



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Lada Muraj

**SUODNOS AKADEMSKOGA DISKURSA
I SCENSKIH IZVEDBI U PROCESU
KANONIZACIJE DRŽIĆEVA
DRAMSKOGA OPUSA**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2015.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Lada Muraj

**SUODNOS AKADEMSKOGA DISKURSA
I SCENSKIH IZVEDBI U PROCESU
KANONIZACIJE DRŽIĆEVA
DRAMSKOGA OPUSA**

DOKTORSKI RAD

Mentori:

prof. dr. sc. Boris Senker
izv. prof. dr. sc. Leo Rafolt

Zagreb, 2015.



University of Zagreb

Faculty of Philosophy

Lada Muraj

**INTERRELATIONS OF ACADEMIC
DISCOURSE AND STAGE PRACTICE
WITHIN THE PROCESS OF
CANONIZATION OF MARIN DRŽIĆ'S
DRAMATIC OPUS**

DOCTORAL THESIS

Supervisors:
Boris Senker, Ph.D.
Leo Rafolt, Ph.D.

Zagreb, 2015

Zahvale

Istraživanje usporednog hoda držičoloških prinosa i scenskih relizacija Držićeva opusa dug je i uglavnom samotna posao, sazdan kako od trenutaka ushićenja spoznatim, tako i od sumnji i mnogo tihoga rada čiji nam je ishod nepoznat. Ipak, ovo je prigoda da zahvalim pojedincima koji su mjestimice prekidali tu samoću između mene i teksta svojim komentarom, savjetom, katkad samo slušanjem. Mojim mentorima, Borisu Senkeru i Leu Rafoltu, zahvaljujem na podršci, na razumijevanju mojih zamisli, na discipliniranju i teorijskom uokvirivanju moje katkad nedisciplinirane misli. Milovanu Tatarinu također zahvaljujem na korisnim usmjeravanjima. Moje zahvale idu i djelatnicima Odjela za časopise Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu koji su me mjesecima snabdjevali novinskim svescima iz kojih sam iščitavala kazališne kritike. Mojoj teti, Aleksandri Muraj, zahvaljujem na uvijek spremnom oku i uhu za moje tekstove i moja promišljanja. Obitelji, prijateljima i kolegama, koji su iz veće ili manje blizine pratili ovaj moj dugotrajni rad, ponajprije zahvaljujem na strpljenju.

Sažetak

Kad je riječ o dramskom autoru, poput Marina Držića, razlučujemo četiri aspekta procesa njegove kanonizacije: tiskanje tekstova; književnokritičko promišljanje opusa; izgradnja statusa putem školskog sustava, odnosno školske lektire te, konačno, scenskim uprizorenjima. Od ta četiri aspekta nas će u ovome radu zanimati dva: vrednovanje koje proizvodi akademski diskurs te kazališna praksa. Preciznije, zanimat će nas njihov suodnos, odnosno u kojoj mjeri scenske postave Držićevih dramskih tekstova slijede (aktualna) književnokritička promišljanja, podupirući na taj način kanonizacijski proces koji se odvija u okviru akademskog diskursa, u kojoj mjeri tek odgovaraju na činjenicu kanonskog statusa književnog predloška, ne tragajući za sadržajem takvoga statusa i njegovom književnointerpretativnom podlogom, a u kojoj mjeri nude vlastita interpretativna rješenja s kanonizacijskim potencijalom mimo i ispred akademskog diskursa.

Ključne riječi: Marin Držić, proces kanonizacije, držićologija, izvedbe

Summary

Interrelations of Academic Discourse and Stage Practice within the Process of Canonization of Marin Držić's Dramatic Opus

When it comes to a playwright, such as Marin Držić, four aspects of the process of his canonization are to be differentiated: publishing of his texts; reflections upon his work from the perspective of literary criticism; building of his status through educational system and, finally, by means of stage productions. Two of these four aspects are in the focus of the present work: evaluation produced by the academic discourse and the one stemming from the theatre practice. More precisely, we are interested in their interrelations: to what extent stage productions of Držić's plays follow (contemporary) literary criticism, thus supporting the canonization process taking place within the academic discourse, to what extent they merely respond to the fact of the canonized status of the literary text, refusing the quest for the content of such a status and its literary interpretive ground, and to what extent they offer their own interpretive solutions with the canonizing potential without taking into account academic discourse. Here are, chronologically presented, the results of our research.

The first director to stage one of the Držić's plays in modern Croatian theatre was Stjepan Miletić. Having a thorough literary education and being well informed about contemporary literary criticism, he must have had insight in criticism on Držić of his time. Yet, when reading his theatre memoirs, we are drawn to conclusion that his decision to stage the play *Novela od Stanca* in 1895 is primarily due to the fact that he read it – for the first time in the era of professional Croatian theatre – from a perspective of a theatre practitioner. Historical accuracy of this production has more to do with the – at the time still fashionable – Meininger Company style, rather than being based on the findings of literary criticism and historical research. On the contrary, an abundant introduction to the second edition of Držić's complete works by Milan Rešetar in 1930 will offer literary analysis of Držić's plays putting them, at the same time, in the historical context. Although Jean Dayre's discovery of Držić's conspiracy letters – in which he seeks Cosimo Medici's help to overturn the Dubrovnik Republic ruling oligarchy – in Florentine archives will coincide with the preparation of Rešetar's introductory text, and thus force the author to include this new finding in it, somehow altering the image of Marin Držić he is drawing, in Rešetar's writing the poet will

primarily remain a Renaissance entertainer, strongly determined by the harmony and optimism of the Renaissance culture. When, in 1938, Marko Fotez will for the first time in the modern Croatian theatre stage *Dundo Maroje*, the central piece of Držić's *opus*, just like Miletić, he will be less inspired by the literary criticism, than by the stage potential of the play. Fotez will considerably alter the original text, adapting it to the contemporary theatre practice, thus depriving it of much of its richness, particularly in the philosophical aspect of the play, but, on the other hand, bringing it much closer to the contemporary theatre audience. This will be the real beginning of Držić's plays' life on the contemporary stage. This adaptation and stage production will mirror Rešetar's and his time's ideas on Renaissance optimism.

Particularly the forties, and to some extent also the fifties in Croatia, will be marked first by political and then poetical radicalism. Pre-Second World War Banovina Croatia, Nazi-puppet state Independent State of Croatia, partisans resistance movement, post-war pro-soviet Yugoslavia and Yugoslavia that says no to Stalin, each of these formations will have its theatre, in which the need to express a specific ideology will require specific aesthetics. During this period, and particularly when it comes to the staging of classics, the two most prominent Croatian directors will be Marko Fotez and Branko Gavella. Their approaches to the founding texts of the Croatian dramatic literature will be diametrically opposed. Thus, in his adaptations of Držić's plays to the contemporary stage, „cleansed“ from playwright's linguistic, poetic, narrative and philosophical abundance, Fotez will be searching for clear definitions of genre, trying to re-create a *Renaissance comedy* which, in contact with the theatre practice of Fotez's time, most often turned out to be closer to *commedia dell'arte*. Unlike him, Gavella was a close reader of Držić's text, finding in it the keys for putting those historical texts on the modern stage. In Fotez's case, contemporary stage context would alter the text, while in Gavella's approach, a classic text would produce innovative contemporary stage solutions.

While Fotez's merit lies in putting Držić's plays on the contemporary stage, Gavella, although a director of only two productions of *Tirena* and one of *Skup* and *Hekuba*, will leave much more impact on both future literary interpretations and stagings of Držić's plays. Gavella's stagings of a pastoral play *Tirena* had several shortcomings: instead of searching for a simplicity of a Renaissance pastoral play, he opted for certain baroque-like solutions in terms of scenery, costumes and dance. On the other hand, while preparing his stagings of the

comedy *Skup* and the tragedy *Hekuba*, and searching for some concrete scenic solutions, Gavella will anticipate Držić's mannerist idea of theatre, although he will not name it as such, leaving this to his assistant on the productions of these two plays, literary historian Frano Čale. Gavella will equally explicitly detect the darkness of Držić's great comedies, which will have tremendous influence on both future literary critics and stage directors.

Milan Rešetar has given a rather negative opinion on Držić's conspiracy episode, considering the author a better playwright than politician, and deploring his negative description of Dubrovnik ruling oligarchy, but still giving him some credit for his sympathy for the populace. Drawing on the conspiracy episode, Serbian literary historians of the time will forge a morally dubious portrait of the poet as a drunkard, eater, constantly in debts, foreign servant and traitor of the homeland. On the other hand, the newly installed ideology, after 1945, will focus on what Rešetar detects as Držić's *sympathy for the populace*. In this respect, the remarks of the writer Miroslav Krleža will play the key role. Marking the 400th anniversary of the play *Tirena* in 1948, within the context of old Croatian literature, he clearly singles out the literary production of Marin Držić, as the only one not being religiously inspired and purely imitative. His conspiracy episode will receive positive evaluation as a battle for democratic principles. At the same time, thanks to the very influential Krleža's opinion on the literary value of Držić's plays, they will be widely staged in Croatian and Yugoslav theatres, but, even more importantly, Krleža's labelling of the poet as a *rebel* in positive terms, as a fighter for social justice and democratic principles, and not any more as a traitor of the homeland, will give a new direction to the interpretations of Držić's work. In this sense, the publication of the book *Marin Držić Vidra* in 1958, by Živko Jeličić, in which the poet is depicted as an advocate of Dubrovnik's lowest classes, is crucial.

It is interesting to see how Fotez's productions will live through the twenty years (1938-1948-1958) of interpretive paradigm shifts regarding the Držić's plays. The element which will characterize this entire period of Fotez's productions, in terms of literary interpretations as well as practical stage solutions, is a particular idea of the Renaissance as gay, harmonious, optimistic and progressive period. From the merry and not too pretentious Renaissance play, as Fotez's *Dundo Maroje* was conceived and staged, through the performances of this production with a silenced Ugo Tudešak during the Nazi regime, in order to avoid any possible thought of mocking the Germans, to the staging of *Skup* in 1958, which does not neglect the social aspect of class identity of the servants characters, Fotez will

be producing at stage his vision of the Renaissance comedy, while constantly being in ideological harmony with his time. Still, the fifties, and even more the decades to come, will be the times when new scenic visions of Držić's plays will be offered, while Fotez's adaptation and staging method will mostly continue to live outside major national theatre centres.

In the mid-fifties emerges the idea that *Dundo Maroje* should be performed in its original version. The first director to undertake this task will be Mladen Škiljan in the Zagreb Dramatic Theatre in 1955. His staging will point to the problems in reception which the original text encounters when staged in Zagreb, but it will also launch excellent interpretation of the role of Pomet by at the time young actor Pero Kvrgić. The director Kosta Spaić, with his stagings of *Skup* in 1958 and *Dundo Maroje* in 1964 at the Dubrovnik Summer Festival, will go further into resolving the problems of reception of Držić's plays, but he will also offer some innovative solutions in the field of environmental theatre. Both these productions will become anthological. Although Držić is present at the Dubrovnik Summer Festival from its first edition in 1950, with the visiting productions of *Dundo Maroje* by Bojan Stupica and Yugoslav Dramatic Theatre from Belgrade and *Skup* by Branko Gavella and Croatian National Theatre from Zagreb; the Dubrovnik park Gradac will be inaugurated as a stage for pastoral plays, with *Plakir* by Fotez and *Tirena* by Gavella; Fotez will place his production of *Novela od Stanca* and *Tirena* near the small Onofrio's fountain, thus miming the actual location where the story of the play takes place; but Spaić will be the first one to use the semanticizing potential of the Dubrovnik open spaces. Thus the contours of the real Dubrovnik, visible over the wall of the Musical school park where his *Skup* is staged, will participate in the production in which the City (Dubrovnik) is one of the *dramatis personae*. Likewise, Gundulić's square, which becomes a privileged location for the performances of *Dundo Maroje*, includes in its generation of meaning its real, morning life of the city market, thus confronting the reality of the sixteenth century text and the one of the present days. Due to the described use of Dubrovnik open spaces, but also to the closeness that the Dubrovnik audiences felt towards the language and the plot of the staged plays, these productions became the productions on the eternal Dubrovnik. That is what assured their longevity on stage.

Spaić's success was based on close reading of Držić's text, on a thorough knowledge of Dubrovnik and its audiences, and on his feeling for environmental theatre. Jeličić's reflections

on Držić as a fighter for social justice, which, following the analogy between Držić as a historical person and Pomet as his fictional alter-ego, should be incorporated on stage in the character of the latter, were hardly present in the most relevant productions of Držić's plays at the time. Jeličić's sometimes lucid and intuitive observations called for more subtle elaboration by literary historians in order to become more intriguing for stage realisations. This will be done in the sixties by Leo Košuta and Frano Čale, who will apply erudite approach to Držić's texts. Interpreting Držić's philosophy which underlies his plays against the background of the playwright's supposed humanistic readings, these authors have offered to the future stage directors Držić who is not just a Renaissance entertainer or a social rebel any more, but a truly philosophical author, in spite of the apparent lightness and optimism of comedy as a genre which he most often chooses for his plays. Drawing inspiration from Gavella's insights into darkenings discovered in his comedies, as well as from those parts of his plays, particularly the prologues, which deal with the nature of the theatre art and interrelations of the various ontological levels within a performance, and for which again Gavella managed to find specific practical stage solutions, Frano Čale will find cracks in Držić's texts which point to the playwright's move from the Renaissance harmony to the next period in the history of art – the mannerism. An author aware of the social injustice and disadvantages of the aristocratic rule of Dubrovnik of his time and willing to change this social order, but also an author with a slightly dark vision of the world, not so assured any more in the possibility of its change, mannerist in ideological terms, disappointed in the promises of the optimistic Renaissance, but also mannerist in terms of his dramatic and theatrical style – such Marin Držić, as he was read primarily by Frano Čale, will be interesting to stage directors who will start to work from the end of the sixties. These are, in the first place, Joško Juvančić, Ivica Kunčević, Marin Carić and Paolo Magelli.

Since the end of the sixties, when theatre poetics go through changes in the world context, when Artaud's texts on theatre are being carefully read, and when the idea that the word does not necessarily have to be a dominant semiotic system of theatre medium reaches its maturity, the opinion that innovative theatre poetics and the staging of classics do not have to be in contradiction also emerges in Croatia. In that sense, Mladen Škiljan will experiment with theatre space in his stagings of *Dundo Maroje* from 1967 and 1971. Joško Juvančić will engage in the darkening of Držić on stage, translating his comedies *Grižula* (1967 and 1973), *Tripče de Utoľče* (1968) and *Dundo Maroje* (1974) into dramas. Tomislav Radić will apply

the procedure of theatralization, which uncovers the mechanisms of theatre, in order to bring *Arkulin* closer to the contemporary audiences in 1970. Tomislav Durbešić will try, with his students, to revitalize the atmosphere of youth energy from an ancient carnival night in his staging of *Novela od Stanca* in 1971. Ivica Kunčević, staging the same text in 1976, will try to restore the dignity to the character of Stanac, while at the same time innovating in terms of dramaturgic functions of space relations. Kosta Spaić will, after the enormous success of his *Skup* staged in Dubrovnik, courageously engage in a very conceptual staging of this play in the Dramatic Theatre Gavella in Zagreb in 1974, combining the different temporary levels expressed through costumes in an innovative way and forming the scenic space in the function of producing the impression of narrowness of the protagonist's world.

In the wake of a new decade, in 1979, Frano Čale will publish a critical edition of *Complete Works of Marin Držić*, preceded by an ample introduction, synthesizing his previous researches in the field of Držić studies and including other authors' contributions. The importance of this edition lies in two facts: in the synthesis of Čale's reflections upon Držić's work, but also in a considerably improved readability of the text, in terms of spelling, graphical visibility and critical presentation. A reader is free to choose, depending on the function of his reading, either to read it in continuity, or to read it thoroughly, consulting the annexed dictionary and footnotes. One of these close readers must have been Ivica Kunčević, who, in 1981, finally managed to establish communication between the audience of the central national stage and *Dundo Maroje*. He did so building his stage vision on close reading of Držić's text as well as on reading of contemporary interpretations of Držić's work in mannerist optics, offering to the actors, at the same time, opportunities for extraordinary creations.

The following year, in 1982, a special issue of theatre magazine *Prolog* will be entitled – paraphrasing the then very influential text of a Polish theatre researcher Jan Kott on Shakespeare – “Držić our contemporary”. Among other contributions, it will feature the texts which will point to the future productions. In this respect, Matko Sršen will present his vision of production of *Venere i Adon*, which he himself will put on the stage a year later. At the same time, Boris Senker will offer an idea on how to stage *Grižula*, to be put on the stage only twenty years later. The same year, Ivica Boban, with the company “Pozdravi”, will venture into research of unconscious, repressed and dreamy, staging *Hekuba* underneath the Dubrovnik fortress of Minčeta, using the language of mythical theatre. This timeless and

mythical moment will cruelly correspond to its extra-theatrical reality when the production will be restaged in 1991, in Dubrovnik at dusk and in Zagreb at dawn of the war. In 1983, Joško Juvančić and Zlatko Bourek will translate *Skup* to the puppets theatre, finding in this medium an ideal environment for the grotesque potential of the play.

In 1984, Slobodan Prosperov Novak will publish his very influential book of Držić studies *Planeta Držić*. In the book, each of Držić's plays will be analyzed from the perspective of the relations between the dramatist and Dubrovnik authorities. On the one hand, Novak's remarks will be inscribed in the interpretive current which observed Držić as an individual in conflict with the establishment, denouncing its shortcomings, while, on the other hand, in terms of applied methodology, displayed analyses researching the relations between poetics and politics will announce new historicist approaches, freshly appeared in Anglo-American scholarship, and still completely unknown in Croatia. Needless to stress that Novak's interpretations depict a rather dark vision of the world, which was wholeheartedly welcomed by the stage directors who had read the book. In this vein, a year after a book was published, employing S.P. Novak himself as a dramaturge, Marin Carić stages *Dundo Maroje* in Split theatre, depicting the character of Pomet as a loser. In 1987 Borna Baletić darkens and slows the play *Novela od Stanca*. In 1989 Paolo Magelli stages *Dundo Maroje* in Dubrovnik, at the location destroyed by an earthquake, as a drama of the end of a civilization. This is how ends a decade of stage darkening of Držić's comedies. The darkness is moving from the stage to a war-torn reality. It is accompanied by a restaging of Ivica Boban's *Hekuba*. In still war-time Dubrovnik Ivica Kunčević, almost provocatively, stages a pastoral play *Tirena* in 1993, for the first time inscribing in it political connotations, but only to demonstrate the inability of the establishment to create a harmonious pastoral order. In 1997 Marin Carić will stage *Skup* that ends with a funeral procession. A year later, Kunčević will stage *Arkulin* as a story of death and old age. Magelli's *Grižula* from 2003 will be based, on the one hand, on Senker's scenic vision suggested twenty years earlier, in which all the characters are hunting and trapping each other, and on the other hand on Novak's reflections. In this twenty years period, the only optimistic stage director but also rather classic in his staging choices, will be Krešimir Dolenčić, with his productions of *Dundo Maroje* from 1984 and 1995. In the latter, he wanted to bring back to the citizens of Dubrovnik, exhausted by the war, their *Dundo*, with his – and theirs – optimism and humour. During this period, also worth

mentioning is Kunčević's production of *Dundo Maroje* at the Dubrovnik Summer Festival in 2000, due to the central role of the space in the dramaturgy of the production.

In 2007, the 500th anniversary of presumed Držić's birth to be celebrated the next year receives broad media announcements. The author of the concept of the project, which will receive high support from the authorities, will be interpreter of Držić's conflict with the authorities, Slobodan Prosperov Novak. Accidentally or not, in that very year appear the texts which bring in important new facts to the previous knowledge of Držić's life and activities. At the same time emerges literary criticism based on the methodologies not previously used when reflecting on Držić's works. Young historian Lovro Kunčević publishes a paper in which he presents his discovery of until then unknown Držić's letter to Cosimo Medici in the Florentine archives, thus throwing a new light to the conspiracy episode by demonstrating that Držić's letters were not completely ignored by the Medici. Concurrently, Ennio Stipčević discovers Držić's incunabula in the Library of Milan, which prove the existence of separate editions of *Tirena* on the one hand and *Novela od Stanca, Venere i Adon* and love poetry on the other hand, unlike the seventeenth editions which contain all the texts in one single volume. Lada Čale Feldman publishes a study on Pomet, inspired by Greenblatt's interpretations of Shakespeare's Iago, thus inaugurating new historicist readings of the work of the Croatian Renaissance playwright. Slavica Stojan, searching for the trace of everyday life of the Renaissance Dubrovnik in Držić's text, equally follows new historicists premise on mutual influences of the theatre and extra-theatrical reality.

In parallel with this innovative scholarly production, the theatres are getting ready to properly mark the great anniversary. To stage one of Držić's plays becomes, on the one hand, an obligation for the central national theatres and festivals, and on the other hand, an opportunity to experiment for some repertory theatres. Along with the central pieces of the playwright's opus, some less staged plays are being brought to light. In that year, Ozren Prohić puts *Dundo Maroje* on the stage of the Croatian National Theatre in Zagreb. The choice is visibly linked to the anniversary. Although the production is undoubtedly based on a thoroughly elaborated concept, the end result demonstrates that, in this particular case, Držić's text was only a pretext for director's rather banal interpretation of his own reality. In the other words, it is difficult here to discern the motives of reaching for a classical text other than the ones linked to the great anniversary. That summer, Krešimir Dolenčić stages *Arkulin* at the Dubrovnik Summer Festival. The decision to use the anniversary to stage this text that

rarely gets to the stage is praiseworthy. Here, Dolenčić offered some interesting solutions of the scenic space, but this production also suffers occasionally from banalities and clichés. Vladimir Gerić will, with a lot of humour and theatrical craftsmanship, place the character of Stanac in the kaikavian environment of North-western Croatia, in a histrionic production of a company called Histron, but without any ambitions in terms of theatrical innovations.

In the year of the anniversary, 2008, three productions of *Skup* will be staged. Zlatko Bourek will return to puppets. Joško Juvančić will make the actors play next to and with the model of Dubrovnik, which becomes one of the *dramatis personae* of the play. Ivica Kunčević, with Goran Grgić playing the main character, will try to distance himself from the Hajdarhodžić's model of playing the title role and bring in some references to contemporary reality. In *Grižula* staged in the forest of Baranja next to Osijek Zlatko Sviben will remain close to Novak's interpretations of Držić and his world. Among all these productions, we would single out a staging of *Tirena* and first Croatian novel *Planine (The Mountains)* by Petar Zoranić, Držić's contemporary, done by Rene Medvešek. This production, in which the majority of the cast is made up by drama students, truly searches for the basis of the very idea of the pastoral, for the meanings that this concept can take on in the present, and for the aesthetic solutions of its contemporary theatrical realisations. And in this search, equally respecting the heritage and reflecting from the present, it offers some interesting solutions.

As far as the scholarly production is concerned, 2008 will see the publishing of an 800-pages long anthology containing texts in Držić criticism from the times of the author's life until the publication of the anthology. These works present the key points of the playwright's canonization process. That year was equally marked by a number of colloquia dedicated to Marin Držić, reflecting a more abundant scholarly production encouraged by the anniversary than is usually the case. Naturally, not all of these works are of equal quality, but, generally speaking, we can observe that the scholarly production linked to the anniversary is a step ahead of the theatrical production. Certain number of papers presented at the colloquia and published in the proceedings which are made available during the following two years offer new perspectives on Držić's works based on new historicists and cultural anthropological readings. In 2009, also initialled by the anniversary, a *Lexicon of Marin Držić* is being published. It presents, at the same time, a *summa* of Držić criticism, and a result of efforts to contextualize the author in his place and time, as well as to present the reception of his work over the centuries. *Lexicon* also contains an annex presenting the bibliography of the

editions of Držić's texts as well as of the scholarly production, and a list of the stage productions of Držić's plays, exhaustive concerning the Croatian theatres and selective regarding the foreign productions. In 2011, the last books inspired by the anniversary are being published. Milovan Tatarin publishes a collection of his interpretations of Držić's plays, the main part of which have already been published in previously mentioned proceedings. Viktoria Franić Tomić, in her book *Tko je bio Marin Držić? (Who was Marin Držić?)*, analyzes interrelations of fictional and non-fictional layers in biographical texts on Marin Držić and in those that contain some aspects of biography, thus following the way of author's canonization through the academic discourse as well as through the intertextual relations of modern Croatian literature with Držić as a historical person and with his work. The same year, Italian stage director Marco Sciaccaluga puts on the stage of Zagreb Dramatic Theatre Gavella *Dundo Maroje*, showing no ambition to present some new readings or to find new aesthetic means for the staging of this classical text, but to merely maintain it on the repertoire of Croatian theatres.

