Isusovačko kazalište u Hrvatskoj i njegova važnost u kontinuitetu kazališne prakse

Budak, Silvija

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Department of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:868311

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
UNIVERSITY OF ZAGREB
CENTER FOR CROATIAN STUDIES

Repository / Repozitorij:

Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

Silvija Budak

ISUSOVAČKO KAZALIŠTE U HRVATSKOJ I NJEGOVA VAŽNOST U KONTINUITETU KAZALIŠNE PRAKSE

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, godina 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

SILVIJA BUDAK

ISUSOVAČKO KAZALIŠTE U HRVATSKOJ I NJEGOVA VAŽNOST U KONTINUITETU KAZALIŠNE PRAKSE

DIPLOMSKI RAD
Mentor: doc. dr. sc. Viktoria Franić Tomić
Zagreb, godina 2018.

SADRŽAJ

1. UVOD 6
2. DRUŽBA ISUSOVA 7
2.1. Usmjerenost na odgojno-obrazovnu komponentu 9
3. ISUSOVAČKO DJELOVANJE NA HRVATSKIM PROSTORIMA 11
4. ODLIKE ISUSOVAČKOGA KAZALIŠNOG IZRAZA U HRVATSKOJ 13
4.1. Vrijeme i okolnosti izvođenja predstava 13
4.2. Jezik predstava 16
4.2.1. Periohe 18
4.3. Raznovrsnost kazališnoga repertoara 24
4.4. Polemike oko nacionalnih odrednica 26
4.5. Mjesta izvođenja, scenske osebujnosti i utjecaji 29
4.6. Akteri 33
4.7. Kraj isusovačkih predstava i njihovi nastavljači 35
5. *SVETA VENEFRIDA* 37
5.1. O drami 37
5.2. Radnja i izvor građe 40
5.3. Tekstualna slojevitost 47
5.4. Scenske upute 51
6. ZAKLJUČAK 54
7. LITERATURA 55

Sažetak

U ovom radu će se sintetski objediniti građa isusovačkih tragedija na hrvatskom jeziku s podacima o izvedbama na latinskom jeziku, pri čemu će se pokazati jedinstvo hrvatskoga kulturnog prostora s obzirom na građu isusovačkih drama i njihovu poetiku. Nasljeđe humanizma došlo je u bliski dodir s retrogradnim iskustvima srednjovjekovnih prikazanja pri čemu je sve dobilo barokne naglaske na formalnoj razini. U tom trojstvu nastala je jedna kazališna praksa od koje je na hrvatskom jeziku sačuvano samo nekoliko tekstova, ali su zato tragovi isusovačkog teatra bilježeni u samostanskim kronikama, što sve zajedno predstavlja važan segment hrvatskoga kazališnog života. S posebnom pozornošću analizirat će se Kašićeva tragedija *Sveta Venefrida* koja je odličan primjer izvorne hrvatske isusovačke tragedije i u kojoj su vidljivi slojevi humanističke, srednjovjekovne poetike ali i aktualnog baroka.

Ključne riječi: isusovačko kazalište; isusovačka drama; Sveta Venefrida; Bartol Kašić

Summary

This paper will synthetically combine the traces of Jesuit tragedies in the Croatian language with the information on the performances in the Latin language, which will show the unity of Croatian cultural space considering the material of the Jesuit drama and their poetics. The legacy of humanism came into close contact with the retrograde experiences of medieval drama, all of which received baroque accents on a formal level. In this trinity there is a theatrical practice in which only a few texts are preserved in the Croatian language, but the traces of the Jesuit theater are recorded in the monastery chronicles, which together represent an important segment of Croatian theater life. Special attention will be given to Kašić's tragedy *Sveta Venefrida,* which is an excellent example of the original Croatian Jesuit tragedy and in which the layers of humanistic, medieval poetics and the actual baroque are also visible.

Key words: Jesuit theater; Jesuit drama; Sveta Venefrida; Bartol Kašić

1. UVOD

Osnutak isusovačkoga reda u 16. stoljeću doveo je do razvidnih promjena na području školstva i obrazovanja u Europi. Iako je njihov obrazovni sustav s vodećim latinskim jezikom bio naizgled sasvim uniforman, sadržavao je razne javne dramatičke aktivnosti kazališnoga tipa. Taj se dio često marginalizirao u hrvatskoj kazališnoj historiografiji jer nikada nije bilo riječ o pravim, profesionalnim akterima, a dugo se smatralo da je imao isključivo didaktičku ulogu. Međutim, od davnina svako je kazalište, pa i ono amatersko, odraz društvene, kulturne i umjetničke razine određene skupine te je potrebno sagledati ulogu isusovačkoga školskoga kazališta teatra unutar cjelokupne hrvatske kazališne prakse. Cilj ovoga rada je utvrditi odlike isusovačkoga kazališta, kako su one korespondirale s tadašnjim društvom i jesu li umjetničko-izvedbene komponente povezane s prijašnjim kazališnim poetikama ili tadašnjim aktualnim umjetničkim pravcima. Jedino na taj način može se razlučiti važnost njihova kazališta, kako u Europi, tako i u Hrvatskoj. S obzirom na to da se radi o zaista univerzalnom europskom tipu kazališta, jedan će se dio posebno ograničiti na hrvatski prostor, produkciju na narodnom jeziku i pitanje nacionalnih odrednica. Usporedbom s njihovim sljedbenicima na ovim prostorima, potvrdit će se neposredna veza isusovačke kazališne forme s prvim hrvatskim profesionalnim kazalištem. Jedan od najpoznatijih hrvatskih isusovaca, Bartol Kašić, svojim je doprinosom znatno obogatio hrvatski jezik i kulturu, od kojih se najviše ističe prva hrvatska gramatika. No, u ovom je kontekstu ključna njegova tragedija *Sveta Venefrida* koja je konkretan primjer hrvatske isusovačke drame. U analizi spomenutoga djela potvrdit će se prisutnost srednjovjekovnih, humanističkih i baroknih elemenata, ali i prožimanje isusovačkih ideja. Kroz iščitavanje Kašićevih didaskalija nastojat će se stvoriti potankosti scenske slike koje su tipične za isusovačko kazalište.

2. DRUŽBA ISUSOVA

Na prijelazu iz 15. u 16. stoljeće europskim prostorom strujala su nova humanističko-renesansna shvaćanja i učenja. U centar humanističkih istraživanja postavljen je čovjek koji je stup društva, ali prvenstveno se isticala čovjekova individualna vrijednost i intelektualna moć. Takvo društveno okruženje omogućilo je i promjenu na duhovnom planu. Dugogodišnje nezadovoljstvo u Crkvi izazivale su pojedine katoličke tradicionalne doktrine, kao što su indulgencija i simonija, te druge zloupotrebe crkvenih položaja. Novi vjerski pokreti – luteranstvo, kalvinizam, zwinglijanizam, anglikanizam – uputili su kritike Crkvi, iznijeli zahtjeve za promjenama te postali svojevrsna opozicija Crkvi. Kler je pružio odgovor u obliku katoličke obnove ili protureformacije, koja je provođena pomoću zaključaka Tridentskoga koncila te redovničke zajednice isusovaca.

Red Družbe Isusove (latinski *Societas Jesu*) ustanovio je baskijski plemić Ignacije Loyola s malom skupinom pojedinaca na pariškom sveučilištu. Zajednica je odobrena papinskom bulom 27. rujna 1540. godine. Loyola je ujedno izabran za prvoga vrhovnog poglavara Družbe, to jest generala, a njegovi sljedbenici nazivaju se isusovci ili jezuiti. U *Konstitucijama* je Loyola, zajedno sa svojim suosnivačima, propisao temeljno ustrojstvo zajednice. Drugo njegovo djelo zove se *Duhovne vježbe*, a sadrži upute kojima je nastojao ponovno oživjeti vjerski duh te dati savjete budućim isusovačkim novacima. Glavna načela Družbe Isusove su apsolutna poslušnost i pokornost papinstvu uz trajne zavjete celibata i siromaštva. Njihova obveza misionarskoga djelovanja, takozvana mobilnost, ključna je razlika kojom se isusovci izdvajaju od prethodnih redovničkih zajednica koje su uglavnom bile monaškoga karaktera. Aktivno su služili u većini europskih gradova, a pritom nisu bili orijentirani samo na suzbijanje reformatorskih pokreta (pučke misije), već su pokušavali osnažiti vjeru u zemljama kojima je prijetila turska opasnost (unutarnje misije). Isto tako, često su išli u zemlje čiji su vladari progonili katolike, tako da su mnogi isusovci pretrpjeli mučeništvo. Proširili su se na područje Azije, Latinske Amerike i druge dijelove svijeta, u kojima su primjenjivali specifične pristupe kako bi starosjedioce preobratili na kršćanstvo (vanjske misije). Neki od najglasovitijih pripadnika isusovačkoga reda su Franjo Ksaverski, Matteo Ricci, Petar Faber, Robert Bellarmine, Franjo Borgia, Ferdinand Košćak, Ivan Ratkaj, i tako dalje. U sklopu raznih misija i ekspedicija isusovci su prenosili znanja, vjeru, znanstvena dostignuća,

kulturu, umjetnost te neprestano radili na razvijanju i unaprjeđivanju istih. Stoga Miroslav Vanino (1969, XXVIII-XXIX) isusovačku aktivnost dijeli na četiri segmenta koji se međusobno isprepliću, a to su:

1. sustavna znanstvena djelatnost;

2. podjednaka suradnja s mladima, bilo da se radi o laicima ili vjernicima;

3. organizirani misionarski rad;

4. socijalni apostolat, provođen kroz edukaciju.

Po dolasku u novo mjesto, isusovci su gradili rezidencije, umjesto klasičnih samostana, kako bi imali prostor za boravak i obavljanje službe. Ubrzo nakon toga otvarali su kolegije, zavode, knjižnice i tiskare. Time je mladeži omogućeno besplatno učenje i stjecanje visokih akademskih stupnjeva diljem Europe, uz, naravno, duhovnu dimenziju. Svakako je značajan osnutak Rimskoga kolegija, koji se brzo uzdigao na status sveučilišta te opstao sve do danas pod imenom Papinsko Gregorijansko sveučilište. Zahvaljujući redovnim katehezama, broj članova isusovačkoga reda konstantno je rastao, pa je koncem stoljeća bilo preko 16 000 isusovačkih pripadnika (Wright, 2006: 67), što je zaista impresivna brojka.

Velikim kolonijalnim silama Francuskoj, Portugalu i Španjolskoj zasmetala je isusovačka općeprisutnost, a naročito njihovo postupanje s domorodačkim narodima u prekooceanskim zemljama zato što su ih isusovci naučili na civilizirani život, potaknuli razvoj gospodarstva i industrije te ostvarili profit. Usto brojnim vladarima nije odgovarala visoka razina isusovačke diplomacije, pa su se pobunili Papi. Guillermou (1992: 72) to naziva paradoksom: „red koji je svuda postao glasovit po svojoj tobože vojničkoj i aristokratskoj organizaciji navukao je mržnju velikaša jer je regrutnim narednicima oduzimao dobar dio njihove lovine, potpomagao uzdizanje skromnih, te se pokazao kao prethodnik demokratske obuke“. Red je ukinut 21. srpnja 1773. godine. Svaki svjetovni vladar morao je potvrditi papinski dekret u svojoj zemlji, što je provedeno u svim katoličkim zemljama koje su potom vršile progon isusovaca. U nekatoličkim zemljama, kao što je Rusija, isusovci su mogli nesmetano nastaviti svoj rad jer papinski dekret nije priznat. Pitanje školstva prebačeno je u domenu državne uprave, ali mnoge državne škole s vremenom su preuzele

isusovačke odgojno-obrazovne metode, što zasigurno govori o njihovim uspješnim pedagoškim kompetencijama. Ukinuće reda ispostavilo se, doduše, samo privremenom odlukom jer je papa Pio VII. ponovno obnovio red 41 godinu kasnije.

2.1. Usmjerenost na odgojno-obrazovnu komponentu

Isusovci su bili glavni nositelji odgoja i obrazovanja u ranomodernom društvu. Razilaženje isusovačkoga reda i reformacijskih pokreta očito je u tumačenju Biblije. Reformatori su smatrali da je potrebna samo vjera, a isusovci su, u skladu s crkvenim naukom, tvrdili da je potrebno i činiti dobra djela. Upravo ta sinteza vjere i dobrih djela obilježila je cjelokupno postojanje i djelovanje isusovačkoga reda jer ih nije ograničavao stalež pojedinaca, njihova vjeroispovijest ili socijalne mogućnosti. S obzirom na to da su ostavili trag na puku jer su im omogućili besplatno opismenjavanje, što je svakako bio izazov toga vremena, moglo bi se reći da su provodili projekt društvene preobrazbe. Njihovu učinkovitost potvrđuje činjenica da su bili pozivani u krajeve svjetovne vlasti, kako bi uspostavili, regulirali i vodili školski sustav. Pokazali su se vrsnim učiteljima jer su sami sastavljali udžbenike za svoje učenike te većinom nisu ni dobivali plaću. Rezultate svojeg praktičnog rada objedinili su 1599. godine u priručniku, pod punim nazivom *Studijska osnova Instituta Družbe Isusove* (latinski *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu*), kojim su službeno normirali prosvjetu. Osnova je sadržavala nastavni kurikulum, načine izučavanja mladeži, strogo određene propise o učeničkim obvezama, učestalosti vjerskih vježbi i drugih školskih aktivnosti, materijale i slične disciplinsko-pedagoške upute za nastavnike te rektore kolegija. Dakle, riječ je o opsežnoj *Osnovi* koja se modificirala kako bi odgovarala svakoj sredini zasebno[1] i njezinim lokalnim prilikama (Vanino, 1969: 110).

[1] Uglavnom su se propisi određivali po provincijama. Svi hrvatski isusovački kolegiji nalazili su se u austrijskoj redovničkoj provinciji. Iznimke su činili Dubrovnik koji je bio unutar rimske provincije, te Split, dio venetske provincije. Provincijska podijeljenost rezultat je političke rascjepkanosti hrvatskih zemalja u ranom novom vijeku.

Za razdoblje renesanse karakteristično je oživljavanje antičke kulture koja je smatrana jedinim izvorom i idealom univerzalne kulture, a ovakve tendencije očitovale su se u obrazovanju, čiju su okosnicu činili klasični autori na grčkom i latinskom jeziku. Usporedno su se učili humanistički predmeti, od kojih je najveći naglasak bio na gramatici, književnosti te vježbanju retoričkih sposobnosti, dok su povijest i geografija zauzele tek mali opseg predavanja. Filozofija se bazirala na aristotelizmu i skolastici, a sastavni dio toga predmeta bila je fizika. Naspram toga, matematika i druge egzaktne znanosti posve su zanemarene. Škole su bile podijeljene na niže i više razrede, a postojale su i javne akademije s tečajevima za filozofiju te moralnu teologiju. Osim stjecanja znanja, učenici su morali raditi i na razvijanju sposobnosti. Školski sustav je bio formiran po uzoru na pariško tradiciju studiranja (*modus pariensis*) jer su učenici bili grupirani u razrede po sposobnostima i mogli su napredovati samo ako su savladali propisano znanje (Wright, 2006: 61). Najvjerojatnije učenici tada nisu ni bili ocjenjivani, već su bili promaknuti u viši razred ako su uspješni ili bi ostali u istom dok ne polože ispit. Nedisciplinirani đacima savjetovalo se da prijeđu u zanatlije, a one s neprimjerenim ponašanjem izbacilo bi se iz škole.

Cjelokupni rad pojedinoga razreda ili kolegija izlagao se na javnim nastupima i priredbama nekoliko puta godišnje, a najčešće potkraj školske godine u obliku završnog ispita. To je uključivalo učeničke radove, govore, rasprave, međusobna natjecanja i školske predstave pred mnogobrojnom publikom na zatvorenim ili otvorenim mjestima. Njihova funkcija također je bila obrazovne prirode jer su u pripremama sudjelovali učenici, a podjednako i nastavnici. U konačnici bi učenici morali javno iskazati svoje oratorske vještine i usavršen latinski jezik. Primjerice, deklamacije su se radile tako da je nastavnik učenicima dao određenu tezu koju su oni razradili i potom prezentirali; predstave su omogućile učenicima te publici da dožive i shvate moralnu poruku na identičan način na koji se to događa u tragediji – katarzom; disputima ili raspravama poticalo se kritičko promišljanje mladića; i tako dalje. Na taj način provodio se dinamični praktični rad koji je mladićima izgrađivao osobnost u vjerskom okruženju te ih učio pravilima uzornoga vladanja i života. Priredbama se obogaćivala kulturna scena svakoga grada stoga se isusovački utjecaj postupno širio iz crkvenih krugova na društvene sfere, a svoj je vrhunac postigao u 17. i 18. stoljeću.

3. ISUSOVAČKO DJELOVANJE NA HRVATSKIM PROSTORIMA

Protestantizam je u hrvatske zemlje dopirao iz Ugarske. Unatoč neslaganjima Hrvatske i Ugarske o vjerskim pitanjima, odlukom Hrvatskoga sabora priznavala se samo katolička vjeroispovijest u Hrvatskoj i Slavoniji. Međutim, protestantski pokret zahvatio je dijelove Istre i Međimurja gdje su oni obilježili svoje djelovanje otvaranjem tiskara u kojima su tiskali knjige na narodnom jeziku te prosvjećivali pučku kulturu. Iz tog razloga isusovci nisu došli na ove prostore s namjerom suzbijanja reformacije i katoličke obnove, već su morali obraniti kršćansku vjeru koja je bila ugrožena dugotrajnim ratovanjem s Osmanskim Carstvom. Heterogena politička situacija na Balkanu omogućila je Turcima lakše napredovanje i osvajanje, a u svojim su pohodima pljačkali narod, pustošili sva područja, vodili ljude u ropstvo te naseljavali muslimansko stanovništvo. Uspostavljanje vjerske stabilnosti bilo je prijeko potrebno jer su se hrvatske zemlje smatrale predziđem kršćanstva u Europi. Velik dio hrvatskoga naroda zalagao se za osnivanje isusovačkih škola, kako više ne bi bili prisiljeni školovati se na prestižnim srednjoeuropskim sveučilištima. Postojeće samostanske škole, poput pavlinske gimnazije u Lepoglavi, bile su namijenjene obrazovanju i svjetovnoj mladeži, stoga je taj aspekt javnoga školstva postojao još prije isusovaca. Samostanske škole imale su male kapacitete i slabiju organizaciju, pa su privremeno zatvarane uslijed turskih prodiranja, a kada su se učvrstile isusovačke škole, popriličan broj samostanskih je zatvoren.

