

UDK 792.01(497.5)(091)
Pregledni članak
Primljen 26. 2. 2010.
Prihvaćen za tisak 6. 7. 2010.

LADA MURAJ

Ministarstvo vanjskih poslova
i europskih integracija
Trg Nikole Šubića Zrinskoga 7, HR-10 000 Zagreb
lada_muraj@yahoo.com

DVA LICA KUĆNOGA KAZALIŠTA U DUBROVNIKU U 18. STOLJEĆU

Tijekom 18. stoljeća, zbog sve učestalijih gostovanja talijanskih profesionalnih putujućih glumačkih družina u Dubrovniku, slabi aktivnost domaćih amatera u prostoru javnoga gradskoga kazališta Orsan. Domaćim amaterima stoga preostaje jedino praksa kućnih kazališnih izvedaba, tradicija koja u obliku pirnih drama postoji još od Držićevih vremena. U 18. stoljeću ta se praksa, po uzoru na aktualnu francusku modu pristiglu i na istočnu obalu Jadrana, upisuje u društvenost salonâ, o čem posebice svjedoči kućna izvedba preradbe francuske srednjovjekovne *Farse o meštru Pathelinu*, u Dubrovniku nazvane *Pokrinokat*, potkraj stoljeća. Nasuprot ovom mondenom obliku prakse kućnoga kazališta, postoje neke pretpostavke i za praksu vezanu uz intimnu, obiteljsku sferu, ili pak sferu dubrovačkih ženskih samostana. Riječ je o božićnim pastoralama autorica poput Marije Bettera, Benedikte Gradić, Lukrecije Bogašinović i Anice Bošković. O njihovim kućnim scenskim izvedbama nemamo izravnih potvrda (bile su prije svega namjenjene lektiri mladih dubrovačkih djevojaka), dok s više sigurnosti možemo govoriti o samostanskim izvedbama. Riječ je, dakle, o dvjema vrstama kazališta kao specifičnim oblicima društvenosti. Namjera je ovoga izlaganja prikazati te dvije prakse kućnoga kazališta te pokušati istražiti njihova društvena i izvedbena obilježja. Nadalje, zanimljivo je da se prigodom izvedbe *Pokrinokta* u hrvatskom kazalištu, doduše u kućnoj izvedbi, prvi put pojavljuju glumice, dok su autorice, a zacijelo i uprizoriteljice božićnih pastoralâ, bile također žene. Stoga nam je također namjera ponešto reći o ovim prvim pojavama žene kao aktivne sudionice u hrvatskom kazalištu.

Ključne riječi: kućno kazalište, kazalište kao oblik društvenosti, Dubrovnik, božićna pastoralâ, glumice

Kazalište kao oblik društvenosti u kontekstu dubrovačkoga kazališta 18. stoljeća

U pismu upućenom 1. veljače 1783. godine bratu Ruđeru, Anica Bošković, među ostalim, kaže sljedeće: “Njeki Bajamonti Splječanin o komu, čini mi se da sam ti pisala, i koji je veoma dobro primio i on u italiano ono tvoje od Gospe – ti je veliki prijatelj Miha Sargo i u njih je lani stajo u Gružu sve ljeto – sad mu je poslo ta dva soneta, koja je on učinio, er su u ovo gladno doba primili komedijante, i piso mi da bi ih do meni da ih izgovorim u naški. (...) U temu dohodi mi na pamet da ja učinim s druge bande medalju našoj gospodi, koji nijesu htjeli nego odvratiti tu čeljad ovega godišta” (u: Stojan 1999: 227).

Autorica pisma zanimljiva je osoba dubrovačkoga kulturnoga života svojega stoljeća. Sestra velikoga matematičara nikada se nije udavala, ali nije odabrala ni samostanski život, poput mnogih svojih sugrađanki za koje nije bio osiguran miraz, iako je takav životni put svesrdno preporučivala dubrovačkim djevojkama, idealnim čitateljicama svojega pastirskoga prikazanja *Razgovor pastirski vrhu porođenja Gospodinova*. Ton toga prikazanja i uopće stavovi koje je Anica izražavala vjerojatno su i nagnali Kolendića na pretpostavku da je bila redovnica (Kolendić 1934: 438). No, održavala je Anica prije svega intelektualne kontakte s najučuenijim predstavnicima dubrovačke vlastele i svećenstva, o čem svjedoče i imena koja se spominju u gore navedenom isječku. Dakako da nije riječ o održavanju književnoga salona poput onoga Marije Giorgi Bona,¹ no neprijeporno je da je Anica, na svoj povučeni, nemondeni način sudjelovala u kulturnom životu svojega grada i bila živo zainteresirana za sve što se na tom planu događalo.

Pa tako i za kazalište! Podsjetimo stoga ovom prigodom ukratko na obilježja dubrovačkoga kazališta u razmatranom razdoblju. Prije svega treba reći da je 18. stoljeće pravo kazališno stoljeće, kako u Europi tako i u Dubrovniku, što znači da je to vrijeme goleme kazališne produkcije, ali i vrijeme kada je kazalište iznimno važnom sastavnicom društvenoga života. Razlog zašto se ta *kazališnost* galantnoga stoljeća često previđa jest taj da Shakespeare, Calderón, Corneille, Molière i Racine, ali i Držić, Gundulić i Palmotić – više nisu među živima! Vrijeme je to kada više nema tako velikih autora i kada ne nastaju veliki dramski tekstovi, dakle tekstovi velike *književne* vrijednosti. Zato se ili repriziraju ranije nastali klasici ili se, više ili manje po uzoru na njih, proizvode

¹ O dubrovačkim salonima u 18. stoljeću vidi Stojan, Slavica. 1996. *U salonu Marije Giorgi Bona*, Dubrovnik; Vidan, Gabrijela. O značajkama prosvjetiteljstva u Dalmaciji i Dubrovačkoj Republici ili od čovjeka granicā do umrežavanja prosvjetiteljskog duha. *Kolo* 4(2003): 78–95.

