Zagreb, 12. rujna 2018.

RENESANSNO KAZALIŠTE I SCENOGRAFIJA U DUBROVAČKIM DRAMSKIM IZVEDBAMA: PRIJEDLOG PROJEKTNE NASTAVE IZ LIKOVNE UMJETNOSTI

DIPLOMSKI RAD

13 ECTS bodova

Mentorica: doc. dr. sc. Dolores Grmača
Komentorica: doc. dr. sc. Jasmina Nestić

Studentica: Barbara Ogresta
<table>
<thead>
<tr>
<th>Chapter</th>
<th>Title</th>
<th>Pages</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1.</td>
<td>Uvod</td>
<td>4</td>
</tr>
<tr>
<td>2.</td>
<td>Renesansa – preporod kazališta</td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td>2.1</td>
<td>Italija kao žarište renesansnog kazališta</td>
<td>6</td>
</tr>
<tr>
<td>2.2</td>
<td>Kazališni prostori kroz povijest</td>
<td>7</td>
</tr>
<tr>
<td>2.3</td>
<td>Vitruvijev utjecaj na kazališnu arhitekturu</td>
<td>10</td>
</tr>
<tr>
<td>2.4</td>
<td><em>Teatro Olimpico</em> u Vicenzi</td>
<td>15</td>
</tr>
<tr>
<td>2.5</td>
<td><em>Teatro all’antica</em> u Sabbioneti</td>
<td>19</td>
</tr>
<tr>
<td>3.</td>
<td>Scenografija</td>
<td>23</td>
</tr>
<tr>
<td>3.1</td>
<td>Razvoj perspektivnog slikarstva</td>
<td>24</td>
</tr>
<tr>
<td>3.2</td>
<td>Sebastiano Serlio – tri tipa pozornice</td>
<td>27</td>
</tr>
<tr>
<td>3.3</td>
<td>Renesansna scenografija – imitacija gradskih prostora</td>
<td>31</td>
</tr>
<tr>
<td>4.</td>
<td>Dubrovnik – kazališno središte na istočnoj obali Jadrana</td>
<td>37</td>
</tr>
<tr>
<td>4.1</td>
<td>Kazališno djelovanje Marina Držića</td>
<td>40</td>
</tr>
<tr>
<td>4.1.1</td>
<td>Držićeve komedije</td>
<td>42</td>
</tr>
<tr>
<td>4.1.2</td>
<td>Držićeve pastorale</td>
<td>43</td>
</tr>
<tr>
<td>4.1.3</td>
<td>Držićeva tragedija</td>
<td>45</td>
</tr>
<tr>
<td>4.2</td>
<td>Izvedbe i izvođači</td>
<td>46</td>
</tr>
<tr>
<td>4.3</td>
<td>Držićeve pozornice</td>
<td>49</td>
</tr>
<tr>
<td>4.3.1</td>
<td>Prid Dvorom</td>
<td>49</td>
</tr>
<tr>
<td>4.3.2</td>
<td>Vijećnica</td>
<td>51</td>
</tr>
<tr>
<td>4.3.3</td>
<td>Saloče</td>
<td>53</td>
</tr>
<tr>
<td>5.</td>
<td>Prijedlog projektna nastave ”Držićevi arkiteti”</td>
<td>57</td>
</tr>
<tr>
<td>5.1</td>
<td>Projektna nastava</td>
<td>57</td>
</tr>
<tr>
<td>5.2</td>
<td>Interdisciplinarnost u nastavi</td>
<td>59</td>
</tr>
<tr>
<td>5.3</td>
<td>Ciljevi i metode rada projektna nastave ”Držićevi arkiteti”</td>
<td>60</td>
</tr>
</tbody>
</table>
5.4. Pripremna faza i planiranje ........................................................................... 62
5.5. Provedba projekta i plana rada .................................................................... 63
  5.5.1. Prva skupina učenika: Skup .................................................................... 65
  5.5.2. Druga skupina učenika: Dundo Maroje ...................................................... 68
  5.5.3. Treća skupina učenika: Tirena ................................................................... 70
5.6. Predstavljanje projekta i valorizacija ............................................................ 72
6. Zaključak ........................................................................................................... 73
7. Prilozi ................................................................................................................... 74
  7.1. Vremenik ......................................................................................................... 74
  7.2. Prva skupina učenika: Skup ........................................................................... 74
    7.2.1. Skup: literatura ......................................................................................... 74
    7.2.2. Skup: prezentacija ................................................................................... 75
  7.3. Druga skupina učenika: Dundo Maroje ........................................................ 81
    7.3.1. Dundo Maroje: literatura ......................................................................... 81
    7.3.2. Dundo Maroje: prezentacija ................................................................... 82
  7.4. Treća skupina učenika: Tirena ...................................................................... 88
    7.4.1. Tirena: literatura ..................................................................................... 88
    7.4.2. Tirena: prezentacija ............................................................................... 89
8. Popis i izvori reprodukcija ................................................................................ 96
9. Popis literature .................................................................................................. 99
10. Sažetci ............................................................................................................. 107
   10.1. Sažetak ....................................................................................................... 107
   10.2. Summary .................................................................................................... 107
1. Uvod

Usmjerenjem na Italiju kao ishodište novovjekovnog kazališta, ovaj diplomski rad sažeti je pregled razvoja renesansnog kazališta, njegove arhitekture i scenografije, prvih primjera nepokretnih kazališnih zgrada Palladijeva Teatra Olimpica u Vicenzi i Scamozzijeva Teatra all’antica u Sabbioneti te prvih scenografskih zahvata značajnih talijanskih umjetnika potaknutih razvojem perspektivnog slikarstva. Renesansno oslanjanje na antiku, posebice na Vitruvija i njegove ilustrirane diskusije o kazališnim zgradama i scenografiji, očituje se u djelima renesansnih traktatista i umjetnika poput Palladija, Albertija te Serlija koji su Vitruvijevo djelo prevodili, ali i stvarali vlastite traktate o arhitekturi ili pak scenografije te ostavili značajan trag u povijesti kazališta.

S obzirom na veliki utjecaj talijanskog renesansnog modela kazališta utemeljenog na imitaciji gradskih prostora, a organiziranog na osnovi poznavanja različitih traktata, drugi dio diplomskog rada predstavit će Dubrovnik kao ishodište hrvatskog renesansnog kazališta, počevši od njegovih početaka u djelima i dramskim izvedbama Džore Držića, Mavra Vetranovića i Nikole Nalješkovića. Dubrovnik je renesansnim političkim, društvenim, kulturnim i umjetničkim uvjetima omogućio začetke kazališnog djelovanja sve do pojave Marina Držića, kada se „razvijao organiziraniji vid kazališnog predstavljanja predočen raznovrsnijim repertoarom od pastirskih igara i eruditne komedije do tragedije, u čemu je raznolika i staleški razmeđena publika aktivno i brojno učestvovala“ (Foretić 2008: 168). Oslanjajući se na Sebastiana Serlia, koji je u svojim traktatima o arhitekturi ponudio oblikovanje scenskog prostora na tragički, komički i pastoralni – sukladno žanrovskoj podjeli onodobnih dramskih tekstova, te na Držićev opus i unutar njega serlijevski utjecaj – treći, metodički dio rada predstavit će prijedlog projektne nastave iz srednjoškolskog predmeta Likovna umjetnost. Prijedlog projekta pod nazivom Držićevi arkiteti interdisciplinarno objedinjuje sadržaje predmeta povijesti, sociologije, matematike, hrvatskog jezika i književnosti i likovne umjetnosti te je nastao s ciljem sakupljanja znanja iz različitih područja u temu koja u srednjoškolskim udžbenicima nije zastupljena, a koja bi učenicima mogla omogući da se ne samo upoznaju s pojavom renesansnog kazališta u Dubrovniku nego i da se radom u skupinama posvete procesu čitanja, zamišljanja i izrade scenografije inspirirane renesansnim načelima te tako zaista postanu Držićevi majstori scene.
Renesansa opisuje period europske povijesti koji je započeo u Italiji u 14. stoljeću te zahvatio zapadnu i srednju Europu, uzimajući različite forme u pojedinim državama i trajući u nekim od njih gotovo do 17. stoljeća (Harwood 1984: 129). Naziv kulturnopovijesnog razdoblja dolazi od francuske riječi *renaissance*, a doslovno znači ponovno rađanje, referira se na „ponovno otkriće antičke filozofske, estetičke i književne kulture i njezinih remek-djela, preporod umjetnosti i radosti“ (D'Amico 1972: 115) te „preporod“ književnosti, umjetnosti i učenja koji su postupno transformirali europsku kulturu pod snažnim utjecajem klasične grčke i latinske književnosti. Pojam se često odnosi na sveukupnost intelektualnih i umjetničkih preobrazbi te uključuje pojave humanizma, pridavanje važnosti individualizmu, kopernikanske astronomije i drugih različitih otkrića iz područja politike, filozofije, znanosti, književnosti, tiska, slikarstva, kiparstva, arhitekture i glazbe tog razdoblja. Razdoblje renesanse u kontekstu povijesti kazališta potrebno je sagledati u odnosu prema prijašnjim razdobljima.


Iako su neki elementi srednjovjekovne kazališne tradicije opstali, novih je elemenata humanističke ili renesansne drame neosporivo više; literarna struktura, povratak klasičnim temama umjesto kršćanskih, prikazivanje namijenjeno privilegiranima, pozornice koje omogućuju prikaz jedinstvenog svijeta za razliku od srednjovjekovnih simultanih pozornica, stvaranje scene perspektivnim slikarstvom te oblikovanje prostora u ljudskim mjerama (usp. Allegri 1996: 59).

2.1. Italija kao žarište renesansnog kazališta

Do oživljavanja interesa za kazališta antičkih rimskih i grčkih dramatika dolazi prvenstveno u Italiji, što ne iznenađuje uzimajući u obzir brojne talijanske kneževe i pape; mecene brojnim talentiranim umjetnicima, arhitektima i glazbenicima (usp. Wickham 1985: 97). U Italiji je naglašen povratak antičkim piscima, posebice Aristotelu te njegovoj Poetici koja postaje „središnja referentna točka u teoriji drame“ (Carlson 1996: 37) te kao što navodi Dubravka Crnojević Carić,

[...] razvija se, propituje i naglašava interes za fenomen glume i autorstva [...], a kao značajan faktor kazališnog života i života zajednice u cjelini otvara se pitanje geometrije, prostornih rješenja, vizualnih problema i igara s vidljivim, pa je tako osobit naglasak stavljen na arhitekturu. (Crnojević-Carić 2017: 34)

Silvio D'Amico, talijanski kazališni kritičar i teoretičar kazališta uspoređuje brojne povijesti talijanske književnosti i stranih književnosti te upozorava na kontradikciju. Naime, povijesti talijanske književnosti pune su žalbi što se u Italiji između šesnaestog i sedamnaestog stoljeća nije iz velikoga srednjovjekovnog kazališta razvio nov i izvoran talijanski teatar, dok su iz njega nastali, primjerice, španjolski i engleski. A povijesti stranih književnosti, naprotiv, osobito gdje govore o teatru, sve se pozivaju baš na novo talijansko kazalište, na kazalište renesanse, koje je vremenski prvo među svim modernim kazalištima Europe utjecalo na sudbinu svih ostalih, koji od njega naučilište: 1) klasičku predaju i uopće duh renesanse; 2) glumačku umjetnost; 3) modernu scenografiju; 4) arhitekturu modernog kazališta. (D'Amico 1972: 116)
2.2. Kazališni prostori kroz povijest


Od antike, preko razdoblja srednjeg vjeka i renesanse, pa sve do danas, kazališni prostor pojavljuje se kao zaseban aspekt proučavanja bilo sa stajališta povijesti kazališta, scenografije, drame ili sociologije kazališta. Brojni povjesničari, teoretičari, socioolog i arhitekti pokušavali su ustanoviti tipologiju kazališnih prostora, no njihove rasprave često su se odvijale „u pojedinačnim okvirima i bez uzimanja u obzir interdisciplinarne i multimedijske naravi cjelokupne kazališne prakse“ (Pavlovski 2000: 19). Ipak, različite uspostavljene tipologije prepoznaju razvoj konkretnih modela kazališne arhitekture i organizacije prostora počevši od antičkih grčkih i rimskih kazališta, preko srednjovjekovnih scena na otvorenom i zatvorenom prostoru, elizabetanskog kazališta do razvoja talijanske renesansne scene kao početka suvremenog kazališta i oblikovanih i izgrađenih scenskim prostorima te naposljetku i modernog razbijanja scenskog prostora.

U knjizi Uvod u teatrologiju Nikola Batušić zapaža:

Ovisno o razdoblju nastanka kazališnih prostora odnosno zgrada kao i sociološkoj funkciji i strukturi publike pri ispunjenju bitne pretpostavke za ostvarenje scenskoga čina, odnos glumišnoga i gledateljskoga prostora unutar njihova zajedništva u cjelovitu teatarskom kompleksu bitno se mijenjao. (Batušić 1991: 235)

Polazeći od obrednih igara i rituala primitivnih plemen va i shvaćajući ih kao oblike spontane teatralizacije, moći ćemo prepoznati ono što D’Amico naziva religioznim podrijetlom teatra; religioznim u smislu osjećaja jedinstvenosti kolektiva prikazivača i promatrača. U povijesti kazališta pojava kazališnih prostora povezuje se s antičkim grčkim kultom boga

Uklanjanje kora u rimskom kazalištu dovelo je do promjena u strukturnoj organizaciji prostora te se napušta kružna organizacija i prostorom počinje dominirati polukrug. Osim toga, *orkestra* kao dotadašnji prostor zborskih pjevača sada postaje *cavea* — mjesto za gledatelje, a *skene* koja je u grčkom kazališnom prostoru predstavljala zgradu za glumce, kostime i rekvizite pretvara se u *scaenae frons* - visoku raskošnu pozadinu s nekoliko otvora pred kojom se na *prosceniju*, kojeg bismo danas nazvali *pozornicom*, odvija scenska igra (usp. Pavlovski 2000: 47). Napuštanjem kružne organizacije povezane s kulnim mjestom te dodatkom zastora rimsko kazalište oblikovalo se kao mjesto stvaranja iluzije umjetničke stvarnosti te se odvojilo od uvjetovanosti terenom i prirodnim nagibom tla i podiže se kao samostalna građevina. Propadanjem Rimskog Carstva (476.) i dolaskom barbar (5. st.) dotadašnji kazališni prostori gube svoju funkciju, no kazalište kao oblik izražavanja preživljava.

Kazališni prostori srednjovjekovnog razdoblja ovisni su o dramskim vrstama te srednjovjekovna kazališta kao građevine ne postoje, prizori se odvijaju, sukladno s radnjom dramskih tekstova čiji su nosioci uobičajena građanska lica, na prostorima javnih trgova i ulica te „u tom isključivo zabavljačkom kazalištu nema nikakve potrebe za nekim metafizičkim zajedništvom koje bi se posredstvom prostora stvorilo s prizorištem, kao što je to bio slučaj u antičkoj Grčkoj ili kao što se to hinilo u Rimu.“ (Batušić 1991: 246) Međutim, srednjovjekovno kazalište „razvija se u dva međusobno oprečna pravca: kao religiozno i kao svjetovno, komičko, bufonsko, groteskno ili razuzdano pozorište“ (Misailović 1988: 116). Iz duhovne sfere srednjeg vijeka proizlazi liturgijska drama koja svoju pozornicu razvija na mjestu liturgije, unutar crkvenih građevina, no kao tipološka značajka organizacije srednjovjekovnih kazališnih prostora prepoznaje se simultanitet mnogobrojnih scenskih mjesta na jedinstvenoj pozornici. Cesare Molinari srednjovjekovnu simultanu pozornicu opisuje kao podijeljenu „na mnogo malih, jednih pored drugih poredanih različitih scenografskih elemenata, koji su predstavljali
„mjesta“ u kojima je trebalo da se istovremeno razvijaju razne faze radnje.“ (Molinari 1982: 94) Smještaj tih mjesta na simultanoj pozornici nije se morao podudarati sa stvarnom udaljenosti, a tu pojavu objašnjava shvaćanjem pozornice, ne kao prostora koji okuplja razna pojedinačna mjesta, već kao svijeta u njegovoj cjelokupnosti (ibid.).

Preporodom antike koji se očituje u razdoblju humanizma i renesanse sa središtem u Italiji kazalište se preispitivalo s književnih, arhitektonskih i scenografskih aspekata te D'Amico primjećuje suprotstavljena mišljenja povjesničara o fenomenu kazališnog preporoda te navodi kako su „talijanski književnici, umjesto da slijede razvoj srednjovjekovne drame iz koje je u kulturno manje razvijenim zemljama nastalo novo kazalište, napravili jak zaokret da bi talijanski teatar vratili oponašanju, kopiranju, obožavanju grčko-latinske tragedije i komedije.“ (D'Amico 1972: 118) Kazališne predstave u renesansno doba i dalje se odvijaju na otvorenim javnim gradskim prostorima, no dolazi i do povratka gradnje specijaliziranih kazališnih građevina.

Tek krajem 16. stoljeća dolazi do nastanka fiksnih kazališnih zgrada koje su odredile tip renesansnog kazališta, a koje su danas očuvani primjeri vrijedni divljenja: Teatro Olimpico u Vicenzi i Teatro All’antica u Sabbioneti.

2.3. Vitruvijev utjecaj na kazališnu arhitekturu

Na početku modernog doba kazališta ne postoji prototip samog kazališnog prostora, već samo tragovi dostupni u radovima intelektualaca koji se posvećuju razmišljanjima o klasičnim idejama koje planiraju obnoviti. Brojni proučavatelji okušavaju se u prijevodima i komentarima jedine u potpunosti preživjele rasprave o klasičnoj arhitekturi, Vitruvijeve De architecture.

Marko Vitruvije Polio (oko 80. pr. Kr. – oko 15. pr. Kr.) rimski je arhitekt, tj. teoretičar arhitekture te autor iznimne rasprave koja je bila za Rimljane, ali i mnogo kasnije za svijet renesanse, majstorska rasprava o umjetnosti graditeljstva. De architectura ili Deset knjiga o arhitekturi, koja je nastala između 27. i 23. godine pr. Kr. (usp. Sear 1990: 251), unutar deset knjiga obuhvaća sve što je u interesu graditelja i što je važno za gradnju od obrazovanja arhitekata, položaja zidina, kula i zgrada unutar grada, vrsta materijala gradnje i njihova oblikovanja, hramova, stupova i njihovih redova, zatvora, odgovora, bazilika, preko gradnje kuća i položaja prostorija, podova, žbuke i zidnih oslika, do sustava navodnjavanja i različitih strojeva, oružja i dr. te tako postaje jedini izvor informacija o klasičnoj arhitekturi na tehničkoj razini.

Početkom 15. stoljeća Gian Francesco Poggio Bracciolini (Terranuova, 1380. – Firenca, 1459.) smatra se odgovornim za pronalazak kopije Vitruvijeve rukopisa u knjižnici samostanskog kompleksa u St. Gallenu u Švicarskoj (usp. Palladio 2001: 7). Kada se radi o Italiji, 1416. često se navodi kao godina „ponovnog otkrića Vitruvija“ (Mullin 1966: 27) i kopije njegova rukopisa datiranog u 12. stoljeće, u samostanskoj knjižnici u Montecassinu, u južnoj Italiji koja je dugo vremena ostala neprimijećena. Iako njegov rukopis nije sadržavao ilustracije, postojale su konstantne reference na slike i dijagrame koji su se trebali nalaziti na kraju knjige (ibid.) zbog čega su mnogi humanisti ustrajali u traženjima ispravnih interpretacija spomenutih pojmova. Iako je Firenca neslužbeno proglašena kolijevkom renesansne kulture, u brojnim je drugim humanističkim centrima postojao iznimno velik interes za Vitruvija te se u 15. stoljeću De architectura mogla pronaći u knjižnicama nekih od izuzetno utjecajnih arhitektonske mecena u Italiji poput obitelji Visconti-Sforza u Milanu, Este u Ferrari, Medici u Firenci te
drugih u Rimu, Veneciji i Padovi. Interes za Vitruvija nije bio samo dio teorijske debate ili briga isključivo učenjaka i arhitekata već je bio povezan i sa životima kulturne elite.

O Vitruvijevu rastućem autoritetu na polju arhitekture nedvojbeno govori činjenica da je milanski nadbiskup Gabriele Sforza između 1454. i 1457. godine iz knjižnice u milanskom Duomu posudio kopiju te ju iskoristio kao praktičan tekst za gradnju samostanskog kompleksa Santa Maria Incoronata u Milanu te da je Lodovico Gonzaga od Mantove u prosincu 1459. godine od Albertija zatražio izradu kopije Vitruvijeva djela kao poklon papi Piu II. koji je u to vrijeme gradio Pienzu te inspiraciju izvlačio iz klasičnih gradskih modela (usp. Clarke 2002: 325). Učenjak i arhitekt Leon Battista Alberti (Genova, 1404. – Rim, 1472.) izravno se susreo s Vitruvijevim djelom kada ga je Leonello d'Este potaknuo na proučavanje Vitruvija s prvotnom intencijom stvaranja novog izdanja, no Alberti je frustriran teškoćom savladavanja Vitruvijeva opskurne terminologije i opisa, odlučio napisati vlastiti traktat o arhitekturi kojim bi odgovorio na Vitruvijeva nedostatke te se ugledao na ostatke rimske arhitekture koji su se još mogli vidjeti u Italiji (ibid.: 326). Albertijevo djelo De re aedificatoria (između 1443. i 1452.), kao i Vitruvijevo, koncipirano je u 10 knjiga te slijedi sličan format, opisuje arhitektonske početke, materijale i konstrukcije građevina, oblikovanje javnih i privatnih prostora te ornamente. Iako je Albertijevo De re aedificatoria sadržavala sažetak Vitruvijevih zapažanja o grčkom i rimskom kazalištu, nije ponudila ilustracije. Prvo ilustrirano izdanje Vitruvijeva De architectura, ono koje je za isao 1511. godine u Veneciji pripremio Fra Giocondo1 (Verona, oko 1433. – 1515.), unatoč njegovim nezadovoljavajućim drvorezima, doživjelo je šest izdanja između 1513. i 1535. godine te je prethodilo ilustriranom izdanju talijanskog slikara, arhitekta i teoretičara arhitekture Cesara Cesariana (Milano, 1475. – 1543.) tiskanom u Comu 1521. godine2 (ibid.).

