

Ana Gospić Županović

LIKOVNI SLUGU U DRAMAMA TITUŠA (TITA) BREZOVAČKOGA

dr. sc. Ana Gospić Županović, Odjel za kroatistiku i slavistiku Sveučilišta u Zadru, agospic@unizd.hr, Zadar

prethodno priopćenje

UDK 821.163.42.09 Brezovački, T.-2

rukopis primljen: 11. 7. 2016.; prihvaćen za tisak: 15. 12. 2016.

Rad istražuje obilježja likova i uloge slugu u dramskim djelima Brezovačkog: hagiografskoj drami Sveti Aleksij i drami Diogeneš iliti sluga dveh zgubljenih bratov. Nakon smještanja djela u poetički kontekst vremena, propitaju se i uspoređuju odrednice likova najprije s obzirom na žanrovske i komičke konvencije, a potom se pažnja usredotočuje na interpretaciju njihova diskurza s obzirom na filozofske i/ili svjetonazorske ideje koje zastupaju te iznesene kritičko-satiričke refleksije. Utvrđuje se kako obojica likova slugu nasljeđuju pojedine tipične komediografske konvencije prikaza oštroumnih slugu, no razlikuju se u pogledu funkcije uloge i svjetonazornih odrednica. Favorin ima zabavnu funkciju rasterećenja tragičnog sadržaja i prijenosnik je determinističkih učenja, dok je Diogeneš transformirani lik kritičko-satiričkog slugu dijelom u skladu s konvencijama sentimentalističke i građanske drame. Njegovim posredstvom ističu se ključni društveno-satirični aspekti i objedinjuju sve dramaturške razine djela. S obzirom na njegovu ulogu i funkciju, uz oslonac na filozofske refleksije o prosvjetiteljstvu i Hegelovu dijalektiku odnosa roba i gospodara sugeriraju se moguće društveno-političke implikacije djela.

Ključne riječi: Tituš (Tito) Brezovački; konvencije slugu; sentimentalistička drama; društvena kritika

I.

Osnovno polazište ovoga rada pronalazi se u stajalištu da u dramama Tituša Brezovačkog (1757.–1805.) likovi slugu imaju važnu ulogu i povlašteno mjesto iskaza. Budući da se koncepciji tih likova nije pridavala veća pozornost, namjera je detaljnije istražiti obilježja Brezovačkijeva prikaza i uloge slugu. Nakon smještanja njegova dramskog djela u poetički kontekst vremena, propitat će se odrednice slugu s obzirom na žanrovske i komičke konvencije; a detaljnija će se pažnja posvetiti analizi i interpretaciji njihova diskurza s obzirom na filozofske i/ili svjetonazorske ideje koje očituju, i s obzirom na potencijalne društveno-političke implikacije.

Lik sluga pojavljuje se već u svetačkoj drami *Sveti Aleksij* (1786) i naposljetku dolazi osobito do izražaja u svjetovnoj drami naslovljenoj prema najdominantnijem liku, slugi Diogenešu (*Diogeneš iliti sluga dveh zglubljenih bratov*)¹, nesumnjivo vrhuncu dramskog rada Brezovačkoga.

Brezovačkijev opus svjetovne orijentacije, kojemu je u istraživanjima dana prednost poetički se (vrlo općenito) obično tumači u kontekstu njegove izrazito didaktičke i utilitarne funkcije, kako se i sam deklarirao u prološkim dionicama svoje prve komedije ili pokladne igre² *Matijaš grabancijaš dijak* (1804), nasljedujući klasicističke horacijevske implementacije zastupljene i u onodobnim dramskim teorijama, poput J. Ch. Gottscheda (1700.–1766.), premda se one na strukturno-dramaturškom planu i pojedinim stilskim postupcima dijelom kose s njegovim poetičkim zahtjevima. Prema Gottschedovu tumačenju: „Komedija nije ništa drugo do oponašanje neke poročne radnje, koja svojom komičnošću uveseljava gledatelja, ali ga istovremeno može i moralno uzdići” (Babić 2011: 127). Za takvu didaktičku i moralnu funkciju umjetnosti zalaže se i Brezovački; u *zavjetku* „Matijaša” opredjeljuje se za igre koje će pokazati „kulika je hasen napretka vu dobrih navukeh”, za predstave koje „i krepostih cenu, i faling odurnost pred oči postaviju” jer „falinge popraviti prez istine ni moguće”. Pojedini Gottschedovi koncepti pronalaze kasnije svoj značaj u zahtjevima što ih je drami i kazalištu svog vremena uputio Lessing (1729.–1781.), među kojima se također ističu prosvjetiteljske ambicije „popravljanja gledatelja” uz pomoć razuma i emocija, te stvaranje moralno, emocionalno, pa i politički odnosno nacionalno svjesnih građana (Babić 2011: 127). No, dok je „Matijaš” još blizak pučko-pokladnom teatru i ispunjen lakrdijaškim elementima (a za koja Gottsched traži potpuno odstranjenje, nedopustivost vizualne komike, prurušavanja i bilo kakve „hanswurstijade”),³ *Diogeneš* u kojemu također ima lakrdijaških elemenata, iako u manjoj mjeri, približava se poetici građanske sentimentalističke drame poznate u Engleskoj i Francuskoj kao „plačljiva komedija” (*commedie larmoyante*)⁴, u Njemačkoj *Rührstück* (Hećimović 1971: 40) ili *ganutljivi obiteljski komad*, a koju Gottsched suprotno Lessingu uopće nije cijenio.⁵ Ipak, imajući u vidu cjelokupno djelo Brezovačkog treba istaknuti kako su elementi sentimentalističke dramaturgije, tj. određeni spoj sentimentalnog i komičnog prisutni, iako u malim razmjerima i u njegovoj hagiografskoj drami *Sveti Aleksij*, o čemu se u našoj književnoj povijesti nije govorilo.

¹ Djelo je nastalo c. 1805. godine, tiskano je nakon autorove smrti 1823. te vjerojatno nije bilo izvedeno. U kontekstu traženja izvora za *Diogeneša* spominjala se jedna nesačuvana anonimna dramatizacija *Servus duobus eodem tempore dominis serviens* izvođena 1772. u isusovačkom kolegiju (Hećimović, 1973). U daljnjem tekstu koristit će se skraćeni naziv *Diogeneš*.

² U literaturi se *Matijaš* i *Diogeneš* klasificiraju kao komedije, premda se susreću i preciznije teatrološke odrednice. Nikola Batušić *Matijaša* smatra „pokladnom igrom ili satirom” (Batušić, 2008).

³ Više o tome u: Scott-Prelorntzos, 1982., Carlson, 1996.

⁴ U našoj povijesti kazališta nije sasvim razjašnjen kontekst nastanka ovoga djela ni veze s onodobnim komediografskim vrstama. U počecima se najviše isticala veza s francuskom dramom (S. Batušić) izbacujući iz očista njemačku, austrijsku ili mađarsku prosvjetiteljsko-sentimentalističku dramu. O ovoj vrsti drame više u Lešić, 1977. i Carlson, 1996. Detaljniji kontekstualni uvod u Pataky-Kosove, 1977.

⁵ Više o tome u Lessing, 1950.

