

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za kroatistiku
Katedra za hrvatsku usmenu književnost
Katedra za metodiku hrvatskoga jezika i književnosti

Zagreb, studeni 2013.

DA' DA MU KUGODI NOVELU UČINIMO!
INTERDISCIPLINARNI POGLED NA *NOVELU OD STANCA MARINA*
DRŽIĆA

DIPLOMSKI RAD
(8 ECTS)

Mentorica: dr. sc. Evelina Rudan Kapec, viša asistentica

Studentica: Tina Marušić

Komentorica: dr. sc. Mira Muhoberac, dipl. dram.

Sadržaj

Uvod	1
1. <i>Novela od Stanca</i> u svjetlu folkloristike i etnologije	5
1.1. Autentičnost Držićeve drame i evokacije teatrabilnih oblika i motiva iz kulturne tradicije	5
1.2. Između mita/mitologije i predaje	10
1.3. Prigodni i vremenski kontekst <i>Novele</i> – pir i karnevalski motivi	16
1.3.1. Odnos velike i male tradicije	20
1.4. Paremiološki oblici u <i>Noveli</i>	22
2. Pogled na <i>Novelu od Stanca</i> iz kulturnoantropološke, književnoantropološke i imagološke perspektive	25
2.1. Dihotomijske strukture u funkciji izgradnje suprotstavljenih kulturnih sustava i obrazaca ponašanja	25
2.2. <i>Našijenci</i> i <i>Drugi</i> : konstrukcija identiteta i alteriteta u funkciji komičke/komične stereotipizacije	28
2.3. Model kulturnoga oprostivanja	30
2.4. Karnevalizacija zbilje i maniristička odzrcaljenja stvarnosti	31
3. Pogled na <i>Novelu od Stanca</i> iz teatrološke perspektive	37
3.1. Dubrovačke ljetne igre i teatralizacija Grada	37
3.2. Fotezova „predstava-spektakl“	42
3.3. Eksperimentalna ponoćna „ <i>Novela od Novele od Stanca</i> “	49
4. Zaključak	54
Literatura	57
Sažetak	63

Uvod

Pirna igra (drama), „komediola“ *Novela od Stanca*¹ hrvatskoga kanonskog književnika Marina Držića izvedena je 1550. godine² na piru dubrovačkoga plemića Martolice (Bartula) Vidova Džamanjića i Anice Kabužić u palači Frana Kabužića, a prvi je put objavljena 1551. godine u Veneciji u knjizi *Pjesni Marina Držića ujedno stavljene s mnozim družim lijepim stvarmi* koja je osim lirike sadržavala i *Novelu od Stanca*, *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena* i *Tirenu*. *Novela* je jednočinka u sedam prizora, napisana u 316 dvostruko rimovanih dvanaesteraca, a u ovome se radu promatra iz

¹ *Novela od Stanca* u stručnoj se literaturi žanrovski različito određuje, a uzrok njezinoj neujednačenosti različiti su kriteriji koje su književni stručnjaci slijedili. Tako su najčešća određenja *Novele* pokladna igra (Branko Vodnik, Marin Franičević), pokladna lakrdija (Miroslav Pantić), karnevalska komedija (Slobodan Prosperov Novak), (rustikalna) farsa (Milan Rešetar, Petar Kolendić, Mihovil Kombol, Franjo Švelec), farsa srednjovjekovnog tipa (Frano Čale, Miroslav Pantić). Određenja koja sadrže pridjeve „pokladni“ ili „karnevalski“ označuju vremenski kontekst kada je drama (mogla biti) izvedena, farsom je nazivaju oni koji se vode tematskim kriterijem – ismijavanjem staroga seljaka u gradu i koji njezine uzore pronalaze u sienskoj komediografiji ili njezine motive dovode u vezu sa srednjim vijekom, a komediolom (Petar Kolendić) ili jednostavno šalom (Pavle Popović) oni koji odabiru formalni kriterij. Problem tu ne prestaje. Žanrovskoj se neujednačenosti pridružuju i različita mišljenja o uzorima koji su Držiću mogli poslužiti u pisanju djela. Osim utjecaja sienske pastoralne (rustikalne) drame koju je Držić prenio u Dubrovnik, Leo Košuta u članku *Siena u životu i djelu Marina Držića* spominje i pučko kazalište obrtnika i improvizatora koji su izvodili predstave na sienskim trgovima i ulicama u pokladno vrijeme ili prigodom proslave Prvoga svibnja, ali i utjecaj lokalne tradicije, odnosno lokalne usmene predaje o maskiranju i rujanju seljaku pridošlici čime naznačuje njezinu realističnost (usp. Košuta: 2008). O realističnosti u drami i o njezinu kontekstu bit će više riječi u samome radu. *Novelu od Stanca* određujem kao komediolu kako ju je nazvao i sam Držić, formalno je shvaćajući kao manju komediju u stihu i kontekstualno kao pirnu dramu (igru) jer se sa sigurnošću zna da je napisana za pirnu prigodu i da je izvedena na piru 1550. godine.

² Prijepori su se vodili i oko godine izvedbe drame. O kronologiji izvedbi Držićevih drama pisao je Milovan Tatarin koji navodi da je do Rešetarova zaključka o izvedbi 1551. godine došlo na temelju arhivske građe prema kojoj je zaključio da su *Tirena*, *Venera i Adon* i *Novela od Stanca* zasigurno tiskane do 1551. godine, ali drži da je iste godine *Novela* i izvedena rekonstruirajući datumsko vrijeme poklada. Pavle Popović došao je do podatka da se radi o piru Martolice Vidova Džamanjića, a Kolendić tada preko dokumentarnih podataka o mirazu zaključuje da je drama izvedena krajem travnja ili početkom svibnja 1550. godine (usp. Tatarin 2011: 47). Usporedno s različitim mišljenjima o godini izvedbe, stručnjaci se ne slažu ni s vremenom radnje u *Noveli*; tako je jedni smještaju u pokladno vrijeme, a drugi u vrijeme ljetnoga solsticija, odnosno u ivanjsku noć. O tom problemu bit će više riječi u radu.

folklorističke, etnološke, kulturnoantropološke, književnoantropološke, imagološke i teatrološke perspektive.

Rad se sastoji od triju većih cjelina i više manjih podcjelina. U prvoj cjelini, koja se bavi analizom *Novele* iz folklorističke i etnološke perspektive, tumače se folklorni elementi kao prikazivački, odnosno izvedbeni oblici u drami, elementi mogućih mitova, obreda i predaja koji daju uvid u širi kontekst dubrovačke i europske kulturne tradicije. U središtu zanimanja etnologije i folkloristike materijalna je i duhovna kultura (usp. Lozica 1990: 34) te se njihovi predmeti proučavanja isprepleću. Etnologija je u svojim začecima proučavala podrijetlo naroda i njegovu prvobitnu organizaciju te način života, no u daljnjem razvoju izučava život društvenih grupa i naroda u prošlosti i sadašnjosti (usp. *ibid.*: 33), dok je folkloristika, shvaćena kao zasebna cjelina, a ne kao dio etnologije, „konglomerat različitih disciplina sjedinjenih predmetom proučavanja, tj. područjem istraživanja“ (*ibid.*: 38). U radu rabim spoj etnoloških i folklorističkih spoznaja, prihvaćajući njihove međusobne interferencije u predmetima proučavanja. Polazim od pronalaženja folklornih elemenata u Držićevu djelu *Novela od Stanca* koji su vezani uz cijeli niz folklornih prikazivanja³ u kontekstu renesansnoga vremena i kulture. Folklorno prikazivanje obuhvaća „neprofesionalno predstavljanje, u rasponu od teatralnog ponašanja pojedinca u svakidašnjem životu, preko raznih oblika igre, običaja i obreda do samostalnih kazališnih predstava.“ (Lozica 1990: 83). Pripada usmenoj tradiciji, a od teatrabilnih oblika koji se izdvajaju iz realnosti i svakodnevice „kako bi tim izdvajanjem postigli izvanteatarske ciljeve (magijske, religijske, materijalne, rekreativne...)“ (*ibid.*: 78), posebno će biti istaknuti pir i poklade.

U središte je stavljen motiv pomlađivanja Stanca koji se tumači i kao folklorni motiv, prava dramska izvedba igre brijanja (drama u drami) poznata i izvan dubrovačke sredine, i kao mitski i predajni motiv. Ove dvije perspektive međusobno se ne isključuju ako uzmemo u obzir dvostruku perspektivu u *Noveli*. Stanac iz ruralne sredine vjeruje u obred pomlađivanja i predaje koje su vezane uz čarolije ivanjske noći, dok zamaskirani Dubrovčani, predstavnici

³ Ivan Lozica dijeli folklorno predstavljanje na *teatralno* koje se vezuje uz pojedinca i njegovo ponašanje kojim svraća pozornost na sebe i svoje ciljeve, *teatrabilno* koje prerasta u ponašanje grupe i sadrži običaje uz rad, običaje godišnjeg i životnog ciklusa te teatrabilne žanrove nevezane uz običaje i *teatarsko* koje podrazumijeva kompleksni kôd, splet verbalnih, vizualnih, zvukovnih i drugih znakovnih sustava, teatarske predstave (usp. Lozica 1990: 78–79, 84).

urbane sredine, narodne predaje i vjerovanja izvrgavaju ruglu izvodeći fingirani obred kako bi se našalili sa starcem. U ovome se dijelu propituje kontekst drame, prigodni i vremenski, koji uključuje svadbeni pir kao običaj životnoga ciklusa (u koji je uključena i zajednica) i poklade kao običaj godišnjega ciklusa. U kontekstu folkloristike, karneval ima važnu ulogu u drami (iako se ne zna sa sigurnošću je li drama izvedena u doba poklada) u kojoj maske i zamaskiranost konstruiraju dramske okosnice. *Novela od Stanca* postiže izrazitu komiku svojom kratkoćom, jednostavnošću i virtuoznim te sažetim izrazom. U njoj se donosi realistična slika noćnoga života raspojasanih mladića koji za zabavu priređuju *novelu* Stancu, naivnome hercegovačkom seljaku, a replike su često povezane s improvizacijama. U suodnosu Dživovih „narodnih mudrosti“ i poslovice o Stancu pronalazi se paremiološko blago. Stanca karakterizira praznovjerje što Dživo dobro iskorištava te uzima elemente iz narodnih predaja koji govore o čudesnim zbivanjima na Ivanjdan; govori mu kako su ga vile pomladile na istome mjestu na kojemu se on sada nalazi. Stanac ne prepoznaje maske i fingiranje vilinskoga obreda pomlađivanja u ritmu kola pa je i kažnjen zbog svoje naivnosti – maškare mu vežu ruke, režu mu bradu i uzimaju kozle te mu u zamjenu bacaju novac. Iako prevareni starac pobuđuje sažaljenje, mladići se ne podvrgavaju kritici i osudi jer djeluju u kontekstu neobavezne igre, veselja i energične mladosti. Fingirani se magični svijet dokida bacanjem novca i Stančevim osvješćivanjem situacije. Sve se odvija jako brzo te se brzinom situacija i dinamičnim izmjenjivanjem dijaloga postiže komika koja se zaokružuje nestankom maškara u noći, baš kao što su se mladići iznenada pojavili na početku djela. Na kraju se navodi odnos folklornoga i umjetničkoga kazališta, velike i male tradicije u Držićevo vrijeme te se naglašava njihova interakcija.

U drugome se dijelu *Novela od Stanca* promatra iz kulturnoantropološke, književnoantropološke i imagološke perspektive. Sva tri pristupa suvremenije su provenijencije, odnosno opiru se imanentnim (formalističkim) pristupima književnoteorijskih smjerova u prvoj polovici 20. stoljeća. Nasuprot njihovim težnjama za strogim disciplinarnim granicama, noviji pristupi zagovaraju socijalnu i povijesnu komponentu u književnim djelima (v. Dukić 2009: 7). To znači da se književnost ne promatra samo u uskim, unutrašnjim razmjerima koncentriranima na tekst i kategoriju *literarnosti*, već se u obzir uzima i širi sociološki i povijesni kontekst u kojem je neko književno djelo nastalo i u kojem postoje signali i referencije na izvanknjiževnu zbilju. Jedan od takvih pravaca koji prelazi granice književnoga jest i imagologija koja se po Hugu Dyserincku, osnivaču studija komparativne književnosti u Aachenu, i u okviru Aachenske škole općeprihvaćeno definira kao „grana komparativne književnosti koja istražuje predodžbe o stranim narodima i prostorima

(heteropredodžbe) te o vlastitom narodu i prostoru (autopredodžbe).“ (Dukić 2009: 8–9). Pritom su slike/predodžbe, „književni ili neknjiževni izrazi značenjskoga raskoraka između dvije vrste kulturne stvarnosti (...) kojom pojedinac ili grupa koji su je oblikovali (ili koji je dijele ili promiču) otkrivaju i tumače kulturni i ideološki prostor u kojem su smješteni“ (Pageaux 2009: 127), vezane uz odnos Ja i Drugi, odnosno uz bipolaran odnos identiteta i alteriteta (drugosti). U *Noveli* će se promotriti različiti sustavi vrijednosti na kojima se temelje predodžbe o *Drugome*, preko kulturnoantropološke dihotomije urbana i ruralna sredina, odnosno centar (središte) i periferija prikazat će se konstrukcija stereotipa i odnos dubrovačkoga materijalnog i književnoga imaginarnog, simboličkog prostora. Različiti kulturni obrasci povezat će se s mogućnostima kulturnih sustava koji se razrađuju u djelu te će se ponuditi suodnos renesansnoga svjetonazora i tradicijske kulture i manirističkih elemenata.

U trećem se dijelu rada analiziraju dvije izvedbe *Novele od Stanca* na Dubrovačkim ljetnim igrama: 1952. godine u režiji Marka Foteza i 1971. godine u režiji Tomislava Durbešića. Predstave se promatraju u kontekstu razvoja Ljetnih igara kao kulturno-umjetničke manifestacije koja je postala zaštitnim znakom grada Dubrovnika. Razvoj Igara obilježuju neki od najvećih umjetničkih i redateljskih dosegâ poput stvaralaštva Marka Foteza, Branka Gavelle, Koste Spaića i Georgija Para. Svijest o Dubrovniku kao idealnoj pozornici i potreba za scenskom revitalizacijom s težištem na tri autora, Držića, Gundulića i Vojnovića, šire se na izvođenje ostalih djela iz hrvatske i svjetske književne baštine koja su se mogla uklopiti u ambijent i dubrovački kulturno-povijesni okvir. Od kazališta na otvorenome prelazi se na ideju i ostvarivanje ambijentalnoga kazališta koje je prepoznatljivo obilježje Igara. Dvije analizirane predstave, s naglaskom na dramaturgiju i režiju, razlikuju se po dramaturškom čitanju drame, redateljskom osmišljavanju i prostornome smještanju *Novele*. Marko Fotez spaja dva žanrovski raznovrsna Držićeva djela, u njegovu shvaćanju pokladnu dramu *Novelu od Stanca* i pastoralu *Tirenu*, i tako ostvaruje cjelovečernju predstavu obilježenu velikim brojem sudionika (glumaca, statista, zbora, glazbenika) naglašavajući vizualnost i dekorativnost. Uklapajući predstavu u autentičan prostor između Male Onofrijeve fontane, Sponze i Crkve svetoga Vlaha, navode se moguće aluzije na dubrovačke ceremonijale i funkciju dubrovačkoga kneza, predstavnika vlasti što se povezuje s ceremonijalom predaje ključeva Grada glumcima na svečanome otvaranju Igara (Muhoberac 1998: 212–213; Muhoberac 1999: 177–179) koji se očuvao do danas. Durbešićeva verzija *Novele*, potpuno različita od Fotezove, nastaje u svjetlu eksperimentalnoga kazališta, poigrava se tekstem drame, naglašava poetičnost Držićeve rečenice i u središte radnje stavlja glumca. Suprotno očekivanome, prostor Onofrijeve fontane zamjenjuje se „brisanim prostorom“ Poljane Mrtvo

Zvono koji je oslobođen suviše dekorativnosti, a u njegovo se središte postavlja glumčev ludički i gestički prostor. Tako Durbešić preispituje mogućnosti izvođenja *Novele od Stanca*, a propitivanjem slojevitosti njezina značenja ostvaruje nove ideje.

1. *Novela od Stanca* u svjetlu folkloristike i etnologije

Iz folklorističke perspektive promatraju se predstavljajući, odnosno izvedbeni (teatrabilni) oblici evocirani u drami koji su poznati iz strane ili domaće kulturne tradicije. Držićev teatrološki i komediografski rad pripada okvirima mediteranske renesanse u kojima je prepleo strane utjecaje iz sienskoga kruga, elemente prikazanja i elemente svjetovnih predstava putujućih glumaca (usp. Čubelić: 1969), ali je crpio i iz dubrovačke gradske i ruralne sredine, njezine pisane i usmene baštine preispitujući društvene, političke ili socijalne okolnosti ili drugim riječima „preuzeo je motive iz književne tradicije, ali ih je istrgnuo iz određenog sistema, iz određene strukture i spustio na istu razinu na kojoj se nalazi i građa iz njegova vlastitog životnog iskustva.“ (Švelec 1968: 88). Dubrovački kulturno-društveni život obilježen je, u skladu s kulturnom tradicijom, običajima koji pripadaju životnome ciklusu, poput pirova, i godišnjim ciklusom od kojega izdvajam vrijeme poklada. Prepletanje tih dvaju kulturnih fenomena Držić je uklopio u svoja djela umećući folklorne elemente iz njemu bliske sredine. Time je postignuta snažna realističnost i autentičnost događaja iz šesnaestostoljetne dubrovačke sredine i ondašnjega života koje otvaraju mogućnost za propitivanje etnoloških i folklorističkih motiva u književnome djelu. Razlikovanje umjetničke i neumjetničke komunikacije, kao i pisane i usmene književnosti, dovodi do pojma folklor, „umjetničkog narodnog blaga“, koji „uvjetno možemo smatrati umjetničkom ili (predumjetničkom) „kontaktnom“ komunikacijom“ (ibid.: 29) imajući na umu da se folklor uvijek promatra u kontekstu u kojemu se pojavljuje. Ta neizdvojenost vrijedi i u proučavanju folklornih elemenata u književnosti koje tumačim u kontekstu Držićeva teksta i njegove komediografije te konteksta njegova vremena.

1.1. Autentičnost Držićeve drame i evokacije teatrabilnih oblika i motiva iz kulturne tradicije

Zna se da su Držićeva djela bila vrlo tražena kako bi uveličala plemićke pirove te i on sam priznaje da je *Novelu* „u dva sjedenja sklopio“ zbog potražnje izvedbe na svadbenome

slavlju. Budući da je svoje izvedbe Držić stvarao za poznatu okolinu i da je više njih stvarao za pirne prigode, njihova je namjena bila zabaviti i razveseliti publiku, a taj je učinak Držić postizao aktualizacijom zbivanja na sceni i scenskim jezikom⁴ koji je „prvenstveno i izravno bio upućen neposrednom slušaocu, prisutnoj publici, težio je za izravnim dojmom, namjeravao je da izazove simultane i izvorne reakcije, i zbog toga je zarobljavao pažnju gledaoca u duhu izgovorenosti i percepcije.“ (Čubelić 1969: 343). Njegovi su glumci bili poznati publici⁵, većina dramskih osoba bili su stvarni ljudi njegova vremena i sredine, zbivanja su bila iz svakodnevnoga života te su ih gledatelji lako prepoznavali: „Aktei Držićeve komediografske prakse podsjećali su dubrovačku publiku na stvarne događaje i zbiljske ljude iz ondašnje dubrovačke svakodnevice, ali su oni, prije svega, dio Držićeva imaginarnog svijeta.“ (Stojan 2008: 804). Autentičnost događaja i života potvrđuju i usmena tradicija i pučke predstavljačke forme kojima se tragovi pronalaze u Držićevu komediografskome stvaralaštvu. „Držić je u našu književnost uveo čitav novi svijet ljudi iz puka, od vlašića i seljanki, godišnica i svodilja do građana i tovijernara, mornara i došljaka, slugu i negromanata i do škratih gospara i lakomaca, kurtizana i jeđupki, pedanata i remeta, svijet koji će progovoriti, kroz Držićevu izuzetnu nadarenost i temperament, vlastitim jezikom.“ (Franičević 1986: 152). Upravo pučki svijet i kultura oživljavaju u pirnoj igri *Novela od Stanca*, „snimljenoj na dubrovačkoj Placi“ (Švelec 1968: 100), kojoj je scenski jezik građen na osnovici dubrovačkoga razgovornog jezika i koja se može smatrati autentičnim fragmentom iz jedne dubrovačke noći.

⁴ Tvrtko Čubelić objašnjava razliku između scenskoga jezika kao govorenoga jezika i dubrovačkoga razgovornog jezika kao govornoga jezika pri čemu prvi ima izražajne i umjetničke kvalitete, a drugi se rabi u svakodnevi i nije umjetnički strukturiran (usp. 1969: 343).

⁵ Glavni pokretač radnje/šale Dživo, nadimkom Pešica, javlja se u više Držićevih komedija. Literatura navodi da je on bio stariji glumac, „meštar“, koji je imao sposobnost prerusavanja u različite uloge i tako predstavljao tip renesansnoga čovjeka. U *Noveli* ga se prepoznaje kao Radata iz *Tirene*, a sam se Stancu predstavlja kao Sedmi muž Dugi nos, trgovac stokom, isto kao što se predstavlja i Vukodlak u *Veneri i Adonu*, a Dugi Nos je poznat i kao negromant u Prologu *Dunda Maroja*. U komediji *Skup* ima ulogu Dobrina prijatelja Dživa (usp. Stojan 2007: 74–75). Sve to navodi da se radi o jednome glumcu kojega je Držić angažirao za svoje predstave i koji se umio prurušiti u sve uloge te ga je publika jako dobro poznavala. U današnjem shvaćanju Dživo bi predstavljao *comédien* koji „igra sve uloge potpuno se povlači iza lika i scenski je zanatlija.“ (Pavis 2004: 119). Postoje dva stvarna imena koja se dovode u vezu s glumcem – Đivo Stjepanov Palmota i Đivo Miho Bona. (2007: 75–76).

Motivi narodne kulture u *Noveli* evociraju karakteristike dubrovačke kulture, urbanoga i ruralnoga dubrovačkog dijela te daju pogled na širu etničku zajednicu. U ovome je kontekstu zanimljiv motiv pomlađivanja Stanca iz sedmoga prizora kao „najizazovniji prodor folklornog kazališta u umjetničku dramsku književnost“: (Lozica 1996: 24)

VILA

*Odsada n'jedan vas nemoj progovorit,-
Progovorivši ončas jezik će izgubit!
Lijepo sluša'te što vam mi velimo.*

MASKAR

Što zapovijedate, da vam pogodimo!

VILA

*Kada mi rečemo: „Stanče, progovori!“
I svih zazovemo, tad usta otvori.*

VILA

*Kriposti zvizda svih zovemo na pomoć,
Svitlosti od kojih diči se mrkla noć.*

VILA

*Zovemo i cvitja i bilja ostala,
Dragoga prolitja ki su čas i hvala.*

VILA

*Odzdala i odzgara sve moći molimo
Da Stanca od stara mlada učinimo.*

VILA

*Nu mi da' mâs, da Stancu najprvo
Učinim svijetao obraz, i da' mi toj drvo.*

(Ovdi STANCA omrče i svežu mu ruke i bradu mu ostrigu govoreći)

Da bi se pomladio i da bi mnogo lit

Drag i mlad Mioni bio; i pođ da si čestit! (Držić 1979: 295–310)⁶

⁶ U zagradi nakon dijelova iz Držićeve drame navedeni su brojevi stihova. *Novela od Stanca* preuzeta je iz knjige *Djela: Marin Držić Frana Čale*.