We can conclude that the influence of the stage practice on the literary criticism in the context of the canonization of Držić's dramatic opus was more pronounced during the first decades of the modern stagings of the playwright's work, whereas in the later decades scholarly production will have stronger impact on theatre poetics. Finally, in the recent times, these two practices have gone their separate ways. Stage practice takes into account the canonized status of Držić's work, following more or less the interpretations of scholars and producing stage directors' and actors' solutions which are themselves subject to the process of canonization and reCanonization. Thus playwright and a man of theatre Marin Držić possesses both a literary and a theatre canon. Both these canons, more or less mutually dependant, are extremely dynamic. Držić's theatre canon, at the moment to a great extent separated from his literary canon, goes through a certain crises these days, not being able to find answers to the question *What Držić means to us today?* within the academic discourse, but possibly not even looking for them.

Sadržaj

I.	Uvod	18
1.	Proces kanonizacije	19
1.1.	Modaliteti kanonizacije djela Marina Držića	22
1.2.	Ekskurs: Modaliteti kanonizacije djela Williama Shakespearea	29
2.	Temeljne metodološke smjernice	45
2.1.	Omeđivanje korpusa	45
2.2.	Problem recepcije	47
2.3.	Čitanje kulture	51
2.4.	Čitanje izvedbe	54
II.	Izazovi pastoralnog kompleksa	61
1.	<i>Tirena</i> : u potrazi za idejnom potkom pastoralnosti	64
1.1.	<i>Tirena</i> kao kazalište u kazalištu	66
1.2.	<i>Pir mladog Derenčina</i>	69
1.3.	Kontrapunktirani svjetovi u Fotezovoj kontaminaciji <i>Novele od Stanca i Tirene</i>	71
1.4.	<i>Novela od Stanca</i> kao kulturološki uzorak: čitanja Dževada Karahasana	77
1.5.	Gavellin povratak <i>Tireni</i>	81
1.6.	Kunčevićeva ratna <i>Tirena</i>	82
1.7.	Medvešekovo osuvremenjivanje pastoralnosti	83
1.8.	Prijeđeni put redateljskih traganja od forme do idejne potke pastoralnosti	87
2.	Uprizoridbeni potencijal prelijevanja ontoloških razina <i>Venere i Adona</i>	89
3.	<i>Grižula/Plakir</i> : uprizorenje izmještenosti	104
3.1.	Praizvedbene okolnosti	108
3.2.	Grižula kao <i>čovjek nahvao</i>	110
3.3.	Semantizirajući potencijal prostornih odnosa u <i>Grižuli</i>	112

3.4.	Čitanja Borisa Senkera, Slobodana Prosperova Novaka i Milovana Tatarina	119
3.5.	Fotezova preradba i uprizorenje <i>Plakira</i>	125
3.6.	Juvančićev hod od pastorale, preko komedije, do drame	129
3.7.	Društvenokritička čitanja <i>Grizule</i> u postavama Paola Magellija i Zlatka Svibena	133
4.	Zaključno o pastorali na suvremenoj pozornici	135
III.	<i>Novela od Stanca: između vesele kazališne igre i otkrivanja tragičnosti Stančeva lika</i>	139
1.	<i>Novela od Stanca</i> na hrvatskim pozornicama	139
2.	Dvostrukost praizvedbenog konteksta	141
3.	Miletićevo otkrivanje Držićeva izvedbenog potencijala	146
4.	Durbešićev (ne)sporazum s akademizmom	147
5.	Suprotstavljene vizure obijesne dubrovačke mladosti i Stanca u režiji Ivice Kunčevića	150
6.	Daljnje zatamnjenje <i>Novela od Stanca</i> u režiji Borne Baletića	153
7.	Kulturološki transfer <i>Stanca: Spelancija od Stanca</i> u režiji Vladimira Gerića	155
8.	Kako igrati <i>Novelu od Stanca</i> ?	158
IV.	Prema hrvatskim odjecima komedije glumačkog umijeća	161
1.	<i>Arkulin</i> : kako uprizoriti dramu identiteta?	161
2.	<i>Tripče de Utolče/Mande</i> : nepretenciozna lakrdija ili gorka komedija?	170
3.	<i>Tripče</i> i <i>Arkulin</i> kao poveznice Držićeva teatra i teatra njegovih nasljednika	182
V.	Velike komedije	187
1.	<i>Skup</i> : između velike komedije i monodrame	187
1.1.	Praizvedbeni kontekst	188
1.2.	Temeljne uporišne točke za izgradnju problematskog okvira suvremene recepcije <i>Skupa</i>	191

1.3.	<i>Skup</i> kao kasni odsječak Fotezove preradbene metode	194
1.4.	Gavelline slutnje Držićeva manirizma	202
1.5.	Proizvodnja redateljskog kanona <i>Skupa</i> : Spaićeve režije	214
1.6.	Redateljska tumačenja Boureka i Juvančića	226
1.7.	Carićev pokušaj odmicanja od paradigme Spaić-Hajdarhodžić u inscenaciji <i>Skupa</i>	229
1.8.	Kunčevićev pokušaj aktualizacije <i>Skupa</i>	231
1.9.	Pluralizam redateljskih pristupa <i>Skupu</i>	234
2.	<i>Dundo Maroje</i> : od vesele renesansne komedije do mračne vizije svijeta	238
2.1.	Hod <i>Dunda Maroja</i> suvremenom hrvatskom pozornicom	238
2.2.	Držićologija o <i>Dundu Maroju</i> : odabrane interpretacije	243
2.2.1.	Živko Jeličić: klasno određene ljudi <i>nazbilj</i> i ljudi <i>nahvao</i>	243
2.2.2.	Leo Košuta: mitološka tumačenja <i>prologa Dugog Nosa</i>	246
2.2.3.	Frano Čale: utemeljenost <i>prologa Dugog Nosa</i> u humanističkoj lektiri	251
2.2.4.	Milovan Tatarin: <i>prolog Dugog Nosa</i> kao književna polemika	254
2.2.5.	Pomet Živka Jeličića: zastupnik dubrovačke sirotinje	258
2.2.6.	Pometova filozofija u interpretaciji Frana Čale	262
2.2.7.	Pometova psihička pokretljivost: čitanje Lade Čale Feldman	265
2.3.	Izvedbe	269
2.3.1.	Komunikacijski potencijal praizvedbe	269
2.3.2.	Fotezova zasluga za postavljanje Držića na modernu scenu	279
2.3.3.	Škiljanovi redateljsko-prostorni eksperimenti s izvornim tekstom	285
2.3.4.	Ambijentalnost i komunikativnost Spaićeve dubrovačke predstave	297
2.3.5.	Od komedije prema drami: prvo scensko zatamnjenje <i>Dunda Maroja</i> u režiji Joška Juvančića	302
2.3.6.	Jedini uspio susret <i>Dunda Maroja</i> i središnje nacionalne pozornice: Kunčevićeva predstava iz 1981. godine	310

2.3.7.	Eksperiment Tomislava Radića na Dubrovačkim ljetnim igrama	316
2.3.8.	Daljnje zatamnjenje <i>Dunda Maroja</i> u scenskom viđenju Slobodana Prosperova Novaka i Marina Carića	318
2.3.9.	<i>Dundo</i> na kraju civilizacije: scensko viđenje Paola Magellija	321
2.3.10.	Klasični <i>Dundo</i> Krešimira Dolencića	325
2.3.11.	Prostor kao proizvođač značenja: postava Ivica Kunčevića na Dubrovačkim ljetnim igrama	330
2.3.12.	<i>Dundo Maroje</i> kao pretekst redateljskom tumačenju svijeta: postava Ozrena Prohića	335
2.3.13.	Održavanje <i>Dunda Maroja</i> na repertoaru: režija Marca Sciaccaluge	343
2.4.	<i>Dundo Maroje</i> na suvremenoj hrvatskoj pozornici: traženja, konceptualizacije, nesporazumi i poneki sretni susret Držića i naše suvremenosti	348
VI.	<i>Hekuba</i> kao potencijalna nacionalna tragedija	354
1.	Gavelline slutnje scenskog potencijala <i>Hekube</i>	356
2.	Čalina čitanja Držićeve tragedije u manirističkom ključu	359
3.	Hekuba, vlast, nasilje: čitanja Slobodana Prosperova Novaka i Lea Rafolta	362
4.	Nesvjesno, potisnuto, san: čitanje Lade Čale Feldman	365
5.	Totalni teatar kao matrica za revitalizaciju nacionalne dramske baštine: predstava <i>Hekube</i> iz 1982. godine	367
6.	Savršena korespondencija teatra i izvanteatarske stvarnosti: obnova <i>Hekube</i> 1991. godine	374
VII.	Zaključak	380
1.	Pokušaj klasifikacije redateljskih prosedea primijenjenih u suvremenim hrvatskim postavama dramskog opusa Marina Držića: prolegomena konstituiranju analitičkog aparata za pristup suvremenim uprizorenjima klasika	380
2.	Usporedni hod akademskog diskursa i scenske prakse u kontekstu Držićeva opusa: povijest međusobnih plodonosnih utjecaja i razmimoilaženja	388
3.	Marin Držić između književnog i scenskog kanona	399

VIII. Prilozi	402
1. <i>Kronološka tablica</i>	402
2. <i>Popis izvedbi djela Marina Držića u hrvatskim kazalištima</i>	406
3. <i>Popis literature</i>	446
4. <i>Životopis autorice</i>	458

I. Uvod

neznano er ime još slavno bit more

Pišući poslanicu Sabu Nikulinovu, u čijim se stihovima nastojao obraniti od potvora da je plagirao Vetranovića, Marin Držić će, koliko samosvjesno toliko proročanski, zapisati: *neznano er ime još slavno bit more*. Stih je to kojega ovdje postavljamo kao *incipit* procesa koji će Marina Držića ustoličiti kao kanonskog nacionalnog¹ autora, procesa započeta za autorova života i djelomično u autorovu vlasništvu, nastavljena u idućim stoljećima kad Držićevo djelo živi u sporadičnim tiskanim izdanjima i rukopisima, ali i doživljava prva književnokritička vrednovanja, isprva u pokušaju izgradnje lokalnog, dubrovačkog kanona. U vrijeme pak izgradnje nacionalnog kanona, za ilirizma, Marin Držić neće biti među prvim autorima na čijem djelu će se temeljiti institucija nacionalne književnosti. Ipak, u posljednjim desetljećima 19. stoljeća, od Petračićeva izdanja Držićevih djela – odnosno tekstova tada pripisivanih Držiću – u kanonskogradbenoj ediciji *Stari pisci hrvatski*, Držić i njegov dramski opus polako ulaze u nacionalni književni kanon, unutar kojega će, u posljednjih nešto više od stoljeća, doživjeti različita književnokritička prevrednovanja, kao i različite recepcijske uporabe.

U ovom će nas radu zanimati neki specifični aspekti toga procesa kanonizacije djela Marina Držića. Pogledajmo prvo što je to proces kanonizacije.

¹ Držić je nesumnjivo *nacionalni* kanonski autor, što upućuje da je njegov opus percipiran kao kanonska književna vrijednost šire zajednice. Međutim, različite etape procesa kanonizacije Držićeva opusa upisuju se u različite političke kontekste, u kojima fluktuiraju određenja nacionalne zajednice koja bi polagala pravo na djelo Marina Držića. Tako je povijest nacionalnog omeđivanja i prisvajanja opusa Marina Držića prilično dramatičan prostor prijepora i polemika koje još uvijek traju. Na ovome mjestu možemo tek ukratko konstatirati da su rasprave oko toga da li je Držićevo djelo tek derivat talijanske renesansne književnosti okončane u korist pripisivanja značajne izvornosti našem autoru, dok se pokušaji uključivanja Držićeva opusa u korpus srpske književnosti i dalje sporadično javljaju. Stoga ćemo u ovome radu zanemariti to složeno pitanje nacionalnog omeđivanja i prisvajanja Držićeva opusa te se ograničiti na izgradnju njegovog kanonskog statusa unutar hrvatskog kulturnog prostora.

1. Proces kanonizacije

Prihvativši definiciju *kanona* kao *ustaljenog popisa autora koji se smatraju književno vrijednima* (Rafolt, 2009: 105), Leo Rafolt nastoji utvrditi obličja koja proces književne kanonizacije poprima u pojedinim povijesnim razdobljima. Krećući se tako od antičkih popisa kanonskih autora, preko humanističkog modela obrazovanja koje iznjedruje pojam *klasika* kao književnog uzora poželjnog za oponašanje – postupak koji ostaje legitimnim i dominantnim oblikom kreativne recepcije i interpretacije predložka tijekom čitavog ranog novovjekovlja (*nav. dj.:* 105-106), autor dolazi do 19. stoljeća kad *oznaku kanona tako dobivaju oni autori, odnosno ona (književna) djela, kojima određena akademska ili interpretativna zajednica pripiše vrijednost, bez obzira na to rukovodi li se ona pritom „čisto“ književnim ili nekim drugim, ali posebice ideologijskim kriterijima* (*nav. dj.:* 106). U daljnjem će tekstu autor upozoriti na konstantno preispitivanje kanona određene književne zajednice, uslijed promjena književnoteorijskih paradigmi (*ibid.*). Potom, uz akademski diskurs, koji od 19. stoljeća nadalje oblikuje kanone nacionalnih književnosti (*ibid.*), u procesu kanonizacije sudjeluje i specifični sustav obrazovanja: *Kanonski autori ili kanonska djela zapadnoeuropske književne tradicije (...) postaju preduvjetima humanističke obrazovne osnove, pa se, samim time, i obrazovna i interpretativna zajednica formira kao jedan oblik iščitavanja onoga što je, u svakom slučaju, neosporno, vrijedno, visoko kanonizirano ili usustavljeno na nekoj imaginarnoj ljestvici klasika* (*nav. dj.:* 109).

Uz pojam *kanonskoga djela* često se, pa i sinonimno, koristi termin *klasika*. Pascale Casanova kaže da klasikom postaje ono književno djelo koje uspije umaći vremenitim mijenama književnoga ukusa, koje izbjegne proces starenja bivajući proglašenim bezvremenim i besmrtnim (2004: 92). Međutim, govoreći o *proizvodnji* klasikâ, autorica upućuje na napeti prostor sudara nacionalnog – dakle partikularnog, nositelja specifičnih distinktivnih obilježja – i univerzalnog. Naime, književna djela kojima će, s vremenom, određena interpretativna zajednica pripisati iznimnu vrijednost nastaju unutar neke nacionalne književnosti, nerijetko se vrednuju kao izrazito uspio izraz obilježja karakterističnih za tu nacionalnu književnost, no nadilaženje specifičnih vremenskih okvira njihova nastanka, njihova zazivana bezvremenost i besmrtnost, nužno je skopčana sa zahtjevom za njihovom univerzalnošću, dakle nadraštanjem nacionalnog okvira. Drugim riječima, sam termin *nacionalni klasik* tako bi u sebi nosio inherentnu kontradikciju, s jedne strane, nacionalne

omeđenosti, a s druge strane vremenske neomeđenosti, koja mu omogućuje neprekidnu proizvodnju značenja – dakle recepciju – onkraj vremenskih okvira njegova nastanka. Casanova, koja povijest svjetske književnosti promatra kao svojevrsnu borbu za prestiž između pojedinih (najvećih i najstarijih) nacionalnih literatura, ne opterećuje se tom aporijom, već klasike doživljava povlasticom najstarijih nacionalnih književnosti, koje su svoj književni kapital proglasile anacionalnim i ahistorijskim (*nav. dj.*: 14-15). Iz ovoga nam ostaje tek da zaključimo da postoje dvije vrste klasikâ: onih koji su nadišli vremenska ograničenja te zadržavaju svoj recepcijski potencijal dugo nakon vremena svojega nastanka, ali ostaju omeđeni okvirima vlastite nacionalne pripadnosti, te oni klasici koji su, prekoračivši i vremenske i nacionalne međe, postigli stupanj univerzalnosti koji ih čini svojinom svekolikoga čovječanstva. Razlozi toga različitog određenja pojma klasika dakako ne uključuju tek estetske kriterije, već nas dovode na prostor uzbudljive književne geopolitike koja je predmet autoričine knjige o svjetskoj književnoj republici. Naš će se rad baviti kanonizacijom djela Marina Držića u okvirima hrvatskog kulturnog prostora.

Distinkciju između nacionalnog i svjetskog klasika uočiti će i T. S. Eliot. Autor će tako reći da *klasično djelo, u okviru svojih formalnih ograničenja, mora izraziti maksimum mogućega u cijelom rasponu osjećaja koji ocrtavaju karakter naroda koji govori tim jezikom* (1999: 48). S druge pak strane, *kad književno djelo, povrh te sveobuhvatnosti u odnosu na svoj vlastiti jezik, ima istu važnost za određen broj stranih književnosti, možemo reći da ono posjeduje i univerzalnost (ibid.)*. Tu će pak univerzalnost u punome smislu Eliot pronaći tek u autora klasične, grčko-rimske baštine, koje su nasljednici svi europski narodi (*ibid.*).

Nešto drukčiju distinkciju klasika i kanonskog autora donosi, govoreći o Držiću, Viktoria Franić Tomić: *S biografijom i djelima Marina Držića u procesu kanonizacije dolazilo je nerijetko do diskrepancije u njezinoj prezentaciji, jer se istodobno htjelo naglasiti kako je Držić pisac naše baštinske književnosti (dakle, nacionalni klasik) te kako je on i „naš suvremenik“ (dakle, kanonski pisac)* (2011: 441). Mi bismo ovdje radije razlikovali baštinsku književnost, s jedne strane, koja ne posjeduje onaj stupanj bezvremenosti i univerzalnosti koji joj podaruju recepcijski potencijal u suvremenosti, ali nedvojbeno ima značenje u kontekstu nacionalne književne povijesti, dok bismo na drugu stranu svrstali (nacionalne) klasike, odnosno kanonske pisce, koji ta obilježja posjeduju.

Ključni su, dakle, elementi kanonizacije pojedinog književnog djela vrednovanje koje proizlazi iz akademskog diskursa te diseminacija toga vrednovanja putem obrazovnog sustava, čemu možemo dodati izdavačku praksu. Međutim, kad je riječ o dramskom autoru, razlučujemo četiri aspekta procesa njegove kanonizacije. To su: tiskanje njegovih tekstova; književnokritičko promišljanje opusa; izgradnja statusa putem školskog sustava, odnosno školske lektire te, konačno, scenskim uprizorenjima. Ova se četiri procesa međusobno podupiru, međuovisna su, djelomično konvergiraju, ali katkad i divergiraju. Prva dva načina u pravilu su komplementarna: objavljivanje, posebice kritičkih izdanja djela starijih autora odvija se usporedo s njihovom književnokritičkom obradom, ustanovljujući književne vrijednosti djela koje ga svrstavaju u vrhunce (nacionalne) literarne produkcije. Nakon što su priznati autoriteti na području književne znanosti, poduprijeti svojom pripadnošću uglednim institucijama, poput akademije znanosti i umjetnosti, sveučilišta i instituta, potvrdili autorovo mjesto na književnom Parnasu, slijedi faza popularizacije, odnosno šire diseminacije djela u populaciji te svojevrsno *ucjepljivanje* takvoga stava. Ovdje je ključna uloga školskog sustava te institucije *školske lektire* kao medija transferiranja kanonskih književnih vrijednosti u najširu populaciju.

No, na koji način u tome procesu sudjeluju kazališne postave? Poneki redateljski poduhvat može, dakako, otkrićem scenskog potencijala i suvremenosti književne poruke nekog starijeg dramskog teksta, prethoditi njegovoj književnokritičkoj valorizaciji i često pripadajućem joj ukoričenju u obliku kritičkog izdanja. Druga je pak mogućnost da kazališna praksa slijedi književnu znanost te pokušava scenski opredmetiti njezina interpretativna rješenja. Baštinski dramski tekst, uz pripadajuće književnoznanstvene interpretacije, pokazat će se katkad sretnim nadahnućem za redateljsku interpretaciju suvremenog mu svijeta, uz primjenu inovativnih inscenacijskih rješenja. No, katkad će redatelju kanonski status dramatičara poslužiti tek kao izlika za postavljanje baštinskoga teksta u funkciji vlastitog redateljskog koncepta temeljenog više na čitanju vlastita svijeta no na čitanju teksta.

Od četiri navedena aspekta kanonizacijskog procesa nas će u ovome radu zanimati dva: vrednovanje koje proizvodi akademski diskurs te kazališna praksa. Preciznije, zanimat će nas njihov suodnos, odnosno u kojoj mjeri scenske postave Držićevih dramskih tekstova slijede (aktualna) književnokritička promišljanja, podupirući na taj način kanonizacijski proces koji se odvija u okviru akademskog diskursa, u kojoj mjeri tek odgovaraju na činjenicu kanonskog status književnog predloška, ne tragajući za sadržajem takvoga statusa i njegovom

književnointerpretativnom podlogom, a u kojoj mjeri nude vlastita interpretativna rješenja s kanonizacijskim potencijalom mimo i ispred akademskog diskursa.

Kao uvod u istraživanje navedenoga suodnosa na primjeru korpusa Držićeve dramske produkcije navodimo zapažanja šekspirologa Caryja M. Mazera koji se, pišući devedesetih godina prošlog stoljeća, pomalo nostalgично prisjeća vremena plodonosne suradnje književnih znanstvenika i kazališnih praktičara, potaknute utjecajnom knjigom J. L. Styana *The Shakespeare Revolution* (1977), u kojoj autor tvrdi da se *izvedba Shakespeareovih djela u ovome stoljeću sve više približava kazališnim konvencijama i esteticima za koje su ti komadi izvorno pisani, odbacujući tako izrazito ne-šekspirijanski slikovni iluzionizam Irvinga i Treea u korist otvorene pozornice i „ne-iluzionističkih“ oblika kazališnog predstavljanja* (u: Bulman, ur., 1996: 150; prevela L.M.). Takav je stav potaknuo šekspirologe da se pomaknu od dotad uobičajenog proučavanja Shakespeareova djela usredotočenog na *jezik i anakrono romaneskne definicije karaktera i narativne strukture prema „scenski usmjerenom“ proučavanju okolnosti i konvencija elizabetanskog kazališta* (*ibid.*). Ta nova usmjerenost književnih povjesničara prema izvedbi, kako historijskoj tako i suvremenoj, nagnala je kazališne praktičare da pokažu veće zanimanje za interpretacije nastale u okviru akademskog diskursa (*ibid.*). Međutim, kako primjećuje John Russell Brown, ta plodonosna suradnja znanstvenika i redatelja nerijetko je djelovala inhibirajuće na najvitalniju komponentu izvedbe, glumca (*nav. dj.*: 151). S druge strane, suvremena kazališna praksa katkad će utjecati na povjesničareve interpretacije povijesnih kazališnih kodova (*nav. dj.*: 155). U poglavljima koja slijede vidjet ćemo kako će se ti odnosi razvijati u kontekstu inscenacija Držićevih tekstova u hrvatskom kazalištu.

1.1. Modaliteti kanonizacije djela Marina Držića

U predgovoru zborniku radova sastavljenog od antologijskog izbora tekstova na kojima, po mišljenju urednikâ, počiva kanonizacijski proces Držićeve dramskog opusa, Nikola Batušić i Dunja Fališevac će zapisati: *Interes za čovjeka i njegovu prirodu kao i zanimanje za svijet koji ga okružuje, bogatstvo, slojevitost i visoka estetska razina Držićeve djela (...) razlog su što je renesansni pjesnik i dramatičar s pravom osvojio mjesto klasičnoga i kanonskoga hrvatskog pisca* (2008: 6). Konstatacija je to toliko jednostavna i

samorazumljiva, koja u jednoj rečenici sažima višestoljetni proces vrednovanja i prevrednovanja autorova opusa, da bismo mogli pomisliti – kad iza nje ne bi uslijedilo gotovo devet stotina stranica koje ocrtavaju promjene paradigmi u interpretativnom pristupu Držićevu dramskom stvaralaštvu – kako je riječ o razmjerno neproblematičnom i pravocrtnom procesu izgradnje kanonskoga statusa autora i njegova djela. Međutim, taj proces, koji u pravom smislu započinje tek u 20. stoljeću, u različitim će vremenskim odsječcima i pod perom različitih tumača pronalaziti različita uporišta Držićevu kanonskome statusu, reflektirajući tako ideološke i književnointerpretativne paradigme u okrilju kojih će se odvijati.