Izuzetak je Hećimović koji u stvaralaštvu Brezovačkoga uočava kontinuitet između njegovog prvog i posljednjeg djela, tj. paralelizam u oblikovanju komičnog, a ključnu dodirnu točku pronalazi u likovima slugu: „Razlog tomu je (...) što se u 'Svetom Aleksiju' kao i zatim u 'Diogenešu' susreće tip sluge koji je karakterističan za komediografsku književnost još od doba antike, kako po tomu što je zamišljen kao protivnost svojem gospodaru ili vladajućim društvenim klasama, tako i po svojoj pokretačkoj, vitalističkoj djelatnosti” (Hećimović 1978: 296). Poveznica između dvojice slugu, kao i važnost navedenih likova ne može se, međutim, iscrpiti na uzgrednoj tvrdnji kako je riječ o likovima koji nasljeđuju koncepciju likova antičke komediografije. Nastojat ću pokazati kako se spoj sentimentalnog i komično-satiričnog nagoviješten u liku Favorina (koji kao sporedni lik ispunjava ipak samo informativnu i humorističnu funkciju), na specifičan način transformira u liku Diogeneša. Nadalje, važno je obratiti pažnju i na sadržaj diskurza koji upućuje na specifične društvene dimenzije i implikacije. No, prije no što se detaljnije pozabavimo likovima slugu u Brezovačkoga treba se zapitati što se uopće događa s likovima slugu u sentimentalističkoj drami. S obzirom na generičke specifičnosti, u inozemnoj se istraživačkoj literaturi ističe kako likovi slugu (iznimno bitni u komediografskim djelima prethodnih stoljeća) u žanru sentimentalističke drame pretežno ili posve gube značaj, bivaju izostavljeni ili odlaze u pozadinu zbivanja (oduzet im je npr. naglašeni komičko-lakrdijski potencijal, u karakterizacijskom i osobito jezičnom registru postaju znatno rafiniraniji i sl.). Rjeđe, sada u fabularno beznačajnijim ulogama, bivaju „transformirani” u likove koji čak mogu biti i nositelji vrline, poštenja, suosjećanja prema gospodaru i sl. čime zadovoljavaju osobite karakterne odrednice nezamislive u komediografskoj praksi prethodnog stoljeća.⁶

⁶ Začeti takvog lika „sofisticiranog slugu” nalaze se u Destouchesovoj satiričnoj komediji *Le Dissipateur*, 1736. U Lessingovoj komediografiji također je zadržan lik uglađene, sofisticirane i suosjećajne sluškinje (Scott-Prelorentzos, 1982: 27). O likovima slugu u komediografiji 18. stoljeća više u Maza. Pataky-Kosove ističe kako u španjolskoj sentimentalističkoj drami koja nastaje pod utjecajem engleske i francuske kao i u francuskoj više uopće nema likova slugu kao nositelja fabularno važnih uloga (Usp. Pataky-Kosove 1977: 36). O problematici predstavljanja slugu, s obzirom na nasljeđene antičke konvencije najdecidiranije je pisao Diderot predstavljajući načela nove dramaturgije u više djela, a posebice u raspravama koje prethode njegovim ozbiljnim komedijama ili građanskim dramama. U *Razgovorima (Entretiens)* koje izdaje usporedno s dramom *Nezakoniti sin (Le Fils naturel, 1757)* vodi se učena rasprava između Dorvala – protagonista komada i Moi (Ja) o Diderotovu djelu. Vezano uz normu vjerojatnosti/vjerodostojnosti događaja i karaktera u skladu sa suvremenim društvenim normama Moi ispituje Dorvala što učiniti s likovima slugu na što se on zalaže za potpuno ukidanje tradicionalnih komičkih značajki slugu, njihovo smještanje u pozadinu i izostanak sa scene: „DORVAL: *I would set aside my moral principles and would take care not to give too much importance on the stage to people who have no status in society. The Davus characters play a pivotal role in ancient comedy, because they were in fact the driving force behind all domestic discord. Are we supposed to imitate the social customs of two thousand years ago, or those of our own time? The valets in our comedies are always amusing, indisputable proof that they are indifferent. If the author leaves them in the antechambers, where they belong, the action between the main characters will be all the more interesting and intense...Subplots involving valets and maidservants that interrupt the main plot, are a sure way to make the play less interesting. (...) MYSELF: I would beg your indulgence for maidservants. It seems to me, that for young ladies (...) these woman are the only ones to whom they can open their hearts and confide the overwhelming feelings that custom, propriety, fear and prejudice force them to conceal. DORVAL: Well then, let them remain on the stage until our education improves, and fathers and mothers become the confidants of their children*” (Sidnell, 1994: 38–39).

II.

U *Svetom Aleksiju*, pisanom u maniri didaktičke školske drame, sluga Favorin je glavni nositelj komičko-zabavnih aspekata djela, u funkciji protuteže dominantnom sentimentalno-tragičnom i moralističko-religioznom kodu drame. Dok je Favorin oblikovan u skladu s uobičajenim konvencijama humorističkog prikaza sluga, uključujući i dozu lakrdijaških obilježja, u liku sluga Diogeneša može se prepoznati već transformirani lik sluga koji će biti vezan uz konvencije sentimentalističke drame. Favorin i u formalnom (uz njega je vezana većina *a parte* dionica u kojima „koketira” s publikom te nekoliko monologa kojima u svojstvu posredujuće pripovjedačke funkcije donosi komički potenciran naboj) te dijelom na sadržajnom planu nasljeđuje koncepcijske dramaturške značajke antičkih robova i slugu eruditne komedije (npr. izvješćuje o događajima u palači, pretkazuje zbivanja, žali se na količinu poslova koje obavlja i sl.), uz tematsko-motivske preinake u skladu s religiozno-moralističkom funkcijom isusovačke školske drame. Favorinov je humor stoga umjereniji, moralno uglavnom korektan, premda iskazuje i pokoju lakrdijašku notu (kao u prizoru izrugivanja gostiju pogrešnim izgovorom imena), ali nikada u tomu ne prelazi u potpuno pretjerivanje. Ovaj se rafiniraniji smijeh znatno razilazi od groteskne komike koja dominira u *Matijašu*. No, osim zabavno-komične dimenzije kao kontrapunkta ili rasterećenja patetično-tragičnih lamentacijskih dionica glavnih likova, Favorin je i nositelj određenih socijalnih i moralističkih sentencija i komentara: primjerice o prevrtljivosti ženske naravi (II, 7), ljudskoj himbenosti (II, 9) i sl. među kojima u kontekstu za sluga uobičajenih pouka o nestalnosti, obratima iz sreće u nesreću, izriče i socijalno izrazitije opaske o nepravdnosti nejednakosti bogatih i siromašnih po pitanju zdravstvene skrbi i mogućnosti liječenja, što njegove kritički intonirane iskaze izravnije usmjerava na društvenu stvarnost: „*Gdo zna je li se i naopak more biti z srećum nesreća izmenja, ter koj denes od vseh zavržen sam sebi je oduren, je li zutra drugem pretpostavljen diku i poštenja od vseh zadobiva? Ako ovak biva, jošče se ja ufati morem da stališa negda mojega premenim, ter koj se služiti samo vučil jesem, gospodovati tulikajše i drugom zapovedati znal budem. (...) Ali za mojega gospona ne bojim se vnogo, ar k bogatem radi vraciteli idu, kajti ovi za vekse novce od njih zdravje kupuju; siromaski pako (...) malo se z betegi mučiju i brzo vgasneju*” (III, 5). Kritika bogaćenja liječnika na račun bolesnika s većom će se žestinom očitovati u *Diogenešu*. Kao sluga Favorin ukazuje na svoju submisivnu poziciju (svjestan je podložničke pozicije, nužnosti trpljenja te pomiren sa situacijom: „*Najbude! Trpeti je!*” učestali je njegov uzvik), na razlikovnost slugu i gospodara i teškoće svog položaja: „*(...) nigdo se vendar ne spomene da bi se barem i ja kuliko poplesal, ali kaj toploga i dobroga v želudac hitil. Onda slugi najgorje stoje kada se gostiju gospoda*” (III, 13). No, istodobno, promatrajući kontekst vjenčanja svoga mladoga gospodara kojeg na silu žele vjenčati i nesreću prisutnih gostiju on svoje siromaštvo, premda komički intoniranom i pomalo zajedljivom replikom ipak smatra prednošću: „*O, ako se tak svadbe opslužavaju, rajši vu mom stališu ostati.*” (III, 13). Ovakva Favorinova razmišljanja prikazuju kako uspijeva u kontekstu servilnosti i djelatne posvećenosti drugima, zauzeti koliko god oskudno naznačen, komički prostor u prikazu vlastite