Iako su se ubrzo zaredala brojna druga izdanja Vitruvija tiskana diljem Europe na mnogim jezicima, prvi koji je nakon Cesariana ostvario značajni pristup proučavanju rimskog kazališta bio je Daniele Barbaro (Venecija, 1514. – 1570.), utjecajni venecijanski mecena čiji je prijevod uz komentare Vitruvijeve De architectura tiskan 1556. godine u Veneciji3 te je označio kulminaciju renesanšne tradicije proučavanja Vitruvija i njegova djela. Barbaro se

1 Fra Giocondo (1511) M. Vitruuius per locundam solito castigatior factus cum figuris et tabula vt iam legi et intelligi possit. Venecija: G. da Tridentino.
2 Cesariano, Cesare (1521) Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece: traducti de latino in vulgare, affigurati, cōmentati, & con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai trovare la multitudine de li abstrusi & reconditi vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & beniuolo di epsa opera. Como: G. da Ponte.
3 Barbaro, Daniele Matteo Alvise (1556) I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia. Venecija: per Francesco Marcolini.
svojim znanjem latinskog i grčkog, ali i matematike pokazao kao idealan prevoditelj i komentator Vitruvijeva djela, a zbog svojih nedostataka u području arhitekture i arheologije angažirao je za ilustracije arhitekta i poznavatelja antike, Andrea Palladija kojemu je bio i mecen (usp. Cellahro 2004: 297). Treba imati na umu da su ponovna izdanja Vitruvijeva djela zapravo samo njegova tumačenja, objašnjenja antičkih zamisli koje je moguće interpolirati u suvremenu kulturu i graditeljstvo.

U petoj knjizi De architecture, Vitruvije poseban odlomak posvećuje izgradnji kazališta, njihovim tipovima i planovima, konstrukciji i proporcijama, orijentaciji, izboru mjesta gradnje te u raspravu uključuje i aspekt akustike. Kada piše o odabiru lokacije kazališta, Vitruvije u obzir uzima dva faktora - zdravo mjesto i orijentaciju prostora, pri čemu posebnu pažnju posvećuje gledateljima, njihovom zdravju i udobnosti te upozorava na vjetrove i čisti zrak, kao i na opasnosti orijentacije prostora prema jugu čime bi utjecaj sunca i njegova koncentracija u lučnom prostoru kazališta bila štetna za posjetitelje. Osim toga, puno pažnje posvećuje glazbenoj harmoniji i akustici prostora te širenje glasa smatra ključnim argumentom pri oblikovanju stepenastog gledališta. Treba imati na umu da Vitruvije u svojim opisima oblikuje idealan prostor kazališta te da je i sam očekivao odmake od vlastite norme što u svom djelu jasno naznačuje, ali i upozorava arhitekte na njihovu odgovornost u odabiru odnosa zadanih proporcija i njihove prilagodbe ovisno o mjestu i veličini kazališnog prostora. Iako je i sam bio svjestan da se mnogi projekti neće u potpunosti pokriti njegovim zamislima, namjera mu je bila pronaći racionalno opravdanje za oblik koji bi odražavao ljudske potrebe i zakone prirode te ponuditi osnovnu geometriju antičkih grčkih i rimskih kazališnih prostora. (Vitruvius Pollio 1999: 103-113)
Pri oblikovanju plana grčkog kazališta Vitruvije kao polaznu točku uzima kružnicu orkestre s tri upisana kvadrata koja dodiruje zid skene, dok donja stranica kvadrata označava prednju stranu pozornice, a osam kutova koje tvore upisani kvadrati dijele gledalište u sedam odjeljaka [Slika 1.].

![Slika 1. Marcus Vitruvius Pollio, Plan grčkog tipa kazališta, U: Deset knjiga o arhitekturi (1999) Str. 113.](image)

O tlocrtnom oblikovanju rimskog kazališta Vitruvije piše:

Oblik samog kazališta treba učiniti ovako: pošto se smjesti središte, opiše se kružnica budućeg opsega na dnu. U nju se upišu četiri istostranična trokuta koji u jednakim razmacima dodiruju kružnicu, onako kako to rade astrolozi u nacrtu dvanaest nebeskih znakova prema glazbenoj harmoniji zvijezda. Od tih trokuta, stranica onog koji je najbliže sceni, tamo gdje siječe kružnicu neka bude pročelje scene (frons scene). S tim se mjestom paralelno povuče crta koja će odvajati tribinu od prostora orkestre. Tako se dobiva šira tribina nego ju grade Grci, jer kod nas svi glumci igraju na sceni, a u orkestri se predviđaju sjedala za senatora. [...] Odjeljenja (cunei) za gledatelje u teatru dijele se tako da kutovi trokuta koji idu oko kružnice određuju pravac uzlazima i stubama između odjeljenja do prvog prolaza. Prolazi gornjih odjeljenja idu naizmjenično od sredine donjih. Sedam kutova u dnu određuju pravac stuba, a ostalih pet raspored pozornice. [...] Što se tiče orkestre, neka se od promjera između najdonjih sjedala uzme šestina. Prema toj se mjeri na krajnjima s obje strane kod ulaza okomito određu donja sjedala. Gdje se dobije presjek, tu se učine svodovi prolaza. Tako će njihovi svodovi imati dovoljnu visinu. Dužina scene mora biti dvostruki promjer orkestre. (Vitruvius Pollio 1999: 109-110) [Slika 2.]

Vitruvije također navodi detaljne proporcije trijema, ograde, stupova, njihovih bara i kapitela, vijenaca i profilacije, a kao osnovnu razliku između rimskog i grčkog kazališta naglašava geometrijske oblike koji dodiruju osnovnu kružnicu orkestre: u rimskom su to četiri istostranična trokuta, u grčkom tri kvadrata.

Vitruvijev tlocrtni tip rimskog kazališta blizak je istočnom tipu kazališta poput onih u Prieneu, Efetu i na otoku Delu, no s obzirom na to da većina tadašnjih rimskih kazališta ne odgovara Vitruvijevom planu, mnogi teoretičari sugerirali su da je Vitruvije tlocrtni oblik temeljio na analogiji s poznatim grčkim tipom i da svoja razmišljanja nije temeljio na postojećim rimskim kazalištima te su istraživali određene karakteristike kojima ta kazališta odgovaraju (usp. Sear 1990: 249). Jedino kazalište u Rimu za koje postoji mogućnost da ga je Vitruvije poznavao je Marcelovo kazalište za početak čije je izgradnje zaslužan Julije Cezar (Rim, 100. pr. Kr. – 44. pr. Kr.), a za konačnu izvedbu August (Rim, 63. pr. Kr. – Nola, 14.) između 13. i 11. g. pr. Kr. (ibid.). Ključni element *scaena frons* koja je smještena unutar kružnice orkestre Vitruvijeva nacrta rimskoga kazališta može se prepoznati u kazalištima u Albi Fucens (1. st. pr. Kr.) i Ostiji (1. st. pr. Kr./2. st.) koji bi svojom datacijom odgovarali pretpostavci da pripadaju onom tipu kazališta koje Vitruvije opisuje u petoj knjizi *De architecture* (ibid.: 251).

Vitruvijevo djelo ostvarilo je odjek i u Dubrovniku, gdje se čuva prije spomenuto izdanje, „primjerak Vitruvijevih *Deset knjiga o arhitekturi* iz 1511. godine, koju je za tisak
priredio fra Giovanni Giocondo.“ (Gudelj, Ruso 2013: 102) Autorice Jasenka Gudelj i Anita Ruso u članku Tiskani renesansni traktati o arhitekturi u Dubrovniku (2013) bavile su se dokumentiranim renesansnim traktatima očuvanim u dubrovačkim knjižnicama te ustanovile postojanje nekoliko izdanja Vitruvijeve De architecture, Albertijeve De re aedificatorie i drugih utjecajnih traktata o arhitekturi. Postojanje takvih izdanja u Dubrovniku svjedoči o važnosti i popularnosti knjiga koje donose upute o gradnji različitih arhitektonskih oblika te o iskazivanju prestiža dubrovačkih plemićkih slojeva opremanjem svojih bogatih knjižnica. Proučavanje Vitruvijeve djela i njegovih zapažanja o antičkoj arhitekturi u razdoblju renesanse je, uz zamah tada suvremenih arheoloških istraživanja na području cijele Europe, omogućilo stvaranje cjelovite slike o antičkoj kazališnoj arhitekturi čime je omogućena njezina primjena i prilagodba novom dobu i novim potrebama renesansnog društva.

2.4. Teatro Olimpico u Vicenzi

Vitruvijeva De architectura bila je polazišna točka mnogim entuzijastima u interpretaciji ostataka antičkih građevina, njihovu mjerenju i produciranju crteža, ali i stvaranju novih ideja građevina all’antica. Kao jedan od najplodnijih renesansnih arhitekata izdvaja se Padovanac Andrea Palladio koji je svoje rekonstrukcije antičkih rimskih građevina, ali i svoje vlastite inovacije, objavo 1570. u djelu I quattro libri dell’architettura – Četiri knjige o arhitekturi4 koje uključuje osnove teorije arhitekture i opise klasičnih arhitektonskih redova, opise i projekte različitih građevina, mostova, trgova, hramova i bazilika. Postoji pretpostavka da je Palladio, kao i Vitruvije i Alberti, zamislio ostvariti deset knjiga i u svoju studiju uključiti kazališta, slavoluke, terme, grobnice i sl., no premda je mnogo njegovih crteža takvih građevina sačuvano u Royal Institute of British Architects u Londonu, za to ne postoji dovoljno jakih dokaza (usp. Tavernor 2001: 15). Svoje Četiri knjige o arhitekturi Palladio je uputio majstorima koje više zanima graditeljstvo nego teorija; teorije i principi jasno su naznačeni te nemaju akademske pretenzije, kao ni dugačke komplicirane opise; njegov rezultat bio je sažet, jednostavan jezik kojega prate precizne i jasne ilustracije kojima Palladio mudro iznosi složenije aspekte.

Nakon preseljenja iz Padove u Vicenzu, na poziv značajnog talijanskog humanista Gian Giorgia Trissina (Vicenza, 1478. – Rim, 1550.), 1538. godine Palladio se pridružio skupini

---

4 Palladio, Andrea (1570) I quattro libri dell’architettura di Andrea Palladio : ne’ quali, dopo un breve trattato de’ cinque ordini, & di quelli avertimenti, che sono più necessarii nel fabricare : si tratta delle case private, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti, et de’ tempii. Venecija: Dominico de’ Franceschi.

Palladio je u svom zadatku bio ograničen veličinom zemljišne parcele unutar koje je trebao smjestiti kazališnu građevinu, a koju je želio ostvariti sukladnu principima antičkih rimskih amfiteatar i vlastitim arhitektonskim postavkama. Dimenzije izvorne parcele bile su 22,9 x 37,5 metara (ibid.: 260), u tom je prostoru Palladio ostvario pravokutnu scenu te polueliptičan auditorij s trinaest redova sjedala [Slika 3.] koji se zahvaljujući kolonadi korintskih stupova, unatoč tome što zauzima relativno mali prostor, doima prostran.

Monumentalna kolonada koja nosi ravno grede, balustradu i skulpture tvori interkolumnije od kojih su središnjih devet te krajnja tri sa svake strane zatvorena, artikulirajući naizmjenično postavljenim pravokutnim i lučno zaključenim nišama sa skulpturama. Središnje zatvorene, flankira sedam otvorenih interkolumnija koji tvore svojevrstan trijem [Slika 4.] sličan onom kojeg opisuje i Vitruvije, a kojeg poznaje iz Verone i Pule (usp. Magagnato 1951: 219). Zidovi na krajevima cavee, odnosno auditorija ponavljaju artikulaciju izmjeničnim nišama, čime je naglašena Palladijeva ustrajnost u simetriji. [Slika 4.]

2.5. *Teatro all'antica* u Sabbioneti


---

⁵ Kraj je naporima mojim, Vicenza Scamozzija, Vičentina, čitanja Vitruvija (uz komentare Monsinjora Daniela Barbara, izabranog akvilejskog Patrijarha) treći put, uz naznačene sve bitnosti. (Napomena: svi su prijevodi u ovom radu moji).
⁶ Barbaro, Daniele (1567) *I dieci libri dell'architettura tradotti et commentati*. Venecija (BAV, Cicognara IV-718).

Slika 6. Vincenzo Scamozzi, Pročelje *Teatra all'antica*, 1588.– 1590., Sabbioneta, Italija
Napisi na arhitravu koji pročelje vizualno dijeli u dvije etaže „ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET” [Slika 6.]. Scamozzi je mogao vidjeti na naslovnici treće knjige Serlijeva traktata *Tutte l’opere d’architettura et prospetiva*, a predstavlja svojevrstan hommage rimskoj antičkoj arhitekturi i veličini i važnosti rimskih ruševina. Kazalište u Sabbioneti tlocrtno je pravokutno što je bio tipičan oblik za privremena talijanska kazališta renesansnog razdoblja podignuta u najvećoj prostoriji palače, tipično pravokutnog tlocrtnog oblika s pozornicom na jednoj, a sjedalima za gledatelje na drugoj strani. [Slika 7.] Scamozzi za Vespasiana Gonzagu stvara kazalište inspirirano antičkim oblikom te auditorij formira u obliku slova U, međutim, krajeve mu zakrivljuje prema vani tako da oni gledatelji koji sjede u blizini pozornice na scenu imaju ravno usmjereni pogled. [Slika 7.]

Slika 7. Vincenzo Scamozzi, Tlocrt *Teatro all’antica*, 1588.– 1590., Sabbioneta, Italija

Auditorij zaključuje monumentalna kolonada od dvanaest korintskih stupova s gređem koje nosi dvanaest skulptura te je kao i *Teatro Olimpico* simetrično oblikovana tako da su po dva interkolumnija sa svake strane zatvorena i artikulirana nišama u koje su smještene biste careva, dok središnjih sedam interkolumnija tvori kneževu loggiu. [Slika 8.] Zidovi kazališta oslikani su freskama te prikazuju niše koje također sadrže skulpture rimskih careva, dok bočni zidovi prikazuju balkone s publikom, dok iznad samog ulaza u kazalište oslikani lukovi uokviruju prikaze antičkog rimskog krajobra [Slika 8.] (ibid.: 43).

---

7 O veličini Rima govore njegove ruševine.
3. Scenografija

Kako bi se upotpunila definicija kazališta koja se često fokusira na samo tri elementa – tekst, glumca i publiku – u obzir bi trebalo uzeti okruženje koje im omogućuje međusobni odnos, a posebice omogućuje publici vizualno putovanje u neko drugo vrijeme, na neko drugo mjesto, u iluziju stvorenu scenografijom. Pojedini su teoretičari Vitruvijev spomen scenografije pokušali protumačiti vezanim uz pojavu perspektive na sceni, no njegov se zapis ne nalazi u odjeljku o kazalištu, nego na početku prve knjige u kojoj piše o elementima koji čine arhitekturu:

> Arhitektura se sastoji od: reda (ordinatio) [...] raspoređa (dispositio) [...] euritmije, simetrije, prikladnosti (decor) i razdiobe (distributio). [...] Raspored je zgodno postavljanje predmeta i ugodačen građevine sa obzirom na kompoziciju prema kvaliteti. Oblici rasporeda, koji se grčki nazivaju ideai, jesu ovi: ihnografija, ortografija i scenografija. (Vitruvius Pollio 1999: 15-16)

Vitruvijev se dakle pojam scenografije odnosi na nacrta pročelja, bočnih strana i sjecište svih pravaca u središtu i ne može se shvatiti u modernom smislu scenografije kao skupa elemenata koji određuju prostor kazališnog čina. Ipak, Vitruvije zapisuje upute za oblikovanje scene te, kao i kasnije Alberti, govori o kazališnim strojevima koje naziva periaktoi koji su oblikovani kao trostrane prizme [Slika 9.] čije su strane različito oslikane te se okrećući ih publici prezentira novo lice scene, a koje su smještene sa strana fiksirane scenske pozadine.

Tek Daniele Barbaro takve pokretne dekoracije, intrepretirajući Vitruvija, smješta iza vrata scenske pozadine kojima se onda ostvaruje urbani prikaz građevina u perpektivnom skraćenju. Takvo otvaranje scene značajna je odrednica renesansne scenografije, ali i sveukupnog kazališta u modernom smislu zbog pokretanja „intenzivnijeg odnosa između kazališta i života, glumaca i njihovih glagatelja, prvidnih i stvarnih mjesta, iluzije i istine.“ (Finotti 2010: 29)
Italiji su tako postavljeni temelji perspektivne scenografije koja se prenijela Europom tijekom 16. i 17. stoljeća.

3.1. Razvoj perspektivnog slikarstva

Renesansni interesi za proučavanje optike, matematike i geometrije te težnja za što vjernijim prenošenjem trodimenzionalne stvarnosti na ravnu plohu očitovali su se razvojem linearnih perspektivnih stilova u 15. stoljeću. Samuel Edgerton tvrdi kako su se linearnom perspektivom koristile i civilizacije prije renesanse (Edgerton 2009: 16) te kao dokaz za takvu tvrdnju navodi Vitruvija koji u *De architectura* piše o primitivnoj formi scenografije opisujući scenu za jednu od izvedbi Eshilovih djela kao oslikanu pozadinu koja je visila iza glumaca te njezin geometrijski sustav:

[...]

Iako je interpretacija tog odlomka upitna, čini se da Vitruvije opisuje prikaz trodimenzionalne slike na ravnu površinu tako da se linija pozornice vizualno produžuje u oslikanu pozadinu. Takva interpretacija odgovarala bi definiciji linearne perspektive kao tehnike u likovnoj umjetnosti koja se temelji na prirodnim zakonima te kojom se postiže iluzija dubine koristeći se linijama koje nestaju u istoj točki; točki nedogleda. Vitruvije u sedmoj knjizi donosi opise zidnih dekoracija te o uređenju interijera privatnih kuća piše:

[...] preci su postavili stvarne slike realnih stvari. Slika je predodžba onoga što jest, kao ljudi, zgrada, lađa i ostalih stvari, čija se određena i stvarna tijela uzimaju kao uzori i slikaju slični. [...] Poslije su došli do toga da su u slikama oponašali oblike zgrada, stupove i istake zabata [...] (Vitruvius Pollio 1999: 148)


Drugi stil pompejanskog slikarstva, zvan i arhitektonski stil, uobičajen u razdoblju od 80. g. pr. Kr. do 14. g. omogućio je stvaranje iluzije otvaranja unutrašnjeg prostora zidnim oslicama. Iako se pri ostvarenju dubine oslikanog arhitektonskog prostora konstruktivne linije ne nastaju u određenoj točki nedogleda, one su ipak približno paralelne pa ostavljaju dojam postojanja perspektive (usp. Stinson 2011: 405). Pompejanski umjetnici uspjeli su u svojim zidnim
oslicima postići prvid trodimenzionalnosti bez poznavanja točne konstrukcije i osnovnih načela linearne perspektive te ostvariti svojevrsne iluzionističke oslike u interijerima rimskih vila.

U 14. stoljeću, umjetnici u Italiji, posebice u Firenci, razvili su široki spektar strategija prikazivanja prostora u slikama, među kojima se ističe Giotto (Colle di Vespignano, 1267. – Firenca, 1337.) koji je – koristeći geometrijski sustav prema kojemu bi postojale dvije linije, horizontalna i vertikalna koje bi sliku dijelile na zone, te prema kojemu se linije udaljavaju od centra ovisno o točki razine pogleda gledatelja: one iznad razine oka odaju prvid odmicanja od gledatelja, a one ispod imaju nagib u suprotnom smjeru – začeo prve korake prema razvoju geometrijskog sustava utemeljenog na prirodnim zakonima: perspektive koju danas nazivamo linearom, matematičkom, pravilnom ili geometrijskom (usp. Kemp 1989: 9). Začetnikom teorije linearne perspektive smatra se Filippo Brunelleschi (Firenca, 1377. – 1446.), a zahvaljujući spisima Antonija Manettija (Firenca, 1423. – 1497.), među kojima se nalazi i Brunelleschijeva biografija napisana nakon 1480. (usp. Edgerton 2009: 41), koji proučavanje perspektive smješta u rane faze Brunelleschijeve karijere, prije nego se proslavio kao arhitekt, danas imamo opise i rekonstrukcije njegovih istraživanja. Manetti navodi da je Brunelleschi svoje rezultate postigao pažljivim promatranjem firentinskih građevina, poput oktogonalne Krstionice Sv. Ivana i Palazzo della Signoria uz pomoć eksperimenta koji je uključivao je panel s naslikanom krstionicom na kojem je probušio malenu rupicu i zrcalo. Brunelleschi bi jednom rukom poleđinu panela prislonio uz vlastito lice i kroz rupicu gledao u zrcalo držeći ga u drugoj ruci [Slika 10.]. Izvođenjem eksperimenta pred središnjim portalom krstionici nasuprotne katedrale Santa Maria del Fiore te uklanjanjem zrca pra odrazom oslikanog prizora, Brunelleschi bi vidio stvarni prizor krstionice. Njegova rupica u panelu nalazila se na mjestu koje bi privuklo oko promatrača ako bi krstionicu promatrao upravo s tog određenog mjesta, a danas njezin položaj na naslikanom prizoru poznajemo kao točku nedogleda [Slika 11.]. Brunelleschi je iznio i ostvario ono što slikari nazivaju perspektivom; ispravno određivanje povećanja i smanjenja objekata bliskih ili udaljenih od promatrača utemeljeno na stvarnoj ljudskoj percepciji.
Kod linearne perspektive ne postoje distorzije ravnih linija, vertikalne i horizontalne linije ne mijenjaju svoje pravce, dok ostali pravci postaju linije konvergencije koje se sijeku u jednoj ili više točaka nedogleda ovisno radi li se o perspektivi s jednim ili više nedogleda, a objekti se razmjerno smanjuju udaljavajući se od motrišta, to jest, objekti jednake veličine prikazuju se manjima što se više udaljavaju od motrišta, čime se stvara matematički ujednačen prostor. Za prvo poznato pisano objašnjenje perspektive zaslužan je Leon Battista Alberti koji u De Picturi tumači geometrijske temelje slikarstva, Euklidsku geometriju i pojmove, optiku te perspektivu s jednom točkom nedogleda, a sve bazira na Brunelleschijevim prethodnim demonstracijama sa zrcalom te talijansko izdanje svoje knjige njemu i posvećuje. Alberti Brunelleschijeva objašnjenja pojednostavljuje u nekoliko koraka omogućujući time jednostavnu proceduru za stvaranje geometrijskog točnog prostora koju bi mogao pratiti svaki slikar i tako ostvariti preduvjet za pravilno slikanje (usp. Kemp 1989: 21). Pripisivanje razvoja perspektive Brunelleschiju i njegovu ključna ulogu u renesansu potvrđuju i Filareteov (Firenca, 1400. – Rim, 1469.) Il Trattato di Architettura (Traktat o arhitekturi, 1460. – 1464.) i Vasarijeve Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori (Životi slavnih slikara, kipara i arhitekata, 1550.) gdje se za njegove izgubljene panele s perspektivnim oslikom dvaju firentinskih znamenitosti navodi da su inspirirale mnoge umjetnike poput Paola Uccela, Piera della Francesce i drugih (usp. Damisch 1995: 70). Vasari među njima posebno ističe Masaccia (San Giovanni Valdarno, 1401. – Rim, 1428.) za kojeg tvrdi da je od Brunelleschijevih učenja najviše profitirao što je očigledno iz njegovih djela koja obiluju arhitekturom (ibid.). Upravo
Masacciova freska Presvetog Trojstva u firentinskoj crkvi Santa Maria Novella nastala 1426. godine smatra se reprezentativnim među prvim primjerima umjetničkih djela rane renesanse izvedenih u linearnoj perspektivi i predstavlja početak pojave brojnih drugih umjetničkih djela i rasprava o perspektivi, kao i alata potrebnih za točno crtanje, značajnih arhitekata, slikara, kipara i teoretičara kao što su Leon Battista Alberti, Donato Bramante (Fermignano, 1444. – Rim, 1514.), Baldassare Peruzzi (Ancaiano, 1481. – Rim, 1536.), Paolo Uccello (Pratovecchio, 1397. – Firenza, 1475.), Piero della Francesca (Borgo Santo Sepolcro, oko 1412. – 1492.), Andrea Mantegna (Isola di Carturo, 1431. – Mantova, 1506.), Rafael (Urbino, 1483. – Rim, 1520.), Leonardo da Vinci (Vinci, 1452. – Amboise, 1519.), Albrecht Dürer (Nürnberg, 1471. – 1528.) i ostali. Prema Johnu Whiteu perspektiva je renesansnom umjetniku omogućila ostvarivanje stvarnosti koja je uvjerljiva kako za ljudsko oko tako i za um, postizanje jasnoće prostora odnosom predmeta jednih prema drugima kao i prema prostoru koji ih okružuje te postizanje potpunog sklada organizirane rekreacije stvarnosti kojim može kontrolirati promatračev interes i pažnju (usp. White 1949: 42-43).