šablonski tekstovi kako bi se zadovoljila relativno velika potražnja za kazališnim spektaklom. I naš Dubrovnik, dakako u svojim gabaritima, slijedi tu opću tendenciju. U prvoj se polovici stoljeća nastavlja nekoliko stoljeća stara praksa prema kojoj su domaću dramatiku izvodili lokalni amateri u javnom prostoru: u tom je razdoblju riječ o manje izvornom stvaralaštvu, mahom o preradbama Molièreovih komedija, ali koje su u tolikoj mjeri prilagođene domaćoj dubrovačkoj stvarnosti, da su gotovo postale izvornim djelima. Osim toga, od 1682. godine Dubrovnik ima i svoj prvi javni kazališni prostor, pa kazališna produkcija više ne ovisi o vremenskim (ne)prilikama igranja na otvorenom. Međutim, 1729. godine zabilježen je prvi dolazak jedne talijanske profesionalne putujuće glumačke družine (Beritić 1953: 338) (što, dakako, ne znači da tih dolazaka nije moglo biti i prije) te talijanski profesionalizam postaje prevelikom konkurencijom za domaće amatere, kojima preostaje tek praksa kućnoga teatra, prisutna zapravo već od samih početaka dubrovačkoga kazališnoga života, u obliku pirnih drama u vlasteoskim palačama. A upravo ćemo tim oblicima ovdje posvetiti našu pažnju.

Naziv *kućno kazalište* koji smo upotrijebili i u naslovu tek djelomično odgovara fenomenu o kojem želimo govoriti. On označuje mjesto privatne kuće kao prizorište takvih manifestacija, no to ne mora nužno biti privatna kuća. Radije bismo taj oblik kazališne prakse, koju francuska terminologija naziva *théâtre de société*,² nazvali *kazalište kao oblik društvenosti*. Naime, riječ je o aktivnosti koja se upisuje u širi kontekst društvenosti (*sociabilité*) te obuhvaća određenu ograničenu skupinu ljudi koja za vlastitu zabavu priređuje kazališne predstave. U 18. stoljeću u Francuskoj ta kazališta variraju od velikih dvorskih teataru do paravanom ograđenoga kutka sobe u nekom ladanjskom plemićkom dvorcu. Što se tiče sudionika tih kazališnih događaja, tu najčešće vlada priličan stupanj socijalne homogenosti: riječ je o aristokratskim zabavama na kojima jedan dio društva kazalištem zabavlja svoje prijatelje. Ipak, događalo se da u takvim uprizorenjima sudjeluju i profesionalni glumci, ali najčešće kao gosti domaćina koji u svom domu organizira predstavu – kao dio toga društva koje se zabavlja kazalištem – bilo kao glumci, bilo kao gledatelji. Naziv koji smo upotrijebili za opisanu kazališnu praksu, *théâtre de société*, nije u opoziciji s pojmom javnoga kazališta te nije sinonim privatnomu kazalištu. Pojmovi javnoga i privatnoga kazališta više su vezani uz mjesto izvođenja – javno kazalište odnosno privatne kuće – dok pojam *théâtre de société* označuje kazališnu aktivnost kao jedan oblik šire društvenosti, kao specifični oblik participacije u kazališnim aktivnostima.

Nakon što smo *kazalište kao oblik društvenosti* smjestili u kontekst svekolikoga kazališnoga života u Dubrovniku u 18. stoljeću, pozabavit ćemo se trima

² Više o ovom fenomenu vidi u: Lilti 2002.

njegovim manifestacijama: u prvom slučaju bit će ono dio društvenosti salona, potom dio samostanskih aktivnosti i konačno dio obiteljske društvenosti. Iako kazalište vezano uz društvenost salona i ono koje je dio obiteljske društvenosti dijele prostor izvedbe – privatnu kuću, u nastavku ćemo teksta nastojati pokazati da će u sociološkom smislu na jednom polu biti ovo mondano salonsko kazalište, a na drugom polu samostanski teatar kao i onaj vezan uz obiteljsku sferu, te na taj način poduprijeti Liltijevu tezu da kazalište kao oblik društvenosti nije definirano mjestom izvedbe, već oblikom društvenosti u koji se upisuje. Nadalje, reći ćemo nešto i o glumicama koje se u Dubrovniku prvi put pojavljuju u takvim zatvorenim tipovima kazališnih aktivnosti. I konačno, nešto ćemo više prostora posvetiti Anici Bošković, ulomkom iz čijega smo pisma bratu i otvorili ovaj tekst, kao osobi koja na specifični način participira u društvenom i kulturnom, pa dakako i kazališnom životu svojega grada. Iz njezina ćemo pisma bratu nastojati proniknuti u autoričina stajališta prema kazalištu (ne zaboravimo, vrijeme je to velikih obožavatelja kazališta, ali i onih koji, poput francuskoga filozofa Rousseaua, dovode u pitanje moralnu opravdanost prakticiranja ove umjetnosti, i to posebice u manjim sredinama).³ S druge ćemo pak strane iz teksta njezine božićne pastorale, čija je recepcija zasvjedočena tek u čitateljskom obliku, pokušati utvrditi njegov izvedbeni potencijal, kao temelj pretpostavci o postojanju kazališta kao obliku obiteljske društvenosti u 18. stoljeću u Dubrovniku.

Kazalište kao dio društvenosti salona

Théâtre de société u 18. stoljeću u Francuskoj proizlazi iz društvenosti salona, a da je takvih intelektualnih salona bilo i u Dubrovniku, pokazuje knjiga S. Stojan *U salonu Marije Giorgi Bona*. O kazališnom pak nastavku tih salona svjedoče otkrića Ž. Muljačića o izvedbi preradbe srednjovjekovne francuske *Farse o meštru Pathelinu*, iz pera Miha Sorga, 1793. godine u palači Gozze.⁴

³ Vidi J.–J. Rousseau: *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758). U Dubrovniku pak od sredine 18. stoljeća nastaju spisi koji prilično negativno govore o kazalištu, poput latinskih satira *Bacchanalia* Džona Rastića i *Carnovalis Ragusini descriptio macaronica* Đure Ferića, izravno nadahnutih stvarnošću dubrovačkoga Orsana, ili pak kršćanskim naukom nadahnutih djela *Nauk krstjanski* Inocentija Grgića i *Instructio sacerdotum* Đure Bašića, dok se Rousseauovim tekstom nadahnjuje jedan anonimni spis na francuskom (prema: Batušić, Nikola. 1999. Razmišljanja o kazalištu na razmeđu 18. i 19. stoljeća. *Studije o hrvatskoj drami*. Zagreb: Matica hrvatska: 33–47; Pantić, Miroslav. 1955. Osvrt i recenzija rada N. Beritić iz Anala historijskog instituta JAZU u Dubrovniku. *Prilozi*, knj. XXI, sv. 1–2: 144–150).