moralne autonomije. Naznačena ideja mogućnosti promjene staleža, iako u navedeno ni sam ne vjeruje, pokazuje da je u njega upisana svijest o takvoj mogućnosti, što u širem kontekstu odgovara onodobnim društveno-političkim previranjima i moralno-filozofskim raspravama. No, naposljetku Favorin iznosi zaključni filozofsko-moralistički monolog gdje je u duhu baroknih posttridentskih stajališta shvaćena prolaznost svijeta i njegova pomirenost sa sudbinom: „*Kuliko puti ja sanjal jesem da kakti jedan rimski cesar zevsem svetom vladam, ali malo potlam, kada se prebudil i k meni došel jesem, našel sem na zapoved jednoga rimskoga večnika pripravnoga. Kuliko drugač vsakojački senjal jesam i vnoge senje imal, koje i lažlive i skazlive znašel sem. Zaisto svet ov ni drugo kak jedna senja koja i brzo dojde i još brže prejde*” (IV, 13). Ovakva deterministička impostacija uz naznačene moralističko-filozofske ideje, susrest će se i u *Diogenešu*, ali u znatno radikalnijoj vizuri. Dok je Favorin oblikovan u kontekstu naslijeđenih značajki antičke komediografije ispunjavajući prije svega zabavnu ulogu, lik Diogeneša prekoračit će i nadmašiti navedene okvire.

III.

Za razliku od Favorina, lik Diogeneša nerijetko se tumačio kao projekcija autorovih nazora (Hećimović, Novak) s obzirom na njegovu funkciju u drami i društveno-kritičke iskaze. Zbog njegove eksplicitne kritike povlastica plemstva, ovaj lik kritički orijentiranog slugu pokušao se dovesti u komparativnu vezu s Beaumarchaisovim djelom, premda su takve usporedbe problematične: „*Prizor sa Svetloglasom u kojem Diogeneš podvrgava kritici povlastice visoke gospode, koja već samo zahvaljujući svojem rođenju mogu imati visoke, važne i unosne položaje, bio je a i ostao je glavnim poticajem za usporedbe Diogeneša s Beaumarchaisovim Figarom. Neovisno, međutim, o tomu da li je Brezovački poznavao Beaumarchaisovo djelo u izvornom obliku ili u kongenijalnoj slovenskoj lokalizaciji Antona Linharta, ili ga, uopće nije poznavao, činjenica je, da je Diogeneš prepoznatljiv kao tip sluge i ima svoje mjesto (...) u kontekstu evropske komediografije svoga doba*” (Hećimović, 1978: 303).⁷ Hećimović međutim dalje ne naglašava veze s kontekstom komediografije tog vremena. Usporedbe s Figarom teško su održive ima li se u vidu različitost žanra i dramaturška struktura djela, te drukčije fabularne i tematsko-motivske sastavnice djela.

⁷ Na vezu s Figarom prvi upućuje P. Skok, a kasnije se nadovezuje Slavko Batušić (1951: 23) upozoravajući na slovensku adaptaciju/lokalizaciju Beaumarchaisa *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (tiskano 1790.) Antona Tomaža Linharta. No, kako je detaljnom usporedbom Beaumarchaisove komedije i Linhartove adaptacije pokazala Šalamun-Biedrzycka (1990), Linhart sasvim ublažava ili izostavlja kritičko-polemički ton Figara osobito u kontekstu njegova slavnog monologa u kojemu se implicitno zalaže za jednakost svih ljudi. Kritika nije jače izražena ni u kontekstu prikaza moralne pokvarenosti plemstva, već se obara na pojedine elemente društveno-gospodarski nazadnjačke ili zastarjele državne službe, gospodarskog upravljanja i sudske uprave. S. Batušić također nagada kako je Brezovački možda poznavao istoimenu Mozartovu operu ili njemački prijevod, no ističe kako autor „nije mogao prihvatiti Figarove revolucionarne parole” za što mu kao dokaz služi pjesma „Horvat Horvatom horvatski govori” iz 1801. gdje izravno brani „tlaku i feudalno-kmetški poredak” (Batušić, 1951: 32). Kasnije je, međutim utvrđeno da navedenu pjesmu nije napisao Brezovački (Kombol, 1961: 408).

Koncepcija i profilacija Diogenešova lika dijelom se uklapa u konvencionalnu komičku tradiciju bistrog/okretnog slugu, po funkciji slugu intriganta koja proizlazi iz rimske komediografske prakse. No, ambivalentni prikaz odnosa slugu i gospodara iz čega se strukturira radnja djela i potenciraju komički aspekti (zastupljen dijelom kod Favorina), ovdje nije uopće predstavljen; ta je konvencionalna razina reducirana i samo na početku kao ustaljeni komički motiv naznačena. Diogeneš nije u odnosu prema gospodarima protivnički ili ambivalentno nastrojen kao što je to npr. Figaro (ili Favorin) koji u klasično strukturiranoj komediji situacije ili intrige prema tradicionalnoj shemi nasljeđuje plautovsku matricu lika ingenioznog roba. Također, konvencionalni komički motiv, rascijepljenost slugu koji služi dvojicu gospodara (kod jednog za hranu, kod drugog za opravu i sitnu plaću) ne ostvaruje u Brezovačkoga razigraniju komiku niti ima veze s komičkom tradicijom slugu koja se kod Goldonija počinje priklanjanje ponekim svojstvima građanske dramaturgije.⁸

Na fabularnoj razini i razini iskaza Diogeneš je uglavnom predstavljen kao vjerni, lojalni, poslušni sluga,⁹ koji svoj posao obavlja profesionalno („SVETLOGLAS: *To jest pak nijednomu zadosta ne včiniš. DIOGENEŠ: More biti, ali vendar tak se trsim, da dužnost moju ne zamudim*” I, 3). Sukob ili kontrapunkt između gospodara i slugu se stoga u drami uopće ne prikazuje, taj je odnos fabularno premješten u okvir sentimentalne priče o izgubljenoj braći i naposljetku ocu i sinu.