U pokušaju utvrđivanja uporišnih točaka na kojima se temelji kanonski status Držićeva opusa, Leo Rafolt će, s jedne strane uočiti klasično nasljeđe, izrazito prisutno u autorovu djelu (2009: 115), dok će drugi pokretač kanonizacijskoga procesa Držićeva stvaralaštva biti pripisivana mu snažna inovativnost, posebice u kontekstu tadašnje dubrovačke književne produkcije (*nav. dj.*: 110). Tu inovativnost Držićeva književnog opusa autor studije pripisuje njegovoj tematsko-motivskoj ili formalno-kompozicijskoj raznolikosti, ali i njegovim implicitnim kritičko-polemičkim oštricama koje se u njemu naziru – a onda ubrzo i opredmećuju u urotničkim pismima (*ibid.*). Element je Držićeve inovativnosti i izbor proze, u razdoblju kada je stih jedini signal književne umjetnosti, odnosno izbor pisanja *visoko ritmiziranim prozним diskursom koji vjerno oponaša svakodnevne komunikacijske obrasce* (*nav. dj.*: 111). Potom su tu Držićeve inovacije unutar žanra pastoralne drame, kao i dramatičarevo postavljanje komedije na središnje mjesto u vlastitome opusu, usprkos „nižoj“ poziciji toga žanra u odnosu na tragediju, unutar klasičnoga žanrovskoga kanona (*ibid.*). Na temelju uočenog, Rafolt zaključuje: *osnovni je razlog Držićeve kanoniziranosti tematsko-motivska, žanrovska i svjetonazorska polivalentnost njegova dramskog stvaralaštva i njegove poetike, koji su usporedivi s dramaturgijom mnogih najpoznatijih njegovih europskih suvremenika* (*ibid.*). Kanonskim autorom tako postaje onaj autor koji, s jedne strane, prihvaća već kanonizirane književne modele te u svojem stvaralaštvu polazi od tako zadatih obrazaca, dok s druge strane unosi inovacije u tradicijom naslijeđene modele. Podsjeća nas to na Eliotovo poimanje tradicije koja se, po sudu autora, izgrađuje tako da novo, pritom inovativno djelo, postaje dijelom već uspostavljenog poretka, kojega ipak dijelom modificira: novo, dakle, uzima u obzir tradiciju, ali je i mijenja (Eliot, 1999: 7-8). Upravo takvo novo djelo može s vremenom zadobiti status kanonskoga.

Proces Držićeve kanonizacije na svojevrsan način započinje već za autorova života. Naime, postoji niz svjedočanstava na temelju kojih možemo zaključiti kako je Držić svjesno oblikovao svoj književnički status, posve u maniri greenblattovskih socijalno, intelektualno pa i geografski pokretljivih renesansnih ljudi.² U svrhu svojega *samopredstavljanja* Držić će tako koristiti komunikacijske kanale koji mu stoje na raspolaganju unutar dubrovačke književne republike. Pored poslanica, kojima je naš autor rijetko pribjegavao, to je prostor *parateksta*. Dio je to teksta koji okružuje glavni tekst (Genette, 1987: 7-8), a može postati povlaštenim prostorom autorskih strategija: *Taj, naime, dio, koji je uvijek nositeljem određenog autorskog, ili pak više ili manje od strane autora autoriziranog komentara, predstavlja, između teksta i područja izvan teksta, ne samo tranzicijsku, već i transakcijsku zonu. Povlašteno mjesto stanovite pragmatike i strategije, djelovanja u smjeru publike u svrhu, bolje ili lošije shvaćene i odrađene, što bolje recepcije teksta i njegovog što pertinentnijeg čitanja – pertinentnijeg dakako u očima autora i njegovih saveznika (nav.dj.: 8, prevela L. M.)*. U citiranoj knjizi Genette je vrlo detaljno istražio i klasificirao najrazličitije oblike koje poprima paratekst, no nije se pozabavio, rekla bih, dvostrukom problematičnošću parateksta kad govorimo o dramskim tekstovima, bilo o njihovim tiskanim izdanjima, bilo o njihovoj kazališnoj egzistenciji. U tu svrhu trebali bismo prvo jasno razlučiti pojmove tekst/paratekst od pojmova glavni tekst/pomoćni tekst.³ Naime, kao što bi se iz samih naziva moglo zaključiti, govorimo li o tiskanom izdanju, glavni i pomoćni tekst dio su književnog teksta, s time da se glavni tekst, prigodom izvedbe, kao ključnog oblika egzistencije dramskoga teksta, izgovara na sceni, dok pomoćni tekst upućuje na obilježja implicirane izvedbe. Paratekst je pak onaj tekst koji izlazi iz okvira onoga što bismo za ovu prigodu nazvali književnim tekstom te se u tiskanom izdanju odnosi na, primjerice, posvetu, predgovor i sl. Paratekst je, na taj način, izravniji oblik autorove komunikacije s onim kojega bismo mogli nazvati „konzumentom“ književnog teksta. Primijenimo li pak tu distinkciju na izvedbu, tj. na glavni tekst, paratekstom bismo mogli nazvati sva ona mjesta na kojima se izlazi iz kazališne iluzije, a u klasičnoj dramaturgiji to su prije svega prolozi i epilozi.

Povod za snažniji Držićev angažman na vlastitom samopredstavljanju kao književnog autora zacijelo je bila plagijatorska afera u kojoj je bio optužen za plagiranje Vetranovića.

² V. Greenblatt, 2005.

³ Pojmove glavni i pomoćni tekst preuzimamo od Pfistera (1998: 41).

Autor će se od potvora samosvjesno braniti u poslanici Sabu Nikulinovu, ali će svoj autorski lik izgrađivati i u prostoru posvete Maru Makulji Puciću, kojom započinje izdanje *Tirene*, braneći se da pribjegava tisku na nagovor prijatelja, tek da bi svoj pjesmotvor obranio od kvarljivih prijepisa.⁴ Iskoristit će za iste svrhe i prostor oba prologa *Tirene*, ukazujući na ukotvljenost vlastita stvaralaštva u dubrovačku književnu tradiciju. Dio tih autorskih strategija je i tiskanje *Tirene* i *Piesni ljuvenih* 1551. godine, dva izdanja koja sadrže autorovu poeziju i stihovane dramske tekstove, dok prozni tekstovi – iako su do tada *Pomet* i *Dundo Maroje* zacijelo već postojali – nisu za autorova života ukoričeni.

Kanonizacija opusa Marina Držića nastavit će se i u idućim stoljećima, u kojima zatičemo tek vrlo reducirana svjedočanstva o njegovoj potencijalnoj recepciji. Naime, do druge polovice 19. stoljeća posjedujemo tek dva izdanja Držićevih tekstova, iz 1607. i 1630. godine, koja objedinjuju sadržaj dvaju izvornih izdanja iz 1551. godine. Podatke pak o možebitnim izvedbama Držićevih komada do kraja 19. stoljeća nemamo. Ipak, postojat će stanovite pobude, još u dopreporodnom razdoblju, za nastavak kanonizacijskog procesa. Naime, dok u 18. stoljeću dolazi do određene stagnacije u razvoju dubrovačke književnosti, počinje se javljati tendencija da se sistematizira dubrovačka književna prošlost, da se popišu dotadašnji autori i njihova ostvarenja, što nesumnjivo mora voditi ka određenom kvalitativnom izboru i stvaranju lokalnog književnog kanona. U tom će se poslu istaknuti Ignjat Đurđević, Đuro Matijašević, Serafin Crijević, Sebastijan Slade-Dolci, F. M. Appendini, koji će među kanonske pisce svoje sredine uvrstiti i Marina Držića.

Nakon inkorporacije u lokalni dubrovački kanon tijekom prethodnoga stoljeća, Marin će Držić, u doba ilirskog preporoda i stvaranja nacionalnog kanona, zadobiti pomalo dvoznačno mjesto unutar toga kanona. Naime, kako nas obavještava Josip Vončina, *Danica ilirska* će na početku trećega godišta, dakle 1837. godine, među dubrovačke pjesnike, koje proglašava domaćim *klasicima*, uvrstiti i Marina Držića, iako iz njegovih djela neće navesti ni jednu rečenicu (2010: 341). Autor članka ilirsko preferiranje Gundulića Držiću prije svega

⁴ Koristeći topos *stigma tiska* Držić je posve u suglasju sa svojim suvremenicima autorima iz razvijenijih književnih sredina, u kojima započinje proces komercijalizacije knjižarskoga posla. Ti će autori osjećati stanovitu raspolućenost između, s jedne strane, aristokratskog prezira prema tisku te, s druge strane, svijesti da je upravo tisak ključan u izgradnji njihovog autorskog identiteta (Stone Peters, 2000: 208). Pored toga, kad je riječ o piratskim izdanjima, prilično učestalim u tom knjižarskom svijetu koji je počeo funkcionirati na komercijalnim osnovama, a da pritom zakonski još nije regulirao tu praksu, autori su se radije gradili zabrinutima zbog estetskog aspekta teksta, no što bi se upuštali u lamentiranje zbog izgubljenog profita (*nav. dj.*: 224).

vidi u Držićevu jeziku, koji obiluje talijanskim i drugim stranim elementima (*ibid.*). Držić je, dakle, gotovo pasivno, preuzet u nacionalni iz lokalnog kanona, no ilirci nisu bili posve sigurni koju funkciju i, posljedično, recepcijsku uporabu mu namijeniti unutar toga kanona. Pored upravo navedenih jezičnih razloga, uzroke tome statusu pronalazimo i u Držićevu žanrovskom odabiru, u njegovom statusu dramskog pisca, ponajprije komediografa, dakle autora koji je stvarao u okrilju žanrovskih obrazaca koji nemaju dovoljnu „težinu“ unutar poetičkog sustava koji prihvaća naraštaj preporoditelja. U političkom pak smislu, Držić još uvijek neće biti problematični autor, još nisu otkrivena njegova urotnička pisma koja će usmjeriti književne tumače na otkrivanje subverzivnih pukotina u autorovu djelu. Još uvijek je to pisac koji, na mjestima gdje to konvencija traži, u svoj tekst upliće pohvalu zavičaju, no ta pohvala se, s pravom, ne očitava kao politički program. Drugim riječima, Držić, za razliku od nešto mlađeg mu sugrađanina Gundulića, ne nudi ilircima nikakav politički program temeljem kojega bi taj autor mogao zadobiti recepcijski aktivnu ulogu unutar novouspostavljenog nacionalnog književnog kanona.

Prvo poslijepreporodno izdanje jednog Držićevog djela bit će publiciranje *Dunda Maroja u Dubrovniku: zabavniku narodne štionice dubrovačke za godinu 1867.*, 1866. godine. Od toga trenutka Držić će se vratiti u hrvatski kulturni prostor u trostrukom vidu: u obliku tiskanja njegovih djela, u obliku kazališnih izvedbi te kao predmet književne znanosti. Tako će Franjo Petračić, 1875. godine, kao sedmu knjigu respektabilne edicije *Stari pisci hrvatski*, kritički prirediti tekstove tada pripisivane Držiću: u taj korpus neće još ući *Hekuba*, koja se tada pripisivala Vetranoviću, ali će biti uključeni, kasnije Vetranoviću pripisani, *Od poroda Jezusova* i *Posvetilište Abramovo*. Godine 1930. Milan Rešetar će, u novom izdanju Držićevih djela, ispraviti Petračićeve atribucije te u obilnom predgovoru donijeti nove spoznaje o autoru i njegovu opusu. Konačno, posljednja će izdanja Držićevih djela, iz 1979. i 1987. godine, urediti Frano Čale, bogato ih opremivši bilješkama i uvodnim studijama. Pored tih kritičkih izdanja, razdoblje nakon drugog svjetskog rata donijet će niz lektirnih izdanja, koja svjedoče o kanoniziranosti Držićeva opusa i njegovoj diseminaciji putem školskog sustava.

Od kraja 19. stoljeća Držićevo djelo postaje i predmetom prosudbe književne znanosti koja će se s vremenom, posebice u razdoblju nakon drugog svjetskog rata, uslijed svoje razgranatosti, obujma, ali i raznolikosti pristupa, razviti u izdvojenu disciplinu proučavanja povijesti hrvatske književnosti i kazališta – držićologiju. Kroz mijene književnokritičkih

pristupa Držićevu djelu – ali i pokušaje rekonstruiranja i tumačenja autorove biografije – najjasnije će se zrcaliti pojedine etape kanoniziranja i rekanoniziranja autorova opusa. Jer, ponovimo, proces kanonizacije počiva i na ideološkim i na estetskim čimbenicima. Tako će i proces kanonizacije Držićeva opusa, s jedne strane, reflektirati smjene ideologija koje su obilježile sredine u kojima se kanonizacija odvijala, dok će, s druge strane, pristup tumačenju Držićeva književnog djela odražavati promjene književnokritičkih paradigmi od početaka znanstveno utemeljene držićologije do današnjih dana. Drugim riječima, tijekom 20. stoljeća, a posebice u njegovoj drugoj polovici, opus Marina Držića ima nesumnjivo kanonski status u kontekstu hrvatske književnosti, no ideološki razlozi takvome statusu, kao ni estetska (pre)vrednovanja autorova djela, nipošto nisu statične kategorije kroz cjelinu toga perioda. O svojevrsnoj nedovršenosti toga kanonizacijskog procesa, njegovoj otvorenosti, govori i određena recepcijska kriza Držićeva teatra, kako u čitateljskom tako i u izvedbenom smislu, o kojoj će više biti riječ na stranicama koje slijede, a kojoj posljednjih godina svjedočimo.

Do tridesetih godina 20. stoljeća radovi o Marinu Držiću i njegovu djelu, bili oni više utemeljeni na arhivskim istraživanjima ili se ograničavali na književnokritičku analizu, još uvijek uspijevaju umaknuti ideologiziranosti diskursa o autoru i njegovu djelu koja će obilježiti sljedeća desetljeća. Naime, 1930. godine francuski slavist Jean Dayre otkrit će u firentinskom arhivu Držićeva urotnička pisma, koja će unijeti stanovitu pomutnju u interpretaciju ponajprije Držićeva životopisa, a onda i u tumačenje njegova književnog stvaralaštva. Rešetar će se tako, još uvijek, diviti Držićevoj renesansnoj vedrini, iako će ga urotnička pisma, u koja je stekao uvid netom pred tiskanje opsežne studije kojom je popratio svoje izdanje Držićevih djela, pomalo zbuniti. *Dundo Maroje* kakvog će Marko Fotez osam godina kasnije postaviti na pozornicu zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta bit će i dalje djelo ponajprije renesansnog zabavljača. No, zasluga će biti toga redatelja što će, slijedom postavljanja njegove preradbe *Dunda Maroja* na scenu, Držićevo djelo izaći iz usko znanstvenih krugova: započet će svoj suvremeni scenski život, a tekstovi će se početi tiskati u popularnim i ubrzo lektirnim izdanjima. Na sociološku interpretaciju Držićeva djela i životopisa, koju će kasnije razviti Živko Jeličić, utjecat će Krležine opaske o Držiću iz 1948. godine. Jeličić će uzajamno tumačiti autorov život i djelo, u marksističkom ključu, nazvavši Držića pjesnikom dubrovačke sirotinje. Takvom protorevolucionarnom portretu Držića, iz pera hrvatskih povjesničara, suprotstaviti će se tekstovi srpskih povjesničara koji u tome autoru, prvenstveno na temelju saznanja o urotničkoj epizodi, ali i drugih arhivskih otkrića,

nisu vidjeli revolucionara, već izdajicu domovine upitna morala. Ono što je Jeličić svojim pristupom inaugurirao, i što će ostati gotovo obvezatnim temeljem interpretacija, kako Držićeva opusa tako i životopisa, sve donedavno, jest povezanost Držićeva književnog stvaralaštva i urotničkih pisama, iz čega proizlazi nužna povezanost Držićeve umjetničke kreacije i njegove (*in spe*) političke akcije.

Promjenu interpretativne paradigme donijet će Frano Čale, koji će Gavelline uvide o Držiću kao autoru nešto mračnijih tonova no što to na prvi pogled odaje komediografski okvir pretežitog dijela autorova opusa, uz pomnu stilističku analizu Držićeva teksta kao i uz čitanje pretpostavljene autorove filozofske lektire, prevesti u interpretaciju Držića kao ne više renesansnog već manirističkog autora. Utjecajna Čalina interpretacija imat će svojih sljedbenika kako među kasnijim književnim znanstvenicima, poput Pavla Pavličića, tako i na području kazališne prakse. Potom će uslijediti tumačenje odnosa Držićeva teatra i dubrovačke vlasti iz pera Slobodana Prosperova Novaka koja će značajno utjecati na uprizorenja Držićevih djela posljednjih nekoliko desetljeća. U posljednje vrijeme najviše je književnoantropološki utemeljenih tumačenja, poput onih Dunje Fališevac, Lade Čale Feldman, Milovana Tatarina, Lea Rafolta.⁵

Ovaj vrlo sažet pregled promjena interpretativnih paradigmi u pristupu Držićevu djelu i životopisu pokazuje nam kako je Držić uspio zadržati status kanonskog autora na temelju katkad posve oprečnih tumačenja. Taj kanonski status, kao i uspjeh Fotezovog redateljskog i preradbenog poduhvata, osigurali su njegovim djelima i bogat život na suvremenoj nacionalnoj pozornici. Kazališni praktičari smjelo su se uhvatili u koštac s režiranjem Držićeva renesansnog teksta, kako ćemo vidjeti, katkad s više katkad s manje uspjeha, nerijetko upravo na tome klasičnome tekstu isprobavajući zasade najsuvremenijih scenskih poetika. Gotovo da nema značajnijeg hrvatskog dvadesetostoljetnog redatelja koji se nije poduhvatio režiranja Držića, poput Marka Foteza, Bojana Stupice, Branka Gavelle, Mladena Škiljana, Koste Spaića, Joška Juvančića, Tomislava Durbešića, Ivica Kunčevića, Tomislava Radića, Zlatka Boureka, Marina Carića, Zlatka Svibena, Paola Magellija, Krešimira Dolenčića, Ozrena Prohića, Matka Sršena i drugih. Ta ostvarenja – što je temeljna pretpostavka našega rada – s jedne strane polaze od činjenice da je riječ o kanonskom autoru, u svoja redateljska rješenja nerijetko upisuju suvremene književnoznanstvene interpretacije

⁵ Prethodna dva odjeljka prema: Novak, Slobodan Prosperov i Milovan Tatarin, 2009.

teksta, ali, s druge strane, katkad i postaju polazištima za nova književna tumačenja, odnosno daljnju rekanonizaciju Držićeva opusa.

1.2. Ekskurs: modaliteti kanonizacije djela Williama Shakespearea

Na ovome mjestu držimo ilustrativnim ukratko prikazati proces kanonizacije nešto mlađeg Držićeva suvremenika – njihovi su se, naime, životi, preklapali tri godine, između 1564. i 1567. – također dramskoga autora koji je stvarao na razmeđu renesanse i manirizma, Williama Shakespearea. Razlozi naše odluke proizlaze iz nekih podudarnosti kreativnih biografija dvojice autora kao i njihove recepcije u stoljećima koja su uslijedila, usprkos ipak različitim pozicijama koje su, kao rezultat procesa kanonizacije, zaposjeli ti autori kako unutar vlastitih nacionalnih književnosti, tako i u širem, globalnom kontekstu. Ono što, dakle, povezuje naše autore, izgradnja je statusa nacionalnog pjesnika na temelju dramske produkcije, književne proizvodnje koja, barem u vrijeme života obojice autora, predstavlja predložak za scensku izvedbu te je, u tome smislu, podložna kako kolektivnoj prirodi kazališno-produkcijske prakse, tako i nestalnosti samoga dramskog teksta koji se modificira u sukcesivnim izvedbama.⁶ Prividni je paradoks da upravo iz takvih okolnosti proizvodnje književnoga djela nastaje autorska ličnost kojoj se nedvojbeno pripisuje trajno fiksirani tekstualni opus, izvorni autorski tekst, koji onda postaje sjevremenskom nacionalnom, ili pak nadnacionalnom vrijednošću.⁷ Nadalje, status nacionalnog pjesnika u naših dvojice autora različitih je obilježja: dok je Shakespeare ne samo neprikosnoveni britanski nacionalni pjesnik, odnosno nacionalni pjesnik engleskog govornog područja,⁸ već u raznim anketama

⁶ O sukcesivnim izvedbama možemo, dakako, govoriti tek kad je riječ o izvođenju Shakespeareova opusa za autorova života. U vrijeme pak Držićeva života možemo sa sigurnošću govoriti tek o reprizi *Tirene*, u drukčijim recepcijskim okolnostima, što otvara mogućnost potencijalnih modifikacija i glavnoga teksta, a ne samo paratekstualnog prostora prologa. Što pak pretpostaviti o potencijalnim izmjenama u tekstu *Dunda Maroja* kad je došlo do odluke o promijenjenom mjestu izvedbe? Odnosom teksta i njegovog praizvedbenog konteksta bavit ćemo se u poglavljima koja slijede, ovdje tek upozoravamo na nestalnost dramskoga teksta renesansnih autora, uvelike uočenu u suvremenoj šekspirologiji, a koju ne smijemo posve isključiti niti iz razmatranja Držićeva opusa.

⁷ O i dalje prisutnoj potrazi za autorskom ličnošću koja autorizira autorski upisano značenje teksta u suvremenoj anglosaksonskoj praksi postavljanja Shakespeareovih djela piše W. B. Worthen u članku „Staging 'Shakespeare'. Acting, authority, and the rhetoric of performance“ (u: Bulman, ur., 1996).

⁸ Široki geografski prostor engleskog jezika nipošto nije područje jedinstvenog identitetskog određenja. Raznolikost kolonijalnog iskustva, interferencije između doseljenog i autohtonog stanovništva te njihov odnos prema engleskoj matici kao važan čimbenik stvaranja vlastitog identiteta, odjelitog od engleskog, u temeljima su

figurira kao najpoznatiji svjetski književnik, upravo kao utjelovljenje figure književnika, Marin Držić je tek jedan od autora koji ulazi u konkurenciju za lik nacionalnog književnika, pored „oca hrvatske književnosti“ Marka Marulića, mlađeg i državotvornijeg mu sugrađanina Ivana Gundulića, ili pak dvadesetostoljetnog autora Miroslava Krleže.⁹ Unatoč navedenim razlikama, procesi kanonizacije dramskog opusa Marina Držića i Williama Shakespearea obilježeni su nizom podudarnosti: u oba slučaja riječ je o stanovitom kretanju između scenske izvedbe i fiksiranog, tiskanog teksta, o različitim ideološkim aproprijacijama dramskoga teksta, ovisno o zahtjevima interpretativnog trenutka, o napetosti između traganja za univerzalnim autorom ili za autorom koji tek pripada vlastitoj epohi. U prethodnom poglavlju smo pokušali pokazati kako su se različite književnointerpretativne paradigme prelamale kroz različite faze tumačenja Držićeva stvaralaštva; kad je pak riječ o interpretaciji Shakespeareova

nacionalnoidentitetskih procesa tih prostora. Zbornik *Théâtre et nation* (Hopes, Lecossois, ur., 2011) donosi, među ostalim, članke koji se, ponajviše analizom dramskih tekstova, ali i kazališne prakse te uloge kazališta u pojedinoj zajednici, bave navedenim pitanjem u Irskoj, Sjedinjenim Američkim Državama, Južnoj Africi, Kanadi. O problematici postavljanja Shakespearea u postkolonijalnom prostoru anglofone Amerike pisao je također Denis Salter (u: Bulman, ur., 1996).

⁹ Kratkom i improviziranom anketom među studentima treće godine Studija hrvatske kulture, na pitanje ime kojega hrvatskog književnika bi trebao nositi institut koji bi u inozemstvu promovirao hrvatsku kulturu, dobili smo sljedeće rezultate: od 21 odgovora petero ih se izjasnilo za Marina Držića, po četvero za Marka Marulića i za Miroslava Krležu, troje za Augusta Šenou, dok su po jedan odgovor dobili Tin Ujević, Antun Branko Šimić, Marija Jurić Zagorka, Mate Balota i Pavao Ritter Vitezović. Jedan je student pod rednim brojem dva naveo Ivanu Brlić Mažuranić, kao „žensku“ alternativu Držiću koji je zauzeo prvo mjesto, dok je jedan, također kao alternativu, naveo Antuna Gustava Matoša. Ovako raznoliki odgovori zacijelo reflektiraju trenutnu studentsku preokupaciju nastavnim programom iz književnosti, odaju poneku feminističku notu u davanju prednosti rijetkim autoricama u dominantno „muškoj“ povijesti hrvatske književnosti, katkad se odlučuju za regionalne autore, katkad daju prednost današnjem senzibilitetu bliskijim autorima novije hrvatske književnosti, a katkad biraju „stožerna“ imena iz utemeljiteljskih razdoblja nacionalne književnosti. Međutim, ta raznolikost prije svega svjedoči o činjenici da hrvatski književni kanon ne poznaje *jednog* autora na kojemu bi se temeljio.