Pošto je isusovačka nastavno-pedagoška aktivnost privukla pozornost europske javnosti, Hrvati su inicirali njihov dolazak. Prvi dodiri hrvatskih zemalja s isusovačkim redom[2] ostvareni su u 16. stoljeću, kada Nikola Bobadilla, jedan od osnivača Družbe, boravi u Zadru i Dubrovačkoj Republici. U Dubrovniku je također povremeno bila nazočna misionarska postaja, ali je otvaranje kolegija odgođeno zbog financijskih nemogućnosti Republike te malog broja isusovaca (Korade,

[2] Prvi Hrvati koji su pristupili isusovačkom redu bili su Stjepan Demitreus (Demitrević) i Toma Zdelarić, ali oni nisu aktivno djelovali na hrvatskim prostorima. Zanimljiv je podatak da je Zdelarić prvi hrvatski isusovački dramatičar, iako njegova dramska djela nisu sačuvana i nije poznato jesu li uopće izvođena. Vanino (1969: 5) tvrdi da je Toma Zdelarić još 1561. u Beču sastavio tragikomediju, što bi značilo da je to prva drama hrvatskoga isusovca pisana latinskim jezikom, no, to se nažalost ne može dokazati. Naposljetku, i dalje ostaje otvoreno pitanje jesu li hrvatski isusovci izvan domovine ostavili još neka dramska djela kojima bi se potvrdilo da su temelji hrvatske isusovačke drame postavljeni skoro pola stoljeća ranije nego što se to danas smatra jer prva domaća dramatizacija smješta se u prvo desetljeće 17. stoljeća.

Aleksić, Matoš, 1993: 30). Rezidenciju u Dubrovniku ustanovili su u prvom desetljeću 17. stoljeća, a potom su dospjeli i u ostale hrvatske gradove: u Zagreb, Rijeku, Varaždin, Osijek i Požegu.[3] Naknadno su zagrebački isusovci poveli misiju u Karlovac koja je bila kratkoga trajanja. Split je također jedne godine bio misijska postaja. Navedeni hrvatski gradovi bili su pod različitim političkim i kulturnim utjecajima pa su isusovci morali imati individualan pristup svakom gradu, ovisno o uvjetima koje su zatekli. Njihova svestranost i prilagodljivost najbolje se primjećuje u usporedbi Osijeka sa Zagrebom i Varaždinom. Na području Osijeka bavili su se prvenstveno pastoralnim radom i upravljanjem župe[4], a tamošnja je isusovačka gimnazija bila ukinuta na tridesetak godina jer su gradske općine procijenile da se ne isplati ulagati novce u školu koja ima premalo domaćih učenika (Matić, 1937: 6). S druge strane, u Zagrebu i Varaždinu isusovački se red snažno ukorijenio u javni život gradova. Štoviše, ondje su bili pokretači kulturnih događanja ili su svojim glumištem popratili bitna društvena zbivanja.

Financiranje i uzdržavanja kolegija riješeno je zakladama stvorenim od donacija plemića, građana, svećenika i kralja (Korade, 1992: 22). Čak su ti dobročinitelji davali svoja imanja ili kupovali posjede kako bi isusovci imali adekvatan prostor za poduku. Isusovci su jednako postupali prema plemićkim i neplemićkim mladićima, građanima, siromašnima i bogatima. Pobrinuli su se za siromašne pitomce osiguravši im besplatno školovanje i stanovanje u konviktima, koje se uzdržavalo milodarima građana, a jedno od poznatijih bilo je Sjemenište svetog Josipa u Zagrebu. U njihovim školama obrazovao se čitav duhovni stalež jer su oni „davali vanjskom kleru i samostanima dobar, često i glavni dio njihova podmlatka“, bez obzira na to u koji su red novaci stupili (Vanino, 1969: 93). Što se tiče visokoškolskoga obrazovanja, neophodno je spomenuti 1669. godinu kada je car i kralj Leopold I. isusovačkoj Akademiji u Zagrebu dodijelio sveučilišna prava i povlastice. Ta godina formalno se smatra godinom utemeljenja zagrebačkoga sveučilišta, iako prava nisu bila realizirana u praksi i nisu se dijelile doktorske titule.

[3] Treba naglasiti da u ovom nabrajanju neki autori uključuju dolazak isusovaca u Petrovaradin koji je bio granični dio Kraljevine Hrvatske (i Habsburške Monarhije), a za vrijeme osmanske ekspanzije grad je pao pod tursku vlast. Problem je što isti autori pri opisivanju petrovaradinske isusovačke škole potpuno izostavljaju ili oskudno govore o njezinoj glavnoj sastavnici – kazalištu. Shodno tome, u ovom se radu ne navodi Petrovaradin.

[4] Župa je bila samo u Tvrđi, dakle, vojnoj lokaciji.

4. ODLIKE ISUSOVAČKOGA KAZALIŠNOG IZRAZA U HRVATSKOJ

4.1. Vrijeme i okolnosti izvođenja predstava

Isusovačka rasprostranjenost najčešće se iskazuje šturim navođenjem godina pa je radi preglednosti izložena kronološka tablica s hrvatskim gradovima, godinama kada su isusovci organizirano došli u te gradove i po prvi puta tamo počeli izvoditi predstave. Godina dolaska ne označava nužno početak izgradnje kolegija u nekom gradu, ali pretežno je godina prvoga izvedenog kazališnog komada istovjetna godini otvorenja gimnazija.[5]

Grad	**Godina oganiziranog dolaska isusovaca**	**Godina prve izvedene predstave**
Dubrovnik	1604. (misija)	?
Zagreb	1606.	1607.
Rijeka	1627.	1706.
Varaždin	1632.	1637.
Karlovac	1646. – 1648. (misija)	1647.
Osijek	1687.	1735.
Požega	1698.	1715.
Split	1722. (misija)	–

Tablica 1. Vremenska korelacija između dolaska isusovaca i njihovih prvih izvedenih predstava

[5] Rezidencije su mjesto stanovanja isusovačkih pripadnika i pomoćnika te su služile samo za karitativan rad, dok su kolegiji obuhvaćali odgojno-obrazovne zavode: škole, knjižnice, internate i slično.

Iz prikazanoga se može zaključiti da su isusovci u razmaku od samo nekoliko godina, dakle, relativno brzo, uspostavili svoju organizacijsku strukturu na nekom prostoru, pokrenuli škole i istodobno kazališnu aktivnost. No, to im je bila primarna nakana pri dolasku, a kazalište je bilo tek popratna pojava njihovoga obrazovnog sustava. Veći vremenski raspon imaju jedino Osijek i Požega zato što su ti slavonski gradovi tek bili oslobođeni od turske vlasti pa škole nisu mogle biti odmah otvorene. Dubrovačka sredina bila je izuzetak zbog toga što isusovci nisu uspjeli plasirati svoju kazališnu produkciju zbog snažne tradicije humanističkoga svjetovnog kazališta. Za riječki kolegij i kazalište oskudni su podaci, pa je upisana prva poznata godina kada je bila isusovačka predstava, što ne isključuje mogućnost da je isusovačka produkcija postojala i prije toga. Split i Karlovac bili su misijska odredišta, pa nisu imali kolegij ni đake koji bi priređivali predstave, ali su zagrebački isusovci odigrali pokoju predstavu u Karlovcu.

Počevši od 1607. godine, isusovački kazališni život hrvatskih gradova potrajao je do ukinuća reda 1773. Iako su u tom razdoblju od skoro 170 godina predstave bile tek sporadična i mjestimična pojava, održan je kontinuitet kazališne prakse jer se određena baština isusovačkih prethodnika očuvala i preoblikovala u njihovim izvedbama. Direktno su se nadovezali na srednjovjekovna crkvena prikazanja i renesansno kazalište svjetovne poetike, a simultano se u nekim dijelovima razvijalo barokno kazalište, što je stvorilo sveukupnu podlogu za formiranje tipičnih elemenata isusovačkoga teatra. Školske kazališne predstave nisu bile svojstvene samo isusovcima jer su korištene još unutar europskih humanističkih akademija, ali uvriježeno je mišljenje kako su isusovci prvi uveli đački oblik kazališta na hrvatske prostore. To sigurno nije bio novitet koji su isusovci implantirali u hrvatsku kazališnu kulturu pošto su prve poznate javne predstave u kontinentalnoj Hrvatskoj također bile đačkoga oblika.[6] Prema tome, kazališna svijest u Hrvatskoj bila je donekle razvijena prije isusovaca, makar su u nekim gradovima oni bili „i jedinim žarištem svekolike scenske djelatnosti“ (Batušić, 1978a: 146).

Isusovačke „kazališne sezone“ bile su usko vezane uz školski kalendar. Sve gimnazijske predstave obično su se igrale tri puta godišnje: na kraju prvoga zimskog polugodišta, na kraju školske godine te 31. srpnja, kada se obilježava dan Ignacija Loyole. Ovakav raspored

[6] Konkretno se radi o kazališnim komadima koje su odigrali učenici kaptolskoga sjemeništa na Gradecu u pokladno vrijeme 1558. i 1572. godine. O sadržaju i autorima drama nema nikakvih informacija. (Batušić, 1978a: 86).

podrazumijevao je disciplinu učenika tijekom cijele školske godine i pažljivo pripremanje mjesecima, a često su se izvedbe podudarale sa svečanom dodjelom nagrada za najuspješnije studente. Važniji kolegiji, primjerice u Zagrebu, Varaždinu i Požegi, ponekad su pripremali posebne izvedbe za političke događaje, blagdane, kanonizacije svetaca, posjete crkvenih uglednika i ostale prigode (Bratulić, 1990: 195). Danas se pretpostavlja da su isusovački đaci izveli preko 400 predstava čime su „udareni i prvi temelji hrvatske dramske književnosti" (Fancev, 1934: 2). Vjerojatno je bilo više predstava, ali se to ne može utvrditi sa sigurnošću jer tekstovi drama, odnosno dramski predlošci, nisu sačuvani.

Premda danas i dalje ima puno nepoznanica o isusovačkim školama, osnovni materijali o radu i funkcioniranju svakoga kolegija zabilježeni su u njihovim kronikama (*Historia Collegii*). Kronike su uključivale opise dramskih prikazivanja, ali pozornost je stavljena na društveni element tih zbivanja, pa se samo spominje koji je razred odigrao određenu predstavu i pred kojom publikom, dok su naslovi i autori sasvim preskočeni (Ljubić, 2011: 55). Dodatni problem čine djelomični ljetopisi u kojima je mnogo praznina ili je građa stradala u požaru, kao što je to najvjerojatnije bio slučaj s varaždinskom[7] i dijelovima zagrebačke kronike. Pojedini dokumenti jednostavno su nedostupni jer su ih isusovci odnijeli sa sobom nakon što je red privremeno ukinut, a dio spisa prešao je u državne ruke pa je samim time i bio uništen. Podaci o kazališnim komadima izvlačili su se i iz godišnjih izvještaja (*Litterae annuae*) koje su svi kolegiji morali slati nadležnom provincijalatu kojemu su pripadali, a zatim su se ona sažeto spojila u provincijska izvješća (*Litterae annuae provinciae Austria Societatis Jesu*). Jasno je da se kazališni izvori toga vremena oslanjaju na isusovačka povijesna vrela i crpe se većim dijelom iz povijesnih istraživanja jer se teatrologija kao znanstvena disciplina afirmirala u 19. stoljeću, stoga sve do tada isusovačkom teatru nije pridavana neka posebna pažnja. Prve analize isusovačkoga teatra potaknuli su hrvatski svećenici i povjesničari koji su pokušali priopćiti podatke iz kronika, arhiva i inih neobjavljenih izvora, ali istraživanja su dobila pravu književnopovijesnu i teatrološku težinu tek s iscrpnijim radovima Franje Fanceva, Miroslava Vanina, Tome Matića i Nikole Batušića u 20. stoljeću.[8]

[7] Varaždinsko isusovačko kazalište bilo je aktivno 135 godina, od čega su samo 62 godine ostale u zapisima ljetopisa (Vanino, 1917: 375). Navedeni podatak pokazuje s koliko malom građom raspolaže hrvatska kazališna historiografija.
[8] Detaljniji razvojni tijek istraživanja opisala je Lucija Ljubić u članku „Istraživači povijesti isusovačkog kazališta u Hrvatskoj", objavljenom u knjizi *Krležini dani u Osijeku 2010*.

4.2. Jezik predstava

U isusovačkim školama nastava se odvijala na latinskom jeziku koji je ujedno bio jezik javne uporabe. Međutim zabilježeno je nepridržavanje toga propisa u hrvatskim gimnazijama krajem 17. stoljeća, zbog čega se znalo dogoditi da đaci nisu savladali latinski, a učitelji su pritom bili opomenuti (Vanino, 1969: 116). Sukladno propisima, isusovačko kazalište je u početku krenulo na latinskom kako bi đaci uvježbali jezik, ali kasnije su polagano prelazili na materinski jezik. Naravno, takve se predstave u izvorima bilježe drugačije: „patrio sermone", „patrio idiomate" i „illyrico idiomate", što označava sjevernohrvatsku kajkavštinu (Batušić, 2002: 23). Izuzetak je Osijek gdje se isto predavalo na latinskom, ali se glumilo na njemačkom zato što je grad imao vojno-stratešku važnost pa je carica Marija Terezija naredila služenje samo njemačkim jezikom.[9] U riječkim školskim predstavama rijetko se pojavljivao i talijanski jezik (Vanino, 1987: 194).

O prvoj predstavi na materinskom jeziku postoji više različitih teza. Povodom novoizabranoga gradskog magistrata u Zagrebu 1618. godine izvedene su dvije predstave. Franjo Fancev (1931/2: 5) vjeruje kako je drugi odigrani komad, *Funestum illud animae exilium, tragicumque contra corpus iurgium … quod alicubi Sanctus Bernardus graphice depingit*, ostvaren na hrvatskom jeziku. Kao argument Fancev navodi da postoje sličnosti između motiva isusovačke drame i jednoga prijepisa kajkavskoga prepjeva iz 17. stoljeća koji se zove *Noćno viđenje Svetoga Bernarda od proklete duše s telom na grobu karajuče kruto hasnovito čteti*. Taj religiozni prepjev „o prepiranju duše i tijela" često se obrađivao na hrvatskim prostorima, kako kajkavskim, tako i dalmatinskim, pa zato postoji nekoliko prijepisa, a najstarija hrvatska varijanta potječe iz razdoblja glagoljske književnosti (Georgijević, 1969: 69). Po Fancevljevom mišljenju, to bi onda značilo da je isusovačka drama u Hrvatskoj neposredni baštinik hrvatske srednjovjekovne književnosti.

[9] Već je rečeno da je isusovačka osječka gimnazija bila ukinuta neko vrijeme, ali pri njezinom obnavljanju najveću donaciju, od čak 2000 forinti, dala je carica Marija Terezija (Sršan, 1993: 240). Iako su isusovci podučavali i izvodili predstave, oni nisu nikada potpuno ovladali kulturnom scenom Osijeka zbog socijalnih okolnosti. U gradu je bila smještena tvrđava te većinski vojni stalež, gradom je harala kuga, a povrh toga, Marija Terezija je godinama provodila sustavnu germanizaciju i naseljavala njemačko stanovništvo. Uostalom, iz osječkih isusovačkih ljetopisa se da iščitati njihova usmjerenost na dolaske vojnih velikaša ili obavljanje duhovne djelatnosti, dočim nema mnogo obavijesti o školama i đačkim javnim nastupima. Isusovci u Osijeku u tom su pogledu bili ograničeni jer su se po pitanju nastave morali podrediti interesima carice, a duhovno su pokušavali djelovati na stanovništvo pogođeno turskim ratovanjima.

Nasuprot njega, Vanino (1969: 89) i Bratulić (1990: 194) suponiraju kako je zagrebačka alegorijsko-folklorna predstava *Poëtica laudatio*[10] iz 1607. dijelom morala biti na hrvatskom zbog mnogobrojne publike na Markovom trgu koja je pažljivo pratila izvedbu. Njihova datacija razlikuje se utoliko što oni rade hipotezu na temelju društvenoga i sadržajnoga elementa. Velik broj ljudi ujedno se može opravdati činjenicom da je to bila prva isusovačka predstava održana na hrvatskim prostorima u povodu otvorenja zagrebačke gimnazije pa je zacijelo interes javnosti imao veći utjecaj na takvo okupljanje nego jezik. Sadržajno je igrokaz predočavao ljepote hrvatskih krajeva, ali to ne znači da se morao koristiti narodni jezik, već prije odgovarajuća pozornica s kulisama prirode, folklorne nošnje ili drugi estetski predmeti. Osim toga, Vanino (1987: 426) na drugom mjestu napominje kako su učenici recitirali hrvatske pjesme u Zagrebu, Požegi i Varaždinu tijekom tijelovskih procesija, a obje predstave, *Funestum illud* i *Poëtica laudatio*, odigrane su upravo na taj blagdan, stoga postoji mogućnost da su ti hrvatski umetci bili dijelovi svečane tijelovske procesije, a ne samih isusovačkih predstava koje su održane poslije procesija.[11] Teze o predstavama na materinskom jeziku iz 1607. i 1618. godine još uvijek nemaju čvrsto uporište u isusovačkim vrelima, pa se većinom uzima sigurna informacija o 1644. godini. Tada su đaci zagrebačke gimnazije na Veliki petak izložili predstavu *Amoris et Doloris in Christo patiente certamen* na materinskom jeziku (Fancev, 1934: 63).

Svoje su tekovine zagrebački isusovci prenijeli i u Karlovac kada su tijekom trogodišnje misije četrdesetih godina 17. stoljeća glumili na narodnom jeziku. Tako se na hrvatskom izvodilo prije u Karlovcu, misijskoj postaji, negoli u ostalim hrvatskim gradovima gdje su nastupi bili češća pojava. *Cyrus in solium vocatus* iz zagrebačke gimnazije 1766. godine prva je isusovačka izvedba kojoj je direktno pridodano svojstvo hrvatskoga jezika („croatica sermone“), umjesto materinskoga, domaćega ili ilirskoga jezika, ali nije utvrđeno zašto baš toj predstavi (Batušić, 1978a: 172). U Požegi se hrvatski jezik prvo veže uz pojedine stihove molitava unutar predstava u prvoj polovici 18. stoljeća, ali ubrzo poslije toga započeli su s cjelovitim predstavama na hrvatskom, paralelno s riječkim đacima, dok su varaždinski gimnazijalci tek krajem istoga stoljeća,

[10] Puni naziv jest *Poëtica laudatio variorum Sclavoniae partium eorumque omnium expression quae in singulis earum partim in fructibus partim in moribus eminerent essentque cuivis propria*.
[11] Fancev (1922: 187) smatra da su mladići često pjevali crkvene pjesme na narodnom jeziku tijekom raznih svečanih crkvenih prigoda, ali ih on svakako odvaja od jezika kojim su školske predstave izvedene.

netom prije ukidanja isusovaca, pokrenuli praksu hrvatskih izvedaba (Batušić, 1978b: 216). Razlika u počecima izvođenja na domaćem jeziku je očigledna, a pošto je Varaždin imao više njemačkoga stanovništva od, na primjer, Požege, djelomično je razumljivo otkuda takav redoslijed uvođenja hrvatskoga jezika u predstave. Vanino je iznio neke indikacije da su tijekom 17. stoljeća hrvatski isusovci pokrenuli misiju u podravske krajeve, pored turske granice, a Varjačić (2007: 14) utvrđuje kako se tamo sigurno predstavljalo na hrvatskom jer su publiku uglavnom činili seljaci.