3.2. Sebastiano Serlio – tri tipa pozornice

Kao još jednog od značajnih talijanskih arhitekata i traktatista koji je svoja znanja o Vitruvijevim i renesansnim arhitektonskim principima okupio u detaljnu studiju, potrebno je istaknuti Sebastiana Serlija (Bolonja, 1475. – Fontainebleau, oko 1554.). Bolonjski arhitekt svoje iskustvo stekao je radom u Bolonji, Pesaru te u Rimu uz učitelja Baldassare Peruzzija gdje se probudio i njegov interes za izučavanje antičkih spomenika. Serlijevo djelo Tutte l'opere d'architettura et prospetiva, objavljivano u sedam knjiga u periodu od 1537. do 1575. godine, naglašava praktične više od teorijskih aspekata arhitekture, a obuhvaća dijelove o geometriji, perspektivi, arhitektonskim redovima, oblikovanju određenih građevina te uključuje brojne njegove, ali i Peruzzijeve i Bramanteove ilustracije (usp. Harwood 1984: 132). Godine 1540., kada je u Veneciji izdana treća knjiga koja je sadržavala opise i ilustracije antičkih

---


spomeničkih ruševina, Serlio odlazi u Pariz na poziv francuskog kralja Franje I. (Cognac, 1494. – Rambouillet, 1547.) kako bi radio na izgradnji Louvrea i nove palače u Fontainbleau, gdje su 1545. objavljene prva i druga knjiga, traktati o geometriji i perspektivi (usp. Hewitt 1958: 19). Druga knjiga, tj. knjiga o perspektivi pokazala se kao izuzetno utjecajna te je izdavana više puta na brojnim svjetskim jezikima, a kao poseban dio knjige na kraju izdvaja se odjeljak o oblikovanju kazališta što je Serliju, kao dvorskom arhitektu, bio jedan od zadataka. Serlio opisuje kazališnu arhitekturu u potpunosti što uključuje auditorij, pozornicu, ali i gradnju i oslikavanje scenografije. U njegovoj studiji o kazališnoj arhitekturi naglašeno je inzistiranje na međusobnoj povezanosti znanosti i obrta što je proizašlo iz društvenih okolnosti zbog kojih Serlio svoje istraživanje bazira na geometrijskim i optičkim normama perspektivnog slikarstva. S obzirom na to da se tvori scenografski iluzionistički oslik koji je savršen tek gledan iz točno određene točke u auditoriju, u aristokratskom društvu to je mjesto rezervirano za najvažnijeg gledatelja, najčešće kneza. Budući da se kvaliteta iluzije proporcionalno smanjuje udaljavanjem od središnjeg sjedala, bilo na lijevu ili desnu stranu, jednako tako su i ostala sjedala dodjeljivana prema strogom redoslijedu društvenog prioriteta. Takav raspored proizlazi i iz Serlijeva uvjerenja o kazalištu kao o mikrokozmosu ljudskoga svijeta (ibid.:103). Serlio zbog toga točku nedogleda postavlja u razini očiju glumaca koji stoje na samom početku pozornice, a kako bi se izbjeglo pretjerano perspektivno skraćenje postavlja je iza stražnjeg kazališnog zida na udaljenost jednaku dubini pozornice. U svojem se konceptu Serlio poziva na Vitruvijeve opise scene:


Tri su vrste scena; jedna se zove tragičnom, druga komičnom, a treća satiričnom. Njihove su dekoracije međusobno različite; za tragične se oblikuju sa stupovima, zabatima, statuama i drugim kraljevskim predmetima; za komedije služe privatne kuće i balkoni i izgled redova prozora što oponaša obične zgrade. Za satirične ukrašavaju se dvoricama, spiljama, brdima i ostalim seoskim predmetima, oblikovano kao krajolik. (Vitruvius Pollio 1999: 110)

Na osnovi te podjele Serlio je postavio načela o temeljnim tipovima scenografije ovisno o dramskim vrstama te za svaku od njih predložio idealno perspektivno rješenje uz stalne napomene da njegov tekst nisu pravila, već uputstva za one koji žele naučiti ono što ne znaju.

---

U komičnu scenu Serlio uključuje kuće građana, odvjetnika, trgovaca, kavanu i crkvu, balkone za koje navodi da daju odličan efekt perspektivi te iz istog razloga predlaže i postavljanje kuća po veličini od manjih prema većima u daljini čime se dobiva efekt grandioznosti prostora [Slika 12.]. Premda u posebnom odlomku detaljno opisuje osvjetljenje, preporučuje osvjetljivanje scene iz središta kao optimalno iskorištavanje svjetlosti, ali i dodavanje svjetala unutar same scene različitih boja iza scenskih prozora kuća.


Za tragičnu scenu [Slika 13.] Serlio pretpostavlja kuće utjecajnih osoba poput kraljeva, prinčeva ili kneževa u kojima se tradicionalno od antike unutar tragedije odvijaju brojne ljubavne avanture, nesreće i smrti. Molinari naglašava da scenografija perspektivom nije ostvarivana isključivo oslikanim običnim platnom u pozadini pozornice već su postojali oslikani i dijelovi na stranama pozornice također s perspektivnim oslikom kako bi se ambijent u potpunosti dočarao i slikarski i arhitektonski (usp. Molinari 1982: 134). Molinarijeva tvrdnja argumentirana je u Serlijevu opisu tragične scene u kojem arhitekt u svoje prijedloge i upute za gradnju scene uključuje sveukupan prostor pozornice, pozadinu i zidove koji uokviruju pozornicu. Zbog ograničenog prostora u kojemu se pretpostavlja gradnja takve scene, kako bi mogao dočarati cjelokupni dojam tragičnog prostora, Serlio preporučuje djelomično reljefno oblikovanje scene, posebice onih kuća ili mramornih i brončanih skulptura koje se nalaze u
blizini publike. Iako uz reljefnu izvedbu mramornih ili brončanih skulptura spominje i izvedbu ljudskih figura, takvu praksu ne preporučuje zbog njihove nepomičnosti što bi narušilo iluziju stvarnoga prostora i trenutka.


U opisu pastoralne scene, Serlio uspoređuje važnost slikarske imitacije kuća u komičnoj i tragičnoj sceni s imitacijom drveća, cvijeća i grmova od svile u stvaranju scenskog pastoralnog krajolika [Slika 14.], a nekorištenje pravog bilja objašnjava održavanjem izvedbi najčešće u zimskom razdoblju te s oduševljenjem opisuje scene koje je za urbinskog vojvodu izradio arhitekt Girolamo Genga:

 [...] tanta bellezza nelle cose fatte, quanto in altra opera fatta dall’arte, che da me sia sfatta veduta giamai. (O Dio immortale) che magnificentia era quella di veder tanti arbori, frutti tante herbe, fiori diversi, tutte cose fatte di finissima seta di variati colori, le ripe e sassi copiosi di diverse conche marine, di lumache, altri animaletti, di tronchi di coralli di più colori, di madreperle, di granchi marini inseriti nei sassi, con tanta diversità di cose belle, che a volerle scrivere tutte, io sarei troppo longo in questa parte. (Serlio 1616: 47)\(^\text{11}\)

\(^{11}\) Toliko ljepote u izrađenim stvarima, kakve još nikada nisam vidio u nekom drugom umjetničkom djelu. (O Bože besmrtni) kako je veličanstveno bilo vidjeti toliko drveća, voća, različitih cvjetova, sve izrađeno najfinijom svilom u različitim bojama, stijene i kamenje bogato različitim morskim školjkama, puževima i drugim životinjicama, raznobojnim koraljnim granama, sedefastim školjkama, morskim rakovima umetnutima među kamenje, toliko raznolikosti lijepih stvari da bi bilo previše sve ih nabrojati.
Serlijevo djelo pojavilo se u isto vrijeme kad i humanistička tumačenja Aristotelove *Poetike*, te za scenu i pozornicu stvara temelje koje je Aristotel postavio kao autoritativni kod za tragediju i komediju, uključujući osnovne postavke jedinstva vremena, mjesta i prostora, a Serlijeve scene postale su referencijalni materijal za ilustracije talijanskih klasičnih i modernih drama.

### 3.3. Renesansna scenografija – imitacija gradskih prostora

Kazališni tekstovi pretpostavljaju postojanje prostornosti u kojoj se događaju aktivnosti i fizički kontakti među likovima, ali i odnos likova i publike. Uzimajući u obzir kazališni prostor kao mjesto stvaranja takvog trodimenzionalnog odnosa, jasno je da će on neizbježno biti povezan s referencijalnim prostorom ljudskih aktanata te da će scenski prostor najčešće biti reprodukcija konkretnog realnog prostora. Iz shvaćanja cijelog svijeta kao pozornice tako proizlazi recipročan odnos te se može postaviti pitanje producira li dramski čin neki događaj koji se već dogodio ili mogao dogoditi izvan prostora kazališta, na prostoru spontane pozornice svakodnevnog života, na prostoru gradskih trgova i ulica. Gradski prostori trgova i ulica osim
mjesta za komunikaciju i informaciju predstavljaju mjesta „susreta i rastanaka, sustizanja i razmimoilaženja, kupovine i prodaje, razmjene riječi i stvari, novca i robe, znakova i misli; ulice i trgovi su gradski spektakl koji svakoga tko u njega uđe preobrazi u spektakl: na trgu i ulici ljudi su jedni drugima – spektakl“ (Misailović 1988: 65); oni imaju i simboličku i zabavnu funkciju te su društveni, politički i ideološki prostori. Zahvaljujući perspektivnom slikarstvu renesansnim gledateljima ponuđena je predodžba vlastitog svakodnevnog svijeta, na kazališnoj pozornici stvara se iluzionistička Slika urbane sredine kojoj sami pripadaju. Iako brojni opisi koji upućuju arhitekte na oblikovanje scenskog prostora govore o univerzalnim slikama gradskih prostora, reference na konkretne prostore ili spomenike često se mogu pronaći u dramskim tekstovima. Jedan od najplodnijih dramatičara renesansne Italije, Giovanni Maria Cecchi (Firenca, 1518. – 1587.) u svojim prolozima često naznačuje mjesta radnje poput Firenze ili Rima te njihove poznate ulice, trgove ili spomenike, poput kupole firentinske katedrale ili rimskog Koloseuma; primjerice u prologu komedije Gl'incantesimi: „voi conoscete che questo proscenio è in Firenze, che l' Cardo e la Cupola e la Piazza che è qui, va la figurano assai chiara“,12 te u prologu La romanesc: „La scena della farsa è oggi a Roma / E ch'e' sia 'l vero, eccovi che colà / La vi mostra scoperto il Culiseo“13 (Eisenbichler 2002: 52). Talijanska renesansna scenografija poznaje brojne replike autentičnih gradskih prostora, trgova ili čak cijelih gradova, počevši od ilustracija u čijim se pozadinama mogu prepoznati značajne stvarne građevine suvremene Firenze, Brunelleschijeva kupola i Palazzo della Signoria, sve do impresivnih scena frons, perspektivnih ulica i prizora gradskih prostora.


12 [...] znate da je ovaj prosenij u Firenci: što vam Cardo i kupola i Piazza jasno predstavljaju.
13 Scena ove farse danas je u Rimu / kao dokaz da je to istina, pogledajte ovdje / kako vam se otkriva Koloseum.
Peruzzi je svoje ilustracije nastale istraživanjem rimskih građevina iskoristio za izradu nestvarne scene za izvedbu La Calandrije te prikazao brojne rimske spomenike, poput stupova Hrama Kastora i Poluksa, obeliska s Piaze del Popolo, Trajanov stup, Palazzo Senatorio, kupolu Panteona i Castel Sant'Angelo s imaginarno točke gledište kako bi svi bili vidljivi na sceni i prezentirali Rim kao mjesto dramske radnje, a ne rimsku gradsku realnost [Slika 15.]. Giorgio Vasari je nakon njega preuzeo sličnu strategiju te u pismu Ottavianu de' Medici opisuje vlastitu scenografiju osmišljenu za komediju Pietra Aretina (Arezzo, 1492. – Venecija, 1556.) Talanta, izvedenu u Veneciji 1542. godine, a njegov Rim također je sadržavao izbor rimskih građevina; Panteon, Koloseum, Trajanov stup, Slavoluk Septimija Severa, Templum Pacis, crkve Santa Maria della Pace i Santa Maria Nuova, Hram Fortune Virilis, Palazzo Maggiore, skulpturu Pasquina i sedam rimskih brežuljaka (ibid.:40). Vasari je za utjecajnu obitelj Medici, koja je kazališnim prizorima slavila značajne događaje poput vjenčanja ili dočeka važnih gostiju, za jedno od vjenčanih slavlja 1565. godine Salone dei Cinquecento u Palazzo Vecchio pretvorio u kazališni prostor za izvedbu La Cafanaricen Francesca d'Ambre (Firenca, 1499. – Rim, 1558.) te je na sceni prikazao stvarni blok Firence; ulicu Via Maggio flankiranu blokovima
kuća i oslikanu u skladu s principima perspektive s jednom točkom nedogleda (usp. Johnson 2005: 28).

Prilikom posjeta nadvojvode Karla od Austrije Firenci 1569. godine, Medici su pripremili izvedbu *La Vedove* Giambattiste Cinija (Firenca, 1525. – oko 1586.) te zadužili Baldassarea Lancija (Urbino, 1510. – Firenca, 1571.) za izradu scene [Slika 16.] koja je prikazivala političko središte Firenze; Palazzo Vecchio, u pozadini Brunelleschijevu kupolu katedrale, Piazzu Signoria i Michelangelovu skulpturu Davida, dok su sa strana bile prikazane arkade Loggie dei Lanzi i Palazzo degli Uffizi koja se tek gradila, a Lanci je korištenjem već spomenutih sprava, *periaktai* uspješno prikazao i Ponte Santa Trinità te obližnje seosko mjesto Arcerti (ibid.: 30).

![Slika 16. Baldassare Lanci, Skica scena za komediju La Vedova, 1569., Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Galerija Uffizi, Firenca, Italija](image.png)

![Slika 17. Andrea Palladio, Skica scenae frons Teatra Olimpica u Vicenzi, oko 1580., London: Royal Institute of British Architects (Burlington Devonshire, VIII, 5)](image-url)

Palladijeva *scaena frons* [Slika 18.] uokviruje pravokutnu pozornicu s tri strane zidovima visokim jednako kao i nasuprotna kolonada te artikuliranim *all'antica* dekoracijama, stupovima i nišama sa skulpturama, sadrži i pet vrata od kojih su četiri pravokutno zaključena, dvoja sa strana i dvoja koja flankiraju *porta regia*, odnosno središnja vrata s monumentalnim

---

14 Zorzi citira dokument kojim Accademia Olimpica odlučuje o nastavku gradnje Teatra Olimpica dodavanjem prostora za perspektivnu scenu „secondo il modello già fatto dal conaccademico Palladio e disegno parimente delle prospettive“ (Magagnato 1951: 216).
lučnim zaključkom. Kroz ta vrata produžuju se perspektivno skraćene ulice i blokovi zgrada koji predstavljaju gradske prostore antičke Tebe kao mjesta dramske radnje *Kralja Edipa* te s prilagođenom antičkom *scenom frons* ostvaruju fuziju dvaju kazališnih tradicija.

4. Dubrovnik – kazališno središte na istočnoj obali Jadrana

Hrvatski teatrolozi i književni povjesničari ističu Dubrovnik kao ishodište scenske djelatnosti zbog ostvarivanja na početku ovog rada navedenih preduvjeta za pojavu kazališta te se slažu da početak određuje *poeta laureatus* Ilija Crijević (Dubrovnik, 1463. – 1520.), odnosno njegov povratak iz Rima oko 1490. godine, gdje se školovao na Akademiji Pomponija Leta, upoznao s antičkom dramom i rimskom komedijom Plauta (Sarsina, oko 254. pr. Kr. - Rim, 184. pr. Kr.) i Terencija (Kartaga, 185. pr. Kr. – 159. pr. Kr.), a odakle je u Dubrovnik donio znanje o izvedbama Plauta u kojima je i sam u Rimu imao priliku sudjelovati te pokušao u vlastitom gradu uprizoriti klasična djela. Po svom povratku u Dubrovnik imao je različite službe kaštelana, odvjetnika, govornika i leksikografa te je jedno vrijeme bio i rektor škole, a njegov humanistički duh najviše je izražen u pjesništvu na latinskom jeziku u kojem se ističe njegovo poštovanje dubrovačke starine, a posebice teorija o postanku Dubrovnika od rimske kolonije Epidaura. Crijevićevi pokušaji postavljanja Plautovih komedija na latinskom izvorniku određuju pokušaj uspostavljanja humanističkog kazališta u Dubrovniku te iako nam nije poznato je li to uspio ostvariti, njegov utjecaj jasno je ostavio trag koji se nedvojbeno zadržao i desetljećima kasnije, o čemu svjedoči i Držićev prolog *Skupa* temeljenog na Plautovoj *Aulularii*, u kojemu transparentno navodi kako je komedija „starija neg moj djed i pradjed“, a „sva ukradena iz njekog libra starijeg neg je staros, - iz Plauta – djeci ga na skuli legaju“. Nakon njegove smrti zabilježena su dva pokušaja izvedbi predstava na latinskom u privatnim plemićkim prostorima, što je poznato zahvaljujući zabranama, dopuštenjima i opomenama koje su u arhivskim spisima pronašli Kolendić i Pantić, a odnose se na skupine mladih plemića kojima je dozvoljeno okupljanje i maskiranje i međusobno komentiranje djela ili prikazivanje isključivo u unutrašnjim prostorima kuća (usp. Batušić 1978: 30). Brojni arhivski sudski spisi svjedoče o različitim zabranama i kaznama izdavanim zbog narušavanja javnog reda i mira ili maskiranja poslije zalaza sunca, posebice u pokladno vrijeme kada su se u Dubrovniku odigravale improvizirane pokladne šale i zabave, plesovi i maskiranja te cingareske ili jeđupijade, odnosno maskerate pokladnih povorki „što su se na ulici recitirale i pjevale dok su izvođači bili maskirani u vračare, dadilje, popove, đavle, prosjake...“ (Prosperov Novak 1977: 14) koje podrijetlo imaju u talijanskoj književnosti, posebice Sieni i Firenzi na dvoru Lorenza de' Medicija (Firenca, 1449. – 1492.), od kojih nam je u hrvatskoj renesansnoj književnosti najpoznatija *Jedupka* Mikše Pelegrinovića (Hvar, 1500. – Zadar, 1562.). Batušić takvim pučkim prikazivanjima pripisuje uspostavu profiliranih odnosa dvaju čimbenika kazališne
organizacije, gledatelja i prikazivača, ali i oblikovanje prikazivačkih ili glumačkih družina, što je omogućilo kasniji razvoj strukturiranog kazališta.

O pokušajima organizacije kazališta u Dubrovniku prije Marina Držića (Dubrovnik, 1508. – Venecija, 1567.) svjedoče tekstovi pronađeni u različitim rukopisima koji imaju obilježja dramskih tekstova te bez obzira na to što nisu bili tiskani, vjerojatno su bili izvođeni, a njihovi autori redom su značajni dubrovački književnici: Džore Držić (Dubrovnik, 1461. – 1501.), Mavro Vretanović (Dubrovnik, 1482. – 1576.) i Nikola Nalješković (Dubrovnik, oko 1500. – 1587.). Premda mu se veliki značaj pripisuje kao začetniku hrvatskog petrarkizma, u opusu Džore Držića može se pronaći folklorni leksik, maskerate te kao začetak dramskog izrasta pjesma Čudan san koja sadrži monolog zarobljene vile, odnosno robinje koja se pretvara u središnji motiv hrvatske renesansne drame. Osim toga, smatra ga se tvorcem djela koje ima dramske osobine i može biti nazvano dramskim djelom svjetovnog karaktera, pastirskoj eklogi Radmio i Ljubmir u kojem se radnja aktualizira dijalogom dvaju pastira, a tematizira se motiv poznat iz europske književnosti, motiv traganja za vilom. Slobodan Prosperov Novak upozorava i na Džorinu implikaciju da se njegovo djelo odvija ,,meu knezovi“ što bi se moglo odnositi na općenito gradski svijet, ali i na scenu unutar grada na kojoj bi se to zbivanje odvijalo (ibid.: 52). Džorina ekloga, namijenjena scenskom izvođenju, anticipira Nalješkovićevu pastirsku igru Komediju I, ali i velike pastirske drame, Držićevu Tirenu i Gundulićevu Dubravku te je ,,nedvosmisleno najavila novu scensko-dramsku motiviku – pastoralu i mitološki ambijent kao osebujno ozračje scenskom događaju“ (Batušić 1978: 34).

dubrovačkoj publici nove dimenzije svjetovne drame i donosile zabavne primamljivosti predstavama“ (Foretić 2008: 172).