S druge pak strane, u razgovorima s kolegama iz Ministarstva vanjskih i europskih poslova, u čiji opis poslova ulazi i promocija hrvatske kulture u inozemstvu, najčešće sam nailazila na odgovor da bi takav institut trebao nositi ime Marka Marulića. Takav odgovor tumačim sviješću o utemeljiteljskoj ulozi Marka Marulića u odnosu na instituciju hrvatske književnosti, ali i autorovim participiranjem u europskoj književnoj republici vlastita vremena, latinskim dijelom svojega opusa, što ga čini ne tek hrvatskim autorom. Međutim, rekla bih, ovakav izbor opterećen je drugim problemom: Marko Marulić upućuje na pet stoljeća staru tradiciju hrvatske književnosti, on hrvatsku kulturu i etničku zajednicu koja ju je kroz stoljeća stvarala postavlja uz bok s drugim europskim nacijama, no možemo li uopće govoriti o suvremenoj recepciji opusa Marka Marulića, kako nacionalnoj tako i internacionalnoj, izvan usko specijaliziranih krugova? U tome se kontekstu postavlja pitanje opravdanja nazivanja Marulićevim imenom instituta čija bi zadaća, ipak, bila promicanje *žive*, recepcijski aktivne hrvatske kulture. Dakako, ova je rasprava tek hipotetska (u međuvremenu je zaklada koja se bavi promicanjem hrvatske kulture u svijetu dobila neutralno ime „Hrvatska kuća“), no nama je na ovome mjestu zanimljiva zato što, još jednom, ukazuje na nestabilnost hrvatskog književnog kanona, čak i u onih dijelova hrvatskog društva koji su profesionalno zainteresirani za pitanja hrvatske kulture.

opusa, to je područje književne znanosti nerijetko bilo poligonom za stvaranje novih interpretativnih paradigmi, kasnije primjenjivanih i u istraživanju drugih nacionalnih književnosti i autorskih opusa.

William Shakespeare piše dramske tekstove i sudjeluje u kazališnom životu Londona u vrijeme profesionalizacije i komercijalizacije kako kazališne tako i knjižarske djelatnosti. U doba prije uspostavljanja sustava autorskih prava, tekstovi koje danas prepoznajemo kao Shakespeareove vlasništvo su kazališnih družina, kojima nije u interesu njihovo tiskanje povezano uz širu distribuciju i potencijalnu dostupnost konkurentskim družinama. Tekstovi tako nerijetko dolaze u tisak kao transkripti izvedenih predstava, obilježeni ne samo pogreškama uha marnoga stenografa, već i oralnošću manifestiranom ponajviše u zapisivačevu odabiru interpunkcija. Izdavači se pak odlučuju za njihovo tiskanje ukoliko, dakako, u tome poduhvatu pronalaze komercijalni interes, bilo da su kupci tih jeftinih *quarto* izdanja već odgledali izvedbu dramskoga teksta te se žele podsjetiti na prethodno kazališno iskustvo ili pak da, čitanjem teksta, nadoknađuju propuštenu predstavu (Kastan, 2001: 31). U svakom slučaju, dramski tekst još uvijek nema status ozbiljnog književnog djela, a kupci navedenih izdanja kazališna su publika (*ibid.*). Ono što je također zanimljivo jest potpuna odsutnost autora – što se odnosi i na Shakespearea – iz izdavačkog procesa. Tiskani tekst tako, zahvaljujući načinu svojega uspostavljanja, nije niti vjerno odražavao tekst izgovoren na pozornici – usprkos tvrdnjama na naslovnici *As it was Plaide*¹⁰ – niti je bio autoriziran od strane autora (*nav. dj.:* 26). Činjenica jest da je Shakespeare za života najčešće tiskan engleski dramatičar (riječ je o najmanje 42 izdanja) (*nav. dj.:* 20-21), no autor nije pokazivao nikakvu brigu oko tih izdanja, već je svoj autorski identitet gradio tiskanjem soneta, baš kao i nešto stariji Držić, koji se pobrinuo za tiskanje svoje poezije i stihovane dramatike, dok mu je prozna dramatika ostala u rukopisima. Pored te povezanosti autorskih izdavačkih strategija i strategija izgradnje književnog identiteta, zanimljivo je primijetiti da sve do 1598. godine, Shakespeareovo ime na naslovnici nije reklamiralo knjigu pa nije niti postojao poseban razlog da ga se ondje ističe (*nav. dj.:* 31), što nam dodatno oslikava razlučenost autora i daljnjeg života njegova teksta, kako na pozornici tako i na otisnutoj stranici.

¹⁰ Tako će naslovnica prvog izdanja *Tirene* iz 1551. godine navoditi: *Tirena komedija Marina Držića prikazana u Dubrovniku godišta 1548.* [ortograf smo osuvremenili], ističući izvedbeni aspekt ne samo kao prethodeći tiskanome, već i kao mjerodavni.

Do promjene odnosa autora i teksta dolazi sedam godina nakon Shakespeareove smrti, kad 1623. godine dvojica kazališnih ljudi gotovo od samih početaka vezanih uz Shakespeareovu kazališnu karijeru, John Heminge i Henry Condell, odlučuju tiskati dramatičareva sabrana djela u monumentalnom *folio* formatu, dotada rezerviranom tek za „ozbiljne“ teme, poput pravnih ili teoloških rasprava. David Scott Kastan ustvrdit će da je to *folio* izdanje bilo prvo u isticanju činjenice da je moguće postati *autorom* samo na temelju dramskih tekstova te, što je još upečatljivije, na temelju dramskih tekstova napisanih isključivo za profesionalnu pozornicu (*nav. dj.:* 63-64). Novina u odnosu na dotadašnji pristup inzistiranje je, dakle, na Shakespeareovu *autorstvu*, iako sam autor, već sedam godina mrtav, dakako ni na koji način ne sudjeluje u tome projektu, pa tako ni u *autoriziranju* tekstualnog materijala proizašlog iz naglašeno suradničke prakse kazališnog stvaranja. Tako izdavači iz izdanja isključuju one Shakespeareove dramske tekstove za koje se pouzdano znalo da su nastali u kolaboraciji s drugim autorima. Uz tekstove nestaju reference na izvedbu, kao u prijašnjim, *quarto* izdanjima, već se inzistira na vjernosti izvorniku: *Truly set forth according to their first ORIGINALL* (*nav. dj.:* 71). No, o kakvom je izvorniku doista mogla biti riječ? Postoji li doista izvorni, *Shakespeareov* tekst? Podsjetimo ponovo na suradničku prirodu kazališnog stvaranja, koja implicira ne samo da se dramski predložak može pisati višeručno, što je bio slučaj pri pisanju nekih Shakespeareovih dramskih tekstova kao i u drugih njegovih suvremenika, već da konačni tekst koji će biti izveden nastaje još uvijek tijekom scenskih pokusa te da će svoju promjenjivost zadržati i tijekom kasnijih izvedaba. Uostalom, ne upućuje li na tu kolektivnost kazališne produkcije, pa čak i u njezinu literarnu segmentu, usputna Držićeva napomena u Prologu *Dunda Maroja* kako su tu komediju *šes Pometnika u šes dana [ju su] zđeli i sklopili*? Ona, držimo, ne umanjuje značenje Držićeve autorske invencije, cjelokupne koncepcije djela, njezina filozofskog utemeljenja i jezičnog oblikovanja, ali ipak ukazuje na zajednički rad glumačke družine u finalnom oblikovanju naposljetku izgovorenog teksta. Vratimo li se Shakespeareovom prvom *foliju* i ambiciji njegovih izdavača da čitateljima ponude izvorni autorov tekst, ustvrdit ćemo da ti tekstovi zapravo počivaju na *zabilješkama nastalim na predstavama*¹¹ i *autoriziranim rukopisima, quarto izdanjima popraćenim bilješkama i redateljskim knjigama; oni odražavaju kako izvorne misli tako i kasnije kazališne dodatke. Oni otkrivaju njegovu* [Shakespeareovu, op. L.M.] *aktivnu uključenost u suradničku praksu kazališne družine kao i pasivno*

¹¹ Tako prevodimo sintagmu *scribal copies*.

prihvaćanje suradnji u tiskari (nav. dj.: 69; prevela L.M.). Tako pozivanje izdavača prvog Shakespeareovog folija na izvornost i dramatičarevo nepobitno autorstvo u njemu sadržanih tekstova ne može u potpunosti odgovarati stvarnosti, jednostavno stoga što sam Shakespeare nije, za života, uložio napor u autorizaciju vlastitih tekstova, već je, očito, prihvatio suradničku praksu kazališnog stvaranja. Kako je David Scott Kastan duhovito primijetio, Shakespeare nije stvorio knjigu, ali je knjiga stvorila Shakespearea (2001: 78). Tiskanjem i načinom opreme prvog folija Heminge i Condell stvorili su autorsku figuru Williama Shakespearea, engleskog nacionalnog pjesnika i vrhunskog svjetskog književnika, genijalnog autora koji nadilazi vlastite prostorne i vremenske okvire. Zapravo, ta dvojica izdavača tek su započela taj kanonizacijski proces, koji će, kroz nekoliko idućih stoljeća, uz Shakespeareovo ime trajno povezati spomenute attribute.

Daljnji život Shakespeareovih dramskih tekstova obilježit će, s jedne strane, potraga za izvornim tekstom, a s druge strane, izražena potreba da se tekstovi renesansnog autora prilagode ukusu novoga vremena. Tako će već drugi folio, iz 1632. godine, osuvremenjivati pravopis. Međutim, najveće promjene ti će tekstovi doživjeti na pozornici u doba restauracije, kad se 1660. godine ponovno otvaraju kazališta, nakon osamnaestogodišnje stanke. Renesansni Shakespeare neće odgovarati profinjenom ukusu iz doba restauracije; zato će se sada u izvedbe njegovih komada uključiti suvremeni scenografski elementi i mašinerija, glazbeni međučinovi; neobuzdana autorova mašta pripitomit će se u skladu s klasicističkim pravilima; njegov jezik učiniti jednostavnijim i sofisticiranijim (nav. dj.: 85). U tome pripitomljavanju Shakespeareova jezika posebno će se istaknuti pjesnik John Dryden, dok ga je zahtjevima restauracijske pozornice ponajviše prilagođavao kazališni poduzetnik i dramatičar William Davenant. Činjenica jest da je upravo zahvaljujući tim prilagodbama suvremenom ukusu Shakespeare preživio na repertoaru, budući da će se u izvorniku vratiti na pozornicu tek sredinom 19. stoljeća (nav. dj.: 86).

Raspolućenost u odnosu prema Shakespeareovu tekstu najbolje oslikava primjer jednog od njegovih osamnaestostoljetnih izdavača, Lewisa Theobalda, koji je, s jedne strane, prilagođavao dramatičareve tekstove potrebama suvremene pozornice, a s druge strane, kao izdavač, tragao za izvornim Shakespeareovim tekstom. Slijedeći zapažanja Breana Hammonda, Roger Chartier ističe politički ulog Theobaldove izdavačke strategije: Shakespeare je, naime, u to doba već percipiran kao *par excellence* nacionalni pjesnik, kao utjelovljenje domoljublja, vrline i engleskog ukusa, čemu se suprotstavlja dekadencija

pozornice (kojom vlada strana opera i pantomima) i kvarenje morala (2011: 163). Autor će, nadalje, zaključiti: *Slučaj Theobalda, raspolučena između poštivanja izvornoga teksta i nepoštivanja njegovih nadopisivanja, simptom je jedne općenitije napetosti. S jedne je strane Shakespeare, proglašen „besmrtnim“ ili „božanskim“, postao klasikom kojega treba čitati u tekstu jednake autentičnosti kao što su oni antičkih autora. S druge strane, on mora biti prilagođen ukusu vremena, novoj kazališnoj praksi, političkoj stvarnosti. Postoji, dakle, duboki jaz između tekstova ponuđenih za čitanje i tekstova koji se prikazuju u kazalištima Theatre-Royal i Lincoln's Inn Fields. Naslovnice bilježe tu razliku. Sva izdanja Works of Shakespeare navode pojam „corrected“ koji obećava autentični, izvorni, istinit tekst, po volji pjesnika. Izdanja kazališnih preradbi Shakespeareovih komada iz toga vremena, nasuprot tome, inzistiraju na poveznici s izvedbama, na kazalištu, na promjenama (nav. dj.: 173; prevela L.M.). Shakespeare tako, u knjizi, postaje klasikom, a na pozornici suvremenikom. Dramatičareva, dakle, klasičnost i svevremenost još uvijek nisu dovoljan zalog da ga učine i „našim suvremenikom“. Koji su mogući razlozi te dihotomije? Čini nam se da bi se oni jedino mogli nalaziti u bitno različitom poimanju funkcija prakse čitanja, s jedne strane, i prakse kazališne recepcije, s druge strane. Tako je praksa čitanja pretpostavljala i čitanje klasičnih tekstova, tekstova koji su zahtijevali veći stupanj prethodne upućenosti i čitateljske koncentracije, uz funkciju daljnje naobrazbe i duhovnog uzdizanja, dok je, s druge strane, praksa pohađanja kazališta, imala zabavnu funkciju kao i funkciju prakticiranja određenog vida društvenosti. Izvedbeni i dramski kodovi kao i recepcijski uzusi pozornice restauracijske Engleske bili su prilagođeni toj posljednjoj funkciji te, kao takvi, nisu posjedovali kapacitet integriranja izvornog Shakespeareova teksta. Spoj suvremenosti scenskih poetika i klasičnosti dramskog predloška otkrit će tek dvadeseto stoljeće.*

Ipak, uskoro će doći do određenih mijena u modalitetima aproprijacije Shakespearea. Kako će primijetiti David Scott Kastan, *kako se stari Shakespeare polako preobražuje u našeg Shakespearea, svačijeg Shakespearea, želja za obnovom izgubljenog savršenstva njegovog teksta postaje sve intenzivnija* (2001: 97-98; prevela L.M.). Ova konstatacija upućuje da Shakespeare polako postaje „našim suvremenikom“ na temelju svojih izvornih tekstova, a ne na temelju prilagodbi osamnaestostoljetnoj pozornici, koje su u velikoj mjeri reducirale književnu vrijednost, ali i izvedbeni potencijal renesansnoga teksta. Spomenimo ovdje tek usputno da je sličnu sudbinu prilagodbe „suvremenom ukusu i pozornici“ doživio i Držićev tekst kad, u Fotezovoj adaptaciji i režiji, prvi puta dolazi na modernu scenu.

Vidjeli smo, dakle, da recepcija Shakespeareova dramskog opusa može imati i političku funkciju percipiranja renesansnog dramatičara kao *par excellence* nacionalnog pjesnika. Takvo čitanje Shakespearea, započeto u 18. stoljeću, dalje će se razviti u idućem, 19. stoljeću. Leonard Tennenhouse pokazuje nam to na primjeru prizora čitanja *Koriolana* u romanu *Shirley* Charlotte Brontë. Naime, u tom prizoru naglas se čita i komentira Koriolan kako bi se čitatelja poučilo postupcima za čitanje ne samo otvoreno političkog teksta kao što je Shakespeareov nego i pripovijesti koja će uslijediti. Time se pokazuje i kakvim se postupcima treba služiti kako bi se Shakespearea prisvojilo u ime kulture srednje klase i zadovoljilo vrlo stvarne političke interese kojima je služilo čitanje književnosti (Tennenhouse, 2007: 149). Element nacionalnog bitan je u tome prizoru, budući da je jedan od njegova sudionika, Robert Moore, napola Belgijanac napola Englez. Druga sudionica prizora, Caroline Helstone, kaže mu da će čitanjem Shakespearea *večeras (...) biti u potpunosti Englez* (cit. dj.: 150). Koje su to specifično engleske vrline i moć, koje utjelovljuje renesansni dramatičar, a koje toliko ističu englesku naciju u odnosu na ostale? „*Engleska moć*“ koju Shakespeare stavlja u prvi plan u pojedincu, jednostavno je moć poznavanja ljudske prirode na taj način (cit. dj.: 151). Isticanje najdubljih ljudskih emocija tako postaje nešto tipično englesko. Tennenhouse, nadalje, otkriva političku potku ovako apolitičnog čitanja Shakespearea: *Ona [Caroline, op. L.M.] namjerno potiskuje sve što je političko u Koriolanu kao ono što ometa njezin trud da istakne veličanstvene ljudske emocije. Ona i uspostavlja okvir za čitanje teksta u opozicijskim terminima, kao razliku između francuskoga i engleskoga. Tim se okvirom sve „francusko“ pretvara u nedostatak, naime u nešto čemu nedostaje engleski jezik, a to znači i nedostatak ljudskih emocija* (cit. dj.: 154). Autor članka taj fikcionalni prizor stavlja u kontekst vremena njegova nastanka: *Nije samo Brontë razumjela Shakespearea kao sredstvo za društveni nadzor. U njezinu vremenu, kada je stvoren nacionalni obrazovni sustav, on je postao dijelom standardnoga gradiva. Shakespeare je ušao u program čitanja namijenjen stvaranju pojedinaca koji će zaposjedati i održavati suvremenu institucionalnu kulturu, suprotno klasičnom obrazovanju koje je nekoć uvodilo gospodu u jezik moći* (cit. dj.: 151). Renesansni pjesnik tako postaje nositeljem vrijednosti engleskog viktorijanskog društva, posredovanih obrazovnim sustavom. Leonard Tennenhouse, i sam sveučilišni profesor engleske književnosti, duboko je svjestan opstojnosti te pozicije Shakespeareova djela u britanskom obrazovnom sustavu: *Istinu govoreći, moje vlastito iskustvo sa Shakespeareom nije toliko drukčije od Mooreova, premda se nadam da sam se pokazao otpornijim subjektom od njega. Uz rad na akulturaciji pojedinaca prizor čitanja u kojemu susrećemo Shakespearea*

možda je prešao iz salona u srednje škole i na sveučilišta, ali strategije čitanja ne razlikuju se bitno od onih koje Brontë dramatičira u Shirley. Renesansnu kulturu i dalje okružujemo vlastitim diskursom i tako je navodimo da govori o našem poimanju seksualnosti, obitelji i pojedinca (cit. dj.: 152). Predavanje Shakespearea i dalje je sredstvo širenja određenog jezika, sklop psihologizirajućih postupaka za pretvaranje svakojake kulturalne građe u djela visoke kulture, te stoga i u testament o univerzalnosti modernoga sebstva (cit. dj.: 155). Primjer je to ideološkog aspekta procesa kanonizacije djela Williama Shakespearea, odnosno načina na koji dominantne društvene snage prisvajaju dramatičarov opus i čitaju ga u funkciji vlastitih ciljeva, pretvaraju ga u vlastitog *suvremenika* kako bi na temelju njegovih tekstova tumačili vlastiti svijet.¹²

Shakespeare je, dakle, s vrlo specifičnom namjenom ušao u školski sustav, ali se zadržao i u kazalištu. Značajnu ulogu u promjeni pristupa izvođenju Shakespeareovih drama na engleskoj osamnaestostoljetnoj pozornici imao je znameniti glumac David Garrick, koji je renesansnog dramatičara postavio u središte svojeg kazališnog rada te ga pretvorio u objekt gotovo božanskog obožavanja. Nasuprot ranije spomenutom trendu prerađivanja Shakespeareovih komada, Garrick je nastojao u dramama koje je izvodio zadržati što više autorova teksta te proširiti popis izvođenih tekstova. Nastojao je premostiti jaz između proučavanja izvornoga Shakespeareova teksta i scenske prakse, koji se tijekom stoljeća sve više produbljivao (Brown, 2001: 265).

Devetnaesto stoljeće donijelo je, kako smo ranije naznačili, povratak izvornog Shakespeareova teksta na pozornicu. To, dakako, ne znači da je scenski Shakespeare živio vlastiti život mimo izvedbenih obilježja kazališne epohe u kojoj se postavljao na pozornicu. Naprotiv! Ilustracije radi, prenosimo zapažanja Jana Kotta, iz njegove studije o suvremenosti Shakespeareova teatra, o načinima kako se postavljao *Kralj Lear* od razdoblja romantizma do sredine 20. stoljeća. *Kazališni vrhunac Kralja Leara nepobitno je bila epoha romantizma. On se savršeno uklapao u taj teatar; dakako, bio je to Kralj Lear shvaćen kao melodrama prepuna užasa i kletvi, koja nam donosi pripovijest o tragičnomu kralju, lišenom krune, protiv*

¹² Zbornik *Alternative Shakespeares* (Drakakis, ur., 2002) donosi, među ostalim, određeni broj članaka koji se bave ideološkim aproprijacijama Shakespeareovih tekstova kroz vrijeme: Terence Hawkes: „Swisser-Swatter: making a man of English letters“, Christopher Norris: „Post-structuralist Shakespeare: text and ideology“, James H. Kavanagh: „Shakespeare in ideology“.

kojega su se urotili nebo i zemlja, priroda i ljudski rod (Kott, 2006: 141).¹³ Takvome dojmu uvelike je pridonosila devetnaestostoljetna scenska tehnika, pomoću koje su se brzo izmjenjivali prikazi romantičnome ukusu omiljenih pejzaža: *zloguka zdanja, kolibice, pustinja, tajanstvena i zastrašujuća mjesta, prijeteće stijene i bjelina mjesečine (ibid.)*. Kralj Lear također je odgovarao romantičnom stilu: *omogućavao je široku gestu, prizore užasa i recitaciju, ili češće strastveno izvikivanje monologa, u čemu su uživali Kean i cijela njegova škola. Glumac je mogao pokazati najcrnja obilježja ljudske duše. Sudbine Leara i Glocestera trebale su pobuditi strah i samilost. One su to činile. Trebale su zastrašiti gledatelje. U tome su uspijevale. (...) Shakespeareov Kralj Lear bio je „crni teatar“ romantizma (ibid.)*.

Potom je uslijedilo razdoblje kad su se zbivanja Shakespeareovih drama nastojala scenski opremiti u skladu s obilježjima povijesne epohe prikazane radnje. U takvome teatru, potpomognutom još razvijenijom scenskom tehnikom, u skladu s arheološkim imperativom vremena, scena je postala groblje s menhirima i dolmenima, a Lear stari druid. *U tome čudnom spoju nove, sve raskošnije kazališne tehnike i arheološke rekonstrukcije keltske grobnice, od Shakespeareova Kralja Leara ostao je tek zaplet. U takvome kazalištu doista više nije bilo mjesta za Shakespearea (cit. dj.: 142)*.

Kott, nadalje, upućuje na zaokret u interpretaciji Shakespearea početkom 20. stoljeća, kad se nastoji rekonstruirati kako je doista izgledao Shakespeareov teatar (*ibid.*). Poljski će teatrolog, u daljnjem tekstu, nastojati dokazati kako će upravo – kako ga u tekstu napisanom sredinom 20. stoljeća naziva – novi teatar uspjeti scenski realizirati filozofsku potku Shakespeareova renesansnog teksta. Baveći se dalje *Kraljem Learom*, Kott tvrdi kako *nijedan redatelj nije uspijevaio razriješiti probleme zapleta Kralja Leara. Kad bi mu pristupao realistički, Lear i Gloucester ispadali su isuviše smiješni da bi bili tragički junaci. Kad bi uvodu pristupao kao bajci ili legendi, okrutnost šekspirskoga svijeta postajala bi jednako bajkovitom ili legendarnom. A ta je okrutnost pripadala elizabetanskom svijetu, ona je bila i ostala suvremenom Kralju Learu. No ta je okrutnost filozofska. Nju nije uspjelo pokazati ni romantično ni naturalističko kazalište. U tome može uspjeti samo novo kazalište. U njemu više nema „karaktera“, a groteskno je odagnalo tragično. Groteskno koje se pokazalo još okrutnijim (nav. dj.: 143-144)*.

¹³ Svi prijevodi navoda iz teksta Jana Kotta koji slijede u daljnjem tekstu su moji.