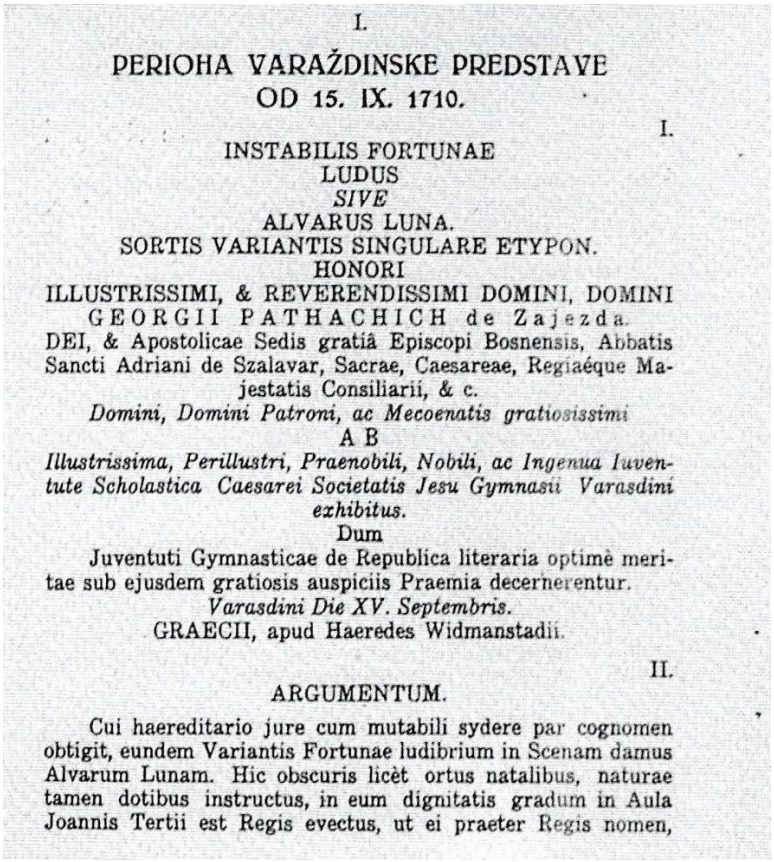
Još će se nabrojati neke dramske priredbe na hrvatskom: *Servator vivus in cruce pendens* (1648. u Karlovcu), *Koliku je otkupninu dao sin Božji za spas ljudskoga roda* (1649. u Rijeci), *Sacra tragoedia hebdomadis sanctae* (1734. u Požegi), *Lysimachus*[12] (1768. u Zagrebu) te *Kraljica Tomirida* (1771. u Varaždinu). Međutim, neki nagovještaji pokazuju da je hrvatska kajkavština bila prisutna i u inozemnim isusovačkim kolegijima. Pavao Vitezović napisao je predložak *Mesopustjica aliti čin od mesopusta* kojega su uoči poklada 1682. prikazali đaci hrvatskoga kolegija u Beču (Jembrih, 2017: 23).

4.2.1. Periohe

S jezikom predstava povezane su periohe, knjižice tiskane u isusovačkim tiskarama, koje su ponekad bile podijeljene kazališnoj publici. One su dragocjen izvor jer se u njima rezimirao sadržaj predstave i popis glumačkih lica pa su ipak sačuvani barem neki fragmentarni oblici drame. Na periohama su eventualno bili otisnuti vrijeme i mjesto izvedbe te kraći opis činova i scenskoga izraza. Nikola Batušić (1978a: 182) pretpostavlja da su ove „kombinacije plakata i sinopsisa predstava“ većinom bile namijenjene gledateljima koji ne razumiju hrvatski, poglavito velikašima, jer su bile pisane latinskim, a poneke i njemačkim ili francuskim jezikom. Danas je pronađeno samo pet perioha i sve su redom iz 18. stoljeća: po jedna varaždinska i požeška te tri zagrebačke. Prva poznata perioha s hrvatskih prostora jest varaždinska *Instabilis fortunae ludus, sive Alvarus*

[12] Ujedno i prva tiskana kajkavska drama, prevedena iz latinskoga izvornika Charlesa de la Ruea.

Luna sortis variantis singulare etypon[13] od 15. rujna 1710. godine. Ta perioha na osam stranica tiskana je latinskim jezikom u Grazu. Sadrži posvetu bosanskom biskupu Jurju Patačiću od Zajezde koji je financirao troškove predstave, prisustvovao samoj izvedbi[14] i pripremio nagrade za odlikaše (Vanino, 1987: 424), tako da se javlja pitanje jesu li periohe bile svojevrsna zahvalnica mecenama, izrađivane u njihovu čast. U ovom slučaju jezik predstave bio je latinski, a nikako hrvatski, pa periohe nisu služile isključivo za strane gledatelje, nego su imale i neku sekundarnu ulogu. Budući da se općenito ne zna kome su sve davane periohe, je li to bio ustupak za pojedine gledatelje ili je čitava publika dobila primjerak, ne može se odrediti prava svrha perioha.



I.

PERIOHA VARAŽDINSKE PREDSTAVE
OD 15. IX. 1710.

I.

INSTABILIS FORTUNAE
LUDUS
SIVE
ALVARUS LUNA.
SORTIS VARIANTIS SINGULARE ETYPON.
HONORI
ILLUSTRISSIMI, & REVERENDISSIMI DOMINI, DOMINI
GEORGII PATHACHICH de Zajezda.
DEI, & Apostolicae Sedis gratiâ Episcopi Bosnensis, Abbatis Sancti Adriani de Szalavar, Sacrae, Caesareae, Regiaéque Majestatis Consiliarii, & c.
Domini, Domini Patroni, ac Mecoenatis gratiosissimi
A B
Illustrissima, Perillustri, Praenobili, Nobili, ac Ingenua Iuventute Scholastica Caesarei Societatis Jesu Gymnasii Varasdini exhibitus.
Dum
Juventuti Gymnasticae de Republica literaria optimè meritae sub ejusdem gratiosis auspiciis Praemia decernerentur.
Varasdini Die XV. Septembris.
GRAECII, apud Haeredes Widmanstadii.

II.

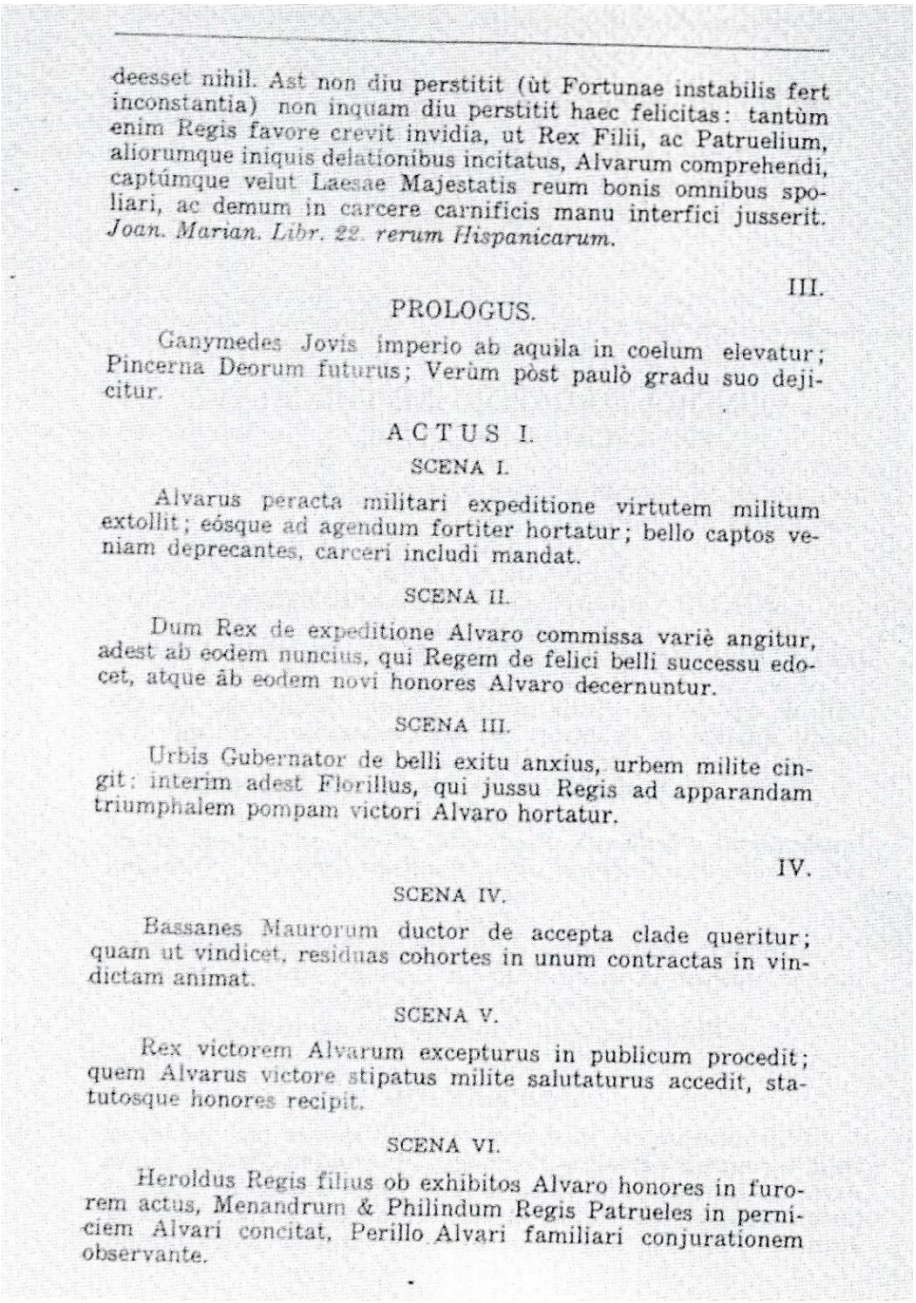
ARGUMENTUM.

Cui haereditario jure cum mutabili sydere par cognomen obtigit, eundem Variantis Fortunae ludibrium in Scenam damus Alvarum Lunam. Hic obscuris licèt ortus natalibus, naturae tamen dotibus instructus, in eum dignitatis gradum in Aula Joannis Tertii est Regis evectus, ut ei praeter Regis nomen,

Slika 1. Početni dio varaždinske kazališne cedulje (prema Varjačić, 2007: 35)

[13] Hrvatski naziv jest *Igračka nestalne sreće ili Alvaro Luna, živi primjer promjenjivosti sudbine*.
[14] Grof Patačić od Zajezde ranije je bio magistar sintakse u Zagrebu kada je režirao *Alvara Lunu*, komad koji su đaci odigrali 1693. na Katarininom trgu. Iz tog razloga Vanino (1987:424) mu decidirano pripisuje autorstvo drame.

U početnom dijelu varaždinske periohe (*argumentum*) navodi se podrijetlo drame te da je ona preuzeta iz opusa španjolskoga isusovca Juana de Mariana. Nakon prologa se opisuje sadržaj drame po pojedinačnom činu i prizoru.



deesset nihil. Ast non diu perstitit (ùt Fortunae instabilis fert inconstantia) non inquam diu perstitit haec felicitas: tantùm enim Regis favore crevit invidia, ut Rex Filii, ac Patruelium, aliorumque iniquis delationibus incitatus, Alvarum comprehendi, captúmque velut Laesae Majestatis reum bonis omnibus spoliari, ac demum in carcere carnificis manu interfici jusserit. *Joan. Marian. Libr. 22. rerum Hispanicarum.*

III.

PROLOGUS.

Ganymedes Jovis imperio ab aquìla in coelum elevatur; Pincerna Deorum futurus; Verùm pòst paulò gradu suo dejicitur.

ACTUS I.

SCENA I.

Alvarus peracta militari expeditione virtutem militum extollit; eósque ad agendum fortiter hortatur; bello captos veniam deprecantes, carceri includi mandat.

SCENA II.

Dum Rex de expeditione Alvaro commissa variè angitur, adest ab eodem nuncius, qui Regem de felici belli successu edocet, atque ăb eodem novi honores Alvaro decernuntur.

SCENA III.

Urbis Gubernator de belli exitu anxius, urbem milite cingit: interim adest Florillus, qui jussu Regis ad apparandam triumphalem pompam victori Alvaro hortatur.

IV.

SCENA IV.

Bassanes Maurorum ductor de accepta clade queritur; quam ut vindicet, residuas cohortes in unum contractas in vindictam animat.

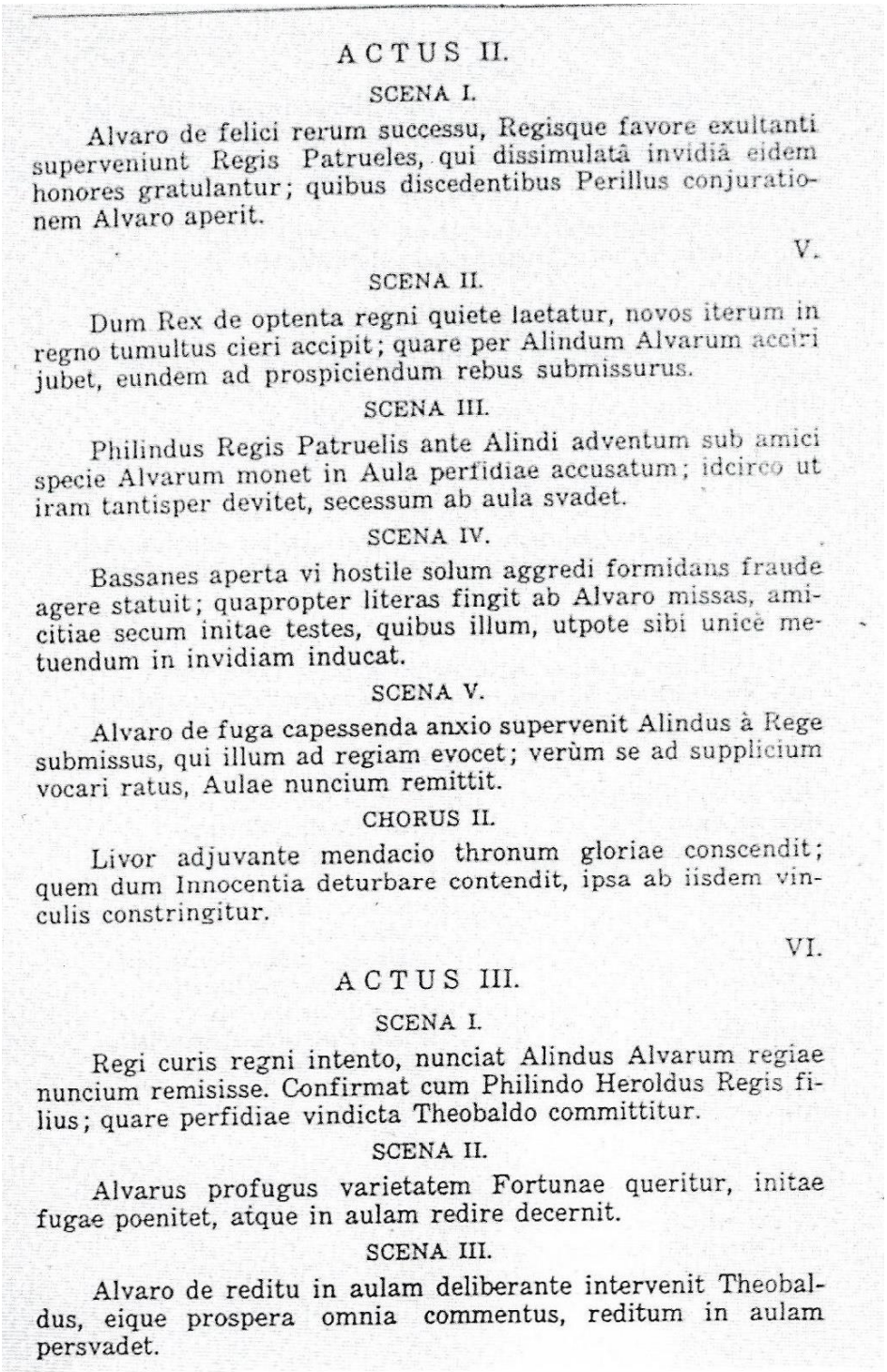
SCENA V.

Rex victorem Alvarum excepturus in publicum procedit; quem Alvarus victore stipatus milite salutaturus accedit, statutosque honores recipit.

SCENA VI.

Heroldus Regis filius ob exhibitos Alvaro honores in furorem actus, Menandrum & Philindum Regis Patrueles in perniciem Alvari concitat, Perillo Alvari familiari conjurationem observante.

Slika 2. Prolog i opis prvoga čina iz varaždinske periohe (prema Varjačić, 2007: 36)



ACTUS II.

SCENA I.

Alvaro de felici rerum successu, Regisque favore exultanti superveniunt Regis Patrueles, qui dissimulatâ invidiâ eidem honores gratulantur; quibus discedentibus Perillus conjurationem Alvaro aperit.

V.

SCENA II.

Dum Rex de optenta regni quiete laetatur, novos iterum in regno tumultus cieri accipit; quare per Alindum Alvarum acciri jubet, eundem ad prospiciendum rebus submissurus.

SCENA III.

Philindus Regis Patruelis ante Alindi adventum sub amici specie Alvarum monet in Aula perfidiae accusatum; idcirco ut iram tantisper devitet, secessum ab aula svadet.

SCENA IV.

Bassanes aperta vi hostile solum aggredi formidans fraude agere statuit; quapropter literas fingit ab Alvaro missas, amicitiae secum initae testes, quibus illum, utpote sibi unicè metuendum in invidiam inducat.

SCENA V.

Alvaro de fuga capessenda anxio supervenit Alindus à Rege submissus, qui illum ad regiam evocet; verùm se ad supplicium vocari ratus, Aulae nuncium remittit.

CHORUS II.

Livor adjuvante mendacio thronum gloriae conscendit; quem dum Innocentia deturbare contendit, ipsa ab iisdem vinculis constringitur.

VI.

ACTUS III.

SCENA I.