⁴ Osim spomenutoga arhivskoga svjedočanstva, na taj nas tip kazališne prakse upućuje jedan literarni izvor koji pripada skupini dubrovačkih preradbi Molièreovih komedija iz

Izbor se francuskoga predloška i njegova lokalizacija upisuju u modu dubrovačkih frančezarija još od doba molijerovskih preradbi. No, ono što je posebice zanimljivo, glumačka je družina koja je izvela tu preradbu. Njezino je ime *Comical club*, dakle englesko ime koje već samo po sebi začuđuje u kraju u kojem tada takvih utjecaja – moglo bi se reći – uopće nije bilo. Ne smijemo, međutim, zaboraviti da je to doba kozmopolitizma, kojega su dionici bile najviše društvene klase. Ti su se ljudi suvereno služili s nekoliko europskih jezika; družili su se, koliko je to bilo moguće, sa svojim istovrsnicima iz inozemstva, dopisivali se i nadasve čitali strane tekstove. Družina *Comical club* imala je i svoj statut iz kojega saznajemo da se ona sastojala od 9 članova, od kojih je sedmero pripadalo dubrovačkoj aristokraciji, a dvoje je bilo francuskih građana; jedan je od njih i Marc Bruère, naturalizirani Francuz, autor hrvatskih stihova i komedije *Vjera iznenada* (odatle vjerojatno i snažniji izravni francuski utjecaj, no frankofilija je zacijelo izrazito bila zastupljena i u ostalih članova družine, posebice u autora preradbe Miha Sorga, koji je poznao francuski i povremeno boravio u Francuskoj /Muljačić 1952: 323/).⁵ Svaki je od članova kao svoj udio ulagao 10 dukata. Prvi paragraf, među ostalim, svjedoči o tom kazalištu kao o obliku društvenosti određujući da, u slučaju ako se nakon predstave održi hladna

18. stoljeća. Naime, dio je spomenuta korpusa i komedija *La Comtesse d'Escarbagnas*, koja je u Dubrovniku postala *Udovica*. Dok u izvorniku pokrajinska grofica nastoji oponašati pariške manire, u preradbi Ivo pokušava bogatu udovicu Dešu opčarati svojim stihovima te je tako privoljeti na ženidbu, a Džono to isto pokušava postavljanjem komedije. U izvorniku se komedija igra “dans la salle”, dok se ona u preradbi smješta u “saloču”, glavnu prostoriju dubrovačkoga društvenoga života u privatnim kućama. Razlika u poimanju otvorenosti takva kazališta nasljeduje se iz originala: Deša bi željela da komediji nazoči samo “njezina čeljad”, dok Džono, koji priprema komediju, kaže da nema nikakva “gusta” ako je malo publike te da bi mu bilo drago da dođe cio grad. Dakako da je riječ o dvije perspektive: Deši je bitan društveni aspekt kazališnoga čina, ona želi zabavu za svoje odabrane goste, u svojoj kući, dok je Džono u poziciji umjetnika, kazališnoga stvaratelja koji želi što veću publiku. No, nešto dalje Džono nam otkriva da ipak nema velikih umjetničkih pretenzija, da samo želi zabaviti okupljeno društvo s nešto glazbe i plesa, što posve odgovara društvenomu kontekstu ovoga kazališnoga događaja: “Od potrebe je da vam rečem da ova komedija nije bila učinjena nego samo za moć skupit ujedno mužiku i bal, s kojima se sklopilo za postat malo veselo ...” (7. prizor). Dakako da ovaj literarni izvor nema težinu dokaznoga materijala arhivskoga podatka, no činjenica da su se tada Molièreovi tekstovi prilagođavali dubrovačkoj sredini, izbjegavajući društvene pojave koje su joj bile strane, učvršćuje nas u uvjerenju da izvedba u palači Gozze nije bila izdvojen slučaj.

⁵ U članku “Zašto je M. Sorkočević putovao 1796. god. u Pariz?” Muljačić pokušava razotkriti razloge posljednjega Sorkočevićeva putovanja u francusku prijestolnicu (ondje je, naime, te godine i umro). Autor članka smatra da je priroda toga putovanja bila svojevrsna izviđačka misija radi procjene smjera u kojem se kreće nova, postrevolucionarna Francuska (Muljačić 1978: 237). A u tu je, ne tako beznačajnu misiju Sorkočević zacijelo poslan kao vrstan poznavatelj Francuske.

večera, samo gospođe (bile su tri u družini) mogu pozvati još tri osobe. Drugi paragraf govori o publici koja je očito bila ograničena, što je uostalom karakteristično za taj tip kazališta. Naime, svaki član družine raspolaže određenim brojem ulaznica, ali mora prethodno reći koga namjerava pozvati. Svatko se, pak, ima pravo usprotiviti pozivanju neke osobe, a svi su dužni o tom čuvati tajnu (Muljačić 1952: 324–325). Ovako stroga politika odabira publike koja će nazočiti aktivnostima družine *Comical Club* te predviđanje šire društvenosti (*sociabilité*) salona⁶ u koju se upisuju kazališne aktivnosti ove družine utvrđuje nas u uvjerenju da je riječ o kazalištu kao obliku društvenosti (*théâtre de société*).

Ono što je također zanimljivo u svezi s ovom družinom jest da je ona imala tri članice: dakle, tri su glumice igrale na pozornici. Poznavajući povijest starijega hrvatskoga kazališta, to nam je i prva potvrda pojave glumice u nas u jednoj hrvatskoj predstavi (iz ovoga dakako isključujemo pojavu stranih profesionalnih glumica). Pođemo li korak dalje, možemo pretpostaviti da su se možda već i prije glumice u nas pojavljivale na takvim privatnim predstavama, dok ih je vrlo teško zamisliti u javnom kazalištu. Ta veća sloboda u ovom tipu aristokratskoga kućnoga kazališta ne karakterizira samo tadašnju dubrovačku sredinu. Općenito su se u zatvorenim aristokratskim krugovima njegovali slobodniji običaji, pa tako i izvodili slobodniji tekstovi. Moralizam je buržoaska kategorija; zato će s takvim tipom umjetnosti započeti razdoblje u kojem ovaj društveni sloj preuzme prednost u društvu.

O ovom mondenom tipu društvenosti i teatarskoj praksi koja iz nje proizlazi u 18. stoljeću u Dubrovniku imamo tek jedno svjedočanstvo, no samo postojanje družine i njezina statuta koji propisuje kako se ponašati u određenim slučajevima, upućuju na opetovanje izvedbi. Možda nam arhivi u budućnosti budu naklonjeni pa nam jednoga dana podastru još pokoje svjedočanstvo!