Diogeneš ispočetka nastupa kao tipični komički sluga okupiran gastronomskim preokupacijama, potom savjetuje gospodara Ferdinanda,¹⁰ rezonira u svojstvu zdravo-razumske mudrosti i tipične stoičke filozofije slugu iz eruditne i rimske komediografske tradicije, a njegovi iskazi uzgredno ostvaruju i isključivo humoristične efekte.¹¹ Premda dominira inteligencijom i superiornošću Diogeneš ne nastupa niti kao aktivni lik u tradiciji slugu intriganta, nasamarujući druge domišljatim lukavstvima i sposobnošću spletki o čemu se eksplicitno i sam očituje u razgovoru sa Zmeknirepom koji preuzima na sebe tu funkciju, a Diogeneš zauzima ulogu pomagača: „DIOGENEŠ: *Kaj morem i znam, hoću, samo ne potrebuju vnogo, ar sem ti na ciganije vragometno bedast. Negda i negda mi se napeti nekoju početi, ali retkokrat ju speljam, ar sem preveč istinski i otrprt (...) Ciganiju speljati pomoći znam fino, samo da ju zmisлити ne znam*” (II, 3). Ovakvo razdvajanje konvencionalne funkcije oštroumnih slugu na zabavno-poučnoj ili ludističko-farsičnoj razini djela, od kojih je jedan onaj koji osmišljava i djeluje, dok je drugi tek pomagač

⁸ O Goldonijevu prikazu slugu i njihovu kriticismu građanskog poretka piše Fido, 2000.

⁹ Iznimku će učiniti u prizorima sa Svetoglasom i Gulibradom. Nakon što Svetoglasu „saspe istinu u lice” opravdava se publici: „*Ovo je moj prvi čin, kojega po volji gospona mojega nisem vučnil. Ali da bi on znal zroka mojega, morebiti ne bi mu žal bilo, kaj bi mene bilo tentalo, da bi ja za njim išel i njega spitaval (...) pokehdo mi je vre povedal, kakov je gospon. Lepo hvalim!*” (I, 7)

¹⁰ Diogenešovi odnosi s drugim gospodarom predstavljeni su detaljnije, na intimnije-prijateljskoj razini već od ekspozicije kako bi se jasnije artikulirao rasplet. U tim razgovorima Diogeneš je nositelj religiozno-moralističkih i filozofskih sentencija, pri čemu se Ferdinandu osim savjeta upućuju i opomene zbog njegova fatalizma.

¹¹ V. npr. I, 2.

otvara prostor za profiliranje drukčijeg sluga koji će svoju nadmoć ostvariti na razini socijalnog sloja djela i potom razriješiti svoju misiju u okviru sentimentalnih raspletnih dionica. Paralelizam raslojavanja ludičkog sloja djela (Zmeknirep-Diogeneš) uokviren je poučno-prosvjetiteljskom funkcijom nasamarivanja lakovjernog konobara i njegove želje za osvetoljubivošću pri čemu je kažnjena pohlepnost i zarada na pokvareni način te krivo usmjerena osvetoljubivost. Ludički se sloj potom poništava tj. razrješava u sentimentalizacijsko-prosvjetiteljskoj završnici kada Diogeneš naposljetku vraća uzeti novac od Medobuza. Nakon odigravanja moralističko-prosvjetiteljske kazne, oslobođen je prostor za eksplicitnu Diogenešovu pouku i usmjeravajuću uputu: „*Da pak vidiš, da ja hoću drugač pomoći (...) na, ovo su ti oni 50 fl, koje si meni vetomadne dal, da te gosponu mojemu prepovedal ne bi; pak ako videl budeš, da z ovemi moreš prez krivice kaj hasnuvati, postavi je vu trgovinu ali vu ortačtvo, da se s poštenem načinom za starost opskrbiš. KELNER (drži vu rukah banke i čudi se): Ovo je prvi sluga, koji je preveč pošten i veliko srečen i morebiti zadnji (...) i budem ga pametil, dok bum živ*” (V, 2). Diogeneš i autokarakterizacijski tvrdi da je „preveč istinski i otpr” , osobito pravedan i pošten te kao takav preuzima na sebe satiričku funkciju „govoreći svima istinu u lice” što najviše dolazi do izražaja u ključnim tematskim aspektima predočenoga socijalno-političkog sloja djela. Ocrtavanje suvremene društvene problematike u kontekstu „realističke” intencije komedije,¹² predstavlja ga ujedno kao eksplicitna naznačitelja i pronositelja socijalno-političke kritike, satiričara društvenih anomalija,¹³ a ne samo nositelja moralističke lekcije, kako se do sada tumačilo.

Riječ je o različitim očitovanjima na razini opsežnih dijaloških sučeljavanja sluga s raznim akterima u krugu gostionice koji svojom superiornošću, u slijedu tradicije domišljatih slugu svoje sugovornike odreda nadmudruje ili prisiljava da se suoče s vlastitim prijestupima, a koji su na fiktivno-simboličkoj razini predstavljeni kao istaknuti predstavnici suvremenog društva (staleži/klase, zvanja/profesije) donoseći tako presjek društvene strukture. Novost je komedije Brezovačkoga društvena uvjetovanost likova na kojoj je osobito inzistirao kao prvi teoretičar građanske drame Diderot: „*Dosad je glavno u komediji bio karakter, a stalež je bio samo nešto slučajno. Ali sad bi stalež imao postati glavnom stvari, a karakter slučajnošću*” (Lessing, 1950: 433). Dijaloški opsežne disputacije Diogeneša s petoricom društveno pozicioniranih aktera u čemu se vidi i strukturalna srodnost s isusovačkim ili uopće školskim teatrom,¹⁴ započinju s razobličavanjem nepravednosti i

¹² U nizu supostojećih slojeva komedija Brezovačkoga utkani su dokumentaristički detalji iz svakodnevnog života građanske i malograđanske stvarnosti nudeći uvid u sociološke, antropološke, etnografske, ekonomske i dr. kodove svakodnevice što je također važna značajka sentimentalističke drame.

¹³ U komediji manje poznatih francuskih pisaca s početka 18. st. kao što je De La Drevetire, nositelj društvene kritike je novi tip Arlequina tzv. *bon sauvage*, tip lika koji je oštar na riječima, ali pomirljiv u radnji. Važna strukturalna inovacija u kontekstu dotadašnjeg prikaza slugu kao „problematične figure” prema Klenke očituje se u tomu što mu je dopuštena „duhovna plemenitost duše”, no takav lik još uvijek nije nositelj destabilizacije socijalne hijerarhije (usp. Klenke, 1992). Izravnih doticaja s Diogenešom nema. Tematizacija ozbiljnih društvenih tema i kritika aristokratske neproduktivnosti dolaze do izražaja upravo u sentimentalističkoj/predromantičkoj drami.