Regi curis regni intento, nunciat Alindus Alvarum regiae nuncium remisisse. Confirmat cum Philindo Heroldus Regis filius; quare perfidiae vindicta Theobaldo committitur.

SCENA II.

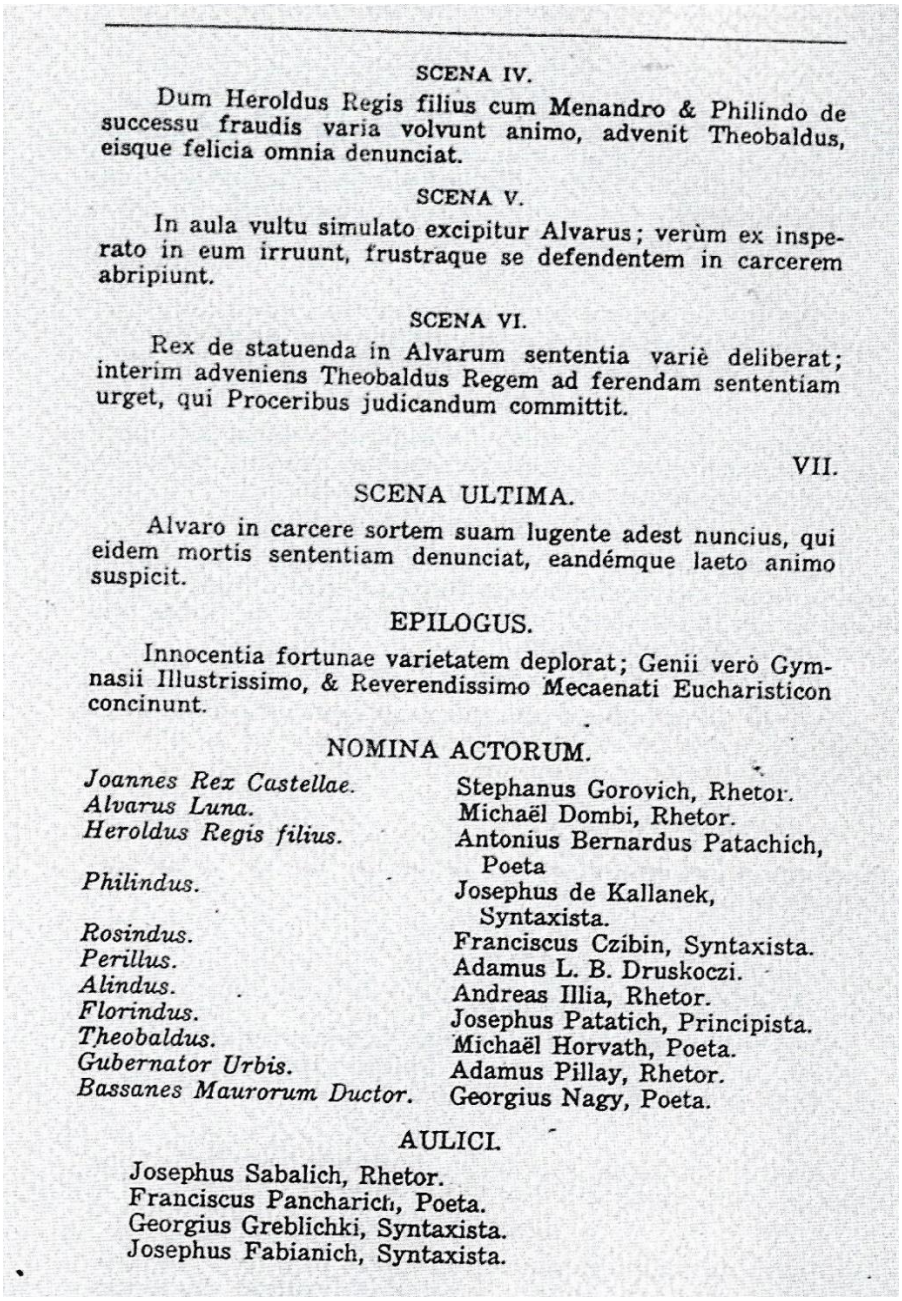
Alvarus profugus varietatem Fortunae queritur, initae fugae poenitet, atque in aulam redire decernit.

SCENA III.

Alvaro de reditu in aulam deliberante intervenit Theobaldus, eique prospera omnia commentus, reditum in aulam persvadet.

Slika 3. Drugi i treći čin iz varaždinske periohe (prema Varjačić, 2007: 37)

Posljednji čin i epilog donose rasplet radnje, a naslovne uloge (*nomina actorum*) nabrajaju imena đaka, njihove uloge te razred kojemu pripadaju. Glumili su principisti, sintaksisti, retori te poeti. U sljedećim sekcijama (*aulici*, *duces*, *senatores*) uključuju se sporedni glumci.



SCENA IV.

Dum Heroldus Regis filius cum Menandro & Philindo de successu fraudis varia volvunt animo, advenit Theobaldus, eisque felicia omnia denunciat.

SCENA V.

In aula vultu simulato excipitur Alvarus; verùm ex inspe-rato in eum irruunt, frustraque se defendentem in carcerem abripiunt.

SCENA VI.

Rex de statuenda in Alvarum sententia variè deliberat; interim adveniens Theobaldus Regem ad ferendam sententiam urget, qui Proceribus judicandum committit.

VII.

SCENA ULTIMA.

Alvaro in carcere sortem suam lugente adest nuncius, qui eidem mortis sententiam denunciat, eandémque laeto animo suspicit.

EPILOGUS.

Innocentia fortunae varietatem deplorat; Genii verò Gym-nasii Illustrissimo, & Reverendissimo Mecaenati Eucharisticon concinunt.

NOMINA ACTORUM.

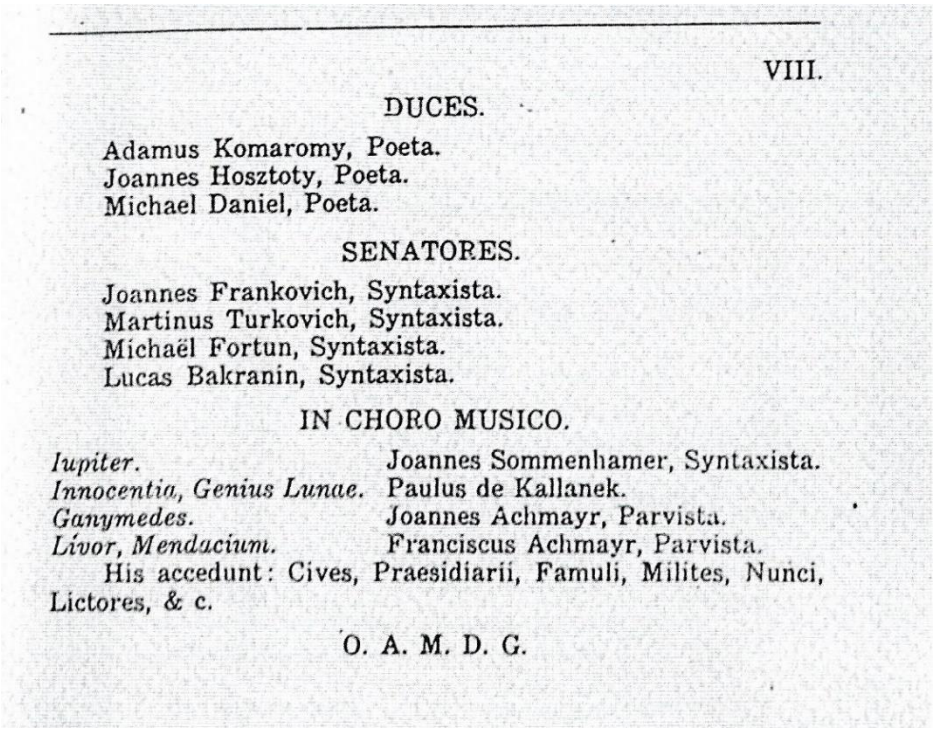
Joannes Rex Castellae.	Stephanus Gorovich, Rhetor.
Alvarus Luna.	Michaël Dombi, Rhetor.
Heroldus Regis filius.	Antonius Bernardus Patachich, Poeta
Philindus.	Josephus de Kallanek, Syntaxista.
Rosindus.	Franciscus Czibin, Syntaxista.
Perillus.	Adamus L. B. Druskoczi.
Alindus.	Andreas Illia, Rhetor.
Florindus.	Josephus Patatich, Principista.
Theobaldus.	Michaël Horvath, Poeta.
Gubernator Urbis.	Adamus Pillay, Rhetor.
Bassanes Maurorum Ductor.	Georgius Nagy, Poeta.

AULICI.

Josephus Sabalich, Rhetor.
Franciscus Pancharich, Poeta.
Georgius Greblichki, Syntaxista.
Josephus Fabianich, Syntaxista.

Slika 4. Završni čin, epilog i podjela uloga iz varaždinske periohe (prema Varjačić, 2007: 38)

Na posljednjoj stranici periohe je popis pjevača iz zbora (*in choro musico*).



VIII.

DUCES.

Adamus Komaromy, Poeta.
Joannes Hosztoty, Poeta.
Michael Daniel, Poeta.

SENATORES.

Joannes Frankovich, Syntaxista.
Martinus Turkovich, Syntaxista.
Michaël Fortun, Syntaxista.
Lucas Bakranin, Syntaxista.

IN CHORO MUSICO.

Iupiter.	Joannes Sommenhamer, Syntaxista.
Innocentia, Genius Lunae.	Paulus de Kallanek.
Ganymedes.	Joannes Achmayr, Parvista.
Lívor, Mendacium.	Franciscus Achmayr, Parvista.

His accedunt: Cives, Praesidiarii, Famuli, Milites, Nunci, Lictores, & c.

O. A. M. D. G.

Slika 5. Podjela uloga i članovi kora iz varaždinske predstave (prema Varjačić, 2007: 39)

4.3. Raznovrsnost kazališnoga repertoara

Vanino (1969: 123) iznosi izvadak iz naredbe austrijskoga provincijalata u kojem se detaljnije opisuje proces pripremanja predstava i njezini glavni ciljevi: „Predmet drame dat će režiser nadstojniku nauka, koji će ga uručiti rektoru na odobrenje, a poslije i stihove (izrađene drame), te kad i stihovi budu odobreni, dat će se đacima uloge da ih nauče. Neka predstava ne bude odveć dugačka, i neka se ima na umu da njezin uspjeh i ljepota stoje više do skladna nastupa i govora te pjesničke vrijednosti stihova, nego do glazbe, rasvjete, plesa, kulisa i već toliko puta zabranjenih međuigara“. U isusovačkom teatru težilo se stapanju obrazovnih i vjerskih praktičnih ciljeva te se zato kaže da je njihova školska drama, prije svega, imala moralno-didaktičnu ulogu. Svi nepoželjni ili nemoralni sadržaji iz autentičnih latinskih tekstova su se uklanjali i zamjenjivali, a potom su hrvatski isusovci preuzimali tekstove od isusovaca iz Njemačke, Francuske i Italije (Batušić, 1957: 351). Procedura oko adaptacija drama bila je poprilično zahtjevna i restriktivna, no, s vremenom su isusovci razvili slobodniji pristup u izboru sadržaja te prikazivanju istoga. Čak se ni ove navedene teorijske postavke iz provincijalata nisu dosljedno pratile jer se uvijek pokušavalo nadomjestiti odsustvo jednoga elementa s drugim, pa se puno puta znalo dogoditi da spektakularno ukrašena pozornica nadoknađuje jednostavnost dramskoga sadržaja, o čemu će biti riječi kasnije.

Isusovački kolegiji najčešće su koristili grčko-rimske uzore, pa u skladu s tim, hrvatski đaci uprizorili su drame[15] *Brut ubija Cezara*, *Heraklo na raskršću*, *Tomiridina pobjeda nad Kirom*, *Aleksandar Veliki, sin epirskoga kralja Pira*, i slične. Predmeti iz antičke povijesti i mitologije pokazuju utjecaj humanističke drame na isusovačku (Batušić, 1995: 31). Od biblijskih tema u većini slučajeva uzimali su one iz starozavjetnih spisa, poput *Samsona, Razmetnoga sina* i *Kralja Elama*. Legende o svecima i mučenicima, odnosno hagiografski materijali, poslužili su za predstave *Bijeg svetog Stanislava Kostke iz Beča u Rim*, *Sveti Vid i Modest mučenici*, *Sveti Alojzije je pobijedio svijet i oca*. Među domaćim mučenicima ističu se *Sveti Kvirin, biskup sisački i mučenik*, *Marko Križevčanin ovjenčan lovorom mučeničkim* te *Novaštvo svetog Vida*. Osobito su u varaždinskoj dvorani bili zastupljeni kazališni komadi o kršćanskim mučenicima iz prekomorskih

[15] Radi razumijevanja u ovom su poglavlju korišteni hrvatski nazivi isusovačkih drama, bezobzira na jezik izvođenja.

misija, ponajviše iz Japana, kao *Japanac Ludovik, mučenik, Japanac Tingo i dva mu sina, pobjednici nad tiranstvom* te *Japanac uzor vjere* (Vanino, 1987: 419). Povijesni su predmeti činili veliki odsječak isusovačkoga repertoara. Inscenirale su se drame *Zasluge Patačića za hrvatsku domovinu*, *Sreća Kraljevine Hrvatske*, *Bojevi slavnoga bana Ivana Draškovića za Petrinju na izmaku 16. vijeka* i slične prekretnice iz hrvatske povijesti. No, povijesne drame obuhvaćale su i druge državne povijesti, pa se tako prikazivalo *Brodenus, sin danskoga kralja Jemerika*, *Kako je Karlo Veliki tješio Klodoalda*, *Tatarski kralj Kasan*, *Tragični svršetak okorjelog dvorjanika engleskog kralja Konrada*, i tako dalje. Moralna su djela bila svrsishodna isusovačkoj naučnoj osnovi[16], a to su *Kako su mudrost i pravednost uspostavile krepost i oslobodile umjetnost* te *Lažljivi mladić koji se popravio*. Alegorijske igre, pastorale i prigodnice bile su ostvarene kroz „uhodani scenski mehanizam, kojemu su improvizacija i diletantizam bili potpuno tuđi" jer su takve izvedbe podrazumijevale izrazito svečani ton. (Batušić, 1978a: 177). Priređivane su izravno hrvatskom banu Benku Turociju, grofu Tomi Erdödyju, zagrebačkom prepozitu Aleksandru Mikuliću, senjsko-modruškom biskupu Antunu Benzoniju i drugim velikaškim osobama. Od dramskih vrsta, isusovačkim repertoarom dominirala je tragedija. Komedije nisu odgovarale pedagoškim ciljevima, stoga su smanjene na minimum, odnosno na pokladna razdoblja.[17] Za komedije se pazilo da sadrže moralni idealizam, a neke od izvedenih su *Čovjek ćelave glave a kosmatoga čela*, *Melankolija protjerana iz Utopije* te *Malo ali dobro* (Batušić, 1978a: 176).

Iako se raznovrsnost tema ogleda u popisu isusovačkoga kazališnog repertoara[18], razmjerno je mali korpus sačuvanih isusovačkih drama u Hrvatskoj. One danas nemaju literarnu važnost jer su redom preuzimane iz stranih isusovačkih književnosti ili su kompilirane po zadanom obrascu, ali bar su odraz kulturne razmjene europskih književnosti. Unošenjem svjetovnih sadržaja u drame, isusovci su neke teme obradili prvi puta, a naročito one o povijesnim osobama koje su tada bile aktualne i proslavile se svojim junačkim uspjesima. Slavko Batušić (1957: 352–353) kritizira isusovačke drame jer su već po samoj formi bile ograničene: „nema življih dijaloga, akcija ni

[16] U tu skupinu mogle bi se ubrojiti i takozvane *elegans drame* „u kojem su se davale razne lijepe nauke seljaku" (Barlè, 1987: 375).
[17] U riječkom kazalištu dogodila se rijetka pojava jer je 1735. izvedena neka komedija i to na talijanskom jeziku.
[18] Sve isusovačke predstave objedinile su Lucija Ljubić i Martina Petranović u petom svesku *Repertoara hrvatskih kazališta* koji se zove *Deskriptivna obrada važnijih predstava na hrvatskom jeziku i izvedbi na stranim jezicima hrvatskih izvođača do 1840. godine: na temelju znanstvene literature*.

dramatskih sukoba, koji bi diktirali stanovite mobilne interpretativne forme; tekstovi su pisani u dužim pasusima i tiradama, upravo monološki, a to je diktiralo naratorsko-recitativnu interpretaciju i statičnu glumu“. Zbog tih nedostataka isusovci nisu ostavili znatnog utjecaja u hrvatskoj dramskoj književnosti, ali neporeciva je njihova uloga u razvoju kazališne umjetnosti te kulture u čitavoj Europi. Didaktičke crte unutar isusovačkih dramskih prikazivanja mogu se smatrati začecima prosvjetiteljskih ideja jer su učenicima i publici propagirale razne etičke vrijednosti: razumno vladanje individualaca koji snosi posljedice svojega ponašanja prema društvu te njegov rad za opće dobro društva (Kolumbić, 1978: 102).

4.4. Polemike oko nacionalnih odrednica

Kada se govori o jeziku i sadržaju, često se povlači pitanje nacionalnih odrednica te u kojoj je mjeri isusovačko kazalište bilo ili nije bilo nacionalno orijentirano. Premda je teško govoriti o pojmovima nacionalnoga i nacionalnosti u punom smislu tih riječi pošto su tada vjerojatno imale drugačiju konotaciju, u isusovačkom teatru razabiru se neki elementi čije ishodište treba dodatno pojasniti. Nikola Batušić (1978b) u svojem članku „Školska kazališta u 18. stoljeću kao oblik scenskoga izraza“ tvrdi kako je isusovačko kazalište bilo internacionalnoga podrijetla, a pritom je sadržavalo nacionalne posebnosti jer se promicao hrvatski jezik, barem u izvedbama samih predstava. U drugom redu, Alojz Jembrih (1985) se služi komparativnom metodom u svojim interpretacijama. Uspoređuje naslove izvedenih drama u Grazu, Zagrebu i Varaždinu te uočava tematsku poveznicu između njih, a to tumači činjenicom da je velik broj mladića iz Zagreba i Varaždina studirao na sveučilištu u Grazu, stekao izravna iskustva o radu školskoga kazališta te ih potom primijenio u hrvatskim gimnazijama.[19] Promatrano iz današnje perspektive, bilo bi prikladnije upotrijebiti atribut nadnacionalno u kontekstu isusovačkoga teatra. Iako nadnacionalno

[19] Jembrih u svom izvornom znanstvenom članku „Tematsko srednjovjekovno-dramska prožimanja na sveučilištu u Grazu i zagrebačkoj gimnaziji (1586–1770)“ donosi sinkronijski pregled iz isusovačkih repertoara u Zagrebu i Grazu te u Varaždinu i Grazu, što je zapravo jedini pothvat takve vrste u istraživanju hrvatske isusovačke drame. Paralelnim uspoređivanjem naslova drama Jembrih je na neki način dokazao da isusovačke drame nisu zasnivane na izvornosti i kreativnosti.

ne isključuje internacionalno, nije moguće definirati tadašnje shvaćanje nacije i razgraničiti što bi bilo nacionalno, a kamoli internacionalno. Na primjer, Graz, Zagreb i Varaždin tada su se nalazili u Habsburškoj Monarhiji pa su njihovi stanovnici, teoretski, mogli kolektivno pripadati istoj naciji, a ako se tako sagleda, nema nikakve internacionalnosti. Nije sporno da su i ostale europske države, u kojima su isusovci tada djelovali, sudjelovale u stvaranju strukture školskoga kazališta, ali to je sve nadilazilo narodne i državne okvire te jezične granice. Prema tome, isusovačko je kazalište nadnacionalnoga podrijetla, a njegova je struktura stvorena interferencijom utjecaja i stilova u kontaktu s pojedinim zemljama.