Obredu pomlađivanja prethodi dolazak maškara prerušenih u vile i u seljake na scenu koje plešu u vilinskome kolu što iz Stančeve perspektive⁷ evocira narodna vjerovanja o ivanjskoj noći i predaje o vilama i njihovim čarobnim moćima. Dživo Pešica njegovo povjerenje i pažnju zadobiva pričajući mu kako se i on pomladio u gradu na Ivanjdan i spominje četiri vile koje su plesale kolo i koje su ga pomladile. Međutim, Stanac prepoznaje elemente iz narodne predaje o ivanjskoj noći, ali ne prepoznaje „vile“ Perlicu, Kiticu, Pavicu i Propumanicu. Te četiri „vile“ zapravo su dubrovačke kurtizane⁸, a Pavica je njihova *batesa* koja *penga lice*. Dubrovačka je publika naravno prepoznala njihova imena te je time postignut humoran učinak koji je pojačan i imenom nevjeste Anice Kabužić sadržan u imenu kurtizane Propumanice. Kolo predstavlja „primarni oblik narodnoga kazališta“ (Lozica 1996: 16), a vile koje se u njemu pojavljuju i *tanac vode kon vode studene* pojačavaju Stančevu predodžbu iz predaja o bićima s nadnaravnim svojstvima koja se pojavljuju kraj vode i projiciraju seljačko praznovjerje iz folklornih tradicija. Vile pripremaju obred bajanja, vraćanja ili čaranja, što je verbalni dio folklora u djelu. Poznato je iz pretkršćanskoga razdoblja te se uspjelo održati usprkos negativnome predznaku s dolaskom kršćanstva, a temelji se na moći uvjeravanja riječima koje poprimaju magična svojstva. Obred ili ritual shvaćam kao „izvedbeni dio običaja“, a običaj kao „tradicijom uvjetovani otklon unutar svakodnevnoga djelovanja (ponašanja) ljudi (Lozica 1990: 30), koji „formaliziranim ponašanjem naglašava ili označava neki važni trenutak u godini ili ljudskom životu.“ (ibid.: 96). Vilinsko kolo u tom se kontekstu promatra kao obredni ples poslije kojega slijedi zazivanje zvijezda, biljaka, zemaljskih i nebeskih sila, a ono funkcionira kao magična formula za prizivanje čuda. Formulaičnost

⁷ U *Noveli* se događaji mogu promatrati iz Stančeve perspektive kojega definira praznovjerje i narodna vjerovanja te se iz toga gledišta pomlađivanje može shvatiti kao obred s magičnim rezultatima. On shvaća doslovnost vila, vjeruje u njihovu istinitost te ne razumije maske dubrovačkih mladića i dvostruki kôd govora. S druge strane, dubrovački su mladići prerušeni, zamaskirani i fingiraju obred pomlađivanja koji prestaje biti obredom i postaje igra sa svrhom ruganja starcu. Ove se dvije perspektive međusobno se ne isključuju, ako u obzir uzmemo njihovu dvostrukost, odnosno svaka egzistira na temelju različitih perspektiva dramskih osoba.

⁸ Kata Markova Profumanica (u drami Propumanica) bila je zabilježena u sudskim zapisnicima (usp. Stojan 2008: 813). Noćni posjeti kurtizanama nisu bili rijetka pojava te se i u *Noveli* spominje taj aspekt noćnoga života dubrovačkih mladića. Poznate su i ulice gdje su se kurtizane mogle naći – u *Noveli* se spominju tri najpoznatije: Duičine skaline, Garište i Podmirje, a poznate su i Pelin, Prijeko, Rudanova i Garbina ulica (usp. Stojan 2007: 159).

bajanja potvrđuje se zahtjevom šutnje prisutnih promatrača prilikom zazivanja i upozorenjem da se pravilo ne smije prekršiti. U kontekstu narodnih vjerovanja i predaja o vilama i folklornoj formi čaranja pomoću ljekovitih i čarobnih trava, priklanam se tvrdnji da se radnja *Novele* odvija u ivanjskoj noći⁹, u vrijeme ljetnoga solsticija, što riječima Maje Bošković Stulli naznačuje i samo ivanjsko ozračje u djelu (usp. Bošković Stulli 2008: 180) i simbolični elementi koji se u njemu pojavljuju. Tradiciju Ivanjdana spominje i Tvrtko Čubelić pozivajući se na narodne običaje: (...) „Držić zamislio svoju *Novelu od Stanca* upravo na Ivanjdan i u blizini vode, jer se na taj dan u narodu izvode na posijelima, u dvorištima, u kućama, kraći dramski prizori pretežno ironično-satiričkog karaktera te složeniji narodni običaji koji imaju redovito dijaloško-dramsku funkciju.“ (Čubelić 1969: 339). Stanac vjeruje u moć i snagu ritmičnih i metaforičnih riječi vila te ne shvaća dvostruki kôd govora i maski. No, budući da je vila ustvari maškara i da je otpočетка jasno da je riječ o šali i igri, ovim „likom i postupkom bajanja i vraćanja Držić ustvari parodira i karikira taj pučki običaj i vjerovanje, a opet mu daje određenu moć barem iz vizure naivnoga Stanca.“ (Fališevac 2007: 53). Spajanjem narodnoga kazališta i komediografije, tako da se izvorni narodni dramski prikazi parodiraju i karikiraju, postignut je humorni učinak (usp. 1969: 345) te se prepletanjem realnoga i fantastičnoga, i iskorištavanjem narodnih predaja, uz glazbene i plesne oblike, proizvode dvostruki smislovi (usp. 2007: 53); Stanac se izvrgava ruglu i smijehu, a mladićima, a onda i publici na piru smijeh je zajamčen.

Nakon čaranja, motiv pomlađivanja dovodi se u vezu s brijanjem brade. U folklorističkome smislu brijanje predstavlja igru brijanja¹⁰ koju je Držić mogao preuzeti iz folklorne tradicije, a koja je poznata i izvan dubrovačke sredine, od sjevernih do južnih krajeva Hrvatske u okviru različitih običaja vezanih uz rad na sijelima ili prelima te uz pokladne i pirne lakrdije. U ovome dijelu analizirat ću sam čin brijanja drvom kao folklorni

⁹ Milan Rešetar smjestio je radnju *Novele* u pokladnu noć vodeći se da stihom u kojem Vlaho govori: *Na pir maskari idu* (1979: 216). Poklade i pirovi često su se znali vremenski podudarati, a maškare su se mogle vidjeti i u vrijeme poklada i na pirovima, no ne zna se sa sigurnošću je li radnja smještena upravo u to doba. Atmosfera daje naslutiti da bi radnja mogla biti smještena u ivanjsku noć kada se po narodnim vjerovanjima događaju čudesna zbivanja, odnosno u samoj se drami ne naslućuje karnevalsko okruženje što opet ne znači da Držić nije iskoristio elemente koji evociraju karneval.

¹⁰ Oskubiti bradu označavalo je omalovažavanje muškarca, a njegova je brada bila simbol muškosti, dostojanstva, odraslosti i zrelosti čime se odvajao od raskalašene mladeži (usp. Stojan: 2007: 196). Obračuni muškaraca iz prve polovice 16. stoljeća koji su jedan drugome skubli bradu, što je uzrokovalo bol i sram, zabilježeni su u dubrovačkoj sudskoj kronici (usp. *ibid.* 203).

element unutar drame. Nikola Bonifačić Rožin prvi je pisao o tom motivu i povezo ga s igrama brijanja u narodnim igrama diljem hrvatskih krajeva gdje su brijači (berberi) brijali drvom, mješajom ili klipom kukuruza, a ti su se događaji nazivali *šalama*, *krivinama*, *hurrijama*, *speluvanjima*, *cirkusima* ili *komendijama*¹¹ (usp. Bonifačić Rožin: 1963: 16), što se može povezati i s naslovom Držićeve drame. Karnevalsko oživljavanje mrtvaca, poznato u mnogim krajevima, u davnini je označavalo obnavljanje vegetacijskoga i kalendarskoga kruga (Lozica 1997: 47–48), a brijač je uz, doktora ili *popa*, zamijenio nekadašnjega vrača-svećenika (usp. *ibid.*: 51). Igra brijanja tako pokazuje „slojevitost folklornoga predstavljanja“ (Lozica 1990: 105) koje sadrži tragove mita o žrtvovanju kralja, smrti i uskrsnuću božanstva plodnosti, odnosno obnavljanje vlasti, prirode i života (usp. *ibid.*: 166). Brijanje *nasuho* izvele se maškare-vile u Lomnici u Turopolju, a Bonifačić Rožin dovodi u vezu pomlađivanje Fašnika Diogeneša i vilinsko otklanjanje zlih duhova te oživljavanje s Držićevim Stancem: „Lomnički Fašnik ukazuje na narodne komponente kod Stanca, što znači da je M. Držić znao za narodne igre pa je donoseći prizor „brijanja drvom“ donio i dragocjenu potvrdu u našoj staroj hrvatskoj književnosti o narodnoj dramskoj umjetnosti u 16. stoljeću.“ (1963: 11). „Mrčenje“ lica i brijanje brade drvom povezuje se s obredom inicijacije u kojem je brijanje dječaka simboliziralo prijelaz u muškarca pa se u slučaju *Novele* taj obred također parodira i izokreće pomlađivanjem starca koji želi vratiti mladost. Tim se činom ponovno skreće pozornost na dvostruku perspektivu u drami – Stanac vjeruje u čudotvorni obred pomlađivanja koji je jedna od sastavnica dramske radnje, a prerušeni mladići izvode karnevalesknu igru kojoj je cilj zabava u dokolici.¹² U kontekstu drame izvedba/čin brijanja promatra se kao teatarska obrada folklornoga oblika koji sadrži magijske obredne tragove, ali služi isključivo za zabavu sudionika na piru.

¹¹ Nikola Bonifačić Rožin folklorne varijante igre brijanja zabilježio je u Konavlima, Dubrovačkom primorju, Hrvatskome zagorju, Međimurju, Turopolju, Hercegovini i u okolici Ogulina (usp. Lozica 1996: 25). U varijantama narodne glume brijač bi fingirao da je zaklao žrtvu, a ona bi ponovno oživjela puhanjem u uho ili puhanjem trstikom u stražnjicu (usp. *ibid.*: 19).

¹² Dubrovački su se mladići u noćni život Grada često spuštali niz prozore i krovove, a osim odlazaka kurtizanama, popularno je bilo i pjevanje rugalica i zbijanje šala kako bi se nekome narugali. Ismijavanje stranaca u Dubrovniku čest je motiv u narodnim pričama s motivom prijevare (usp. Stojan 2007: 141).

1.2. Između mita/mitologije i predaje

André Jolles u knjizi *Jednostavni oblici* spominje Grimmovo definiranje mita kao „temelj svekolike predaje“ (Jolles 2000: 90). Pokušat ću odgovoriti mogu li se predaje koje su zastupljene u Držićevoj *Noveli od Stanca* povezati s mitom ili mogu li se njihovi temelji prepoznati u mitu te postoji li valjan razlog za takvo gledište. Jolles objašnjava da mit u svojoj duhovnoj zaokupljenosti zahvaća svijet koji se stvara čovjeku iz pitanja i odgovora (usp. 2000: 93) te napominje da su priroda i prirodne pojave jedan od aspekata koji se u mitu ostvaruju, ali se duhovna zaokupljenost mita nikako njima ne ograničava (usp. 2009: 109). Povezano s kontekstom *Novele*, neki stručnjaci u njoj pronalaze tragove pradavnih solarnih mitova koji su se reproducirali u narodnim predajama ili su prisutni u folkloru. Polaze od pretpostavke da motiv pomlađivanja ima mitsku podlogu.

Poznato je objašnjenje Lea Košute koji drži da motiv pomlađivanja potječe iz narodne predaje po kojoj se reproduciraju pradavni sunčani mitovi i šale na račun umirućega Sunca prikazanoga u liku staroga i onemoćaloga starca, simbola zimske zemlje. Košuta napominje da je Držić za svoje djelo uzeo stari građanski običaj da se o pokladama maškare rugaju seljaku, nalazeći njegovo podrijetlo u drevnome sunčanom mitu te izraz *stanac-kamen* povezuje s drevnim simbolizmom izvedeći ga iz imenâ Pedrolino i Pierrot iz komedije *dell' arte* koja u svojem korijenu sadrže riječ „kamen“ (usp. Košuta 2008). Lik Stanca po njegovu je tumačenju preuzet iz lokalne usmene tradicije, kao što je izraz *novela* preuzet iz lokalnoga dubrovačkog govora. Slobodan Prosperov Novak na njegovu je tragu i potvrđuje da su „(...) arheolozi mitske prošlosti s lakoćom očititali projekciju drevnih solarnih mitova u kojima se staro sunce i zamrzla zemlja, terra invernale, prikazuje maskom ostarjela seljaka koji ima potrebu da se u kazališnom, a u stvari obrednom činu, pomladi i obnovi.“ (Novak 1984: 53). Polazeći od mita koji ima katarktičnu funkciju oživljavanja proljetnoga ciklusa, povezuje solarne mitove s karnevalskim okruženjem, razvija opreke između srednjega vijeka i renesanse¹³ te u svoje tumačenje umeće i političke konotacije. U prostor igre Držić uvlači i povijesno vrijeme koje Prosperov Novak tumači pomoću mitske opreke prirode zima – ljetno, koja se u srednjem vijeku pretvara u opreku život – smrt, a u renesansi u starost – mladost gdje je u skladu s renesansnim shvaćanjima čovjek u središtu, dok su to u prethodnim povijesno-kulturnim razdobljima bili priroda ili metafizički pojmovi (usp. *ibid.*: 54). Međutim, smještajući je u vrijeme renesanse, Novak misli da se iz solarnih mitova crpi ritualni značaj te

¹³ Opreka između srednjega vijeka i renesanse i njezina uloga u *Noveli* razmatrat će se u drugome dijelu rada.

da su te intencije u skladu s vremenom u kojem se javljaju, čime gube na prvotnoj simboličnosti i dobivaju nova simbolična značenja. Stanac bi tako predstavljao ostarjeloga boga iz rituala plodnosti koji simbolizira dubrovačku vlast u liku onemoćaloga starca kojega ne mogu promijeniti ni vile, a Držić je po tome shvaćanju upisan u Dživa Pešicu koji provocira vlast i vuče dramske silnice. U obliku pješčanoga sata koji simbolizira „proces identifikacije u kojemu se život i teatar miješaju“ (Novak 1984: 58) Stanac (vlast) i Dživo (Držić) mijenjaju pozicije te se problematizira „gledano“ (ibid.: 56) koje ima dvije strane. Iako zanimljivo tumačenje, mislim da se u *Noveli* ne mogu ocrtati počeci Držićeva urotništva i pobune protiv vlasti te da takvo tumačenje nema stvarne i utemeljene podloge u samome tekstu.

Radnju smo *Novele* smjestili u ivanjsko ozračje uz koje se vežu pučka vjerovanja i običaji poznati u folkloru svih slavenskih naroda.¹⁴ To je vrijeme povezano i s raznim obredima koji su stariji od kršćanstva i kršćanskoga sveca Ivana Krstitelja te označava luđačku atmosferu i vrhunac mahnitosti pod utjecajem sinodičkoga mjeseca (usp. Torbarina 1997: 80) kada vlast preuzimaju vile, vilenjaci i kada se pale krijesovi koji označavaju „veliku prekretnicu na prividnom putovanju sunca preko neba“ (ibid.: 71), čime je primitivni čovjek mislio da pomaže Suncu obnoviti izgubljeni sjaj. Smrt duha vegetacije, koja počinje na ivanjsku noć, magijskim se obredima trebala oživjeti te je ljetni solsticij vrijeme kada sunce kreće prema zimi, gubi svoj sjaj, a snaga ljeta pada (usp. ibid.: 71). Prema skandinavskoj mitologiji paljenjem krijesova tjeraju se zli duhovi što povezujem s davnim obredima i magijom¹⁵ kojima se tragovi pronalaze i u današnjim ivanjskim običajima. Skandinavsku i slavensku mitologiju povezuje i Luko Paljetak iščitavajući u *Noveli* dva sloja od kojih je donji sloj mitski iz vremena objašnjenoga solarnog mita u pretpovijesnom dobu, a gornji onaj

¹⁴ Najčešća poveznica *Novele od Stanca* u kontekstu ivanjske noći jest Shakespeareovo djelo *San ivanjske noći*. Iako o međusobnim utjecajima ne može biti govora, i Držić i Shakespeare preuzimaju elemente narodnih predaja i vjerovanja o ivanjskoj noći u koju smještaju radnju djelâ. Međutim, dok se u *Snu ivanjske noći* prepleću tri svijeta – dvorski, obrtnički i vilinski, u *Noveli* se prepleću svijet dubrovačkih građana, svijet Vlaha i fingirani vilinski svijet. Vile nisu vile iz pastoralâ, već su maškare iz karnevalesknoga svijeta dubrovačke običajne zbilje. Javlja se i motiv magarca u kojeg se pretvara Vratilo, a „vile“ prijete Stancu da će ga pretvoriti u osla. No, dok se u *Snu* Vratilo pretvara u magarca koji je okićen cvjetnim vijencem kao simbol uzvišene animalnosti čime se u pitanje dovodi Titanijina moć, osao u Držića jedan je od elemenata fingirane prijetnje, a Paljetak ga određuje i kao simbol propadanja Sunca nakon ljetnoga solsticija (usp. Paljetak 2008: 739).

¹⁵ Magija se u ovome kontekstu shvaća kao „drevni oblik religije koji pripisuje mnoge ljudima nerazumljive pojave djelovanju zagonetnih sila“ (Lozica 1997: 196).

simbolični koji služi izazivanju smijeha u publici. Do najsitnijih detalja Paljetak analizira elemente u drami i njihovu simboliku stavljajući u središte zanimanja Stanca kao simbol Sunca preuzetoga iz narodne tradicije. Etimologiju imena Stanac tumači preko slavenske predaje u kojoj se razlikuju Dnevno i Godišnje Sunce, a budući da je Stanac simbol Sunca, njegovo je ime dovedeno iz glagola *stati/stanem* što sugerira riječ suncostaj (usp. Paljetak 2008: 729). Zanimljivo je da Paljetak ne smješta radnju u ivanjsku noć, već u vrijeme poklada tumačeći kako se priroda u ožujku budi iz sna te ožujak povezuje s Martovskim suncem koje se u mitologiji povezuje sa sunčanim bogom Martom, a njegovo je ime sadržano u imenu ženika na piru (umanjenica Martolica) (usp. Paljetak 2008: 730–731). Tako je i njegovo srednje ime Vidov povezano sa slavenskim vrhovnim božanstvom Svantevidom, Vidom, odnosno Velesom. Stanac kao simbol Sunca stari i pomlađuje se te Paljetak u tom motivu mitskoga podrijetla vidi Držićevu tendenciju da ga prilagodi renesansnim shvaćanjima prema kojima čovjek nema tu moć i kako treba iskoristiti uživanje u životu i bračnoj ljubavi (usp. ibid.: 731). Takvo bi se tumačenje moglo povezati s pirnom prigodom, ali jesu li Držićevi suvremenici u publici zaista mogli prepoznati eventualne mitske simbole pa ako se radi i o preuzimanju simbola mitskoga podrijetla koji su sačuvani u narodnoj tradiciji?¹⁶ Drugim riječima, je li publika zaista mogla prepoznati dublja značenja mitske prirode i je li to bila Držićeva namjera u pirnoj zabavi? Na to ću pitanje pokušati odgovoriti nakon pregleda druge simbolike koju Paljetak navodi.

Smještanje radnje u vrijeme poklada povezuje se sa simbolom Sunca koje je pet zimskih mjeseci u kladama (po-klade), okovima, i koje treba pomladiti, odnosno vratiti mu izgubljeni sjaj. Dživo Pešica, kao jedan od simbola trolikoga noćnog Sunca, u ovome je slučaju pomagač, zajedno s ostalim mladićima, jer krađom kozleta koje ga *delekt*a, simbola studenoga mjeseca, vraća sjaj Suncu (usp. ibid: 732). Rekviziti kojima je okružen Stanac-Sunce protumačeni su također u solarnoj simbolici: gruda je tako simbol sunca, maslo zamjena za med koji je tekućina nebeskoga svjetla te u skandinavskoj mitologiji pada s božanskoga drva, sir je prerađevina mlijeka koje je simbol nebeske svjetlosti. Med i maslo povezuju se i s narodnim zagonetkama kojima je odgovor sunce. Nije teško sve te simbole

¹⁶ Nekad je običaj maskiranja bio vezan uz vrijeme zimskoga solsticija i uz vrijeme poklada. U folkloru slavenskih i germanskih zemalja vrijeme zimskoga razdoblja između Božića i Bogojavljanja, kada je Sunce gubilo snagu, smatralo se opasnim razdobljem pod utjecajem nedokučivih sila. To je bilo vrijeme čaranja, gatanja, proricanja budućnosti. Lozica upozorava da je mitski/mitološki sustav stvoren na temelju vjerovanja te da možda i ne postoji u narodnoj kulturi (usp. Lozica 1997: 27).

sunca i svjetla povezati s vatrom, odnosno ognjem koji se spominje u formi kletve na početku djela Vlahovim riječima upućenima Mihi: *Ognjili ti kosti!* (1979: 293). Oganj se povezuje s ivanjskim krijesovima, ali i s paljenjem Karnevala u vrijeme poklada. Mladići se na početku u noći ne prepoznaju pa je Vlaho skoro mačem *štropijao* Miha u čemu Paljetak vidi mač koji, uz svoje standardno faličko značenje, postaje simbolom sunčeve zrake. Falička simbolika, ali i povezanost s pokladnim maškarama dugih noseva prepoznaje se u Dživovu predstavljanju Stancu i njegovim imenom Dugi nos koji *nosi dom kako spuž* te se taj motiv dovodi u vezu s pokladnom maskom vukodlaka¹⁷. Zanimljiva je poveznica motiva ognja, spaljivanja Karnevala i imena spomenute ulice Garište koje zaista podsjeća na motiv vatre. Kurtizane se tumače kao „nevjerne Sunčeve dragane“ u čijoj opreci stoji Miona sa značenjem „najmilije“, jutarnje Zore. S druge strane, Miona se tumači kao kalendarsko biće jer ima nos od pedi i dovodi se u vezu s pučkom predajom o Babi Korizmi.

Simboličko tumačenje elemenata u *Noveli* s izvorima u slavenskoj i skandinavskoj mitologiji shvaćam kao povezani sustav simbolâ koji izvan teksta jako dobro funkcionira, ali držim da se njegova tumačenja ne mogu sasvim uklopiti u sam Držićev tekst niti u misao da (...) „Držić otvara nove prostore svoga teatra i svoje scene s jasnom sviješću o njenom dvostrukom podu na čijoj donjoj, mitsko-obrednoj, kozmičkoj razini Stanac predstavlja ostarjelo zimsko Sunce u svjetlu magične, živodajne vatre Ivanjske noći.“ (Paljetak 2008: 746). Mislim da Držićevi suvremenici koji su gledali predstavu nisu mogli niti imali potrebu povezati elemente iz narodne predaje i tradicije s eventualno mitskim sadržajima i temeljima. Zato mislim da je Držićeva tendencija zabavljanja publike i izazivanje njezina smijeha, što je i u skladu s prigodom vjenčanja, išla u pravcu preuzimanja elemenata iz svakodnevnoga života, folklorne tradicije i narodne kulture te njezinih običaja. Lozičnim riječima: „Začuđuje ipak drevnost i stalnost likova i postupaka – ponavljanjem se čuvaju standardizirani i konvencionalni simboli polisemične prirode, sposobni za različita značenja. U pridavanju novih značenja starim simbolima krije se vitalnost tradicije, njezina sposobnost prilagodbe potrebama zajednice.“ Sudionici se ne sjećaju pretkršćanskih tragova te je „svaka je folklorna inačica u svojem vremenu i kontekstu izvorna, ako je zajednica prihvatila.“ (Lozica 2002: 7). U noćnome životu Dubrovnika obračuni mačevima nisu bili rijetkost tim više što su noćnici

¹⁷ Vukodlak u *Veneri i Adonu* također se predstavlja imenom Sedmi Muž Dugi Nos. Motiv dugoga nosa može se povezati i s faličkim maškarama u karnevalu koje su ostaci kultova plodnosti. Isto tako, motivi vatre, dima i čađe (Garište) dovode se u vezu sa simbolima plodnosti (usp. Lozica 1990: 123).

nosili noževe ili mačeve uza sebe jer ih je iza svakoga ugla netko mogao napasti. Unatoč *hasasima*, noćnoj ophodnji, obračuni su bili svakodnevna pojava (usp. Stojan 2007: 141).