Ovdje nam, dakako, nije namjera niti potvrđivati niti propitkivati Kottovu tezu o bliskosti suvremene dramaturgije i one Shakespeareove te o prikladnosti suvremenih scenskih poetika da uprizore Shakespeareov tekst na način koji će poštivati njegovo filozofsko utemeljenje, već želimo istaknuti autorovo inzistiranje na povezanosti prakse interpretiranja i insceniranja Shakespearea, s jedne strane, te razvoja europske dramatike i kazališnih poetika, s druge strane: *Nitko nije, od kraja 18. stoljeća, tako izrazito kao Shakespeare utjecao na europsku dramatiku. No ta je pak dramatika, sa svoje strane, oblikovala kazališta koja su igrala Shakespearea. On je bio živ u onoj mjeri u kojoj je dramatika pomoću koje su dešifrirane njegove drame bila živa. Ako su izvedbe Shakespearea blijede i dosadne, onda su ne samo kazalište, nego i dramatika toga razdoblja mrtvi* (cit. dj.: 144). Ovaj nam Kottov uvid pomaže da razriješimo ranije postavljeni problem posvemašnjeg razilaženja postulata na kojima su počivale, s jedne strane izdavačka, a s druge strane izvedbena praksa Shakespeareovih dramskih tekstova u najvećem dijelu 18. stoljeća: onodobna suvremena dramatika u tolikoj se mjeri razlikovala od Shakespeareove dramske fakture da tadašnja pozornica nikako nije mogla udomiti dramatičarev tekst; on joj je doista mogao poslužiti tek kao zaliha zapleta. Još uvijek nije mogao biti stvoren, od Kotta evociran, produktivan međuodnos Shakespeareovog teksta, suvremene dramatike i suvremene pozornice. U 20. stoljeću taj će međuodnos biti vrlo intenzivan, tako da će Shakespeareov dramski opus ne samo provocirati nastanak novih književnointerpretativnih praksi, nego i novih scenskih poetika. A Kottovo zapažanje bliskosti elizabetanske i suvremene pozornice dalje će produbiti britanski teatrolog J. L. Styan, ističući kako niti Shakespeareova niti suvremena scena nisu iluzionističke, već je riječ o otvorenim, golim scenskim prostorima.

U netom citiranom odlomku poljski teatrolog Jan Kott, nimalo slučajno, govori o Shakespeareovu utjecaju na *europsku dramatiku*. Vidjeli smo na koji je način Shakespeare postao nacionalnim pjesnikom, utjelovljenjem specifično „engleskih“ vrlina te na koji je način takva percepcija autora dobila svoje političke uporabe. Međutim, dok su na kraju 17. i u prvoj polovici 18. stoljeća kontinentalna europska kazališta uglavnom bila pod jakim dojmom francuskoga klasicizma, dijeleći voltaireovski prezir spram otočkoga *barbarskog* dramatičara i pjesnika te ne uvrštavajući njegove tekstove na repertoar, situacija će se u drugoj polovici 18. stoljeća promijeniti, ponajprije u Njemačkoj. *Prvi izravni i jači poticaj prevoditeljima i dramatičarima dao je Lessing, koji je u Sedamnaestom pismu o najnovijoj književnosti obrazovanom ali kazališno nimalo senzibilnom, suhoparnom klasicistu Johannu Christophu*

Gottschedu predbacio to što je njemačkom čitateljstvu i gledateljstvu nudio prijevode – i kopije – Francuza, a ne Shakespearea: „Da je za nas Nijemce preveo Shakespeareova remek-djela [...] to bi polučilo, siguran sam, mnogo bolje rezultate nego upoznavanje s Corneilleom i Racineom [...] Shakespeare bi u nas probudio posve drukčiju darovitost od Francuza. Jer plamen u geniju može raspaliti samo drugi genij“ (nav. prema Brown, 1997: 261). Slijedili su dramatičari pokreta Sturm und Drang, koji su listom priznali engleskoga – dakle 'germanskoga' dramskog pjesnika – za svojega učitelja, i suvremeni glumci, nerijetko i prerađivači ili lokalizatori Shakespeareovih tekstova. (...) Bilo kako bilo, zahvaljujući mladim buntovnicima protiv klasicizma, u Njemačkoj je na kraju 18. stoljeća vladala prava Shakespeareomanie (usp. Brown, 1997: 291), a engleski je dramatičar postao i do današnjih dana ostao trećim njemačkim klasikom, kako je ustvrdio Wilhelm Hortmann (nav. prema Moninger, 1996: 1) (Senker, 2006: 28-29). Shakespeare će, od romantizma nadalje, postati svojinom raznih europskih, a kasnije i svjetskih kazališnih nacionalnih kultura, njegovi će tekstovi poslužiti kao poticaj i kao književni predložak za osuvremenjivanje nacionalnih pozornica od kraja 18. stoljeća nadalje, a nove scenske poetike neće nastajati tek na poticaj suvremene dramatike, već će se iskušavati i razvijati potaknute inscenacijskim poduhvatima klasičnoga Shakespeareovog teksta.¹⁴

Shakespeareovi dramski tekstovi pronaći će, dakako, svoje mjesto i u povijesti hrvatskoga kazališta. Bit će to, isprva, neka vrst dvostrukog kulturnog transfera: netom opisana Shakespeareova stečena pozicija u okrilju njemačkog kazališta utjecat će na prve hrvatske susrete s renesansnim dramatičarom posredovane njemačkim trupama, preradbama i prijevodima. Tako su njemačke družine, koje su krajem 18. i početkom 19. stoljeća gostovale u Zagrebu, ondje prikazale i pokoju preradbu Shakespeareovih komada. Shakespeare će se naći i na repertoaru Domorodnog teatralnog društva, smatranog prvim profesionalnim hrvatskim teatrom, uz još veći stupanj posredovanja! Riječ je o izvedbi *Romea i Julie. Tragedije u 3 činah*, u studenom 1841. godine, u preradbi Christiana Felixa Weissea, prijevodu Vasilija Jovanovića Zemunca na srpski te prilagodbi Dimitrija Demetra za hrvatsku pozornicu (*cit. dj.:* 13). U prvim desetljećima profesionalnog hrvatskog kazališta nastavlja se s praksom prevođenja i izvođenja njemačkih preradbi Shakespearea.

¹⁴ O najznačajnijim redateljskim ostvarenjima Shakespeareovih dramskih tekstova, u svjetskim okvirima, v. Senker, 2006: 32-33.

Za daljnju afirmaciju Shakespearea na hrvatskoj pozornici bit će zaslužan veliki reformator hrvatskog glumišta, ali i veliki poznavatelj i ljubitelj engleskog dramatičara, Stjepan Miletić. On će se pobrinuti za kvalitetnije prijevode (iako i dalje s njemačkim posredovanjem) Augusta Harambašića i Milana Šenoe, a u kazalište je, kao prevoditelja *Komedije bludnja*, uveo Milana Bogdanovića, koji će svojim prijevodima Shakespearea obilježiti cijelo 20. stoljeće u našem kazalištu (*nav. dj.:* 48). Miletić je Shakespeareove drame postavljao u duhu vlastita vremena, shvaćajući njihovu „autentičnost“ na način 19. stoljeća: *Čitao je Shakespeareove tekstove kao historijske drame odnosno kronike, kao 'umjetnički istinite' prikaze, ujedno 'poetske' i 'verističke', povijesnih ljudi i zbivanja koje na pozornicu treba donijeti u njihovu 'izvornom' obliku, koristeći se pri tom ne toliko dramatičarovim eksplicitnim i implicitnim naptcima, jer oni su i nadasve oskudni i 'zbunjujući', koliko historiografskim djelima i rezultatima, recimo tako, terenskoga rada modernih arheologa, povjesničara umjetnosti i etnologa. Izbjegavajući ekstreme meiningenskoga historijskog realizma te Savićeva i Lautenschlägerova kvazielizabetanizma, našao je srednji, sintetički (ali i kompromisima obilježen) put (nav. dj.:* 46).

Modernističkog Shakespearea na hrvatsku je pozornicu donio redatelj Ivo Raić, čija je režija *Koriolana* iz 1909. godine inzistirala *ne toliko na miletićevskoj 'poetskoj' i 'verističkoj' pozorničkoj rekonstrukciji prošlosti, temeljenoj dakako na čvrstoj vjeri u to da je Shakespeare tu povijest vjerno i pjesnički kompetentno prikazao, koliko na stvaranju posebnoga 'ugodaja' primjerena dramskom tekstu naglašene poetičnosti* (prema N. Batušiću i Lešiću, *cit. dj.:* 52). Potom je Shakespeareov *San ivanjske noći*, zajedno s Gundulićevom *Dubravkom*, odigran 1913. godine u parku Maksimir, kao prvi pokušaj realizacije ambijentalnoga teatra u nas.

U režiji Shakespeareovih drama istakao se, dakako, i Branko Gavella, posebice u suradnji sa scenografom Ljubom Babićem, u inscenacijama *Rikarda Trećeg* 1923. i *Na tri kralja* 1924. godine. Uz Babićeve funkcionalne scenografije, koje se posve odmiču od scenskog iluzionizma, *umjesto povjesničara, arheologa, etnologa ili ilustratora, ovdje je na djelu bio redatelj-hermeneutičar, istodobno čitatelj i konstruktor, čovjek koji iščitava značenje dramskog teksta, proučava njegovu strukturu te svoju predstavu gradi prije svega kao 'kinezički' i 'proksemički' model teksta* (*cit. dj.:* 71).

Nakon izdvojenog pokušaja u maksimirskoj šumi, ambijentalni je Shakespeare u hrvatskom kazalištu u potpunosti zaživio u drugoj polovici 20. stoljeća, pokretanjem ljetnih

festivala, posebice onog dubrovačkog, kojega se repertoar, uz domaće klasike Držića i Vojnovića, temelji na uprizorenjima engleskoga dramatičara. Tako od Fotezove režije *Hamleta* na tvrđavi Lovrijenac iz 1952. godine, taj prostor, zahvaljujući svojim vizualnim asocijacijama kako na danski dvor tako i na Shakespeareovo kazalište, ali i realizacijom metafore o Danskoj kao tamnici, postaje omiljenim *hamletištem*, kojega su za svoja uprizorenja tragedije o danskom kraljeviću nakon Foteza iskoristili Denis Carrey, Dino Radojević, Mladen Škiljan, Jiří Menzel, Lászlo Babarczy, Joško Juvančić i Ivica Kunčević, a svoje je predstave u nj uklopila i nekolicina gostujućih ansambala, uključujući i Prospect Theatre Company, New Shakespeare Company i National Theatre, sve tri iz Londona (usp. *cit. dj.:* 108-111).

Od šezdesetih godina 20. stoljeća i na hrvatske će redatelje Shakespeareovih komada utjecati promišljanja Jana Kotta, autora *koji se od onih već zaboravljenih devetnaestostoljetnih njemačkih prerađivača i priređivača bitno razlikovao po tom što je kazalištima sugerirao da Shakespearea ne valja 'osuvremenjivati', 'aktualizirati' i 'lokalizirati' površinski, nego da se može i mora na vidjelo iznijeti dubinska 'suvremenost' njegovih dramskih tekstova i naših društvenih drama* (*nav. dj.:* 126). U 80-tim pak i 90-tim godinama prošloga stoljeća, hrvatski su dramaturzi, redatelji i glumci u Shakespeareovim tekstovima ponajčešće tražili s jedne strane politiku, a s druge strane glumu, igru, priču, bajku i – zaborav (*cit. dj.:* 146). Naposljetku, u recentnijim režijama Petra Večeka, Ivica Kunčevića, Nenni Delmestre i Lenke Udovički mogu se zamijetiti detalji koji ukazuju na postojanje *'prigušenih' i 'potisnutih' glasova što ih u Shakespeareovim tekstovima oslušuju feministička, interkulturalna, novohistoristička i postkolonijalna kazališna kritika i praksa, dakle [do] govora Drugog* (*nav. dj.:* 160).

Ovaj kratki pregled prisutnosti Shakespearea na hrvatskim pozornicama, koji nam, s jedne strane, govori o kapacitetima hrvatskog kazalištu u pojedinoj epohi njegova razvoja da integrira dramaturgijsku engleskog pjesnika i dramatičara, a s druge strane ukazuje u kojoj mjeri su redateljski pokušaji iznalaženja adekvatnih inscenacijskih rješenja dramskih tekstova tog renesansnog autora utjecali na razvoj naših scenskih poetika, željeli bismo završiti konstatacijom da su se, baš kao i u slučaju Držića, u posljednjih stoljeća i po, gotovo svi značajniji hrvatski redatelji okušali u postavljanju Shakespeareovih dramskih tekstova. Međutim, od njih više od 90 – kako bilježi hrvatska šekspirološka teatrografija, najveći broj predstava režiralo je njih dvadesetak: Stjepan Miletić, Tito Strozzi, Branko Gavella, Marko

Fotez, Adam Mandrović, Andrija Fijan, Josip Bach, Ivo Raić, Anđelko Štimac, Petar Veček, Ivica Kunčević, Dino Radojević, Hinko Tomašić, Vlado Habunek, Kosta Spaić, Mladen Škiljan, Rade Pregarc, Branko Mešeg i Georgij Paro (*cit. dj.:* 166-167).

Recepcija Shakespearea u hrvatskom kazalištu primjer je kulturnog transfera unutar europskog kulturnog kruga, primjer razmjene između dviju kazališnih i kulturnih sredina čiji je razvoj tekao ponešto drukčijom dinamikom i uz ponešto različita obilježja, no čiji se kazališni kodovi i izvankazališna stvarnost nisu u tolikoj mjeri razlikovali da bi značajno otežali komunikaciju između (prevedenog) Shakespeareova teksta i hrvatske publike. Međutim, *posvajanja* Shakespeareova teksta u 20. i 21. stoljeću, potpomognuta interkulturalističkim čitanjima kao interpretativnim alatom, relocirala su engleskog renesansnog pjesnika i prostorno i vremenski. Njegov status svjetskog klasika iznova se potvrđuje takvim kulturalnim aproprijacijama, u kojima taj tekst pokazuje sposobnost proizvodnje značenja unutar promijenjenog kulturalnog konteksta. Na ovome smo mjestu za primjer takvoga transfera odabrali jednu recentnu, među brojnim japanskim postavama Shakespeareovih drama. Riječ je upravo o uprizorenju Shakespeareove „ilirske“ komedije, *Na tri kralja*, u režiji japanskog redatelja Yukija Ninagawe, iz 2005. godine. Zanimljivost je tog uprizorenja što ga je redatelj odlučio, s jedne strane, prilagoditi lokalnim kazališnim kodovima – odabравši one japanskog tradicionalnog kazališta *kabuki* – a, s druge strane, lokalnoj izvankazališnoj stvarnosti.¹⁵ U ovom drugom tipu prilagodbe od pomoći mu je bila činjenica da je Shakespeare radnju svoje komedije smjestio u neodređenu *Iliriju*, koju je Ninagawa napučio *simbolima vječnoga Japana. Orsinov dvor pošumljen je stablima višnje stiliziranih grana, dok Olivijinim dvorom prolazi crveni most, zgodimice uvišestručen igrom zrcala* (Dor, 2011: 217; prevela L.M.). Dijelom te atmosfere su i japanski kostimi, striktno određeni društvenim položajem pojedinog lika (*ibid.*). Imena likova fonetski su bliska izvorniku, ali prilagođena japanskom jeziku i transkribirana ideogramima, a tekst preveden na klasični japanski (*nav. dj.:* 218). Nasuprot tome, više će izazova redatelju predstavljati prilagodba tradicionalnom žanru japanskoga kazališta. Odabir upravo *kabukija* nametnuo se činjenicom da počeci te kazališne forme vremenski koincidiraju s elizabetanskim kazalištem (*ibid.*), kao što je i način njihova funkcioniranja blizak onome Shakespeareova teatra: riječ je o glumačkom kazalištu u kojemu ne postoji funkcija redatelja, a glumci su isključivo

¹⁵ O tim dvama tipovima prilagodbi iscrpnije smo pisali govoreći o dubrovačkim preradbama Molièreovih komedija (Muraj, Lada. 2001. Molière preobučen na dubrovačku. *Dubrovnik*, br. 1: 143-168).

muškarci¹⁶ (*nav. dj.:* 219). S druge pak strane, činjenica da nije riječ o redateljskom kazalištu predstavljala je japanskom redatelju problem, koji nije u potpunosti bio pripremljen za rad s *kabuki* trupom (*nav. dj.:* 220). Recepcija ovog interkulturalnog kazališnog eksperimenta, prikazivanog i u Japanu i u Velikoj Britaniji, svjedoči o raznolikim percepcijama *drugoga*, sebe u očima *drugoga*, i tako dalje u višestrukim zrcalnim odrazima, proizvedenim na podlozi Shakespeareova teksta i autorova mjesta u nacionalnom i internacionalnom kanonu. Tako je lokalizacija neutralne Ilirije u Japan pozitivno primljena u obje recepcijske sredine, bilo kao prepoznavanje bilo kao očaravajući egzotizam, dok je žanrovska transpozicija, iako komplementarna relokalizaciji u redateljskoj ideji, s jedne strane razočarala tradicionalne japanske posjetitelje kazališta *kabuki*, dok je britanska publika imala problema s recepcijom žanrovski alijeniranog nacionalnog barda (*nav. dj.:* 222-223). Rekanoniziranjem Shakespearea kao internacionalnog, a ne više samo nacionalnog klasika, te pripadnim prisvajanjem njegova opusa od strane različitih kultura koje ga, posljedično, transformiraju upisujući ga u vlastiti kulturni horizont, pjesnikova matična kultura osjeća se ugroženom. Više nije jedinom vlasnicom kanonizacijskih ključeva.¹⁷

Rezimirajmo, na kraju, put koji je prešao William Shakespeare i njegov dramski opus od renesansne pozornice do svjetskog klasika. Vidjeli smo da se njegova dramatičarska i izvedbena djelatnost odvijala u uvjetima komercijalizacije kulturnih praksi kao što su

¹⁶ Ova posljednja činjenica ponudila je niz zanimljivih rješenja u komediji koja počiva na zamjeni rodnih identiteta.

¹⁷ U tome je kontekstu zanimljivo primijetiti da su ključni interpretativni pomaci sa značajnim inovativnim poticajima na području prakse izvođenja Shakespeareovih komada došli iz inozemstva, iz neanglofonih sredina, manje opterećenih Shakespeareovim jezikom, ulogom nacionalnog barda te književnointerpretativnom i izvedbenom tradicijom. Tu mislimo na ranije spominjanog poljskog teatrologa Jana Kotta, na utjecaj Brechtovog političkog kazališta, posebice u izvedbama *Berliner Ensemblea* i kasnijoj teorijskoj primjeni postavki Brechtova teatra na Shakespeareov opus od strane njemačkog književnog povjesničara Roberta Weimanna. Dok je Kott Shakespearea tumačio egzistencijalistički, pronalazeći povijesne konstante u njegovom opusu, Weimann je slijedio optimističku Brechtovu vjeru u mogućnost društvene promjene – kazalištem. Zanimljivo je da su oba ova autora svoja promišljanja Shakespeareova opusa, ideološki dijametralno suprotna, razvila u društvenom kontekstu socijalističkih društava sovjetskoga bloka. O tome je pisao Dennis Kennedy (u: Bulman, ur., 1996). Na sličnu slobodu u pristupu, za razliku od anglofonih produkcija, upućuje i Barbara Hodgson, pišući o režiji *Sna Ivanjske noći* kanadskog frankofonog redatelja Roberta Lepagea, u produkciji londonskog Kraljevskog nacionalnog kazališta, iz 1992. godine, koja se uspjeva odmaknuti od kanonske režije istoga komada od strane Petera Brooka iz 1970. godine, što je teže uspjevalo anglofonim redateljima (u: Bulman, ur., 1996). Ovdje ćemo tek usputno primijetiti da bi bilo zanimljivo istražiti suvremene, posebice novije postavke Držićevih komada na prostoru bivše Jugoslavije (u drugim dijelovima svijeta, ako do njih dolazi, najčešće ih postavljaju hrvatski ili (post)jugoslavenski redatelji), kako bismo utvrdili njihovu scensku inovativnost, s obzirom na činjenicu manje opterećenosti figurom nacionalnog klasika kakvu Držić ima u nas. No to, nažalost, prelazi okvire našega rada.

kazalište i knjižarstvo te da je, posljedično, za autorova života, sudbina njegovih djela kako na pozornici tako na otisnutoj stranici bila podvrgnuta prije svega tim komercijalnim zakonima, dok je pjesnik svoj autorski identitet gradio brigom oko tiskanja svojih soneta. Shakespearea kao dramskog autora, ili jednostavno Autora, izgradit će njegovi posthumni nakladnici, opet isprva nagnani komercijalnim interesom i marketinškom vrijednošću koju ime toga pjesnika i dramatičara polako počinje zadobivati na naslovnicama knjiga. Uz inzistiranje na pojmu *autora* krenut će i višestoljetna potraga za *izvornim* Shakespeareovim tekstom, koliko god ona u konačnici bila uzaludna, s obzirom na suradničku praksu stvaranja dramskog predloška predstavi kao i na prvotnu izdavačku praksu koja nije uključivala autora, odnosno nije koristila mehanizme autorizacije teksta. Usporedno s tom potragom, englesku će pozornicu obilježiti suprotno kretanje: ondje će Shakespeareovi tekstovi poslužiti tek kao zaliha zapleta za uprizorenja bliskija onodobnom francuskom klasicističkom kazalištu. U drugoj polovici 18. stoljeća, kad glumac David Garrick kazališnu praksu polako počinje usmjeravati prema izvornom Shakespeareovu tekstu, sve je snažnija polarizacija između tipično „engleskog“ Shakespearea, poznavatelja „snažnih emocija i prave ljudske prirode“, s jedne strane, i profinjenog ali površnog francuskog ukusa, s druge strane, za kojega je engleski renesansni pjesnik tek divlji barbarin. U takvome ozračju, Shakespeare postaje engleskim nacionalnim pjesnikom, predstavnikom tipično „engleskih“ vrлина, kakvog će ga uskoro prihvatiti i njemački predromantičari, odbacivši nikad u njemačkim zemljama posvema udomljen francuski ukus. Od romantizma nadalje engleski će renesansni dramatičar biti sve prisutniji i u južnim europskim kulturama da bi do kraja 19. stoljeća bio udomaćen širom kontinenta, što uključuje i hrvatsku pozornicu. U 20. stoljeću on će postati univerzalnom svojinom, ikonografski prisutan poput pop zvijezde u vizualnoj kulturi današnjice, ali jezično sve više stran suvremenim izvornim anglofonima (Kennedy, u: Bulman, ur., 1996: 146). S druge pak strane, posljednje je stoljeće proizvelo bogat književnointerpretativni diskurs posvećen Shakespeareovu opusu, nerijetko stvarajući nove interpretativne paradigme, poput, primjerice, novog historizma i kulturalnog materijalizma, u okviru šekspirologije, s većim ili manjim utjecajem na scenske realizacije Shakespeareovih dramskih tekstova, dok je scenska praksa, u međunarodnim razmjerima, iskušavala nove scenskopoetičke ideje na tim istim tekstovima. Shakespeare je prisvojen u mnogim kazališnim kulturama, koje je mijenjao, ali su i one, zauzvrat, mijenjale njega. Autor kanoniziran u nacionalnim okvirima danas svoje, ponajprije scenske, rekanonizacije doživljava diljem svijeta i u najrazličitijim kontekstima.

Marin Držić, iako gotovo Shakespeareov suvremenik, neće dakako stvarati u okruženju u kojemu raznolike kulturne prakse postaju komercijalnim djelatnostima; dubrovačka će renesansna sredina prihvaćati poetičke zasade svoje epohe, ali će njezina kulturna ekonomija počivati na drukčijim sociološkim temeljima. Ipak, mnoštvo je podudarnosti u kanonizacijskim procesima dvojice autora: u načinu na koji se pokušavaju autorski legitimirati u okrilju poezije i stihovane drame; u načinu na koji će kasniji naraštaji nailaziti na probleme u pomirivanju znanstvenog i nacionalnoidentitetskog traganja za izvornim tekstom kanonskoga autora, s jedne strane, i zahtjeva suvremene pozornice, s druge strane; u raznim ideološkim i političkim uporabama renesansnog autora i njegova teksta; u prizivanju inovativnih redateljskopoetičkih rješenja njihovih suvremenih inscenacija, ali i u sve većoj stranosti autorovih jezika za novije naraštaje gledatelja, pa čak i glumaca, u njihovim matičnim sredinama.