⁶ Zanimljivo je na ovom mjestu dodati da u vrijeme izvođenja *Pokrinokta*, tijekom 1793. godine, u Dubrovniku djeluje akademija pod nazivom *Domoljubno društvo*, čiji je glavni inspirator upravo Miho Sorgo te se u njegovoj kući svakoga tjedna okupljaju prosvjetiteljski usmjereni Dubrovčani da bi raspravljali o temama važnima za boljitak male Republike. Ovo društvo nije akademija arkadijskoga tipa, već se “iz sačuvanih govora, i iz naslova izgubljenih govora, i iz imena nekih članova, vidi [se], da je društvo bilo zamišljeno kao ozbiljna, znanstvena u prvom redu, ustanova, koja će okupljati napredne elemente bez obzira na klasnu pripadnost, a oni će pratiti napredak znanosti u svijetu i prenositi njene tekovine u mali i zaostali Dubrovnik, zalagati se za svestrani boljitak, uzdizanje prosvjete i privrede i za napredno zakonodavstvo” (Muljačić 1959: 320). Taj podatak upućuje na činjenicu da je Sorgo bio promicatelj određenih filozofskih i znanstvenih aktivnosti koje su se također manifestirale u obliku društvenosti salona.

Prve dubrovačke glumice

Nakon što smo žene postavili na pozornicu dubrovačkoga kazališta u 18. stoljeću, pogledajmo još neke emanacije kazališta kao oblika društvenosti, posebno obilježene ženskom ulogom u njoj. Najprije rezimirajmo: žene nisu sudjelovale u dubrovačkom kazališnom životu u doba kad su njegovi nositelji bili amaterske – bilo plemićke, bilo pučanske – družine; za tadašnje pristojne Dubrovčanke takva aktivnost nije bila nimalo primjerena, a one koje nisu bile pristojne zacijelo nisu, barem ovako javno – a kazalište je tada uglavnom javno – bile pripuštane među one koji su se smatrali “poštenim” Dubrovčanima, bilo plemiće bilo pučane.⁷ Taj će red poremetiti dolazak talijanskih putujućih družina koje će u svojem sastavu dakako imati i glumice, a na opasnost tih žena sumnjiva morala za dubrovačku mladež upozoravat će nerijetki ondašnji moralisti, uključujući i inače ljubitelja kazališta, Aničina brata, velikoga znanstvenika i svjetskoga čovjeka Ruđera Boškovića (Deanović 1929: 325–326). No, pred kraj 18. stoljeća, u intimnom, aristokratskom krugu slobodoumnih intelektualca, pokoja će se dubrovačka vladika okušati u scenskom nastupu, nastojeći preuzeti od svojih profesionalnih kolegica glumačko umijeće, ali ne i sve one osobine glumačkoga zvanja i života koje su joj u očima suvremenika davale obilježja “lake” žene. Za dubrovačke je plemkinje to bila aktivnost koja je dio hvalevrijedne dokolice, a ne jedno, još uvijek vrlo prezreno zanimanje, posao koji se radio ponajprije za novac.

Anica Bošković i kazalište

Ostaje pitanje: što je s onim dubrovačkim plemkinjama i građankama koje nisu bile tako slobodnih nazora da zaigraju neku ulogu u komediji na kućnoj pozornici? Jesu li one imale kakav doticaj s kazalištem? Odgovor će na to dati upravo na početku teksta citirana Anica Bošković kao figura koja je na neki način povezivala različite dubrovačke kulturne, pa i kazališne svjetove svoga vremena. Vratimo se stoga citatima iz njezina pisma bratu. U njemu, spominjanjem Bajamontija i Miha Sorga, ona pokazuje svoju povezanost ne samo s dubrovačkim nego i s dalmatinskim kulturnim krugovima svojega vremena. Kad je pak riječ o Mihi Sorgu, podsjetimo da je on autor preradbe *Pokrinokta*, a dodajmo i da je 1785. godine izabran za nadstojnika kazališta (Muljačić 1952:

⁷ U ranonovovjekovnim kulturama nerijetko je stvarno ili metaforičko poistovjećivanje glumica s prostitutkama, o čem svjedoči Eric A. Nicholson (1991) u poglavlju posvećenom ženama i kazalištu, koje je dio višesvesčanoga djela o povijesti žena.

324), što će reći da se brinuo za angažiranje družina koje će u njem igrati i, posredno, za repertoar koji će tamo biti izveden. Nadalje, njegova je posvećenost kazališnim problemima također vidljiva iz njegova pisma Bajamontiju od 8. travnja 1793. (Muljačić 1952: 323). Iako je Aničino pismo iz 1783. godine, dakle prije spomenutih Sorginih kazališnih angažmana, njegovo je zanimanje za kazalište zacijelo postojalo i ranije. Ono što dalje saznajemo iz pisma jest da je Sorgo očito bio posrednik između Bajamontija i Anice te da je Bajamonti zacijelo na talijanskom napisao dva soneta za koje pak želi da ih Anica prevede, tj. “izgovori u naški”. Bilo bi zavodljivo pomisliti da ovo “izgovori” znači i scensku realizaciju, što bi pak podrazumijevalo nekakvo Aničino pojavljivanje na sceni, no poznavajući njezine stavove i način života, teško bismo to mogli pretpostaviti. S druge je pak strane i njezin učeni brat često hvalio njezine prijevode s talijanskoga na hrvatski jezik,⁸ pa možemo lako pomisliti da ju je Miho Sorgo preporučio Bajamontiju kao prevoditeljicu. Ono što je pak pomalo nejasno iz Aničine informacijama prenatrpene rečenice, a nama pak posebice zanimljivo, jest tko je primio “komedijante” – Bajamonti ili Sorgo, Splićani ili Dubrovčani, jer su i jedni i drugi u to doba primali talijanske družine. Podsjetimo, Sorgo tada još nije bio nadzornikom kazališta pa stoga ni zadužen za primanje družina. Druga nam pak rečenica otkriva vrlo pozitivan Aničin stav prema tim “komedijantima”, pa time i prema profesionalnoj kazališnoj umjetnosti uopće. Ona je, naime, očito prihvatila ponudu da bude prevoditeljica, i to prije svega da napakosti, kako kaže, “našoj gospodi”, dakle dubrovačkoj vlasti, koja se pak trsila da te godine ne bude angažirana nikakva glumačka družina za igranje u Orsanu. Spominjanje pak “gladnoga doba” u prethodnoj rečenici upućuje nas na opasku Nade Beritić, jedne od najtemeljitijih istraživačica dubrovačkoga arhiva u potrazi za podacima o dubrovačkom kazalištu u 18. stoljeću, koja kaže da je katkad vlada, zbog raznih razloga, među kojima su i “teške državničke prilike”, zabranjivala kazališne predstave (Beritić 1953: 337). Možda je i 1783. bila takva jedna teška godina kad je vlada svim silama nastojala da odagna “komedijante” iz Dubrovnika, ali je na kraju ipak popustila i osigurala svojim sugrađanima malo zabave u teška vremena, a Anicu je ta odluka očito obradovala pa je zaželjela i sama ponešto pridonijeti tomu događaju.