Pastoralni svijet dubrovačke renesanske književnosti ocrtan je u dramskim tekstovima Nikole Nalješkovića čiji je opus bogat ljubavnim, nabožnim i pokladnim pjesmama, poslanicama, nadgrobnicama, maskeratama te dramskim tekstovima koji su u rukopisima označeni brojevima i nazvani „komedije“. Književni povjesničari Nalješkovićevih sedam „komedija“ žanrovkovski su različito određivali, posebice sedmu koju često nazivaju komedijom bliskom farsi. Peta i šesta „komedija“ uglavnom se opisuju kao farse, dok se većina proučavatelja slaže oko određivanja prve četiri kao pastirske igre, pastirsko-mitološke igre, ekloge ili pastorale. Batušić u Povijesti hrvatskog kazališta naglašava da se pastoralnim elementima Nalješković nadovezuje na dostignuća Džore Držića i Mavra Vetranovića; Komedia prva dramatizira pastoralni prostor luga - traganje pastira Radata za vilom, njegove monologe, dijaloge s pastirom Ljubmirom, razgovor sa staricom koja mu baca vilinski tanac - što podsjeća na Amintu Torquata Tassa (Sorento, 1544. – Rim, 1595.), ali i Džorinu eklogu Radmio i Ljubmir, dok se u Komediiji trećoj prepoznaje motiv robinje, ali i natjecanje nalik moreški, što se ne samo nadovezuje na prethodnike i njihove pastirske igre već i prethodi Držićevoj Tireni. U Komediiji drugoj, Nalješković je mudro iskoristio mitološki motiv Parisova судa kao alegoriju za tadašnju dubrovačku vlast i nemir u „dubravi“, motiv koji se uz morešku i temu slobode pojavljuje i u Komediiji četvrtoj. Nalješković je tako „uz pastirska obilježja već poznata dubrovačkoj publici, iznio prvi put svakodnevne realističke isječke iz gradskog života, s određenom dozom lascivnosti i otvorenosti [...] s pikanterijama i dogodovštinama pučkim i gosparskim, najintimnijim sličicama obojenim lokalnim koloritom“ (ibid.) pa zbog njegove slobodne tematike ne čudi činjenica da se jedna od njegovih „komedija“ arecitala, odnosno izvela u privatnom društvu, na svadbenoj svečanosti Marina Klaričića 1541. ili 1542. godine; običaj koji je poznat i u Italiji, a u Držićevo doba postaje potpuno uobičajen i u kontekstu domaćeg kazališta. Njegovi dramski prostori i skromne didaskalije daju naslutiti da je Nalješković svoj scenski prostor, iako još uvijek pod utjecajem srednjovjekovne simultane pozornice, namijenio zatvorenim prostorima te se „postupno nastojao lišiti dotada uvriježenih inscenatorskih oblika [...] i scenski-prostorno uspio gotovo sažeti svoje poprište zbivanja u jasnu renesansnu tlocrtnu strukturu“ (Batušić 1978: 41) te otvoriti put Držićevo kazalištu.
4.1. Kazališno djelovanje Marina Držića

Vjerojatno je Držićeva svestranost i talentiranost doprinijela odluci dubrovačke vlasti da mu pruži novčanu potporu za studiranje u Italiji, u Sieni. Nakon što je Petar Skok objavio dva dokumenta pronađena u sienskim arhivima, proučavanjem sienskih, ali i dubrovačkih arhiva, Milan Rešetar u Držićevoj biografiji (Prilog biografiji Marina Držića, 1930.) objavio je i ostale dokumente koji se odnose na period Držićeva sienskog školovanja. Rešetaru i Jorju Tadiću, kao proučavateljima Držićeva životopisa Rafo Bogišić daje zasluge iznošenja novih podataka, no kritizira ih jer se „u svojim zaključcima, objašnjenjima i ocjenama nisu proslavili. To se dakako, odnosi ne samo na način kako su objašnjavali pojedinosti iz Držićeva sienskog razdoblja nego i na ocjeni koju su na temelju sienskih podataka dali o Držićevim karakternim osobinama uopće.“ (Bogišić 2008: 633). Bogišić u članku Marin Držić u Sieni (2008.) i Leo Košuta u Siena u životu i djelu Marina Držića (2008.) posvetili su se istraživanju postojećih dokumenata, ali i objektivnom upotpunjavanju spoznaja o sienskom razdoblju Držićeva života. Dokumenti se odnose na godine 1541. i 1542., točnije na podatak da je 12. lipnja 1541. godine Držić izabran za poziciju rektora sienskog studentskog doma Casa della Sapienza – Kuća Mudrosti, a tako i prorektora Sveučilišta. S obzirom na političku situaciju u Sieni tijekom 16. stoljeća te međustranačke borbe gradskih vlasti kojima se Siena našla pod nadzorom španjolske vojske, zahvaljujući čijoj prisutnosti su se formirali polarizirani stavovi sienskog stanovništva, te na to da je jedan od kandidata za poziciju rektora bio Portugalac Martin Lopes, postavlja se pitanje koliko je takva situacija utjecala na pretežno talijanske studente Case della Sapienza i njihov izbor Držića za izvršavanje ugledne funkcije. Stanje u Sieni zracilo se i na stanje Sveučilišta na kojem dolazi do studentskih nemira pri kojima se Držić našao u nepovoljoj poziciji i sukobio sa Zborom Mudrih, odnosno Savjetom Sveučilišta, pa se u sienskim arhivima nalazi nekoliko dokumenata koji svjedoče o Držićevu sukobu s administratorom koji je predstavljao desnu ruku rektora u upravljanju i vođenju samog studentskog doma što je kulminiralo Držićevom dramatičnom prijetnjom ostavke demonstrativnim odbacivanjем rektorskog ruha – plašta i pojasa. Iako je naposljetku dobio novog administratora te svojoj dužnosti predstavljano studenata, održavanje reda i zastupanje vlastitih principa, nekoliko godina kasnije njegovo ime opet se našlo u dokumentima, ovaj put vezano uz podatke o sudskom procesu. U vrijeme kada je u Sieni vladala nepovoljnja politička situacija, vlasti su zabranile maskiranje u pokladowo vrijeme, ali i sastajanje u građanskim kućama koje je uključivalo različite svećanosti poput skupova, sastanaka ili predstava. Unatoč zabranama, sienski uglednik Buoncompagna di Marcantonio della Gazzua u vlastitoj kući organizirao je okupljanje četirnaestak ljudi i
prikazivanje komedije za što su ponajviše domaćin, ali i glumci i gledatelj bili kažnjeni. Među šest muškaraca i tri žene koji su prikazivali predstavu našao se i „gospodin Marin Dubrovčanin, rektor Mudrosti koji je glumio u komediji” (ibid.: 651) koji je zahvaljujući svojoj poziciji rektora dobio samo opomenu. Upitne dokumente donijeli su Skok koji nije navodio Držića kao glumca, već samo kao opomenika, Rešetar koji ga je naveo kao gledatelja te Tadić koji je predstavu prosudio kao nemoralnu komediju. Košuta je njihove tvrdnje ispravio argumentiranim navodima te zaključio kako predstava nije bila zabranjena niti nemoralna već je bila eruditna komedija u kojoj je Držić nedvojbeno prisustvovao kao glumac, što je jasno iz sačuvanog dokumenta koji sadrži popis imena glumaca i njihovih uloga – ljubavnika, pedanta, parazita, sluškinje, gospodarica i starca – a u kojem je navedeno da je rektor glumio lik ljubavnika. Osim toga, iako je autor neimenovane komedije mogao biti ugledni grof, političar i književnik Niccolò Secchi (Montichiari, oko 1500. – Rim, 1560.), Košuta navodi da „ne možemo sa sigurnošću isključiti ni našega Držića iz reda autora ili režisera komedije, budući da su među svim uzvanicima ove dvije osobe bile najposobnije da na sebe preuzmu organizaciju predstave i insceniranje komedije“ (Košuta 2008: 232). Godine 1542. Držićev rektorat je istekao, no Držić nije diplomirao, već je stečena znanja pravnog područja, književnosti, filozofije, glazbe, latinskog, grčkog i talijanskog tri godine kasnije donio u svoj rodnii grad te je povratkom u Dubrovnik ostvario svoje najveće dosege u književnom radu.

Izuzev zbirke pjesama Pjesni ujedno stavljeni s mnozim drugim lijepim stvarmi nastale prije njegova odlaska u Italiju u kojoj se Držić nastavlja na tradiciju prve generacije ljubavnih pjesnika, Šiška Menčetića (Dubrovnik, 1457. – 1527.) i strica Džoru Držića, njegov književni opus svodi se na ostvarivanje dramskih djela u razdoblju između 1548. i 1559. godine. Iako su neka od djela nepotpuna te im nedostaju početni činovi ili završeci ili su sačuvani u fragmentima, većina njegovih drama ostala je zapisana u rukopisima. Unatoč problematičnih određenja zbog preklapanja generičkih elemenata, Držićev dramski rad uključuje komedije: Pomet, Dundo Maroje, Skup, Tripče de Utolče, Arkulin, komediju u fragmentima Pjerin i komediju koja se često odreduje i kao farsa Novela od Stanca, pastoralno-mitološke drame: Tirena, Venere i Adon ili Pripovijes kako se Venere božića užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena, Grižula ili Plakir i Džuho Kerpeta, i tragediju Hekuba.
4.1.1. Držićeve komedije

Prema Aristotelovoj poetici, komedija je oponašanje ljudi manje vrijedna karaktera, no ne nužno loših ljudi, već je smiješno dio ružnoga te se smiješnim smatra neka pogreška ili ružnoća koja ne izaziva bol niti vodi u propast (usp. Aristotel 2005: 13). Komedija nastala pod utjecajem antičkih komedija, posebice Plautovih i Terencijevih, u Italiji je početkom 16. stoljeća potaknula pojavu plautovsko-talijanske komedije ili eruditne/učene komedije koja je ostvarila simbiozu plautovskih elemenata sa suvremenom talijanskom kulturom te uključila i nove novelističke Boccacciove motive. Takve komedije odvijaju se oko raznolikih likova koji su najčešće tipizirani vlastitim karakternim obilježjima te njihovih međusobnih odnosa i tipičnih situacija kojima se radnja zaplţe, ali i razrješava, a neki od talijanskih autora koji su se istaknuli su: Ludovico Ariosto (Reggio Emilia, 1474. – Ferrara, 1533.), Bernardo Bibbiena (Bibbiena, 1470. – Rim, 1470.), Niccolò Machiavelli (Firenca, 1469. – 1527.), Pietro Aretino (Arezzo, 1492. – Venecija, 1556.). Držić se u Dubrovniku javlja kao prvi predstavnik plautovske komedije te se ostvaruje kao značajan komediograf hrvatske renesanse koji je propisane renesanske komediografske postupke osvjeţio suvremenom stvarnošću svojeg grada te opisom njemu suvremenih karaktera i situacija pruţio uvid u društveni ţivot renesansnog Dubrovnika.

Držićeve eruditne komedije pisane su u prozi u pet činova te sadrţe brojne tipične likove i situacije kao što su „smiješni starac, škrt ili zaljubljen u mladu ţenu, mladi zaljubljenici, pedant, koji govori latinsko-talijanskom odnosno latinsko-hrvatskom mješavinom, hvalisavi vojnik, svodilja, kurtizana i obvezatni sluţe i sluţavke, koji zapleću i raspliću radnju misleći mjesto svojih gospodara.” (Kombol 1961: 160). Najstarijem od Držićevih komedija smatra se Pomet koji je izgubljen, no za kojega se saznaje iz Dunda Maroja s kojim je činio cjelinu,15 gdje se lik negromanta Dugog Nosa u prologu obraća publici, naglašava pozitivnu recepciju likova Dunda Maroja, Pometa i Grubiše te govori o njihovom i svom povratku na scenu tri godine nakon izvedbe prijašnje komedije. Prolog Dugog Nosa ključan je i za razumijevanje djela u potpunosti, te je Držić negromantovo odsustvo od tri godine pretvorio u putovanje po Indijama koje prepričavanjem iznosi dubrovačkoj publici te govori o ljudima nazbilj kao utopističkoj viziji suživota tihih, mudrih i razumnih ljudi suprotstavljenim ljudima nahvao. Držićeve dramske radnje nerijetko se vrte oko motiva novca te sukoba konzervativnih i škrtih staraca i rastroţne mladeţi te uobličuju komediju u revolt protiv onakvog društvenog i

15 U drugom prologu sam Držić Dunda Maroja najavljuje kao kombinaciju novog i starog te pod starim podrazumijeva likove koje i nabraja: Dundo Maroje, Pavo Novobrdanin, Pomet i ostali te predstavlja Dunda Maroja kao nastavak komedije Pomet.
političkog života u kojem je postalo teško razabratli ljude nazbilj. Antiteze kao okosnicu svojih drama, Držić ponavlja i u komediji *Skup* u kojoj suprotstavlja starog opsivnog škrtca koji skriva svoje blago i mladost predstavljenu kroz njegovu kćer i pitanje njezine udaje. Radnju koja je otprije poznata, a za koju sam Držić navodi da je preuzeta od Plauta; odnosno da je djelo prerađa Plautove *Aulularije*, nadopunjuje vlastitim idejama i smješta je u dubrovačku svakodnevicu. Držićeva antiteza ne temelje se isključivo na unutarnjim sukobima, već i na stereotipnim likovima karakteriziranih i svojim govorom koji dolaze iz dubrovačkog zaleđa, susjednih otoka ili drugih gradova. U *Arkulinu* tematizira bogatog i škrtog starca koji pokušava oženiti mladu udovicu Ančicu Lopuđanku te predstavlja hvalisavog Viculina Lopuđanina i lukavog Kotoranina Tripčeta, lik koji se pojavljuje i u komediji *Tripče de Utolče ili Mande* i koji neprestano pokušava dokazati ženinu nevjeru. Obje komedije ostale su nepotpune, bez prvog čina, a komedija *Pjerin* sačuvana je samo u fragmentima, odnosno u nekoliko zapisanih rečenica iz kojih je vidljivo da Držić iz Plautove komedije *Menaech* preuzima motiv braće blizanaca. U *Noveli od Stanca* predstavlja hercegovačkog seljaka Stanca koji u Dubrovnik dolazi potaknut poslom, no u pokladnoj noći nasjeda na novelu, odnosno šalu dubrovačkih mladića koji mu uz pomoć vila i kvaziritualnog obreda obećaju pomlađivanje. Prema Vodniku motiv seljaka koji dolazi u grad gdje je podvrgnut ismijavanju bio je omiljen u sienskoj seljačkoj drami, *drammi rusticale* 16. stoljeća. (Vodnik 1913: 159)

4.1.2. Držićeva pastorale

Držić je u Sieni imao prilike upoznati i prisustvovati izvedbama *dramme rusticale i dramme pastorale* u kojima se „isprepleće sentimentalnost ekloga s bujnom komikom sredovječne lakrdije“ (ibid.), koje tematiziraju seljaka ismijanog u gradu ili natjecanje dvaju zaljubljenih seljaka u stjecanju nimfe, a uz tipične elemente ekloge poput nimfa ili vila, zaljubljenog pastira, njihova pratitelja pastira koji ga tješi i satira koji mu pokušava otežati put do ljubavi, sienska drama uvodi čarolije, plesove poput viteške igre moreške te komične intermedije iz seljačkog života (ibid.). Povratkom u Dubrovnik, Držić se nadovezuje na postojeće ekloge, pastirske igre svojih prethodnika – Džore Držića, Mavra Vetranovića i Nikole Nalješkovića, no svojim pastoralnim djelima dodaje element komike, a njegove pastorale počivaju na antitezi

---


Najznačajnija Držićeva, ujedno i dubrovačka renesansna pastoralna je Tirena, napisana u pet činova dvostruko rimovanim dvanaestercima s umetkom viline tužbe u osmeračkom stihu. U dva prologa, od kojih je jedan napisan za prvu izvedbu, a drugi prilagođen za svadbenu svečanost, Držić nas u dramu uvodi opisom Dubrovnika i okolice te dubrovačkih pjesnika. Okosnica radnje je Ljubmirova potraga za vilom Tirenom, njegove prepreke do cilja koje mu postavlja divlji satir, te realistički likovi njegovih prijatelja i majke koji ga traže, dramatičnim Tireninim onesvješćivanjem, misleći da je Ljubmir nakon sukoba sa satirom mrtav, te uobičajenim oživljavanjem i sretnim završetkom. U drami Venere i Adon, Držić u osam prizora povezuje kratku mitološku radnju sa seljačkim prizorima, što je značajno zbog scenskog oblikovanja teatra u teatru i uspoređnosti dviju radnji u kojima su seljaci promatrači priče o Veneri i Adonu. Slično ispreplitanje prisutno je i u Držićevoj pastoralnoj komediji u 5 činova čiji naziv ovisi o razmatranju radnje; dok jedni smatraju mitološki sukob Plakira i vila ishodištem i djelo nazivaju Plakir, drugi proučavatelji zbiljske junake koji postaju likovi s vlastitim karakteristikama smatraju okosnicom radnje i dramu nazivaju Grizula (usp. Čale 1987: 27). Radnja se tvori odnosima pet parova koji lutaju šumom, Držić komiku postiže uvođenjem pohotnog starca koji ne traga za idealnom ljubavlju, već za zadovoljavanjem svoje tjelesne požude te postaje predmet ismijavanja govornom karakterizacijom prema različitim ženskim likovima s kojima se susreće, no unosi i surovu dubrovačku svakodnevicu sluga u liku sluškinje Omakale koja opisuje svoj nepovoljan odnos s gazdaricom. Time se ostvaruju Držićeva antiteze mitološkog i zbiljskog svijeta, komičnog i užvišenog, slugu i gospodara, platonskog i erotičnog te na kraju i porukom o konačnoj sreći koja se ne može pronaći u arkadijskom svijetu, već u vlastitoj stvarnosti. Zahvaljujući Đuru Matijaševiću koji je u 18. stoljeću zapisaо pojedine rečenice pastirsко-mitološke drame ili komedije Džuho Kerpeta i u tom djelu može se prepoznati opreka mitološkog svijeta bogova i rekvizita – Apolon, sirene, Pluton, Pan, Arkadija, nimfe, Jupiter – i realistični svijet novca, zlata, bogatstva i lakomosti.

17 Drugi prolog Tirene objavljen je u 1607. godine u zbirci Pjesni Marina Držića ujedno stavljeni s mnozim druzim lijepim stvarmi te je uvršten među petrarkističke pjesme, ali značenjski povezan s dramskim tekstrom.
4.1.3. Držićeva tragedija


Čale naglašava Držićev izbor prijevoda djela te ga tumači nedostatkom takve vrste drame u dubrovačkoj sredini, a upućuje i na to da na određenim mjestima Držić ne prevodi Dolcea, već se koristi Euripidovim izvornikom. Aristotelova Poetika kao središnja točka renesanse tragediju opisuje kao oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje koja se temelji na ljudskoj akciji, djelima i životu te je smatra savršenijim umjetničkim oblikom oponašanja zbog korištenja velikih broja sredstava: gestama i mimikom, scenskim rekvizitima i napjevima te se tragedija često smatra „završnom točkom u povijesnom razvoju pjesničkog umijeća, odnosno savršenim oblikom ne samo dramskog pjesništva nego i umjetnosti književnosti uopće.“ (Rafolt 2009: 815). Imajući na umu da je ovaj prijevod Držićev posljednje djelo, ali i njegove stavove

---

prema vlasti i politici, njegov odabir Hekube u kojoj je tematiziran odnos vlasti i potlačenih u liku okrutnog vladara Polinestu, opreka privatnog i javnog prikazana kroz lik Hekube koja osveti sinove smrti daje prednost pred državnim, zajedničkim interesima, zločin i konačna kazna te motiv zlata kao pokretača dramskog sukoba, Čale uz Novaka objašnjava kao svojevrsnu opomenu vladarima. Prema Novaku, Držićeva tragedija udaljava se od antičke tragedije u kojoj je pad tragičnog junaka prouzrokovan njegovom sudbinom od koje ne može pobjeći te se u njegovoj tragediji „gube ključne odrednice obitelji i države, a time i sudbine, pa se junak u prostoru scene ostavlja sam sebi i svojoj akciji koja ga vodi padu.“ (Prosperov Novak 1984: 133).

Šibenski rukopis (2. pol. 16. st.) koji na naslovni donosi podatak o izvedbi tragične drame u Dubrovniku, a na svojim marginama zapise uz određene stihove, u literaturi je izazvao polemike. Čaline i Novakove tvrdnje povezane označenim stihovima koji sadržavaju opise užasa, patnji i spominjanje krvi mogu se dovesti u odnos sa zabranama izvedbi tragedije u Dubrovniku kojima su se u dubrovačkom arhivu bavili Miroslav Pantić, Miljenko Foretić i Milovan Tatarin te otkrili dvije zabrane tragedije 1558. godine koje su uključivali novčanu kaznu za izvođačku družinu te uznemirujući sadržaj tragedije kao motiv zabrane. S obzirom na to da tragedija Hekuba u zabranama nije imenovana, a da je izvedena u siječnju 1559. godine, Čaline i Novakove interpretacije Hekube kao intervencije u dubrovačku političku zbilju te njihovu tvrdnju o kritici dubrovačkih moćnika kroz tragični susret Irena Bratičević i Ivan Lupić (2013) objašnjavaju njihovim konzultiranjem Držićevih urotničkih pisama, a ne samoga teksta tragedije (Bratičević – Lupić 2013: 114). Oni znakove na marginama Šibenskog rukopisa, umjesto političkih poruka, tumače uspjehom Držića koji je tako postao „neodvojivi dio europske književne kulture, u kojoj se ozbiljne, mudre i elegantne stvari mogu izreći i na hrvatskom jeziku“ (ibid.), a njegova Hekuba postala je model budućim književnim ostvarajima na hrvatskom jeziku.

4.2. Izvedbe i izvođači

Zahvaljujući prethodnim istraživanjima kronologije Držićevih dramskih izvedbi (Armin Pavić, Milan Rešetar, Miljenko Foretić, Nikola Batušić) i arhivskih podataka (Petar Kolendić, Miroslav Pantić), Milovan Tatarin (2011) brojne kronološke prikaze dopunjuje vlastitim saznanjima. Unatoč različitim podacima i teškoćama određivanja vremena i mjesta izvedbi ponekih Držićevih dramskih djela, jasno je da se njegov dramski rad odvija u već navedenom
razdoblju od jedanaest godina (1548-1559). Osnovna uporišta za kronološko određivanje djela pronalaze se u tiskanom izdanju Držićeve pjesničke zbirke 1551. godine uz Tiren, Venere i Adona, Novelu od Stanca te pronalazak datacije 1550. godine uz naslov Dunda Maroja u jednom prijepisu. Zahvaljujući točno zabilježenoj dataciji Dunda Maroja te činjenici da se u prologu navodi izvedba komedije Pomet tri godine prije, Kolendić je zaslužan za određivanje 1550. kao godine početka nastanka Dunda Maroja, a 1551. kao godine njegove izvedbe dok se Pomet smatra Držićevom prvom poznatom izvedbom te se smješta u 1548. godinu. Iako je dio književnih povjesničara raspravljao o prvenstvu Tirene nad Pometom ili izvedbom pastorale iste godine, u literaturi je prevladala tvrdnja o izvedbi Tirene 1549. godine pred Kneževim dvorom koju je omeo vjetar, pa je 1551. ponovno izvedena na svadbenoj svečanosti uz Veneri i Adone. Iako za neka djela nema podataka o izvedbama ili je vrijeme izvedbe upitno (Tripče de Utočić, Arkulin, Skup, Pjerin) podaci o datacijama ostalih pronađeni su u arhivskim zapisima – sudskim spisima o zabranama i dozvolama izvedbi, kaznama ili ženidbeni ugovori – te računanjem pokladnog vremena za određene godine.

