitativnu izvedbu). Njime su oblikovani i kratki zazivi slugu (II/2). U osmeračkim dionicama jednostavna i linearna rečenica često je usmjerena na poruku samu u prizorima kojih nema u biblijskom predlošku, čime stih signalizira sadržajno odstupanje od hipoteksta, npr.:

Nuncio

Dopuščate l', gospodine,
da vam kažem ke novine?

Oloferno

Jušto sada želim znati
kak' pasaju naše rati, (I/2).

U monološkim sekvencama nezavisnim od hipoteksta uvedeni su i šesteroč-ki kupleti uz osmerce. Primjerice, Ozijin nauk na vijest o iznenadnom prodoru Oloferna je u šestercima da bi se odmah potom pretočio u govor u osmeračkoj sestini aabbcc (II/1).

Metričko šarenilo signalizira osim osnovnih opisanih situacija vezanih uz sadržajnu i stilsku razinu i promjenu u tonu, novu scenu ili govorenje novog lika. U svakom slučaju, stihom drama legitimira pripadnost žanra ranom novovjekovlju,²³ s tim da je polimetrija svojstvenija 17. nego 16. stoljeću te i stih podupire jezičnu argumentaciju o nastanku drame u 17. stoljeću.

II.7

Glazbeni element u *Komediji od Juditi* zasigurno signalizira uloga kora čijim se komentarom završava drama.²⁴ I druge su dionice pogodne za pjevanje, poput osmeračkih i sedmeračkih terceta u molitvama, ili pak završne šene osme u kojoj

²³ Afirmativno reagiranje i srodnog žanra, crkvenih prikazanja u 16, a poglavito 17. stoljeću, na metričke i stilske novine, Pavao Pavličić tumači upravo žanrovskom prilagodljivošću (1985: 213).

²⁴ U talijanskoj glazbenoj drami 17. stoljeća kor je često uvođen u izvedbu, dok je u oratoriju korištenje zbornih dionica rjeđe; običnije je bilo da neki dio u polifoniji ograničen na finale prvog i drugog dijela pjevaju sami solisti.

»Juditi gre susrist Joakima«, a didaskalije, »Joakim sa svim popi ujedno« i »Puk vas«, naznačuju mogućnost da je dionica zajedničkog hvalospjeva Juditi pjevnog karaktera. K tome, glazbena naznaka izvedbe može biti i spomenuta oznaka *imperativo* u Juditinu prvom obraćanju Oziji (II/4). Možemo pretpostaviti da je kor dobivao prostor i u uvodnom dijelu jer drami nedostaje popis lica i ime autora, a kor ili neko drugo lice konvencionalno je trebao gledateljstvo uvesti u dramu, što nedostaje na početku našeg teksta. Kor je element kakav hrvatska crkvena drama ne poznaje, postaje uobičajen u libretima pisanim za glazbenu dramu, operu i oratorij u 17. stoljeću.

Doduše, pjevne dionice nisu bile nepoznanica ni u srednjovjekovnim crkvenim prikazanjima. Štoviše, *Muka* je »rukopis koji donosi dvije melodije« (Perillo 1978: 90), a Perillo drži da je pjevnih dionica i više nego ih didaskalije označuju, jer glagol »govoriti« katkad dolazi u značenju »pjevati« (1978: 90). Na još neke primjere u kojima didaskalije naznačuju da se srednjovjekovni tekst pjeva, primjerice, u *Skazanju slimljenja s križa tila Isusova*, podsjeća Boris Senker (1985: 438).

III.

Naposljetku, premda o neposrednim okolnostima nastanka drame o Juditi i njezinu autorstvu možemo samo nagađati, neka dosad neuočena opažanja vrijedilo bi spomenuti jer posredno mogu pomoći. Tako, pojedine jezične osobine mogu dramu ponešto teritorijalno protegnuti od zadarskih otoka, gdje ju se obično smiješta, prema čakavskom sjeverozapadu. Primjerice, u tekstu je nekoliko leksema i izraza tipičnih za sjeverozapadnu čakavštinu (*komaj*,²⁵ *okrut*,²⁶ *manestra*²⁷), a koje

²⁵ Riječ *komaj* u *Rječniku JAZU* zabilježena je, kako se čini, isključivo među sjeverozapadnim čakavcima (npr. Kuhačević, Glavinić), a ušla je i u čakavski rječnik Josipa Voltića (Istra). Nalazimo je i u Skokovu etimološkom rječniku kao kajkavsku (v. pod: *koma*).