⁸ O tome, tragom Aničinih pisama Ruđeru, Slavica Stojan kaže: “Anica se okušala kao prevoditeljica i taj stvaralački posao privlači je kao i stvaranje vlastitih stihova. Prevela je, među ostalim, pjesmu Ruđera Boškovića *Virgo sine labe concepta*, koju je Bošković spjevao za svetkovinu Bezgrešnoga začeća Blažene Djevice Marije u Rouenu 1780. godine. O tome je ovako napisala u pismu bratu Ruđeru: ‘I meni je izišlo prinijeti sve do svrhe u naški. Imala sam u temu velik pjadžer, i čudim se i ja, kako sam istomačila, do riječi pobrajajući sve one tvoje poglavite zvijezde onako kako stoje pijaneti. Ma ti ne posilam, nego te prvo pitam hoćeš li da ti pošljem, ali ne? Istom ću staviti od početka neka vidiš je li kako’” (1999: 151) .

Kazalište kao dio samostanskih aktivnosti

Anicu, međutim, poznajemo ponajprije kao nekoga čiji se život odvijao daleko od mondenih salona. Kao što smo, naime, naveli na početku, ona je autorica pastirskoga prikazanja *Razgovor pastirski vrhu porođenja Gospodinova*, teksta pisanoga u dramskoj formi, ali namijenjenoga prije svega dubrovačkim djevojakama, kako bi ih se uputilo kreposnomu i bogougodnomu životu. Takve su božićne pastorale pisale i druge autorice u onodobnom Dubrovniku: Aničina tetka Marija Bettera, Lukrecija Bogašinović te nadstojnica samostana Benedikta Gradić. Ono što nam je pak posebice zanimljivo iz perspektive istraživanja dubrovačkoga kazališta 18. stoljeća kao oblika društvenosti jest potencijalna sceničnost tih tekstova, budući da su svi napisani u dramskoj formi.⁹ Za jedan od njih, *Zbor pastjerski skupljen na polju od Betlema više poroda Isusova složen u slovinske pjesni od prisvijetle Benedete Gradi gospođe, aliti abadesse manastira dumana svete Marije*, imamo i svjedočanstava da je doista bio izveden u spomenutom samostanu, kojemu je autorica, Benedikta Gradić, bila nadstojnicom. Praksa da redovnice priređuju prikazanja za ostale sestre, a možda i za pokoju rođakinju koja ne živi unutar samostanskih zidina, dakle praksa koja je obrnuta od one svjetovnoga kazališta u kojem muškarci igraju i muške i ženske uloge – ovdje, naime, žene igraju sve uloge¹⁰ – bila je već zasvjedočena na našem jadranskom prostoru, poput jedne predstave u šibenskom samostanu sv. Spasa 1615. godine.¹¹ Kolendić je pokušao rekonstruirati tu izvedbu prikazanja B.

⁹ Davor Dukić za ovaj žanr najradije koristi generički naziv *božićna pastorala*, ali ne propušta primijetiti da “oni tekstovi s više naputaka za scensko izvođenje nose oznaku prikazanja, dok se oni s oskudnijim didaskalijama, dužim monolognim partijama, sporijim promjenama prostora, a katkad i naglašenom ulogom pripovjedača, najčešće nazivlju” pastirskim razgovorima (1995: 212), nijansirajući na taj način njihovu potencijalnu sceničnost. Spomenimo usput da taj žanr u Dubrovniku u 18. stoljeću ima i dvojicu muških autora: Antuna Gledevića, pisca prikazanja *Porođenje Gospodinovo*, te Jozu Betondića, autora *Razgovora pastjera*, koji ovdje neće biti predmet našega zanimanja. Tek usporedbe radi, recimo da su zabilježene dvije izvedbe Gledevićeva prikazanja u Cavtatu 1703. godine, prva u crkvi sv. Nikole, a druga u samoj piščevoj kući. Za prvu izvedbu Serafin Crijević navodi da je odigrana “pred mnoštvom iz svih društvenih redova”, iz čega zaključujemo da svakako nije riječ o kazalištu kao obliku društvenosti, no izvedba bi u autorovoj kući to mogla biti – dakako, ovisno o izvedbenom kontekstu, koji nam nije poznat (Foretić 1994: 13).

¹⁰ O praksi scenskih izvedbi u dubrovačkim ženskim samostanima vidi Marković 1970: 382–389.

¹¹ Saznanje o ovoj izvedbi dugujemo, kao što je to nerijetko slučaj, sudskim spisima, odnosno činjenici da je nešto pošlo po zlu. Naime, iako su vrata bila dobro zatvorena, neki su se mladići uspjeli dokopati samostanskih prostorija u kojima se izvodila predstava te tako izazvali pomutnju. Ono što nam je iz teatrološkoga očista posebice zanimljivo jest da se opatica Gabrijela Tobolea branila riječima da je predstava izvedena onako kako je bilo

Gradić: “Pevaće tri kora, razume se uvežbanih kaluđerica, stalno u tonu crkvenih pesama. Prvi kor sa čeznutljivom željom da što pre dođe Isus. A u noći dva mlada pastira, Biserko i Brštanko, predosećaju nešto neobična i zbunjeni gledaju nenadani sjaj neba, našto im stari Lovorko objasni da se Isus već rodio, pa pevajući trče po darove. Drugi kor pozivlje svakoga, neka ide da se pokloni Isusu, a iza njega Ljubdrag i sestra mu Rumenka preplašeno gledaju, šta se sve događa, dok im stvar objasni njihov otac Vukmir, da onda i oni s ona tri pastira otpre odu da se poklone Isusu. Treći kor već pozdravlja Bogorodicu, ali onda sve pet naših pastira s pastiricom Rumenkom klečeći posebice prinesu darove, našto ih Bogorodica i sv. Josip blagosivljaju” (1934: 438).