Pokladno vrijeme ili vrijeme karnevala prije korizme, prema antropološkom shvaćanju, kolektivni je ostvaraj pučke kulture u kojem se narod oslobađa od ozbiljnosti, ukidaju se društvene konvencije, dopušteno je ismijavanje i kritika vlasti te se ostvaruje atmosfera slobode i zabave. Sudionici karnevala iskorištavaju njegov katarzički potencijal te se prerušavaju, odnosno maskiraju, čime se tvori karnevalski naopaki svijet – mundus inversus. Osnovnu strukturu poklada čine tri teme – hrana, spolnost i nasilje (usp. Lozica 2007: 200), za što se dokazi mogu pronaći u Držićevim dramskim tekstovima. Prvu temu najbolje ilustriraju imena njegovih likova: Grizivino koji grize, žve i ie vino, Popiva čije ime asocira na pijenje, Variva; ime nastalo od glagola variti ili kuhati, Munuo od munuti ili progutati te Pomet Trpeza koji kao metlom mete bokune s trepeze, a kojemu hrana oči zanosaše, srce veseljaše, a trbuh mu se oveseli i čiji je poznati opis gozbe slikovito octan u Dundu Maroju:

Sjedeći za trpezom s mojijem Tudeškom, a pečeno bijehu donijeli - pjat, u njemu kapun. Gledam ali je guska, ali što drugo: onoliko velika kapuna moje oči ništa prije vidjele. Ispečen? Gledah ali je isprigan ali je ispečen: iamaše njuku hrustu na sebi koja mi oči zanosaše, srce mi veseljaše, apetit mi otvoraše. Oko njega dvije jarebice oblahne, a sok iž njih rosi. Pjat ureševahu s strana peča vitezka mesa od mlijeka, koja para da govoraše: "jeđ me, jeđ me", i polovica zadnja od zečića, lardica okolo nazadijevana, a garofalići neistučeni nakićena, koja para na trpezi mirisom da stvaraše veselo, drago prolitje; a na krajijeh od plitice ukoliko nakušali bijehu kosovića, drazijeh kosovića, turdus inter avibus, koji paraše da se ukoliko uhitali bijehu i da u veras pojući govorahu: "Blaženi, uzmite!" I u tjezijeh delicijah stojeći u kontemplacijoni, bijeh otišao in estasis. (Držić, Dundu Maroje, II/1)
Druga pokladna tema, spolnost, izražena je lascivnim pjesmama, dok se agresivnost može prepoznati u brojnim bitkama i sukobima među likovima. Imajući na umu ishodište kazališta iz ritualnih obreda i igre „u kojoj dramski sukob, oponašanje i prerušavanje postepeno nadvladavaju religijsku svrhu i tvore predstavu kao izmišljenu zbilju“ (Lozica 1985: 24) ne čudi činjenica da je velik dio Držićevih drama bio izvođen upravo u pokladno vrijeme – komedije Pomet i Dundo Maroje ("Sad, budući me vjetar opeta k vami dognao srjećom vašom u ovo brijeome od poklad, odlučio sam ne proć tako da vas kojomgodi lijepom stvari ne obeselim.") pastoralna drama Tirena ("[...] da budem moliti priklono sada svih, / da srce primiti budete dobro njih / i ljubav kome sad hotješe zadosti / ovo brijeome od poklad uzvisit radosti.") – te da je vrijeme radnje Novele od Stance koja uključuje i ritualni obred i maskiranje moglo biti pokladno vrijeme.

Osim takvog pučkog tipa poklada, u Držićevo vrijeme u Dubrovniku postoji i dvorski pokladsni tip koji se odnosi na festu dubrovačkog zaštitnika sv. Vlaha, tradiciju koja se održava preko 2000 godina i dio je UNESCO-ve nematerijalne svjetske baštine. Osim toga, zabijeljene su i aristokratske svadbene svečanosti koje uključuju izvođenje predstava. Iako se brojna Držićeva djela izvođena na svadbama, kao privatne pirne predstave odvijaju u pokladno vrijeme, za njihovo izvođenje izvan tog vremenskog perioda nisu postojala ograničenja te je zabijeljeno izvođenje Grižule na svadbi Vlaha Sorkočevića početkom ljetnog razdoblja; krajem svibnja ili početkom lipnja. Dokaz o predstavama kao sastavnom dijelu pirova daje sam Držić u Džuhu Kerpeti i Kupidovim riječima: "Bez mene se ne može oženiti nitko, kako bez glumca.

Premda su družine glumaca postojale i izvodile predstave prije Držićeva kazališnog rada, tek u njegovo vrijeme poprimaju organizirani strukturu, uključuju školovane, ali i glazbeno nadarene mladiće okupljene u skupine imenovane najčešće prema komičnim ulogama koje su izvodili. Nazvana po izgubljenoj komediji, prva Držićeva glumačka družina bila je Pomet-družina koja se publici predstavila izvedbom Pomet i Dunda Maroja, a vjerojatno i ostalih predstava izvedenih u razdoblju između ove dvije komedije. Iz prologa Dunda Maroja saznajemo o Pomet-dužini kao o skupini mladića koji se skromnim tonom obraćaju publici te koji nisu "toga umjetjeonostva da umijemo činit stvari dostojne od ovakoga toli lijepa i plemenita skupa" te se postavljuju kao šes Pometnika koji su komediju "u šes dana zdeli i sklopili" oko čega se literatura slaže da spomenuti broj ljudi i broj dana nisu točni brojevi, već samo Držićev način prikazivanja malog broja glumaca koji su djelo pripremili u kratkom roku. Satirov prolog Skupa spominje Njarnjas-dužinu kao glave od svijeh kompanijja te se da iščitati da su Njarnjasi bili specijalizirani za izvođenje pastorala, a da su Skupa odbili predstavljati pa "uvezli njeke mlade ko nigdes prije nigda arecitalvali". Komedija Tripče de Utolče kroz lik Kotoranina
koji se Dubrovčanima obraća riječima – "Ja vas poznavam: vi ste Gardzarija; velike ti smijehe i vi njegda činjahote o pokladijeh." – otkriva postojanje družine Gardzarija za koju se također doznaje u drami Džuho Kerpeta gdje se spominje kao Gardzarija, družina Rafova iz čega se mogu izvući podaci da je mladi vlastelin Rafo Gučetić bio član družine, a onda da je i družina bila plemićka. Plemićke družine podrazumijevale su obrazovanje mladiće koji bi mogli izvesti složenije glumačke zadaće koje je zahtijevalo uprizorenje tragedije, a jedna od takvih bila je družina Od Bidzara koja je oformljena 1558. godine s ciljem pripremanja Hekube.

4.3. Držićeve pozornice

Podjela Držićevih predstava na javne izvedbe dostupne široj javnosti najčešće izvođene u pokladi vrijeme i privatne irne drame uprizorene za odabrane svadbeni svečanosti utjecala je na odabir prostora za njihove izvedbe. Prema tome, Držićevi dubrovački kazališni prostori uključivali su: a) otvoreni scenski prostor na Placi, odnosno prostor ispred Kneževa dvora, b) zatvoreni scenski prostor dvorane Vijećnice, c) improvizirane pozornice u zatvorenim prostorima saloča plemićkih palača.

4.3.1. Prid Dvorom

Dvojbe u pogledu izvedbe Pometa opravdane su postojanjem zapisa uz naslov Dunda Maroja koji kao prostor prikaza komedije navodi Placi: prikazana u Vijećnici od kompanijije Pomet družina. Premda o izvedbi Pometa u stručnoj literaturi postoje teze o izvedbi u zatvorenom prostoru Vijećnice, prevladalo je mišljenje Pometova izvođenja Prid Dvorom koje je argumentirano rečenicama prologa Dugog Nosa u Dundo Maroju:

Ja što jesu tri godine, ako se spomenujete, putujući po svijetu srjeća me dovede u ovi vaš čestiti grad, i od moje negromancije ukazah vam što umijeh. Scijenim da nijeste zaboravili kako vam Placu, tu gdje sjedite, u čas glavom ovamo obrnuh i ukazah prid očima, a na njoj bijehote; i opet ju stvorih u zelenu dubravu, od šta plakijer imaste. (Držić, Dundo Marcoj, Prolog Dugog Nosa)

Uz Kolendićevo objašnjenje da je Dundo Maroje pripreman za prikazivanje Prid Dvorom, no da su predstavu omele nepovoljne vremenske prilike, Tatarin nudi tumačenje da Dugi Nos gledatelje Dunda Marcoja u Vijećnici podsjeća na izvedbu Pometa koja se prije tri godine odvila na istom mjestu, odnosno kako je u Vijećnici bila dočarana Placa, na kojoj su se ustvari i nalazili

Slika 20. Nacrt pročelja Kneževa dvora u Dubrovniku (arhitektonski snimak: Ivan Tenšek d.i.a.)

Renesansna pozornica Prid Dvorom uokviruju arhitektura Kneževa dvora [Slika 20.] na čijem se pročelju prepoznaju gotički elementi napuljskog arhitekta Onofria di Giordana della Cave (Cava, poč. 15. st. – ?), niz kasnogotičkih bifora i Michelozzovih renesansnih nacrta, okolne romaničko-gotičke kuće, romanička katedrala i njezina impozantna kupola, a s druge strane crkva sv. Vlaha, dubrovačka carinarnica – Divona ili palača Sponza, gradski zvonik i palaču Velikog vijeća. Ambijentalno kazalište, kakvim se može nazvati prostor pred Dvorom, nije se suočavalo samo s problemom iste lokacije za različita djela čija bi uprizorenja gledatelje asociirala na prethodne izvedbe i problemom nametnutog umjetničkog oblikovanja kazališnih
kulisa, već i nepredvidljivim vremenskim uvjetima. Kolendićeva istraživanja koja su donijela podatak da je snažna bura ometala izvođenje Tirene te da je izvedena opet dvije godine kasnije u sklopu svadbe Držićeva rodaka Vlaha Držića podupire sam Držić progовараjući kroz lik Obrada:

er toga Držića ljube ti vlastele
kako sve mladića ljubežljiva vele.
Onomlani u pjesni pripijeva Ljubmira
i vile ljubeznī i divjač satira;
ma vjetri ne daše ništa čut, brate moj!
Sjever odtud dmaše usiono tolikoj,
da srca pucahu od studeni i mraza,
ter ljudi bježahu smrtnoga poraza.
Tim hoće Ljubmira pripijevat i danas
sega slavna pira na počtenje i na čas.
(Držić, Tirena, Prolog drugi)

4.3.2. Vijećnica

Vremenske nepogode uzrokovalе su i već spomenuto premještanje izvedbe Dunda Maroja u Vijećnicu, kako Držić nazива dvoranu u kojoj se okupljalo dubrovačko Veliko vijeće, a koja je zamijenila staru vijećnicu u Dvoru. Iako se nalazila u susjednoj palači, uz lijevi bok kneževa dvora, ulaz je imala kroz Knežev dvor i smatrala se njegovim dijelom.¹⁹


¹⁹ Ulaz u Vijećnicu iz Dvora nalazi se na prvom katu Dvora povrh stepeništa te ga krasи natpis Obliti privatorum publica curate kao prikladna opomena vladajućima koji unutra ulaze kako bi ispred vrata ostavili osobno, a brinуili se za ono javno.
Iako o njezinu izgledu ne znamo puno, s obzirom na njezinu stradavanje u požaru 1817. godine i zamjenu novom zgradom, Igor Fisković je na temelju Martecchijeva modela i crteža opisuje kao građevinu „u stilu omiljene dubrovačko-mletačke 'cvjetne' gotike“ [Slika 21.] (Fisković 2008: 530), pročelja s tri balkona pred središnjom triforom zaključenom nišom i kipom sv. Vlaha i flankirajućim monoforama nad kojima su stajali kipovi Pravde i Snage, a Rešetar donosi podatke o gradnji terase pred vratima palače i odluci Velikog vijeća o oslikavanju stropa i zidova dvorane (usp. Rešetar 1928: 43-47). Božo Cvjetković u knjizi *Dubrovački Dvor* objavio je dio teksta koji također govori o ulasku iz Dvora u novu Vijećnicu te je opisuje kao „svu pozlaćenu, urešenu afreskima, istočnim draperijama i slikama najboljih slikara“ (Cvjetković 1922: 35). Fisković izgled Vijećnice dopunjuje podatkom o izradi drvenih postolja sa sjedalima i kasnogotičkih naslona pažljivo izrezbarenim reljefnim dekoracijama te opisom stropa dvorane, pozlaćenog i bojanog azurnom bojom bojom milanskog putopisca Pietra Casole (Milano, 1427. – 1507.) (usp. Fisković 2008: 533). Bogata oprema Vijećnice i mogućnost njezina oštećenja pri kazališnim priredbama možda objašnjava zabranu izvedbi izdanu 1554. godine, tri godine nakon prikazivanja *Dunda Maroja*. Držić u *Dundu Maroju* ne ukazuje samo “Placu pred očima” publike već želi "sada u ovi čas, ovdje prid vami ukazat Rim, i u Rimu učinit da se tu prid vami, kako sjedite, jedna lijepa komedija prikaže“. Glagol ukazati Tatarin tumači kao Držićev „sinonim za moć svjetotvorne kazališne iluzije“ (Tatarin 2008: 45), što je argument za tezu o izvedbama *Pometa* i *Dunda Maroja* u prostoru Vijećnice u kojem bi publici u zatvorenom prostoru trebalo sugerirati vanjski prostor trga ili ulice, Dubrovnika ili Rima. Scenski prostor uključivao je Laurinu kuću i gostionicu kao osnovna mjesta radnje s prepoznatljivim znakovima, likovima i scenskim rekvizitima, ali i perspektivnim rješenjima oslikavanja kulisa poznatih iz Italije. Zahvati perspektivnog oslika zasigurno su u Dubrovniku bili skromniji s obzirom na neadekvatnu financijsku podršku vlade ili nedostatak spremnijih arhitekata, ujedno i scenografa za što se Držić opravdava u prologu komedije: “I ako ne uzbuđe šena lijepa kako i prva, tužimo se na brijeme koje nam je arkiteete odvelo”. Držićeve namjere prikazivanja Rima u Dubrovniku i *Tirenine* dubrave koja se uselila *meu dvore* zbog takvih prilika zasigurno nisu mogle biti ostvarene u onolikom razmjeru kakve su postigli talijanski arhitekti i scenografi, o kojima je Držić mogao čitati i koje je u predstavama mogao vidjeti, no Batušić naglašava značenje Držićeva spominjanja arhitekata u prologu *Dunda Maroja* kao prvi spomen scenografa na hrvatskom području. S obzirom na premještanje predstava, a tim i pozornica i scenografije, jasno je da su kulise postojale, bile postavljane i da je postojala mogućnost promjene scenografije.
4.3.3. Saloče

Iako su kulise na otvorenim prostorima zasigurno bile veće, one na pirnim prikazivanjima bile su, iako manje, puno raskošnije, kako bi svadbenim svečanostima vlastela svojim uzvaničima iskazala svoje bogatstvo, ugled, značaj i moć. Pirne drame održavane u vlasteoskim saločama – *Novela od Stanca* (1551) na piru Bartula Vidova Džamanjića i Anice Kabužić, *Tirena* i *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena* (1551) na piru Vlaha Nikolina Držića i Marije Sinčićevići Allegretti, *Pjerin* (1552) na piru Junija Mihova Bunića i Dive Gradić, *Džuho Kerpeta* (1554) na piru Rafa Marinova Gučetića i Anice Đurđević, *Skup* (1555) na piru Saba Stjepanova Palmotića i Nike Crijević i *Grižula* (1556) na piru Vlaha Valentinova Sorkočevića i Kate Sorkočević – mogle su imati svoje kulise oslikane prizorima dubrovačkih kuća na jednostavnim zastorima. Takve kulise mogle su biti slične onima na ilustracijama koje se nalaze u Lyonskom izdanju Terencija iz 1493. godine\(^20\) [Slika 22.], ili mletačkom izdanju istog djela 1511. godine\(^21\) koje je vjerojatno lakše moglo doći do Dubrovnika, ili perspektivnim oslicima ravnih ploha inspiriranim Serlijevim ilustracijama iz Venecijanskog izdanja 1551. godine i Rezzijevim skicama.


---
\(^20\) Publje Terencije Afer (1493) *Comoediae*. Lyon: Johann Trechsel.
\(^21\) Publje Terencije Afer (1511) *Terentius cum quinque commentis, videlicet Donati, Guidonis, Calphur., Ascensii et Servii*. Venecija: per Lazzaro Soardi.
Zastori poput onih na Terencijevim ilustracijama mogli su biti iskorišteni posebice u prikazivanju djela *Venere i Adon* u kojemu dolazi do alternacije dviju radnji; osnovna svjetnovna tema usmjerena na seljački, rustični, realistični svijet prekida se mitološkom temom punom fantastičnih likova te se na pozornici otkriva *teatar u teatru*. Držićeva didaskalija iz ovog djela "Ovdi se odkrije šena. Vlasi se pripadu, a ukažu se šes vila, koje najprvo poju, pak tancaju. Uto Venere božica iziđe, a vile joj se klanjaju" (Držić, *Venere i Adon, Drugi prizor*) otkriva postojanje dvaju pozornica, one na kojoj se nalaze Vlasi koji se prepadaju otkrivanjem one druge pozornice kojom vladaju vile te otkriva i scenske mogućnosti koje pružaju Držićevi dramski tekstovi. S obzirom na Mihove riječi u *Noveli od Stanca* – "Sinoć je došao njeki Vlah smiješan / i nebog nije našao u gradu nigdje stan, / ter se je prilonio prid fontanu uz mir" (Držić, *Novela od Stanca, Prvi prizor*) – postojalo je mišljenje da se farsa odigravala uz dubrovačku malu Onofrijevu fontanu ili pak veliku Onofrijevu fontanu, ako se Držićev *mir* shvati kao zid gradskih zidina, a ne bilo kakav zid. Fisković kao prilog toj pretpostavci navodi ondašnje postojanje vodovodnog zida iza čijih su se stupova mogli skrivati mladići i primijetiti umornog Stanca prislonjenog uza zid. Iako se u *Noveli* spominju dubrovački lokaliteti poput Dućine ulice, Podmirja ili Garišta, fontana se ne otkriva imenom, a činjenica da je djelo izvedeno na piru ne ide u prilog izvedbi na otvorenom prostoru Grada, već se pretpostavlja da je izvedeno u palači mlade zaručnice iz obitelji Kabužić. *Tirena* je uz *Venere i Adona* prikazana u Sinčićevićevoj palači u ulici *Među velike crevjare* koja je danas neprepoznatljiva među pregrađenim i nanovo podignutim palačama nakon stradanja u velikom potresu 1667. godine u današnjoj Ulici od puča. Fisković na temelju prostorne organizacije dubrovačkih palača iz razdoblja prelaska iz 15. u 16. stoljeće pretpostavlja da su se predstave mogle prikazivati u središnjim dvoranama na prvom ili drugom katu pravokutnog tlocrta u kojima je improvizirana pozornica mogla biti postavljena uz jedan od zidova. Dvostruka vrata koje su takve saloče imale mogle su služiti glumcima kao ulazi na pozornicu i ulazi u sobe za presvlačenje i smještaj rekvizita, a detaljan opis kojeg Fisković donosi daje potpunu sliku izgleda jedne od takvih dvorana:

[...] bila je pravokutna i nakrita drvenim grednim stropom, čije su grede bile na rubovima izrezbarene reljefnim gotičkim „užetom“ ili lisnatim ukrašima, a ponekad životinjama i obiteljskim grbom. Među gredama bile su daske poredane u obratnom smjeru od njih i obrubljene letvicama, tako da su oblikovale sitne četvrtine nalik na neku vrstu umanjjenih kasetona. Trostruki ili dvostruki kasnogotički prozor, središnja trifora, dvije jednostavne monofore s obju njenih strana ili dva, tri četverouglasta renesansna prozora osvjetljivali su tu dvoranu. U njenim zidovima su bili uzidani kameni i reljefnim ukrašima ukraseni umivaonik i kamin, na kojima su ponekad bili izrađeni i obiteljski grbovi ili Kristov monogram s reljefnim andelima koji su ih podržavali u cvjetnom ili lisnatom vijencu po renesansnom običaju. Zidovi dvorana su ponekad bili zastrti zidnim zavjesama od raskošnih tkanina ili od požlaćene i obojene
kože. U nekim palačama visjele su na zidovima „sale“ slike, nekoliko, četiri ili više njih, koje su sadržajem činile, osobito od XVI stoljeća, zatvoreni, ponajviše biblijski ili mitološki ciklus, a mogli su tu biti i obiteljski portreti i poneka svetačka slika ili ikona. (Fisković 2008: 537)

Poneke dvorane palača imale su i unutarnji balkon do kojeg se dolazio skrivenim stepeništem, od kojih je na dubrovačkom području sačuvan samo jedan; u središnjoj dvorani renesansnog ljetnikovca Vice Stjepovića–Skočibuhe u Sudurdu na otoku Šipanu, a koji je služio kao dodatni smještaj za gledatelje [Slika 23.].

Slika 23. Unutarnji balkon u saloči, 15.-16. st., ljetnikovac Vice Stjepovića–Skočibuhe, Šipan

Scenografija Arkulina, za kojeg se ne zna na čijem je piru i kada izvođen, zasigurno je uključivala dvije kuće, Arkulinovu koja se u tekstu spominje u nekoliko navrata (Moja kućo... moja vazdašnja kućo!) i kuću u kojoj stanuje Ančica (... što se ono vidi prid kućom Ančice moje?) pred kojom se duniža, odnosno uzdiše ili se dodvorava, a za koju znamo da je vjerojatno bila kamena kuća (Nu izid' odzgor, da t' ukažem što je ljubav, i da se pozdravimo... Nu izid' malo iz te fortece!) čiji je jedan prozor najvjerojatnije morao biti vidljiv na sceni (Sad ću činit da izide na funjestru). U izvedbi Pjerina zasigurno je bila prikazana ulica ili trg na kojoj se odvija većina radnje, krčma te nekoliko kuća (Mrva: Nut, nebogo, vike koja se čini u gospockijem kućah!) – Pjerinova kuća, Lučilina kuća (Pjerinov otac obraća se Lučilu: A oto smo na tvojijeh vratijeh) te kuća u kojoj stanuje Dijana (Dijanin otac: Ti kuca' na vrata. Tebi li ide od ruke, tako bez moje riječi, uljesti u moju kuću?). U Džuhu Kerpeti, sam lik Kerpete uvodi nas u mitsko mjesto planine Helikon, sjedište muza i izvor pjesničkog nadahnuća te spominje i Apolona koji proriče, odnosno prenosi Zeusove riječi na studencu, opisuje idiličan krajolik, cvjetne livade i vile (... do malo prije sam bio Žuho, a sad sam Kerpet, koji idem na sva vesla,
štono se zove, al fonte di Elica, na studenac, na vodu gdjeno Apolo deventa profeta. / Velim što to ovi gredu na hladence, gdje bijele vile stanom stoje i gdje junakom na zelenoj travi, meu razlikom belomu, crvenomu, žutomu cvijetju, na livadi služe hladnu, bijstu vodicu, ter junaci pak u družbi z gorskim slavici pjesni spjevaju, slatke, medene?), a opisuje i scenografiju u obliku vrtnog prostora koji sadrži četiri kuće u kojima žive personifikacije godišnjih doba (Ona je prva kuća, a onamo, u grani bez listja, stan od Zime; druga, sva od cvijetja, dom od Primaljetja; tretja, sva u zeleni i u klasju, pribivalište Lita, božice vele lijepone; četvrta, sva je u voću, počivalište od Jeseni, brata rečene Ljeta.). Vila u Grižuli opisuje sve vile koje su pozvane na pir Vlaha Sorkočevića te planine i ravnine iz kojih su došle i koje trebaju biti prikazane u ograničenom prostoru:

[...] er mi, vile od planine dođosmo na njegov pir s našijem pjesni, a našijemi igrami i s našijemi ostalijemi planinskim salaci za Vlahu ugodit a vam kojigod plakijer dat. I ja sam sama došla sada ovdi za navijestit vam da su naše planine veće neg je vaš grad, naše ravnine veće neg vaše Pile; možemo vam ukazat kudije lov lovimo i koliko daleko trke trčimo. I sve to možemo se ukazat u malu mjestu. Koliko se uzmože, onoliko će se učinit, i što učinimo, prinite u ljubav.