²⁶ *Okrut* bilježi Petar Skok u značenju drvene posude na sjevernočakavskom području: »*okrut* m (13. v., Lovran, čakavski) 1° drven sud, posuda = *okruta*«.

²⁷ *Manestra* ili *jačmik* – »manestra od jačmika« pučko je jelo iz primorja i Istre i zapravo u bitnom ne odudara od u Bibliji spomenute ječmene kaše koju Judita nosi sa sobom kao jelo u asirski tabor.

ne nalazimo u srednjočakavskim govorima ranog novovjekovlja.²⁸ Brojne su bile veze crkvene drame hrvatskoga primorja i sjeverne Dalmacije koje su postojale već u 16. stoljeću pa šetnja i ove drame (ili njezina autora) na toj relaciji ne bi bila neuobičajena.²⁹

Vrijednim se čini napomenuti i u kojim se krugovima tema o Juditi osjećala posebice dobrodošlom. Dio crkvene drame nastajao je u franjevačkim i isusovačkim kolegijima, a upravo potonji red dobiva najviše pričom o naoružanoj ženi koja moćnim nevjernicima odrubljuje glave. Naime, budući da Knjiga o Juditi nije uvrštena u hebrejski i protestantski biblijski kanon, a poseban status dobila je u katoličkom kanonu Siksto-Klementinskom Vulgatom, poslije Tridentskog koncila naglašavana je njezina alegoričnost³⁰ čiji potencijal priča dobro posjeduje (predstavlja društvo koje prenosi pravu vjeru i za nju se bori, dok je obezglavljeni moćnik luteran koji će izgubiti bitku), zbog čega je Judita konvenirala misionarskom djelovanju isusovaca (usp. Angelini 2001: 136-137).

Poticaj za inscenaciju takve teme u posttridentskoj atmosferi mogao je doći i od našijenaca koji su boravili u Rimu u vrijeme kad su se odvijale tridentske rasprave o nekanonskom statusu Judite u judaizmu i potrebi njezina uključanja u katolicizam. Primjerice, upravo je u to vrijeme studirao u Loretu autor hagiograf-

²⁸ Primjeri za *okrut* i *manestu* u napatku o prateži koju Abra nosi u asirski tabor prateći Juditu: »A pokraj njih stavi okrut sa manestrum«, str. 110; za *komaj* u stihovima: »komaj će i to moć do tamo za nos'ti«, str. 110; jer celih trejset dan *komajte* speljati/imanje i blago, ko'ote tu najti«, str. 123.

²⁹ Hrvatska crkvena drama vremenski i teritorijalno se znatno proširila pa uključuje područje Primorja i Kvarnera, pa od Dalmatinskih gradova i otoka sve do Budve.

³⁰ U samostanskom okružju izvođene su uglazbljene drame o Juditi s različitim političkom alegoričnošću teksta. Jedna od poznatijih svakako je *Giuditta trionfante sulla barbarie di Oloferne, oratorio militare sacro in due parti*, RV 644, libreto Giacoma Cassetija uglazbio je Antonio Vivaldi. Praizvedba u Veneciji, Chiesa della Pietà, 1716. Giacomo Casseti, libretist oratorija, namjeravao je da se njegov oratorij čita kao alegorijski odgovor na tekući rat Venecije s Osmanskim Carstvom: dodao je alegorijsku pjesmu (*Carmen allegoricum*) predviđajući da će Juditina pobjeda nagovijestiti uspjeh Venecije protiv neprijatelja, a u završnom popratnom recitativu oratorija veliki svećenik Ozia proriče da će Venecija »erit nova Juditha« poraziti svoje azijske neprijatelje.

ske drame *Sveta Venefrida tragedija. Trionfo od čistoće*, 1627, Pažanin isusovac Bartul Kašić (1591. – 1593.), a potom i u Rimu, gdje je 1595. stupio u Družbu Isusovu, da bi po zaređenju obučavao mlade misionare za rad na južnoslavenskom prostoru (Katičić 2009). Kašić je pisao materinjim čakavskim jezikom prije dolaska u Dubrovnik, gdje je poslije 1609. prihvatio dubrovačke jezične uzance. Paška čakavica ima obilježja sjevernočakavskih govora.