O uvođenju hrvatskoga jezika u predstave Batušić (1978a: 146) kaže: „Time su isusovci pokazali ne samo želju da kazalište učine komunikativnijim, nego su potvrdili i težnju za održavanjem duha nacionalnosti u gimnazijama (…)“. Već je prije u radu istaknuto kako su učitelji hrvatskih gimnazija bili opominjani za nepridržavanje propisa o latinskom jeziku, pa su male šanse da je hrvatski jezik eksplicitno uveden na isusovački poticaj. Uostalom, svrha isusovačkih drama polazi od pretpostavke da su izvedbe latinskih predstava najbolje sredstvo za savladavanje klasičnoga jezika. Lagani prelazak na hrvatski jezik dogodio se kada je udio hrvatskih profesora u profesorskom zboru bio veći od udjela stranih (Batušić, 1978a: 146), stoga je to vjerojatnije bio proces koji se spontano odigrao. Niti jedna naznaka ne upućuje na to da su isusovci bili vođeni „nacionalnim“ intencijama, kako to Batušić navodi. Sljedeća krajnost koja se često spominje u literaturi jest zanemarivanje materinskoga jezika od strane isusovaca. Takva tvrdnja nije održiva jer Vanino (1969: 133) piše „da se mnogo upotrebljavao materinski jezik [u nastavi], na koji su se prevodili klasici i za vježbu pojedine riječi i fraze, a da se također prevodilo s materinskog jezika na latinski i grčki“. Upravo su sami pripadnici isusovačkoga reda sastavili prve hrvatske gramatike i rječnike te tako utjecali na kodifikaciju hrvatskoga književnog jezika. Drugim riječima, nema potvrde da su oni forsirali uvođenje materinskoga jezika u predstave, ali su ga katkad tolerirali u nastavi kako bi učenicima olakšali pristup. Ekskluzivna upotreba latinskoga ne mijenja činjenicu da su ostavili iznimno vrijedan doprinos u hrvatskom jeziku, pa kada se govori o hrvatskom prostoru, materinski jezik nije bio zanemarivan ili suviše potisnut za vrijeme isusovaca.

Ako se ista analogija upotrijebi za tematiku isusovačkih školskih drama, onda se primjećuje kako nekolicina autora koristi sintagmu „nacionalnih“ tema, bez objašnjenja što podrazumijevaju

pod istim. Isključivo Jembrih (1985: 461) daje konkretnu natuknicu da dramske teme iz nacionalne povijesti znače „rodoljubna drama izmiješana s legendom“. Nadalje, po Jembrihu (1985: 462), neke su predstave bile „odlučujući faktor u nacionalnom i socijalnom oslobođenju“. To su *Nicolaus Zrinus ad Sigethi moenia cum suis fortiter ocumbens*[20], izvedena u Zagrebu 1749. godine te *Sissiensis Victoria Christianis felix, Turcis funesta* koja se bavi kršćanskom pobjedom nad Turcima. Tek u ovom iznošenju Jembrihovih „nacionalnih“ tema vidljivo je da se njegovo poimanje nacionalnoga odnosi na mnogo širi okvir (koji uključuje i Graz i Zagreb!) od Batušićevog. Smatra da je nacionalno na razini cijele kršćanske Monarhije, nešto što je dijametralno tadašnjem islamskom Osmanskom Carstvu, dok Batušić u analizu unosi suvremeno shvaćanje nacionalnoga. Ipak, Batušić ovakve teme oprezno naziva rodoljubnim, pa se ne može iščitati što bi po njemu bile nacionalne teme. Batušićeva hipoteza o prisutnosti nacionalnih posebnosti u hrvatskom isusovačkom kazalištu je manjkava budući da se osvrće samo na jezik, a pri kritičkoj argumentaciji ne navodi ostale stavke koje bi išle u prilog posebnosti. Jembrih ne ističe nikakve nacionalne posebnosti, ali se vješto koristi izrazom „nacionalnih tema“ koje je unaprijed obrazložio i zatim potkrijepio primjerima, ne dopustivši propuste u interpretaciji. Cvijeta Pavlović (2016: 21) isto afirmativno govori o nacionalnim temama jer „znatan je broj drama koje već u svojem naslovu sadrže ime Hrvatska (i sl.), u smislu kraljevske ili regionalne oznake dične pripadnosti, a ponegdje naslovi ističu uže lokalne i lokalpatriotske znakove“.[21] Repetitivnost takvih sadržaja ujedno je uzrok i posljedica interesa publike jer su ih isusovci time nanovo privlačili (Pavlović, 2016: 25).

U isusovačkim dramama na hrvatskim prostorima jedino što je moglo biti iole „nacionalno“ jest tematika jer su se opisivali događaji koji su bili simbolični za povijest nekoga naroda te su time eventualno potaknuli „nacionalni“ osjećaj pripadnosti istom narodu. Za takvo motrište nije ni bitno o kojem se točno narodu radi, već mogućnost postojanja nekog nacionalnoga identiteta na koji su teme bile usmjerene. Taj nacionalni identitet, prema Pavlović, podrazumijeva identitet u užem smislu, današnji hrvatski prostor, a prema Jembrihu je u širem, cijeli kršćanski svijet.

[20] U Grazu je odigran komad sličnoga naslova 1760. godine (*Zriny und Mustafa*), a protagonist je isto Nikola Šubić Zrinski.
[21] Cijeli popis tema s hrvatskim predznakom Cvijeta Pavlović iznosi u članku „Publika i repertoar hrvatskih kazališta 1701.–1800. godine“ unutar zbornika *Dani hvarskog kazališta, Publika i kritika*, knjiga 42.

4.5. Mjesta izvođenja, scenske osebujnosti i utjecaji

Prema mjestu izvođenja, isusovački školski teatar dijeli se na otvoreni i zatvoreni tip. Isprva su se školske predstave priređivale na otvorenim i prostranim mjestima, čime je bila omogućena veća sloboda u proporcijama i rasporedu pozornice. Zatim se teatar povukao u zatvoreni prostor, najčešće aulu gimnazijske zgrade, to jest, najveću svečanu dvoranu. Takav tip zatvorenoga kazališta nazivao se „theatrum“ ili „scena“ u izvorima, a razdioba na pozornicu i gledalište srodna je karakteristika svih pravih kazališnih građevina (Batušić, 1978a: 178). Prethodnice isusovačkoga kazališta bile su srednjovjekovna crkvena prikazanja koja su postupno prešla iz crkve na javne prostore, pa renesansna kazališta na otvorenom, pod vedrim nebom, i barokna u zatvorenim zgradama, odnosno, prostorima koji su adaptirani ili izgrađeni specifično za kazališnu djelatnost. U isusovačkom teatru nazire se taj trostruki utjecaj prethodnica već u njihovom kombiniranju zatvorenih i otvorenih izvedbenih prostora. Kada je renesansno svjetovno kazalište potisnulo srednjovjekovna prikazanja, istovremeno crkvena tematika nije nestala, nego su je isusovci preuzeli te uklopili u baroknu estetiku pozornica. Zato je isusovački teatar, čak i po svojim osnovnim obilježjima, kohezija svih prijašnjih kazališnih poetika.

Isusovački odabir izvedbenoga prostora uvelike je varirao o sastavu publike te prigodi. U zatvorenim ambijentima okupljali su se samo odabrani uzvanici, kao što su profesori, drugi učenici, roditelji učenika i njihova uža rodbina, crkveni i politički uglednici. Predstave na otvorenom pretežno su bile formalnije te namijenjene većem broju gledatelja pa su „isusovci zacijelo nastojali pozornicu urediti u punom sjaju“ (Ljubić, 2004: 146). Ovdje se primjećuje simbioza isusovačkoga teatra s društvom toga doba. Naime, ako je lokalitet bio uvjetovan publikom, onda su scenski i kostimografski elementi bili bogatiji u slučaju javnoga izvođenja i veće publike, negoli unutar škola. Ukoliko je predstava izvođena na hrvatskom jeziku, a dio publike ne razumije hrvatski, dijeljene su periohe na latinskom kako bi im ukratko približile sadržaj. U Karlovcu se spominje pretpozornica, to jest proscenij, na kojoj su glumci neposredno prije nekih latinskih prizora govorili materinskim jezikom, da cijela publika može razumjeti (Vanino, 1969: 283). Iz takvih je situacija vidljivo da se predstava djelomično prilagodila potrebama gledatelja, a publika je konstitutivni element svakoga kazališnog zbivanja, pa se zaključuje da je njihovo kazalište imalo određeni oblik

javne komunikacije sa svim društvenim skupinama.[22] Premda se uvijek govori da je isusovačko kazalište bilo amatersko, isusovci su bili svjesni koji su kazališni elementi nužni da se prikažu profesionalnim kazališnim izvođačima.

U riječkom kolegiju poznavao se samo zatvoreni tip; u Varaždinu i Požegi predstave su uglavnom bile ograničene na dvoranu gimnazijske zgrade, a rijetko kada su bile u blizini crkve ili na kakvom trgu neposredno kraj crkve, ali zato je za Zagreb poznat cijeli niz vanjskih lokaliteta: ispred katedrale, Katarinin trg, Markov trg, Ksaver, Konvikt svetog Josipa, gimnazijsko dvorište, biskupski dvor, ulice, i tako dalje (Batušić, 1978a: 178–179). Kada su zagrebački isusovci gostovali tri godine za redom u Karlovcu, logično je da su predstave izveli na otvorenim gradskim površinama, pošto nije bilo odgovarajućih zatvorenih mjesta. Najneobičniji podatak o lokalitetu nalazi se u osječkom isusovačkom ljetopisu gdje se iznosi kako su 1767. godine „poeti i sintaksisti recitirali na njemačkom u tamnicama, gdje je došao general sa svim višim oficirima“ (Sršan, 1993: 249). Kolegijski ljetopisi nisu općenito opisivali izgled i opremljenost prizorišta, tek su nehotice spomenuli određene vizualne aspekte koji su očarali gledatelje. Katkad bi kronike iznijele vijest tko je podmirio materijalne izdatke predstave na otvorenom, što je najvjerojatnije podrazumijevalo podizanje provizorne pozornice, nabavku kostima i drugih potrebnih rekvizita. Takva vijest vezana je još za prvu zagrebačku predstavu *Poëtica laudatio* iz 1607. godine na Markovom trgu, koju je financirao gradski magistrat (Fancev, 1932: 137). S obzirom na godinu predstave, može se pretpostaviti da je riječ o sklopivoj pozornici koja je bila realizirana u obliku povišenoga podija jer tada su prevladavala simultana scenska rješenja, karakteristična za srednjovjekovni model kazališta. Velikaške obitelji također su sudjelovale u plaćanju troškova predstava ili preuređenja gimnazijskih dvorana. Grof Ivan Drašković i grofica Drašković obnovili su dotrajalo kazalište varaždinske gimnazije „troškom od 140 forinti“ za tragediju *Marija Stuart*[23] u 1699. godini (Vanino, 1917: 375). Naknadno je postavljen Draškovićev grb na prednju strane zgrade u spomen svojedobnih pokrovitelja varaždinskih isusovaca.[24]

[22] “Jedna ovakva predstava bila je u životu sakupljenih gledalaca velik događaj, na koji se nije tako brzo zaboravilo“ (Barlè, 1897: 375).
[23] Puno latinsko ime predstave glasi *Maria Stuarta seu Vaticana sedes Regali Mariae sanguine purpurata*.
[24] Plemićka obitelj Draškovića dugi je niz godina podupirala rad isusovaca u Varaždinu, bilo to materijalnim dobrima ili novčanim donacijama. Oni su isusovcima darovali imanja za izgradnju varaždinske rezidencije i kolegija. Kao

U renesansnom razdoblju kazališna je pozornica doživjela velike promjene, uslijed promijenjene percepcije svijeta. Pojavljuje se jedinstven glumišni prostor omeđen kulisama s tri strane, a do izražaja dolazi perspektivno oslikana pozadina kojom se dobiva dubina, to jest, stvara se dojam kazališne iluzije. Barokna pozornica-kutija slična je renesansnom izričaju zbog svojih iluzionističkih obilježja, ali su joj pridružene tehničke inovacije i dodatna likovna oprema koja doprinosi kazališno-scenskom raskošju. Potvrda da su isusovci usvojili ovakav suvremeni oblik pozornice pronalazi se najranije u varaždinskoj gimnaziji 1673. godine. Miroslav Vanino (1917: 375) piše da je za izvedbu *Svete Katarine*[25] „nabavljeno dvanaest novih kulisa" od kojih se naročito izdvajaju prikazi valova i oblaka, a ti spektakularni vizualni efekti zacijelo su najbliži baroknim dekoracijama. Neki od naprednijih efekata za tadašnje doba prezentirani su isto unutar novoobnovljene varaždinske dvorane u 18. stoljeću. To su bile kulise izrađene po zakonima optike te potencijalno korištenje tehnike svjetla i sjene u predstavi tako što „se davao prizor pomoću svjetiljke; jamačno su se izvodile slike prizmama, lećama ili ogledalima" (Vanino, 1917: 375).

Za zagrebačku gimnazijsku dvoranu nove kulise pribavljene su 1710. godine, a istovremeno se proširila pozornica te oslikao strop za uprizorenje *Palade Atene, zaštitnice znanosti* (Vanino, 1969: 277). Dekorativnu vrijednost u predstavama svakako nosi i kostimografija. Za potonju zagrebačku predstavu naručena su kostimska odijela iz Mletaka (Vanino, 1969: 277). Izvanredni mletački kostimi kasnije se javljaju i u Rijeci. O kostimskoj opremi inače nema spomena, ali ovo je sasvim dovoljno kako bi se izvela premisa da su isusovci marili za upotpunjavanjem svih umjetničkih aspekata te se pobrinuli da idu ukorak sa suvremenom svjetskim kazališnim trendovima. Nesumnjivo je postojala stilizirana kostimografija koja se rabila u izvedbama povijesnih drama ili barem glumački kostimi koji su imali karakterološku funkciju, primjerice, kostimi predodređeni za ženska lica. Indikacija za to pronalazi se u alegorijskoj igri koju su đaci

najvećeg mecenu Vanino (1987: 425) ističe grofa Gašpara Draškovića koji je svojim troškom 1637. godine podigao novu zgradu kolegija unutar koje je bilo „šest razrednih prostorija i kazališna dvorana", a pritom je održana svečanost u kojoj su učenici izveli dramu *Sveti Simeon Salus* te je poslije predstave grof podijelio nagrade najistaknutijim učenicima. Osim toga, njihovom je zaslugom podignuta kolegijska crkva Marijina Uznesenja te loretska kapela kraj crkve, gdje se nalazi većina grobnica u kojima su Draškovići pokopani.

[25] Punim imenom *Sveta Katarina kako umom, znanjem i postojanošću pobjeđuje cara Maksencija*. U Grazu su isusovački đaci 1597. godine izveli *S. Catharina Matyr*. Život ove kršćanske svetice i mučenice bio je prikazan i 1645. u Zagrebu, pa se može uočiti „ustaljenost" nekih tema u isusovačkom repertoaru, napose onih hagiografskih, premda vjerojatno ti kazališni komadi nisu bili potpuno isto realizirani.

priredili mantovskom grofu Tomi Erdödyju 1619. u Zagrebu zbog toga što su „Mantova, dvorovi i grofova imanja predstavljeni su odjeveni kao nimfe.“ (Ljubić; Petranović, 2012: 18). Izuzev Zagreba i Varaždina, zapisi još govore o malim preinakama pozornice u Požegi i novom kazalištu u 18. stoljeću, dočim za preostale hrvatske školske dvorane nema izvještaja. Također se zna da je scenska slika dubrovačkih akademija, odnosno prigodnih isusovačkih priredbi, bila bogata jer su u 18. stoljeću „đaci prikazivali kako se morska božanstva natječu u darivanju Dubrovnika“, ali se ne zna lokalitet predstave (Vanino, 1987: 68).

Uz navedene sastavnice, barok simbolizira uvođenje glazbe u predstave, što je itekako bilo prisutno u isusovačkim priredbama. Karlovački su glazbenici 1622. došli u Zagreb svirati na predstavi prilikom kanonizacije svetaca Ignacije Loyole i Franje Ksavera (Tomašić, 1981: 424). Dakle, osim što je bilo doticaja s glazbom, postojala je i kolaboracija zagrebačkih i karlovačkih isusovaca još prije nego što su zagrebački isusovci imali misiju u Karlovac. Suradnja je također bila u inscenaciji zagrebačke drame *Pelagius, rex Hispanie* 1686. kada je Juraj Maljevac, karlovački učitelj govorništva, nastupao kao glavni glumac, a između činova kao „vragoljasti plesač“ (Tomašić, 1981: 424). Brojne predstave imale su glazbeno-plesne točke u kojima su učenici mogli pokazati svoje individualne sposobnosti i talente. Svojevremeno su novaci sirotišta u Zagrebu osnovali glazbeni orkestar među sobom tako da su imali priliku izvježbati neke glazbene dionice i mimo školskih predstava, a ovakav podvig svjedoči da je postojao interes za to.

Nekoliko kazališnih inscenacija sadržavalo je sve barokne odlike. Dobar primjer za to je prva požeška predstava iz 1715. godine, koju je Tomo Matić (1945: 106 –107) pomno opisao: „Pozornica je bila podignuta u daščari (taberna) u dvorištu isusovačke rezidencije, a prostor s jedne i druge strane pozornice i iza nje bio je opasan šatorskim platnom, tako da su glumci, kad bi sišli s pozornice, bili tom platnenom ogradom sakriveni od gledalaca. Kod predstave su sudjelovala i dva vojnika guslača (…), ali se ne razabire, da li je guslanje bilo možebiti pratnja uz pjevanje ili su se njime samo izpunjavale stanke između činova. Na dan predstave je prije podne jedan isusovac, a poslije podne su prije predstave sami gimnazijalci, već odjeveni u glumačke haljine (…), pozivali odlične goste na predstavu, no pristup je bio dopušten i nepozvanima.“ U ovom navodu potvrđeni su vanjski ambijent, glazbene dionice unutar predstave, kostimografija, ali i javna najava priredbe.