¹⁴ Središnja nastavna metoda isusovačkoga obrazovnog sustava bila je znanstvena rasprava u obliku disputacije (disputatio). Disputacija je bila nastavna metoda u kojoj je jedan student – „respondent” ili

kritikom nezasaženo-stečenih povlastica plemićke gospode u razgovoru s kraljevskim savjetnikom.¹⁵ Nižu se potom susreti s drugim akterima jednako fikcijski obilježenih „imena sa značenjem” u čemu je već sadržana satirična nota; provizorom Sebiradom, trgovcima Pazarovičem i Šundibundijem, liječnikom Pohabijem i barberom Gulibradom. Fikcijsko imenovanje likova, pri čemu nije slučajno niti da Diogeneš sam sebe preimenuje kada ugledavši u jednom trenutku Ferdinanda (Pavela) napušta svog „lažnog oca” (kako se u identitetskim raspletima saznaje) te preuzima ime grčkog filozofa ili sveca¹⁶ kako bi ispunio funkciju pronositelja istine, kod Brezovačkog je dosljedno. Svi likovi izuzev užeg obiteljskog kruga nose simbolična imena, što nije nevažno, kao niti to što se na kraju drame u donekle realistički koncipiranom Hermenegildu i Ferdinandu prepoznaju zbiljski domaći (autohtoni) protagonisti. No, vratimo se Diogeneševim susretima s društvenim predstavnicima i raskrinkavanju njihovih prijestupa. Susret sa provizorom Sebiradom poslužio je iznudi njegova priznanja kako je kao upravitelj imanja na lopovski način stekao priličan imetak. Sljedeći je u nizu „veliki trgovac”, spekulat Pazarovič. Njegovo će izlaganje poslovno-ekonomskih uvjeta trgovanja žitom u kojemu sluga inzistira na nepravičnosti da gospoda i trgovci osiromašuju koga god stignu potpuno ironizirati: „*Ovo je jedan zmed tulikeh, koje poznam, poštenoga srca trgovec. Ar istina je, da trgovec i istina nikak se ne slažu skupa*” (III, 3). Gramzivost za novcem i „guljenje” bolesnika specijalnost je liječnika. U opsežnu razgovoru s Pohabijem ističe se okrutnost liječnika koji iskorištavaju bolesne i siromašne za vlastito bogaćenje. Šarlatan Gulibrad koji obavlja liječničku funkciju, a zapravo je neznalica, drskije je predstavljen te nakon što ga sluga ne uspije uvjeriti da izuču koju drugu slobodnu profesiju, odlazi i ostavlja ga na cjedilu (IV, 7). Tematiku ovih prizora koja uključuje ozbiljne rasprave o gospodarsko-tržišnim pitanjima treba istaknuti kao još jednu dodirnu točku Brezovačkijeve komedije s prominentnim odrednicama sentimentalističke dramaturgije. Moralna pouka koja se kroz razgovore provlači i sentenciozno izvlači upućuje na kritičko prokazivanje poroka pohlepe i oholosti, što onemogućuje ostvarenje općeg dobra u smislu korisnosti (*utilitas*). Zanimljiva je,

„defendent” morao braniti određene teze protiv prigovora „oponent”. Ona se odvijala pod vodstvom „predsjedatelja” (praeses), koji je najčešće bio jedan od profesora. Tijek disputacije odvijao se ovako: praeses i respondent iznijeli bi najprije određene teze ili čitavu disertaciju o kojoj bi se trebalo disputirati i to u silogističkoj formi. Na to su se trebali pripremati i opponens i respondens: prvi da okretno iznese prigovore ili antiteze, a drugi da na njih što spretnije odgovori, da svoje mišljenje ispravno objasni i potvrdi. Disputacija ili „učena polemika” je njegovana sve do kraja 18. st. i u svim drugim katoličkim i protestantskim školama te svjetovnim fakultetima, a prednost joj je bila u tome što je student sam aktivno sudjelovao u istraživanju istine (usp. Shek Brnardić, 2009: 89–90).

¹⁵ „DIOGENEŠ: *Vežda ja njim dopušenjem njihovom odgovarjam na ono (...) da zato slugi više gosponor služiti hočeju, kajti s plačom svojom zadovoljni nisu: je li se bolje ova pohlepnost plače i penezonom slugam zameriti more, koji drugoga zdržavanja nimaju, ali oni gospodi, koja brez vsake službe z imetkom samo svojem zadovoljno živeti mogu? (...) SVETLOGLAS: Mi zbog plače ne služimo neg zbog dike. DIOGENEŠ: Da bi ne imali šekretarov, nego sami po sebi dužnost spunjavali, onda bi diku imati mogli. SVETLOGLAS: Ali nam ni moguče dužnosti od više častih zadovoljno spunjavati. DIOGENEŠ: Anda ne iščite više trha nekga na vašeh plećah nositi morete*” (I, 5).

¹⁶ U nizozemskom slikarstvu 17. stoljeća često se prikazivala zgoda kada Diogen traži poštenjaka: „Prizorište je obično tržnica usred bijela dana, kojom vrve ljudi svih dobi i staleža, a posred njih Diogen nosi upaljenu svijeću. Druga obrada teme prikazuje osamljeni lik filozofa koji drži svjetiljku, simbol potrage za istinom ili vrlinom” (Hall, 1998: 59).

međutim osim sadržaja razgovora i konstrukcija prizora, pri kojima se Diogeneš najoštrije suprotstavlja Svetoglasu i Gulibradu, dok prizori s ostalom trojicom predstavljaju ravnopravniju dijalošku inscenaciju u kojima se sugovornici detaljnije upuštaju u obrazloženja svojih poslovno-ekonomskih postupaka i uvjerenja. U interpretaciji komedije postavlja se stoga pitanje čemu služe toliko detaljistički predstavljeni disputacijski prizori, zašto je i po čemu upravo Diogeneš nositelj te ključne kritičke, uzdignute svijesti i ima li ona i politički pregnantnije značenje?

U književnoj se povijesti smioni kriticism ovog slugu tumačio u svojstvu humoriističko-moralizatorskih intencija autora te negiranja ozbiljnijih autorovih revolucionarnih nagnuća i zastupanja progresivnijih ideja, ili se po tom pitanju izbjegavao dati decidirani odgovor.¹⁷ Hećimović npr. ublaženo navodi kako je Diogeneš: „postavljen poput srodnih dramskih likova slugu koji se zdravom pameću i lukavstvom, humorom i blagorječivošću opiru društvenim i klasnim razlikama i izriču smionu kritiku nepravednih povlastica visoke gospode” (Hećimović, 1973: 26). Iz navedenog proizlazi kako je on samo konvencionalni komički lik slugu, „luda” koja ima pravo govoriti svima „istinu u lice” jer je društveni autsajder, ali istodobno i onaj koji u svojstvu pozicije slugu ima povlasticu kretanja među raznim društvenim slojevima i tako može uočiti društvene procijepa. On bi stoga isto kao i *grabancijaš dijak* preuzeo na sebe funkciju moralno-propovjedničkog popravljanja i iskorjenjivanja ključnih društvenih poroka na opću korist svih. Budući da se u oba djela kažnjava/karikira i plemstvo i predstavnici rastućega građanskoga sloja, komedije su se Brezovačkoga tumačile kao na pokladni način upućena religiozna poruka za iskorjenjivanje poroka (v. Švelec, 1978).¹⁸ Jedini koji se usprotivio svođenju Brezovačkoga na pukog moralistu je Švelec: „Nije dovoljno reći, jer je nepravedno, a onda i netočno, da Brezovački istupa samo u ime vjerskih uvjerenja i stanovitog patriotizma. Iza njegovih nakinđurenih „pravdoznanaca” i kraljevskih „tolnačnika” osjeća se miris raspadanja. U svijetu komedija Brezovačkoga (...) nema mjesta za „plemenite” Jugoviće ni za parazite

¹⁷ S. Batušić analizirajući *Matijaša* ovako tumači smisao jozefinističkih ideja: „Prosvjetiteljske jozefinske teze bile su međutim, i ostale su, samo apstraktne i neprimjetljive pojave – tanak nanos na površini tadašnje socijalne stvarnosti, koja je u svom debelom i za svako idealističko filozofiranje neprobojnom sloju sadržavala stoljetni sistem ekonomske eksploatacije slabih na račun jačih. (...) U tom sistemu općeg materijalnog iskorišćivanja (...) bilo je jozefinsko prosvjetiteljstvo samo magla i fraza od koje kmetovi, sitni obrtnici, nadničari i radnici (...) nije imala koristiti se uopće brinula za te gospodske mudroljive. Je li to Brezovačkomu bilo jasno? S jedne strane on je osjećao i vidio da postoji socijalno bespravlje (...) u svakom pasosu gdje kudi i kritizira neke društvene nepravde, pa makar i oprezno i suzdržljivo, njegovi jasni realistički primjeri živi su... Ali kad mjesto iznošenja takvih primjera započne docirati, onda njegova argumentacija postaje prazna i frazerska i odzvanja kao šablonsko ponavljanje nabožnih pouka, poznatih iz postila i popodnevni propovijedi” (Batušić, 1951: 27). Kombol ga isto prikazuje kao rodoljuba, moralista, konzervativca te mu zamjera „izravno poučavanje” (Kombol, 1961).