Dolazimo do tumačenja dijela o pomlađivanju starca, odnosno mrčenju lica i brijanju što Paljetak određuje kao obred.¹⁸ Imena vila i njihova simbolička tumačenja dovedena su u vezu s mitskim, obrednim i predajnim. Perlica označuje biser (Čalinom analogijom Biserka) koji je lunarni simbol, Propumanica označuje mirisno (analogijom Mirisnica) (usp. Čale 1979: 304), Kitica je dovedena u vezu s bosiljkom kao Vidovim cvijetom te se vezuje uz ljekovitost biljaka ivanjske noći koje u ovome kontekstu služe za skidanje okova Suncu, Pavica predstavlja plodnost, a one sve zajedno označene su kao nimfe kojima se u ivanjskoj noći žrtvuje kozle, što podsjeća na obredni čin. Jedna od nedosljednosti pojavljuje se u tumačenju motiva pomlađivanja kao obnove života, odnosno „(...) u činu u kojem se prastaro obredno spojilo sa suvremenim, komičkim, uzajamno se prožimajući (...)“ (Paljetak 2008: 742), a nekoliko se stranica kasnije spominje da „Držiću cilj, dakako, nije prikazati drevni obred; on ga persiflira podsjećajući samo na njegova drevna značenja i čine za potrebe pira (...)“ (ibid.: 745). Diskutabilno je određenje Mione u mitskome smislu, a zatim njezina poveznica s pučkom predajom o Babi Korizmi, tumačenje *Stanca*¹⁹ u svjetlu *ivanjske noći*, a pritom smještanje same radnje *Novele* u vrijeme poklada te simbolika imena koja se najprije tumače

¹⁸ Obred pomlađivanja dovodi se u vezu s obredima obnavljanja života, vlasti i prirode (usp. Lozica 1996: 26), što se povezuje s magijom te se povlače paralele i s karnevalskom povorkom kružnoga tipa koja čini magijski zaštitni krug (usp. ibid: 33–34). Podrijetlo folklornih oblika seže do magijskih obreda u vrijeme kada se svijet tumačio mitom i kada su se nerazumljive pojave pripisivale djelovanju nadnaravnih sila, a „dramska se riječ javila davno uz obred i govori se neprestano kroz sva tri hrvatska narječja kao živ odraz umjetničkog stvaralaštva.“ (1996: 19).

¹⁹ U drugom članku *Stanac ili Dubrovnik kao idealni trg* Paljetak naziva Stanca predstavnikom „rudimentarnog oblika robne zamjene“ (Paljetak 1999: 34), promatrajući ga u svjetlu trgovine, a Dživa naziva savršenim trgovcem koji trgovačkim vrlinama zadobiva Stančevo povjerenje. Stanca smješta u podnožje Male Onofrijeve fontane koji se nalazi u blizini Orlandova stupa, a njegov je lakat bila trgovačka mjera u Dubrovniku. U literaturi je, nasuprot tome, uvriježeno mišljenje da je Stanac bio smješten nasuprot Velike Onofrijeve fontane pod zidom/*mirom* na ulazu od Pila. Suprotna mišljenja proizlaze iz drukčijega shvaćanja stihova u kojem Miho govori:

*Sinoć je došao neki Vlah smiješan
i nebog nije našao u gradu nigdje stan,
ter se je prislonio prid fontanu uz mir,
kozle je donio i grudi i jedan sir.* (1979: 41–44)

Po jednome tumačenju misli se da je Stanac sjeo ispred Velike Onofrijeve fontane uza zid, a po drugome se misli na fontanu koja je uza zid, a to je Mala Onofrijeva fontana na istočnome dijelu Straduna.

u mitskome kontekstu, ali se spominju i alternative tumačenja u skladu s onodobnim vremenom. Tako se Vlaho dovodi u vezu s dubrovačkim zaštitnikom svetim Vlahom, ali se povezuje i s legendom o njemu i o svećeniku Stojku iz dubrovačkih ljetopisa čije se ime dovodi u vezu sa Stancem. Isto tako, Miho je povezan s Miholjdanom, a Dživo s Ivanjdanom i s vatrama svetoga Ivana koje su se preskakale, a nadimak Pešica s Petrovom, odnosno s danima kada se pale krijesovi. Linija mitsko – obredno – predajno – tradicijsko u ovome je slučaju povezana krhkim vezama.

Poklade i svadbe bile su prigode za izvođenje komedija, a u isto su se vrijeme odvijale i improvizirane scene u tradicijskim običajima (usp. Stojan 2007: 177). Te je lakrdijske scene Držić zasigurno gledao, bile su dio dubrovačkoga života te se postavlja pitanje je li nadahnuće za djela našao u mitovima koji iz renesansnoga razdoblja predstavljaju odmak u daleku prošlost, a u koju Držićevi suvremenici sigurno nisu bili (detaljno) upućeni. Budući da je Držić cijeli život bio vezan uz Dubrovnik i njegovu kulturu, uz neosporne strane, najčešće talijanske utjecaje, i da mu je bilo važno aktualizirati teme i motive u predstavama koje su bile naručene za prikazivanje na pirovima, mislim da je nadahnuće nalazio upravo u svakodnevnome životu, dokumentiranome u dubrovačkome Arhivu, narodnim običajima i kulturi te u usmenim predajama koje sadrže „vječnost iskonskih struktura „svetoga“, ali i prolaznost i malu povijest profane svakidašnjice“ te su ih „sudionici zbivanja zamijenili lokalnim povijesnim predajama ili kršćanskim sadržajima (...)“ (Lozica 2002: 9). Prastari motiv o rađanju i pomlađivanju Sunca Držić je lako mogao zamijeniti konkretnim seljakom s hercegovačkoga područja i tako mu dati individualno značenje. Kao što se zemlja povezuje uz starca, tako se uz Stanca (kamen) povezuje motiv hladnoće koji je upotrijebljen i u metaforičnome smislu kad se govori o ledu (hladnoća vezana uz starost) i mladoj ženi čime se ismijava staračka želja za mlađom ženom.

1.3. Prigodni i vremenski kontekst *Novele* – pir i karnevalski motivi

S etnološke i folklorističke perspektive, karneval²⁰ ima važnu ulogu u drami u kojoj maske i zamaskiranost konstruiraju dramske okosnice. Iako se ne zna sa sigurnošću je li

²⁰ Ivan Lozica prepoznaje dva tipa karnevala: *saturnalijski* tip vezan je uz urbane sredine i skloniji društvenoj kritici te je za njega karakteristična poveznica čovjek-društvo i *luperkalijski* tip koji je karakterističan za

drama izvedena u doba poklada, aluzije na taj dio narodne kulture koji se svake godine odvija u kalendarskome vremenskome okviru postoje. Isto tako, zna se da su se po odluci Maloga vijeća komedije i pučke predstave izvodile u vrijeme poklada i na proslavi blagdana svetoga Vlaha, ali i to da su se izvedbe mogle izvoditi u privatnim kućama na svadbenome slavlju imućnijih građana ili plemića. Tijek godine običajnih ciklusa i tradicijske kulture usklađen je s kalendarom i blagdanima. Objasniti će se kontekst drame, prigodni i vremenski, koji uključuje svadbeni pir kao običaj važan za život pojedinca, u kojem sudjeluje i zajednica, i poklade/karneval kao običaj važan za zajednicu u godišnjem ciklusu, a jedna od zajedničkih osobina tih dvaju fenomena jest teatrabilnost. Analogne pojave pokladnih i pirnih oblika upućuju na njihov zajednički predstavljajući karakter, a ono što ih izdvaja iz godišnjega i životnoga ciklusa jest prevladavanje ludičkoga i šaljiva karaktera kojim ostvaruju predstavljajući slobodu i postaju "(...) dva najteatrabilnija trenutka u tradicijskoj kulturi, koji se brojnošću, raznolikošću, opscenošću i neprestanom novom produkcijom svojih predstavljajućih oblika znatno razlikuju od ostalih segmenata tradicijske kulture." (Lozica 1996: 45, prema Alempijević Škrbić 2006: 2). Poklade i pirove, trenutke „narodnog smjehovnog stvaralaštva“ (Bahtin 1978: 236, prema 2006: 3), povezuje zabavljačka funkcija, ona u kojoj se sudionici izdvajaju iz društveno konstruiranih okvira i ulaze u „svijet naopako“, i društvena funkcija kojom se parodiraju svakodnevne pojave, osobe i događaji ili se kritizira svadbena ceremonija. Otklon od svakodnevne ne ugrožava društveni red i hijerarhiju, već ih učvršćuje trajanjem u vremenskome okviru između dvaju blagdanskih ciklusa, božićnoga i uskrsnoga, kao opreka korizmenome razdoblju. Dok su poklade obilježene ludičkim cijelo vrijeme i u svim sastavnicama, u svadbi je ludičko prisutno u nekim segmentima odvojenima od ozbiljnoga (usp. Alempijević Škrbić 2006: 3). I poklade i pirove karakteriziraju povorke uz glazbenu pratnju, likovi, raspodjela uloga, načini obraćanja, postupci, tradicijski predstavljajući oblici (usp. *ibid.*: 1) od kojih se u svjetlu *Novele od Stanca* ističe igra brijanja i krađa kozleta. Postupci krađa predmeta ili domaćih životinja prisutni su i u svadbama i kao dio ceremonijala predstavljaju društveno prihvatljiv čin u kojem je prijestup dio običaja što White i Stallybras nazivaju *običajnom transgresijom* (2006: 58). Folklorne dramske izvedbe, vezane uz poklade, pronalaze se u svadbama što je jedan od primjera „prijenosa motiva i čitavih ludičkih cjelina iz jednog običajnog kompleksa u drugi.“ (2006: 10). Ti su prijenosi

stočarske krajeve, bliži je magiji plodnosti i poveznici čovjek-priroda (usp. Lozica 1990: 138–139). Ti se tipovi u praksi neprestano miješaju.

motiva zabilježeni u mnogim hrvatskim krajevima i regijama gdje se „kao jedan od središnjih pokladnih predstavljačkih oblika javljaju parodijska uprizorenja pojedinih predsvadbenih običaja (poput prosidbe, zaruka, prevoženje miraza i sl.), samoga vjenčanog ceremonijala te svatovske gozbe (...)“, dok skupina pokladnih ophodnika oponaša svatovsku povorku (usp. *ibid.*: 7). Ti su događaji poznati pod imenom pokladne svadbe, odnosno „pokladne igre u kojoj redovito dolazi do ludičke inverzije spolova te koja ujedno predstavlja najizravniji prodor svadbene tematike u pokladne običaje.“ (2006: 161). S druge se strane karnevaleskno, pojavljujući se ponekad i kao subverzivno i kritičko, javlja kao važna karakteristika u svadbama manifestirajući se u prerusavanjima kao u izokretanju društvene zbilje, u primjeru lažne nevjeste, svatovskoga časnika *čauša*, etničkoga i vjerskoga *drugoga*, zoomorfnih likova, maskirane skupine koja nepozvana dolazi na pir ili u prenaplašavanju tjelesnosti i inverzije rodni i dobnih kategorija (usp. 2006: 8).

„Karneval je pojava koja pripada narodnoj kulturi“, „tradicijom omogućena i uvjetovana (iako samo simbolička) redovita godišnja pobjeda cikličkog poimanja vremena nad linearnim, povijesnim vremenom vladajućega poretka.“ (Lozica 1997: 241-242). Iako mislim da se radnja *Novele* smješta u ivanjsku noć, prije nego u pokladno vrijeme (usp. str. 9 u ovome radu), masku (drugim nazivima obrazina, krinka, krabulja, larva, čuvida), koja ima snažno pokretačko djelovanje te simbolizira „najsnažnije predstavljačko sredstvo koje povezuje magiju i kazalište“ (Lozica 1996: 36), smatram središnjim motivom u djelu. U *Noveli* dubrovački mladići susreću *maskare koji na pir idu* te se u toj sceni evocira pučki običaj odlaska maškara na pirne zabave. Te su *maskare* okidač za dosjetku te služe za iniciranje Stančeve naivnosti i praznovjerja jer ne prepoznaje dvostruki kôd maske, odnosno vile su iz njegove perspektive čudesna bića iz narodnih predaja, a ne pokladne maškare.

Maska se povezuje s pradavnim magijskim obredima u kojima su najčešće pomoću pokreta, plesa i raznih rekvizita maškare radile buku što se tumači kao „apotropejska magija, tjeranje demona i zlih sila“ (*ibid.*: 36), a postojale su lijepe, najčešće antropomorfne, i ružne (grube) maske (usp. *ibid.*: 40). Mitsko obredno podrijetlo imaju tri najpoznatije maske u renesansnome Dubrovniku, Turica, Čoroje i Vila²¹, koje su vezane uz pokladna događanja

²¹ Već od 15. stoljeća izvode se za vrijeme blagdana događaji poput viteških igara, alke i raznih drugih glumstvenih oblika. Serafim Razzi zabilježuje u svojoj knjizi o povijesti Dubrovnika iz 16. stoljeća da su u tim događajima sudjelovali seljaci, pučki svirači i zamaskirane osobe koje su pjevale slavenske pjesme s napjevima te igrači, poznati pod imenima *hystriones* i *joculatores*, koji su izvodili razne igre. Appendini u *Noticijama* prikazuje tri slavenske maske, Turicu, Čoroja i Vilu, koje su plesale pred Kneževim dvorom (Bonifačić Rožin

kada su se smjestile ispred Kneževa dvora, uz blagdan svetoga Vlaha kada su prolazile i kroz crkvu²², uz druga događanja poput alke u krabuljnim odijelima, cingareski, ali i uz dubrovačke dvorske ceremonijale čime se potvrđuje njihova sposobnost preobrazbe. Na *festi* svetoga Vlaha glumili su domaći i plaćeni glumci koji su bili maskirani u vračare, prosjake, Ciganke, đavle i slično (usp. Novak 1977: 13–15, prema Lozica 1996: 17). Poveznicu između ugarskih dvorskih ceremonijala i dubrovačkih pokladnih zabava Nikola Batušić povezuje s nastankom kazališta koje je koegzistiralo s „europskim dvorsko-zabavljačkim ili profesionalno-pučkim teatrom.“²³ Držić u *Noveli* također koristi motiv *maškaranja* i maski uz aluzije na karnevalsko razdoblje te simbolikom imena povezuje dubrovačku svakodnevicu, kulturnu tradiciju, umjetničko i pučko (folklorno) kazalište te religiju i vlast. Scenska svojstva obreda i običaja među prvima je u hrvatskoj znanosti u 20. stoljeću proučio Nikola Bonifačić Rožin (Lozica 1990: 28), a Držić taj obred koristi u parodijskome smislu: maskirani mladići fingiraju magijski ples kako bi se narugali Stančevu vjerovanju o fantastičnim i čudesnim bićima. Ta bića svoje korijene imaju u pretkršćanskome razdoblju, ali su, sačuvani tijekom vremena, ušli u narodnu karnevalsku kulturu te „književna historiografija takvim likovima najčešće određuje folklorno, pučko podrijetlo, tumačeći da folklor ulazi u književnost, nisko prodiro u visoko.“ (Fališevac 2007: 67). Budući da se u *Noveli* prepleću realno i fantastično, ali u ludičkoj funkciji, a ne u funkciji izazivanja čudesnoga nasuprot realnome, tim se bićima podrijetlo vezuje uz dubrovačku karnevalsku tradiciju, odnosno: „Drukčija bića dubrovačke renesansne i barokne književnosti u određenoj su mjeri svojevršni proizvođači dubrovačkih karnevalskih i uopće svakojakih pučkih svečanosti, obreda, rituala i vjerovanja, proizvođači Čoroja, Vile, Turice, svjedočeći o tome da je prepletanje kulturnih tijekova u ranome

1963: 8–9). Maškare-vile o pokladama plesale su s praporcima na kostimu, ali mogle su biti i pučke krabulje s Turicom i Čorojem (usp. Lozica 1997: 185).

²² Zanimljivo je objašnjenje Ivana Lozice koji blagdan dubrovačkoga sveca i zaštitnika 3. veljače ne povezuje samo s pokladama u vremenskome podudaranju, već navodi njegovu simboliku zaštitnika pastira, stada i proljetne sjetve po čemu je on „osoba po svemu pogodna za kristijanizaciju ostataka poganskih stočarskih i agrarnih svetkovina.“ (Lozica 1997: 183). Karneval sadrži drevne sastavnice (starorimskih Saturnalija, dionizijskih obreda ili drevnih proljetnih svečanosti) koje su smetale crkvenim vlastima te su neke od njih promijenjene i kristijanizirane, no karneval sam po sebi nikada nije do kraja kristijaniziran (usp. *ibid*: 9).

²³ O maskama, renesansnome Dubrovniku, ludosti, dvorskim ludama, karnevalizaciji i teatralizaciji te širem i užem kontekstu Držićeva vremena i stvaralaštva, uz hrvatske i europske umjetničko-kulturološke paralele, govorila je profesorica Mira Muhoberac u sklopu kolegijâ: *San, iluzija, igra, stvarnost – književni i kazališni aspekti, Drama i kazalište, Uvod u scensku umjetnost i teatrologiju te Krasnoslov i gluma* uz vizualno-auditivne prezentacije.

novovjekovlju u Dubrovniku bilo intenzivno i dinamično. Naime, u dubrovačkoj su sredini razni aspekti pučke kulture – poklade, koledanje, svetkovina Sv. Vlaha, svetkovine i procesije bratovština, razni oblici moreškanskoga plesa – bili vrlo prošireni ne samo izvan zidina grada i ne samo među pučanima nego i unutar zidina, a također i među patricijatom. Tako su se negromanti, poluljudi, poluživotinje, Jeđupke, vile i vilenjaci mogli razmiljeti po visokim, reprezentativnim žanrovima renesansne i barokne književnosti bez straha da će izazvati čuđenje, pobunu zdravog razuma, nelagodu, strah ili tjeskobu.“ (ibid.: 68). Stanac vjeruje u lažni obred te je opčinjen načinom koji preslikava nekadašnje magijske radnje uz formulaične riječi i plesno-glazbene geste.

1.3.1. Odnos velike i male tradicije

Običaji i folklorna zbivanja unutar vremenskoga okvira predstavljaju otklon od svakodnevice i hijerarhijskih modela vlasti, ali ih istovremeno i osnažuju potvrđujući njihovu stalnost i moć. Karneval se tako definira kao „(...) iskrivljeno zrcalo koje karikaturom samo potvrđuje pravu sliku“ jer, iako su crkvene i svjetovne vlasti bile neblagonaklone prema pokladnim zbivanjima koja su nerijetko kritizirala vlast, „kontrolirano i vremenski omeđeno ludovanje bilo im je potrebno kao protuteža vrijednostima kršćanskoga života.“ (Lozica 1997: 10). Vežanost uz korizmeno razdoblje karnevalu je dalo mogućnost da egzistira između *sakralnih* božićnih i uskrasnih ciklusa kao svjetovno raspršivanje nakupljene energije. Isto tako, budući da se blagdani ponavljaju svake godine, a slijede ih običaji vezani uz njih, prekida se linearni vremenski tijek i uspostavlja se onaj kružni. Objašnjenje se nalazi u prirodnim pojavama, vječnom obnavljanju prirode, astronomskoga (Sunčeva i Mjesečeva) i vegetacijskoga ciklusa, što pokazuje kružni tijek vremena kojim priroda nadilazi smrtnost (usp. ibid.: 8). Poklade su tako jedan od običaja u narodnoj kulturi koji, svojim svakogodišnjim ponavljanjem, označavaju prividno prekidanje linearnoga vremena i daju prividan apovijesni trenutak u životima pojedinaca i zajednice. Peter Burke bavi se proučavanjem narodne kulture predindustrijske Europe u razdoblju od 1500. do 1800. godine, kojemu pripada i Držićev Dubrovnik. Svojim definiranjem narodne kulture nastavlja se na teoriju Mihaila Bahtina koji tumači dvojstvo narodne kulture srednjega vijeka koja se podvaja

na ozbiljno i smjehovno.²⁴ Vrijeme narodne kulture je ono vrijeme koje teče ciklički i za koje su vezane godišnje mijene i njihovi pripadajući praznici i običaji. Burke polazi od podjele kulture socijalnoga antropologa Roberta Redfielda na veliku i malu kulturnu tradiciju, ali taj je model znatno preoblikovao. Velika kulturna tradicija pripadala je obrazovanoj manjini i prenosila se formalnim putem preko škola, sveučilišta i drugih institucija, dok je mala kulturna tradicija pripadala nižim klasama te se prenosila neformalno, odnosno usmenim putem. Burke tu Redfieldovu podjelu ne shvaća kao odvojene segmente kulture, već naglašava da između kulture pojedinih slojeva postoji međuodnos, tj. kulturni fenomeni prelaze iz viših slojeva u niže, što je posebno naglašeno u pokladama i praznicima (usp. Burke 1991: 32–33). Većini je narodna kultura jedina kultura, dok viši slojevi/manjina velike tradicije sudjeluje u njoj, međutim malu tradiciju shvaća kao drugu kulturu. (ibid.: 36). „Narodno“ je prema Burkeu neelitno, sve ono što obuhvaća kulturu seljaka i obrtnika (ibid.: 8), u njezinu prenošenju sudjeluju putujući trgovci, pjevači, luralice te je narodna kultura u njegovu shvaćanju ekvivalent maloj tradiciji. Međusobne utjecaje velike/pisane i male/usmene kulturne tradicije povezujem s međuodnosom umjetničkoga, profesionalnog i folklornoga kazališta u renesansi.

O folklornome kazalištu²⁵ piše Lozica, a ono „obuhvaća običaje i obrede, igre i predstave – folklorno predstavljanje u cjelini, kao dio tradicijske kulture prošlosti i današnjice“ (Lozica 1996: 49) te se nastavlja na kultove i obrede iz prošlosti.²⁶ Renesansna kultura i filozofija na mjesto tajanstvenih i nadnaravnih sila iz srednjega vijeka stavljaju čovjeka u središte preokupacije te se u renesansnome folklornom kazalištu duhovne preokupacije primitivnoga čovjeka zamjenjuju parodijama na društvo i društvenim kritikama

²⁴ Mihail Bahtin nezaobilazan je izvor svim tumačima narodne kulture srednjega vijeka i renesanse. Njegova knjiga *Stvaralaštvo François Rabelaisa i narodna kultura srednjega vijeka i renesanse* polazi od Rableisova opusa koji osvjetljava narodnost i koji je ključ za razumijevanje narodnoga smjehovnog stvaralaštva. Narodnu smjehovnu kulturu dijeli na *obredno-predstavljačke forme* u koje ulaze karnevali), *književne smjehovne forme* i *različite forme i žanrove slobodnijeg uličnog govora*. Karnevalski je život općenarodan, univerzalan, u njemu nema društvene podjele te se suprotstavlja ozbiljnosti formalne kulture. Nosioci su karnevalskih načela lakrdijaši i lude koji parodijama okreću *svijet naopako* obnavljajući život (usp. Bahtin 1978: 7–20).

²⁵ Folklorno kazalište promatram kao folklorno predstavljanje u cjelini u usporedbi s umjetničkim kazalištem, znači u okviru konteksta. U okviru funkcije, ono bi pripadalo obliku folklornoga predstavljanja.