Ovaj bismo samostanski teatar također mogli uvrstiti u fenomen kazališta kao oblika društvenosti, jer i on podrazumijeva neku zatvorenu zajednicu koja za svoje potrebe, sa svojim glumcima i za svoju publiku, postavlja kazališnu predstavu, bez obzira na to što je samostanska društvenost antipod mondenoj društvenosti salona kakva je proizvela aktivnost jedne družine kao što je *Comical club*. Usto, samostan je zatvoren i strogo strukturiran sustav, dovoljno brojna i s dovoljno resursa – ljudskih, prostornih i sl. – da proizvede kazališnu predstavu.

Kazalište kao dio obiteljske društvenosti

Na kraju ostaje još pitanje može li se pretpostaviti da su i božićne pastorele drugih autorica, uključujući i našu Anicu Bošković, bile izvođene, možda u kućnom okrilju. O tim izvedbama nemamo potvrda, iako s druge strane znamo da se, primjerice, Aničina pastorela, jedina tiskana od navedenih (prvi put u Veneciji 1758, zatim u Dubrovniku 1852. te u Mostaru 1881. godine), još dugo u Dubrovniku čitala i očito služila kao vodič za krepostan i bogougodan život mno-

zapisano u “knjižici” koja sadržava samo pobožne i svete stvari, što nam govori o svijesti opatice i biskupa koji je vodio istragu, o prirodi kazališne umjetnosti, o njezinu statusu umjetničkoga djela koje postoji samo u trenutku igranja te o njezinoj latentnoj subverzivnosti utemeljenoj na višestrukosti semiotičkih sustava kojima se prenosi poruka. Nadalje, subverzivni je potencijal imala, dakako, i činjenica da su mlade redovnice igrale muške uloge, u muškim odijelima (usp. Marković 1970: 383–384). Ovom prigodom smatramo zanimljivim pripomenuti da se i Aurore Evain, u svojoj knjizi o prvim pojavama profesionalnih glumica u Europi (u kojoj obrađuje situaciju u Španjolskoj, Francuskoj, Italiji i Engleskoj) također bavi pitanjem kazališnih aktivnosti u ženskim samostanima, primjećujući da su takve priredbe unosile ponešto rasonode i veselja u inače strogi prostor redovničke pobožnosti (Evain 2001: 29) – što zacijelo možemo ustvrditi i govorimo li o dubrovačkim samostanima, ali spominje i osjetljivo pitanje preoblačenja i igranja muških likova, potvrđujući tu praksu za ranonovovjekovnu Francusku (*isto*: 58), ali ne i za Španjolsku (*isto*: 29).

gih dubrovačkih mladica. Stoga je jedino što možemo učiniti – ispitati potencijalnu sceničnost tih tekstova – ovdje će to biti Aničina pastorala – te na taj način razvidjeti jesu li oni možda mogli biti izvođeni kao dio obiteljskih božićnih okupljanja,¹² opet posve različitih od onih u mondenim salonima, bilo da je riječ o bogatijim građanskim ili vlasteoskim kućama, okupljanjâ koja su uključivala djecu¹³ i mlade djevojke kojima je kretanje inače bilo vrlo ograničeno.

Tekst je koncipiran dijaloški, kako mu i sam naslov govori, kao razgovor pastirica Ljubice i Tratorke s Lovorkom, koji im donosi radosnu vijest o Kristovu rođenju te tumači značenje toga događaja. Dijaloška je forma ovdje i prvi uvjet za scensku izvedbu. Nema formalne podjele na dijelove, ali se sadržajno tekst može podijeliti na tri dijela: prvi dio obuhvaća razgovor pastirica u anticipaciji radosne vijesti, drugi dio – dolazak Lovorka i njegovo pripovijedanje o rođenju Gospodinovu, a treći dio – razgovor Lovorka i pastirica o značenju toga čina. Tako su prvi i treći dio reflektivni, a drugi narativan: drugim riječima, Kristovo se rođenje ne prikazuje na pozornici (to bi zahtijevalo složeniju izvedbu), već se o njemu pripovijeda. Kao što je najčešće slučaj u starom dubrovačkom teatru, nema didaskalija, ali se one mogu izvesti iz primarnoga teksta. Takav je i sam početak teksta, koji opisuje prizorište; ti stihovi nisu namijenjeni ni jednomu od likova pa je za njih potreban narator, koji bi možda poslije mogao preuzeti ulogu Lovorka. Ovaj *incipit* u opisu pastoralnoga krajo- lika slijedi tradiciju zacrtanu Gundulićevom *Dubravkom*:

“Ištom bješe obasjala
Svojijem zrakom dzora bijela,
Noćne tmine rastjerala,
A žuđeni dan dovela,
Dvije izbrane pastirice
Po travici, u veselju,
Izvedoše mile ovčice,
Da nasite milu želju,
Ter zelenoj u dubravi
Zasjedoše pune mira,
U jedinstvu i ljubavi,
Gdi jedzero bistro izvira.

¹² U svojoj studiji o djeci i obiteljskom životu u razdoblju do Francuske revolucije Ariès (1973: 244) stavlja naglasak na obiteljski karakter Božića kako bi protumačio povećano značenje toga blagdana u industrijskim društvima, u kojima je naglašenije zatvaranje u uži obiteljski krug za razliku od ranijega ostvarenja društvenosti unutar šire zajednice.

¹³ Ariès (*isto*: 108) također upozorava na aktivnu ulogu djeteta u slavljinama koja su bila dio običajâ (poput Božića), ali i uz svakodnevne obiteljske obroke, dok je uloga odraslih bila uglavnom gledateljska: primjerice, dijete je izgovaralo molitvu bacajući zrnca soli na rasplamsali badnji panj, posluživalo za stolom, izgovaralo molitvu prije početka jela i sl.

Tad Ljubica u pokoju,
Nebeskoga puna uresa,
Svu upravi pamet svoju,
I sve misli, put nebesa.
Za dat hvale Privišnjemu
Zatijem usta svoja otvori
I s Tratorkom ona u temu
Na ovi način progovori” (Stojan 1999: 295).