(Držić, Grižula, Drugi prolog)

Premda su se i ostale pirne drame mogle odigravati u skučenim prostorima saloča, s obzirom na postojanje renesansnih ljetnikovaca dubrovačke vlastele, postoje pretpostavke da su se neke od njih, posebice one pastoralnog karaktera, mogle izvoditi u perivojima ljetnikovaca jer su „terasasti i slikoviti dubrovački perivoji, sa stepeništem, terasama, dvorištima i trijemovima mogli biti veoma prikladni za prizore gaja, ravnice i uopće krajolika ili građevina, koje zahtijevaju Držićeve komedije.“ (Fisković 2008: 539). Scenografiju pastoralnih igara zasigurno je bilo jednostavnije ostvariti u okolišu koji već asocira na mitološka, idilična mjesta prepuna drveća i cvijeća, a Fisković činjenicu da su u sklopu ljetnikovaca postojale i zidane renesansne kapelice navodi kao odličan dio scene za komediju Skup, kao mjesto crkvice u kojoj starac skriva svoju munčjelu sa svojim zlatom.
5. Prijedlog projektne nastave "Držićevi arkiteti"

5.1. Projektna nastava


Premda se projekt u hrvatskom jeziku, prema Hrvatskom enciklopedijskom rječniku definira trima značenjima, definicija koja je u didaktičkom smislu najprihvatljivija je definicija koja projekt opisuje kao "svaki zaokružen, cjelovit i složen pothvat čija se obilježja i cilj mogu definirati, a mora se ostvariti u određenom vremenu te zahtijeva koordinirane napore nekoliko ili većeg broja ljudi, služba, ustanova i sl.", te se kao primjeri navode: znanstveni projekt i kazališni projekt (Hrvatski enciklopedijski rječnik 2004: 313). Bez obzira na današnje postojanje brojnih definicija projektne nastave, sve od njih kao zajednička obilježja imaju izraženu sklonost integriranom učenju u kojem učenici samostalno uz pomoć nastavnika istražuju određenu temu ili problem sa stajališta različitih disciplina te dolaze do određenih rezultata. Ćeste podjele projektne nastave odnose se na trajanje istraživanja, broj subjekata uključenih u istraživanje te metode rada, dok brojne podjele faza projekta u suštini uključuju odabir teme projekta i uvod u istraživanje, planiranje projekta i podjelu rada, istraživanje i izvođenje projekta, obrađivanje okupljenih informacija i njihovu prezentaciju u obliku
konačnog rezultata rada te evaluaciju (usp. Cindrić 2006: 38). Projektna nastava, dakle, uključuje aktivnu participaciju i interakciju nastavnika i učenika, istraživačko učenje i obogaćivanje znanja kroz nova iskustva rješavanja problema, osmišljavanje koncepata i vlastite evaluacije. U tom procesu uloga nastavnika se mijenja, on više nije samo posrednik znanja već postaje mentor, moderator i organizator projekta te ima važnu ulogu stvaranja uvjeta i poticajne sredine koja učenicima omogućuje samostalno i aktivno stjecanje znanja. Nastavnici u projektnoj nastavi učenicima pomažu u definiranju problema, stvaranju plana rada, postavljanju realnih zadataka i ciljeva u svrhu njihovih ostvarivanja, nastavnici potiču diskusiju, razmjenju ideja, razmišljanja i zaključaka, motiviraju učenike te im omogućuju ostvarivanje samopouzdanja i samostalno upravljanje vlastitim procesom učenja. I uloga učenika se mijenja u odnosu prema tradicionalnoj nastavi: učenik postaje aktivni sudionik projekta koji osim praktičnih znanja i vještina planiranja, organiziranja istraživanja, informacija, uporabe literature kroz projektnu nastavu stječe znanja i kompetencije korisne za buduća zaposlenja, posebice kroz suradničko učenje i socijalne kompetencije. Prema Rogeru Johnsonu suradničkim učenjem učenici ostvaruju pozitivnu međuovisnost, neposrednu poticajnu interakciju u međusobnim odnosima, razvijaju individualnu i skupnu odgovornost te umijeća i sposobnosti u međuljudskim odnosima unutar skupine poput komunikacije, povjerenja, vodstva, odlučivanja i rješavanja sukoba te uče o poboljšavanju rada tima i skupnoj obradi (usp. Matijević 2008: 198). Učenici kroz projektnu nastavu uče organizirati, interpretirati i koristiti informacije, pokazati razumijevanje sadržaja objašnjavanjem i prezentiranjem sadržaja drugim učenicima, moći ćemo uočiti bitne ideje u nekom sadržaju te prezentirati svoje rezultate.

Unatoč nedostacima, poput dugotrajnosti projekta, poteškoća koje se javljaju u izvedbi projekta kao što su problem održavanja reda u skupinama, praćenju širenja informacija između učenika te određivanju ravnoteže između nastavničkog upućivanja i učeničke slobode, ali i problem autentičnosti procjene rada (usp. Visković 2016: 385), projektna nastava prikladna je za ostvarivanje složenih ciljeva učenja. Promatranjem teme kroz prizmu različitih tema i disciplina te omogućavanjem interdisciplinarnog povezivanja predmeta istraživanja, projektna nastava odabrana je kao najbolji oblik za obradu sadržaja predstavljenog u ovom prijedlogu projektne nastave.

*Nastavni plan i program za Likovnu umjetnost* objavljen 1994. godine u *Glasniku Ministarstva prosvjete i športa* ideju interdisciplinarnosti spominje kao natuknicu među zadaćama koje bi srednjoškolski predmet trebao ostvariti – “spoznaja i doživljaj međuzavisnosti različitih grana umjetnosti” te među didaktičkim uputama nastavnicima:

Tijekom nastave predviđena je povezanost sa svima drugim predmetima, i to ne u smislu usporednoga obrađivanja srodnih tema ili istih povijesnih razdoblja, nego u stvaralačkom nastajanju nastavnika da trajno uspoređuje metode, pojave i spoznaje drugih nastavnih područja radi recipročnoga boljeg poimanja posebnosti kao i međuzavisnosti. To se odnosi na povijest, književnost i glazbenu umjetnost ponajviše, ali i na latinski i općenito na strani jezik (s njihovom poviješću, književnošću i kulturom), na matematiku (osobito arhitekturu, proporcije, projektiranje), na fiziku (konstrukcije), kemiju (tehnike i materijale likovnih umjetnosti, ugroženost i zaštitu spomenika), na geografiju (strane kulture i svjetsku umjetničku baštinu), pa sve do tjelesne kulture (koja u najvećem broju disciplina ima podrijetlo u antičkoj civilizaciji).

Iako se u pojedinim nastavnim cjelinama navode primjeri korelacije, oni su šturi te *Nastavni plan i program* ne nudi detaljnije opisane primjere interdisciplinarnog pristupa koji bi...

5.3. Ciljevi i metode rada projektne nastave ”Držićevi arkiteti”

Prijedlog projektne nastave „Držićevi arkiteti“22 uključuje interdisciplinarno povezivanje sadržaja prvenstveno likovne umjetnosti i hrvatskog jezika i književnosti, ali i nastave povijesti, sociologije te matematike. Zamišljen je kao višetjedni projekt koji se odvija izvan nastavnog vremena, a o kojemu nastavnik predmeta Likovna umjetnost obavještava učenike i nastavnike. S obzirom na sadržaje koji se obrađuju ovim projektom, a zbog nesklada u nastavnim planovima i programima koji među različitim predmetima nisu usklađeni u odnosu na poučavanje određenog umjetničko-povijesnog perioda – primjerice, Likovna umjetnost pogled u renesansu nudi u trećem razredu, dok se renesansa kao nastavna cjelina unutar predmeta povijesti ili hrvatskog jezika izvodi u drugom razredu srednje škole – u projektu može sudjelovati trideset učenika drugih i trećih razreda srednje škole. Premda sustavno istraživanje

22 Arkitet (tal.) – scenski majstor.
teme kazališta i scenografije nije dobilo svoje mjesto unutar nastavnih planova i programa, mnogi sadržaji uključeni u ovaj projekt mogu se pronaći u ispitnim katalozima za državnu maturu te se upoznavanje različitih oblika izražavanja iz područja likovnih i vizualnih umjetnosti koji uključuju kazalište, a posebice scenografiju mogu pronaći u prijedlogu Nacionalnog kurikuluma nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost (2016.). Projekt zahtijeva suradnju nastavnika s nastavnicima predmeta hrvatskog jezika i književnosti, sociologije, povijesti i matematike kako bi se učenicima omogućio jednostavan plan, odnosno vremenički razumijevanje teme i samostalno istraživanje.

Prijedlog projektne nastave od nastavnika iziskuje vladanje metodama usmjeravanja, moderiranja, organiziranja, planiranja, razgovora, dok od učenika traži metode istraživanja, analiziranja, čitanja, izražavanja, razgovora i rasprave, prezentiranja, diskutiranja te kreativnog stvaranja. Ovim projektom učenici će dobiti uvid u povijesno-umjetničko razdoblje renesanse, pojavu u Italiji i odjek na dubrovačkom području te će na temelju Držićeva dramskog rada i životopisa zaključiti o književnim, umjetničkim i kazališnim vezama Italije i Dubrovnika. Učenici će se okušati u stvaranju scenografija te scensku umjetnost, za razliku od individualnog stvaranja književnog djela, prepoznati kao kolektivni stvaralački čin, upoznati razliku dramskog i scenskog prostora, ali i stvaranja scenografije kao stvaralačkog procesa. Učenici će prema projektom analizirati dramske tekstove te raspravljati o vlastitoj scenografskoj viziji, predstaviti svoje ideje i skice prostora nastavniku i drugim učenicima, scenografiju zajedničkim radom realizirati te prikazati proces nastanka konačne scenografije ostalim skupinama učenika. Projektan nastava stavlja naglasak na otkrivanje činjenica, istraživanje literature, stjecanje vještina izražavanja, planiranja rada, organiziranja i podjele rada, donošenja odluča te jačanje samopouzdanja i učeničke samostalnosti i odgovornosti prema projektu. Osim toga, projektan nastava učenicima omogućuje razvoj različitih kompetencija vezanih uz struku, odnosno predmet proučavanja, dobivanje iskustva i razvoj radnih sposobnosti, metodičkih kompetencija stvaranja situacijama, sposobnost samostalnog mišljenja, razvoj kritičkog mišljenja te osobne kompetencije poput govorništva, osvješćivanja odgovornosti, odlučivanja, kao i razvoj socijalnih kompetencija u radu u skupini poput aktivnog slušanja, odgovornosti za zajednička postignuća, sposobnost konstruktivne kritike i objektivne evaluacije, model suradničkog učenja.
5.4. Pripremna faza i planiranje

Uvodnim sastankom sa zainteresiranim učenicima, dva tjedna prije početka samog projekta, nastavnik učenicima predstavlja temu, tijek projekta, upute i ciljeve te vremenski projektne nastave kako bi učenici mogli jednostavnije pratiti tijek projekta [Vremenik]. Prijedlog projektne nastave podijeljen je u tri faze: pripremu fazu i planiranje, fazu provedbe projekta i plana rada te fazu predstavljanja projekta i valorizacije. Prva faza projekta predstavlja pripremu i planiranje te uključuje stvaranje tematskog okvira, određivanje zadaća i cilja projekta, izrada plana provedbe projekta, izbor materijala i metoda rada, podjela učenika u skupine i određivanje njihovih uloga i rada unutar skupina.

Pripremna faza projekta koja traje jedan dan uključuje i učioničku nastavu, odnosno dva uvodna predavanja kojima će učenicima uz pomoć nastavnika povijesti i sociologije biti predstavljen kontekst renesanse kao povijesno-umjetničkog razdoblja. Učenici će dobiti uvid u povijest kazališta te se upoznati sa sociološkim pogledom na teatrološka okupljanja te društvenim fenomenom kazališta kao mjesta kolektiva. S naglaskom na talijansku renesansu i razvoj fiksnih kazališnih prostora, uz pomoć nastavnika povijesti, predavanje će uključiti povijesno-političku situaciju Dubrovnika te političke, kulturne, umjetničke i kazališne veze Dubrovnika i Italije. Učenici bi tako dobili uvod za drugo predavanje koje bi im, uz pomoć nastavnika hrvatskog jezika, bile približene dubrovačku renesansnu književnost i pojavu kazališnih oblika u Dubrovniku. Učenici bi se upoznali sa žanrovima koji su obilježili dubrovačku renesansnu književnost, dok bi naglasak bio na Marinu Držiću kao njezinu predstavniku. Ovo predavanje učenicima bi omogućilo razumijevanje povijesnog konteksta u kojem se nalazi Držić u renesansnom Dubrovniku, njegova putovanja i boravak u Italiji kao važna za shvaćanje talijanskog utjecaja na njegov dramski rad. Uz suradnju s nastavnikom likovne umjetnosti, učenicima će biti pojašnjen pojam scenografije i prikazane neke od očuvanih skice talijanskih renesansnih scenografija. Nastavnik će učenike potaknuti na razmišljanje o talijanskim renesansnim scenografskim mogućnostima i njihovoj primjeni na dubrovačkom prostoru te će im, uz pomoć dramskog teksta kao predloška, biti objašnjena i razlika dramskog i scenskog prostora. Predavanjem koje uključuje Držićev život i dramski rad, učenicima nudi mogućnosti za spoznaje o renesansnim glumačkim družinama, vremenom i mjestima kazališnih izvedbi, odnosno s osnovnim karakteristikama renesansnih kazališnih oblika u Dubrovniku.

23 U daljnjem tekstu, podatci navedeni u uglatim zagradama upućuju na priloge koji se nalaze na kraju rada.
24 Zbog propisanoga opsega rada i tema koje su u određenoj mjeri već zastupljene u prethodnim poglavljima rada, pojedini segmenti prijedloga projektne nastave nisu detaljno razrađeni.
Učenici bi, kasnije, svoja samostalna istraživanja postojećih renesansnih scenografija i njihova vjerojatnog utjecaja na najvažnijeg dubrovačkog renesansnog komediografa te podrobnija istraživanja gotičko-renesansnih arhitektonskih elemenata mogli iskoristiti u pokušaju uspostavljanja Držićevih scenografija ili pak osmišljavanju vlastitih na temelju Držićevih tekstova. Osnovni odgojno-obrazovni ishodi ove faze su: učenici će moći definirati renesansu kao povijesno-umjetničko razdoblje, opisati njezine osnovne značajke, raspraviti o oblicima kazališnog okupljanja kroz povijest, opisati povijesnu i političku situaciju Dubrovnika, prepoznati talijanski utjecaj na dubrovačku renesansu, nabrojati važnije autore dubrovačke renesanse, prepoznati odlike renesansnih književnih žanrova, definirati pojam glumačke družine, opisati izvedbena mjesta te opisati pojavu kazališta u Hrvatskoj i razlikovati dramski i scenski prostor.

5.5. **Provedba projekta i plana rada**

Nakon uvodnih predavanja, učenici će biti podijeljeni u tri skupine od 10 učenika na temelju tri dramska predloška za koja će proizvesti scenografiju: *Skup, Dundo Maroje* i *Tirena* te će unutar svake od skupina dogovoriti uloge poput koordinatora, istraživača, zapisivača bilješki, glasnogovornika, ilustratora, sastavljača *PowerPoint* prezentacije i sl. Prva skupina učenika, koja će proučiti komediju *Skup*, na temelju dodatne literature te pročitanog dramskog teksta zaključit će da će svoju scenu najbolje ostvariti proučavanjem stambene arhitekture i gotičko-renesansnog tipa mediteranske arhitekture te istraživanjem arhitektonskih oblika kapelica kako bi ostvarili konačan izgled crkvice u kojoj Skup skriva svoje blago. Druga skupina obrađit će komediju *Dundo Maroje* te se pri stvaranju scenografije osloniti na Rim kao mjesto dramske radnje, no iskoristit će i znanja o stambenoj arhitekturi u Dubrovniku kako bi na sceni ostvarili potrebne prostore poput gostionice, Laurine kuće, njezina balkona ili pak prozora, ulice koja vodi do trga kao osnovnog mjesta radnje kroz koju se pogled pruža na crkvu sv. Petra. Treća skupina kao zadatak će dobiti čitanje *Tirena* te osmišljavanje scene koja bi prikazala ladanjsku arhitekturu, perivoje i renesansne vrtove te udomila elemente Držićeva mitološko pastoralnog svijeta.

Središnja faza uključuje provedbu projekta kroz učenička samostalna istraživanja te dokumentaciju provedbe projekta. Učenike će se uputiti na njihove zadatke, dodatnu literaturu, međusobnu suradnju unutar skupine te suradnju s nastavnicima koji će im omogućiti konzultiranje putem elektronske pošte ili usluga *Google groups, Dropbox, Flow* i slično, gdje
će učenicima biti omogućeno praćenje rada svoje skupine, a nastavniku praćenje učeničkih bilješki i napretka. Osnovni zadatak svake od skupina pročitati je i analizirati određeno dramsko djelo obraćajući pozornost na scenske upute, proučiti Serlijeve upute za ostvarivanje scenografije ovisno o dramskom žanru, istražiti izgled scenskih mjesta naznačenih u dramskom tekstu te uobičajene prikaze, upoznati se s osnovnim arhitektonskim značajkama renesansnog Dubrovnika te ih primijeniti u ostvarivanju scene.

Središnja faza projekta u trajanju od četiri tjedna [Vremênik] vrijeme je za samostalan rad učenika pri čemu ih nastavnik potiče na samostalno pronalaženje informacija, no i upućuje ih na referentnu literaturu te ih usmjerava na međusobnu komunikaciju. Polazeći od dramskog teksta kao predloška kojim bi dobili saznanja o dramskom, ali i scenskom prostoru, drugi tjedan projektna nastave posvećen je čitanju određenog dramskog djela, bilježenju tragova koji otkrivaju scensko mjesto te diskusijom o zamišljenom prostoru u kojem se radnja djela odvija. Osim toga, tijekom drugog i trećeg tjedna projektna nastave, od učenika se očekuje da prouče literaturu, prikupe potreban materijal te dajuše svoje istraživanje i procese kojima su dolazili do ideja kako bi mogli izraditi PowerPoint prezentaciju. Četvrti tjedan predviđen je za učenička izlaganja uz prezentacije kako bi i učenicima ostalih skupina mogli argumentirati odabir korištenih scenskih, arhitektonskih, slikarskih elemenata, svoje odabire poduprijeti dokazima iz teksta te navesti izvore svoje inspiracije i na taj način, osim konačnog proizvoda scenografije za određenu Držićevu dramu, predstaviti i vlastiti kreativni proces. Nakon izlaganja svake od skupina učenika, nastavnik će potaknuti diskusiju o iskorištenim elementima u koju se uključuju i učenici ostalih dviju skupina i komentiraju učenički rad, predlažu moguće popravke i vlastite ideje.

Nastavnik će učenicima omogućiti uvid u dodatnu literaturu i pomoći s uputama, a u dogovoru s učenicima odrediti potrebne materijale, pomoći im u traženju dodatne literature i omogućiti sastavljanje popisa knjiga ili članaka uz čiju pomoć mogli prikupiti određene elemente koje bi iskoristili u stvaranju vlastite scenografije, stvaranje kolaža fotografija, nacrta i skica kao mape koja će omogućiti jednostavnije provođenje zadatka. Prije samog izvršenja konačnog cilja projekta, kako bi učenicima omogućili potpuni uvid u renesansno stvaranje scenografije i mogućnosti koje je otvorilo perspektivno slikarstvo, nastavnik likovne umjetnosti može zamoliti pomoć nastavnika matematike kako bi zajednički osmisliли slikarsku radionicu te na temelju matematičkih postavki učenicima pojasnili slikanje u perspektivi, perspektivna skraćenja s ciljem postizanja što izvršnije oslikane scenografije te učenicima prikazali značajne primjere talijanske renesansne scenografije i prikaze ulica u perspektivi, kao i Serlijevih uputa za određene vrste scenografija. Tijekom sljedećeg tjedna učenicima je omogućen prostor za rad
na platnima veličine 200 x 300 cm kako bi okupljene elemente i ideje do kojih su došli prethodnim radom na projektu, izučavanjem literature i različitih arhitektonskih primjera iskorištenih u prezentaciji mogli ostvariti i u konačnici predstaviti ostalim sudionicima projekta i publici.

Osnovni odgojno-obrazovni ishodi ove faze projektne nastave su: učenici će moći prepoznati razliku između dramskog i scenskog prostora, suočiti se s problemom nepostojanja konkretnog prostora u svakom dramskom tekstu te scenski prostor oblikovati na temelju informacija unutar didaskalija, opisima kretanja likova u prostoru, kao i elementima prostornosti koji se često mogu pronaći u dijalozima među likovima. Proširivanjem saznanja koje su stekli na drugom uvodnom predavanju te samostalnim proučavanjem Držićevih mjesta izvedbi i prigoda u kojima su njegove predstave izvođene, učenici će dobiti ideju o mogućem izgledu scene te olujom ideja prepostaviti svoje daljnje istraživanje. Učenici će scenografskom analizom dramskog teksta dobiti viziju scenskog prostora, sudjelovati u zajedničkom istraživanju i stvaranju eksperimentalnih nacrta zamišljenih ambijenata i njihovih arhitektonskih obilježja. Učenici će moći samostalno analizirati literaturu, identificirati arhitektonske elemente koji bi im mogli koristiti, organizirati vlastite bilješke, planirati svoje zadatke unutar skupine, predložiti različite ideje, ilustrirati i skicirati arhitektonske elemente u linearnog perspektivi, okupiti različite elemente u jedinstvenu sliku te osmisliti, konstruirati i demonstrirati vlastite primjere scenografije.