Potankosti o scenskim praksama isusovaca i njihovoj kazališnoj arhitekturi mogu se dalje nagađati, međutim rekonstrukcija u cijelosti nije ostvariva zbog odsustva informacija u kronikama. Po svemu sudeći, isusovci su većinu predstava ukrasili vizualnim pomagalima ili auditivnom pratnjom, samo što je diskutabilan omjer tih elemenata u komparaciji s glumom i dikcijom. Aristotelova teorija nalaže da „po prirodnoj nužnosti vizualni dio predstave mora biti jedan od elemenata tragedije“[26] (Aristotel, 2005: 15), ali mora biti proporcionalno usklađen s ostalim elementima. Kod isusovačkoga kazališta vizualna percepcija je nadjačala verbalnu komponentu već prerađenih tekstova, čime se pomalo gubi smisao i tok dramske radnje. Posrijedi je kontradikcija – razvijena je scenska osebujnost koja iskazuje pluralizam umjetničkih stilova, ali ujedno je nedostatak za ukupni isusovački kazališni izraz. Isusovački fokus na vizualne elemente očituje se i u nescenskim performansima. Na primjer, kada su zagrebački đaci prilikom ustoličenja bana Batthyanija „u živoj slici izveli njegov grb“ u blagovaonici gimnazije (Batušić, 1978a: 177).

4.6. Akteri

U isusovačkim školskim predstavama akteri su bili glumci, kazališni upravitelji ili redatelji te gledatelji. Glavni akteri, u doslovnom smislu te riječi, bili su gimnazijski učenici, iz svih razreda. Ti su mladići glumili muške i ženske uloge. Iako su ženska dramska lica ponekad bila u glavnim ulogama, dopuštala su se rijetko i to samo u slučajevima kada se radi o ozbiljnoj ženskoj ulozi (Vanino, 1969: 277–278). Đaci su, naravno, bili amateri i niti jedan se poslije nije profesionalno bavio glumom. Pošto su izvedbe iziskivale puno truda i velik broj proba, to se znalo odraziti na učenike koji bi potom imali slabije rezultate u nastavi, stoga su voditelji gimnazija katkad morali smanjiti kazališne pripreme i aktivnosti. To znači da su se učenici samoinicijativno usredotočili na takve kazališne događaje, u namjeri da svoj nastup dobro odrade, a još veća im je motivacija bila nagrađivanje najboljih izvođača poslije predstava.[27] Kritike o diletantskim izvođačima nisu ni bitne

[26] S razlogom je preuzet ovaj citat jer su uglavnom tragedije sačinjavale isusovački dramski opus.
[27] Barlè (1897: 375) piše kako su đaci nagrađivani skupocjenim knjigama.

jer su isusovačke zamisli o tome bile drugačije: „Nije [se] moglo od gimnazijalaca tražiti glumljenje u današnjem smislu, već pružanje dokaza o sposobnosti deklamacije“ (Batušić, 1957: 353). Svakom razredu ili skupini razreda[28] bila je predviđena posebna tematika koju za inscenaciju: *parvisti* su imali o mučenicima, *infimisti* i *medijalci* grčko-rimsko teme, a *sintaksisti* biblijsku povijest (Jembrih, 2001: 152–153). Viši gramatički razredi obično nisu glumili, nego su imali deklamacije i završne ispite. Međutim, ima slučajeva kada se glumačka skupina formirala od učenika iz svih razreda. Pored đaka glumaca, u nekim su predstavama sudjelovali i statisti, o kojima se saznaje iz sačuvanih kazališnih cedulja. U *Orestu i Piladu* sudjelovali su svećenici, vojnici i drugi statisti, dok su u izvedbi *Aladinov raj*, u sjemeništu sv. Josipa, nastupali anđeli, građani, glazbenici te vojnici.

Drugi akteri, to jest sudionici, bili su *comoedusi* koji su podjednako važni jer bez njih se nije mogla realizirati kazališna aktivnost.[29] Njihov je posao obuhvaćao današnju službenu titulu redatelja, ako ne i više od toga. Oni su bili kolegijski profesori koji su, uz sve ostale nastavničke dužnosti, morali brinuti oko svih mogućih aspekata školskih predstava – od pripreme dramskoga predloška, intenzivnih proba s učenicima, oblikovanja scenske slike, pa do finalne izvedbe. Dakle, njima su pripadali i zadaci suvremenih dramaturga, scenografa, koreografa, ali i kostimografa. Nikola Batušić (1978a: 183) smatra da su isusovački redatelji možda osobno putovali u inozemstvo po kostime ili s učenicima samostalno uređivali kulise. U kronikama se režiseri tek donekle spominju, svakako više negoli učenici.

Treći sudionici su gledatelji. O njihovoj ulozi već se pisalo, kako bi se ukazalo na suodnos publike s pojedinim elementima školskoga teatra. Razlog zašto su isusovci stekli toliku naklonost među publikom jamačno je njihova repetitivnost, odnosno ponavljanje nekih izvedba na zahtjev publike (Pavlović, 2016: 24). Takva praksa nije bila česta u ostalim kazališnim varijantama, a jedna

[28] Isusovačka izobrazba počinjala je pripremnim razredom, prvim i drugim, koji su činili *parvisti*, *infimisti* ili *principisti*. Učenici trećega razreda nazivali su se *gramatisti*, a četvrtoga *sintaksisti*. Ti niži gramatički razredi skupno su se zvali *medijalci*. Viši razredi *humaniora* obuhvaćali su *poete*, peti razred te *retore*, šesti razred. Pripadajuće titule imali su i nastavnici za pojedini razred. (Jembrih, 2001: 149)

[29] U sklopu toga Leo Rafolt (2016: 215–216) govori o razlozima kazališnih neuspjeha isusovaca u Dubrovniku. Inicijalan problem je bio neostvarenost isusovačke institucionalizacije jer su prekasno došli ili zato što nisu ranije osnovali kolegij. Time je izostala sustavna školska djelatnost, a povremeni rad kolegija otežao je kazališnim upraviteljima regrutiranje đaka u glumce, kojih je ionako bilo premalo.

je od karakteristika modernoga kazališta. Bratulić (1990: 205) zaključuje kako je isusovački teatar svoj kontinuitet potvrdio tek u godinama nakon jer je oblikovao ukuse publike i stvorio recepcijske afinitete: „Školska je drama naučila građane teatar gledati i tražiti, za njim osjećati potrebu – a to je velika, možda najveća zasluga školskoga kazališta u sjevernoj Hrvatskoj."

4.7. Kraj isusovačkih predstava i njihovi nastavljači

Kazališne predstave isusovaca u hrvatskim krajevima potrajale su do ukidanja jezuitskoga reda, kada kazališni život preuzimaju crkveni redovi pavlina i franjevaca. Svakako je zanimljivo da su se ovdje predstave toliko održale, dok su u austrijskim školama zabranjene još 1760. godine zato što učenike odvraćaju od učenja i zahtijevaju mnogo priprema (Matić, 1938: 94). Takva pojava omogućila je isusovcima ostanak u profesorskim zborovima slavonskih škola[30] te priliku da franjevcima izravno prenesu svoje kazališno nasljeđe. Franjevačke su izvedbe bile u skladu s njihovom filozofijom siromaštva, tako da više nije postojalo bogato barokno kazalište, a prevladavala je gluma na hrvatskom jeziku. U njihovom repertoaru bili su uglavnom biblijski sadržaji. Batušić (1978b: 219) tvrdi da su se franjevci više borili protiv germanizacije u slavonskim gradovima i radili za opstojanje narodnoga jezika, nego što su zapravo reformirali đačko kazalište.

Isusovce u Zagrebu naslijedili su učenici kaptolskoga sjemeništa i Kraljevskog plemićkog konvikta koji su nastavili školsku kazališnu produkciju. To je također zasluga isusovaca jer su njihovi nastavnici kao svjetovni svećenici prešli u kaptolsko sjemenište (Fancev, 1932: 137). Zajednički element svih kazališnih praksi crkvenih redova, uključivši i kaptolsko sjemenišno, jest spoj odgoja i kazališta, što je neprijeporno humanistički trag (Batušić, 1995: 24). No iako su isusovački i sjemenišni teatar bili školska kazališta utilitarnoga karaktera, velike su razlike između njih. Isusovački je teatar nastao kao dio veće, globalne cjeline, pa je imao određenu tradiciju i uzore, dok je sjemenišni teatar izolirani fenomen na ovim prostorima. Kaptolsko sjemenišno

[30] U Osijeku se paralelno ispreplitao rad isusovaca i franjevaca, a isusovci su ostali na svojim radnim mjestima i poslije ukinuća jer im je država svejedno morala plaćati alimentaciju iz njihove konfiscirane imovine (Matić, 1937: 10).

kazalište bilo je aktivno od 1791. do 1834. godine, uz pokoje manje prekide zbog protunapoleonskih ratova. Đaci su igrokaze predstavljali u posljednjim danima pokladnoga razdoblja. Većinom su izvođene komedije na hrvatskoj kajkavštini, a drame su uzimane iz njemačke dramske produkcije pa su zatim adaptirane ili prevođene. Taj korpus drama koje su uprizorili naziva se skupnim imenom anonimne kajkavske drame.[31] Istodobno se javljaju njemačke putujuće glumačke družine u sjevernohrvatskim gradovima koje su zasigurno imale utjecaja na to da sjemenišno kazalište bira upravo njemačke drame za svoje predloške. Vjerojatno je razlog tomu bila „sve kritičnija kazališna publika i potreba za suprotstavljanjem sličnom repertoaru njemačkih profesionalnih družina“ (Kolumbić, 1978: 104). Prema tome, bogoslovi su se opredjeljivali za drame koje su doživjele uspjeh u srednjoeuropskim kazalištima, a onda su ih lokalizirali u hrvatsku sredinu. Najviše su prevođeni njemački autori August Kotzebue, August Wilhelm Iffland, Gottlob Stephanie, Karl von Eckartshausen, ali bilo je i prerada talijanskih te francuskih književnika (Bratulić, 1990: 203–204). Pošto su se svi ti učenici školovali za svećenike, nije bilo dolično da realiziraju ženske uloge, stoga je sjemenišno kazalište bilo isključivo maskulino. Marginalizacija ženskih uloga rezultirala je drastičnim promjenama u sadržaju drame, samo kako bi se izbjegla pojava ženskih likova i kostima na pozornici (Ljubić, 2004: 151). Predstave sjemeništaraca nisu bile scenski dotjerane kao isusovačke. U literaturi se navodi kako postoji mogućnost da je isusovački teatar neposredno utjecao na kajkavski, što se ogleda na primjeru Tituša Brezovačkoga. Naime, on je, kao pitomac zagrebačkoga isusovačkog kolegija, vjerojatno imao priliku vidjeti predstavu *Sluga koji služi dva gospodara* u zagrebačkom đačkom kazalištu 1772., a kasnije je sastavio komediju slična naslova, *Diogeneš ili Sluga dveh zgubljeneh bratov*. Slavko Batušić (1957: 352) pretpostavlja kako je isusovačka drama zapravo uprizorenje Goldonijeve komedije, a ako je Brezovački zaista svoju komediju temeljio na isusovačkoj, on je prvi kajkavski komediograf. Neovisno o tome, kajkavsko sjemenišno kazalište bilo je korak do profesionalizacije hrvatskoga kazališta u 19. stoljeću, a svoje samostalno glumište duguje isusovačkim zasadama.

[31] Nikola Batušić u knjizi *Starija kajkavska drama* upozorava na problem stigmatizacije kajkavske drame, dočim se nigdje u stručnoj literaturi ne spominje štokavska ili čakavska drama i kazalište. Isto tako pri ocjenjivanju kajkavskih dostignuća u znanstvenoj literaturi, najčešće se zanemaruje njihov rad na stvaranju kazališne terminologe koji je bio nužan za pripremanje drama.

5. *SVETA VENEFRIDA*

5.1. O drami

U kontekstu hrvatskoga isusovačkog kazališta neophodno je osvrnuti se i na izvorne isusovačke drame. Odabran je jedan reprezentativan primjer hrvatske isusovačke drame – *Sveta Venefrida* Bartola Kašića – koji će se zatim analizirati i interpretirati. Drama se najčešće uspoređuje s Gundulićevom *Dubravkom* te Palmotićevom *Atlantom*, zato što su sva tri djela nastala otprilike u isto vrijeme, u dubrovačkom okruženju. Međutim, stanovit je odmak između tih djela jer su *Dubravka* i *Altanta* tematski bliže tradicionalnim pastirskim igrama, dok se *Venefrida* izdvaja svojim baroknim značajkama (Novak; Lisac, 1984: 31). Osim toga, u drami su razvidni i slojevi humanističke te srednjovjekovne poetike, koji će se također obraditi.

Bartol Kašić dovršio je duhovnu tragediju *Svetu Venefridu* 26. prosinca 1627. Rukopisni primjerak čuva se u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu[32] te je cjelovit, izuzev dijela posljednje stranice. Franjo Fancev prvi je objavio izvorno izdanje drame 1938. godine u časopisu *Vrela i prinosi: Zbornik za povijest Isusovačkog reda u hrvatskim krajevima*. Zamjerke na Fancevljevo izdanje govore kako je to napravio „dosta slobodnom transkripcijom a ne transliteracijom, što je sa stajališta današnje metodologije neodgovarajuće, pa ne može biti osnovom za fonološku i ortografsku analizu“ (Stolac, 1993: 165).

Sljedeće izdanje rukopisnoga spjeva priredila je Darija Gabrić-Bagarić u monografiji *Venefrida: eine Tragoedie,* izdanoj 1991. u Bambergu, unutar biblioteke *Quellen und Beiträge zur kroatischen Kulturgeschichte / Vrela i prinosi za hrvatsku kulturnu povijest*. Ona je ujedno 2010. godine pripremila transkripciju *Svete Venefride* u kritičkom antologijskom izdanju *Izbor iz djela* Bartola Kašića, iz nakladničkoga niza *Stoljeća hrvatske književnosti*. Kao povod za novo izdanje Gabrić-Bagarić ističe kako se radi o rijetkom primjeru hrvatske isusovačke drame, pa ga treba objelodaniti pošto je Fancevljevo izdanje danas teško dostupno (Kašić, 2010: 429). Za analizu u ovom radu korišteno je najnovije izdanje zbog suvremenije transkripcije i transliteracije.

[32] Pod signaturom R 5254. Rukopis je kupljen 1938. godine od baštinika kanonika Jakova Čuke. (Kosić, 1999: 165).

Venefrida tragedija nosi podnaslov „Trionfo od čistoće Bara Kašića“[33]. Na samom početku nalazi se popis svih dramskih lica koje Kašić (2010: 267–268) naziva „govornici“:

BEUNO, opat, meštar svete Venefride, djevice i mučenice
S. VENEFRIDA, djev. i mučenica
TENITO, kraljević, nje otac
ALAN, kralj od Bertanje
ROBERTO, OTON, ENRIKO I UBERTO, kraljevi vićnici potajni
RADIBOJ, vojvoda s’ stražom od bojnika
HUDOBE: AZMODEO, BELZEBUB, LJUBORAD, RADIMIO s petericom
KADOK, kraljev sin s družinom
KORADO, meštar Kadokov
KOR OD DJEČICE
ERMANO, prijatelj Tenitov
AZMODEO, vrag u prilici Otonovoj
KOR OD DJEČICE
JODOK, djetić
RADIGUNDA, mati s. Venefride
ALDERADA, nje tetka s dvorkinjami
KOR OD DJEČICE
POKLISARI POGANSKI, četiri
RADIMIO, vrag u prilici Beunovoj
ANĐEO S ANĐELIMI
KOR OD DJEČICE
GERARDO, djetić
NUNCIJ ERMANO
KOR OD DEVET ANĐELA S NEBESA

[33] Distinkcija između dvaju transkripcija Darije Gabrić-Bagarić evidentna je već u ovom podnaslovu jer u izdanju iz 1991. glasi „Trionfo od cistochiae Bara Kassichia“.

Među ovih četrdesetak likova pojavljuju se čak četiri dječja zbora te zbor od devet anđela s nebesa, čija se uloga u drami svodi na sažimanje prethodne radnje ili komentiranje pojedinih događaja. Nakon popisa govornika je prolog, to jest „pridgovornik“, u kojemu govori samo anđeo i gledateljima najavljuje sadržaj:

„K vam ja sidor zgor s nebesa
Sad navjestnik od čudesa.
Vidit ćete čudna dila,
Bit će u svemu priplemena,
Prizamjerna, svijetu mila,
A nam višnjim priljubvena.“

(Kašić, 2010: 268)

Sličnost s dubrovačkom tradicijom očigledna je već u početku jer je funkcija Kašićeva zbora identična funkciji skupa kod Gundulića i Palmotića, a jedina je razlika u nositeljima likova koji najavljuju radnju jer je Kašić zamijenio poganskog boga ljepote, iz Gundulićeve *Arijadne,* za kršćanskoga anđela, koji je ideološki primjereniji duhovnoj tragediji (Gabrić-Bagarić, 1994: 138). Sukladno Aristotelovom shvaćanju, gledatelj tragedije nije pasivni promatrač, već aktivni sudionik koji je obuzet osjećajima i razmišljanjima. Isusovci su taj postulat održali kroz prikazivanje antiteze dobra i zla, čija je svrha bila ostaviti duboki trag na publiku, kako bi propitkivali vlastitu savjest i duhovne vrijednosti. Takva isusovačka propagandistička crta nazire se odmah u Kašićevom prologu:

„Vi jur spravni izgledajte
Od početka sva do svrhe,
Pomno i mirno razmišljajte
Dobrijem i zlijem ke su svrhe.“

(Kašić, 2010: 270)

5.2. Radnja i izvor građe

Drama se sastoji od pet činova, a svaki čin ima četiri do sedam prizora. Pisana je u stihu štokavskom ijekavicom s pokojim ikavskim riječima koje su bile povezane s onodobnim govorima dubrovačko-dalmatinske sredine. Naizmjenično se javljaju osmerci te dvostruko rimovani dvanaesterci, što je, jednako tako, odraz dubrovačkih pjesnika i Kašićevih suvremenika. Premda sama tragedija najvjerojatnije nije nikada postavljena na pozornicu, na kraju Kašićeva autografa nalaze se didaskalije, odnosno scenske upute za uprizorenje. Napisane su talijanskim jezikom[34] zato što u hrvatskom jeziku nisu bili ususstavljeni scenografski i tehnički kazališni pojmovi, a Kašić je isusovačku kazališnu praksu upoznao na talijanskom (Batušić, 1995: 33).