Nadalje, u jednom se trenutku u dijalogu nagoviješta pojavljivanje nekih likova u daljini, koji niti dolaze u blizinu i kontakt s akterima (pastirice znaju da im ne pristoji s bilo kim govoriti!), niti govore. Tratorka tek kaže:

“Vidim nekijeh nadaleko
Među sobom žamoreći ...” (*isto*: 301).

Teško je pretpostaviti jesu li se ti likovi doista pojavljivali u kućnom uprizorenju toga teksta, u kojem je morao sudjelovati malen broj uprizoritelja (za razliku od netom evocirane pastorale B. Gradić, čija samostanska izvedba može pretpostaviti veći broj uprizoritelja).

Da zaključimo: ovo je pastirsko prikazanje, iako primarno namijenjeno čitanju, moguće i scenski izvesti. Doduše, njegovi reflektivni i narativni dijelovi mogli bi biti pomalo zamorni potencijalnomu gledatelju. Za uprizorenje ovoga razgovora potrebna su tri *glumca*, od kojih bi jedan mogao utjeloviti naratora i Lovorka. U smislu scenske opreme potrebno bi bilo prikazati idilični krajolik s ovčicama koje čuvaju pastirice, što bi se oslikavanjem moglo realizirati i u kućnom teatru. Prikazanje, dakle, nije scenski isuviše zahtjevno, što mu je i vrlina – lakše ga je postaviti, i mana – nedostaje mu dramatičnosti.¹⁴ Stoga njegovo eventualno izvođenje prigodom obiteljskih proslava Božića možemo prije shvatiti kao uprizorenje razgovora, uz ponešto scenografskih elemenata i osnovnih naznaka glume, nego kao pravo kazališno uprizorenje.

Pod pretpostavkom da je do tih izvedaba dolazilo, i ovu bismo kazališnu praksu uvrstili u fenomen kazališta kao oblika društvenosti, ali one društvenosti koja je bliskija samostanskim izvedbama nego onima u mondenim salonima, iako je i u drugom slučaju riječ o kućnim izvedbama. Naime, ovo je obiteljska, intimna (ako to nije paradoks!) društvenost, koja uključuje i one nevine, a ne

¹⁴ Govoreći o Betondićeveu i Aničinu “pastirskom razgovoru”, Dukić naizmjenično i očito sinonimijski koristi pojmove *dramskoga* i *scenskoga* potencijala, ocjenjujući ga malim u oba teksta (1995: 216–217). Mi, pak, pod dramskim potencijalom radije shvaćamo unutarnju dramatičnost teksta (koja je u Aničinoj pastorali zacijelo mala), dok scenski potencijal iščitavamo u kazališno-praktičnom značenju pojma *uprizorivosti* teksta, za koju pak smatramo da odgovara mogućnostima ovakva kućnoga kazališta.

samo svjetske dame i gospodu, one koje treba poučiti životu u Kristu. Tako bi naša Anica Bošković, sudeći po uvodno citiranim odlomcima pisma, bila vezana i uz javnu kazališnu sferu, ali i uz ovaj oblik intimne kazališne prakse.

Zaključak

Da zaključimo: iako 18. stoljeće u Dubrovniku nije dalo značajnih dramskih autora, kazališni život u Gradu nimalo ne jenjava. Naprotiv! Pokazatelj je to stasalosti publike tijekom prethodnih dvaju stoljeća koja gotovo, rekli bismo, ne može bez užitaka Talije. Taj je kazališni život također i raznolik i višestruk. On se odvija i u javnom kazalištu Orsan i u privatnim prostorima. U Orsanu su to isprva domaći amateri, a poslije talijanski profesionalni glumci i glumice. Ostale smo kazališne prakse u onodobnom Dubrovniku podveli pod pojam kazališta kao oblika društvenosti, i to na osnovi sljedećih zaključaka.

Na temelju istraživanja Muljačića, Kolendića i Zdenke Marković možemo – zahvaljujući kontekstima izvedaba *Pokrinokta* i prikazanja Benedikte Gradić – zaključiti da je ovdje riječ o kazalištu kao obliku društvenosti. Naime, u oba je slučaja riječ o homogenoj društvenoj skupini koja zajednički participira u određenim oblicima društvenosti (bila ona salonska ili samostanska) i koja se u trenutku izvedbe dijeli na izvođače i publiku, o čem u oba slučaja jasno svjedoči i vrlo restriktivna politika pozivanja gledatelja. Kad je pak riječ o pastoralni Anice Bošković i pretpostavljenoj praksi kazališta kao dijela obiteljske društvenosti, u nedostatku nedvojbenih svjedočanstava o toj vrsti kazališnih aktivnosti u onodobnom Dubrovniku, nastojali smo istražiti izvedbene potencijale toga teksta. Utvrdivši mogućnost rudimentarnoga uprizorenja toga pastirskoga razgovora, pripisali smo mu izvedbeni kontekst koji odgovara čitateljskomu kontekstu recipijenata ovoga tipa literature u Dubrovniku Aničina vremena, a to je obiteljski krug. Kazalište je tako i ovdje dio obiteljskih slavlja i okupljanja – dakle, ponovno je riječ o restriktivnoj društvenosti, što nas opet upućuje na praksu kazališta kao oblika društvenosti. I konačno, svi su ti zatvoreni oblici društvenosti dali mogućnost ženama da legitimno participiraju u kazališnoj umjetnosti, bilo kao velike (svjetske) dame ili kao skrušene i pobožne djevojke i redovnice.

U skladu s tvrdnjama Antoina Liltija (vidi gore), koji kazalište kao oblik društvenosti ne definira ovisno o mjestu izvedbe, već tipu društvenosti koja mu daje okvir, opisanu smo praksu u Dubrovniku podijelili na dva tipa – salonsku društvenost družine *Comical Club* s jedne strane, te intimnu samostansku i obiteljsku društvenost s druge strane. U prilog toj podjeli idu i žanrovski izbori nositelja tih kazališnih aktivnosti: na jednoj je strani to komedija s dugom tradicijom u dubrovačkom amaterskom teatru vezanom ponajprije uz kazališno

permissivno razdoblje poklada, a na drugoj strani božićna pastorala čiji počeci također sežu u Vetranovićevo vrijeme, a vezuje se, dakako, uz svetkovanje Božića.