Isto tako, u dosadašnjim se određenjima drama nije vezivala za sam grad Zadar nego uz otoke, premda jezik zadarskog akvatorija ne isključuje ni tu mogućnost. A da je Zadar u 17. stoljeću posjedovao i neka danas nama nepoznata djela koja su upisana u spisima upravo pod nazivom komedije, svjedoči jedan inventar biblioteke bogate i ugledne zadarske plemenitaške obitelji. U obitelji Soppe u posebnoj je sobi pod imenom »Studio«, popisano 1670. godine, nakon smrti vlasnika Jerolima, »dvije stotine i devedeset naslova rukopisnih i tiskanih djela klasika, brojnih rječnika, medicinskih i gospodarstvenih knjiga, povijesnih djela, statuta Venecije, Hvara, Zadra i Paga. U toj obitelji čitao se Ciceron, Aristotel, Virgilije, Katon, Sabelico, ali i djela sv. Jerolima, Gospina čuda i životi svetaca, no među njima se našla i jedna knjiga na hrvatskom jeziku 'un libro schiavo d' una comedia'« (Bezić-Božanić 1996: 273). O kojoj je hrvatskoj komediji riječ, ne znamo, ali je zanimljivo znati da je djelo pod nazivom komedija prisutno na zadarskom području u 17. stoljeću, pa možda žanrovski i ne označavalo našu *Komediju od Juditi*.

IV.

Imamo li na umu promjene u poetskim i scenskim obilježjima u hrvatskoj drami u 17. stoljeću,³¹ razabiremo da *Komedija od Juditi* odražava u kolikoj mje-

³¹ Književna povijest drži crkvenu dramu žanrom prilagodljivim novim baroknim strujanjima koji se »kao oblik mogao prilagoditi zahtjevima susljednih književnih razdoblja: renesansi i baroku« (Fališevac 1985: 346). Ni prikazanje više nema onaj srednjovjekovni žanrovski status, a da bi se prilagodba novim vrstama dogodila »moralo se pojaviti i sasvim novo shvaćanje književnosti, takvo shvaćanje unutar kojega ima mjesta i za prikazanje i za 'visoku' literaturu, a i za međusobne utjecaje tih dvaju sfera« (Pavličić 1985: 243).

ri crkvena drama postaje spremnik različitih osobina novih vrsta, poput libreta namijenjenih glazbenim izvedbama drama i oratorija,³² tipičnih za sedamnaesto stoljeće. U našoj drami prilagodba novim scenskim oblicima podrazumijeva dramtizaciju narativnog teksta u reduciranu scensku radnju u kojoj likovi komuniciraju međusobno, bez negdašnjeg obraćanja publici, u različitim stilskim registrima signaliziranim izmjenom izabranih metara. Osim metra i stila, podjela drame na činove prezentira njezinu oslonjenost na razvijenije dramske vrste ranog novovjekovlja, a kor i na barokne žanrove. Dio didaskalija i dionice nižeg stilskog registra u iskazu likova podsjećaju na tradicijsku crkvenu dramu, što ne svjedoči nužno da je riječ o poznijem izdanku crkvenih prikazanja, već o djelomičnoj oslonjenosti na doba koja su tako normirala kazališnu praksu i činila je živom sve do kasnog novovjekovlja, onako »kako su naša srednjovjekovna prikazanja impregnirala prikazbeni stil određene kazališne sredine, pa se ona ni u novijim književnim strujanjima, premda su djelomice i prihvatila baroknu scensku tehniku, nisu htjela a jamačno i nisu mogla odvojiti od pretpostavki na koje su navikla« (Batušić 1978: 135). *Judita* je zanimljiv primjer pretakanja anonimne dramske forme u kompleksniji scenski oblik. Tema prikladna u protureformacijskom djelovanju, bliska je crkvenom teatru isusovaca i franjevacu koji više ne posjeduje ključne karakteristike srednjovjekovnih prikazanja.