¹⁸ Da je i u *Matijašu* neizravno upleten antifeudalni stav ukazuju S. Batušić, 1951. i Švelec, 1978. Riječ je o krznarovoj izjavi o nekorisnosti plemstva (II, 9). Hećimović preuzima Prohaskino mišljenje o reproduciranju Škrlecovih nazora u kojima on zagovara unutarnje reforme te „poziva patriotsko plemstvo da se žrtvuje u korist kraljevstva i domovine” (Hećimović, 1971: 29). No, sporna je Prohaskina ključna teza, navod kako kod nas tada još nije bio udomaćen pojam naroda, te se Škrlec zalaže za patriotsko plemstvo. Škrlec je doista u većini slučajeva bio ostavne povlastice plemstva, no on nije jedini koji se u to vrijeme bavio gospodarsko-upravnim reformama. Radikalniji stav zastupao je u svojim pamfletima npr. zagrebački odvjetnik Benedikt Krajačić. Noviji radovi pružaju uvid i u liberalnije Škrlecove ideje (v. Lunaček, 1999).

Svetloglase (...) U tom njegovu svijetu na obje noge čvrsto koračaju novi ljudi koji su mutnim poslovanjima stekli određene pozicije u društvu da za koje desetljeće preuzmu i kormilo u ruke. Brezovački ni o njima nema nikakvih iluzija” (Švelec, 1978: 142). Odgovor na pitanje kako tumačiti prosvjetiteljsku nakanu Brezovačkog u cjelini nije jednostavan, a ovdje ćemo pokušati sugerirati iz čitanja tekstualnog korpusa i uvidom u pojedina filozofska tumačenja, bez posezanja za detaljnijim kontekstualnim obrazloženjima moguće satirično-političke implikacije komedije.

Diogeneš kao sluga ne razvija kao što to čini Figaro, nikakve značajnije osobne ili materijalne ambicije, premda ih spominje.¹⁹ U disputaciji o problemima slugu i službe zalaže se doista tek za unaprjeđenje i bolje uvjete u službi (pravo na slobodni dan) u kontekstu onodobnih profesionalizacijskih nagnuća i pravnog reguliranja odnosa slugu i gospodara: *„To je vse dobro! Ali mi slugi jesmo vezda gizdavi, mi potrebujemo dvojrvenu plaću: lepu opravu (...) dobru koštu i naše dneve za nas. SEBIRAD: Kakve dneve? DIOGENEŠ: Postavimo svetke, vu kojeh mi nikaj drugo ne moramo delati, kak k obedu podvoriti, potlam celoga dneva do drugoga jutra poleg naše volje sprevoditi. SEBIRAD: Oho, tak vi potrebujete više, kak ja imam, ki sem vendar nekaj drugo. DIOGENEŠ: Morebiti, ali vsaki svoje išče*” (I, 8).²⁰ On dakle u svojstvu slugu ne može predstavljati simbolički, djelatni lik „revolucionarnih nagnuća”, no njegova je emancipacijska i anticipacijska svijest ipak postojano naglašena kroz čitavo djelo. Na koji je način onda motivirana i predstavljena njegova iznimna, prosvijećena svijest koja skrbi o korisnosti i općem dobru u društvenom smislu? Pogledaju li se ključni dijalozi lako se može uvidjeti kojim racionalnim, empirijski predočenim metodama Diogeneš poražava svoje disputacijski manje ili više dorasle protivnike, rezonirajući kao posve autonomni/slobodoumni pojedinac, posjednik racionalnog sebstva bez ikakve stege čime oprimjeruje mogućnosti iznošenja istine koja ima prosvjetiteljske nakane. U biografskoj studiji o značenju obrazovanja i principima katoličkog prosvjetiteljstva u Baltazara Krčelića (1715.–1778.) Shek Brnardić prikazuje ključnu promjenu paradigme obrazovnog sustava: *„katolički prosvjetitelji oslanjaju se pri pronalaženju istine na metodu utemeljenu na eksperimentu, tj. iskustvenom promatranju, za razliku od skolastičke metode bazirane na izvođenju istine putem silogizama, tj. riječi. Pitanje metode bilo je, naime, jedno od najvažnijih pitanja prosvjetiteljstva u čitavoj Europi, a time i važno za određivanje nečijeg prosvjetiteljskog profila*” (Shek Brnardić, 2009: 41). U tomu se ocrtava i razlika poimanja odgoja i obrazovanja: *„općenito uzevši, ‘odgoj’ ima naglašeno aktivnu komponentu i to je ciljno usmjereno djelovanje na drugoga, a ‘obrazovanjem’ se*

¹⁹ Diogeneš bivanje u službi tumači dvosmisleno: sa službom je zadovoljan, no plaćom nije, čime upućuje na kritičko preispitivanje „institucije službe”, ali naglašava i osobnu/materijalnu ambiciju.

²⁰ Problemi profesionalizacije i kontraktualne regulacije zapošljavanja slugu nausuprot paternalističkom okviru počinju se jasnije artikulirati od sredine 18. st. iako se neće tako brzo razriješiti. O tomu na primjeru Francuske piše Maza (1983). Teorijska obrazloženja v. i u Maslan, 2009. U Zagrebu je paternalistički okvir zadržan i znatno kasnije. Pravne odnose služinčadi i gospodara regulirao je „Služinski red za gradove u Hrvatskoj i Slavoniji” iz 1857. koji je na snazi ostao sve do tridesetih godina 20. st. Položaj se slugu niti početkom 20. st. nije u Hrvatskoj popravio. Naime, u okviru navedenih zakonodavnih okvira nije donesena uredba koja bi im zajamčila prava kao „u slučaju nesreće, bolesti ili starosti koja su manje-više imali radnici” (Horvat, 2012).