Na kraju bismo se željeli vratiti akterima pisma kojim smo započeli ovaj tekst: Anici Bošković i Mihiu Sorgu, nezaobilaznim figurama dubrovačkoga društvenoga i kulturnoga života 18. stoljeća. Vidjeli smo da su oboje na različite načine bili uključeni u aktivnosti javnoga kazališta Orsan; Sorgo je bio uključen u aktivnosti družine *Comical Club*; moguće je da je Anica sudjelovala u specifičnim oblicima kazališta kao dijela obiteljskih slavlja, dok se njezina pastorala možda izvodila i u samostanskom ambijentu. Na taj način A. Bošković i M. Sorgo postaju poveznicama najraznolikijih kazališnih sfera Dubrovnika svojega vremena, što pak posljedično upućuje na to da te kazališne sfere nisu bile u onoj mjeri odijeljene u kojoj smo ih mi to učinili za potrebe ove studije, no namjera nam je bila uputiti na tip kazališne dubrovačke prakse u 18. stoljeću koja nije bila velikih estetskih dosega, ali nam osvjetljava specifične oblike društvenosti svojih aktera. U istraživanju ovakvih kulturnih praksi vodili smo se mišlju Žarka Muljačića koji kaže: “Ne treba zaboraviti da je studij osrednjih, pa čak i sasvim neznatnih pisaca i literata važan posao ukoliko se literatura ne shvaća u uskom kročeanskom smislu nego šire, kao dio vladanja ljudi, i onih koji je stvaraju ili pokušavaju stvarati, i onih koji je čitaju, koji je ’konzumiraju’. Ako takve manje pisce proučavamo u okviru kulture nekoga vremenskoga razdoblja, u njenom najširem, antropološkom smislu, trud će nam se isplatiti jer se veliki pisci teško mogu shvatiti ako nam nije poznat humus na kom su se razvili i kulturna atmosfera u kojoj su djelovali. A ovi faktori oštrije se uočavaju kod slabijih pisaca, jer je ’osrednja’ književnost očitije vezana za svoje vrijeme nego ’velika’” (1962: 249).

Nekoliko desetljeća nakon toga opažanja nastala paradigma novoga historizma, koja, čitajući tekstove neke epohe – literarne, ali i one koji pripadaju drugim tipovima diskursa – nastoji čitati kulturu toga vremena, potvrdila je ovu Muljačićevu misao, koje smo skromni sljedbenici.

Literatura

- Ariès, Philippe. 1973. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Pariz: Editions du Seuil.
- Beritić, Nada. 1953. Iz povijesti kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku. *Analiza historijskog instituta u Dubrovniku*, II: 329–357.
- Claretie, Léo. 1906. *Histoire des théâtres de société*. Pariz: Librairie Molière.
- Deanović, Mirko. 1929. *Ruđer Bošković i teatar*. Zagreb.

- Dukić, Davor. 1995. Božićna pastorala u Dubrovniku. *Dani hvarskog kazališta. Hrvatska književnost 18. st. Tematski i žanrovski aspekti*: 212–223.
- Evain, Aurore. 2001. *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*. Pariz: LHarmattan.
- Fališevac, Dunja. 1995. Pjesnikinje 18. stoljeća. *Dani hvarskog kazališta. Hrvatska književnost 18. st. Tematski i žanrovski aspekti*: 30–45.
- Foretić, Miljenko. 1994. Božićna prikazanja u Dubrovniku. *Dubrave hrid* 3: 12–15.
- Kolendić, Petar. 1934. *Sestra Benedikta Gradić i jedna njena božićna scena*. Skopje.
- Lilti, Antoine. 2002. Public ou Sociabilité? Les théâtres de société au XVIII^e siècle. U: *De la publication. Entre Renaissance et Lumières*. Christian Jouhaud i Alain Viala, ur. Pariz: Fayard: 281–300.
- Marković, Zdenka. 1970. *Pjesnikinje starog Dubrovnika*. Zagreb: JAZU.
- Muljačić, Žarko. 1952. Hrvatska izvedba jedne francuske komedije 1793. u Dubrovniku. *Republika* 10–11: 322–325.
- Muljačić, Žarko. 1959. Dva priloga povijesti dubrovačkih akademija. *Radovi Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru* 4–5: 319–340.
- Muljačić, Žarko. 1962. Miho Sorkočević i talijanski prosvjetitelji. *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 28: 243–249.
- Muljačić, Žarko. 1978. Zašto je M. Sorkočević putovao 1796. god. u Pariz? *Anali Historijskog odjela Centra za znanstveni rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku* 15–16: 229–242.
- Nicholson, Eric A. 1991. Le théâtre: Images d'elles. U: *Histoire des femmes*. Georges Duby, Michelle Perrot, ur., svezak: *XVIe-XVIIIe siècles*. Natalie Zemon-Davis i Arlette Farge, ur. Pariz: Plon.
- Stojan, Slavica. 1999. *Anica Bošković*. Dubrovnik: HAZU.

Two Faces of Home-based Theatre in 18th Century Dubrovnik

During the 18th century, due to the rising frequency of visits of Italian professional touring acting companies to Dubrovnik, the activities of local amateur troupes in the premises of the city theatre of Orsan were declining. Therefore, the only opportunity left for local amateur troupes to perform was in home-based theatres, a tradition that, in the form of wedding performances, dates back to the times of Marin Držić. In the 18th century, following the French fashion of the time, which also reached the Eastern Adriatic coast, this activity became an integral part of social pursuits of the salons. Evidence of this practice is the home-based performance of a play called *Pokrinokat*, an adaptation of the French medieval *Farce du maître Pathelin*, produced in Dubrovnik before the end of the century. In contrast to this fancy practice of home-based theatre, it is assumed that there were also performances associated with an intimate, family circle, or performances in the sphere of Dubrovnik's convents. These were Christmas pastoral plays, written by female authors such as Marija Betera, Benedikta Gradić, Lukrecija Bogašinović and Anica Bošković. Whereas we do not possess direct evidence of the home-based performances of these plays (they were primarily conceived as readings for Dubrovnik young girls), we can discuss the convent performances with more certainty. Thus we discuss two kinds of theatre as specific forms of social activity. The intention of this paper is to show these two practices of home-based theatre and to try to explore their social and performance features. Furthermore, it is interesting to notice that the production of *Pokrinokat* introduces actresses on the Croatian stage, although in home-based theatres, and that the authors, and most probably the producers of the Christmas pastoral plays, were also women. Therefore, our intention is also to comment these first appearances of women as active participants in the Croatian theatre.

Key words: home-based theatre, theatre as a social activity, Dubrovnik, Christmas pastoral plays, actresses