2. Temeljne metodološke smjernice

2.1. Omeđivanje korpusa

Korpus Držićevih dramskih tekstova čijim ćemo se književnoznanstvenim interpretacijama i scenskim izvedbama baviti sastoji se od u cjelini sačuvanih tekstova kao i tekstova kojima tek nedostaje kraj ili početak, dok u obzir nećemo uzeti tekstove koji su do nas doprli u fragmentima, dakle tekstove čije bi uprizorenje zahtijevalo pokušaj cjelovite rekonstrukcije pretpostavljenog izvornika odnosno pisanje posve novog teksta. Isto tako, u obzir smo uzeli pojedine kontaminacije, ali ne i nove tekstove koji su nastali na temelju motiva ili fragmenata Držićevih tekstova. Kao što je u svojoj knjizi *Tko je bio Marin Držić?* pokazala Viktorija Franić Tomić (2011), Držićev je opus, ali i biografija, bio poticajan mnogim hrvatskim književnicima od kraja 19. stoljeća nadalje, što dakako uključuje i dramsku pa posljedično i kazališnu produkciju, no te intertekstualne odraze Držićeva stvaralaštva ovaj ćemo puta izostaviti. Tako će se naš rad posvetiti sljedećim naslovima: *Tirena, Venere i Adon, Grižula, Novela od Stanca, Arkulin, Tripče de Utolče, Skup, Dundo Maroje i Hekuba*. Kao što se može zamijetiti, dramske tekstove nismo poredali redosljedom kojim se pretpostavlja da su nastali odnosno bili izvođeni, već smo ih preferirali žanrovski grupirati.

Budući da je predmet našeg istraživanja suodnos akademskog diskursa i scenskih izvedbi u procesu kanonizacije Držićeve dramskog opusa, naše će se istraživanje nužno temeljiti na dvije vrste izvora. S jedne strane su to držićološki tekstovi koji se bave interpretacijom autorova književnog opusa, koji se u našem radu nalaze na razmeđu građe i sekundarne literature. Naime, odluka da istražimo u kojoj mjeri su ti tekstovi utjecali na odabir redateljskih rješenja pojedinih postava Držićevih djela, odnosno u kojoj mjeri su pojedine scenske postavbe potaknule specifična književnokritička promišljanja, transformira taj odsječak držićološke literature u građu na kojoj se temelji naše istraživanje. S druge nam pak strane u njima izneseni uvidi pomažu u vlastitim interpretacijama te ih u tome slučaju tretiramo kao sekundarnu literaturu. Jedan krak istraživanja činit će, dakle, čitanje držićološke literature, dok će drugi krak istraživanja predstavljati čitanje predstava.

Omeđivši korpus istraživanih predstava na one izvedene na prostoru Hrvatske, temeljne smjernice istraživanja pronalazimo u *Repertoaru hrvatskih kazališta*, sustavnom i pouzdanom popisu premijera ostvarenih u hrvatskim kazalištima od početka procesa profesionalizacije nacionalnog kazališta. Međutim, budući da on obuhvaća razdoblje do 1990. godine, a u našem smo istraživanju željeli zahvatiti i razdoblje nakon te vremenske granice, posebice zbog značenja jubilarne 2008. godine, koja je donijela niz kako književnoznanstvenih, tako i redateljskoizvedbenih prevrednovanja Držićeve opusa, za posljednja dva desetljeća obratili smo se *Leksikonu Marina Držića* te ponekim manje cjelovitim izvorima poput internetskih stranica pojedinih kazališta, popisa premijernih naslova koje je svojedobno u svojim publikacijama bilježio Hrvatski centar ITI i sličnim manje sustavnim izvorima informacija. Na kraju rada donosimo cjelovit popis premijera Držićevih naslova od kraja 19. stoljeća do danas, temeljem netom ekspliciranog uvida u izvore, dok smo za obradu izvršili stanoviti izbor redateljskih ostvarenja za koja držimo da su unijela određene inovacije, odnosno ostavila stanoviti trag u slijedu redateljskih poetika primijenjenih u uprizorenjima Držićeve opusa na hrvatskim scenama.

Glavni izvori za istraživanje tih redateljskih poetika su nam, s jedne strane, autopoetički tekstovi redatelja, bilo da su nastali kao programatski tekstovi, uoči rada na predstavi, bilo da kasnije, s odmakom, ekspliciraju vlastite estetske odabire, te s druge strane kazališne kritike iz aktualnog dnevnog i specijaliziranog, periodičnog tiska. Svjesni smo da se na temelju kazališne kritike ne može u potpunosti *rekonstruirati* minuli kazališni čin jer ona nije uvijek nužno deskriptivna, a ocjena kazališne kreacije koju donosi redovito je podložna

nizu čimbenika i donosi barem dozu subjektivnosti. Ipak, kazališnu kritiku smatramo vrlo dragocjenim teatrografskim materijalom. Jer, ona nam ne donosi samo opis predstave, već u kritičarevoj težnji da ocijeni uspješnost kazališnoga ostvarenja odražava i vlastito vrijeme, nedoumice s kojima se susreću kazališni stvaratelji u iznalaženju pojedinih inscenacijskih rješenja te, u konačnici, recepciju tih scenskih realizacija. A, ono što nas zanima nisu samo konkretna redateljska rješenja, već i njihovo recepcijsko funkcioniranje u vremenu i prostoru pojedine izvedbe. Saznanja prikupljena iz netom navedenih izvora mjestimice su upotpunjena osobnim gledateljskim iskustvom bilo uživo, bilo snimljenih predstava, ovisno o dostupnosti materijala. Kazališne kritike koje su pratile istraživane predstave variraju u opsegu, dubini zahvata u recenziranu predstavu i, dakako, posljedično, kvaliteti. One katkad počivaju na određenim teorijskim alatima na kojima se zasniva čitanje odgledane predstave, katkad nude opis, katkad tek dojam.¹⁸ U svojim ćemo usporednim čitanjima Držićeva teksta, njegove književnoznanstvene interpretacije, pokojeg redateljskog tumačenja vlastitih inscenacijskih odabira te opisa/tumačenja/vrednovanja predstave, koristeći se pritom semiologijom kazališta, koja pozornost pridaje sustavima kazališnih znakova koje pojedini redatelji odabiru transponirajući dramski tekst u kazališnu predstavu, odnosno bavi se *kazališnom činjenicom kao značenjskom i komunikacijskom pojavom* (De Marinis, 2006: 195), nastojati razotkriti redateljske poetike istraživanih predstava, kao i njihov recepcijski učinak u vlastitom vremenu i prostoru.

2.2. Problem recepcije

Dok Roland Barthes proglašava smrt autora uz istodobnu objavu rođenja skriptora u samome trenutku rođenja teksta (1984); a Jauss poima povijest književnosti kao proces estetske recepcije i produkcije, koji se odvija putem aktualizacije književnih tekstova od strane čitatelja koji čita, kritičara koji promišlja i pisca koji je potom sam potaknut na

¹⁸ Ovdje nećemo ponavljati dobro poznate činjenice o nepostojanosti kazališne predstave kao umjetničkog objekta i probleme koji iz toga proizlaze za kazališnog povjesničara. Drugim riječima, ne postoji teatrografski materijal čija bi pouzdanost odgovarala književnom tekstu, slici ili skulpturi, koje na raspolaganju imaju povjesničari književnosti i umjetnosti. Na specifičnu poziciju filmskog, odnosno video zapisa predstave upozorava Douglas Lanier, kad priznaje da je njegova pojava ohrabrila kazališne povjesničare da se smjelije upuste u rekonstrukcije predstava, ali je isto tako stvorila dojam postojanja kanonske, idealne izvedbe, gotovo jednakog statusa kao književni tekst, zanemarujući pritom činjenicu o različitostima svake pojedine izvedbe, o razlici pogleda kamere i gledatelja, kao i o sasvim specifičnom odnosu koji nastaje između glumaca i gledatelja, a kojega kamera ne može uhvatiti (o tome Lanier, u: Bulman, ur., 1996: 203-204).

produkciju (2010: 52); De Marinis, govoreći o predstavi, do te mjere radikalizira situaciju da tvrdi kako, *ono što zaista postoji, barem sa semiotičkog gledišta, nije predstava već kazališna relacija, podrazumijevajući pod tim prije svega odnos glumac-gledatelj, a potom i niz drugih komunikacijskih i interakcijskih procesa za koje je predstava poticaj i prigoda, od njezine prve zamisli do gledateljeva uživanja u njoj* (2006: 21). Djelo dakle nije književni tekst – ili kazališna predstava – sami po sebi, već ih djelima čini povijest njihove recepcije, koja im pridaje značenje. Taj proces upisivanja značenja dakako se usložnjava kad je riječ o književnim tekstovima nastalim u prošlosti. Ranije smo konstatali da je klasik ono književno djelo koje uspije nadići vremenska ograničenja te biva proglašeno bezvremenim, besmrtnim i univerzalnim. No, što to zapravo govori o njegovom značenju? Posjeduje li ono jedno jedinstveno značenje, ispravno značenje koje se aktualizira u nizu sukcesivnih recepcija? Da li je to značenje autorski upisano u recepciju autoru suvremenih čitatelja, ili se „pravo“ značenje izgrađuje tek kroz povijest recepcije, odnosno jesu li tek kasnija vremena ona koja će razotkriti istinski smisao djela? Ili je značenje historijski determinirano pa će tako klasičnom djelu u različitim povijesnim trenucima biti pridavano različito značenje? Priklonit ćemo se ovoj posljednjoj tvrdnji, koja implicira značenjski potencijal (klasičnoga) teksta, aktualiziran svakim novim čitanjem.¹⁹ Drugim riječima, klasičan je onaj književni tekst u kojemu svako vrijeme pronalazi vlastita pitanja, kojima će onda pokušati pridati odgovore, odnosno upisati značenje.

Na koji način bismo mogli taj zaključak primijeniti na razmatranje recepcije Držićeve dramskog opusa, i to ponajvećma u njegovu primarnom, scenskom obliku, od praižvedbi pa do suvremenih izvedbi? Primijenimo li De Marinisov pojam *modela gledatelja*, za kojega autor kaže da je *unaprijed određena tekstualna strategija, smjer recepcije koju tekst predstave predviđa i koja je na različite načine u njega upisana* (De Marinis, 2006: 25), konstatirat ćemo da je u Držićevoj dramskoj produkciji zacijelo bila upisana njezina neposredna scenska recepcija. Naime, autor je pisao imajući na umu sasvim specifičnu publiku, poznavajući

¹⁹ Na ovaj način razmišljaju i novi historisti koji *za razliku od prijašnjih modela proučavanja književnosti, koji su polazili od mogućnosti nepromjenjive esencije smisla što je vrijeme ne mijenja i ne korodira (pa je smisao književnosti prošlih razdoblja danas jednako razumljiv, ili čak bolje razumljiv nego nekad), (...) u kombiniranju antropologije i faucaultovskog arheološkog i genealoškog diskontinuiteta, prošlosti prilaze kao „drugom“* (Šporer, 2005: 142). Tako je prostorno udaljeni *drugi*, kako ga je definirao Clifford Geertz baveći se drugim kulturama, postao vremenski udaljeni *drugi* (*cit.dj.*: 143).

njezin obzor očekivanja, dijeleći s njom kako izvankazališnu stvarnost²⁰ tako i kazališne interpretativne kodove.²¹ Osim toga, pisao je za posve konkretne prigode, bile one javnog ili privatnog karaktera. Svoju je publiku zacijelo u velikom broju i osobno poznao. Znao je kad je mogao očekivati homogenu (na privatnim, pirnim izvedbama), a kad nešto heterogeniju publiku (na javnim izvedbama), pa je u svoje tekstove mogao upisati homogenu, odnosno heterogenu recepciju. Svijest o toj upisanosti recepcije u Držićevu dramsku produkciju smatramo važnom želimo li istražiti historijsko značenje Držićeva teksta, odnosno želimo li pokušati dekodirati recepciju Držićeva teatra od strane praiizvedbene publike, za koju je i bio stvaran.

Za razliku od Držićeve implicirane, i zacijelo realizirane,²² publike, suvremena publika Držićeva teatra u posve je drukčijoj poziciji. Njezine kazališne kompetencije nužno mijenjaju njezinu recepciju komada toga renesansnog autora. De Marinis taj pojam određuje na sljedeći način: *Kompetencija se gledatelja ovdje definira kao stanovito „znati“ združeno sa „znati djelovati“, što će reći kao sveukupnost preduvjeta (spoznaja, motivacija, stavova i sposobnosti) koje gledatelja osposobljavaju za to da obavlja (bolje ili lošije, naravno, na različitim razinama i s različitim mogućim ishodima) radnje neophodne za semantičko i komunikacijsko aktualiziranje predstave. Pod kazališnim sustavom recepcijskih preduvjeta razumije se cjelina koju tvore svi spoznajni i nespoznajni, psihološki i nepsihološki (kulturalni, ideološki, osjećajni i materijalni) činitelji što utječu na kognitivno, emocijano i pragmatičko ponašanje gledatelja, opskrbljujući ga određenom Kompetencijom i osposobljavajući ga za obavljanje raznih recepcijskih radnji. (...) U svakom slučaju, uz znane i vjerojatno precijenjene socio-kulturalne činitelje (društveni stalež, stupanj obaviještenosti, zanimanje itd.) dio tog Kazališnog sustava recepcijskih preduvjeta tvore različiti spoznajni i nespoznajni psihološki preduvjeti i neke materijalne odredbenice među kojima valja*

²⁰ Ova konstatacija, dakako, ne upućuje na doslovno reflektiranje stvarnosti Držićeva prostora i vremena u njegovim dramskim tekstovima. Pfister pritom upozorava na važno pitanje u kojoj je mjeri fikcionalni model svijeta, koji dramski tekst proizvodi, selektivan spram društvene zbilje i na koji je način ta uvijek specifična selektivnost uvjetovana (1998: 67).

²¹ Gledateljsko poznavanje kazališnih kodova i konvencija pojedine epohe može predstavljati i njegovu strateški iskrivljenu informiranost ako autor samo citira konvenciju i s njom povezana očekivanja kako bi je prekršio na inovativan način (Pfister, 1998: 80). Podsjetimo da takva kršenja konvencija nisu rijetkost u Držića.

²² Prihvatimo li pretpostavku da je praiizvedba *Dunda Maroja* bila planirana na prostoru ispred Kneževa dvora, a onda u konačnici odigrana u Gradskoj vijećnici, možemo pretpostaviti da je publika bila nešto manja i homogenija no što je bilo predviđeno pri pisanju teksta.

razlikovati barem: a. općenita kazališna i izvankazališna znanja; b. posebna (ili specifična) kazališna znanja; c. opći ciljevi, interesi i očekivanja; d. stvarni uvjeti recepcije (koji se tiču tjelesnog odnosa pozornica-gledatelj i skupnoga značaja kazališne recepcije) (2006: 29-30).

U kontekstu suvremene kazališne recepcije klasika, od izrazite će relevantnosti biti posebna gledateljeva kazališna znanja. Naime, to je znanje *povezano prije svega s dramskim tekstom što je poslužio kao predložak za predstavu o kojoj je riječ te svim drugim prethodnim obavijestima o njoj koje je mogao izvesti iz komunikacijskoga konteksta (tipologija i organizacija kazališnoga mjesta itd.) i takozvanih 'paratekstova': affiches, programske knjižice, novinski članci i tako dalje (cit. dj.: 140)*. U odnosu na recepciju suvremenih tekstova, tu se može pojaviti i određeni višak i određeni manjak znanja. Gledatelj, tako, posjeduje višak znanja ukoliko mu je unaprijed poznat baštinski tekst, a možda i njegova prethodna uprizorenja. Međutim, ukoliko to nije slučaj, recepcija će najvjerojatnije biti otežana: gledatelju će problem predstavljati arhaični jezik, nepoznati kazališni kodovi i izvankazališne reference. Zato je recepcija baštinskih tekstova aktivnost koja od gledatelja zahtijeva dodatnu pripremljenost.

Praizvedbena, dakle, i suvremena publika Držićeve teatra ne dijele istu izvankazališnu stvarnost niti iste kazališne kodove. Suvremeni redatelji neće moći računati na recepciju koju je autor upisao u svoj tekst. Komunikacija koja se ostvarivala između Držićeve pozornice i gledališta više neće biti moguća. Suvremenost će morati iznaći vlastite razloge posezanja za tim starim tekstovima i, na neki način, svaki put iznova tragati za njihovim značenjskim potencijalima. Svaka nova postava nekog Držićeve dramskog teksta morat će si ponovo postavljati ova pitanja. Međutim, možemo govoriti i o povijesti suvremene recepcije Držićeve teatra, o stanovitom razvoju gledateljskih kompetencija od trenutka kad Fotez pred zagrebačku publiku iznosi jedan posve joj nepoznat renesansni tekst – i, u težnji da joj ga približi, pribjegava opsežnim preinakama – do vremena kad kazališna publika, primjerice, gledajući Juvančićevog *Dunda Maroja* sredinom sedamdesetih godina prošloga stoljeća na Dubrovačkim ljetnim igrama još ima u živom sjećanju Spaićevog *Dunda*, tek pred koju godinu skinutog s repertoara. Postoji, dakle, i određena scenska kanonizacija Držićeve dramskog opusa, kanonizacija književnog predloška koju proizvodi scenska praksa, ali i kanonizacija scenskih poetika, redateljskih odabira i glumačkih interpretacija pojedinih likova, načina „kako se igra Držića“. Baš kao i kad je riječ o kanonizaciji književnog teksta, svaka inovativna režija uzdrmat će postojeći kanon, odnosno rekanonizirati scenskog Držića.

U trenutku kad Držićev dramski opus još nije scenski kanoniziran, a nije još znatnije prisutan niti u školskom sustavu, kompetencije gledatelja značajno će se razlikovati od kompetencija buduće publike, koje desetljeće kasnije koja će, barem iz školske lektire znati da je Maro pošao u Rim s očevih pet tisuća dukata te ih, umjesto na trgovačke poslove, potrošio na kurtizanu Lauru, a možda će i pamtiti kako je Pometa igrao Pero Kvirgić pa će im biti teško prihvatiti neku drukčiju interpretaciju. Uprizorenja klasika tako moraju računati na vlastitu inscenacijsku povijest, kako u memoriji potencijalne publike, tako i u sjećanjima kazališnih stvaratelja.²³ Ovome pitanju gledateljskih kompetencija moramo još pridati, kod suvremenih uprizorenja Držićih komada vrlo pertinentno, pitanje jezika. Naime, vremenska i prostorna udaljenost Držićeva jezika od zagrebačke publike koncem tridesetih godina prošloga stoljeća bila je među ključnim motivima Marku Fotezu da značajno preradi Držićev tekst. S vremenom će, pak, informiranost publike o Držićevu opusu, tu jezičnu distancu ponešto smanjiti, no primjetnom će ostati razlika recepcije Držićeva teatra u Dubrovniku, od njegove recepcije u drugim hrvatskim sredinama. U posljednje vrijeme Držićev jezik ponovo postaje problem, i to ne samo publici, nego i ponekim glumcima.²⁴ Gledateljske kompetencije fluktuiraju kroz prostor i vrijeme.

2.3. Čitanje kulture

Prihvatanjem ideje o historijskoj determiniranosti smisla književnog djela, naše bismo istraživanje suodnosa književnoznanstvene i scenske kanonizacije Držićeva dramskog opusa koja se odvija u najvećem dijelu tijekom 20. stoljeća mogli ograničiti na iščitavanje značenjâ koja Držićev tekst proizvodi u suvremenih recipijenata, njegovih čitatelja, redatelja, glumaca, gledatelja... Međutim, ta značenja nisu lišena vlastite povijesnosti, u suvremenu recepciju utkana je povijest recepcije određenog teksta. Nadalje, književna povijest nerijetko si u zadatak postavlja dešifriranje historijskoga smisla Držićeva teksta, onoga smisla kojega su Držićevi dramski tekstovi trebali imati za praizvedbenu publiku, dakle značenja upisana u tu neposrednu recepciju. A za ta će se značenja, katkad, zanimati i kazališna praksa. U svakom

²³ Na to upozorava i Brigitte Prost (2010: 18).

²⁴ O sličnom problemu sa Shakespeareovim jezikom pri izvedbama Bardovih komada u anglofonim sredinama, v. u ekskursu o kanonizaciji Shakespeareova opusa.

slučaju, suvremena kazališna praksa morat će se na neki način odnositi prema pretpostavljenom historijskom značenju. Ona će, tako, ili pretpostaviti da je puninu značenja postignutu u praizvedbenim okolnostima, sa svim izvankazališnim referencama koje je Držić mogao dijeliti sa svojom publikom, nemoguće postići na suvremenoj pozornici, da svaka suvremena izvedba tog renesansnog autora uvijek pati od nekog značenjskog manjka, ili će pak u te lakune upisivati značenja stvorena na temelju vlastite izvankazališne stvarnosti.²⁵

Potruga za historijskim značenjem tako će nas dovesti ne toliko do pokušaja rekonstrukcije praizvedbenog kazališnog čina, koliko do nastojanja da se iščitaju okolnosti u kojima se odigrala praizvedba. Naime, većina praizvedbi Držićevih komada bila je u okviru svadbenih svečanosti te im je funkcija nerijetko bila semantizirajuća u odnosu na čin sa stvarnosnim učinkom – sklapanje braka – kojemu se pridružuju. Proizvodnja, dakle, značenja, koja se odvijala u prostoru izvedbe fikcionalnog teksta bila je povezana sa stvarnosnim okolnostima u koje se upisivala. Tako, primijenimo li novohistorističku tezu da (renesansna) umjetnost ne samo da odražava ideologiju nego je i proizvodi (Šporer, 2005: 139), prostor izvedbe neke od Držićevih pirnih drama nužno ćemo promatrati kao prostor proizvodnje značenja koje su naručitelji željeli pridati stvarnosnome okvirnom događaju. Dakako, unutar toga „naručenog“ značenja autor je mogao podmetnuti subverzivne pukotine koje mu omogućuje višestrukost semiotičkih sustava inherentna teatru kao mediju...

De Marinis nam nudi neke smjernice kako se pozabaviti praizvedbenim kontekstom. On, naime, govori o proučavanju teksta predstave u odnosu na, s jedne strane, kulturalni kontekst te, s druge strane, kontekst predstave. Tako kulturalni kontekst čini *kultura sinhrona s kazališnim činom koji se proučava; točnije, predstavlja ga skup kulturalnih, kazališnih i izvankazališnih 'tekstova', umjetničkih i neumjetničkih, koji se mogu dovesti u vezu s proučavanim tekstom predstave ili nekim njegovim sastavnim dijelom* (2006: 18), dok kontekst predstave čine, naprotiv, *pragmatične i komunikacijske situacije s kojima se tekst predstave susreće tijekom odvijanja kazališnog procesa: to se stoga na prvom mjestu odnosi*

²⁵ O različitom pristupu traganju za značenjem klasičnog dramskog teksta između književnih i kazališnih povjesničara, s jedne strane, te kazališnih praktičara, s druge strane, pisao je Anthony B. Dawson: *Dok su materijalistički kritičari predani povijesnom promatranju Shakespeareovih tekstova, kazališni praktičari to u pravilu nisu. Poput njihovih elizabetanskih parnjaka, njih zanima učinak. Oni današnjoj publici žele govoriti pronalazeći u tekstu one elemente za koje pretpostavljaju da su djelovali na elizabetansku publiku te ih prenoseći u moderne pojmove ne narušavajući pritom „bit“ njihove prirode. No, ne postoji nužna veza između snažnog efekta i univerzalnosti* (u: Bulman, ur., 1996: 30-31; prevela L.M.).

na okolnosti izvođenja i primanja predstave, ali i na različite faze njezina nastajanja (od treniranja glumaca preko prilagođavanja pisanog teksta do pokusa) i konačno, ali ni u kom slučaju sporedno, na ostale kazališne aktivnosti koje okružuju istinski i pravi trenutak predstavljanja (cit. dj.: 19). Autor drži da se ovakova metoda – koju naziva kontekstualnom analizom kazališnog čina, smatrajući da bi ona trebala postati *izabrano mjesto susreta mnogo plodnije suradnje između kazališne semiotike i povijesti* (cit. dj.: 52) – nužno nalazi u temelju svakog pokušaja da se na bilo koji način proučava i rekonstruira neka predstava iz prošlosti (cit. dj.: 19). Govoreći o proučavanju kazališnog čina u prošlosti autor, nadalje, upozorava kako *istraživačev cilj nije materijalna obnova, uostalom nemoguća, čina o kojem se radi, već njegovo cjelovito iščitavanje sa stajališta značenja i kulturalnih vrijednosti, koje se provodi na temelju suodnosa različitih konstitutivnih elemenata, njihovih posebnih konteksta i individualne kulture pojedinih 'autora', uz uvjet da se svi dovode u kontekst unutar „kompleksne kulture epohe“, koja uključuje i kazalište* (nav. dj.: 93).