Glavna fabula opisuje život plemenite djevice Venefride i njeno mučeništvo. Ona živi u kreposti, pod duhovnim vodstvom opata Beuna, čiji lik na početku iznosi slijed radnje:

„BEUNO:
(…)
Otac kćercu k tebi vodi,
Nebu milu i pristalu,
Kolo djevam ona izvodi,
Vrijedni j’ vijenac njoj za hvalu.
Bertanji će vječne dike
Ona steći svom krjeposti,
Er će smrtju žive like
Živuć’opet dat’ radosti.
Drugi život, drugo ime
Njoj će vrijednost dat čestita,
Po svem svijetu vječno vrijeme
Njim će biti plemenita.“

(Kašić, 2010: 272)

[34] U izdanju iz 2010. godine, koje je osnova ovoj analizi, didaskalije je na hrvatski preveo Tonko Maroević.

Bretanjski kralj Alan sa četvoricom svojih savjetnika raspravlja o kriznom predratnom stanju u kraljevstvu i stoga želi uspješno oženiti svoga sina Kadoka jer mu je to jedini nasljednik:

„KRALJ:
(…)
Od roda plemena (kijem se svi slaviše
I kralji dičiše) jedan sine ostaje,
Njega svi ljubiše i ljube svudaje.
Vrijeme ga j' vjeriti za kû god djevicu
Od kraljevska roda, lijepu i pristalu,
Kû on bude htiti mudru kraljevicu.
Koja će moć biti, vi to viđte znani,
Pak ćete nam riti poslije u dvor zvani."

(Kašić, 2010: 280–281)

Borbu dobra i zla predvode hudobe (vragovi) i anđeli. Hudobe planiraju iskorijeniti sve kršćane iz plemenitoga kraljevstva tako što dovode pogane, a nadaju se da će time uništiti i kraljev rod. Smatraju da je Beuno uzrok njihova problema jer je on Venefridu uputio u službu rajskoga, namjesto njihove. Venefridu nazivaju neprijateljicom radi njezine čistoće, žele je izgrditi i dovesti u pitanje njezinu čast, kako ne bi čista služila nebu. Osuđuju njezino oštro odbijanje Kadoka, koji i dalje za njom gine, pa ga čeka smrt. Upravo su hudobe predodredile Venefridinu i Kadokovu sudbinu:

„AZMOD[EO]:
Dakle svi srčano nastojmo pobiti
Sve vješte i znano: već nemojmo ckniti.
Ti ćeš, Ljuborade, do smrti slijediti
Kraljevića, ti ćeš ga dvoriti.

A ti, Radomile, nastoj privariti
Moći tvoje sile, čin' diklu vjeriti.
Tako ć' uzrok biti od smrti dvojici,
Kad Kadok mahniti smrt sam da djevici.
Tad će on naš biti po pravoj desnici."

(Kašić, 2010: 285–286)

Stražari kraljevstva, kralja, Venefride te Tenita, Venefridina oca, stali su na stranu anđela. Ti nebeski dvorani došli su u pomoć kako bi zaštitili svetu Venefridu. Naslućuju da su hudobe privukle ohologa kraljevića Kadoka i mahniti svijet, a oni predstavljaju opasnost za Venefridin život. Kraljevi vijećnici htjeli su francusku ili španjolsku pripadnicu plemstva za Kadoka, dok je, u konačnici, kralj Alano odlučio kako vjerenica mora biti iz njihova kraljevstva. Nakon što je kralj otpravio svoju vojsku u rat protiv pogana, počeo se brinuti oko stabilnosti i budućnosti kraljevstva pa se obratio Kadoku, u želji da se osigura nasljedstvo kraljevske loze:

„KRALJ:
U kraljevstvu vidiš, sinu moj jedini,
Da već za mnom slidiš, Bog ti krunu odmini.
Ljubav pamet smeta i strah srce muti,
Razumak goneta, želja dobro sluti.
Odasvud pogani kupe vojske mnoge,
Ali će krstjani skršiti njim roge. (…)
Zato bih jur htio da mê želje ispuniš
I što sam žudio da ti nadopuniš.
Tijem ćeš rasprašati tuđijeh sva željen'ja
Smutit ćeš njih rati i luda mišljen'ja,
Strah i sumnje s moga srca ćeš dignuti,
Kruna roda tvoga neće nam ginuti."

(Kašić, 2010: 301)

Erman, Tenitov prijatelj, govori Tenitu i Beunu kako je načuo da kraljević Kadok žudi jedino za Venefridom. Kada su to potom prenijeli Venefridi, ona je otkrila da se nikada neće vjeriti, nego će ostati uvijek vjerna Bogu. Kraljev poslanik Oton došao je do Venefride po odgovor, ali ona i dalje ostaje odlučna u svojim namjerama. Smatra da sve tuge pripadaju svjetovnom životu, a svjetovne su ljubavi promjenjive, pa je odabrala slijediti Božju ljubav:

„VENEFRIDA:
Ja ću nevjerena bit' za umrloga,
Hoću bit' vjerena za neumrloga,
Paček sam vjerena za kralja vječnoga."

(Kašić, 2010: 325)

Hudoba Azmodeo se preruši u savjetnika Otona i zavara Kadoka, govoreći mu kako ga Venefrida želi, iako to još nije javno priznala. Naređuje mu da ode razgovarati s Venefridom u trenutku kada će svi biti u crkvi, a ona će biti sama u kući. Azmodeo zna da će time izazvati Kadokov gnjev jer neće moći podnijeti Venefridino odbijanje pa će je usmrtiti, a hudobe će tako dobiti svoju osvetu:

„*Sam* AZMOD[EO]:
Jur ga smrtna svrha obtiče,
Sam će sebi i njoj početi,
Zlo nesrećno kô motrimo,
Da s njom njega pogubimo.
Ako ona ne htjet' bude
Na vjeren'je pristat' hote,
Mahnitat će on lud svude
Rad nescijene i sramote.

Gnjivom ću mu srce užeći,
Nju će posić' gnjiv vrabeći.
Tijem ću činit' da me osveti,
Nju ubivši nam mrzeću,
Da ju mogu, ah, razapeti,
To smotriti moći neću,
Učinit ću što uzmogu,
Nju ću zgrabit' silom Bogu."

(Kašić, 2010: 333)

Kralj je na svome dvoru primio poganske poklisare i sklopio vječni mir. Kadok se uputio s Otonom do Venefride, koja ih je dočekala, ali potajno je poletjela u crkvu, na što je Kadok ostao zatečen i bijesan. On je potrčao za njom te od silne ljutnje je sabljom odsjekao Venefridinu glavi u crkvi. Cijeli pobožni puk ostao je zgrožen njegovom ishitrenošću.

„Netom na tle pade glava plemenita
I tijelo jur tade svud bi krv prolita.
Krv rajske vrijednosti vrh srebra i zlata,
Puna si dragosti, vrh blaga bogata.
Tle netom tegnuto bi prisvetijem tijelom,
I tijelo prignuto tim nemilijem djelom,
Priveličko vrelo uzavri od voda,
Ta mnozijem veselo ljudem zdravje poda.
Nesrećni ubojica otvrdnu u zlobi,
A duša krvnica u svoj nepodobi.
Otac nje i mati žalosni i tužni
Počeše plakati videć' kip izružni.
Redovnik počteni Beuno suzami

Poliva plemeni obraz, izgled nami,
Poče i puk s njimi prigrozno plakati,
A Kadok prid svimi ne prista hvastiti.
Kadok: Učinih osvetu, ona vika nemili,
Posikoh prokletu djevojku môm sili.“

(Kašić, 2010: 347–348)

Kadok se svejedno nije pokajao zbog svoga čina, već se stade hvaliti pred svima, pa je mrtav pao u pakao. Hudobe su ostale očarane Venefridinom hrabrošću i isto pobjegle u svoj pakao. Opat Beuno je s uplakanom zajednicom započeo molitvu kako bi vratili Venefridu u život. Molitve su im uslišene, ona je ponovno sišla s nebesa i uskrsnula.

„VENEFR[IDA]:
Evo mene, oče mili,
Što s molbami s neba vrati
Na umrlos tvojom sili,
Od blaženstva što m’odvrati,
Gdi Jezusasve djevice
Slide kê su s njim kraljive.
Ovu milost vam podili,
A blaženstvo moje skrati,
Da puk s tobom već ne cvili,
Plač se u radost da obrati.
Jur veselje ponovite,
Pjevat’ hvale jur počnite.“

(Kašić, 2010: 355)

S obzirom na to da je rijetko koja hrvatska isusovačka drama bila originalna, rasprave o izvornosti *Svete Venefride* počele su s prvim izdavanjem Kašićeva autografa. Tada je Franjo Fancev iznio mišljenje da je to preradba poznate talijanske drame o velškoj mučenici jer se neka imena govornika razlikuju u Kašićevoj drami, pisanoj hrvatskim jezikom, i njegovim didaskalijama na talijanskom (Kašić, 2010: 31).[35] Korijeni takvoj teoriji vežu se uz Kašićevo pohađanje isusovačkoga kolegija u Rimu, gdje mu je retoriku predavao profesor Bernardino Stefonio, pa je Kašić tijekom svoje mladosti mogao naučiti potankosti o dramaturgiji korištenoj unutar isusovačkih kazališta. Stefonio je krajem 16. stoljeća sastavio tragediju *Crispus Caesar* koja je prevođena u mnogim inozemnim isusovačkim kolegijima i doživjela brojne uspješne inscenacije. Miho Gradić preveo je Stefonijevu tragediju na hrvatski jezik te je vjerojatno režirao za dubrovačku pozornicu u prvom desetljeću 17. stoljeća, a pretpostavlja se da je Kašić bio prisutan na izvedbi jer je tada djelovao kao poglavar dubrovačke misije (Batušić, 1995: 37–38). Iako je Gradićev prijevod izgubljen, to je zasigurno prva domaća isusovačka dramatizacija koja je elegantno i raskošno prikazana, poput one u Rimu (Novak; Lisac, 1984: 31). Nema dovoljno potvrda da je *Venefrida* uistinu preradba neke inozemne drame, ali Kašićev doticaj s isusovačkom kazališnom poetikom reflektira se u samom djelu. Napose je bitna impresija koju je on stekao, kao i ostatak publike, vidjevši praktična rješenja u scenskim postavkama isusovačkoga teatra jer je iste upotrijebio u svojem scenskom dodatku.

No, Bartol Kašić se i prije upoznao s ovom povijesnom legendom.[36] Još kao dječak čitao je rimsku martirologiju svetaca u crkvi na rodnom Pagu te su martirologiji bili važan izvor građe za isusovački teatar (Batušić, 1995: 39). Kašić je ostao zainteresiran za tu temu, pa je u hagiografskom djelu *Perivoj od djevstva, ili životi od djevica* opisao nekoliko kršćanskih mučenica koje su bile spremne žrtvovati svoj život za obranu vjere. Među njih svrstao je i *Život svete Venefride, djevice i mučenice ingleske*, što bi moglo predstavljati predložak njegovoj drami.[37]

[35] U dramskom tekstu Venefridina majka zove se Radigunda, a u didaskalijama Slava. Venefridina tetka u drami je Alderada, dok se u scenskim uputama navodi kao Veća.
[36] Gwenfrewi (Venefrida) zaštitnica je Walesa. Prema legendi, umrla je oko 660. godine i izbio je ljekoviti izvor vode na mjestu gdje je njezina odsječena glava pala. Zbog tog posthumnog čuda proglašena je sveticom.
[37] Djelo je objavljeno 1628. u Veneciji, godinu dana poslije tragedije *Svete Venefride*. Doduše, postoji mišljenje kako je to drugo izdanje, a da je prvo tiskano u Rimu 1625. godine. (Mrdeža-Antonina, 1994: 283).

5.3. Tekstualna slojevitost

Iz sadržaja *Svete Venefride* jasno je da inicijalna točka tragedije jest martirologij. Svetačkim legendama svojstven je shematizam: „poganskom moćniku suprotstavlja se progonjeni mučenik; nakon odlučnog odbacivanja poganstva kroz koje mu se nudi spas, mučenik je osuđen“ (Mrdeža-Antonina, 1994: 284). Pošto je takva kompozicija neizostavna, ona se pronalazi i u *Venefridi*, u nešto drugačijem obliku. Kraljević Kadok je moćnik i iako on nije poganin, već potječe iz kršćanske obitelji, na njegovoj su strani poganske hudobe koje su ga nekako privukle u poganski način života, što se manifestira na samom kraju. U tragediji pogane predstavljaju Kadok i hudobe jer sami pogani nisu uopće loše prezentirani. Dapače, poganski poklisari dolaze do kraljeva dvora i donose darove kako bi se napokon sklopilo primirje, a pritom izražavaju svoju vjernost i podložnost kralju. Tako da Venefridina borba s poganstvom ustvari je borba protiv hudoba i njima pristalog Kadoka, a Venefridino odbijanje Kadoka ujedno je odbacivanje poganstva. Što se tiče spasa, riječ je o baroknom paradoksu koji je Kašić uveo kroz likove hudoba jer Venefridi spas nije bio ponuđen. Naime, hudobe su Venefridi prvenstveno zamjerile njen odabir duhovnoga života, pa tek onda odbijanje Kadoka. Čak i da je Venefrida pristala na brak, ništa se ne bi promijenilo i zato brak nije mogao simbolizirati taj spas. Njena osuda došla je sasvim posredno – hudobe su osudile Kadoka koji pati za nedostižnom djevicom, a Venefridina smrt posljedica je Kadokove rastresenosti i ogorčenosti. Naizgled jednostavnu radnju tragedije Kašić je učinio kompleksnijom pomoću baroknih elemenata.

Već spomenuta antiteza dobra i zla fundamentalni je dio svakoga martirija, ali i utjecaj isusovačke produkcije. Karakterna obojenost likova može se iščitati na leksičkoj razini jer Kašić oprezno bira riječi i sintagme za svoje likove:

„AZMODEO:
Ah, nemile nam svjetlosti,
Sunce i zvijede i nebesa,
S kijeh prognani u tamnosti
Bismo u jamu svijeh telesa.

Ali još je carstvo naše
I po vlagi i srjed voda,
Sile naše svijet taraše,
Od zemlje smo mi gospoda.
Nama istočni cari služe
Tja od Kine tja od Japona,
Carigradki s nama druže,
I mogorska moć usiona.
Kuzul paša persijanski
I tatarski ham žestoki,
Svikolici indijanski
Od zapada do istoki."

(Kašić, 2010: 281)

U ovom Azmodeovom opisu carstva poganskih vragova gomilaju se „istočne sluge", što ostavlja dojam superiornosti i prevlasti zla. Pritom se koriste imenice *tmine, jame* i *sile*; epiteti *silovitosti* i *žestine*; glagoli *služiti* i *satirati*. Anđeo pak, u obraćanju Venefridi, ima blaže konstatacije s totalno oprečnim vokabularom – *mudrost* (čak 3 puta u jednom govoru!), *pridobiti, ugađanje, pomoć, razumnost, milost*:

„ANĐEO:
(…)
Svijeh ćeš mudro pridobiti,
Mi ćemo ti straža biti.
(…)
Nemoj ga se ti bojati,
Mi ćemo ga uzdržati.
Bit će od ništa sve blaznosti

I nečiste razbludnosti,
Ti ćeš biti spametnija
Tvojom besjedom i mudrosti,
I od njega razumnija
Bit ćeš našom svud milosti.
Mudro ćeš ga pridobiti, (…)

(Kašić, 2010: 341)

Razdjelnica između martirija i isusovačke drame se uočava točno u liku Venefride. U središtu nije više osoba nižega statusa koja biva uzdignuta na nebesa, kao u srednjovjekovnim martirijskim dramama. Sveta Venefrida je plemkinja, osoba visoka statusa, koja u zemaljskom svijetu zastupa samoga Boga te njezina smrt „oživljuje ideju o vertikalnu i nedodirljivu ustroju svjetskoga poretka“ čime postaje nositelj nove dramske isusovačke ideologije (Novak, 1999: 135). Na temelju njena lika izvlači se pouka, ključan element isusovačkoga teatra, da će pobožan i ponizan zemaljski život biti sačuvan od Božje strane. Venefridin život bio je oduzet, ali je, molitvama puka i njihovim čvrstim vjerovanjem u Boga, ona vraćena u život. Zanimljivo je što se na nekim likovnim prikazima ili u povijesnim opisima Venefride navodi kako je imala prepoznatljiv ožiljak na vratu zbog dekapitacije, što Kašić spominje u prvom činu:

„KOR PR[VI]:
Strašnu smrt će još svladati,
Na život se povrativši,
Oko vrata njoj će ostati
Srebrn biljeg, čast vršivši.“

(Kašić, 2010: 274)

Venefridina dekapitacija nije prikazana izravno i naturalistički, već kroz pogled pripovjedača, glasnika Ermana, što Novak (1999: 135) naziva odlikom prave moderne aristotelovske drame. Gledano u cjelini, *Sveta Venefrida* tematski odgovara protureformatorskoj nabožnoj literaturi, bez obzira na to što je građa možebitno crpljena iz martirija. Bartol Kašić to potvrđuje umetanjem likova hudoba, anđela i djece jer herojima kršćanskoga svijeta više priliče takvi pratitelji, za razliku od pastorala gdje se javljaju pastiri, vile i satiri kao predstavnici zemaljskoga svijeta (Gabrić-Bagarić, 1994: 138). Podudarnost s Gundulićem razvidna je iz pjevanja družine ili kora koji ponavljaju stihove[38]:

„OBA KORA:
Jako umrle varaš lude,
I pod teške jarmiš trude,
Oh, bludnosti s tugom svita,
Vaj, uzdanco tašta od svita,
Ah, ljubavi srcu huda,
Oh, gorkosti slijepa bluda,
Jako umrle varaš lude,
I pod teške jarmiš trude.“

(Kašić, 2010: 330)

Stihovi se nekad ponavljaju u izmijenjenom obliku, čime se opet Kašić razlikuje od dubrovačkih suvremenika. Kroz takve je postupke Kašić nanovo utvrdio veze s dubrovačkom književnošću, ali uz određeni odmak prema isusovačkoj poetici. Tekstualno *Venefrida* nije nimalo monolitna, dok se u scenskom dodatku Kašić u punoj mjeri etablira isusovački barokni izričaj.

[38] Gundulić ovdje koristi skup kako bi zaokružio ili istaknuo neki događaj (Gabrić-Bagarić, 1994: 140).