²⁶ Lozica navodi Puchnerovo razvijanje kazališta u tri etape: grčka drama, odvajanje drame od kršćanske liturgije u srednjem vijeku i folklorno kazalište nastalo iz obreda i običaja kod naroda moderne Europe (usp. Lozica 1990: 218).

što je rezultiralo smijehom. Život Dubrovnika prepleten je običajima, predajama, pričama, pjesmama, karnevalima, igrama, što upućuje na pučka predstavljanja kao sastavne dijelove gradskoga folklora (usp. Bošković Stulli 1991: 41). Kao što su predstavljajući oblici i kazalište dijelovi dubrovačkoga života, tako i „običaji poput svadbe ili karnevala podjednako mogu biti prigodom za predstave različitih društvenih slojeva i na selu i u gradu“ (1996: 19), što dovodi do snažnoga prepletanja dviju kultura i njihova međusobnoga utjecaja. Na Jadranu je građanski stalež formiran rano pa se razlike između vlastele i puka lakše premošćuju, nego one između feudalaca i kmetova u unutrašnjosti (usp. Lozica 1990: 209). Rezultat toga je međuodnos utjecaja pisane i usmene književnosti: tako pisana književnost sadrži folklorne elemente, kao Držićeva *Novela od Stanca*, a u usmenu ulaze pojave iz pisanih djela.

Vlasteoske i pučke glumačke družine, koje u vrijeme Marina Držića dobivaju organiziraniji oblik (usp. Foretić 2008: 394), „postaju značajan čimbenik društvenih zabava i nositelji kazališne aktivnosti“ (ibid.: 400) te je u njihovu središtu pojam glumca. Držićeve glumačke družine kao dio renesansnoga kazališta, *Pomet* družina, za koju se smatra da je izvela i *Novelu* na piru, *Gardzarija*, *Njarnjasi*, družina *Od Bidzara*, izvodile su svoje predstave i u vrijeme poklada te su upijale pučku kulturu i njezine motive. Utjecaj je neosporan te dokazuje o ravnopravnome sudjelovanju folklornoga i umjetničkoga kazališta u renesansnome Dubrovniku, odnosno: „Folklorni predstavljajući oblici narodne kulture postoje usporedno s profesionalnim i autorskim kazalištem aristokracije i građanstva u svim povijesnim razdobljima.“ (Lozica 1996: 22). Ipak, dok se uz umjetničko kazalište vezuje pojam fiktivnoga, folklorno kazalište čvrsto je povezano sa zbiljom te u njemu „dominiraju izvanestetske nekazališne²⁷ funkcije“ (Bošković Stulli 2008: 178). Držić otkriva novi svijet kazališta i njegove mogućnosti, dvostruki svijet gledatelja i scenske iluzije, te je među svojim sugrađanima vrlo cijenjen i tražen. Ipak, Dubrovnik nema kazališnu zgradu do 1682., te se predstave izvode na otvorenome prostoru ili u privatnim kućama i ljetnikovcima. Javne predstave, izvođene najčešće u vrijeme poklada, gledali su svi slojevi društva i sudjelovali u cjelokupnoj kazališnoj atmosferi. Držić u *Novelu* upleće folklorne elemente i motive iz narodne tradicije za što u književnoj tvorevini postoje razlozi i određene funkcije. Osim aktualizacije djela, Držiću je važno da publika koja gleda izvedbu prepozna motive iz svoje svakodnevice na više planova, a da se pritom i dobro zabavi. Osim zabavne funkcije, u predstavama je Držić upleo i vlastite svjetonazore te „živa riječ izgovorena na pozornici“

²⁷ Nekazališne funkcije ovdje su u smislu funkcija iz institucionalnoga umjetničkog kazališta koje se razlikuje od onoga folklornoga.

postaje „izrazita potreba pisca da raznorodnom dubrovačkom društvu iznese i rasprostire bogati i šaroliki kaleidoskop ljudskih naravi, aktualnih događaja bliže okoline – Dubrovnika, mane i vrline tadašnjih *našijenaca!*“ (Foretić 2008: 406).

1.4. Paremiološki oblici u *Noveli*

U cijelome Držićevu komediografskome opusu vidljiv je snažan utjecaj folklornih elemenata iz usmene tradicije, što je posljedica njegove snažne suživljenosti s vlastitom zajednicom i dubrovačkom sredinom. Ivan Slamnig u knjizi *Gradska pučka pjesma u komedijama Marina Držića* proučava pučke pjesme (popijevke) u Držićevim djelima koje imaju oblik poslovice, dosjetki, rugalica, brojalica, zagonetki koje je preuzeo iz usmene tradicije i živoga govora te u djelima funkcioniraju kao improvizacije (usp. Slamnig 1965: 141–143), ali uvijek uklopljene u smisao teksta čime izazivaju humor. Kontekst je vrlo bitan jer „(...) izreke u njegovu stilu dobivaju nove kulturološke osobine i semantički se proširuju u srazmjeru prema značajnosti konteksta koje one dinamiziraju.“ (Čale 1984: 113). Folklorni elementi u obliku poslovice, poslovičnih izraza i frazema nalaze se i u *Noveli od Stanca* koja se ističe kratkoćom, jednostavnošću, virtuoznim i sažetim izrazom, živim, preciznim i dinamičnim dijalozima te brzinom izmjena situacija kojima se smijeh dovodi do vrhunca. Franjo Švelec govori o važnosti neposrednih i spontanijih dijaloga, o kojima ovisi i vrijednost dramskoga teksta (usp. Švelec 1968: 275–276), što povezuje s pojmom organizirane improvizacije kao „darovitosti, upravo sposobnosti da se nošeno u fantaziji spontano prenese u jezični izraz.“ (ibid.: 276). Dživo Pešica koristi se oblicima narodnih mudrosti i poslovice, vezanih uz ruralne krajeve, kako bi zadobio Stančevo povjerenje. Identifikaciju upotpunjuje vlaškom kabanicom, dakle izgledom, govorom obilježenim poslovičnim izrazima i socijalno-društvenim poistovjećivanjem (predstavlja se trgovcem goveda). Paremiološko se blago u *Noveli* najprije ostvaruje Dživovim govorom, a zatim se frazemi²⁸ iz usmene tradicije

²⁸ Mislim da struktura rečenica više odgovara pojmu frazema, nego poslovice jer ispunjavaju sva četiri uvjeta da bi neka leksička veza bila frazem: značenje frazema nije mehanički zbroj značenja njegovih sastavnica, nego nastaje tako što bar kod jedne od punoznačnica dolazi do značenjske preobrazbe ili značenjske pretvorbe, čvrsta struktura u kojoj su leksičke zamjene ograničene, a gramatičke ne unose semantičke promjene, uglavnom imaju stabilan red riječi, najmanji opseg frazema podrazumijeva jednu samostalnu i jednu pomoćnu riječ, a najveći opseg frazema nije određen (neki jezikoslovci drže da se frazem sastoji od najmanje dviju punoznačnica). (usp. Menac 2007: 11–15).

povezuju s imenom Stanca. U razgovoru između Dživa i Stanca, pojavljuju se sljedeći poslovični izrazi: *putujem na suho, more mi drago nî* (Držić 1979: 85) (kao varijanta poslovice: Hvali more, drž' se kraja), *spim s uha na uho* (ibid.: 86) (u značenju spavati oprezno) i *nije ga luđega od Rta do Mljeta* (ibid.: 206) (za koju se misli da se upotrebljavala u dubrovačkome svakodnevnom govoru). Repertoar iz narodne mudrosti u dvostrukoj je funkciji, karakterizira Stanca i smješta ga u ruralni kraj, a isto tako omogućuje stvaranje šale i ostvarenje Dživa kao glumca. Švelec pronalazi srodnost u izrazu temeljenom na opreci mladih i starih i opreci ljudskih naravi: *Smiešni su oci ovi! Neće im se nijed / da su i oni bili svi lovci kako i mi sad, / ki noćno lovimo kako i jeji* (ibid.: 33–35) i mletačkih poslovice u značenju da stari strogo sude mladima (usp. 1968: 143). Poslovice (frazemi) o Stancu mogle su imati dva smjera: iz pisane književnosti u usmenu po Kolendićevu mišljenju, koji drži da su u usmenu književnost ušle zbog velike popularnosti *Novele* (Kolendić 1958: 192–194), ili iz usmene književnosti u pisanu, po Košutinu i više prihvaćenome mišljenju, po kojem se smatra da Stanac nije ostao toliko dugo u sjećanju Dubrovčana i u njihovu folkloru te da se radi o preuzimanju lika Stanca iz usmene tradicije (Košuta 2009:250). Petar Kolendić bilježi, prema dvama dubrovačkim zbornicima s kraja 17. i početka 18. stoljeća, pet poslovice (frazema) o Stancu:

Dava razumjet kako Stanac.

Dava sebi što i Stancu razumjet.

Drži ga za Stanca.

Luđi si od Stanca.

Učinio ga je Stancom. (1958: 192)

Ovi frazemi pokazuju da je u usmenoj tradiciji postojao lik Stanca koji se označavao naivnim i glupim seljakom i odgovaraju karakteristikama Držićeva Stanca koje je publika zasigurno prepoznavala.

2. Pogled na *Novelu od Stanca* iz kulturnoantropološke, književnoantropološke i imagološke perspektive

Radnja Držićeve komedie počinje *in medias res* što primjećuje Čale komentárom da „nijedan Držićev komad ne započinje ovako dinamično i neposredno.“ (Čale 1979: 293). Direktnim dijalogom Vlaha i Miha otvaraju se vrijeme i prostor autentičnoga dubrovačkog života u šesnaestome stoljeću, a ta je činjenica bila polazište za folklorističko i etnološko čitanje drame. Struktura drame može se promatrati i pomoću dihotomijskih opreka koje se u djelu razrađuju i impliciraju nova značenja te se analiza tih opreka nalazi na raskrižju kulturnoantropološke, književnoantropološke i imagološke perspektive.

2.1. Dihotomijske strukture u funkciji izgradnje suprotstavljenih kulturnih sustava i obrazaca ponašanja

Držićeva se drama promatra kao dio kulture, odnosno objašnjavaju se kulturni kontekst u kojem je djelo nastalo i kulturne specifičnosti koje se u djelu impliciraju i daju uvid u šesnaestostoljetnu dubrovačku svakodnevicu. Ta se svakodnevica sastoji od različitih, često i suprotstavljenih, kulturnih obrazaca i ponašanja koji se manifestiraju u užim, individualnim uzorcima kao pokazateljima onih širih i kolektivnih. Na primjeru *Novele* jedan kulturni obrazac predstavljaju dubrovački mladići Dživo, Vlaho i Miho kao predstavnici

dubrovačkoga građanstva i urbanoga dijela Republike, a drugi vlah Stanac kao predstavnik njezina pučkoga, seljačkoga, ruralnoga dijela.

U prvome prizoru razrađuje se opreka mladih sinova i očeva, odnosno općenitije mladosti i starosti na obiteljskoj liniji, što implicira i opreku prošlosti (nekada) i sadašnjosti (sada). Naime, mladići izruguju naivnost svojih očeva koji su u mladosti postupali jednako kao što oni postupaju sada:

MIHO

Bogme imam smiješna oca!

Kuću mi zatvori, ma ja, kad večeram,

Fengam poč leć gori; a ja ti omijeram

Kako ću se kalat niz njeku funjestru

I, kad pođu svi spat, obučem se u pjastru;

Čelatu na glavu, brokijer na bedru u čas

Stavim, a rđavu ovu mčinu na pas,

Pak se niz konopac na ulicu kalam,

A mudri moj otac u odru mni da sam. (Držić 1979: 24–32)

VLAHO

Smiješni su oci ovi! Neće im se nijekad

Da su i oni bili svi lovci kako i mi sad,

Ki noćno lovimo kako i jeji. (1979: 33–35)

Već je rečeno o autentičnosti događaja u dubrovačkim noćima, o noćnim iskradanjima mladića iz kuća i silascima kroz prozor na ulice, o obračunima mačevima i odlascima kurtizanama, čiji je prostor u djelu naznačen nazivima ulica, koji nisu bili rijetka pojava. Obješenjaštvo i želja za razonodom i zabavom suprotstavljeni su konzervativnosti i zatvorenosti starijih Dubrovčana-očeva što postaje dominantnim motivom u drami koji se nadalje razrađuje u dijalogu Dživa Pešice i Stanca te implicira nove opreke i odnose. U trećem prizoru razgovor između Dživa i Stanca postaje središnjim dijelom uspostavljanja dihotomija i binarnih načela u izgradnji različitih kulturnih sustava i obrazaca:

STANAC, DŽIVO; VLAHO, MIHO, skriveni

(Ovdi Dživo, obučen na vlašku, s Stancom govori.)

DŽIVO

Dobra kob, junače! Što ti tuj takoj sam?

STANAC

Zdrav, mili moj brače, ovo ni sam ne znam!

*Sinočka u ovi grad uljezoh čestiti,
u kom ni star ni mlad ne ktje me primiti
na stan svoj; ter, ne znav kud se inud svrnuti,
k vodi idoh ovdi uprav, da bih počinuti.*

*Studena vodica umjesto pr'jatelja
ter mi je družica, a kami postelja;
i meni t' nije spat nego bdjet i javi
danicu svitlu zvat da bil dan objavi,
u noćnoj da tmasti zločinac ki mene
ne bude pokrasti kon vode studene.*

*Tržak sam donio: kozlece, grudicu,
od šta sam ončas mnio primiti aspricu.
Ovdi sam toj takoj; ma nu mi kaži sad
tko si ti, brate moj, er ti sam veomi rad.*

DŽIVO

*S Gacka sam trgovac, govedi trgujem,
vri mi pritio lonac, dužan se ne čujem;
putujem na suho, more mi drago nî,
spim s uha na uho, zlo mi se i ne sni;
u vjeru ne davam, jamac se ne hitam,
na vrat ne prodavam, mo'e posle činim sam.*

STANAC

*Čestit se kažeš ti i obrazom svitlim
i dobrom pameti i tvojim trgom tim.*

DŽIVO

*Ne mjerim ja gori nebeske visine,
ni pamet ma nori tej morske dubine;
u srijedu udaram, blaženi gdi idu,
sam sebe ne varam hode u nevidu.*

STANAC

*Ti s' njeke razumnik, viđu ja, brate moj;
ja dosad nijesam vik besjedit čuo takoj.*

DŽIVO

*Ako je ki razum i mudros u meni,
taj mudros ni taj um od Gacka, brate, nî.
Ja prvo u ovi grad dođoh čestiti*

bijeh star a ne mlad jak sam sad viditi. (1979: 67–100)

Stanac je stranac u Dubrovniku pa je zanimljivo promotriti kako ga dubrovački mladići tretiraju, što se može povezati s općenitim poimanjem samoidentifikacije i odnosa prema *drugome*. Kategorija *drugoga* označuje „analitički konstrukt za deskripciju idejno-tematskoga svijeta Držićeva cjelokupnoga djela“ (Dukić 2009: 142) i „pretpostavlja postojanje „kolektivnih identiteta“ koji, u prvom redu, omogućuju distinkciju, odnosno namjerno pravljenje distinkcije između entiteta koji takvome tobožnjemu jedinstvu ne pripadaju (...)“ (Rafolt 2009: 69). Identiteti se pritom promatraju kao prostorna kategorija, koji „podrazumijevaju društveno, kulturno i/ili fizičko razgraničavanje, dok s druge strane prostori i mjesta mogu biti nositelji simboličkih značenja koja imaju udjela u konstruiranju kulturnih identiteta.“ (Brković 2011: 2). Ako se identiteti promatraju kao prostorna kategorija, prostor je onda, isto tako, shvaćen kao društveni, odnosno kulturni konstrukt, istodobno materijalan prostor u koji se upisuju značenja i imaginaran prostor književnosti (usp. *ibid.*: 1–2). Strukturalističko orijentiran, Jurij M. Lotman objašnjava percepciju kulture i prostora, odnosno čovjekovu prostornu percepciju apstraktnih pojmova koji *a priori* imaju neprostorna kulturna značenja. Svaka kultura po Lotmanu luči svijet na vlastiti, unutarnji i vanjski prostor onoga drugoga, čime se jasno ističe prostorna, a onda i kulturna polarizacija. U umjetničkome se tekstu kao prostoru *univerzuma* pojmovnim metaforama (gore – dolje; visoko – nisko) i prostornim vertikalama i horizontalama mogu projicirati simboli i najrazličitije vrijednosti.

Smještaj kulture drugih s onu stranu granice omeđuje vlastitu kulturu, ali postoje i nesigurne, ne sasvim nepropusne, granice između geografski bližih kultura što ističe dvostrukost vrednovanja (usp. Lotman 2001). Druga kultura može biti zrcalna protuslika vlastite, čime se vlastita kultura uzdiže, a druga se stereotipima potkopava.

2.2. *Našijenci* i *Drugi*: konstrukcija identiteta i alteriteta u funkciji komičke/komične stereotipizacije

U Držićevu se opusu individualni ili kolektivni identiteti konstruiraju na različite načine, ali svaki od njih pretpostavlja jedan tip stereotipizacije. Pritom pojam stereotipizacije u Držićevu stvaralaštvu ne promatram kao diskriminatorni pojam, već u funkciji antropološke problematizacije ljudske naravi, komičkih dramskih zapleta i karakterizacije *drugoga* u funkciji izazivanja smijeha. Stanac jako dobro funkcionira kao komička figura unutar granica Grada u kojem se njegove razlike u odnosu na gradsku kulturu ismijavaju, ali s promjenom perspektive taj isti stranac u Držića može postati i *našijenac* poput Kotoranina Tripčeta u Rimu. *Jezično drugo* u tom smislu postaje jezično jedno. U okviru kontekstualnoga, društvenoga i povijesnoga utjecaja na kreiranje identiteta Dubrovčana, koji se upotpunjuje vrijednostima, raspodjelom uloga, funkcijama i položajem, unutar Dubrovačke Republike na mikrorazini, unutar granica, dijele se *Mi* (vlastela) i *Oni* (pučani), a na makrorazini, izvan granica, *Mi* postaje cjelokupni Dubrovnik, a *Oni* su Mleci, Kotorani ili Turci, odnosno *protukultura* koja se prostorno omeđuje i razgraničuje od vlastite kulture (Nöth 2005). U *Noveli* su te razlike vidljive i unutar građana, *zamiraca* i okolnoga pučanstva, urbane i ruralne sredine, odnosno između centra i periferije (usp. Dukić 2009: 143). U književnome smislu kategorija ruralnoga odnosi se na „likove i prostor koji ne pripadaju knjižskom svijetu pastoralne idile“, „već svijetu nalik na „pravi seoski“, kojemu je stvarni izvor vlaški svijet i prostor dubrovačkoga zaleđa.“ (ibid.: 143). U didaskaliji se navodi da je Dživo obučen *na vlašku* čime uspostavlja lažni identitet pred Stancem koji se učvršćuje njegovim načinom govora i uporabom poslovičnih izreka na temelju stereotipnih predodžbi o vlasima, seljacima iz dubrovačkoga zaleđa. Vlasi se u literaturi navode kao „klasifikacijska odrednica za određeni tip likova u dramskom svijetu pastirske i mitološke tematike“ (ibid.: 143), povezuju se s likovima iz sienskih rustikalnih ekloga (usp. Miović 2009: 863), međutim uvijek se pritom naglašava njihova realističnost i oblikovanje po uzoru na autentične stanovnike hercegovačkoga pojasa uz Dubrovačku Republiku, koje je Držić „oblikovao prema onima koji

su se kretali gradom – čuvari i vodiči teglećih konja i karavana, sitni trgovci obrtnici, godišnice i djetići.“ (ibid.: 863). Vlah je u Držićevu opusu oznaka za stranca, sa značenjem nepripadnosti (usp. Rafolt 2009: 80) na temelju koje se uspostavlja odnos prema *regionalnom drugom* (ibid.: 70), smještenom na geografski minimalno udaljenome prostoru.

Nakon što su se odlučili poigrati Stancem kojega ironično nazivaju junakom, Miho i Vlaho se skrivaju i gledaju *novelu* sa strane dok Dživo igra svoju ulogu te tako nastaje teatar u teatru. Dživo uspijeva prevariti Stanca tako što se jezično i sadržajno prilagođava vlahu i njegovim osobinama. Ušavši u njegov kôd i predstavivši se kao dio njegova identiteta (koji shvaćamo na razini sredine iz koje likovi potječu), Dživo lako zavarava naivnoga starca koji postaje predmetom obijesne i vesele šale. Svojom glumačkom umješnošću prilagođuje se Stančevu seljačkome govoru, fingira socijalno stanje predstavljajući se trgovcem goveda te, konstruirajući istovjetan identitet, zadobiva njegovo povjerenje. Stanac iz ruralnoga dijela rijeke Pive u hercegovačkome zaleđu dolazi u Dubrovnik prodati svoju robu, što je prikaz svakodnevnice pojave cirkuliranja trgovine na pravcu ruralan dio – gradska sredina. Postojeća izreka u onodobnome Dubrovniku *Piva i Tara* označavala je „ruralnu svjetinu“ (Dukić 2009: 143), „u kojem je sažeto pogrdno značenje za sve one koji su iz zaleđa Dubrovnika dolazili u grad trgovati (...).“ (Tatarin 2009: 591). Dživo koristi Stančev razlog dolaska u grad predstavljajući se savršenim trgovcem koji ga, uz uporabu poslovičnih izraza, prikazuju marljivim, sposobnim i mudrim te tako pred seljakom postiže svojevrsan autoritet govoreći o trgovačkim uspjesima. Stanac ne razumije Dživovu masku, ali i sposobnost njegova glumačkoga umijeća. Opreka sinovi – očevi prerasta u opreku između energične mladosti obijesnih dubrovačkih mladića i naivne starosti Stanca te poprima univerzalnost opreke mladost – starost koja se tematizira i u drugim Držićevim djelima, a ponajprije u *Dundu Maroju*.