smatra sadržaj i rezultat odgoja, tj. kao nešto, što se ne može postići samo odgojem, već zahtijeva samodjelovanje i događa se kao samorazvijanje” (*ibid*, 153). Pogledajmo i kako Kant 1784. definira prosvjetiteljstvo: „Prosvjetiteljstvo’ je izlazak čovjeka iz stanja samoskrivljene nepunoljetnosti. ‘Nepunoljetnost’ je nemoć da se vlastiti razum upotrebljava bez vodstva nekog drugog. Ta ‘nepunoljetnost’ je ‘samoskrivljena’ onda kad njezin uzrok ne leži u nedostatku razuma, nego u pomanjkanju odlučnosti i hrabrosti da se njime služi bez tuđeg rukovođenja. ‘Sapere aude!’ Imaj hrabrosti služiti se ‘vlastitim’ razumom!” (Kant, 2000: 35) Kantovi iskazi i ključne ideje mogu se sažeto objasniti i parafrazirati na sljedeći način: „prosvjetiteljstvo je ‘hrabrost’ da se čovjek osloni na samoga sebe i na svoje duhovne moći te da sukladno tomu preuzme odgovornost za svoja djela i svoje spoznaje. Samo tako čovjek može postati svjestan svoje slobode: sloboda se zadobiva ‘javnom upotrebom uma’, onkraj vjerovanja i slijepe pokornosti bilo kojoj vrsti autoriteta; zahtijeva se tolerancija prema tuđemu mišljenju, nepovrjedivost ljudskoga dostojanstva i slobode u svim njezinim očitovanjima.”²¹ Da bi se razumjelo Diogenešovo rezoniranje, nužno je prisjetiti se detalja koji se pri kraju u obliku „pretpriče” prikazuju u specifičnom svjetlu. Važno je pritom da je svoju putanju, a time i ulogu sluge svjesno izabrao sam kao oblik autonomnog puta traženja istine (preuzevši identitet Diogeneša zbacio je sa sebe autoritet oca koji će se na koncu i pokazati lažnim) kada je ugledavši Ferdinanda osjetio emocionalni poticaj, zbog čega je i dalje emocionalno rastrgan (V, 1). Njegova emancipacijska svijest može se naposljetku potvrditi i realizirati ne toliko u kontekstu konvencionalno normiranih utjecaja slugu na zapletene situacije u drami i kontrolu nad njima, niti isključivo na razini polemičko-kritički intoniranih iskaza koji se njegovim posredstvom razobličuju kao društveni poroci ili kritikom povlaštene klase (treba istaknuti kako je riječ o prominentnom konvencionalnom toposu sentimentalističke ili nove građanske drame),²² jedino u kontekstu završne, naizgled nemotivirane anagoristički spektakularne završnice komada u kojemu se njegova drukčijost i duševna plemenitost naposljetku i posredstvom emocionalnog ključa potvrđuje, pri čemu se upravo u tom dramaturškom ključu ova poučno-sentimentalistička komedija ne pokazuje samo u svojoj didaktičnoj intenciji religijske univerzalnosti,²³ već posljedično, s obzirom na izrečene Diogenešove ideje u susretima s predstavnicima društva zadobiva i afirmativnost svoje političke implikacije. Da bi se realizirala afirmacija ideja za koje se Diogeneš zalaže i raskrinkala izopačenost povlastica povlaštenih te nemoralnost ostalih korum-

²¹ Riječ je o poznatom Kantovu odgovoru na upit Berlinske akademije da odgovori na pitanje što je prosvjetiteljstvo. Navedeno sažeto tumačenje citirano je prema Hrvatskoj enciklopediji: *Prosvjetiteljstvo*, Mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. Usp. i uvod Z. Posavca u Kant, 2000.

²² Pataky-Kosove kao važnu značajku sentimentalističke građanske drame ističe promoviranje novoga moralnog koda i afirmaciju srednje klase: „*Domestic drama had a close connection with the growing spirit of dissatisfaction with existing social, economic, religious and political conditions. They not only portrayed middle-class life and its problems but attacked the corruption and depravity of the nobility*” (Pataky-Kosove, 1977: 26).

²³ Diogenešova rezoniranja iako u skladu s religioznom naukom pokazuju i otklone od dogmatičnosti, „univerzalizma mišljenja” i defetizma, primat je dan provjerljivom i praktičnom: „*Trpi, kak i ja, pak lakše podneseš nevolju. DIOGENEŠ: Takva medicina je proti vsaki nevolji. To je istina, ali medicine, koje su proti vsakomu betegu, to jest kak govore universal, jesu čisto male ali bolje nikakve hasne*” (IV, 3).

piranih društvenih slojeva, on mora napustiti svoju poziciju slugu i preći ne u poziciju gospodara (kako pokazuje u slijedu konvencionalne tradicije dominantnog slugu Figaro), već u društvo sebi ravnih, jednakih; kako se to na kraju drame uspostavlja kada se u Diogenešu prepoznaje izgubljeni sin, te umjesto gospodara na scenu stupa otac.

Najjednostavnije se navedeno može objasniti iz perspektive čuvenog Hegelova članka o dijalektici odnosa roba i gospodara. Ukratko, borba između ove dvije sučeljene, ali simbiotičke pozicije dio je Hegelove priče o razvoju samosvijesti. U suštini vazalno-feudalni odnos ili sprega gospodara i roba specifičan je primjer *negacijske samosvijesti*. Hegel tumači kako svijest o sebi pretpostavlja svijest o drugome; biti samosvjestan u tom smislu znači da se pojedinačna svijest reflektira o drugu, čiju svijest, opet, potvrđuje ta ista svijest. Gospodar ne može vidjeti ili spoznati svoju nezavisnost reflektiranu kroz ličnost roba: sve što vidi je pokornost. Obostrano priznanje i autonomna potvrda sebe mogući su jedino ako se radi o osobama jednakog statusa. Emancipirajuća, autonomna samosvijest mora/može dobiti priznanje tek od druge osobe iste vrste, te se dijalektika odnosa gospodar-rob mora nadići. Oni od dijalektičke uzajamne ovisnosti mogu da se kreću kroz različite trenutke Hegelove velike priče da bi se na kraju susreli kao jednaki u modernom građanskom društvu u domeni principa filozofije prava ili jednakopravnosti. Nije stoga nevažno Diogenešovo gubljenje uloge/identiteta slugu, niti završetak komedije naposljetku služi tek izricanju religiozno-moralističke pouke „kako se dobro dobrim vraća”. Kako je Diogeneš jedini koji povezuje sve dramaturške razine komedije, nije nevažna ni njegova gesta vraćanja novca Medobuzu kojim mu pokazuje ispravan put, niti je proizvoljno što se ludički sloj djela koncentrira oko izravnog prosvjeđivanja isključivo ovog lika. Tom novom niskom (malo)građanskom sloju potrebija je *iluminacija* i izrazitije poklanjanje pažnje, budući bi nedostatak moralnog napretka urušio i značaj društveno-političkog preokreta iz temelja.

Promjena koja se dogodila u svojstvima glavnih likova nositelja prosvjetiteljskih funkcija u djelu Brezovačkoga, očituje se stoga kao pomak od apstraktne razine „grabančijaša dijaka” koji je još uvijek maska, dok se u *Diogenešu* ludička maska rascijepila na dva pola, kako bi ustupila mjesto individualiziranijim značajkama naslovnog lika. Društveni sloj komedije koji supostoji, donekle paradoksalno s onim univerzalističko religioznim,²⁴ naglašeno ipak ističe kako izvorište društvene nesreće nije u metafizičkom već u ljudskom, javnom djelovanju. Sretna obiteljska razotkrivanja postaju ujedno simbolički temelj novoga društva utemeljenog na principima duševno plemenitog građanina.²⁵

²⁴ Djela se Brezovačkoga nisu propitivala u kontekstu izmijenjenih religioznih načela vremena. Karakter katoličke duhovnosti tumačio se kao svojevrsno zastranjenje i pretjerano moraliziranje. Tzv. „paradoks” istodobne političke osviještenosti i naglašenih religijskih čuvstava u tim prevratnim vremenima nije nužno jamstvo konzervativnosti autora. Uostalom, i najistaknutiji francuski prosvjetitelji pokazivali su u svom radu iznimna kolebanja po pitanju vjere. Religioznost je u ovoj drami svedena na pitanje morala.