³² Libreta za oratorije bila su poznata i na našoj strani obale. Primjerice, kao predmet književne obrade nalazimo u Dubrovniku prikazanje Marije Bettere Dimitrović *Muka Isukrstova* (katkad u rukopisima zabilježeno s dopunom naslova: *Prikazanje preneseno iz Metastazia u jezik slovinski*). Riječ je o prepjevu oratorija *La Passione di Gesù Cristo, Signor nostro Pietra Metastasia*, izvedena 1730). Bettera je vjerojatno namijenila Metastasiov oratorij predstavljanju, a ne pjevanju, što se očituje u slobodnijem pristupu sadržaju jer je unijela i znatne promjene u hrvatski prijevod koji ima 593 stiha prema 374 stiha originala. Usput, u već spominjanom Metastasiovu oratoriju o Juditi *La Betulia Liberata*, napisanom u Beču 1730, glazba: W. A. Mozart, zbor u završnoj sceni čini narod Betulije kao i u našoj čakavskoj drami, a nije sasastavljen od Asiraca, kako je bivalo češće. I čakavska drama i Metastasiov oratorij veću ulogu daju Akioru, no libreto nema drugih sličnosti s našom dramom.

LITERATURA

- Angelini, Franca. 2001. »Variazioni su Giuditta«, *Luoghi dell'immaginario barocco Variazioni su Juditu. Atti del conferenza (Siena, 21-23. ottobre 1999)*, ur. Strappini, Lucia. Liguori, Napulj, str. 135-145.
- Bezić Božanić, Nevenka. 1996. »Prilog poznavanju zadarske kuće u 17. stoljeću«, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, vol. 36, br. 1, str. 273-286.
- Biblija. 1969. prev. Grubišić, Silvije. Stvarnost, Zagreb.
- Blunt, Antony [Entoni Blant]. 2004. *Umetnička teorija u Italiji*, prev. Milosavljević Ault, Angelina. Clio, Beograd.
- Car-Mihec, Adriana. 1997. Genološki problemi srednjovjekovne dramske književnosti, *Riječki teološki časopis*, god. 5, br. 2, str. 331-368.
- Commedia di Judita*. Rukopis. Biblioteca Riccardiana, Firenca, sig. 2976/4.
- Fališevac, Dunja. 1985. »Struktura i funkcija hrvatskih crkvenih prikazanja«, *Dani Hvarskog kazališta: srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, ur. Fotez, Marko i dr. Književni krug, Split, str. 332-347.
- Fancev, Franjo. 1925a. »Liturgijsko-obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi«, *Narodne starine*, sv. IV, br. 10, str. 1-15.
- Fancev, Franjo. 1925b. »Prilozi za povijest hrvatske crkvene drame«, *Nastavni vjesnik*, knjiga XXXVI, sv. 12, str. 109-124.
- Fancev, Franjo. 1932a. »Građa za povijest hrvatske crkvene drame«, *Građa za povijest književnosti hrvatske*, knjiga XI, JAZU, Zagreb, str. 11-63.
- Fancev, Franjo. 1932b. »Hrvatska crkvena prikazanja«, *Narodne starine*, posebni otisak iz XI. knjige, str. 143-168.
- Franičević, Marin. 1975. »Pet stoljeća hrvatske drame. (Uvod u diskusiju o sistematizaciji i valorizaciji dramske književnosti)«, *Dani Hvarskog kazališta*, vol. 1, br. 1. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, Split, str. 7-27.
- Galić, Josip. 2020. »O jeziku zadarskoga prikazanja o Juditi«, *Dijalekti, jezična povijest i tradicija. Zbornik u čast Josipu Liscu*, ur. Bratulić, Josip; Čupković, Gordana; Galić, Josip. Sveučilište u Zadru – Matica hrvatska – Ogranak Matice hrvatske u Zadru. Zadar, str. 261-278.
- Giuditta trionfante sulla barbarie di Oloferne, oratorio militare sacro in due parti*, libretto Giacomo Casseti, glazba Antonio Vivaldi. RV 644. Praizvedba u Veneciji, Chiesa della Pietà, 1716.
- Hektorović, Petar. 1874. »Pjesme Petra Hektorovića«, *Pjesme Petra Hektorovića i Hanibala Lucića*, SPH, VI. knjiga. Prir. Ljubić, Šime; Rački, Franjo; Žepić, Sebastijan. JAZU, Zagreb.