2.3. Model kulturnoga oprostora

Jezik prostornih odnosa jedan je od važnijih sredstava za osmišljavanje stvarnosti što podrazumijeva i pojam prostornoga obrata (*spatial turn*) koji pretpostavlja „zaokupljenost prostorom, prostornošću i kretanjem“ (Brković 2011: 4). Pojam je skovan 80-ih godina i vezan je uz kulturnu geografiju te definira prostor kao socijalni konstrukt. Taj se prostor manifestira u različitim stupnjevima: Prvoprostor podrazumijeva objektivni, fizički, realni prostor, Drugoprostor je subjektivni i imaginarni prostor, reprezentacija prostora u književnim

djelima, a Trećeprstor je življeni, odnosno društveni prostor (Soja 1996: 81, prema 2011: 12). Model se može primijeniti i u *Noveli* u kojoj materijalni prostor Onofrijeve fontane iz Prvoprostora prelazi u Drugoprostor, svijet vilinskoga i magičnoga kladenca u samome tekstu (iz Stančeve perspektive), a zatim i u Trećeprstor koji osvjetljuje društveni prostor u renesansnome Dubrovniku. Prostorni su pojmovi utkani u kulturne modele koji sami po sebi nemaju prostorni sadržaj te time, osim konkretnoga i doslovnoga značenja, poprimaju i projiciraju i druge dimenzije. U proučavanju književnoga prostora vidljivo je da on upućuje na vezu s materijalnim, fizičkim prostorom, ali se u njega upisuju simboličke vrijednosti i značenja te se time prožima stvarno i imaginarno, iluzijsko što po Foucaultu odgovara pojmu *heterotopije* (Foucault 2006: 320, prema 2011: 12). Prostornost je tako i ključna komponenta u oblikovanju društvenoga identiteta koji se povezuje s određenom lokacijom te se preko njezine važnosti i povijesnosti oblikuju zajednički elementi. Oni sudjeluju u konstruiranju relativno stabilnoga i nepromjenjivoga unutarnjeg poretka koji označava mitsko jedinstvo te upućuje na zatvorenost identiteta. Osim što upućuje na konkretne lokacije, prostor prenosi u kombinaciji s drugim obilježjima važne poruke te postaje važan strukturni čimbenik u djelima. Književni prostor i u *Noveli* upućuje na vezu s materijalnim, fizičkim prostorom, ali u njega se, isto tako, upisuju i simboličke vrijednosti i značenja preko kojih se konstruiraju odnosi među dramskim osobama i koji omogućuju zaplet. Ako uzmemo u obzir da su prostorne komponente važne u oblikovanju društvenoga identiteta, tada ćemo i u *Noveli* uočiti da se identiteti dramskih osoba oblikuju i povezuju s određenim lokacijama. Identitet se formira i ostvaruje u prisutnosti *drugoga* koji služi za konstruiranje vlastitoga te stvara obrnutu zrcalnu sliku kojom se naznačuju razlike između dramskih osoba. Te razlike dubrovački mladići Miho, Vlaho i Dživo ismijavaju te im one služe kao temelj za ruganje i pošalicu. Oni svjesno izazivaju komične situacije kako bi proizveli smijeh, veselu dosjetku i tako uživali u igri i zabavi. Opasni, tuđi, nepoznati prostor grada suprotstavljen je mirnome, idiličnome i poznatome selu (vlaški, ruralni prostor) što predstavlja i sudar dviju civilizacija, istaknut i govorom dramskih osoba. U kontekstu renesansnoga Dubrovnika uspostavlja se opreka između grada kao centra i sela/zaleđa kao periferije. Stanca karakterizira praznovjerje što Dživo dobro iskorištava te uzima elemente iz narodnih predaja koji govore o čudesnim zbivanjima na Ivanjdan; govori mu kako su ga vile pomladile na istome mjestu na kojemu se on sada nalazi. U pozadini se zbivanja naznačuju točni predjeli Grada čime se postiže uvjerljivost, ali se u vezu dovode i materijalni i simbolički prostori. Osim ulica Garište, Podmirje i Duičine skaline koje kretanje mladića smještaju u blizinu dubrovačke Place, ali simbolički su označene kao prostor kurtizana, materijalni prostor velike Onofrijeve fontane,

ispred koje je Stanac naslonjen, postaje simbolom magičnoga kladenca i okupljanja vila, ali ne u funkciji pastoralnoga svijeta u kojemu su vile magična i nadnaravna bića, već u funkciji izigravanja starca uz kojega se vezuju pučka vjerovanja, mitologija i seoska naivnost.

2.4. Karnevalizacija zbilje i maniristička odzrcaljenja stvarnosti

Maškare-vile Stanca najprije žele preobraziti u životinje: *osla, pticu, pakljenu napas, buhu* što se može povezati sa simboličnim animalnim pretvorbama (motivi *drugosti*) u Vetranovićevu *Piligrinu*. Taj se motiv u djelu spominje i u Dživovu opisu žene koja poprima farsična i groteskna²⁹ obilježja te se naznačuje grubost, surovost i neuglađenost pripisana seljacima:

DŽIVO

(...)

*Deblja je neg viša, a ima nos od pedi
a gubicu od miša a od osla leđi,
po kih ju pobubam jak po talambahu,
a ona skriplje zubam.*

STANAC

Drži ju u strahu.

*Kobila obijesna bez uzde pruca se,
a žena nesvijesna bez straha osijeca se. (1979: 191–196)*

Pritom je važno napomenuti da potencijalne animalne pretvorbe i spajanje ljudskih i životinjskih dijelova tijela u Držićevu tekstu funkcioniraju kao pokazatelji *drugosti* koja se „(...) uglavnom pojavljuje kao jasna i jednoznačna karakterološka distinkcija.“ (Rafolt 2009: 70). Žena se prikazuje u karikaturnome obličju spajanjem ljudskih i životinjskih dijelova

²⁹ Pojam pretvorbi, groteske i karnevala vezuje se uz Bahtinov pojam karnevalesknoga i oblike narodnih prazničnih veselja, koji su kao dio narodne smjehovne kulture podrazumijevali *svijet naopako*, ruganje autoritetima i legitimnoj kulturi (usp. Bahtin 1978).

tijela kako bi se istaknula njezina negativna karakterizacija, odnosno njezinim se opisom reflektira stereotipizacija vlahâ i njihov primitivni odnos prema ženama. Nakaznost, „nužan preduvjet stereotipnog prikaza u razdoblju ranonovovjekovlja“ (ibid.: 80), koja parodira *drugoga* i izvrgava ga ismijavanju, povezuje se s karnevalizacijom stvarnosti i praksom maskiranja u dubrovačkoj tradiciji, odnosno s izokrenutim karnevalskim svijetom. Motiv pomlađivanja nemoćnoga starca vezan je uz odnos *senex comicus* (Stanac) i mlada žena (Miona). Stanac ne prepoznaje maske i fingiranje vilinskoga obreda pomlađivanja u ritmu kola pa je i kažnjen zbog svoje naivnosti – maškare mu vežu ruke, režu mu bradu i uzimaju kozle te mu u zamjenu bacaju novac. Iako prevareni starac pobuđuje sažaljenje, mladići se ne podvrgavaju kritici i osudi jer djeluju u kontekstu neobavezne igre, veselja i energične mladosti. Fingirani se magični svijet dokida bacanjem novca i Stančevim osvješćivanjem situacije. Sve se odvija jako brzo te se brzinom situacija i dinamičnim izmjenjivanjem dijaloga postiže komika koja se zaokružuje nestankom maškara u noći, baš kao što su se mladići iznenada pojavili na početku djela. Kazališnom se negromancijom na piru u dramskim osobama humoristički zrcali ljubavni par. Suprotstavljenost kulturnih obrazaca koji se tumači i kao suprotstavljenost kulturnih sustava (srednjega vijeka i renesanse) te zrcalnost strukture i trostruki teatar u teatru *Novelu* čine djelom u kojemu Držić koristi motive iz ranije tradicije, one pretkršćanske i srednjovjekovne, motive iz suvremenoga života i kulturne tradicije, ali se približuje i manirističkim motivima i strukturama koje obilježuju početak promjene epohe.

Konstruktivsko načelo drame preko dihotomijskih opreka poslužilo je u tumačenju konstrukcije identiteta i stereotipizacije *drugoga* u funkciji komičnih/komičkih zapleta i karakterizacija dramskih osoba. Pritom se u vezu dovode zbiljski, materijalni prostor, nositelj kulturno-društvenih značenja, i imaginarni prostor umjetničkoga dramskog teksta te njegova simbolička/simbolična značenja. Suprotstavljeni kulturni obrasci, utemeljeni na opreci između urbane i ruralne sredine, uvod su u pogled na složeniju strukturu Držićeve drame i njezinu višeperspektivnost koja se otvara uvidom u povijesnost, tradiciju i kontekstualnost u kojima je nastala. U središte tumačenja stavljam karnevalizaciju stvarnosti, praksu maskiranja u Dubrovniku, glumca i zrcalnu dramsku strukturu. Dževad Karahasan odnos između maskirane stvarnosti i seljaka stranca povezuje s dvama kulturnim modelima kao konstruktivskom shemom u kojoj „Držić stavlja srednji vijek i renesansu jedno prema drugome, ispitujući ih jedno drugim“, što „jasno pokazuje srodnost njihovih dijakronijskih pozicija.“ (Karahasan 2004: 194). Stanac u tom svjetlu predstavlja socijalnoga i ontološkoga stranca (ibid.: 156) koji ne razumije dvostruki kôd maski i dvostruko kodirani govor zamaskiranih Dubrovčana, koji

kao akteri zapleta i maske stoje nasuprot Stancu-objektu, stvarnome čovjeku nad kojim se provodi *novela*. Pritom se Stanac objašnjava kao predstavnik srednjovjekovnog, zatvorenog i jednoznačnog kulturnog modela koji, zbog srednjovjekovnog ustrojstva mišljenja u koncentričnim krugovima, ne može dešifrirati maske i otvoreni, renesansni kulturni model, pa različiti procesi proizvodnje značenja uzrokuju nesporazum i nerazumijevanje, a glavno pitanje glasi „kako razumjeti dvostruko kodiran tekst, dakle tekst sa dva konstruktivna principa, dva središta, dva smisla i dva značenja, ako se misli u okvirima kulturnog modela koji omogućuje samo jedno čitanje jer ima samo jedno središte, jedan smisao, jedno značenje i jedan konstruktivni princip.“ (ibid.: 179). Dvostruko strani svijet podvaja se na Dubrovnik kao strani grad i grad čuda koje je moguće iz Stančeve perspektive – „kozmodigrafije srednjeg vijeka“ koja je „čista projekcija stvarnosti svijeta na plan idealnoga, prijenos materijalnoga (vidljivog, neposredno datoga) u inteligibilno (nevidljivo) koje je šire (...)“ (2004: 164). Šesti prizor Karahasan drži dramaturški najzanimljivijim i najreprezentativnijim jer se u njemu ogleda nemogućnost razumijevanja i komunikacije između Stanca, predstavnika srednjega vijeka i jednosredišnjega sustava mišljenja i zamaskiranoga Dživa, predstavnika renesansnoga shvaćanja čovjeka koji na mjesto srednjovjekovnoga duha stavlja tijelo i tjelesnost (v. Karahasan 2004). Tijelo i tjelesnost, kao i grotesknost i animalizacija, vezani su uz karnevalsko i karnevaleskno u renesansnome Dubrovniku. Mislim da Stanca ne treba gledati u ključu zatvorenoga srednjovjekovnog kulturnog modela, ako se u središte promatranja i tumačenja stavlja bahtinovska narodna kultura koja se iz srednjega vijeka nastavlja sa svojim oblicima i u renesansi. U tekstu postoje signali koji umjesto srednjovjekovne podvojenosti duha i tijela karnevalsku praksu maskiranja prepleću s manirističkim elementima i strukturama.

U svjetlu karnevalizacije bestijalno-groteskni prikazi i nakaznost signali su renesansnoga shvaćanja podvojene ljudske naravi, čovječne (*humanitas*) i životinjske (*feritas*). U *Noveli* se spominje petnaest životinjskih vrsta, od kojih su neke stvarne, a neke fantastične te posjeduju različite funkcije (usp. Muhoberac 2006; Šundalić 2009: 176–177). Životinje često signaliziraju negativne konotacije (jeji, gamad), karakterne i govorne osobine, identifikaciju *drugosti* (kučka, kobila; opis žene spajanjem ljudskih i životinjskih elemenata), socijalno stanje dramske osobe (kozle, govodo) ili se pojavljuju one fantastične (*pakljena napas*) koje se vezuju uz čudesno, čudotvorno, a podrijetlo im se nalazi u pretkršćanskim korijenima, u kolektivnim vjerovanjima i popularnoj mitologiji (usp. Fališevac 2007: 67). Bitno je naglasiti da se kategorija fantastičnoga i čudesnoga u renesansi koristi u ludičke svrhe pa se čudesna i fantastična bića ne doživljavaju kao bića druge, onostrane razine, već su

na istoj razini s onima stvarnima. Prepletanje stvarnoga i fantastičnoga obilježje je manirizma, a njegovi će se elementi odzrcaliti na više razina u *Noveli*. Analogno maskiranoj stvarnosti i karnevalizaciji u dubrovačkoj tradicijskoj kulturi te karnevalu koji je njezin teatrabilni oblik, u *Noveli* se u središte radnje stavlja Dživo Pešica-glumac i Stanac-objekt šale koji ne prepoznaje karnevalske maske. Opisujući ženu karikaturalno, Dživo zapravo opisuje karnevalsku masku koja se mogla vidjeti u povorkama s prikazima bestijalnih i lascivnih motiva. Igre, zabave, maškaranja, povorke, poznati su pod nazivom *ludi carbonosii* iz 14. stoljeća, što se u dubrovačkoj tradiciji nastavlja sve do 18. stoljeća kada se pojavljuju talijanski glumci komedije *dell'arte* (usp. Batušić 1978: 20–21, prema Muhoberac 2010). Stanac je u svijetu maskirane stvarnosti gdje ne prepoznaje više vrsta maski: Dživo je obučen *na vlašku* te ne prepoznaje lažni identitet, u vilama i lažnim vlasima ne prepoznaje pirne maškare, a u svojevrsnome obratnom opisu Mione ne razaznaje karnevalsku masku. Karnevaleskni *svijet naopako* mladu Stančevu ženu Mionu pretvara u karikaturalnu masku, „karnevalsko *jastvo* želi postati *drugost*, istodobno bježeći od drugosti, a pritom je na osebujan način stereotipizira“ (Rafolt 2009: 93), dok Stanac u funkciji *senexa comicus* postaje starac uz kojega se vezuje ludost (što Držić tematizira u brojnim svojim djelima, od *Dunda Maroja* do *Skupa*). Poveznica između starosti i ludosti, mudrosti i ludosti vezuje se uz potencijalnu animalnu pretvorbu Stanca u *osla*. Pokušaje pretvaranja dramskih osoba u magarce Mira Muhoberac povezuje s magarećim ušima koje su dio kape dvorske lude i parodija dvaju roščića biskupske mitre, a pričvršćivali su ih i luđaci u 1. stoljeću te su pretvorbe u magarca simbol gluposti, ludosti i senzualnosti (usp. Muhoberac 2010: 16–17). Isto tako, uzimajući u obzir koegzistenciju dvorskih ceremonijala u smislu dvorsko-zabavljачkoga teatra i dubrovačkih pokladnih zabava, Dživo Pešica povezuje se s glumcem-klaunom koji nosi *dom kako spuž na sebi* (1979: 202) koji postaje mobilna kuća-dvorac vezujući se uz rubna područja grada i sajmišne prostore (Muhoberac 2010).

Novelu od Stanca, pirnu dramu, gledaju ženidbeni par i njihovi gosti na svadbenome slavlju i u njoj prepoznaju različite razine odzrcaljenja stvarnosti, čime se drama približuje manirističkim obilježjima. Jedno od takvih je i postupak teatra u teatru, „dramaturški postupak ontološkoga cijepanja kazališne fikcije na okvirnu i umetnutu razinu (...)“ (Čale Feldman 2009: 794), kojemu se početak datira „u prvim desetljećima XVI. st., kad se u talijanskoj i engleskoj renesansnoj dramatici javlja kazališna metafora, krunski indicij dovršenoga procesa sekularizacije kazališta i postupne konsolidacije kazališne pozornice kao unitarnoga prostora te prikazivačke iluzije kao autonomne sfere, jasno razdvojene od gledateljstva, koja se može podvrgnuti daljnjem ontološkom cijepanju.“ (ibid.: 795). Na prvoj

razini pirni sudionici gledaju kazališnu predstavu (pir shvaćam kao teatrabilni oblik u tradicijskoj kulturi), zatim Vlaho i Miho skriveni gledaju Dživov dvostruko kodirani razgovor sa Stancem, a u sedmome se prizoru umeće i fingirani obred pomlađivanja koji se može povezati s manirističkim elementima. Uz te razine, u drami se aludira i na karneval i maskiranje kao druge teatrabilne oblike. Obred pomlađivanja, s motivima sna i snovitosti, prožet je manirističkim halucinantnim, podvojenošću sna i jave, stvarnoga i nestvarnoga, stvarnoga i fantastično-čudesnoga. Stanac se ogleda kao u zrcalu u lažnim seljacima-vasima što je prikaz obrnutoga karnevalskoga svijeta i iluzije stvarnosti. *Novela* je noćna drama, odnosno radnja drame događa se noću, što označuje nevidljivost dramskih osoba koje se na početku ne prepoznaju nego čuju glasove, odnosno jeku. Gledatelji na piru prepoznaju komičnu upisanost svadbenoga para u drami, ženika Džamanjića u trojici dubrovačkih mladića koji posjećuju kurtizane i nevjestu Anicu upisanu u kurtizanu Propumanicu. Isto tako, prepoznaju kritiku staraca koji traže mlađe žene u dolasku Stanca u grad i želji za pomlađivanjem i u Dživovu karikaturalnome opisu žene. Žena se uspoređuje s obijesnom kobilom čime se spajaju zbilja i fantazija, ljudsko i animalno. Bilo je riječi o imenu Stanac u Paljetkovu tumačenju, koje se može povezati sa svećenikom Stojkom, poznatim iz dubrovačke povijesti. Moguće je da se u drami aludira i na *stance*, elemente iz trinaestostoljetnoga dubrovačkog statuta, u kojemu je zabilježena legenda o svećeniku Stojku koji je, nakon viđenja svetoga Vlaha, dojavio Dubrovčanima o potresu i požaru. Kao što je Džamanjić upisan u strukturu drame kao gledatelj i jeka glumčeva glasa, tako se i element kuće kao kuće bitka povezuje sa sedam kuća povezanih sa sedam prizora u drami. Tako su prve tri kuće Vlaha, Miha i Dživa iz kojih izlaze kako bi otišli kurtizanima i u noćne zabave, četvrta je Stančeva iz koje odlazi kako bi došao u Grad, peta je Dživova fiktivna kuća, kuća-dvorac, šesta kuća pripada maškarama koje idu na pir, a sedma i zadnja kuća označava krađu i Stančevo osvješćivanje.³⁰

³⁰ O značenju noći u drami, maskama, upisanosti dramskih osoba u strukturu *Novele* i zrcaljenju stvarnosti slušala sam na predavanju Mire Muhoberac o *Noveli od Stanca* na kolegiju *Krasnoslov i gluma* 20. ožujka 2013. godine. Glavni elementi kazališta, jeka, zrcalo i sjena, povezali su se s načelom odzrcaljenja u svjetskim i hrvatskim djelima od antike nadalje na primjerima mitova: *Mit o Heleni*, *Mit o Edipu*, *Mit o Orfeju* i *Euridiki*, i na primjerima djela Euripidove *Alkestide*, Čehovljevih *Višnjika* i *Galeba*, Pirandellove *drame Šest osoba traži autora* i Držićeve *Novele od Stanca*.

3. Pogled na *Novelu od Stanca* iz teatrološke perspektive

Teatrološkim se pristupom *Noveli od Stanca* pokušava objasniti važnost višeperspektivnosti u djelu koja se nameće redateljima, glumcima, čitateljima i publici. Budući da je dramsko djelo pisano za izvođenje na pozornici, u ovome se dijelu analiziraju dvije predstave na Dubrovačkim ljetnim igrama. Ljetne su igre izazov redateljima i najbolji pokazatelj kako se Držićeva djela mogu postaviti u autentične dubrovačke prostore, što daje uvid u različita redateljska čitanja i shvaćanja drame. Na primjeru *Novele* promatraju se mogućnosti čitanja i izvođenja drame u različitim prostorima. Redatelji koji su postavljali *Novelu* na scenu usredotočili su se na različite elemente koje su iz nje mogli iščitati. Iako postoje pretenzije za postavljanjem drame u njezin autentičan prostor i za izravnim prenošenjem nepromijenjene Držićeve rečenice na scenu, u radu promatram i propitujem upravo različite mogućnosti izvođenja drame koje proizlaze iz njezine višeznačne strukture. Cjelovečernju predstavu u režiji Marka Foteza, jednoga od prvih revitalizatora Držićevih djela na sceni, obilježuje vanjska scenografija, dekor i vizualni dojam. Njegova je namjera pokušajem rekonstrukcije pokladne igre približiti publici dio šesnaestostoljetne renesansne kulture, odnosno rekonstruirati i oživjeti dio karnevalskih zbivanja na otvorenome. Durbešić *Novelu* za razliku od Foteza intelektualizira i postavlja glumca-interpretatora u središte. Naglašava strukturu i višesmislenost Držićeve riječi te je (de)montira, izdvaja pojedine dijelove i propituje njihovu semantiku. Kao što se motiv pomlađivanja u drami može promatrati iz dviju perspektiva, kao karnevalska slobodna igra ili kao čaroban obred pomlađivanja (v. str. 8–10 u ovome radu), tako i prostor iz materijalnoga prelazi u

simbolički/simbolični te se oslikava življeni prostor renesansne tradicijske kulture i prakse maskiranja u Dubrovniku (v. str. 16–22, 28–31, 34–36 u ovome radu). Teatrološki je pristup još jedan od mogućih aspekata kojim se pokušava objediniti misao o višeznačnosti *Novele* i mogućnostima njezina čitanja, a zatim i postavljanja na scenu.

3.1. Dubrovačke ljetne igre i teatralizacija Grada

Dubrovačke ljetne igre započele su 1950. godine, pod prvim nazivom Dubrovački festival dalmatinskih igara od 16. do 18. stoljeća (Muhoberac 1998: 212; Muhoberac 1999: 177; Kunčević 2012: 19), kao ideja kulturno-umjetničke manifestacije u Dubrovniku po uzoru na europske ljetne festivale, a pod tim imenom organiziraju se od 1952. godine, s iznimkom od 1994. do 2001. kada su nazvane Dubrovački ljetni festival. Organiziraju se kontinuirano već 64 godine od 10. srpnja do 25. kolovoza (prve sezone organizirane su u drukčijim periodima, obuhvaćeni mjeseci su lipanj, srpanj, kolovoz i rujan) i obuhvaćaju kazališne predstave, glazbene i folklorne predstave i izvedbe na otvorenom u dubrovačkim povijesnim i prirodnim ambijentima. Pedesete godine označavaju sustavniju organizaciju Igara, ali pokušaja za ostvarenje ljetnoga festivala i održavanje glazbeno-scenskih događaja bilo je i ranije, što dokazuje postavljanje Gundulićeve *Dubravke* u režiji Tita Strozija ispred Kneževa dvora 1933. godine, koncerti Dubrovačke i Zagrebačke filharmonije, gostovanje *Dunda Maroja* u režiji Bojana Stupice 1949. i ostala scenska i glazbena događanja na dubrovačkim lokalitetima (usp. Ivanković 2009: 172). Organizaciju, umjetničko vodstvo i osmišljavanje prvih festivalskih sezona preuzeo je Marko Fotez, koji je uz Branka Gavellu i Kostu Spaića, dao „specifična obilježja dramskog programa“ (Čale 1984: 19) u njegovim začecima i odredio smjer cjelokupne manifestacije. Dubrovačke ljetne igre pedesetih su godina ponovno otkrivene, a njihovi se davni temelji pronalaze u dubrovačkoj kulturi i povijesti, u vrijeme renesansnih pučkih i vlasteoskih glumačkih družina i izvedbi Držićevih djela na otvorenome. Početna ideja Igara pretpostavlja „(...) svijest o Dubrovniku kao idealnoj pozornici za scensku revitalizaciju hrvatske književne ostavštine, a posebno njezina dubrovačkog segmenta, s Držićem kao stožernim autorom.“ (2009: 174). Renesansni otvoreni teatar u Njarnjas-gradu, pokladne zabave i povorke miješali su život i teatar, odnosno predstave koje su se izvodile bile su suživljene sa svakodnevnim životom, prostorom i duhom Grada, sve do druge polovice 16. stoljeća kada izvođenje predstava prelazi u zatvorene prostore dvorova za potrebe aristokracije i tako gube svoj izvorni oblik i prirodni okvir za izvođenje (usp. 2009: 13). Tako

Igre predstavljaju ponovno otkriće Grada-teatra koji u svojoj kolektivnoj svijesti i lokalitetima čuva dugostoljetnu povijesno-kulturnu baštinu. Ta se baština trebala revitalizirati, pogotovo ona scenska, pa se prvih godina raspravljalo o repertoaru Igara, što je otvorilo i pitanje scenskih prostora. Nakon ankete, provedene 1954. godine, došlo se do zaključka da bi trojica Držić – Gundulić – Vojnović činio okosnicu dramskoga programa Igara, ali bi se uklopila i djela hrvatske i svjetske dramske baštine koja se mogu svojim obilježjima uklopiti u specifičan ambijent, prirodne scenske prostore i u dubrovački kulturno-povijesni okvir (usp. Mađarević 1978: 25), odnosno dubrovački prostor nudi „prirodne nemodificirane scene djelima iz hrvatske i svjetske književnosti koja imaju određene crte historičnosti (1984: 14).³¹ Ta se historičnost vezuje za umjetničku univerzalnost duha pojedinih književnih djela, za „(...) izravnu literarnu i scensku vezanost s tradicijom, opći duh „historičnosti“ svojih prostora doraslih do univerzalnih dimenzija, koje i nacionalnu i svjetsku dramsku književnost mogu prezentirati kao opće vrednote ljudskog duha dajući im pečat interpretativnog stila determiniranog sveukupnošću obilježja magičnog Njarnjas-града.“ (Čale 1984: 15). Specifična arhitektura Grada i njegova povijesna i kulturna obilježja nameću izvedbe dramskih tekstova koji se mogu uklopiti u prirodne pozornice mediteranskoga dubrovačkog ambijenta (usp. ibid.: 13) te je „(...) smisao i atraktivnost toga festivala upravo u umjetničkoj specifičnosti i autentičnosti njegovih scenskih ostvarenja.“ (ibid.: 20). Zato su Držićeva, Gundulićeva ili Vojnovićeva djela najbolja za ostvarivanje podudarnosti ambijenta i djela, što ne podrazumijeva samo igranje drame u autentičnome prostoru, već ostvarenje suživljenosti scenskoga djela, dubrovačkoga duha, mentaliteta i atmosfere u Gradu obilježenim igrom i miješanjem teatarskoga i životnoga.