Konstatacija da praizvedbeni kontekst sudjeluje u proizvodnji značenja kazališnog, fikcionalnog čina koji se unutar njega odvija, nagoni nas da kao metodu za istraživanje te proizvodnje značenja odaberemo *čitanje kulture*, onako kako je definiraju novi historisti, shvaćajući kulturu *u vrlo širokom smislu kako bi obuhvatila sve moguće prakse, diskurse i fenomene određenog razdoblja* (Šporer, 2005: 69). Tako Šporer ilustrativno navodi *i dramski tekst i lirsko pjesništvo, i predstavu i scenarij za izvedbu, i dnevnik s kolonijalnog putovanja i tadašnje medicinske traktate, razne popise i registre i političke govore; ali isto tako i slike i umjetnine, i „svadbene običaje“ i pokućstvo itd.* (cit. dj.: 73) kao *tragove i znakove prošlih kultura, simboličke i diskurzivne reprezentacije određenih razdoblja* (ibid.). U tako široko shvaćenoj „literaturi“, književnost je *samo jedan segment, jedan diskurs u okviru megadiskursa renesanse. Doduše, ona je važan segment i novi je historisti uzimaju kao povlaštenu točku svojih analiza ne samo stoga što je ona dostupnija od drugih izvora nego i stoga što su oni formirani i obrazovani ponajprije u okrilju proučavanja književnosti. No umjesto da čitaju samo književnost, novi historisti čitaju kulturu, odnosno književnost u širokom kontekstu kulturnih artefakata i socijalnih fenomena određene epohe* (ibid.).

Čitanje kulture odnosi se tako, s jedne strane, na proširenje istraživanog korpusa, koji se više ne sastoji samo od književnih tekstova, nego i drugih vrsta dokumenata, ali i, s druge strane, na specifičnu interpretativnu praksu koja književnu produkciju i recepciju tumači kao manifestacije kulturnih praksi određene epohe i sredine, dakle kao jednu od niza kulturnih

praksi, s kojima tvori složene međuodnose proizvodnje i zrcaljenja značenja. Slijedeći te postavke, namjera nam je iskoristiti bogato tkivo Držićeva teksta, i to posebice onaj dio koji smo, malo modificirajući Genettea, nazvali paratekстом u kontekstu dramskoga žanra, dakle prologe, dodajući im spoznaje historiografskih i etnografskih istraživanja, istražiti taj proces proizvodnje značenja koji se, držimo, odvijao na razmeđu svadbene svečanosti i, u njezinom okviru, priređene kazališne predstave.

2.4. Čitanje izvedbe

Potkraj šezdesetih godina 20. stoljeća, dok je još živa rasprava treba li se Držićeva djela izvoditi u izvorniku ili u preradbama, Vojmil Rabadan će se u tu diskusiju uključiti sljedećom konstatacijom: *I pitanje, treba li izvoditi originale ili obrade Držićevih tekstova, umjetno je iskonstruirano i podržavano, jer original ipak ne izvodi nitko: svi njegovi pobornici krata i prebacuju Držićev tekst, miješaju replike, lica i prizore, ubacuju današnje „viceve“, ukratko, rade sve ono što su prethodnicima prigovarali i to, barem do sada, lošije. Principijelno i uvijek s pozicija istine treba o tom problemu reći sljedeće: izvođenje integralnog i doslovnog Držićeva teksta na današnjoj sceni ne dolazi uopće u obzir, osim kad bi ga prikazali za uži krug specijalista i kao filološko-historijski dokumenat, recimo studenti slavisti kao što se u svijetu radi (Rabadan, 1969: 435-436).*

Ova Rabadanova opservacija o nemogućnosti, ili barem nesmislenosti izvođenja integralnog Držićeva teksta na suvremenoj pozornici upućuje nas na temeljno obilježje dramske umjetnosti, a to je da dramski tekst egzistira kao književni tekst za čitanje te kao scenski realizirani tekst. Na tu dvojnu prirodu dramskoga teksta podsjeća nas Pfister kad kaže da se *dramski tekst [se] kao „izvedeni“ tekst, za razliku od čisto književnih tekstova, ne služi samo jezičnim, nego i neverbalno-akustičnim i optičkim kodovima; on je sinestetički tekst (1998: 29).* Autor dalje pojašnjava: *Oba sloja teksta [jezični i scenski, op. L.M.] razlikuju se u konstantnosti odnosno varijabilnosti: dok je jezično manifestiran tekst obično i pismeno fiksiran pa tako historijski i relativno konstantan, scenska je komponenta kazališne realizacije teksta relativno varijabilna – ta je činjenica posebno uočljiva u modernim uprizorenjima klasikâ, čak ako su ona i vjerna književnom supstratu teksta, pismenom predlošku. Sama scenska razina se, pak, prema istom kriteriju konstantnosti odnosno varijabilnosti može*

razdvojiti u dvije komponente: dio scenske realizacije, koji književni supstrat teksta eksplicitno zahtijeva odnosno u kojem je on jednoznačno impliciran, i dio koji je „dodatak“ uprizorenju. Takav dodatak postoji uvijek i kod najvjernijih uprizorenja jer multimedijски tekst u svojoj fizičkoj konkretnosti uvijek donosi višak informacija naspram književnog supstrata teksta (cit. dj.: 29-30). Scenska realizacija dakle uvijek donosi neki „dodatak“ od autora fiksiranom tekstu,²⁶ a upravo su ti dodaci prostor procjepa u kojemu redatelji pokušavaju iznaći scenska rješenja estetske, kulturološke, sociološke ili pak jednostavno komunikacijske problematičnosti ili barem udaljenosti Držićevih tekstova za suvremenog gledatelja.

Pfister je ovdje, nimalo slučajno, istakao moderna uprizorenja klasičnih tekstova kao privilegirani prostor kreacije odmaka između fiksiranog teksta i scenske realizacije. Za iščitavanje pak modernih uprizorenja Držićevih dramskih tekstova u kontekstu analize suvremenih uprizorenja klasikâ bit će nam vrlo poticajna klasifikacija redateljskih prosedea koju je za vlastito istraživanje suvremenih scenskih postava francuskih klasikâ izradila Brigitte Prost (2010).

No, prije izlaganja autoričine klasifikacije, željeli bismo podsjetiti na neke temeljne postavke semiologije kazališta, koja će nam, kako smo najavili, poslužiti kao metodologija za iščitavanje redateljskih rješenja analiziranih predstava. Kazališna semiologija polazi od načela da je sve na pozornici znak. Tako će i fizičko tijelo glumca, sa svim svojim prirodnim karakteristikama, biti znak. To načelo, kojega De Marinis naziva načelom artifikacije (ili semiotizacije) (2006: 9), upućuje da svi elementi *uokvireni nekom vrstom predstavljачke situacije* (Eco, 1980: 28), sudjeluju u proizvodnji značenja. Pored toga, specifičnost je kazališnog znaka njegova višestrukost, odnosno načelo konotativnog funkcioniranja (De Marinis, 2006: 10). Kako tvrdi Bogatirjov, kazališni znak nema samo denotativno nego i konotativno značenje, znakovi u kazalištu nisu znaci nekog objekta, nego znaci znaka nekog objekta (Eco, 1980: 27). Jedan označitelj upućuje na više označenih, odnosno proizvodi značenje prvog, drugog, trećeg i tako dalje stupnja (Kowzan, 1980: 19, De Marinis, 2006: 10). Iz toga proizlazi i načelo pokretljivosti, koje omogućuje znakovima iz različitih značenjskih sustava da međusobno zamjenjuju funkcije, kao i polivalentnost *pojedina* *izražajnog*

²⁶ Govoreći o tekstu, mislimo i na glavni i na pomoćni tekst, dakle ne samo na tekst izgovoren na pozornici, već i od autora zamišljenu njegovu scensku realizaciju, također u skladu sa Pfisterovom terminologijom (Pfister, 1998: 41).

elementa koji ne samo da u različitom kontekstu ili okruženju može poprimiti različito značenje (...) već može imati različite funkcije i igrati različite uloge (De Marinis, 2006: 10-11).

Slijedom netom spomenute Pfisterove podjele na, s jedne strane jezične, a s druge strane neverbalno-akustične i optičke kodove predstave, željeli bismo također podsjetiti na Kowzanovu podjelu na 13 znakovnih sustava kojima se prenosi poruka (u semiotičkom smislu) kazališne predstave. Auditivne govorne sustave tako čine govorni izraz te paralingvistička sredstva govora, dok su glazba i šumovi dijelom auditivnih negovornih sustava. Ostali sustavi pripadaju skupini vizualnih sustava. To su kinezički znakovi poput mimike, geste i kretanja kroz prostor. Zatim je tu vanjski izgled lika: njegova šminka, frizura i kostim. I konačno preostaje okolina lika: rekviziti, dekor i svjetlo (Kowzan, 1980: 17). Autor pojedinog dramskog teksta, u prostoru glavnog i pomoćnog teksta, ima mogućnost fiksirati sve te znakovne sustave. Međutim, kako smo mogli zaključiti u prethodnome tekstu, ta je mogućnost zapravo tek teorijska, scensko uprizorenje uvijek je stanovito nadilaženje dramskoga teksta. Drugim riječima, na području svih tih znakovnih sustava, uključujući i govorni izraz, odnosno Pfisterov glavni tekst, moderno uprizorenje klasika može divergirati od zamisli autora književnog predloška.

Te divergencije Brigitte Prost (*nav. dj.*) dijeli na promjene u neverbalnom aspektu predstave te na promjene u tekstu. U samome tekstu moguća su dakako kraćenja i nadopisivanja, promjene u redoslijedu pojedinih replika te umetanje drugih tekstova, istog ili drugih autora. Isto će tako pojedine replike moći biti dodijeljene licima kojima ih dramski autor nije bio namijenio.²⁷ Zatim su tu promjene izvornog žanra: prelijevanje iz tragičkog u komično i obratno; uvođenje obilježja cirkusa, mjuzikla, plesa, lutkarskog kazališta.²⁸

²⁷ Zanimljivo je da će se svim ovim mogućnostima koristiti Fotez u svojoj preradbi *Dunda Maroja*: tako će, primjerice, redukcijom dramskih lica neke replike promijeniti svojega govornika, a dijelom ove preradbe postat će i neki isječci iz drugih Držićevih komada; o kraćenjima i nadopisivanjima da ne govorimo.

²⁸ Niti ovakvi pokušaji nisu strani modernim uprizorenjima Držićevih tekstova: tako će Miletić *Novelu od Stanca* nazvati „veselom igrom“; Fotez će gotovo opsesivno tragati za žanrovskim okvirom svoje preradbe *Dunda Maroja*, te ga ponajvećma pronaći u modelu komedije *dell'arte*; miješanje pastoralnog i komediografskog elementa u ponekim Držićevim tekstovima također će intrigirati redatelje; a neki će pak redatelji unositi tragičku notu u autorov komediografski opus, prije svega u uprizorenja *Dunda Maroja*. Isto tako će Držićevi komadi zaživjeti u obliku mjuzikla te lutkarskoga kazališta.

No, udaljavanje od zamisli autora književnog predloška na području bilo kojeg od navedenih znakovnih sustava ne mora nužno značiti i promjene u značenju teksta. Naime, do promjena u značenju teksta dolazi u onome trenutku kad tekst redatelju posluži²⁹ za vlastiti komentar svijeta. Kad je riječ o postavljanju klasikâ, ovdje se prije svega radi o odnosu prema različitim povijesnim razinama teksta, predstave i konteksta; odnosno, u tragedijama postoji vrijeme pripovijesti (primjerice, u Držićevoj *Hekubi* to će biti vrijeme poslije Trojanskog rata), vrijeme teksta i vrijeme izvedbe. A upravo ti odnosi između različitih povijesnih razina nerijetko će poslužiti redatelju kao prostor upisivanja novog značenja dramskom tekstu. U tu svrhu su mu na raspolaganju tri temeljna prosedea: historizacija, dakle pokušaj što vjernije izvedbe teksta uz poštivanje kazališne prakse i kodova vremena nastanka teksta; potom aktualizacija, odnosno smještanje teksta u kontekst vlastitog (ili nekog drugog, ali povijesno bližeg) vremena te naposljetku odabir scenskog znakovlja koje tekst lišava bilo kakvog vremenskog smještanja.³⁰

Pritom historizacija dakako ne znači muzejsku izvedbu, dakle onakvu kakvu Rabadan dopušta za uži krug specijalista i kao filološko-historijski dokument, čemu bismo dodali još i aspekt izvedbenog dokumenta. U tome bismo pošli od tvrdnje redatelja Daniela Mesguicha koji kaže da postoji samo suvremeno kazalište, odnosno da je svako kazalište suvremeno, a vrijeme pripovijesti nije Povijest, nego metafora Povijesti (u: Prost, 2010: 213). Drugim riječima, ne postoji razlog postavljanja dramskog teksta nastalog u udaljenom povijesnom razdoblju ako nam on baš ništa ne govori o vremenu u kojem živimo, a upravo mu to nadživljavanje vlastitoga vremena daje karakter univerzalnosti te posljedično klasičnosti. Dakle, komunikativnost s vremenom izvedbe osnovni je uvjet odabira nekog starijeg teksta za scensko postavljanje, a tek onda slijedi izbor redateljskog prosedea – historizacije, aktualizacije ili atemporalnosti – kojim će se taj komunikacijski potencijal scenski realizirati. S druge pak strane, puko vizualno osuvremenjivanje predstave ne mora ni na koji način mijenjati značenje izvornoga teksta, odnosno unositi neki novi redateljski komentar.

Anne Ubersfeld predlaže nešto drukčiju podjelu, slijedom koje historizacijom smatra i povijesne i aktualizirane postavbe, suprotstavljajući ih onima koje odustaju od vremenskoga

²⁹ Vrlo gruba podjela redateljskih prosedea govori o onim redateljima koji služe tekstu i onima koji se njime služe.

³⁰ Klasifikacija prema Prost, 2010.

određenja. Naime, ovoj prvoj skupini pripadaju predstave koje povijesno kontekstualiziraju tekst, bilo da je kontekst vezan uz vrijeme pripovijesti, vrijeme teksta ili vrijeme izvedbe, dok predstave iz druge skupine taj kontekst ne zanima, odnosno on za njih zapravo ne postoji. U tome smislu autorica ovu prvu skupinu vezuje uz brehtijansko političko kazalište, a drugu uz artoovsko ritualno, smještajući tako suvremenu režiju klasika u dvije temeljne struje dvadesetostoljetnoga kazališta (u: Prost, 2010: 176).

Međutim, A. Ubersfeld u daljnjem tekstu zaključuje da višestruki povijesni odnosi kao temelj historizaciji u konačnici dovode do univerzalizacije. Tako, govoreći o historiziranju klasicističkih tragedija s antičkim temama u 19. i 20. stoljeću primjećuje sljedeće: *No, kako se doimalo očitim da povijesno-socijalni temelj ne može biti evociranje antike, minojska Grčka ili Cezarev Rim, nužno se uspostavio trostruki odnos između povijesti pisca, povijesti koju spominje tekst, povijesti primatelja – publike: odnosi su to koje je teško učiniti dijalektičkima, a kojih je najjasniji rezultat bio prekrivanje tih triju povijesnih referenci jednih drugima te u konačnici njihovo brisanje: ono što tada preostaje jest ideja vječnosti velikih povijesnih opcija, ako ne i ideja o „ljudskoj prirodi“. Paradoksalno, historiziranje klasikâ u skladu s povijesti koju navodi tekst dovodi do davanja prednosti univerzalističkom, humanističkom čitanju klasičnog teksta* (u: Prost, 2010: 204; prevela L.M.).

Klasifikaciju redateljskih pristupa inscenaciji klasičnih dramskih tekstova koju nudi Patrice Pavis sâm autor smatra podložnom slučaju, a kategorije koje iz nje proizlaze nestalnim. Neke pak od tih kategorija, kaže Pavis, vrijede i za režije suvremenih tekstova. Tako autor govori o *arheološkoj rekonstrukciji*, koja, slijedom povijesnih dokumenata, nastoji ponoviti praiizvedbu. Nadalje, režija može biti *ogoljena* do te mjere da je posve koncentrirana na tekst, da proizvodi (lažnu) iluziju odbijanja ambicije proizvodnje smisla povrh teksta, smatrajući vizualni aspekt predstave redundantnim elementom. Za Pavisu, *historizacija* uzima u obzir raskorak između ranije spominjane tri vremenske razine, koje smo nazvali vremenom pripovijesti, vremenom teksta i vremenom izvedbe. Idući pristup tretirat će stare tekstove kao *polazni materijal* iz kojega će stvaratelji predstave proizvesti posve novi proizvod, s vlastitim estetskim ili ideološkim nakanama. Taj pristup može odgovarati aktualizaciji u brehtovskom smislu, ili je pak riječ o modernizaciji, adaptaciji ili posve novom ispisivanju teksta.³¹ *Režija*

³¹ Za ilustraciju ovakvoga pristupa uprizorenju dramskih klasika mogu nam poslužiti tri predstave kojima se, slijedom odluke da ćemo se baviti samo cjelovitim Držićevim tekstovima, nećemo detaljnije baviti u središnjem dijelu rada. Ilustrativne su nam u ovome kontekstu jer se na neki način referiraju prema Držićevom

mogućih i višestrukih značenja teksta ponudit će tekst predstave razgranatoj semiotičkoj praksi gledatelja. *Fragmentiranje izvornoga teksta* istodobno će predstavljati razaranje njegova površinskog sklada, razotkrivanje njegovih ideoloških kontradikcija, ali i stvaranje novoga kazališnog jedinstva. Naposljetku, *povratak mitu* implicira režiju koja zanemaruje dramaturgiju na kojoj počiva dramski tekst te ogoljuje u njemu sadržanu mitsku jezgru (Pavis, 1996: 213-214).

tekstu i biografiji, iako im autorov pojedinačni dramski tekst nije jedino polazište. Riječ je o *Prikazanju Dubravke ljeta gospodnjega MCMLXXIII*, u režiji Ivice Kunčevića u dubrovačkom kazalištu iz 1973. godine, o predstavi *Play Držić* Kazališne radionice Pozdravi u koprodukciji s Kugla glumištem u režiji Ivice Boban i izvedene u okvirima Ponoćne scene i Dana mladog teatra na DLJI 1978. godine te o *Dum Marinovim snima* Ozrena Prohića, premijerno izvedenim na Dubrovačkim ljetnim igrama 1998. godine. Prva predstava zapravo je izvedba Gundulićeve *Dubravke*, ali upotpunjene dokumentima iz dubrovačkog arhiva te isječcima Držićevih urotničkih pisama, čime se dekonstruira Gundulićeva pohvala dubrovačkoj slobodi, razotkrivajući njezino naličje u bijednom životu puka. I Bobaničina i Prohićeva predstava temelje se pak na, u držićologiji učestalom, usporednom čitanju Držićeve biografije i opusa, kombinirajući citate iz gotovo svih Držićevih djela i, naravno, urotničkih pisama.

Kunčevićovo viđenje *Dubravke* bilo je svojedobno prilično inovativno, i u dramaturškom smislu kolažiranja raznorodnog tekstualnog materijala, i u smislu organizacije prostora: na sceni se, naime, odigrava Gundulićeva pastorala, dok se *iz otvora u njenom podnožju čuju [se], usporedo s tom igrom, glasovi pobune, a na prosceniju se odvija neprestana grčevita borba represije i opresije, između ugnjetenog puka i nosilaca državne prisile* (Foretić, 1973). Međutim, kako zaključuje Marija Grgičević, Gundulićeva je *Dubravka* tek poslužila kao pretekst da se uprizori *simplificirano naravoučenje o tome da svaka sloboda ima svoje naličje*, postavljajući daljnje pitanje da li se Gundulićeva pastorala još uvijek *smatra autentičnim razlogom za kazališni čin* (1973b).

Prepoznajući podudarnosti između Držićeva vremena i vlastite suvremenosti, sudionici radionice Pozdravi krenuli su od Držićevih svadbenih komedija s *happy endom* prema potpunom obratu u surovu tragediju s urotničkim pismima i *Hekubom* (uostalom, rad na ovoj predstavi će ih i dovesti četiri godine kasnije do rada na *Hekubi*). Inzistirali su na reteatralizaciji načina uprizorenja Držićevih djela iz perspektive njegova života i odnosa s Gradom kao centrom moći i vlasti, dakle na autotematizaciji samoga Grada (Boban, 2012: 53). U takvome je konceptu od izrazite važnosti bio prostor igranja. Izabrali su Držićevu poljanu, *posebno simboličnu i znakovitu za Držića i za sve životne pozicije u kojima je bio, od svećenika, pjesnika, pisca, glumca i voditelja družine, do putnika i urotnika: s jedne strane Katedrala, nasuprot Biskupski dvor, iza leđa Knežev dvor i izlaz u luku, a ispred Karmen s bužom iz koje je u predstavi prodrila naša Hekuba. (...) Prazna velika pozornica-plato bila je u našoj predstavi u funkciji ogromnoga svadbenog stola. Na njemu smo metaforički izvodili, odnosno „servirali“ scene Držićevih pirnih, pokladnih i ostalih djela* (nav. dj.: 54).

Slične je pobude imao Ozren Prohić, za čiju predstavu kritičar Želimir Ciglar kaže da bi se mogla zvati *Prohićevi kazališni snovi* (1998). Po svjedočenjima kritičara, Prohić je svoju predstavu temeljio na suvremenim teoretskim promišljanjima, uklopio u nju citate iz svojih i tuđih predstava, unio tragične tonove u komediografske predloške, prepustio u nju *znakove naše suvremenosti* (Vrgoč, 1998). *Dubravka* Vrgoč u takvome će prosedeu očitati svojevrstu pretencioznost, ipak priznajući redatelju inovativnost u otvaranju *prilike za neka nova, nestereotipna iščitavanja Držićeva djela* (*ibid.*). Slično će prosuđivati i Želimir Ciglar, koji će uočiti problematičnost te predstave za tradicionalni ukus, ali i priznati autoru originalnost u kompilaciji već gotovih elemenata (1998).

U sva su tri, dakle, slučaja baštinski tekstovi, ali i izvanknjiževni dokumenti, poslužili za scensko opredmećenje redateljskih ideja koje su prethodile odabiru materijala na kojemu je izgrađena predstava.

Možemo konstatirati da Pavisove kategorije uglavnom odgovaraju ranije navedenim kategorijama te da kombiniraju pitanje odnosa vremenskih razina, pitanje razine intervencije u izvorni tekst (postavljanje nepromijenjenog teksta, kraćenja, nadopisivanja, permutacije unutar jednoga teksta, kombiniranje isječaka različitih tekstova) te pitanje proizvodnje značenja (od proklamiranog odustajanja od proizvodnje značenja, preko proizvodnje značenja izvan teksta, značenja, dakle, kojemu je klasični tekst tek potkrjepa, do suočavanja gledatelja s višestrukošću značenja teksta).

Suvremeni redateljski pristupi klasičnom dramskom tekstu mogu se dakako još preciznije klasificirati, no prikazana osnovna podjela poslužit će nam kao polazište za istraživanje na koji način su se redatelji u posljednjih sedamdesetak godina hvatali u koštac s Držićevim tekstom.

II. Izazovi pastoralnog kompleksa

Pastoralnim dijelom opusa Marina Držića uvriježeno je smatrati *Tirenu*, *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona* u komediju stavljena i *Grižulu*. Međutim, to ne znači da ti komadi nose isključivo obilježja pastoralnoga žanra: i sam ih autor naziva komedijama, iako to može biti oznakom dramskoga žanra općenito. No, mimo tog autorskog određenja, činjenica jest da svaki od ta tri dramska teksta donosi na scenu (barem) dvije skupine likova: onu *uzmnožnih* pastira, konvencionaliziranih i u tome smislu proizašlih iz onodobne poetike pastoralnoga žanra, te *ubogih* pastira, realistički oslikanih po uzoru na stvarne stanovnike dubrovačkog zaleđa, koji su ovdje nositelji komediografskog aspekta. Ta žanrovska dvojnost tih komada odraz je poetičke inovativnosti našega autora, ona izdvaja te tekstove od modela renesansne komedije erudite primijenjenog u većini ostalih Držićevih dramskih tekstova.³²

Tirena i *Venere* i *Adon* kronološki se smještaju u početne godine Držićeve dramske i kazališne produkcije: prva je, javna izvedba *Tirene* održana 1548. godine, a ovaj će komad, zajedno s *Venerom* i *Adonom*, biti prikazan i na piru Vlaha Držića 1551., iste godine kad oba teksta, u zasebnim izdanjima, doživljavaju tiskanje. *Grižula* će pak biti izvedena na piru Vlaha Sorkočevića 1556. godine te neće doživjeti tiskanoga izdanja do potkraj 19. stoljeća. Svi su, dakle, ti komadi praižvedeni, odnosno izvedeni za autorova života u pirnome kontekstu. Te je produkcijske okolnosti nužno uzeti u obzir pri razmatranju autorskoga odabira žanra, teme, izvedbenih obilježja. Drugim riječima, stvarnosni praižvedbeni okvir participira u tvorbi značenja umjetničkoga teksta te ćemo se stoga, u poglavljima koja slijede, pozabaviti raščlambom njegovih semantizacijskih mehanizama.