5.4. Scenske upute

Prema didaskalijama, za uprizorenje *Svete Venefride* trebao je razmjerno velik broj glumaca, statista, zborova te družina, što je uglavnom vodeći argument zašto se predstava nikada nije odigrala. Već u početnom prizoru prvoga čina prevelik broj likova simultano izlazi na scenu: „Opat Beuno(…) Dvanest klerika(…) Tenito, otac sv. Venefride i Slava, njezina majka(…) Njega slijedi rodbina i šestorica slugu, a uz nju je dvanaest dvorskih dama(…)“ (Kašić, 2010: 359). To je minimalno 33 likova za samo jedan prizor, ako se isključi prateća rodbina, a u nekim je isusovačkim predstavama taj broj podrazumijevao cijelu učeničku glumišnu skupinu. Kašić je svakako premašio broj jer u tadašnjem Dubrovniku nije moglo postojati toliko sudionika, a isto tako je premašio mogućnosti hrvatskoga isusovačkog kazališta, koje nije bilo razvijeno kao inozemna, u kojima je stekao prijašnja iskustva (Batušić, 1994: 33).

Scena je morala biti uobličena kao pozornica-kutija, tipična barokna, a spominju se konstantne izmjene raznih veduta koje su stvarale perspektivu. U tragediji se javljaju sljedeće oslikane pozadine:

- „veduta s izgledom neke crkve i lijepom opremom“;
- „kraljevska palača i lijepa oprema“;
- „veduta od crnog platna s naslikanim plamenovima“;
- „izgled vedute s vrtovima, šumama i brdima obraslim stablima“;
- „izgled široke poljane u prirodi, u daljini se naziru gradovi, utvrde, kule, oružja, topništvo itd.“;
- „u kraljevskoj palači u tajnim prostorima“;
- „izgled palače i sobe“;
- „veduta pred vratima crkve“ (Kašić, 2010: 359–371).

Pobrojane su tek statične pozadine bez posebnih pomičnih tehničkih elemenata, stoga je evidentno kako su čak i one jednostavnije scene zahtijevale enormne i dugotrajne pripreme. Vedute se većinom dotiču zemaljskoga svijeta, a dodatna tehnička oprema dočaravala je izlazak i pojavu nadnaravnih bića te nebeska prostranstva.

Kod vragova naglasak je bio na tamnim tonovima, sukladno karakternoj obojenosti. Njihova je uloga dvostruka: kada kolektivno nastupaju drže oružane rekvizite i svojim impulzivnom izlaskom na pozornicu bi trebali izazvati zaprepaštenost publike; a kada su Kadoku pratnja ili sjena imaju rep te rogove, nekad prikrivene ispod šešira, i nisu zastrašujuća pojava. U prvom slučaju njihov je nastup pojačan tehničkim pomagalima: „Demon Azmodeo odjeven u crno platno ima na glavi rogove s girlandom cvijeća i lišća, mračnih i ljubičastih tonova. Drži koš pun strijela i luk. Lakomac Ljuborad ima iste stvari. Njihovih sedam drugova također. Belzebub crno odjeven, naoružan kao vojnik vatrenim oružjem s rogovima na kacigi. Svi će izaći ispod pozornice s munjom i crnim dimom, rogati i s crnim repovima.“ (Kašić, 2010: 359–361).

Nasuprot toga, moralna vertikala tragedije su anđeli, čiji se dolazak na scenu doslovno odvija vertikalno: „Četiri nebeska anđela u bijelo odjevena i naoružana hladnim oružjem, s mačevima u rukama, a kacige im na glavi ukrašene prekrasnim cvijećem svih vrsta. Izaći će iz vrata hrama na pozornici, ili će se s njegova vrha spustiti na nekoj ploči.“ (Kašić, 2010: 361). U prikazu tih nadnaravnih bića i njihovih pripadajućih svjetova nalazi se barokna kićenost i raskoš. Iako imaju stiliziranu kostimografiju, simbolično je što vragovi ipak imaju cvijeće, koje više asocira na anđele, a anđeli nose hladno oružje, koje se rijetko vezuje uz njihovu pojavu. To je još jedan Kašićev paradoks kojim je htio predočiti predratnu situaciju unutar kraljevstva jer se i anđeli mogu braniti oružjem, ako je nužno, dok vragovi svojim cvijećem označavaju da su u stanju se prerušiti. Harmonija između njihovih odnosa postigla se smaknućem Venefride, kada se puk ujedinjuje u svojim molbama, a anđeli nemaju oružje, nego samo cvijeće: „Kor anđela gore na nebu, na jednom oblaku, pjevat će hvale Venefridi, djevici i slavnoj mučenici. Oblak će biti nad crkvom i iz njega će se polagano sipati svakovrsno cvijeće, kao da silazi s neba.“ (Kašić, 2010: 371). Pošto naredni dio didaskalija nije sačuvan, to jest fragment petoga te cijeli šesti i sedmi prizor posljednjega čina, teško je razaznati kako je Kašić zamislio scenski prikazati vragove na kraju, ali nesumnjivo je cvijeće imalo dekorativnu i simboličnu vrijednost.

Pomno osmišljena promjena pozorničkih postavki najveći utisak ostavlja na gledatelje. U početku oni su svjedoci postojanja pakla i raja, pa većim dijelom prate zbivanja ovozemaljskoga svijeta, da ih na kraju pakao i nebo sjete na upozorenje ili daju nadu (Batušić, 1994: 34).

Kostime drugih likova Kašić šturo opisuje, no, dovoljno da se uoči raznolikost. Isprva kaže da su predivno ili lijepo odjeveni, u plemićkom ruhu, a kasnije to zapisuje „odjeven po običaju“. Dvorske dame Venefridine majke te savjetnici kralja Alana odjeveni su „na engleski način“, a četiri škotska i pitonska poklisara „po škotski“. Jedini likovi koji se kostimski i rekvizitno izdvajaju, povezani su s crkvenim ili ratnim motivima:

- „opat Beuno u misnom ruhu s reverendom i plaštem“;
- „[klerici] četvorica u reverendi i dalmatici, a osmorica u roketi, nose u rukama posuđe i druge potrebne predmete za slavljenje mise“;
- „[Alano] kraljevski odjeven sjedi ponešto povišeno na vrlo lijepom stolcu (tronu)“;
- „Radiboj sa stražom vojnički odjevenih i naoružanih osoba“;
- „zbor mladića odjevenih u lijepe haljine do polovice nogu i u čizmicama“;
- „kralj Alano naoružan hladnim pozlaćenim oružjem, oko kacige nosi kraljevsku krunu“;
- „Radiboj, namjesnik, s čitavom vojskom oružanom svim vrstama oružja“ (Kašić, 2010: 359–363).

Apsolutno prevladava opis svećeničke odjeće i crkvenih rekvizita, koji su Kašići bliži. Kada se promotri koliku količinu oružja bi predstava uključivala, nepojmljivo je da bi istu mogli izvesti mladi pitomci isusovačkoga kolegija, pa možda zato oružja nisu toliko specifična, kako bi se eventualno mogla ukloniti. Ostali kazališni rekviziti tada nisu imali emblematska obilježja baroknih predmeta, već su služili za nadopunjavanje ikoničke slike tragedije (Batušić, 1994: 35). To je razlog zašto se kod kralja izričito nabrajaju kraljevska obilježja – tron, zlatna boja, kruna. Ovim didaskalijama Kašić je iskazao svoju virtuoznost scenskoga sastavljanja, potvrdio ideološku simboliku tragedije te omogućio današnjim čitateljima bolji uvid u poetiku isusovačkoga kazališnog života.

6. ZAKLJUČAK

Na hrvatskom prostoru u ranom novom vijeku isusovci su naišli na mnoge poteškoće koje su uzrokovane političkom rascjepkanošću te nejednakom kulturnom razvijenošću. Usprkos tomu, uspostavili su svoju odgojno-obrazovnu organizacijsku strukturu u većini hrvatskih gradova te imali različiti pristup za svaki od njih. Popratna pojava njihova školstva bila je kazališna aktivnost koja je u svim aspektima bila amaterska, ali odvijala se na izrazito profesionalnoj razini, uzme li se u obzir posvećenost koju su joj tada pridavali te trag koji je ostavila u hrvatskoj kazališnoj historiografiji. U nekim su dijelovima Hrvatske isusovci uspješno održavali kazališnu svijest i razvijali je, postavljajući tako temelje za profesionalizaciju hrvatskoga glumišta, dok su u drugima tek stvarali kazališnu kulturu i oblikovali afinitete novopečene publike. Svoja su izvođenja temeljili na poetikama srednjovjekovnih crkvenih prikazanja te renesansnoga svjetovnog kazališta, a upotpunili su ga novim baroknim elementima. To je naročito vidljivo u scenskoj slici jer su bili vrlo angažirani oko redovitoga uređivanja pozornica ili dvorana, kulisa, kostima i rekvizita, a glazbeno-plesnim dionicama dopunili su brojne predstave. Pritom su izvedbe znali prilagođavati potrebama same publike, bilo to direktno kroz narodni jezik ili putem perioha, što svjedoči o njihovoj uskoj suradnji s hrvatskim društvom. Neosporiv je njihov značaj u održavanju kontinuiteta kazališne prakse jer su isusovci svoj rad nastavili i nakon ukinuća, unutar franjevačkih škola i kaptolskoga sjemeništa, gdje su direktno prenijeli kazališna iskustva koja su se potom prilagodila danim društvenim i kulturnim okolnostima. U hrvatskoj dramskoj književnosti nisu napravili veliki pomak zato što se uglavnom radi o djelima koja su prevođena ili adaptirana iz stranih izvornika, dakle ne opisuju prilike tog vremena ili prostora, a sadržavala su propagandističku crtu svojstvenu isusovačkim didaktičkim ciljevima. Iz tipične hrvatske isusovačke drame *Sveta Venefrida* Bartola Kašića može se uočiti koliki je naglasak stavljen na izgled i formu same predstave koja je morala biti raskošna u vizualnim i auditivnim elementima. Međutim, u Kašićevoj se drami naziru prepoznatljiva obilježja isusovačke produkcije koja se manifestiraju na leksičkoj razini, a samim time ponovno se otvara pitanje je li hrvatska isusovačka drama ispravno valorizirana u kontekstu hrvatske književnosti ili samo nedovoljno istražena zbog nedostatka materijala.

7. LITERATURA

Aristotel (2005) *O pjesničkom umijeću*, preveo i priredio Zdeslav Dukat, Zagreb: Školska knjiga

Barlè, Janko (1987) „Predstave kod zagrebačkih Isusovaca“, u: *Vienac,* g. XXIX, br. 23, str. 375–376

Batušić, Nikola (1978a) *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb: Školska knjiga

Batušić, Nikola (1978b) „Školska kazališta u 18. stoljeću kao oblik scenskoga izraza“, u: *Dani hvarskog kazališta, XVIII. stoljeće,* knj. 5, Split: Čakavski sabor, str. 213–228

Batušić, Nikola (1995) *Trajnost tradicije u hrvatskoj drami i kazalištu*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Batušić, Nikola (2002) *Starija kajkavska drama,* Zagreb: Disput

Batušić, Slavko (1957) „Klasična gimnazija kao školsko kazalište 1607.–1804.“, u: Lisac, Andrija Ljubomir (ur.) *Zbornik naučnih i književno-umjetničkih priloga bivših đaka i profesora Zagrebačke klasične gimnazije o 350-godišnjem jubileju 1607.–1957.,* Zagreb: Odbor za proslavu 350-godišnjice Klasične gimnazije u Zagrebu, 1957., str. 349–355

Bratulić, Josip (1990) „Školska drama u sjevernoj Hrvatskoj“, u: *Sjaj baštine*, Split: Književni krug

Fancev, Franjo (1922) „Isusovci i slavonska knjiga XVIII. stoljeća“, u: *Jugoslavenska njiva,* g. VI, knj.1, br. 3-6

Fancev, Franjo (1931/2) „Iz daleke prošlosti hrvatskih gimnazija“, u: *Nastavni vjesnik*, knj. 40, sv. 1-4

Fancev, Franjo (1932) „O drami i teatru kaptolskoga Zagreba“, u: *Hrvatsko kolo*, knj. 13, str. 134–149

Fancev, Franjo (1934) „Građa za povijest školskog i književnog rada isusovačkog kolegija u Zagrebu (1606–1772)“, u: *Starine,* knj. 37, str. 1–176

Gabrić-Bagarić, Darija (1994) „Jezične i stilske osobitosti tragedije *Sveta Venefrida* Bartola Kašića“, u: Kolumbić, Nikica (ur.) *Život i djelo Bartola Kašića, zbornik radova sa znanstvenoga skupa u povodu 340. obljetnice Kašićeve smrti: Zadar - Pag, 18 - 21. travnja 1991.*, Pag: Općina Pag; Zadar : Hrvatsko filološko društvo Zadar, str. 137–146

Georgijević, Krešimir (1969) *Hrvatska književnost od XVI do XVIII stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni,* Zagreb: Matica hrvatska

Guillermou, Alain (1992) *Isusovci*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost

Jembrih, Alojz (1985) „Tematsko srednjovjekovno-dramska prožimanja na sveučilištu u Grazu i Zagrebačkoj gimnaziji (1586–1770)“, u: *Dani hvarskog kazališta, Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, knj. 2, Split: Književni krug, str. 458–466

Jembrih, Alojz (2001) „ Na tragu školske isusovačke drame u Zagrebu i Varaždinu“, u: *Kazimir Bedeković (1727.–1782.),* Zagreb: Filozofski fakultet Družbe Isusove; Varaždin: Varteks

Jembrih, Alojz (2017) „Prvo povijesno Vitezovićevo tiskano djelo i druga njegova zauzetost“, u: *Pavao Ritter Vitezović (1652–1713)*, Zagreb: Družba „Braća Hrvatskoga Zmaja“

Kašić, Bartol (2010) *Izbor iz djela*, priredila i transkribirala Darija Gabrić-Bagarić, Zagreb: Matica hrvatska

Kolumbić, Nikica (1978) „Didaktičnost kao dramaturška komponenta hrvatske prosvjetiteljske drame“, u: *Dani hvarskog kazališta, XVIII. stoljeće*, knj. 5, Split: Čakavski sabor, str. 98–120

Kosić, Ivan (1999) „Djela Bartola Kašića u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici“, u: Kosić, Ivan (ur.) *Bartol Kašić u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici, zbornik radova o djelu Bartola Kašića*, Zagreb: Nacionalna i sveučilišna knjižnica, str. 137–218

Korade, Mijo (1992) „Vjerski, odgojni i književni rad Družbe Isusove“, u: Rauter Plančić, Biserka (ur.) *Isusovačka baština u Hrvata: u povodu 450-te obljetnice osnutka Družbe Isusove i 500-te obljetnice rođenja Ignacija Loyole,* Zagreb: Muzejsko galerijski centar, str. 21–40

Korade, Mijo; Aleksić, Mira; Matoš, Jerko (1993) *Isusovci i hrvatska kultura*, Zagreb, Beč: Hrvatski povijesni institut u Beču

Ljubić, Lucija (2004) „O izvorima izvođenja predstava u sjevernom dijelu Hrvatske do 1840.“ u: Hećimović, Branko (ur.) *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, str. 123–156

Ljubić, Lucija (2011) „Istraživači povijesti isusovačkog kazališta u Hrvatskoj“, u: Hećimović, Branko (ur.) *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari, Prvi dio: u spomen Nikoli Batušiću*, Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, str. 54–60

Ljubić, Lucija; Petranović, Martina (2012) *Repertoar hrvatskih kazališta. Knjiga peta: Deskriptivna obrada važnijih predstava na hrvatskom jeziku i izvedbi na stranim jezicima hrvatskih izvođača do 1840. godine: na temelju znanstvene literature*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM

Matić, Tomo (1937) „Osječka humanistička gimnazija od osnutka do godine 1848. Prilog za povijest srednjih škola u Hrvatskoj“, u: *Rad*, knj. 115, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, str. 1–82

Matić, Tomo (1938) „Kazalište u starom Osijeku“, u: *Građa za povijest književnosti hrvatske*, knj. 13, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, str. 91–108

Matić, Tomo (1945) *Prosvjetni i književni rad u Slavoniji prije preporoda.* Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti

Mrdeža-Antonina, Divna (1994) „Kašićev *Perivoj od djevstva ili životi od djevica* i hrvatska srednjovjekovna legenda“, u: Kolumbić, Nikica (ur.) *Život i djelo Bartola Kašića, zbornik radova sa znanstvenoga skupa u povodu 340. obljetnice Kašićeve smrti: Zadar - Pag, 18 - 21. travnja 1991.*, Pag: Općina Pag; Zadar : Hrvatsko filološko društvo Zadar, str. 283–292

Novak, Slobodan Prosperov; Lisac, Josip (1984) *Hrvatska drama do narodnog preporoda II*, Split: Logos

Novak, Slobodan Prosperov (1999) *Povijest hrvatske književnosti III. Od Gundulićeva poroda od tmine do Kačićeva Razgovora ugodnog naroda slovinskoga iz 1756*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus

Pavlović, Cvijeta (2016) „Publika i repertoar hrvatskih kazališta 1701.–1800.“, u: *Dani hvarskog kazališta, Publika i kritika*, knj. 42, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Split: Književni krug, str. 5–27

Rafolt, Leo (2015) „Sala declamationum: isusovačka tragedija u svjetlu posttridentskog kazališnog i pedagoškog interkulturalizma (I)“, u: *Književna historija*, br. 155, str. 211–228

Stolac, Diana (1993) „Venefrida Bartola Kašića, Bartol Kašić, Venefrida, eine Tragödie, Text, EInleitung und Index von Darija Gabrić-Bagarić. Fach Slavische Philologie der Universität Bamberg 1991.“, u: *Fluminensia*, vol. 5, no. 1–2, str. 165–167

Sršan, Stjepan (1993) *Osječki ljetopisi: 1686.–1945.*, Osijek: Povijesni arhiv

Tomašić, Hinko (1981) „Kazalište u Karlovcu (1646–1941)“, u: *Rad*, knj. 17, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, str. 423–481

Vanino, Miroslav (1917) „Đačko kazalište isusovačke gimnazije u Varaždinu“, *Hrvatska prosvjeta*, g. IV, str. 374–376, 423–427

Vanino, Miroslav (1969) *Isusovci i hrvatski narod I*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

Vanino, Miroslav (1987) *Isusovci i hrvatski narod II*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

Varjačić, Marijan (2007) „Varaždinsko kazalište. Od početaka do danas (1637.–2007.)“, u: *Varaždinska kazališna stoljeća*, Varaždin: TIVA tiskara, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu

Wright, Jonathan (2006) *Isusovci: misije, mitovi i povijesti*, Zagreb: Naklada Ljevak