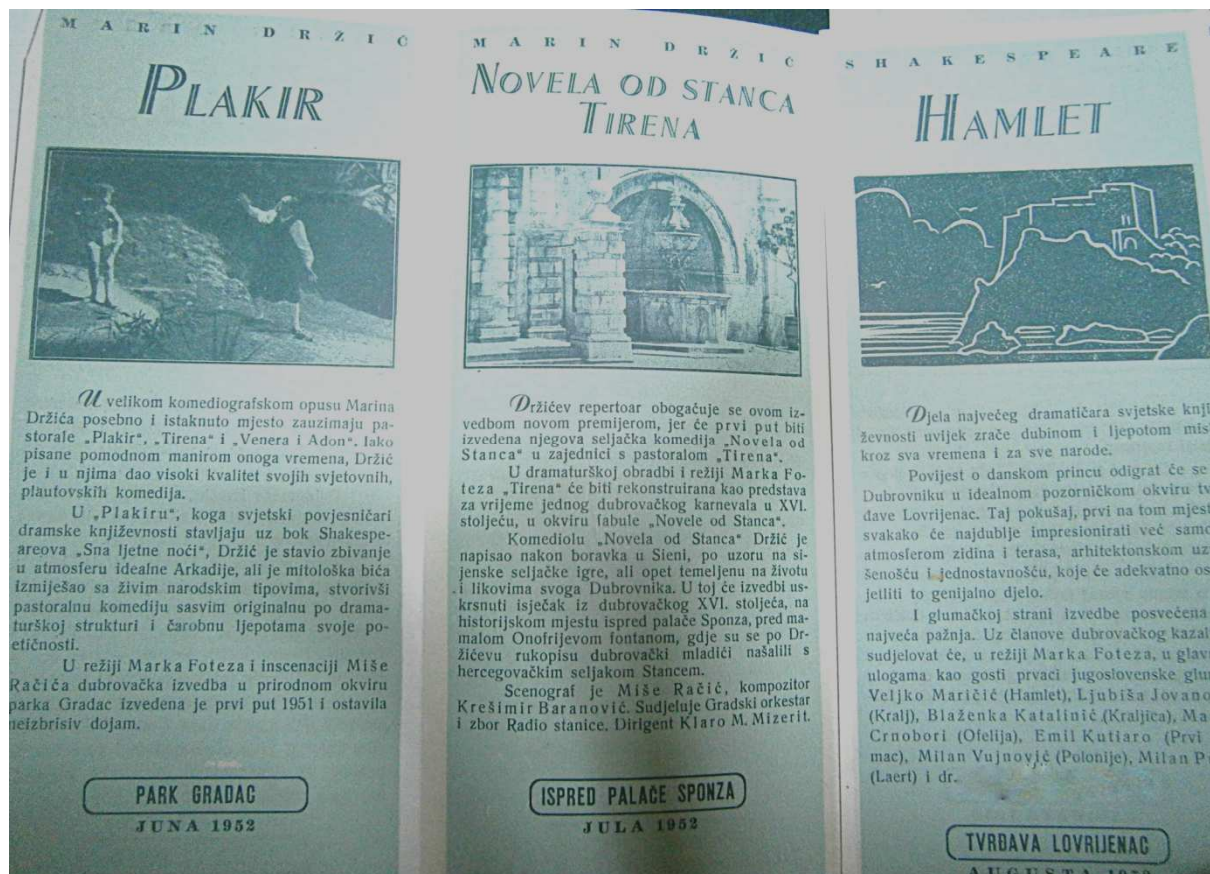
Dubrovački otvoreni prostori „okamenjena ljepota poezije, prirode i umjetnosti“ (1978: 18) pretpostavljaju kazalište na otvorenom koje treba razlikovati od ambijentalnoga kazališta koje se razvija na Dubrovačkim ljetnim igrama. Budući da se „u Dubrovniku i u arhitektonskom i pejzažnom smislu kriju bogate teatralne varijante (...)“ (Gavella 2005: 255),

³¹ Najpoznatiji primjer komplementarnosti između prostora i djela jest *Hamlet* u Lovrjencu koji je postao simbolom danskoga dvorca Helsinora. Radnje ili izvedbe Držićevih djela povijesno su podudarne s dubrovačkim lokacijama te označavaju najveći stupanj podudaranja, dok Lovrjenac *Hamletu* označava prostor kao podudaran estetski svijet (v. Čale 1984: 11). U počecima Lovrjenac zadobiva okvire klasičnoga kazališta, scene-kutije, zatim postaje ambijent, odnosno „najšekspirijanskija pozornica na svijetu“ (Kunčević 2012: 20).

propituju se mogućnosti upisivanja kazališne izvedbe u autentične, nekazališne, ali povijesno determinirane prostore. Na početku Igara ambijentalno kazalište, „teatar koji izlazi iz klasične kazališne zgrade“ bilo je u povojima, odnosno izvedbe su se doslovno uklapale u otvoreni prostor što je označavalo kazalište na otvorenome. Suprotno tome, ambijentalno kazalište „ulazi izravno u neartificijelni prostor koji svojim prirodnim ili arhitektonskim zadatostima bitno utječe na samu predstavu.“ (Kunčević 2012: 18), ono „koje prostor doživljava kao partnera u zajedničkoj borbi traženja smisla, koje upija njegove povijesne naslage, koje dakle doživljava prostor kao Lice (...)“ (Marin Carić 1996, prema 2012: 78). Prostor postaje bitan čimbenik kazališnoga čina, nije samo inscenacija, već obuhvaća povijest, duh, publiku i mentalitet Grada. Razvoj ambijentalnoga kazališta može se promatrati u etapama i u stvaralaštvu redatelja koji su obilježili prva desetljeća Igara. Pedesetih godina prevladava oduševljenje ambijentom, tzv. „faza iščuđavanja“ (Foretić 1998: 10), ideja manifestacije tek je u početku pa se propituju sve mogućnosti kazališta na otvorenome. Predstave se tako uklapaju u ponovno otkriveni otvoreni prostor koji zamjenjuje kazališnu kulisu zatvorene scene-kutije, Grad je dekorativno okruženje te „ (...) još nije primio magiju kazališta u svoje poviješću i značenjima ispunjene prostore, ali ipak djeluje iz pozadine, preko svoje povijesti, tradicije i kulture. Kao izravno aktivan sudionik kazališnoga događaja on se tek sluti.“ (Kunčević 2012: 20). Etapu oduševljenja postavljanjem drama u prirodni prostor obilježuju Fotezove prerade i režije *Dunda Maroja* na Gundulićevoj poljani i *Plakira* u parku Gradac (u toj predstavi naslućuje se načelo adekvacije, odnosno prirodni je prostor u funkciji kazališne scenografije (2012: 22) 1951. i *Novele od Stanca – Tirene* između Sponze i Male Onofrijeve fontane 1952. godine. U drugoj se etapi ambijent shvaća kao autentični realitet za što je najbolji primjer Gavellina režija Vojnovićeva djela *Na taraci* iz 1953. godine gdje se iskorištava prostor tarace Gundulićeva ljetnikovca u Gružu kao autentičan prostor odvijanja trećega dijela Vojnovićeve trilogije. U trećoj etapi koju obilježuje postupno stapanje teatra i života, te ambijentalno kazalište poprima konkretnije značajke, Kosta Spaić režira legendarne predstave: *Skupa* u parku Muzičke škole 1959., *Dunda Maroja* na Gundulićevoj poljani 1964., gdje trg postaje središtem prikazbe, temeljno poprište zbivanja i susreta, odnosno središte grada (usp. Čale 1984: 39) i *Dubrovačku trilogiju* 1965. godine: *Allons enfants!* u atriju Kneževa dvora, *Suton* u atriju Sponze i *Na taraci* u Gundulićevu ljetnikovcu (obnovljena Gavellina režija). Prostor postaje aktivniji čimbenik i sudionik u kazališnome činu. Nakon Spaića, Georgij Paro predstavlja shvaćanje prostora kao metafore, „ (...) u kojoj su uključeni svi prirodni fenomeni i stvarne životne zgode, realitet života koji se može uplesti u predstavu (...) (1984: 23), režirajući 1973. godine Krležina *Kristofora Kolumba* koji se

odigrava na brodu „Santa Marija“ koji putujući i kružeći oko otoka Lokruma metaforično prikazuje plovidbu Kolumbove posade u Nepoznato i Neotkriveno. Sedamdesete godine obilježava tzv. „faza razrađivanja“ u kojoj se „ambijent otkriva ne samo kao mjesto zbivanja, nego i kao element što se u nadahnutom spoju s ostalim datostima predstave javlja kao bitna odrednica organske cjeline kazališnog čina. Dimenzija prostora razrađuje se i kombinira s dimenzijom vremena.“ (Foretić 1998: 11). Tako predstava postaje organska cjelina upisujući u sebe prostor i vrijeme i postaje metaforom, odnosno „Grad oživotvoruje teatar, a Kazalište teatralizira Grad“ (2012: 79).³² Dvojstvo života i teatra dokida se u smislu povezivanja s metaforičkim, snovitim, oniričkim koji ostavljaju prostor za istinolikost između prirodnoga prostora (prostor umjetnosti i sadašnjosti) i prostora-spomenika (prostor imaginacije i prošlosti) (usp. 1984: 23–33). Od ostalih redatelja koji su pridonijeli „kvalitativnim vrhuncima dramskoga programa“ (Ivanković 2009: 172) ističu se Joško Juvančić i Ivica Kunčević koji prostor koristi konceptualno, odnosno prostor ne prima samo značenje teksta, već sugerira i vlastita značenja, ali oblikuje i nova. U okviru razvoja Dubrovačkih ljetnih igara analizirat ću dramaturške i režijske posebnosti predstave *Novela od Stanca-Tirena* u režiji Marka Foteza iz 1952. godine i *Novelu od Stanca* u režiji Tomislava Durbešića iz 1971. godine.

³² O razvoju ambijentalnoga kazališta u sklopu Dubrovačkih ljetnih igara i pregledu po etapama/fazama te o redateljskim ostvarajima prvih desetljeća Igara vidi: Čale 1984., Foretić 1998., Ivanković 2009., Kunčević 2012. i izdanja izdavača „Festival Dubrovnik“ 1979. i 1989. (*Dubrovačke ljetne igre: 1950-1979.* i *Dubrovačke ljetne igre: 1950-1989*).



Prilog 1: Programska knjižica: podaci o predstavama *Plakir*, *Novela od Stanca Tirena* i *Hamlet* u režiji Marka Foteza 1952. godine (Muzejsko-kazališna zbirka, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu)

3.2. Fotezova „predstava-spektakl“

Marko Fotez, organizator, redatelj, umjetnički voditelj i začetnik ideje o osnivanju Dubrovačkih ljetnih igara, 1938. godine postavlja Držićeva *Dunda Maroja* u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu, nakon zadatka obrade dramaturške analize toga djela koji mu je zadao mentor Franjo Fancev. Ta je predstava označila početak revitalizacije hrvatske dramske baštine, scensko oživljavanje Držićevih djela te ponovno proučavanje starije hrvatske književnosti (usp. Bogner Šaban 1989: 5–6). Razmatrajući Držićeva djela u prostoru i vremenu put ga vodi u Dubrovnik gdje pokušava od povremenih kazališnih, glazbenih i folklornih smotri organizirati kontinuirani ljetni festival, „varijabilnu pozornicu, kojoj su kulise arhitektonski prostori (...) (Matković 1979). Ti prostori nameću književna djela koja se

mogu stopiti s ambijentom što će postati temelj u razvoju ambijentalnoga kazališta u Dubrovniku. Fotez i njegovi suradnici, „istaknuti predstavnici literarnog kazališta“ (Čale 1984: 20) u prvim godinama Festivala/Igara biraju djela prema prostorima i prilagođuju ih njima kako bi se postiglo suglasje teatra i prirode i očuđenje teatra na otvorenome, s Držićem kao glavnim predstavnikom. Zbog mentalitetske i prostorne bliskosti, mogućnosti identifikacije i razumijevanja duha i atmosfere Držić je postao vrlo brzo popularan i tražen: „Za širu publiku, osobito onu lokalnu, Držićeva djela postat će najomiljenijim segmentom festivalskog repertoara, a eksperimentiranje s njihovim uklapanjem u dubrovačke arhitektonske i hortikulture ambijente u velikoj će mjeri odrediti razvojnu liniju ideje ambijentalnoga kazališta kao temeljne prepoznatljivosti teatra Igara.“ (Ivanković 2009: 174). Zato Fotez 12. srpnja 1952. godine postavlja predstavu *Novela od Stanca – Tirena*³³ u koprodukciji dubrovačkoga Narodnog kazališta i Dubrovačkih ljetnih igara.

³³ Snimka predstave iz 1952. godine nije dostupna, odnosno ne postoji u zagrebačkim arhivima pa analizu predstave temeljim na prikupljenim podacima iz kazališnih knjižica i fotografijama iz Muzejsko-kazališne zbirke iz Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu i na odgovarajućoj literaturi.



Prilog 2: Kazališna knjižica iz 1952. godine (Muzejsko-kazališna zbirka, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu)

Već se iz naslova uočava da je predstava jedinstvena po dramaturškoj zamisli: spajaju se dva Držićeva žanrovski potpuno različita djela u cjelovečernju predstavu – pirna drama *Novela od Stanca* kojoj se uzori pronalaze u sienskim seljačkim igrama i dubrovačkoj svakodnevici i pastorala *Tirenica*³⁴. Dramaturški uzor Fotez je mogao vidjeti u predstavi *Pir mladog Derenčina* u režiji Branka Gavelle i Mihovila Kombola iz 1939., u izvedbi zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta, u kojoj je Držićeva *Tirenica* umetnuta u Lucićevu

³⁴ *Tirenica* je prvi puta izvedena 1548. godine pred Kneževim dvorom, ali je prekinuta zbog nevremena, a zatim je drugi put izvedena 1551. na piru Vlaha Držića. Zbog *Tirenice* je Držić bio optužen da je plagirao Mavra Vetranovića, ali on je to demantirao napisavši *Pjesancu Marinu Držiću upomoć*.

Robinju (usp. Ivanković 2009: 174). Bit će riječi o problemima takva spajanja dvaju žanrovski i strukturno različitih djela, međutim predstavu prije svega promatram u prostorno-vremenskome kontekstu u kojem je nastala i funkciji za koju je bila namijenjena te pronalazim moguće povijesne aspekte koje projicira. U početnoj fazi Igara teatar se nastoji uklopiti u autentične prostore (Kunčević 2012: 21), odnosno scenski se prostor, konkretan i vidljiv prostor realiziran kroz režiju, želi što više poistovjetiti s dramskim prostorom, „čitateljevom imaginarnom konstrukcijom.“ (Pavis 2004: 76). Fotez tako *Novelu od Stanca – Tirenu* smješta u prostor između Male Onofrijeve fontane i renesansno-barokne palače Sponza, ali uključuje i kretanje publike Stradunom koju pozivaju glumci i u plesnom je kolu dovode do prostora izvedbe. Ključno je naglasiti kako je taj prostor izvedbe još uvijek u obliku scene-kutije, neovisno o izvođenju predstave u autentičnim dijelovima u kojemu se odvija i radnja Držićeve drame (ako pritom prihvaćamo prostor Male Onofrijeve fontane kao prostor na kojemu je Stanac naslonjen i oko kojega se odvija novela). Za redateljski uzor navodi se Strozzijska *Dubravka* iz 1933. godine koju obilježava masovnost i spektakl (usp. 2009: 174). Fotez isto tako koristi spektakl na sceni, odnosno predstavu obilježuje vizualna scenska raskoš i velik broj glazbenih sudionika: Gradski orkestar i zbor Radio Dubrovnika koji izvode recital Držićeve poezije u obradi Krešimira Baranovića (Bogner Šaban 1989: 136) i dubrovačka Baletna škola (usp. 2009.: 175) čime se daje prednost vizualnome i spoju glazbenoga i plesnoga. Zbor i orkestar smješteni su u atriju Sponze i obučeni su u konavoske nošnje čime se u predstavi signalizira na folklorne elemente i ruralan kraj iz kojega potječe Stanac. Takvo dramaturško i režijsko rješenje promatram u svjetlu onodobne tendencije za scenskom revitalizacijom i adaptacijom Držićevih djela koja su se do tada obrađivala iz povijesno-teorijskoga aspekta te je Fotezova prerada u funkciji iskazivanja „energije scenskog iskaza“ (Bogner Šaban 1989: 157), a time se mogla približiti i širemu pučanstvu. Dramaturgija pedesetih kretala se u dva pravca: jedna je slijedila izvorni literarni materijal, a druga taj materijal nadopunjuje drugim tekstovima ili umetnutim stihovima kako bi se približio široj publici (usp. Čale 1984: 144).

Predstava ima jedinstven dramaturški okvir u kojemu se prvo *Tirena* kao posebna teatarska cjelina, teatar, izvodi u teatru, unutar radnje *Novele od Stanca*, ali zatim dramske osobe iskoračuju iz okvira radnje *Tirene* i ulaze u radnju *Novele* pri čemu se ne poštuju zakonitosti i mogućnosti žanrova te se brisanjem granica između umjetničkoga i stvarnoga stvara metateatar. Fotez radnju *Novele* smješta u pokladno vrijeme kada u Dubrovnik dolazi Stanac (Bogdan Bogdanović), a pred njim se izvodi *Tirena* kao „historicistička rekonstrukcija pokladnih igara“ (...) (Ivanković 2009: 175). Time se otvara pogled na povijesni aspekt i

prostorno-vremenski kontekst dubrovačke šesnaestostoljetne kulturne baštine. Grad-dvorac u ovoj predstavi još uvijek ima „(...) neovisno o potencijalnoj znakovnosti, općenitu „praktičnu“ funkciju, koja djelomično oslobađa poetsku autonomnost dramske riječi, plastičnost njezine glumačko-kostimske inkorporiranosti, a zatim iz prostora zrače reminiscencije njezine povijesnosti zbog koje postaje imaginativno prilagodljiv duhu prikazivanog djela, ukoliko on iole korespondira s njegovom historičnošću.“ (Čale 1984: 10). Radnja *Novele* tako pretpostavlja „stvaran“ kazališni okvir, utemeljen na autentičnosti zbivanja u drami, artificijelnoj izvedbi pastore. Stanac se smješta kraj Male Onofrijeve fontane koja ima funkciju prirodne kulise, „kulise kazališne iluzije, jer se iza nje – na spojnim mjestima preplitanja podudarnih tekstovnih motiva – glumačkim kostimiranjem stvarala mogućnost da se bez prekidanja tijeka uprizorenja dobije drugačiji smisao i dinamički naboj“. (Bogner Šaban 1989: 137). Stanca susreće Obrad (Baro Kriletić), seljak iz *Tirene*, i najavljuje mu predstavu koja će se izvesti nakon Himne Dubrovniku i Prologa i koju dolaze pogledati dubrovački Knez u pratnji zdura i senatora. Stanac postaje gledatelj uvučen u igru, gleda kazalište u kazalištu nesvjestan iluzije koja se pred njim odvija te brisanjem granica između životne i kazališne stvarnosti postaje objektom šale „umetnutom u komediju“ (ibid.: 82). Primjećujemo da je mjesto Dživa Pešice promijenjeno: od kreatora teatra u teatru postaje tek sudionikom u obredu pomlađivanja koji će uslijediti. Stanac, statično smješten uz fontanu, čudi se viđenome, komentira događaje koji se zbivaju, dok se u *Tireni* odvija pojednostavljena radnja pastore usmjerena na ljubavni zaplet. U središtu je ljubav vile Tirene i Ljubmira kojoj je glavni suparnik Satir te se odvija ljubavni boj između zaljubljenih pastira i satira o kojem izvještava Kupido (usp. ibid.: 63). Predstava u pojednostavljenome smislu prati osnovne crte radnje Držičeve drame: pastiri Radmio i Ljubenko traže *zatravljenog* Ljubmira, Miljenkovo i Radatovo zaljubljuvanje, Radatova i Stojnina kritika mladeži, smrt Ljubmira i Tirene i njihovo ponovno oživljavanje. Stanac doslovno shvaća događaje, zaprepašten je onime što vidi i zaljubljuje se u Tirenu očekujući je kraj fontane. Takav će razvoj događaja biti presudan za zbivanje šale i za (nelogično) premošćivanje granica žanrova. Dramske osobe iz pastore presvlače se iza fontane i postaju dramske osobe iz *Novele*. Takvo dramaturško i redateljsko rješenje može se shvatiti praktičnim, međutim ostaje nelogičnost kontakata dramskih osoba iz dvaju potpuno različitih žanrova te njihovo nepodudaranje. Isti glumci koji su glumili Ljubenka i Radmila postaju Miho i Vlaho (Dragan Balković i Vinko Prizmić), govornik Prologa postaje Dživo Pešica (Miše Martinović), a vila Tirena iz pastoralnoga svijeta postaje dubrovačka godišnjica/“vila“ (Nives Moretti), kao i ostale vile. Mladići odlaze na pir i susreću Stanca, pridružuje im se i Dživo pa se radnja iz *Novele* dosljedno provodi do samoga kraja

koji je nešto izmijenjen: nakon „vilina pomlađivanja“ i Obradova „odtravljanja“ (1989: 84) i ruganja, Stancu se vraća kozle i sve završava u sretnome plesnom kolu uz Himnu Marinu Držiću i poziv na pir. Takav kraj povezuje se s renesansnom atmosferom pokladnih zabava i pirnih veličanja ljubavi i radosti, što naglašava i *Tirena* svojim radosnim vilinskim igrama. Ne poštujući žanrovske konvencije, čini se da Fotez spajanjem ovih dvaju djela želi naglasiti i rekonstruirati šesnaestostoljetne pokladne igre i predstave i smjestiti ih u svakodnevni život Dubrovnika, energičnu atmosferu pokladnih i pirnih zabava te naglašava pobjedu mladosti nad starošću preko odnosa stari – mladi te univerzalnu težnju za mladošću.³⁵