5.5.1. Prva skupina učenika: Skup

Učenici skupine koja radi scenografiju na temelju Držićeve komedije Skup proučit će dubrovačku renesansnu stambenu arhitekturu uz pomoć tekstova propisane literature koje im predloži nastavnik ili do koje dođu sami [Skup: literatura] na temelju jasnih referenca na stambene prostore, odnosno kuće unutar zadanog dramskog teksta [Skup: prezentacija 2]25:

ZLATI KUM: I, za rijet ti, srcem ljubim onu kuću; djevojku sam tu vidio: oko mi ljubi nje krv. (I/10);
MUNUO: Dobri su glasi dosle za nas! Ovdi se pir za večeras razvrže, ako se ne varam. Ma ovo iz kuće Skupa; nješto mrmori u sebi, ne mogu čut što govori: skrit ću se ovamo da me ne vidi. (III/3);

25 Kod podataka u uglatim zagradama koji ukazuju na prezentaciju, broj označava broj slajda navedene PowerPoint prezentacije.
VARIVA: Meni gospodar nije ništa rekao, ma vas ja neću izagnat. Uzidite gori. A bogme mi je i rekao da ne dam nikomu uljesti u kuću. (III/4),
arhitektonskih oblika portala nude i prikaz drvenih vratnica. Postojanje otvorenih vrata od skale koja treba zatvoriti implicira pogled u unutrašnji prostor prikazane kuće, koji je u Dubrovniku u 15. stoljeću vjerojatno u prizemlju imao predvorje sa stubištem, a nerijetko i krunu vođene cisterne ukrašenu reljefnim grbom [Skup: prezentacija 5]. Unutarnji ukraši kuće, odnosno namještaj može se prikazati inspirisan razgovorom Skupa i sluškinje Varive o ognjištu: "VARIVA: Umijem! Da ti hoću ukrasti, ne bih ti imala što ukrasti neg paučina; toga ti je najpunija kuća, ni daš mesti... STARAC: Ni daš mesti, pače neću da meteš. VARIVA: ... ni daš kuhat. Ključe od ognjišta držiš kako da ti je tezoro u ognjištu.” (I/3), te proučavanjem zidnih umivaonika dubrovačkih renesansnih kuća koji su se nalazili na odmorišta stubišta, u različitim dvoranama ili pak u kuhinjama – ognjištima [Skup: prezentacija 6]. Učenici će biti upućeni na literaturu iz koje će sazнати o tipologiji i važnosti zidnih umivaonika te će moći izdvojiti primjerice one iz ljeticovca Sorkočević na lapadskoj obali (oko 1521.) [Skup: prezentacija 6], ljeticovca Stay na Batahovini (15.-16. st.) ili one iz Ranjinine kuće (kraj 15. st.) unutar dubrovačkih zidina [Skup: prezentacija 7] te na takvim primjerima analizirati njihove donje dijelove poput trokutnog oblika ili pravokutne bogato dekorirane plohe, pravokutne ili lučno zaključene završetke, profilacije polica, reljefne ukrase pilastara i kapitela i sl. Učenici će kao ključan dio dramskog teksta prepoznati Skupovu pohlepu i opsesiju za pronađenim tezorom, a kao njezin vrhunac odrediti starčevo skrivanje blaga: 

SKUP: Ovi čovjek ne more bit da nije uzazmao za moje tezoro. S vinom mi je došao! Ništa, vodu pijem. A uza me je, bogme je uza me tezoro, sad sam najbogatiji! Meni malo ćeš avancat s tvojom vojskom od kuhača. Večeras poništo nije za držat ovo tezoro u kući; ovde ga ću u ovu crkvu gdje uživam za noćas skrit, tot ću ja miran bit. (III/10)

S obzirom na teatrološku važnost Skupova skrivanja blaga, učenici će se proučavanjem različitih oblika pročelja dubrovačkih renesansnih sakralnih građevina pročelje crkve koja će biti prikazana na sceni. Kao jedan od najznačajnijih primjera renesansne sakralne arhitekture u Dubrovniku učenicima će se crkva sv. Spasa (oko 1520.) nametnuti pri istraživanju te će na njezinu pročelju prepoznati „zaštitni znak renesansne sakralne arhitekture“ (Ivančević 1993: 86) – trolisno pročelje [Skup: prezentacija 8]. Sličan trolisni završetak može se pronaći i kao samo dekorativni dodatak, kao što je to na kapeli Zamanjina ljeticovca (15.-16. st.), a učenici se mogu posvetiti istraživanju i drugačijih renesansnih oblika te svoje istraživanje usmjeriti na manje dubrovačke crkve poput Crkve navještenja Marijina (1534.) s rozetom i zvonikom na preslicu ili pak kapelice Gundulićeve ljeticovca (oko 1527.) [Skup: prezentacija 9].
5.5.2. Druga skupina učenika: *Dundo Maroje*

Čitanjem predviđene literature (*Dundo Maroje: literatura*), učenici druge skupine prepoznat će važnost Serlijeva djela za Držićev scenografski rad te na temelju Batušićeva citata:

[...] Držiću neprestance stoji pred očima Serlio i njegova scena comica s građanskim kućama, balkonima, loggiama, gostionicom, bludilištem na desnoj strani pozornice, piazzettom kao središnjim mjestom zbivanja, ulicom koja perspektivno izlazi iz maloga trga i crkvenim tornjem u pozadini.“ (Batušić 1976: 247-248)

i čitanja dramskog teksta zaključiti o elementima koji bi činili scenografiju *Dundo Maroja*, Držićeve komedije čija se radnja odvija u Rimu (*Dundo Maroje: prezentacija 2*). Iako je mjesto radnje jasno određeno kao Rim, spomenom ulice i crkve sv. Petra –

PERA: Dživo, lijep ti je ovi grad i vele ti je veličak; ja se umorih ovom ulicom hodeći. DŽIVO: Ja scijenim dilja je od Krive ulice.
PERA: Je li velika kako i Sveta Gospođa?
DŽIVO: A kako ti znaš da je Sveta Gosposda velika?
PERA: Brižna, Dživo, kako ne znam? S tetkom nijesam li svaki Božić u Svetu Gosposu na misu bila? (I/9)

– učenici svoje istraživanje mogu temeljiti na dubrovačkim renesansnim arhitektonskim oblicima te uz pomoć nastavnika promotriti i analizirati ilustracije renesansnih scenografija (*Dundo Maroje: prezentacija 3*). Uспоредbom kupola bazilike sv. Petra (1506.-1626.) i dubrovačke katedrale (1671.-1713.) (*Dundo Maroje: prezentacija 4*), učenici će moći obnoviti svoje znanje o konstrukcijama kupola te prepoznati njihovu dominaciju u gradskim prostorima Rima ili Dubrovnika te sličnu kupolu prikazati na vlastitom načrtu scene. Imajući na umu dramski prostor radnje, učenici će moći perspektivno prikazati ulicu ili mali trg na kojem se likovi sastaju te prepoznati i građevine u prvom planu, poput gostionice (*Dundo Maroje: prezentacija 5*):

TRIPČETA: *Misser*, da znaš; ovdi su tri voštarije: na jednom je senj "Miseria", što vi zovete lakomos; na ovoj ovdi "Ludos"; na onoj onamo, božić gdje kuljene i djevenice ije, zove se "Oštaria della grassesse". (I/1);
*DUNDO MAROJE i BOKČILO (s voštarije)*, *POMET i POPIVA*
POMET: Gdje si, Dundo Maroje? (…)
MAROJE: (Jaoh, ovdi sam za veliko zlo moje!)
POMET: Njetko se ozva s voštarije! (I/5)

i Laurine kuće (*Dundo Maroje: prezentacija 6*):
POMET: (...) a imam danaska fačende velike činit, fačende dostojne od Pometa. Imam Popivu s svojijem gospodarom tisknut iz kuće od sinjore Laure. (...) Ma ovo njekoga iz kuće od sinjore – Petrunjela je, a prem nju hitjah. (II/1);
MARO MAROJEV (iz kuće od sinjore) i prijašnji
MARO: Olà družino, vi li ste? Al corpo de Iddio, vi ste!
NIKO: O, misser Marino, nebore, da se vidimo! Ili doli k nam sidi, ili da mi gori uzidemo.
MARO: Ja idem doli k vam.
PUJERO: Ne htje da gori uzidemo. (II/4)


Sinjora Laura s funjestre. (III/11);
LAURA, UGO I POMET pojave se na balkonu. (V/10)
SIGNORA LAURA (s balkona) (II/3).

Učenici inspiraciju za stvaranje mogu pronaći u Serlijevim ilustracijama i uputama o izvedbi prozorskih edikula ili pak u gotičko-renesansnim prozorima koji se javljuju na dubrovačkim palačama, a za referencu imaju Knežev dvor kao model arhitekture 15. i 16. stoljeća.
5.5.3. Treća skupina učenika: Tirena

Čitanjem Tirene i predviđene literature o Držićevim pastoralama [Tirena: literatura], učenici treće skupine zaključit će da se radnja Držićeve pastorale, kako je naznačeno u didaskalijama, odvija u lugu [Tirena: prezentacija 2]: "Ovdi se poje u lugu; zatim Ljubmir sam ishodi i govori (I/2); Ovdi se Ljubmir hoće ubit, a vila mu skrovena iz luga govori” (I/3), odnosno u dubravi uvučenoj meu dvore; idealnom krajoliku

(... gdje se uživa u vječnom proljeću; zelenu i rascvjetalu livadu presijeca potok bistre vode; okolo prolanka pružila se šuma s raznovrsnim stablima, obrasla proljetnim listom što ga pokreće lagani jutarnji povjetarac dok čitav kraj uveseljavaju ptice svojim slatkim žuborenjem.“ (Bogišić 1976: 41). [Tirena: prezentacija 3]

Renesansne ideje talijanskih vila kao idealnih mjesta odmora od svakodnevnih gradskih obaveza i napora, mjesta idealizirane prirode i načina života prenosi se na dubrovačko područje u obliku ljetnikovaca. Na posjedima izvan gradskih zidina; u Zatonskoj uvalli, u Trstenom, Brsećinama i Orašcu, na obližnjim otocima; Lopudu, Šipanu; na Lapadskoj obali, na Konalu, a posebice u Gružu kojeg već Filip de Diversis (Lucca, 2. pol. 14. stoljeća – Dubrovnik, nakon 1452.) u svojem djelu Opis položaja, zgrada, državnog ustraja i pohvalnih običaja slavnoga grada Dubrovnika (Situs aedificiorum, politiae et laudabilium consuetudinum inclytae civitatis Ragusii ad ipius senatum descriptio, 1440.)26 opisuje kao mirnu uvalu punu raznolikog bilja gdje se „nalazi veoma sigurna i prostrana luka, savijena poput luka, okićena naokolo plodnim vinogradima, veličanstvenim palačama i divnim vrtovima“ (Gović 1989: 19) i u Rijeci dubrovačkoj, zaljevu koji je kao mjesto sastanaka, druženja, književnih i umjetničkih rasprava te inspiracije služio još i dubrovačkim humanistima; nastaje dubrovačka ladanjska arhitektura [Tirena: prezentacija 4-5]. Učenici će istraživanjem literature prepoznati na dubrovačkom području brojne sačuvane ljetnikovce i pripadajuće objekte, vrtove, ribnjake, vrtne namještaj, kolonade i fontane te prepoznati njihov značaj i specifičnosti unutar kategorije europske kulture ladanja (usp. Karamehmedović 2015: 479). Dubrovački ljetnikovci, koje Fisković opisuje kao obične kuće kojima su pridodani dijelovi poput terase, perivoja, orsana, kapele, lože oslanjanju se na postojeće modele te se ne ističu prevelikom raskoši, već koriste već poznate, jednostavne i dovoljno reprezentativne elemente (usp. Pelc 2007: 152). Učenici će uz pomoć pronađene ili preporučene literature okupiti nacrte nekoliko dubrovačkih ljetnikovaca te analizirati njihove

arhitektonske elemente, prepoznati oblikovanje jednakotne kuće u obliku L-tlocrta čije krilo, odnosno orsan nosi terasu i kapelicu, uočit će artikulaciju fasada pročelja i začelja te se zajedničkim dogovorom odlučiti za elemente koje će koristiti u prikazivanju scenografskog prostora Tirena [Tirena: prezentacija 5-7]. Iščitavanjem literature zaključit će o renesansnim arhitektonskim oblicima nadahnutim antikom te gotičko-renesansnim oblicima čestim na dubrovačkom području. Na temelju dramskog teksta, učenici će prepoznati nepostojanje izravno spomenutih stambenih prostora već će kao mjesto radnje odrediti upravo dubravu opisanu riječima vile Tirene:

Slatko ti 'e, bože moj, pri danka dзорome
putovat ovakoj zelenom gorome;
travicom prolitje gdi polja uresi,
razliko i cvitje gdi se svud umijesi;
gdi toli slavici ljuveno spijevaju,
regbi da danici razgovor taj daju;
a miriše gora ružicom odsvuda,
putniku umora ter ni čut ni truda;
a tihi vjetrci po poljijeh igraju
i vrhe travici razbludno kretaju;
studene vodice a šušnje odasvud,
oko njih ptičice tiraju ljuven blud.
Miloga cvijetjica! Oh, ljubko t' miriše!
Od slasti dušica i srce uzdiše. (I/2).

S obzirom na vezu ljetnikovaca i pripadajućih im vrtova, učenici će kao zadatak imati proučiti nastanak dubrovačkih renesansnih terasastih perivoja građenih u kamenu, s terasama, trijemovima i kolonadama odrine te kamenim namještajem [Tirena: prezentacija 8]. Značajan element je i kolonada vitkih stupova koja drži odrinu te čini dio opuštenijeg geometrijskog oblikovanja vrtog prostora. Kao i u talijanskim renesansnim vrtovima i u dubrovačkim se kao tri osnovna elementa ističu zelenilo, kamen i voda. Važnost vode i njezina uloga u ljetnikovcima projicirana je u dramsku radnju te je istaknuta didaskalijama i brojnim citatima [Tirena: prezentacija 9-10]:

VILLE: K vodi svak dohodi: pri vodi ću ovd stat,
da mi je što odi za Ljubmira ispitat. (II/1);
VILLE: Budi ti što žudiš! Slobodno prid’ k meni,
 i stan moj da vidiš u vodi studeni. (II/2);
Ovd vila skoči u hladenac...
MILJENKO: Diklice, iznori, vrni mi veselje, (...) Izidi da t’ studena ne naudi vodica; (II/3).
Prema Brunu Šišiću i njegovim istraživanjima dubrovačkih renesansnih vrtova, za razliku od talijanskih vrtova bogatih raskošnim fontanama i dinamičnim pokretom vode preko kaskada, dubrovački vrtovi element vode suptilnije uklapaju u svoje prostore, često u obliku manjih česmi te kamenih ukrašenih kruna cisterni (usp. Šišić 1991: 87).

5.6. Predstavljanje projekta i valorizacija

U trećoj fazi provodi se predstavljanje projekta i valorizacija, odnosno prezentacija rezultata projekta i njegovo javno predstavljanje, prezentacija procesa provedbe projekta, kritička analiza i procjena cjelokupnog rada na projektu i ostvarenosti ciljeva. Predstavljanje projektne nastave održava se u posljednjem tjednu projekta, traje dva školska sata te je zamišljeno kao svojevrsna izložba pri kojoj učenici sudionici projekta svoje rezultate prikazuju ostalim učenicima škole, profesorima, roditeljima i ostalim uzvanicima. U predviđenoj učionici, od učenika se očekuje da posljednji tjedan rade na organiziranju prostora i postavljanju vlastitih scenografija te njima pripadajućih plakata sa segmentima prezentacije.

Nakon nastavnikova predstavljanja projekta i učeničkih zadataka, dva unaprijed odabrana učenika svake skupine imaju 20 minuta kako bi publici ukratko predstavili dramsko djelo koje su čitali te njemu odgovarajuću scenografiju koju su zamislili. Od njih se očekuje da jasno prezentiraju arhitektonske elemente koje su koristili, argumentiraju svoje odabire, navedu poteškoće s kojima se su susreli pri prenošenju dramskog mjesta u scensko, ali i ostalim učenicima predstave iskustva stečena kroz projektu nastave. Nakon prezentacije, predviđeno je vrijeme za moguća pitanja publike te raspravu o prednostima i nedostatcima projektne nastave. Po završetku projekta, nastavnik ocjenjuje rad učenika individualnom ocjenom i ocjenom skupine kao cjeline. Individualna ocjena može biti opisna ocjena kojom nastavnik procjenjuje učenikov doprinos skupini, u pogledu pomoći drugim članovima skupine, predstavljanju konstruktivnih kritika, poštivanja prijedloga drugih članova, razvoja socijalnih kompetencija i sl. Ocjena koju učenici dobivaju kao skupina temelji se na uspješnom samostalnom pronalasku literature, pronalasku materijala i reprodukcija, izradi PowerPoint prezentacije, završnom predstavljanju rezultata te samom primjeru scenografije.
Ovaj rad pokušaj je sažetog prikaza razvoja renesansnog kazališta i pripadajuće scenografije na području Italije s naglaskom na postojeće kazališne zgrade, Vitruvija kao autoritet na području arhitekture, Serlija za područje scenografije te utjecaja perspektivnog slikarstva na stvaranje iluzije prostora. Na hrvatskoj obali Jadrana, utjecaj talijanske kulture humanizma i renesanse značajan odjek imao je u našim renesansnim središtima, posebice u Dubrovniku gdje su prisutni početci javnih priredbi u obliku pokladnih svečanosti, zametci kazališne umjetnosti u Crijevićevu pokušaju stvaranja humanističkog kazališta te uprizorenjima djela drugih značajnih dubrovačkih književnika. Razvoj pastirskih igara, farsi i *commedie erudite*, no i školovanje dubrovačkih književnika u Italiji i otvaranje humanističkih škola na našem području dovelo je do važnijih dramskih ostvarenja čemu je pridonio i odnos s talijanskom renesansnom književnošću inspiriranom antikom. Kao značajan posrednik između Italije i Dubrovnika postavio se Marin Držić, koji je svojom pojavom, bez obzira na prethodno postojanje okupljanja u svrhu kazališnih izvedbi, Dubrovniku omogućio početak organiziranog oblika kazališne prakse i teatrološkog vrhunca. Njegov opus, iako u literaturi dobro istražen, u školskoj nastavi nije predstavljen kroz prizmu teatrologije i svega što ona uključuje te pojava kazališta na hrvatskim prostorima i početci scenografije u srednjoškolskoj nastavi Likovne umjetnosti nisu dovoljno zastupljeni. Upravo je zbog toga nastala ideja o prijedlogu interdisciplinarne projektne nastave koja bi učenicima približila i zainteresirala ih za kazalište i scenografiju te proces koji izrada scenografije uključuje i na taj im način omogućila upoznavanje brojnih arhitektonskih i dekorativnih elemenata renesanse s osloncem na antičke oblike, istraživanje gotičko-renesansnih građevina Dubrovnika i arhitektonskih principa ladanjskih kuća i perivoja, kao i suradnju u transformaciji Držićevih dramskih prostora u zamišljene scenografije.

6. Zaključak

Ovaj rad pokušaj je sažetog prikaza razvoja renesansnog kazališta i pripadajuće scenografije na području Italije s naglaskom na postojeće kazališne zgrade, Vitruvija kao autoritet na području arhitekture, Serlija za područje scenografije te utjecaja perspektivnog slikarstva na stvaranje iluzije prostora. Na hrvatskoj obali Jadrana, utjecaj talijanske kulture humanizma i renesanse značajan odjek imao je u našim renesansnim središtima, posebice u Dubrovniku gdje su prisutni početci javnih priredbi u obliku pokladnih svečanosti, zametci kazališne umjetnosti u Crijevićevu pokušaju stvaranja humanističkog kazališta te uprizorenjima djela drugih značajnih dubrovačkih književnika. Razvoj pastirskih igara, farsi i *commedie erudite*, no i školovanje dubrovačkih književnika u Italiji i otvaranje humanističkih škola na našem području dovelo je do važnijih dramskih ostvarenja čemu je pridonio i odnos s talijanskom renesansnom književnošću inspiriranom antikom. Kao značajan posrednik između Italije i Dubrovnika postavio se Marin Držić, koji je svojom pojavom, bez obzira na prethodno postojanje okupljanja u svrhu kazališnih izvedbi, Dubrovniku omogućio početak organiziranog oblika kazališne prakse i teatrološkog vrhunca. Njegov opus, iako u literaturi dobro istražen, u školskoj nastavi nije predstavljen kroz prizmu teatrologije i svega što ona uključuje te pojava kazališta na hrvatskim prostorima i početci scenografije u srednjoškolskoj nastavi Likovne umjetnosti nisu dovoljno zastupljeni. Upravo je zbog toga nastala ideja o prijedlogu interdisciplinarne projektne nastave koja bi učenicima približila i zainteresirala ih za kazalište i scenografiju te proces koji izrada scenografije uključuje i na taj im način omogućila upoznavanje brojnih arhitektonskih i dekorativnih elemenata renesanse s osloncem na antičke oblike, istraživanje gotičko-renesansnih građevina Dubrovnika i arhitektonskih principa ladanjskih kuća i perivoja, kao i suradnju u transformaciji Držićevih dramskih prostora u zamišljene scenografije.
7. Prilozi

7.1. Vremenik

VREMENIK PROJEKTNE NASTAVE

1) Pripremna faza – uvodna predavanja
   1. tjedan: a. Renesansno kazalište – Italija i Dubrovnik
      b. Držić i dubrovačko renesansno kazalište

2) Provedba projekta
   2. tjedan: Čitanje dramskog teksta i diskusija o dramskom i scenskom prostoru, izrada prezentacija
   3. tjedan: Proučavanje literature i prikupljanje materijala, izrada prezentacija
   4. tjedan: Učenička izlaganja uz prezentacije
   5. tjedan: Radionica perspektivnog slikarstva i izrada scenografija

3) Predstavljanje projekta i valorizacija
   6. tjedan: Prezentacija rezultata

7.2. Prva skupina učenika: Skup

7.2.1. Skup: literature


7.2.2. Skup: prezentacija

Držićevi arhitekti
Prijedlog projektne nastave iz Likovne umjetnosti

Prva skupina učenika: Skup

_Tko hoće znati koji je ovo grad koji se ovdi vidi, ovo je Šarvnjas-grad..._

Marin Držić, Skup (Prolog)
ZLATI KUM: 1, za rjeti ti, sromom ljubim onu kuću; djevojku sam tu vidio: oko mi ljubi nju krv.
(I/10)

MUNUO (san)

MUNUO: Dobri su glini doseže za nas! Ovdje se pire za večeras razvriža, ako se ne varan. Ma ovo iz kuće Slupa, njezina memori u sebi, ne mogu čuti što govori: skrć ću se ovamo da me ne vidi.
(III/3)

VARIVA: Brzimi, tico vas je poslao!

PASIMAHA: Poslao nas je oni tico je vaš - Zlati Kuma, moj gospodar s vaš zet.

VARIVA: Meni gospodar nije ništa rekao, ma vas ja neću izazvati. Uzdiše gori. A bogom mi je i rekan da ne dan nikomu užesi u kući.

PASIMAHA: Nije bo znao, po gradu Božiju, koja će gospoda danas k njemu doci. Umira, umira, volantomeni!
(III/4)

IV ŠKUP. VARIJA I ANDRIJANA (iz kuće)

STARAC: Jeste li gori?

ANDRIJANA: Gori smo, čaca.
(I/6)

Problem se kompozicije višekatnih fasada nije u dubrovačkoj stambenoj arhitekturi rješeno povezivanjem stupova i gredu pojedinih rebara te postavljanjem jedinih poviše drugih. Fikcija se uvodi ne pojavljuje niti kao dekorativni element, niti kao sredstvo povezivanja pročelja. Na dubrovačkim pročeljima po se i prvi desetljeća XVI. stoljeća utu veći ši manji prevokaci promoci pitko profiliranih okvira, a bogatijim ukrašen iste se jedno portal. Eostanak plasticiteta i rimiziranja fasada pleista, polustopovina i stupovina bilo je i ostav če jedno od glavnih obilježja dubrovačkih kuća i palača.