- Katičić, Radoslav. 2009. »Bartul Kašić«, *HBL*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=187> (pristupljeno 21. srpnja 2023.).
- Kolumbić, Nikica. 1964. *Postanak i razvoj hrvatske srednjovjekovne pasionske poezije i drame*. Rukopis doktorske disertacije, Filozofski fakultet, Zadar.
- Kowzan, Tadeusz. 1968. »Znak u kazalištu. Uvod u semiologiju kazališne umjetnosti«. *Prolog* god. XII, br. 44/45, str. 6-21.
- La Giuditta, oratorio*. 1686. *Musica del Marc'Antonio Ziani*. Soliani, Modena.
- Malinar, Smiljka. 1985. »Crkvena prikazanja i *sacre rappresentazioni*, stilski kontinuitet i otklon od tradicije«, *Dani Hvarskog kazališta: srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, ur. Fotez, Marko i dr. Književni krug, Split, str. 133-160.
- Mangini, Giorgio. 1991. »'Betulia liberata' e 'La morte d'Oloferne': Momenti di drammaturgia musicale nella tradizione dei 'Trionfi di Giuditta'«, *Mozart, Padova e la Betulia Liberata: Committenza, interpretazione e fortuna delle azioni sacre metastasiane nel '700, Atti del convegno internazionale di studi, 28-30 settembre 1989*, ur. Pinamonti, Paolo. Leo S. Olschki, Firenze, str. 145-169.
- Marcello, Marco. 1660. *Giuditta, melodramma biblico in tre atti* (libreto), glazba Peri, Achille. Milano, praizvedba Milanski Teatro alla Scala: Francesco Lucca.
- Medini, Milorad. 1902. *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*. Matica hrvatska, Zagreb.
- Morović, Hrvoje. 1973. »Zadarsko prikazanje o Juditi«. *Zadarska revija*, god. XXII, br. 2, str. 89-124.
- Pavličić, Pavao. 1985. »Metrički elementi kao nosioci značenja u hrvatskim crkvenim prikazanjima«. *Dani Hvarskog kazališta: srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, ur. Fotez, Marko i dr. Književni krug, Split, str. 212-232.
- Perillo, Francesco Saverio. 1978. *Hrvatska crkvena prikazanja*. Čakavski sabor, Split.
- Senker, Boris. 1985. »Didaskalije u srednjovjekovnoj drami s teatrološkog aspekta«, *Dani Hvarskog kazališta: srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, ur. Fotez, Marko i dr. Književni krug, Split, str. 426-451.
- Sorrentino, Giulio Cesare. 1685. *La Giuditta trionfante per la morte d'Oloferne. Opera tragi-sacra*. Cavallo & Muzio, Napulj.
- Strohal, Rudolf. 1910. Starohrvatska glagolska crkvena prikazanja, *Nastavni vjesnik*, 19, str. 211-219.
- Tomasović, Mirko. 1985. »Komedia od Juditi«, *Dani Hvarskog kazališta II: Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Književni krug, Split, str. 197-205.
- Valjevac, Matija, ur. 1893. *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI. i XVII. vijeka*. Stari pisci hrvatski, knjiga XX. JAZU, Zagreb.
- Vodnik, Branko. 1913. *Povijest hrvatske književnosti*. Matica hrvatska, Zagreb.

THE GENRE CHARACTERISTICS OF *KOMEDIJA OD JUDITI*

Abstract

Handwritten Chakavian drama *Komedija od Juditi* (NSK, R 5256) by an anonymous author, damaged at the end and with a truncated beginning, by theme is a biblical drama focused on the most striking dramatic elements from the story of the Bethulian widow (Book of Judith) who frees her hometown from the siege by decapitating the Assyrian general Holofernes. In literary history, it is linked to the Zadar islands of the second half of the 17th century by its linguistic characteristics, and in terms of genre, it is held to be the popular church performances. Unlike its related medieval church performances, the drama is arranged in three parts divided into sections according to the model of the Renaissance dramatic text. The folk lexicon and phraseology of certain sentential sequences in the speech of the characters, freed from narrating the hypotext, support the genre qualification of this text. The bulk of the text, however, belongs to the higher stylistic register of dialogue, which points to an educated author. Furthermore, the dramaturgical structure of the text and the metrical forms of its dialogues make it similar to the more contemporary, 17th century genre models.

Key words: drama; Judith; 17th century dramatic genres