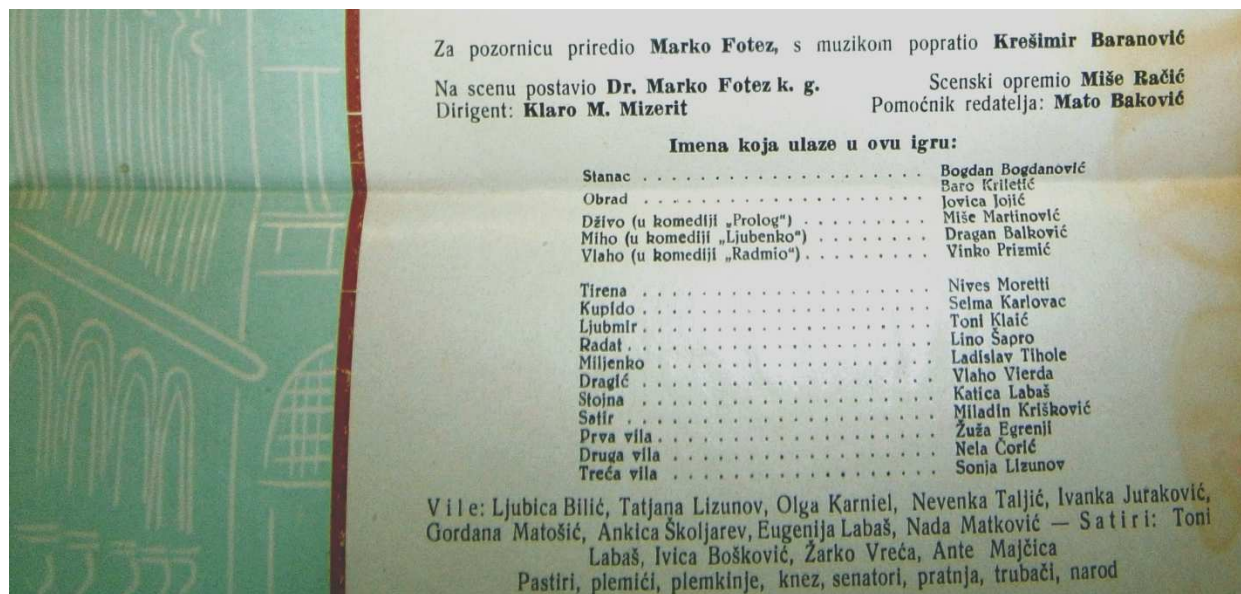
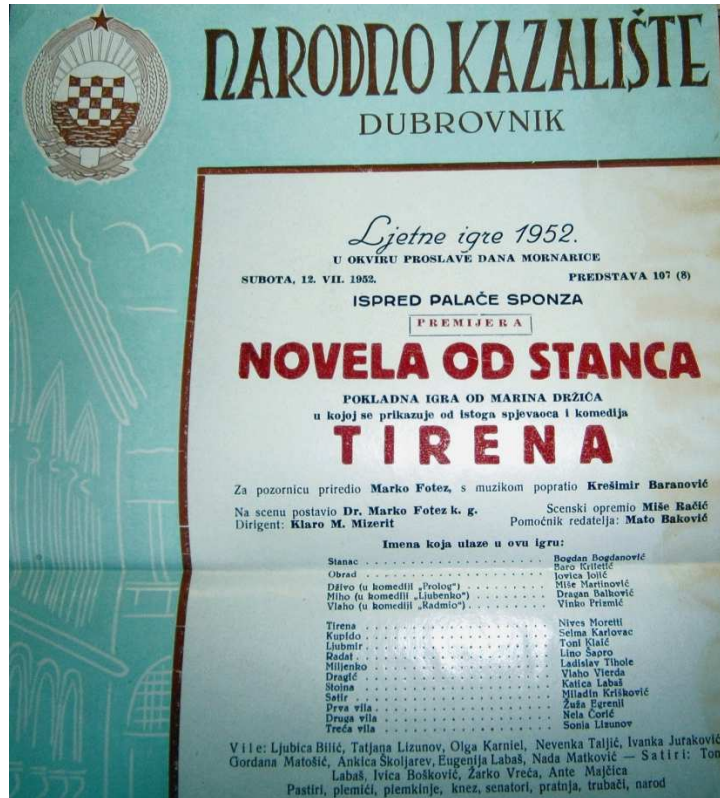
Prilog 3: Selma Karlovac u ulozi Kupida i Bogdan Bogdanović kao Stanac u predstavi *Novela od Stanca – Tirena* 1952. u režiji Marka Foteza (fotografija se nalazi u knjizi *Dubrovačke ljetne igre 1950 – 1989*, 1989, str. 97)

³⁵ Za opis radnje Fotezove predstave vidi: kazališna knjižica iz 1952. (Muzejsko-kazališna zbirka, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta u Zagrebu), Bogner Šaban 1989. i Čale 1984.

Fotez je pet činova *Tirene* i jedan čin *Novele* spojio u jedan čin s dva okvira kako bi dobio cjelovečernju predstavu. Pritom je „vanjski“ okvir *Novele* realističan okvir za pastoralu i priprema za Stančev obred pomlađivanja (Bogner Šaban 1989: 82) koji se može shvatiti i kao parodija u smislu prijelaza vila iz pastoralnoga svijeta u realističan svijet dubrovačkih „vila“/godišnjica. Fotez dakle u „predstavi-spektaklu“ spaja nespojivo, realistički i pastoralni svijet, što uzrokuje strukturne i kompozicijske probleme u samoj predstavi. Iz zatvorene, umjetničke cjeline, svijet iz *Tirene* prekoračuje svoje granice i ulazi te uvjetuje radnju *Novele* čime se ona razbija. Stanac postaje objekt u funkciji izigravanja, ali i sudaranja stvarnoga i nestvarnoga, stvarnoga i iluzije želeći primijeniti teatarski, umjetnički svijet na svoj „realistični“. Time se granica između stvarnosti i iluzije potpuno gubi, poništavaju se funkcije dramskih osoba u *Tireni* koje, izašavši iz okvira pastorale, ruše i koncepciju i ideju *Novele*.

Osvrnula bih se na početni dio predstave koji ima čvrsta povijesna uporišta, a mislim da bi mogao imati i posebnu funkciju aludiranja na hijerarhijski društveni poredak u Dubrovačkoj Republici i na konzervativnost u društvenim događajima. Ispred Sponze predstavu dolaze gledati dubrovački Knez, vladike i njihovi pratitelji. Ta scena podsjeća na ceremoniju otvaranja Igara u scenariju Marka Foteza i Mate Bakovića koja se očuvala do današnjih dana. Iako se među građanstvom prihvaćaju poneki varijabilni oblici, jedna se scena ne mijenja, ona u kojoj Knez predaje ključeve Grada glumcima koji više od mjesec dana imaju vlast nad njim. Pri svakome ceremonijalnom otvaranju na prostoru između Crkve svetoga Vlaha, Sponze i Orlandoва stupa svake se godine skuplja društvena i politička elita koja zauzima posebna mjesta (usp. Muhoberac 1998: 212; Muhoberac 1999: 177–179; Muhoberac 2012: 115; Kunčević 2012: 14–15). Ti su se obredi dubrovačke državnosti i poredak očuvali godinama, odnosno stoljećima, od vremena trajanja Dubrovačke Republike i kristaliziranoga poretka među građanima, podijeljenima na vlastelu i pučane. Iako se u obliku predaje ključeva Grada vlast daje glumcima, „(...) za vlast je u shizoidnoj rascijepljenoj, mrtvonosnoj kauzalnosti njezinih ishodišta igra u svojoj slobodi krajnje opasan izazov.“ (Foretić 1996: 6). Zanimljiva je podudarnost između mjesta izvedbe Fotezove predstave i uključivanje figure Kneza i njegove pratnje i ceremonijalnoga kretanja dubrovačkoga kneza u obliku povorke, koji se redovito okružen knežacima, kretao na liniji između katedrale, Crkve svetoga Vlaha i Kneževa dvora. Time su se artikulirale političke i društvene poruke te se potvrđivala ustaljena hijerarhija. Javni rituali, simboli i državni obredi bili su obilježeni tradicionalizmom i konzervatizmom, što je jamčilo kristaliziran i nepromjenjiv poredak. Budući da su se u službeni ceremonijal upisivale crkvene svetkovine i povijesni događaji, čime su se regulirala javna zbivanja, a glavni akteri u njima su bili knez kao centralna

okružena figura i Malo vijeće s pratnjom (Janeković Römer 1999; Lonza 2009), moguće je u Fotezovoj režiji prepoznati moguću aluziju na povijesni aspekt konzervativnoga društvenog uređenja u Dubrovačkoj Republici.



Prilog 4: Plakat za predstavu *Novela od Stanca* 1952. godine s popisom uloga (Muzejsko-kazališna zbirka, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu)

3.3 Eksperimentalna ponoćna „Novela od *Novele od Stanca*“

**„Želimo se zabavljati! Veseliti! Radovati! Zafrkavati! Novelu učiniti! Igrati se! A igrajući se, zafrkavajući se, zabavljajući se, želimo zabaviti i vas! Pokušavamo bar! Mislimo da je to i meštar Držić želio!“
(Durbešić 1989: 61)**

Potpuno različito viđenje Držićeva djela na scenu postavljaju klasa Njarnjasi, studenti treće i četvrte godine glume i filmske režije, i redatelj Tomislav Durbešić 1971. godine u koprodukciji zagrebačke Akademije za kazališnu i filmsku umjetnost i Teatra &TD kojemu je Durbešić jedan od osnivača. Zagrebačka premijera bila je 7. ožujka 1971., nakon koje je predstava proglašena najboljom, a Njarnjasi su sa svojim mentorom nagrađeni gostovanjem u Dubrovniku gdje su u sklopu Dubrovačkih ljetnih igara izveli ponoćnu *Novelu od Stanca*³⁶ 23. srpnja na Poljani Mrtvo Zvono.

**„(...) ne želimo da gledate Onofrijevu česmu, gledajte je poslije. Želimo brisani prostor među nama (...)
Ovo se događa Sad, Tu, i Nikad više!“ (1989: 62)**

Odabir vremena izvedbe logičan je jer se i Držićeva drama odvija noću, ali odabir prostora odmah upućuje da redatelju nije bitno smjestiti predstavu u autentičan prostor u kojemu se odvija drama, a jedan je od razloga i širenje scena na druge dijelove grada sedamdesetih godina, odnosno svi dijelovi grada postaju pozornice (usp. DLJI 1989: 14). Durbešić dakle postavlja predstavu u prostor koji ne priziva značenje *Novele*, miče je iz njezina prirodnoga ambijenta kraj Onofrijeve fontane i odabire „brisani prostor“, neopterećen značenjima i povijesnošću te uz minimalističku scenografiju (ljestve, klupa, mačevi, bubanj, plašt u funkciji vlaške kabanice, kozle-lutka) želi prikazati „mogućnost igranja“ Držićeve drame. Nazivajući se „avangardnim konzervativcem“, pri čemu taj naizgled paradoksalni izraz aludira na drugačija čitanja klasičnih tekstova i tekstova iz tradicije, Durbešić je jedan od predstavnika eksperimentalnoga (avangardnoga) kazališta od kojega polazim u analizi ove predstave. Eksperimentalno kazalište predočuje „umjetnikov stav spram tradicije, institucije i tržišne eksploatacije“ (Pavis 2004: 84) te se smatra marginalnim kazalištem u odnosu na tradicionalan („građanski“) teatar učvršćen institucijom koji teži financijskoj isplativosti (usp. 2004: 84–85). Tomislav Durbešić jedan je od redatelja koji je spajao književno stvaralaštvo, sveučilišni i kazališni poziv u kojemu su predstave, u svjetlu avangardnoga kazališta, nalik formi eksperimenta koji „pretpostavlja da je umjetnost u svom traganju za onime što još ne

³⁶ Crno-bijela snimka predstave nabavljena je iz Arhiva Hrvatske radiotelevizije u Zagrebu. Za Hrvatsku televiziju predstavu je prilagodio Joško Juvančić.

postoji ili za nekom skrivenom istinom, spremna na brojne pokušaje, kao i na pogreške.“ (2004: 84). Durbešić odabire Držićevu *Novelu od Stanca*, istovremeno raskidajući s tradicijom i upozoravajući na nju, i režira predstavu u obliku eksperimenta, u njegovo središte postavlja glumce i odnos s publikom, dok riječ, „sintaktički čista, sadržajno razlomljena“ (Bogner Šaban 2001: 287), postaje središtem pozornice, a tekst građa za preispitivanje i preispisivanje ideja.



Prilog 5: Mladen Budiščak kao Stanac u predstavi *Novela od Stanca* u režiji Tomislava Durbešića 1971. godine (Muzejsko-kazališna zbirka, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu)

„Ova naša igrarija, novela, samo je jedna od mogućnosti igranja. Dopustite nam je u ime onih drugih, preostalih, još nerođenih.“ (1989: 62)

Na početku glumci zagrebačke Akademije najavljuju predstavu koja počinje pjevanjem dijela/refrena talijanske pjesme, koja i zaokružuje predstavu, i plesnim pokretima u izvedbi triju glumica, Zrinke Kolak, Veronike Kovačić (Durbešić) i Marije Sekelez, kasnijih

vila, koje glasovima i pokretima ruku dočaravaju vilinski svijet i magiju. Predstava ujedinjuje kazališnu, filmsku, glazbenu (Bogdan Gagić) i plesnu umjetnost (Ivica Boban), a svaki je prizor iz *Novele* prikazan kao jedan kadar kojemu je kraj označen udaranjem filmske klape. Na taj se način u predstavi prepoznaje dramaturška forma montaže u kojoj se fragmentiraju dijelovi, odnosno scene/kadrovi, a rez i kontrast postaju „temeljna strukturalna načela“ (Pavis 2004: 229). Na formu montaže upućuju i ponavljanja određenih sekvenci i dijelova teksta, glazbeni refreni, pokreti glumaca koji sugeriraju premotavanje filmske vrpce te umetanje plesnih (dio izvedbe folklornoga plesa linča karakterističnoga za dubrovačke krajeve; signalizacija ruralnoga dijela Dubrovnika i identitetsko prepoznavanje) i glazbenih elemenata koji su u funkciji kontrasta jezičnome, odnosno tekstualnome. Radnja se *Novele* prati, ali „okvir radnje služi samo za to da pridonese ostvarenju poetske punoće scenskoga govora i dramske snage glumačkog izraza u adekvatnoj scenskoj atmosferi.“ (Mađarević 1978: 30) Zato Durbešiću nije potreban autentičan scenski prostor, on u dramaturškoj i redateljskoj zamisli naglašava glumački izraz, kretanje, mimiku, intonaciju i ulogu mizanscene koja „slijedi iz unutrašnje potrebe dramske radnje i pojavnosti glumca.“ (ibid.: 31). Scenski je prostor tako označen s tek nekoliko scenografskih rekvizita, od kojih se ističu ljestve s pločama u obliku vektora na kojima su napisani nazivi ulica, Ulica od puča i Široka ulica, u funkciji vizualno sugestivnih prostornih oznaka igre. Oni su dovoljni za lokalizaciju igre u prostoru i u društvenoj sredini te pretpostavljaju određeni prostorno-scenski okvir. Radnja *Novele* u ovoj se predstavi konstruira preko mizanscene, pokreta glumaca, asocijacija riječi, komunikacijskih aluzija i konstantne jezične igre, kao strukture u kojoj se „fabula i radnja zamjenjuju strategijom diskurza.“ (Pavis 2004: 150). Pritom se naglašavaju i konstruiraju govoreni prostor (verbalna kulisa) i ludički, odnosno gestički prostor koji glumac sužava ili proširuje te manevriranjem strukturira „prazan prostor“ koji postaje prostorom scenske igre (ibid.: 301). Vidljivo je to u sceni Dživova (Darko Ćurdo) kazivanja Stancu (Mladen Budiščak) o pomlađivanju na Ivanjdan, vilama i čudesnim događanjima kada se obojica penju na ljestve i sužavaju prostor, što aludira i na ogledanje jednoga u drugome kao u zrcalu, i skakanje s ljestava pri čemu se prostor igre proširuje. Zaustavljajući scenu, pripovjedačica/čitačica (Veronika Kovačić) poput „knjiškog mudraca“ tumači ključne riječi i manje poznate riječi iz Držićeva djela čitajući bilješke ispod teksta, poput primjera izraza nejasna značenja *travu na ime bravu*, čudesne trave koju Kombol povezuje s raskovnikom, tumačenja da se radnja odvija u pokladno vrijeme, značenja i frekvencije samoglasnika u djelu, tumačenje poslovice iz djela ili lingvističkih usporedbi tih poslovice u drugim jezicima. Pokušavaju se pronaći odgovori na nejasna značenja te se polemizira s riječima koje su

„opterećene vremenskim naslagama“, ogoljuju se do izvornih značenja da bi se spoznala njihova slojevitost (usp. Bogner Šaban 2001: 286). Na taj se način objedinjuju umjetnička i spoznajna nit, uspostavlja se novi smisao i novo značenje u odnosu na vrijeme i povijesnost te iz njihova odnosa proizlazi dramatičnost. U dramskoj se cjelini tako pronalazi kulturno trajanje, ali i mogućnosti aktualizacije i prilagođavanje vremenu (usp. ibid.: 286).

**„Dosta nam je svespasavajućih misli, jer, zaboga, misao se skriva u trenu, kretu, hiru neponovljivosti.“
(1989: 61)**

Durbešić nastoji uključiti gledatelje u igru, privući njihovu pozornost ludizmom, ali neupućen gledatelj neće prepoznati sva značenja i slojeve njegove predstave. Kritičari mu zamjeraju intelektualističke dodatke kojima je *Novela* preopterećena te gubi izvornu lepršavost i neposrednost. Rekla bih da je ludizam u ovoj predstavi intelektualiziran što se primjećuje u mogućim elementima *lazzija*, komičnih scenskih igara iz komedije *dell' arte*, koje obilježuju „paraverbalne sastavnice glumačke igre“: scenske igre, naglašena mimika, grimase i kreveljenja koja su u funkciji komične karakterizacije dramske osobe (usp. Pavis 2004: 207). Isto tako, kompozicija zaokružena glazbeno-plesnom točkom i parodija vilinskoga obreda orijentalnim prizvucima uz zvukove bubnja pridonose očuđenju koje vrhunac postiže na kraju, u „obredu pomlađivanja“ aktualiziranome Stančevim pomlađivanjem suvremenim kozmetičkim pripravcima u obliku reklamnoga programa.

Mi imamo Držića i sebe! I vas! I ovaj grad! I ovaj trg! I ovu noć! Ponoć! I što nam više treba? I što može biti novije? Neponovljivije?“ (1989: 62)

Durbešićevo dramaturško čitanje drame obuhvaća odabir netradicionalne interpretacije, scenske realizacije u svjetlu eksperimentalnoga kazališta i isticanje značenja rečenica i ključnih riječi kojima „rasvjetljuje historizam teksta“ (2004: 69). Kazalište u ovome slučaju i zabavlja i poučava, iako se na svim razinama naglašava ludizam i zabavljačka funkcija Držićeve drame. Redateljska scenska zamisao u opreci je s dramskom strukturom djela koja se preispituje dramaturškom formom montaže te se tako nudi originalan pristup djelu i mogućnostima njegova scenskoga tumačenja. Istaknuvši upravo glumce u predstavi, u središtu su gestički i govoreni prostor te poetsko čitanje Držićeve rečenice, njezin ritam, aktualnost i značenja. Durbešić je adaptirao *Novelu* koja „počinje kao vrsta varietea, a završava u stilu suvremenih reklamnih hepienda“ (Vukov Colić 1971), čime se postižu začudnost i neočekivanost pa se i predstava približuje neizvjesnome slučaju. Dojam improvizacija naglašava se elementima gegova, ali glumci su u ovoj predstavi više redateljeve

„nadmarionete“ no glumci-improvizatori iz Držićeva doba. S jedne strane redatelj se ironijski odmiče od prikazanoga, a s druge ga strane nastoji „očuditi“. Ne prilagođuje se ambijentu, već ga stvara umetanjem suvremenih elemenata u predstavu, propituje njezine mogućnosti, eksperimentira spajanjem umjetnosti i intelektualizma. Dekorativnost je nešto što se odbacuje, dramska se riječ potpuno oslobađa, scenskoj igri nisu potrebni scenografski okviri: „To je borba za vraćanje teatra njegovu praznovoru – čovjeku, kao interpretatoru svoje sudbine, ljudskome liku, koji se transponira u drugi lik snagom glumačke kreativnosti, da bi tako konkretizirao i sintetizirao najličnije, ali ujedno i najopćije, ljudske osjećaje, misli i težnje, prenoseći ih od intimnog stanja do javnog očitovanja za trećeg sudionika predstave – za gledaoca.“ (Mađarević 1978: 29).



Prilog 6: Mladen Budiščak kao Stanac, Zrinka Kolak i Veronika Durbešić kao pjevačice i plesačice



Prilog 7: Enes Kišević (lijevo) kao Vlaho Mladen Budiščak kao Stanac (sredina), Branko Supek kao Miho (desno), Veronika Durbešić kao „vila“ i Darko Ćurdo kao Dživo Pešica (u kutu desno)

(Muzejsko-kazališna zbirka, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta)

4. Zaključak

Interdisciplinarnim pristupom djelu *Novela od Stanca* Marina Držića prelaze se strogo literarne granice i u obzir se uzima širi sociološki i povijesni kontekst, kao što se propituju i referencije na izvanknjiževnu zbilju. U radu polazim od folklorističke i etnološke perspektive i njihovih spoznaja, koje povezuju zajednički predmeti proučavanja. Realističnost i autentičnost događaja iz dubrovačke sredine i života u 16. stoljeću otvaraju mogućnost za propitivanje etnoloških i folklorističkih motiva u djelu. Držićev se teatrološki i komediografski rad, s uzorima u stranoj, a posebno domaćoj, hrvatskoj kulturnoj tradiciji, smješta u okvire mediteranske renesansne, a tumačenjem evokacija izvedbenih (teatrabilnih) oblika u drami i njihovim povezivanjem s folklornim prikazivanjima u društveno-kulturnom razdoblju renesanse objašnjava se važnost i međuodnos pirova i poklada (karnevala) kao prigodnoga i vremenskoga konteksta drame. Pritom se poklade kao vremenski kontekst ne odnose na radnju *Novele*, već na aluzije karnevalskih motiva u drami, posebno maski i maskiranja, i karnevalizaciju stvarnosti te na koegzistenciju pirova i poklada u istome vremenskome periodu. Razdoblje pirova i poklada svjedoči i o interakciji velike i male kulturne tradicije (usp. Muhoberac 2012: 108), odnosno o koegzistenciji umjetničkoga i folklornoga kazališta u vrijeme renesanse. Iako su se komedije izvodile u pokladno vrijeme, ali i na pirovima (koji nisu nužno morali biti u vrijeme poklada) radnju *Novele* smještam u ivanjsku noć, u vrijeme ljetnoga solsticija, što argumentiram aluzijama na narodna vjerovanja i predaje o vilama i folklornoj formi vraćanja, odnosno čaranja, praksi maskiranja i izvan razdoblja poklada te nepostojanjem konkretnih dokaza o samoj karnevalskoj atmosferi u djelu. Motiv pomlađivanja u djelu promatram iz dvostruke perspektive: iz Stančeve perspektive riječ je o obredu pomlađivanja u kontekstu čudesnih događaja na Ivanjdan, a iz perspektive Dživa, Vlaha i Miha riječ je o karnevalskoj igri i zabavi u dokolici. Analogno tome, čin brijanja, teatarska obrada folklornoga oblika, sadrži obredne i mitske tragove, ali isključivo za zabavu sudionika na pirnoj zabavi. Iznošenjem pretpostavki o solarnome mitu, prastarome motivu o rađanju i pomlađivanju Sunca, i o elementima slavenske i skandinavske mitologije, dolazim do zaključka da su tragovi mitova i mitoloških elemenata u drami prisutni, ali tek preko narodnih predaja u kojima su sačuvani u varijabilnim oblicima. Isto tako, Držićevim su sudionicima sigurno bile poznatije pokladne lakrdijske scene s motivima brijanja i rujanja strancu-seljaku u gradu koje su bile dio dubrovačkoga života i kulture nego pradavni mitovi. Predstava se prikazivala na piru pa je aktualizacija teme svakako bila važna

kako bi zabavila publiku i izazvala smijeh. Ti razlozi dovode do zaključka da izvore i uzore motiva iz djela treba tražiti u svakodnevnome dubrovačkom životu, narodnim običajima te u usmenim narodnim predajama i vjеровanjima.