²⁵ Nije vjerovatno bez važnosti što je domovina ključna Hermenegildova riječ na početku raspleta. Kako nije pronašao brata uz kojeg se želi uspokojiti namjerava otići u stranu zemlju. Naposljetku razotkriveni identiteti ne pronalaze samo ispunjenje privatne obiteljske veze već i domovinu. Ostaje otvoreno pitanje mogu li se i u tomu iščitavati nastojanja vezana uz predpreporodna gibanja/nacionalni zanos Brezovačkog, kakvim se otvorenije očituje u svojim satirično-političkim prigodnicama (npr. u *Jeremijaš*).

Literatura

- Babić, Josip (2011) „Odnos prema komediji u kazalištu Goetheova doba” u: *Književna revija, Ogranak Matice hrvatske Osijek*, 51, 1, 2011.
- Batušić, Nikola (2002) *Starija kajkavska drama*, Disput, Zagreb.
- Batušić, Nikola (2008) „Diogeneš” u: *Leksikon hrvatske književnosti: Djela*, Školska knjiga, Zagreb.
- Batušić, Slavko (1951) „Komediografija Tita Brezovačkoga” u: *Djela Tituša Brezovačkoga Stari pisci hrvatski* 29, JAZU, Zagreb.
- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de (1947) *Figarova svadba ili ludi dan*, preveo Slavko Batušić, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb.
- Brezovački, Tito (1973) *Sv. Aleksi, Matijaš grabancijaš dijak, Diogeneš* u: Brezovački, Tito *Dramska djela, Pjesme*, PSHK 22, prir. B. Hećimović, Zora, Matica hrvatska, Zagreb.
- Carlson, Marvin (1996) *Kazališne teorije I, II*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Fido, Franco (2000) „Lo spazio scenico dei servitori e la critica della ragion borghese” u: *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Einaudi, Torino.
- Hall, James (1998) *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb.
- Hećimović, Branko, Flegar, Milorad (1971) *Dva komediografa*, Školska knjiga, Zagreb.
- Hećimović, Branko (1973) „Predgovor” u: Brezovački, Tito *Dramska djela, Pjesme*, PSHK 22, Zora, Matica hrvatska, Zagreb.
- Hećimović, Branko (1978) „Komično u scenskim djelima Tituša Brezovačkoga”, *Dani hvarskog kazališta 5: XVIII stoljeće: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, Čakavski sabor, Split-Zagreb.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1974) *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd.
- Horvat, Katarina (2012) „Kućna služinčad u gradu Zagrebu od kraja 19. stoljeća do početka Prvoga svjetskog rata” (sažetak izlaganja na IV. Kongresu hrvatskih povjesničara), Hrvatski nacionalni odbor za povijesne znanosti, Društvo za hrvatsku povjesnicu, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, mrežno idanje, 2013.
- Kant, Immanuel (2000), *Pravno-politički spisi*, ur. Z. Posavec, Politička kultura, Zagreb.
- Klenke, Dorothea (1992) *Herr und Diener in der französische Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts: eine ideologiekritische Studie*, P. Lang, Frankfurt am Main – New York.
- Kolumbić, Nikica (1978) „Didaktičnost kao dramaturška komponenta hrvatske prosvjetiteljske drame”, *Dani hvarskog kazališta 5*, Čakavski sabor, Split.
- Kolumbić, Nikica (1997) „Tituš Brezovački između prosvjetiteljstva i predpreporodnih nastojanja”, *Dani hvarskog kazališta 23: Hrvatska književnost uoči preporoda*, Književni krug, Split.

- Kombol, Mihovil (1961) *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1950) *Hamburška dramaturgija*, prev. V. Šarić, Zora-Državno izdavačko poduzeće Hrvatske, Zagreb.
- Lešić, Zdenko (1977) *Teorija drame kroz stoljeća I (Od početaka do kraja XVIII. stoljeća)*, Svjetlost, Sarajevo.
- Lunaček, Valdemar (1999) „Hrvatski kameralist Nikola Škrlec Lomnički”, u: *Nikola Škrlec Lomnički 1729–1799.*, sv. 1., HAZU, Pravni fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Maslan, Susan (2009) „Gotta Serve Somebody”: Service; Autonomy; Society” u: *Comparative Literature Studies* 46, br. 1.
- Maza, Sarah (1983) *Servants and Masters in Eighteenth Century France: The Uses of Loyalty*, Princeton University Press, Princeton.
- Novak Prosperov, Slobodan i Lisac, Josip (1984) *Hrvatska drama do narodnog preporoda II*, Logos, Split.
- Pataky-Kosove, Joan Lynne (1977) *The ‘Comedia Lacrimosa’ and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, Tamesis Books Limited, London.
- Scott-Prelorentzos, Allison (1982) *The Servant in German Enlightenment Comedy*, The University of Alberta Press, Edmonton.
- Sidnell Michael J. ur. (1994) *Sources of Dramatic Theory 2: Voltaire to Hugo*, University Press, Cambridge.
- Shek Brnardić, Teodora (2009) *Svijet Baltazara Adama Krčelića: obrazovanje na razmeđu tridentskoga katolicizma i katoličkoga prosvjetiteljstva*, Hrvatski institut za povijest, Zagreb.
- Šalamun-Biedrzycka, Katarina (1990) „(Še enkrat) primerjava med Beaumarchaisovim Figarom in Linhartovim Matičkom” u: *Primerjalna književnost*, 13, br. 1.
- Švelec, Franjo (1978) „Društveni odnosi u komedijama Tita Brezovačkoga”, *Dani Hvarskog kazališta 5: XVIII stoljeće: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, Čakavski sabor, Split.

SUMMARY

Ana Gospić Županović

THE CHARACTERS OF SERVANTS IN TITUŠ (TITO) BREZOVAČKI'S PLAYS

The starting point of this paper is the notion that in Tito Brezovački's plays the characters of servants have an important role and a privileged place – that of social testimonies. This paper is focused on investigating the features of representation and the roles of servants in two key plays: the hagiographic play *Sveti Aleksij* (1786) and the play *Diogeneš iliti sluga dveh zgubljenih bratov* (c. 1805). The plays are first situated within the temporal context after which the features of the characters of servants Favorin and Diogeneš are compared primarily in relation with the genre and comic conventions. The focus is then shifted towards the interpretation of their discourses with respect to the philosophical and/or ideological notions that they support and the critical-satirical reflections which direct interpretation towards coeval socio-political reality. Favorin has the role of the bearer of comical-entertaining parts and his function is to relieve the dominant tragic-pathetic tone, while in the philosophical context he is the conveyer of moralistic-deterministic ideological determinants. The character of Diogeneš (although he has, just like Favorin, inherited some typical comedic conventions in the display of willy servants) represents the transformed character of critical-satirical servant partly in accordance with the conventions of the emerging sentimental drama and drame bourgeois. Since he unites all the dramaturgical layers of the play the key socio-political aspects of the play are uncovered through his mediation. Given his role and purpose in the plot, along with the Kantian notion of Enlightenment and Hegelian dialectic of the master servant relationship, new possible socio-political implications of this enlightenment play are proposed in the context of the emergence of new social order.

Key words: *Tituš (Tito) Brezovački; conventions of servant representation; sentimental drama; dialectic of master-servant relationship; social critique*