(GRUJić, Nada. Klasični i renesansni stambeni hićevni dubrovački arhitektura Dubrovnik. Str. 122.)

Arhitektura u gradu 15. stoljeća održavala je dojam jedinstvenosti. Filip de Diversi napisao je da kuće u gradu izgledaju kao da su „svi zastavom i izgreadu od iste grede, od istog graditelja, i gotovo u isto vrijeme“. U praksi, ugovaranja i bižejno stvaranje klasačkih i graditeljskih poslova - u kojoj je zapravo nemoguće različit pravne, drustvene i tehnološke ustanove - odlučavanje po postojećim predloženima stvorilo je finu koordinatnu mrežu, splot na koji su različite grane povezane sredinu arhitekturi koncepcijama, pogleda u crkvice i pročelja, i pojedinačnim kamenoklasačkim opremom.

STARAC: Magarico, što isčešnješ na vantanti? Da ja izidem, je li? Da razvršeš što je po kući? (1/3)

Detalj portala Skočišćke palače, 1549.-1555. Restićeve ulice (Pustijerna), Dubrovnik

Sebastiano Serlio, Detalj ilustracije dvostrukog portala, U: "Tutte l'opere d'architettura et prospettiva in sette libri", knjiga IV

Sebastiano Serlio, Ilustracija primjera dvostiha vrata, U: "Tutte l'opere d'architettura et prospettiva in sette libri", knjiga IV

Uzlužno predivnije palače Skočišćake, 1549.-1555. Restićeve ulice (Pustijerna), Dubrovnik

VARIVA: Umijem! Da ti hoću ukrašiti, ne bih ti imala što ukrašiti nego pasčima; toga ti je najpunija kuća, ni daš mosti...
STARAC: Ni dana mosti, pa će neće da meteš.
VARIVA: ... ni daš kuhati. Ključe od ogujišta držiš kako da ti je tezoro u ogujištu.

(13)


Zidni univaonik dvorana u ljetnikovcu Serkošević, oko 1521., Lapad, Dubrovnik.

Zidni univaonik (dvorana u prizemlju) u ljetnikovcu Stay, 15.-16. st., Rijeka dubrovačka (Batakovina).

Zidni univaonik (dvorana na katu) u Ranjinovoj kući, kraj 15. st., Postižerna, Dubrovnik.
SKUP: Ovi čovjek ne more bit da nije uaznaim za moje tezoro. S vinom mi je došao! Ništa, veću pijem. A uza me je, bogno je uza me tezoro, sad sam najbogatiji, najbogatiji! Meni malo ćeš uvančat s svojom vojškom od kuhača. Većeras poništo nije za držat ovo tezoro u kući; ovdi ga ću u ovoj crkvi goližodi za nocas skrit, tot ću ja miran bit. (II/10)

MUNO (sarm): A nješto pod pauhu nošaše Slep: "A uza me nešim tezoro, a sa menom je tezoro!" ... Ne more bit neg da hoće skrit stogodi ovi starac u crkvi. Nije za ostaviti ovaj posao! ... Bogano ću spitat što čini u crkvi. Grob njegki otvorem, munjelju njegu unutro stavim.


(Kapela Znanajina ljetnikovca, 15.-16. st., Rijeka dubrovačka (Ohtuljeno))

Kapelica Guzdeličeva ljetnikovca, oko 1527., Gruž, Dubrovnik

Peter Andrijić, Crkva navještenja Marijina, 1534., Dubrovnik
1. Pročelje palače Sorkočević, kraj 16. st., Ulica Cvijeta Zuzorić 14, Dubrovnik
2. Pročelje palače Franu Gundulica, oko 1546., Božidarevićeva ulica 1, Dubrovnik
3. Pročelje palače Kabužića, početak 16. st., Bandura ulica 3, Dubrovnik
4. Detalj portala Skočivlje palače, 1549.-1553. Restitucija ulica (Pustijnera), Dubrovnik
5. Sebastiano Serlio, Detalj ilustracije dorskogportala, U: Tutte lopere d'architettura et prospettiva in sette libri, knjiga IV SERLIO, Sebastiano. Tutte lopere d'architettura et prospettiva in sette libri, knjiga IV, Str. 146.
6. Sebastiano Serlio, Ilustracija primjera dvorani vranica, U: Tutte lopere d'architettura et prospettiva in sette libri, knjiga IV SERLIO, Sebastiano. Tutte lopere d'architettura et prospettiva in sette libri, knjiga IV, Str. 190.
7. Ulazno predvorje palače Skočivlje, 1549.-1553. Restitucija ulica (Pustijnera), Dubrovnik

9. Zidni unavojnici dvorana u ljunkovcu Sorkočević, oko 1521., Lapad, Dubrovnik
10. Zidni unavojnici (dvorna u praznju) u ljunkovcu Staj, 15.-16. st., Rijeka dubrovačka (Batrinovac)
11. Zidni unavojnici (dvorna na latu) u Ravninici kvac, kraj 15. st., Pustijnera, Dubrovnik
12. Načrt pročelja crkve sv. Spasa, oko 1520., Dubrovnik
13. Fotografija pročelja crkve sv. Spasa, oko 1520., Dubrovnik
15. Petar Ančić, Crkva naviještaja Marijina, 1534., Dubrovnik
http://www.narica.hr/media/uploads/hr/2016-3/hr16_3_page_25_image_0002.jpg
16. Kapela Gudačkova ljunkovca, oko 1527., Gruž, Dubrovnik
7.3. Druga skupina učenika: *Dundo Maroje*

7.3.1. **Dundo Maroje: literatura**


9. SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*.  
7.3.2. Dundo Maroje: prezentacija

Držićevi arhitekti
Prijedlog projektne nastave iz Likovne umjetnosti

Druga skupina učenika: Dundo Maroje

...para li vam ovo malo mirakulo Rim iz Dubrovnika gledat?

Marin Držić, Dundo Maroje (Prolog)

...da je perspektivno slikani prospekt zatvara osuđene svrhe zadnje slike, bit će, sjetim, neprijatnje. To više što u nekim smatranim dispozitivnim nacrtima odvijanja radnje koji su vidljivi iz samoga teksta Držića neprestance stoji pred očima Serlio i njegova scena comica s gradanskim kućama, balkonima, loggijama, gostiocioc, bladilštima na desnoj strani pozornice, piazzettom kao središnjem mjestom zbivanja, ulicom koja perspektivno izlazi iz malog stupa i crkvenim tornjem u pozadini.

Pera: Dživo, lijep ti je ovi grad i vele ti je veličak; ja se umorila ovom ulicom hodeci.
Dživo: Ja se sjetnjam cilja je od Krive ulice.
Pera: Uzgava, Dživo, što govorit? Ovo je cilja neg od Grada do Lancejate.
Dživo: Pera, hoću da ti ukazem crkvu od Svetoga Petra?
(…)
Pera: Je li velika kao i Sveti Gospodin?
Dživo: A kako ti znam da je Sveti Gospodin veliki?
Pera: Brzina, Dživo, kako ne znam? S teškom nijesam li svaki Božić u Sveti Gospodu na misu bila?
(1.59)

Baldisseri Pennanzi, Slika scene za komediju La Calandria, sredina 16. st., Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Galerija Ufizzi, Firenca, Italija

Kupola bazilike sv. Petra, 1506.-1626., Rim, Italija

Kupola dubrovačke katedrale (Uznesenje Blažene Djevice Marije), sadašnja katedrala 1671.-1713., Dubrovnik
TRIFČETA: Miser, da znaš, ovdje su tri veštarije: na jednom je sejil "Miser", što vi zovete lukanor; na ovoj ovdje "Lukes", na onoj onamo. Bio je gdje kuća i cijevnice i iza, zove se "Ostata džina gromačica". (I.21)

DUNDO MAROJE i BOŠČILO (o veštarije).
POMET i POPIT.
POMET: Gde si, Dundo Maroje?
MAROJE: (Jeda, ovdje sam za veliko zlo moje!
POMET: Njetko se ozva s veštarije!
(I.5)

*veštarija (tal. ostaria) – kuća, gostionica

POMET: (...) a imam danasaka
šćende velike činči, šćende
dostojne od Pometa. Imam Popiva
s svojim gospodarom izvan iz
kuće od sinjore Lacie. (...) Ma
ovo nješoga iz kuće od sinjore –
Petunjela je, a prema nu hitajah.
(I.1)

MARO MAROJEV (iz kuće od
sinjore i prijazni)
MARO: Olo dražino, vi li ste? Al
corpo de likh, vi ste!
NIKO: O, mišer Maroža, užore,
da se vidimo! Ili doli k nam sidi,
i da mi goti uzidamo.
MARO: Ia idem doli k van.
PIJERO: Ne bije da goti uzidamo.
(I.4)

Pročelje pašače Skočibuka, 1549.-1553., Restićeva ulica (Pustjerna), Dubrovnik
Laura: Spettro, scevolo giù alla porta (tal.) - Pričakajte, ući će delje na vrata.

NIKO: Ovčić ćemo sam da stopi lijepa koridžara. Ono joj godišnico na vratijeh; poču se ekostat k njoj. (II/2)

Sebastiano Serlio. Primjer odaknja vrata, U: Tutte l'opere d'architettura et prospettiva in sette libri, knjiga IV

Sebastiano Serlio. Ilustracija primjera dvora vrata, U: Tutte l'opere d'architettura et prospettiva in sette libri, knjiga IV

Te kalije, a naročito one koje prikazivaju građevine i uličice u Manili, Dandu Manju, Pjorina, Arkilina i Srgu, bit će namijenjene u gostičko renesanconom stilu, a bit će im služiti za uzor neke dubrovečke, možda rimski ili kotočke kuće s nekim pretjeranostima ili iskrivljenim dijelovima.

FISKOVIĆ, Cvito. Poznate Držićevih igara, Str. 526-530.

Pročelje Ranjinsko koće, 15. st., Ulica brzine Andrejeva (Pustijena) Dubrovnik

Pročelje palače Grčetić, 15.-16. st., Ulica Etara Buglijija, Dubrovnik
PETRANJIJA: Ovo je gaspoda i kraljica bogata, puna joj je kuća srebra i zlata.

(III/17)

Prečelje paše Iusović-Braichli,
15. st., Prijeke, Dubrovnik

Prikaz paše Iusović-Braichli, 15.
st., Prijeke, Dubrovnik

Sebastiano Serlio. Iustracije prozorskih edikula, 13: Tutte l'opere d'architettura et
prospetiva in sette libri, knjiga IV

Prozor Kneževa dvora, obnova nakon 1463. godine, Dubrovnik
LAURA, UGO I POMET pojene se na balkoni
(V/10)

SIGNORA LAURA (s balkona)
(II/3)

Balkon palače Isusović-Blonchi,
15. st., Prijeko, Dubrovnik
(postoljena obnova 2012.-2013.)

Balustrada palače Isusović-Blonchi, 15.
st., Prijeko, Dubrovnik
(postoljena obnova 2012.-2013.)

Popis priloga:

1. Sebastianio Serlio, Ilustracija komične scene, 1545., U: Tutte l’opere d’architettura et prospettiva in sette libri, knjiga II
5. Kupola bazilike sv. Petra, 1506.-1626., Rim, Italija
6. Kupola dubrovačke katedrale (Uznesena Blažene Djevice Marije), sadašnja katedrala 1671.-1713., Dubrovnik
7. Kupola dubrovačkih stambenih prostora s otverima „na koljenima” u prizemlju
9. Pročelje palače Skočića, 1549.-1553., Restićeva ulica (Pustijemia), Dubrovnik
7.4. Treća skupina učenika: **Tirena**

7.4.1. **Tirena**: literatura


7.4.2. Tirena: prezentacija

Držičevi arki teti
Prijedlog projektno nastave iz Likovne umjetnosti

Treća skupina učenika: Tirena

Kaje ovoj dubrava? Ali su i ovdj gore? Ko li se gizdava uvrže meu dvore?

Marin Držić, Tirena (Prolog)
Ovdje se poje u luču: zatina ljubav sam iskori i goveri
(1/2)

Ovdje se ljubav boće ubij, a vila nam skrivena iz
luču goveri
(1/3)

Sebastiano Serlio. Ilustracija pisanine scene, 1545.,
U: Tent l'opera d'architettura et prospettiva in sette
libri, knjiga II

VILA TIRENA:
Slatko ti se bože moj, pri dušku davorne
puknate ovako je zelenom guromo;
travicom prilija gdi polja utoles,
razlika i cvijeće gdi se svud umiješi;
gdi toli slaviki ljubivo spijevaju,
regi da danici razgovor taj duh;
a miris gora ružicom odavno,
pamuku umora ter ni čut ni truda;
a tih i vjetrići po poljih;
ignaju i vrhe travici razbladno kretaju;
svjetle vodice i sušnje odavno,
oko njih plitčice trašnju ljuvan blud.
Mlode cvijetjica! Oh, ljubko t mireš!
Od slasti dušica i srce uzdiže.

... Ma ka je zvir onoj pod hrastom ka viđu?
... Ovdje ču u sjenci kon vode potinut
osvijet zeleni ljubimini maša u skr...
VUČETA:

Hladenac je jedan taj blizu kraj gore,
izvire morna van, a teče u more.
„Riječka” se taj zvone hladenac međeni,
vrha svih iz slova u goru zeleni.

Vidnji tu je stan i z vencom na glavi
prolaze lepši dan taj vodi u slavi;
a zemlja na lice ljubovo gledaju
razliko cvijetnica iz skuta mu daje.

Taj jedan dubrava. Ohnade, jes koja
zlate danje dava, - tej čudo vidjeh ja;
čuva se i pjesni tuj, brate, andele,
da duša uzbijesni od slasti tej rajske
Sad jedan mlad djetić s tim vilen pri vodi
stare kuće Držić svu mlado provodi,
koga su tej vile od bistra hladenca
dostojna učiniti od lovorna venca,
ki mu su na glavu stavili za uros,
da ovu državu proslavi do nebes.
(Prolatk)

Riječu dubrovačku, tj. Ozbolu sa svojom okolicom otkrili su i
izobrali već dubrovačku hranu. Glasovit Ilia Crijević
(Aristus Lampadius cerva) u elegiji pujakenu Marijanu Crijeviću
pored osalog opsadij rijece Ozbolu i čitav krajolik oko rijeke
(… „jedva ima drugih tritonskih voda u kojima bi božića
dubrava tako prikladno ploviti mogla”).

R. Bogićić, Priroda i pojava u djelima i vremenu Marija Držića,
str. 45.

U Držićeva vrijeme razvilo se u Dubrovniku ljudsko graditeljstvo koje je u surgaju s njegovim pastoralinim igrama. Držić je
mogao vidjeti kako se na obalama Cruta, na prijevima Konala, u sjevernom Lapadu, u svježini Rijeke dubrovačke i po
očkovim otocima uređuju pristaništa, ravnuju zemljišta i lome stijene da se nastavi kao u nekom natjecanju gradnjom
ljetnikovaca, započeta već u XV stoljeću sred prostranih terasa sa putsima, nad terasama i ribnjacima okruženima
trijemovima, s održanim na kamени stupovima, kapelama i osmanom za čamce i ribarski pribor.

C. Fisković, Likovna unutarnost u djelima i vremenu Marin Držića str. 38
Pročelje ljetošnjaka Miha Junicheva Bone (Bunić-Kaboga), 15.-16. st., Rijeka dubrovačka (Batahovina)

Pročelje ljetošnjaka Bunić-Gradec, 15.-16. st., Grač, Dubrovnik

Pročelje Sorkočevićeva ljetošnjaka (Sorgo), 1521., Lapad, Dubrovnik


Terasa Sorkočevićeva ljetošnjaka, 1521., Lapad, Dubrovnik
Tenasti i slikoviti dubrovački perivoji, sa stepeništem, terasama, dvorištima i trijesterima, mogu biti veoma prikladni za prizor gaju, ravnicu i tapanje kraljica ili građevine, koje zahtijevaju Držićeva komedije.
C. Fisković, Poznate Držićevih igra, str. 539.

Dio vrta i pročelje ljetničkevca Sorkočevića u Komeću, 15.-16. st., Rijeka dubrovačka

Kolonada u vrtu ljetničkevca Sorkočević-Jordha u Lapadu, 15.-16. st., Lapad, Dubrovnik

VILA:
K vodi svak dohodi; pri vodi ču ovdje stat,
da na je što odi za Ljubavna i opatit.
(II/1)

VILA:
Budi ti što žudiš! Sloboćno prid’ k meni,
i stani moj da vidiš u vodi studeni.
(II/2)

Ovdje viša skoči u ličenec...
MILJENKO:
Dokaze, zapri, vam mi veselja,
...
Izdi da t’ studena ne naudi vodica;
(II/3)

Ribnjak Sorkočevićeva ljetničkevca
(Sorgo), 1521., Lapad, Dubrovnik
1. Sebastiano Serlio, Ilustracija pastoralne scene. 1545., U: "Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri", knjiga II
HEWITT, Bernard (1958) *The Renaissance Siege: Documents of Serlio, Sabattini and Furtenbach*, Comi Gablies, Fiorida University of Miami Press, Str. 31
2. Pročelje Ljetnikovca Stjepić, 15. st., Rijeka dubrovačka
3. Začelje Ljetnikovca Gažetaša, 16. st., Rijeka dubrovačka
4. Pročelje Ljetnikovca Miha Juraža Bone (Bunić-Kaboga), 15.-16. st., Rijeka dubrovačka (Batahovina)
5. Pročelje Ljetnikovca Bunić-Stjepić, 15.-16. st., Rijeka dubrovačka (Batahovina)
6. Pročelje Širokošćevića Ljetnikovca (Sorođe), 1521., Laped, Dubrovačka
8. Tisana Sokolčevićeva ljatinovca, 1521., Lapad, Dubrovnik  
http://cdn.dubrovniket.hr/data/1322584731m178.jpg
https://triprabbits.com/wp-content/uploads/2016/03/IMG_7139_N.jpg
KARAMEHEDOVIC, Deša. Protona i funkcionalna klasifikacija dubrovačke ladanjske arhitekture: doprinos društvenom  
11. Ribnjak Sokolčevićeva ljatinovca (Sogo), 1521., Lapad, Dubrovnik  
12. Crtiša južnog pročelja ljatinovca Gučetić-Gozze, 1494–1502., Trsteno  
OBAD ŠČITAROCI, Mladen; KOVAČEVIĆ, Maja Anastazija. Arboretum Trsteno – perivoj renesansnog ljatinovca. U: *Art  
OBAD ŠČITAROCI, Mladen; KOVAČEVIĆ, Maja Anastazija. Arboretum Trsteno – perivoj renesansnog ljatinovca. U: *Art  
8. Popis i izvori reprodukcija

1. Marcus Vitruvius Pollio, Plan grčkog tipa kazališta

2. Marcus Vitruvius Pollio, Plan rimskog tipa kazališta


4. Andrea Palladio, Kolonada gledališta, Teatro Olimpico, 1580.–1585., Vicenza, Italija
https://bur.regione.veneto.it/resourcegallery/photos/356_Vicenza_Teatro%20Olimpico_Gradinata.jpg


6. Vincenzo Scamozzi, Pročelje Teatra all'antica, 1588.– 1590., Sabbioneta, Italija

7. Vincenzo Scamozzi, Tlocrt Teatra all'antica, 1588.– 1590., Sabbioneta, Italija

8. Vincenzo Scamozzi, Interijer Teatra all'antica, 1588.– 1590., Sabbioneta, Italija
https://lombardia.abbonamentomusei.it/var/ezdemo_site/storage/images/lombardia/musei/teatro-all-antica/272320-4-ita-IT/TEATRO-ALL-ANTICA.jpg

9. Marcus Vitruvius Pollio, Skica za periakti


17. Andrea Palladio, Skica *scenae frons* Teatra Olimpica u Vicenzi, oko 1580., London: Royal Institute of British Architects (Burlington Devonshire, VIII, 5)


19. Početna stranica *Hekube* u Šibenskom rukopisu, (otkriven 1933., HAZU, Zagreb VII. 33)

20. Narodna pročelja Kneževa dvora u Dubrovniku (arhitektonski snimak: Ivan Tenšek d.i.a.)

21. Petar Frano Martecchini, Skica pročelja Vijećnice u Dubrovniku, prije 1867., Martecchinijev album iz 1892. godine

23. Unutarnji balkon u saloči, 15.-16. st., ljetnikovac Vica Stjepovića–Skočibuhe, Šipan
9. Popis literature


50. HARWOOD, Ronald (1984) All the world’s a stage. London: Methuen.


10. Sažetci

10.1. Sažetak

Ovaj diplomski rad sažeti je prikaz razvoja renesansnog kazališta u Italiji s naglaskom na prve nepokretne kazališne zgrade, Palladijev Teatro Olimpico u Vicenzi i Scamozzijev Teatro all'antica u Sabbioneti, te prve scenografske zahvate renesansnih umjetnika potaknute razvojem perspektivnog slikarstva. Talijanski utjecaj na razvoj renesansnog kazališnog modela, oslonjenog na antičke traktate i Vitruvija kao autoritet, očitovao se u Dubrovniku. Središte renesansnog kazališnog djelovanja u Dubrovniku predstavlja Marin Držić, poznavatelj talijanskih kazališnih oblika, izvedbi i Serlijevih opisa scenografskih prostora. U nedostatku dubljeg proučavanja razvoja kazališta u Hrvatskoj i njegova talijanskog utjecaja u srednjoškolskim planovima i programima, ali i nedostatka sačuvanih hrvatskih renesansnih scenografija, nastala je ideja o prijedlogu srednjoškolskog projekta. U radu je predstavljen prijedlog projektne nastave iz Likovne umjetnosti nazvan Držićevi arkiteti koji bi učenike upoznao s procesom nastanka scenografije, omogućio im upoznavanje renesansnih arhitektonske i dekorativne elemenata te suradnju u oblikovanju Držićevih dramskih mjesta u vlastite scenografije.

Ključne riječi: renesansno kazalište, scenografija, Držić, Likovna umjetnost, projektna nastava

10.2. Summary

This graduate thesis is a concise summary of development of the renaissance theatre in Italy with an emphasis on the first immobile theatre buildings, Palladio's Teatro Olimpico in Vicenza and Scamozzi's Teatro all'antica in Sabbioneta, and the first scenographic projects of renaissance artists inspired by the evolution of perspective painting. Italian influence on the development of the renaissance theatre model, based on antique treaties and Vitruvius as an authority, manifested itself in Dubrovnik. The center of renaissance theatre in Dubrovnik is Marin Držić, connoisseur of italian theatrical forms, performance and Serlio's descriptions of scenographic spaces. In the absence of the more extensive examination of theatre development in Croatia and its italian influence in high school programs, and also of the lack of preserved
croatian renaissance scenographies, the idea of a high school project was created. This paper introduces the proposal for a teaching project of Visual Arts called Držić's arkiteti which would familiarize the students with the stage design process, introduce them to renaissance architectural and decorative elements and enable them to collaborate in shaping Držić's dramatic spaces into their own scenographies.

Key words: renaissance theatre, scenography, Držić, Visual Arts, project-based learning