Budući da je naglašeno kako se Držićeva *Novela od Stanca* promatra u širem kontekstu, kao dio kulture, tumače se različiti kulturni obrasci pomoću kulturnoantropoloških dihotomija. Suprotstavljanjem Stančeva i Dživova vrijednosnoga sustava vezanoga uz opreku između urbane i ruralne sredine, odnosno između centra (središta) i periferije, tumače se načini identitetskoga poistovjećivanja, konstruiranja stereotipa i odnos identiteta prema alteritetu (drugosti). Važnost zadobivanja povjerenja omogućuje poistovjećivanje stranca-vlaha i lažnoga seljaka, čime se konstruiraju i stereotipi o vlasima, stanovnicima ruralnoga dijela Republike, odnosno *drugima*. Ta je stereotipizacija, međutim, u funkciji komičnih/komičkih zapleta i karakterizacija dramskih osoba. Odnos prema *drugome* uvjetuje i samoidentifikaciju, odnosno Ja se ogleda u Drugome. Pokazatelji drugosti (alteriteta) u Držićevoj se drami ističu kao spominjanje animalnih pretvorbi kojima Stancu prijete „vila“ i spajanje ljudskih i životinjskih dijelova tijela, što je oznaka nakaznosti, odnosno grotesknosti. Groteska upućuje na raskalašene renesansne pokladne povorke i zabave koje su nerijetko sadržavale lascivne motive i nakazne maske. Identitete promatram kao prostornu kategoriju, a onda i prostor kao društveno-kulturni konstrukt. Takvom se postavkom dolazi do modela kulturnoga oprostora kojim se tumači odnos materijalnoga, stvarnoga, zbiljskoga prostora i književnoga, imaginarnoga prostora. Primjenjivanjem toga modela na *Novelu*, jasne su oznake realnoga dubrovačkog prostora koji u književnome dijelu postaje imaginaran prostor, reprezentacija materijalnoga, sa simboličkim/simboličnim značenjima. Tako materijalni prostor Onofrijeve fontane postaje magični kladenac okupljanja vila, ali u kontekstu ironiziranja pučkih vjеровanja vezanih za ivanjsku noć. Uzimajući u obzir tradiciju i kontekst u kojima je Držićevo djelo nastalo, otvara se pogled na narodnu kulturu, kako je objašnjava Mihail Bahtin, te se djelo promatra u svjetlu karnevalizacije stvarnosti i prakse maskiranja u Dubrovniku. Umjesto srednjovjekovne podvojenosti između duha i tijela, naglašavam prepletanje renesansnih i manirističkih elemenata u drami baziranih na razinama odzrcaljenja stvarnosti. Potvrdu o postojanju manirističkih elemenata, koji sugeriraju i promjenu epohe, pronalazim u strukturi „teatra u teatru“, kao manirističkome obilježju, prepletanju stvarnoga i fantastičnoga, motivima sna, snovitosti, halucinantnoga i oniričkoga, podvojenošću sna i jave, u noći i jeci.

Mogućnosti scenskih postavljanja Držićeve drame u okviru Dubrovačkih ljetnih igara opimjeruju se predstavama *Novela od Stanca – Tirena* u režiji Marka Foteza iz 1952. godine

i *Novela od Stanca* u režiji Tomislava Durbešića iz 1971. godine. Razvoj Ljetnih igara povezuje se s propitivanjem mogućnosti upisivanja ili uklapanja kazališnih predstava u prirodne i povijesno određene dubrovačke prostore u kojima su se izvela neka od najvećih redateljskih dostignuća od pedesetih do sedamdesetih godina 20. stoljeća. Razvoj kazališta na otvorenome pa sve do ideje ambijentalnoga kazališta, odnosno prostorno-vremenski kontekst Ljetnih igara povezujem s dramaturškim i redateljskim posebnostima u analiziranim predstavama. Dok Marko Fotez nudi dramaturški okvir u kojem spaja dva žanrovski različita Držićeva djela, te ih smješta u autentičan prostor kraj Male Onofrijeve fontane, Tomislav Durbešić „ogoljuje“ prostor njegovih kulturnih i povijesnih značajki. Fotez radi „predstavu-spektakl“ u funkciji revitalizacije Držićeva djela i njegova približavanja široj publici, za što koristi vizualne i glazbene elemente nauštrb samoga teksta i njegove strukture. Slijedi drugi pravac dramaturgije pedesetih, nadopunjujući materijal drugim tekstovima i umetnutim stihovima. Funkcija Fotezove predstave jest oživljavanje jednoga aspekta dubrovačke kulture, upravo pokladnih igara za što koristi *Tirenu* u realističkome okviru *Novela od Stanca*. Takva koncepcija ruši strukturu dramâ i njihove žanrovske posebnosti, ali s druge strane naglašava povijesne i kulturne aspekte renesansnoga Dubrovnika, aludira na ceremonijale u kojima je Knez središnja osoba i tek prividno davanje vlasti glumcima u obliku predaje ključeva Grada. U Durbešićevoj verziji povijesnost i dekor nisu važni. U prostoru Poljane Mrtvo Zvono postavlja se predstava-eksperiment koja naglašava samo jednu od mogućnosti izvođenja *Novela*, a u središte se stavljaju glumac i tekst. Pritom redatelju tradicija koristi kao materijal za preispitivanje i aktualizaciju događaja. Glumac svojim gestama, mimikom, intonacijom i stvaranjem mizanscene postaje interpretator univerzalne čežnje za mladošću. Istovremeno raskidajući s tradicijom i naglašavajući njezino trajanje, uspostavljaju se nove ideje, smislovi i značenja u odnosu na vrijeme i povijest. Intelektualiziranim ludizmom ova predstava spaja naizgled nespojivo: šaljivo i komično u montaži književne, filmske, glazbene i plesne umjetnosti.

Literatura:

ALTHABE, Gérard; CHEYRONNAUD, Jacques; LE WITA, Béatrix: Propitivanje drugoga. U: *Drugi i sličan. Pogledi na etnologiju suvremenih društava* (ur. Martine Segalen). Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002, str. 69–78.

BAHTIN, Mihail: Uvod. U: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse* (preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković). Nolit, Beograd, 1978, str. 7–69.

BATUŠIĆ, Nikola: *Povijest hrvatskoga kazališta*. Školska knjiga, Zagreb, 1978.

BOGNER ŠABAN, Antonija: Tomislav Durbešić u umjetničkom zrcalu vremena. U: *Izabrana djela: Eseji i razgovori (knjiga druga)*. Antibarbarus d.o.o., Zagreb, 2001, str. 283–289.

BOGNER ŠABAN, Antonija: *Marko Fotez – život i djelo*. Izdavački centar „Revija“, Radničko Sveučilište, „Božidar Maslarić“ Osijek, Čakovec, 1989.

BONIFAČIĆ ROŽIN, Nikola: Narodne drame. U: *Narodne drame, poslovice i zagonetke*. Matica hrvatska, Zagreb, 1963, str. 7–22.

BOŠKOVIĆ STULLI, Maja: Držić i dubrovački folklor. U: *Marin Držić. 1508–2008. Zbornik radova s međunarodnoga skupa održanog 5–7. studenog 2008. u Zagrebu* (ur. Nikola Batušić i Dunja Fališevac). HAZU, Zagreb, 2009, str. 177–185.

BOŠKOVIĆ STULLI, Maja: Folklorno događanje u gradu Dubrovniku. U: *Pjesme, priče, fantastika*. Nakladni zavod Matice hrvatske – Zavod za istraživanje folklor, Zagreb, 1991, str. 5–40.

BRKOVIĆ, Ivana: Uvod; Teorijska polazišta. U: *Semantika prostora u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća* (doktorski rad). Zagreb, 2011, str. 1–3, 4–43.

BROMBERGER, Christian; CENTLIVRES, Pierre; COLLOMB, Gérard: Između lokalnog i globalnog: figure identiteta. *Drugi i sličan. Pogledi na etnologiju suvremenih društava* (ur. Martine Segalen). Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002, str. 177 – 189.

BURKE, Peter: *Junaci, nitkovi i lude. Narodna kultura predindustrijske Europe*. Školska knjiga, Zagreb, 1991.

ČALE, Frano: O životu i djelu Marina Držića. U: *Marin Držić. Djela*. Cekade, Zagreb, 1981, str. 11–168.

ČALE, Frano: Poslovice i srodni oblici u dubrovačkoj književnoj tradiciji. U: *Izvor i izvornost*. Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1984, str. 109–185.

ČALE, Frano: Mjesto Dubrovačkih ljetnih igara u novijem hrvatskom glumištu; Igre u Njarnjas-gradu; *Tirena* i *Novela od Stanca* pred palačom Sponza. U: *Igre u Njarnjas gradu*. Teatrolgijska biblioteka, Zagreb, 1984, str. 7–18, 19–44, 143–146.

ČUBELIĆ, Tvrtko: Prisustvo izvorne narodne teatrolgije u komediografiji M. Držića. U: *Zbornik radova o Marinu Držiću* (ur. Jakša Ravlić). Matica hrvatska, Zagreb, 1969, str. 323–345.

Dubrovačke ljetne igre 1950-1989. (ur. Slobodan Prospreov Novak). Festival Dubrovnik, Dubrovnik, 1989.

Dubrovnik Festival: Dubrovačke ljetne igre 1950-1979. Festival Dubrovnik, Dubrovnik, 1979.

DUKIĆ, Davor: Predgovor: O imagologiji. U: *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju* (priredili: Davor Dukić, Zrinka Blažević, Lahorka Plejić Poje i Ivana Brković). Srednja Europa, Zagreb, 2009, str. 5–22.

DUKIĆ, Davor: Drugi (natuknica). U: *Leksikon Marina Držića* (ur. Slobodan Prosperov Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija i Leo Rafolt). Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, str. 142–144.

DURBEŠIĆ, Tomislav: *Novela od Novele od Stanca*. U: *Eto tako: kazivanja avangardnog konzervativca* (ur. Nikola Batušić). Teatrolgijska biblioteka, Zagreb, 1989, str. 61–62.

ĐORĐEVIĆ, Bojan: Jedna izreka i njeno literarno poreklo. U: *Biblijski i poslovični iskazi u dubrovačkoj književnosti*. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2009, str. 115–120.

FALIŠEVAC, Dunja: Granice mimesisa, granice fantastike: drukčija bića u književnosti staroga Dubrovnika. U: *Dubrovnik kao otvoreni i zatvoreni Grad: studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*. Naklada Ljevak, Zagreb, 2007, str. 41–76.

FALIŠEVAC, Dunja: Dubrovnik kao otvoreni i zatvoreni Grad. U: *Čovjek, prostor, vrijeme: književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti* (ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac). Disput, Zagreb, 2006, str. 169–190.

FRANIČEVIĆ, Marin: *Povijest hrvatske renesansne književnosti* (prva i druga knjiga). Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983. i 1986.

GAVELLA, Branko: Ideja Dubrovačkih ljetnih igara; Dubrovačke ljetne igre. U: *Dvostruko lice govora*. Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005, str. 255–264, 265–268.

IVANKOVIĆ, Hrvoje: Dubrovačke ljetne igre. U: *Leksikon Marina Držića* (ur. Slobodan Prosperov Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija i Leo Rafolt). Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2009, str. 172–181.

- JANEKOVIĆ RÖMER, Zdenka: *Okvir slobode: dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma*. Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, Dubrovnik, 1999.
- KARAHASAN, Dževad: „Novela od Stanca“ – kulturološki uzorak. U: *Dnevnik melankolije*. Biblioteka Tekst (Vrijeme), Zenica, 2004, str. 155–196.
- KOLENDIĆ, Petar: Držićeve Stanac u poslovicama. U: *450 godina od rođenja Marina Držića* (ur. Miroslav Pantić). Štamparsko preduzeće „Kultura“, Beograd, 1958, str. 188–194.
- KOMBOL, Mihovil: *Povijest hrvatske književnosti*. Matica hrvatska, Zagreb, 1961.
- KOŠUTA, Leo: Siena u životu i djelu Marina Držića. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik Radova o Marinu Držiću 1508–2008* (ur. Nikola Batušić i Dunja Fališevac). Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2008, str. 220–262.
- KUNČEVIĆ, Ivica: *Ambijentalnost na dubrovačku*. Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2012.
- LONZA, Nella: *Kazalište vlasti. Ceremonijal i državni blagdani Dubrovačke Republike u 17. i 18. stoljeću*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2009.
- LOTMAN, Jurij Mihajlovič: *Problem umjetničkog prostora. Struktura umjetničkog teksta* (prev. Sanja Veršić). Alfa, Zagreb, 2001, str. 291–309.
- LOZICA, Ivan: O hrvatskome folklornom kazalištu. U: *Folklorno kazalište*. Matica hrvatska, Zagreb, 1996, str. 15–49.
- LOZICA, Ivan: Predgovor o simbolima otvorena značenja. U: *Poganska baština*. Golden marketing, Zagreb, 2002, str. 7–10.
- LOZICA, Ivan: *Hrvatski karnevali*. Golden marketing, Zagreb, 1997.
- LOZICA, Ivan: *Izvan teatra. Teatrabilni oblici folklora u Hrvatskoj*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1990.
- MAĐAREVIĆ, Vlado: Duh i prostor ljetnih igara. U: *Otvorene igre: Drame i scene Dubrovačkog festivala*. Prosvjeta, Zagreb, 1978, str. 11–51.
- MARTIN, James: Identitet. U: *Kulturna geografija: kritički rječnik ključnih pojmova* (ur. David Atkinson, Peter Jackson, David Sibley i Neil Washbourne; prev. Damjan Lalović). Disput, Zagreb, 2008, str. 135–141.
- MENAC, Antica: Frazemi – njihov sastav, struktura, odnosi njihovih sastavnica. U: *Hrvatska frazeologija*. Knjigra, Zagreb, 2007, str. 7–66.
- MIOVIĆ, Vesna: Vlasi (natuknica). U: *Leksikon Marina Držića* (ur. Slobodan Prosperov Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija i Leo Rafolt). Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2009, str. 863–864.

MUHOBERAC, Mira: Dubrovački scenski prostori / Theatrical spaces of Dubrovnik. U: 49. *dubrovački ljetni festival / Dubrovnik Summer Festival*. Dubrovački ljetni festival, Dubrovnik, 1998, str. 212–213.

MUHOBERAC, Mira: Ambijentalnost Dubrovnika. U: 50. *dubrovački ljetni festival Hrvatska* (monografija), (glavni urednik Miljenko Foretić). Dubrovački ljetni festival, Dubrovnik, 1999, str. 177–179.

MUHOBERAC, Mira: The ambient qualities of Dubrovnik. U: *Dubrovački ljetni festival 1950/1999. Hrvatska*. Dubrovački ljetni festival, Dubrovnik, 1999, str. 356.

MUHOBERAC, Mira: *Svijet u motrištu dvorskih luda*. Kolo, 2, god. IX, 1999, str. 277–336.

MUHOBERAC, Mira: *Bjestije u Držića, I.*, tekst za istoimenu radijsku emisiju u okviru serije emisija *Zoofon*, III. program Hrvatskoga radija, Znanstveni program, Zagreb, 6. prosinca 2006. Autorica koncepcije emisije i teksta *Bjestije u Držića*: Mira Muhoberac. Urednica emisija *Zoofon*: Giga Gračan

MUHOBERAC, Mira: *Bjestije u Držića, II.*, tekst za istoimenu radijsku emisiju u okviru serije emisija *Zoofon*, III. program Hrvatskoga radija, Znanstveni program, Zagreb, 13. prosinca 2006. Autorica koncepcije emisije i teksta *Bjestije u Držića*: Mira Muhoberac. Urednica emisija *Zoofon*: Giga Gračan

MUHOBERAC, Mira: *Ludost i lude u Vidrinu i našem Dubrovniku. Maskiranje u hrvatskom ranonovovjekovnom kazalištu*. Vijenac, 416, god. XVIII, 2010, str. 16–17.

MUHOBERAC, Mira: Glumci, dvorske lude, turisti: Dubrovnik. U: *FEB 2011*. Međunarodni znanstveni interdisciplinarni simpozij *Hrvatska folklorna i etnografska baština u svjetlu dubrovačke, svjetske i turističke sadašnjosti* (Zbornik radova). Folklorni ansambl Lindo, Dubrovnik, 2012, str. 113–138.

MUHOBERAC, Mira: Hodočasnici, putnici, vodiči i stranci u Držićevoj 1550./1551. godini / Pilgrims, travellers, guides and foreigners in the year of Držić 1550/1551. U: 2. *FEB*. Međunarodni znanstveni interdisciplinarni simpozij *Hrvatska folklorna i etnografska baština u svjetlu dubrovačke, svjetske i turističke sadašnjosti* (Knjiga sažetaka). Folklorni ansambl Lindo, Dubrovnik, 2012, str. 108–109.

NÖTH, Wienfried: *O prostornom predstavljanju drugoga u kulturi* (prev. Ante Stamać). Republika, 1, god. LXI, 2005, str. 3–12.

NOVAK, Slobodan Prosperov: Novela od Stanca ili pješčani sat. U: *Planeta Držić. Držić i rukopis vlasti*. Cekade, Zagreb, 1984, str. 53–61.

NOVAK, Slobodan Prosperov: Strah u djelima hrvatskoga renesansnog književnika Marina Držića. U: *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse: zbornik radova s međunarodnoga*

znanstvenog skupa, (Pariz, 23.-25. listopada 2008.), (ur. Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas). Disput, Zagreb, 2009, str. 43–60.

PAGEAUX, Daniel-Henri: Od kulturnog imaginarija do imaginarnog. U: *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju* (priredili: Davor Dukić, Zrinka Blažević, Lahorka Plejić Poje i Ivana Brković). Srednja Europa, Zagreb, 2009, str. 125–150.

PALJETAK, Luko: Stanac u svjetlu sunca Ivanjske noći. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik Radova o Marinu Držiću 1508–2008* (ur. Nikola Batušić i Dunja Fališevac). Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2008, str. 728–746.

PALJETAK, Luko: Stanac ili Dubrovnik kao idealni trg. U: *Hrvatske teme*. Matica hrvatska Dubrovnik, Dubrovnik, 1999, str. 33–39.

PAVIS, Patrice: Adaptacija; Aktualizacija; Demonstracija glumčeva rada; Dramaturgija; Dramaturška analiza; Dramski prostor; Eksperimentalno kazalište; Geg; Glumac; Govoreni prostor (verbalna kulisa); Govornik-najavljiivač; Hepening; Improvizacija; Jezična igra; Ludički prostor (gestički prostor); Metateatar; Montaža; Očudenje; Prepoznavanje; Prerušavanje; Prikazana stvarnost; Pripovjedač; Prostorno-vremenske oznake; Scenska adaptacija; Spektakl; Teatrologija. U: *Pojmovnik teatra*. Antibarbarus, Zagreb, 2004.

RAFOLT, Leo: Držićeve koncepcije tijela i tjelesnosti i istraživanje seksualnih alteriteta u ranom novovjekovlju (Prolegomena aksiološkom potencijalu groteske). U: *Drugo lice drugosti: književnoantropološke studije*. Disput, Zagreb, 2009, str. 69–102.

SLAMNIG, Ivan: Pristup Marinu Držiću s ove obale. U: *Disciplina mašte*. Matica hrvatska, Zagreb, 1965, str. 149–165.

SLAMNIG, Ivan: Gradska pučka pjesma u komedijama Marina Držića. U: *Disciplina mašte*. Matica hrvatska, Zagreb, 1965, str. 141–148.

STOJAN, Slavica: Autentični stanovnici Držićeva Njarnjas-grada. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik Radova o Marinu Držiću 1508–2008* (ur. Nikola Batušić i Dunja Fališevac). Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2008, str. 804–818.

STOJAN, Slavica: *Slast tartare. Marin Držić u svakodnevicu renesansnog Dubrovnika*. HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2007.

ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ, Nevena: Uvod; Pojedine predaje i postupci svojstveni pokladnim svadbenim običajima; Predstavljanje svadbe u hrvatskim pokladnim običajima; Karnevalske igre u hrvatskim svadbenim običajima. U: *Analogne pojave u hrvatskim pokladnim i svadbenim običajima* (doktorska disertacija). Zagreb, 2006, str. 1–9, 58–63, 161–198, 214–315.

ŠUNDALIĆ, Zlata: Značenje i funkcija životinja u Držićevim komedijama. U: *Dani hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 35, No. 1, 2009, str. 174–179.

ŠVELEC, Franjo: *Komički teatar Marina Držića*. Matica hrvatska, Zagreb, 1968.

TATARIN, Milovan: Novela od Stanca. U: *Leksikon Marina Držića* (ur. Slobodan P. Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija i Leo Rafolt). Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2009, str. 545–546.

TATARIN, Milovan: Ponešto o kronologiji izvedbi Držićevih drama. U: *Čudan ti je animao čovjek: rasprave o Marinu Držiću*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2011, str. 41–84.

TATARIN, Milovan: Piva i Tara (natuknica). U: *Leksikon Marina Držića* (ur. Slobodan Prosperov Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija i Leo Rafolt). Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2009, str. 591.

TORBARINA, Josip: Ivanjska noć u djelu Držića i Shakespearea. U: *Kroatističke rasprave*. Matica hrvatska, Zagreb, 1997, str. 71–84.

TORBARINA, Josip: Šekspirske teme u djelu Marina Držića. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik Radova o Marinu Držiću 1508–2008* (ur. Nikola Batušić i Dunja Fališevac). Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2008, str. 512–519.

VODNIK, Branko: *Povijest hrvatske književnosti*. Matica hrvatska, Zagreb, 1913.

VUKOV COLIĆ, Dražen: *Veselje bez razloga* (kazališna kritika). Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, 1971.

Sažetak

U radu se analizira pirna drama (komediola) *Novela od Stanca* Marina Držića izvedena 1550. godine na piru dubrovačkoga plemića Martolice (Bartula) Vidova Džamanjića i Anice Kabužić, a objavljena 1551. godine. Ova jednočinka u sedam prizora, pisana dvostruko rimovanim dvanaestercem, promatra se iz folklorističke, etnološke, kulturnoantropološke, književnoantropološke, imagološke i teatrološke perspektive. Uz analizu i tumačenje folklornih elemenata, elemenata mogućih mitova, kultova i predaja (čije su tragove u tom djelu spominjali i/ili interpretirali istraživači M. Kombol, V. Foretić, N. Bonifačić Rožin, F. Švelec, L. Košuta, F. Čale, N. Kolumbić, I. Lozica, D. Fališevac, S. P. Novak, L. Paljetak, P. Kolendić, B. Vodnik i mnogi drugi), analiziraju se prostor drame i dvije izvedbi na Dubrovačkim ljetnim igrama: 1952. godine u režiji Marka Foteza i 1971. godine u režiji Tomislava Durbešića. Pregledom snimke kazališne predstave iz Arhiva Hrvatske radiotelevizije i potrebnih podataka, dokumenata i fotografija iz Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta u Zagrebu analiziraju se prostori izvedbi koji se povezuju s razvojem Dubrovačkih ljetnih igara. Objašnjava se i međudnos umjetničkoga i folklornoga teatra, odnosno interakcija velike i male tradicije u razdoblju renesanse. Prožimanje materijalnih i simboličkih/simboličnih prostora ukazat će i na konstrukciju kolektivnoga i/ili pojedinačnoga identiteta te na kulturnoantropološku distinkciju Ja/Drugi, odnosno Mi/Oni. U radu se pokušava ponuditi prikaz Držićeve višeznačnosti, mogućnosti čitanja i različitih pristupa ovoj drami hrvatskoga kanonskog književnika.

Ključne riječi: Marin Držić, *Novela od Stanca*, interdisciplinarnost, kulturna tradicija, prostor
Key words: Marin Držić, *The Jest of Stanac*, interdisciplinarity, cultural tradition, space