Pri tumačenju veze svadbenih svečanosti i njihovih izvedbenih aspekata u starom Dubrovniku nužno je imati na umu društvenu važnost matrimonijalizacijskog čina. Naime, kroz čitav srednji vijek odvija se bitka između plemićkih obitelji i Crkve za vlasništvo nad institucijom braka.³³ Jer, budući da su bračne strategije predstavljale snažno oruđe za

³² Korigirajući prethodne autore (Creizenacha, Vodnika, Skoka, Kolendića, Kombola, Croniju i Jolandu Marchiori), koji spomenutu dihotomiju likova pripisuju utjecaju sienskoga pučkog kazališta na Držića (Košuta, 2008: 235), Leo Košuta pomnim analizama pokazuje da se Držić nije poslužio samo mješovitom vrstom idile i farse sienskih djela, već se nadahnjivao i djelima autora iz drugih sredina te pretvorio sienske suprotnosti u nove odnose i dao im, prethodeći književnim strujama toga doba, nove oblike i nove scenske efekte (*nav. dj.*: 261).

³³ O tome v. DUBY, 1987.

ostvarivanje materijalnih ciljeva i širenje moći i utjecaja pojedinih velikaških obitelji, glave obitelji su što dulje nastojale zadržati pravo nad ženidbenim izborima svojih članova. Crkva je pak, nasuprot tome, nastojala uspostaviti vlastitu ingerenciju nad institucijom braka zalažući se za definiciju braka kao zajednice u koju dvoje pojedinaca stupaju slobodnom voljom, bez obiteljskog uplitanja. Prijelaz iz srednjeg vijeka u renesansu obilježit će jačanje uloge crkve u domeni sklapanja braka. Što se pak tiče ceremonijalnog aspekta sklapanja braka, on je isprva izostajao, budući da je sklapanje braka bilo prije svega ugovorni čin. Crkva je, pak, bila ta koja je započela s unošenjem određenog broja ritualnih značajki u taj čin, što je s vremenom bilo prihvaćeno i od aristokratskih obitelji. Naime, proširujući ritualni, ceremonijalni i izvedbeni aspekt vjenčanja te uključujući u njega što širi krug uzvanika, vlastelinske su obitelji u široj zajednici kojoj su pripadale potvrđivale pravnu valjanost ostvarivanja svojih ženidbenih strategija. Bogate ženidbene svečanosti zapečaćivale su valjanost njihovih ženidbeno-poslovnih ugovora (Janeković-Römer, 2008). Slijedeći Duvignauda, koji kaže da *jednako kao i pojedinci, i društvene grupe osjećaju (...) potrebu da se pokažu drugima i izazovu radoznalost da bi nastavile (ili, u nekim slučajevima, započele) postojati kao takve, ali ponad svega da bi stekle mogućnost da se periodički stave na kušnju i da se preobliče* (De Marinis, 2006: 122), uočavamo istodobno reprezentativnu i transformativnu funkciju svadbenih svečanosti u renesansnom Dubrovniku: važna promjena u obitelji tragala je za stanovitom izvedbenom formom kako bi se adekvatno demonstrirala zajednici. U okviru tih svečanosti, svoje će mjesto zadobiti kazališna izvedba jer, *reklo bi se da društvo pribjegava kazalištu svaki put kad želi potvrditi svoje postojanje ili izvršiti odlučan čin kojim ga problematizira* (Duvignaud, 1999: 14; prevela L.M.).

Zdenka Janeković-Römer prenosi nam opise dubrovačkih svadbenih običaja iz pera Filipa de Diversisa (*nav. dj.*: 152-160). U plemićkim kućama, a i u onim bogatijim pučanskim, bile su to višednevne svečanosti čiji je luksuz bilo neprestance iznova potrebno ograničavati opetovanim zakonskim odredbama (*nav. dj.*: 157). Smisao ceremonijalnog aspekta čina sklapanja braka autorica objašnjava na sljedeći način: *Svečanost je sa svim svojim detaljima olakšavala veliku prekretnicu u životu žene i muža, ali i njihovih obitelji. Svi elementi obreda imali su svoje značenje za par, obitelj i zajednicu. Nasuprot tome, izostanak uobičajenih obreda značio je svojevrsan prekid u komunikaciji sa društvenim okruženjem. Nepoštivanje tradicije tumačilo se kao odbacivanje vrijednosti zajednice i izazivalo je zgražanje. Očekivalo se da ceremonije zaruka, vjenčanja i svadbe budu javne i usklađene s*

običajima, ne samo zbog zahtjeva pravnog čina nego zbog društvenog priznanja braka odnosno para (nav. dj.: 158).

Svadbena svečanost predstavljala je, dakle, svojevrstan oblik komunikacije sa širim društvenim okruženjem, komunikacije koja je uz ritualne aspekte prizivala i one izvedbene. O glazbenoj komponenti tih svečanosti također nas izvještava Z. Janeković-Römer, navodeći odredbu Maloga vijeća da *trubači i frulaši, koji su bili na plaći općine, smiju svirati na svadbama. Za svirku tijekom čitave svadbe mogli su naplatiti 2 dukata, a ako su svirali samo u pratnji mlade, to je stajalo pola dukata. Glazbena pratnja ulicama grada bila je zabranjena zakonom protiv raskoši iz 1503. godine. Od tada je bilo dozvoljeno samo muziciranje u kući u kojoj se slavila svadba, i to samo jedan dan (cit. dj.: 155).* Iz ovoga navoda saznajemo, s jedne strane, da je glazbena praksa u Dubrovniku na razmeđu srednjeg vijeka i renesanse bila od države subvencionirana djelatnost, zacijelo stoga što je služila u određene državno-ceremonijalne svrhe. S druge strane, ona je mogla poprimiti i stanoviti komercijalni aspekt u trenutku kad se glazbenici unajmljuju za muziciranje na svadbama bogatih dubrovačkih obitelji. Funkcijom i obilježjima scenske komponente svadbenih svečanosti bavit ćemo se, dakako, detaljnije u poglavljima koja slijede.

Ove dvije činjenice na koje smo upravo skrenuli pozornost – pripadnost pastoralnom žanru i specifični praižvedbeni kontekst – pokazat će se problematičnima kad spomenuti komadi krenu u osvajanje suvremene pozornice. Razlogom je to i manjega broja uprizorenja Držićevih pasterala u modernom hrvatskom kazalištu u odnosu na učestalost postavljanja autorovih velikih komedija. Jer, vidjet ćemo, pastoralnost će se pokazati kao problem, i u formalnom i u idejnom smislu. Isprva će se tako ti tekstovi postavljati tek kao *hommage* novopronađenoj i novovaloriziranoj baštini, kao rekonstrukcijsko uprizorenje jednoga antiknoga žanra. Krenut će se tako u potragu za idiličnošću, ljupkošću scenskoga pokreta, katkad zalutati u baroknim scenografskim rješenjima; ili pak, na drugoj strani, previše banalizirati i vulgarizirati komediografske aspekte. Posve će se udaljavati od stvarnosti ili isticati one elemente koji te tekstove povezuju sa stvarnošću prostora i vremena u kojemu su nastali. Ideologijom pasterala kao žanra i ovih specifičnih izdanaka Držićeve poetike pozabavit će se tek kasniji književni tumači i redatelji. Postavit će se tu pitanje Držićeve afirmativnosti odnosno subverzivnosti u odnosu na vladajući poredak unutar toga kompleksa tekstova. Naime, pasterala je imanentno afirmativni žanr, ona u svojem površinskom eskapizmu zapravo potvrđuje vrijednosti zajednice kojoj se nudi na ogled, no svojim

formalnim inovacijama Držić je mogao proizvesti pukotine u toj ideološki predefiniranoj strukturi. Što se zbiva od pohvale Dubrovniku u Drugom prologu *Tirene* do Omakaline tužaljke u *Grižuli*? Koje se autorske strategije kriju u tom značenjskom pomaku? I kome su one upućene? Vrijede li te riječi i danas? Ili ćemo neke izbaciti, nešto nadopisati, nešto izokrenuti? Kakva će biti suvremena scenska dubrava i ima li uopće mjesta dubravi na suvremenoj pozornici? Da li renesansna pastorala današnjoj pozornici nudi prostor politizacije u smislu preispitivanja mehanizama po kojima funkcionira neka društvena zajednica ili je to pak povlašteni prostor duboko intimnih, općeljudskih preokupacija, poput ljubavi, žudnje, samoostvarenja? U konačnici, da li je pastorala tek jedan historijski, današnjoj pozornici posve neprikladan žanr, koji se može rekreirati tek u muzejske svrhe, ili pastoralnost kao oblikovni, ali prije svega idejni princip, može ponuditi odgovore na neka suvremena pitanja? Može li se Držićeva pastorala izdvojiti iz pirnoga konteksta svoje praizvedbe i nezavisno od njega upustiti u tvorbu značenja? Na ta ćemo pitanja pokušati odgovoriti u poglavljima koja slijede, prateći isprva tumačenja književnih povjesničara, a potom evoluciju redateljskih rješenja u inscenacijama Držićevih pastorala tijekom proteklog nepunog stoljeća.

1. *Tirena*: u potrazi za idejnom potkom pastoralnosti

*Moj sinko, kon vode usprizi se Vlahom
Da tance vil vode pod starim orahom,
ma to je nakazan, moj sinko, sve djavlja
u napas noć i dan umrle ke stavlja.*

Mogli bismo ustvrditi da je pastorala *Tirena* od svih Držićevih dramskih tekstova bila najprisutnija u dubrovačkoj književnoj i kazališnoj republici za autorova života. Zapravo, svojim izvedbama prvo 1548. godine „prid Dvorom“ te 1551. godine na piru Vlaha Držića, taj se komad ukazuje kao rijedak primjer repriziranog teksta u starijem hrvatskom kazalištu kojemu je takova praksa uglavnom bila strana. Nadalje, ta pastorala objavljena je tiskom 1551. godine, i to u zasebnom izdanju, dok usporedo izlazi knjiga koja sadrži autorovu poeziju te dramske tekstove *Novela od Stanca* i *Venere i Adon*. Taj odabir medija tiska za

upravo to djelo ukazuje nam na Držićeve strategije autorske legitimacije temeljene na toj pastoralnoj drami. Podsjetimo također na svojevrsnu književnu polemiku o navodnom Držićevu plagiranju Vetranovića kada je riječ o tom tekstu, na Vetranovićevu obranu mlađeg kolege te Držićev samosvjesni odgovor, kao i na autorovo književničko samopredstavljanje u prologu pastore. Iz navedenoga možemo, dakle, zaključiti da je *Tirena*, kojoj je u izvedbenom smislu, po dosadašnjim spoznajama, mogao u okviru Držićeva opusa prethoditi jedino danas izgubljeni *Pomet*, bila onaj tekst zahvaljujući kojemu je naš autor, ne bez stanovitih otpora, konstituirao vlastiti književnički lik. Takav status *Tirene* za autorova života, kao i njezina prisutnost u tiskanim izdanjima iz 1551. pa potom 1607. i 1630. godine, zacijelo je razlogom da prvi kodifikatori dubrovačkog književnog kanona u 18. stoljeću, pišući o našem autoru, najviše prostora posvećuju upravo tome tekstu.

Međutim, iako *Tirena* razmjerno rano dolazi na modernu hrvatsku pozornicu, već godinu dana nakon Fotezove preradbe *Dunda Maroja*, dakle 1939. godine kao treći Držićev tekst uprizoren u modernom hrvatskom kazalištu, broj uprizorenja te pastore posljednjih sedamdesetak godina neće biti velik: pored navedene kontaminacije s Lucićevom *Robinjom* u predstavu nazvanu *Pir mladog Derenčina*, u dramaturškoj obradi Mihovila Kombola te režiji Branka Gavella, tu će pastoralu Marko Fotez uklopiti u *Novelu od Stanca* te izvesti na Dubrovačkim ljetnim igrama 1952. godine, dok će se treće kontaminacije, ovaj put sa Zoranićevim romanom *Planine* te pod nazivom *Glasi iz planina*, u jubilarnoj Držićevoj i Zoranićevoj 2008. godini (ti su autori naime vršnjaci) poduhvatiti Rene Medvešek. Jedine zasebne postave *Tirene* su Gavellina iz 1958. godine te Kunčevićeva iz 1993. godine.

Ono što će nas posebice zanimati u ovome poglavlju jest zašto redatelji u najvećem broju slučajeva odlučuju *Tirenu* scenski realizirati u kontaminaciji s nekim drugim, dramskim ili čak izvorno nedramskim tekstom, i to najčešće odabirući postupak kazališta u kazalištu, da li je tome razlog tek kratkoća toga teksta ili je riječ o nekim drugim, njegovim imanentnim karakteristikama. Također ćemo se pozabaviti odnosom redateljâ prema pastoralnosti kao formalnom obilježju žanra kojemu pripada taj tekst, ali i kao njegovoj tematsko-idejnoj srži. Pokušat ćemo slijediti tu redateljsku potragu za idejnom potkom pastoralnosti čije temeljno obilježje više nije dvostruko sjećanje: sjećanje na nekadašnju umjetničku formu koja je sjećanje na zlatno doba, sjećanje na bolju prošlost koja nikada nije postojala; već postaje nadvremenskim fenomenom koji umjetnički može funkcionirati i u sadašnjosti.

1.1. Tirena kao kazalište u kazalištu

Prva dva uprizorenja, ono Kombol-Gavellino i ono Fotezovo, pokazuju određen broj podudarnosti. Naime, u obje je adaptacije primijenjen postupak kazališta u kazalištu, i to umećući *Tirenu* u okvirni dramski tekst, odnosno smještajući je na onu ontološku razinu koja je udaljenija od stvarnosti, podarujući joj na taj način dvostruku fikcionalnost: onu koja vrijedi za gledatelje unutrašnjeg komunikacijskog kruga kao i onu koja vrijedi za gledatelje sudionike vanjskog komunikacijskog kruga.³⁴ Obrazlažući taj repertoarni izbor, Kombol će reći sljedeće: *Ali ove godine, kad se slavi stogodišnjica novije hrvatske drame i kad nas naročito zanimaju naši davni i nedavni dramski počeci, ništa nije bilo shvatljivije nego da se naša pažnja zaustavi i na najstarijoj hrvatskoj renesansnoj drami, Robinji Hanibala Lucića, prikazivanoj na Hvaru negdje prije četiri stotine godina* (1939: 3) te nastavlja: *Lucićevoj Robinji, nedovoljno opsežnoj da ispuni cijelo jedno veče, valjalo je pridružiti još jedno dramsko djelo, koje bi joj bilo vremenski i stilski blisko* (*cit. dj.:* 5). Izbor pak *Tirene* kao *Robinji* vremenom nastanka bliskog teksta, koji će prikladno nadopuniti inače opsegom prekratak prvi tekst hrvatske svjetovne dramatike, dodatno je bio motiviran pirnim kontekstom praizvedbe te pastorale, a svadba kao stvarnosni okvir izvedbe *Tirene* korespondira dakako fikcionalnom vjenčanju Derenčina i Robinje u istoimenom komadu (*cit. dj.:* 7). Ovdje dakle saznajemo da je *Tirena* ne samo umetnuti komad u toj preradbi, nego i drugi izbor, komplementarna drama izvorno izabranoj *Robinji* kao prvom izdanku nacionalne svjetovne dramatike.

Odluka pak Marka Foteza da kontaminira *Novelu od Stanca* i *Tirenu* zacijelo polazi od činjenice da već taj prvi tekst, s viliplom igrom od koje Stanac očekuje preobrazbu, predstavlja stanoviti oblik teatra u teatru. Dakako da je kratkoća oba teksta bila dodatnim poticajem njihovu spajanju, no svakako to nije ključni razlog. Naime, Fotezovo čitanje *Novele od Stanca* gotovo se u potpunosti ograničava na opreku selo-grad, čijim je tek derivatom opreka starost-mladost, dok suptilnije interpretacije toga teksta izostaju. U tom binarnom poimanju svijeta, u kojemu je Stanac žrtva nepoznavanja teatra kao medija, gdje on očekuje ritual i posljedičnu preobrazbu, a dobiva teatar kojega ne prepoznaje, ta se žrtva kazališta udvostručuje dodavanjem još jedne uokvirene predstave – *Tirene*, čija je

³⁴ Termine unutrašnjeg i vanjskog komunikacijskog sustava koristi Pfister (1998: 25).

protagonistica, vila Tirena, postavljena na istu ontološku razinu kao i vile koje bi trebale pomladiti Stanca.

Tirena je, dakle, u obje ove preradbe uokvirena predstava, ona koja je udaljenija od stvarnosti. Da bismo pokušali razvidjeti zašto je tomu tako, pođimo od utvrđivanja pojma kazališta u kazalištu. Lada Čale Feldman kaže da *teatar u teatru* (...) *uspostavlja najmanje dva ontološki različita predstavljачka plana, jedan koji se predočuje kao „zbijski“ (za empirijsko gledateljstvo fikcionalni zbijski plan) i jedan (ili više njih) koji se iz perspektive prethodnog, u koji se umeće i o kojem uvijek na neki način ovisi, nadaje kao fikcionalni (za empirijsko gledateljstvo bit će to fikcionalni fikcionalni plan, ili plan fikcionalnosti drugoga stupnja)* (1997: 33). Slijedom navedene definicije, *Tirena* je u objema adaptacijama obilježena dvostrukom fikcionalnošću, onom stvarne i onom umetnute publike, smještena je na ontološku razinu koja je udaljenija od zbijske. Za takvo njezino pozicioniranje unutar navedenih kontaminacija zaslužno je prije svega njezino žanrovsko određenje. Jer, dok je *Robinja* prvi hrvatski dramski tekst koji svoje zbivanje smješta u stvarni povijesni kontekst, a u *Noveli od Stanca* samo protagonist obijesnu dubrovačku mladež percipira kao predstavnike neke druge razine stvarnosti,³⁵ *Tirenini* akteri zaposjedaju različite razine zbilje. Tako Kombol, dalje obrazlažući izbor *Tirene* kao umetnutoga komada u priču o piru mladoga Derenčina, iako će kasnije upozoriti na činjenicu da Držićev uradak nije tipična pastirska igra, odnosno da ona sadrži određene komediografske elemente, čitatelje predgovora *Pira mladog Derenčina* upoznaje sa žanrom pastorale: *Osim toga čista pastirska igra, kao rod koji više ne postoji, traži od današnjega gledaoca da se prenese u naročit pjesnički svijet, sasvim udaljen od obične realnosti. To je renesansna idila na pozornici: neka idealna i fantastična Arkadija s vječno nasmijanom proljetnom krajinom kao okvirom pastirskih ljubavi. Jer ljubav, idilično-sentimentalna ili senzualna, i ovdje je središte svega zbivanja; ona je razlog opstanka i glavni pokretač toga fiktivnoga svijeta. Čitava je atmosfera u tim dramama njome zasićena kao čarobni vrt Armidin. Konvencionalna po sadržaju i nedramatična u običnom smislu riječi, ona je zapravo lirika u dijalozima, udešena da zadovolji općinstvo koje je, po riječima A. W. Schlegela, još voljelo „tihan sjaj lijepe poezije“, a pored toga stvorena da se svojim dekoracijama, glazbom, zbornim pjevanjem i plesovima ulaska oku i uhu. Svojom muzikalnom senzualnošću pastorala je utirala put operi, u kojoj na početku također prevladava idilično-mitološki elemenat* (1939: 5). Kombol dakle ističe, s jedne strane, udaljenost pastorale od

³⁵ Iako u Stančevu poimanju to nije izvor bilo kakve problematičnosti (o tome vidi: Karahasan, 1982).

stvarnosti, a s druge strane ukazuje na njezina obilježja visoko kodificirane umjetničke forme, i to još forme koja pripada prošlosti: ona je konvencionalna; važan udio njezinog estetskog učinka čine dekoracije, glazba, zorno pjevanje i plesovi; ona utire put žanru glazbenog kazališta koje se, konvencijom da je svaka riječ pjevana, još više udaljuje od scenske iluzije zbilje. Pastoral je, dakle, ovdje locirana na pol umjetnosti te je stoga smještena u okvirnu predstavu i dvostruko fikcionalizirana, za razliku od drame odnosno komedije, koje su u navedenim slučajevima smještene na pol stvarnosti. *Tirena* je tako u ovim adaptacijama prije svega igra, u raznim značenjima toga pojma, čime ćemo se pozabaviti u analizi koja slijedi.

Lada Čale Feldman upozorava na metateatralnost kao obilježje teatra u teatru, dakle teatra koji sam sebe komentira: *Razotkrivajući pravila na temelju kojih publika doživljuje njegovu fikciju kao neku samo sebi dostatnu „zbilju“, kazalište prosedeom teatra u teatru samo problematizira uvjete svoje produkcije i recepcije (...)* (1997: 60) Na taj način, odabravši taj prosede u uprizorenjima klasika, redatelji razotkrivaju povijesne kazališne kodove. Takav postupak mogli bismo uvrstiti u širi pojam teatralizacije, koju Pavis definira kao kazališni postupak koji razotkriva pravila i konvencije igre, inzistira na ludičkom aspektu (1996: 358). O teatralizaciji u uprizorenjima klasika piše Brigitte Prost (2010), a taj postupak nije stran niti našim prvim redateljima dramske baštine na modernoj sceni pa i kad nije riječ o kazalištu u kazalištu. Tako će Fotez, inspiriran Strozzijevom postavom Gundulićeve *Dubravke* u kojoj se glumci na pozornici pripremaju za igru (Bogner-Šaban, 1989: 28), taj postupak primijeniti već u svojoj preradbi *Dunda Maroja*. Naime: *Fotezov Dundo Maroje započinje Pometovim pozivom publici da usredotoči pažnju na zbivanja na sceni, koja će im on unaprijed ukratko ispričati. Nakon toga Pomet obećava da će se povući s proscenija i pozvati glumce da odigraju ono što je on najavio (nav. dj.: 60)*. U *Piru mladog Derenčina* Dživo Pešica kao Radat uvodi nas u *Tirenu*, a na kraju svakog od četiri čina te pastore Jedan glumac nas uvodi u idući. U Fotezovoj pak kontaminaciji *Novele od Stanca* i *Tirene* Obrad je svojevrstni Stančev vodič kroz kazališnu iluziju, iako poprilično neuspješan, s obzirom na činjenicu da Stanac ne uspijeva prisvojiti kodove kazališnog medija. Vjerujemo da su autori tih preradbi posegnuli za postupkom teatralizacije kako bi, ukazivanjem na kazališne kodove i očuđenjem koje izaziva iskakanje iz kazališne iluzije, bilo da je riječ o postupku kazališta u kazalištu ili prolozima odnosno uvodnim scenama koje nemaju status ovoga postupka usložnjavanja ontoloških razina, zapravo svojim gledateljima približili baštinski tekst, koji prvi put dolazi na pozornicu nakon stotina godina, oživjeli ga na neki način, jasno markirali

njegov prelazak iz prašnjavih knjiga na živu scenu, što su figure koje koriste i Fotez i Kombol.

1.2. Pir mladog Derenčina

Ponešto o uprizorenju *Pira mladog Derenčina* možemo saznati iz triju kritika objavljenih nakon premijere: one Josipa Horvata u *Jutarnjem listu*, Vladimira Kovačića u *Hrvatskom dnevniku* te Branimira Livadića u *Hrvatskoj reviji*, dok nam o jednoj izvedbi iz 1942. godine koja je dijelom „Svečanog tjedna hrvatske umjetnosti“ u okviru proslave hrvatske žetve govori tekst N. Fedorova iz *Hrvatskog naroda*. Kritike su, od dva u ovoj preradbi kontaminirana komada, uglavnom naklonjenije *Robinji*, a ona Livadićeva čak izražava žaljenje što *svojim opsegom radnje i komičnih prizora ipak Tirena suviše potiskuje u pozadinu Robinju i guši joj donekle pjesnički dojam* (1939). Kovačić hvali ideju o spajanju ta dva komada, kao i realizaciju kontaminacije, posebice u ostvarivanju svadbenog ugođaja kao pripreme izvedbi umetnute predstave, te općenito smatra uspješnim Kombolov dramaturški rad i njegovo nadopunjavanje stihova (1939). Horvat se pak s njime razilazi u pogledu uspješnosti spajanja dviju drama, ne smatrajući sretnim prijelaz iz jedne u drugu (1939).

Što se pak tiče Gavelline režije, Kovačić je njome manje zadovoljan no dramaturgovim poslom: smatra je previše dekorativnom; više operno nego dramski koncipiranom; više se pažnje daje vanjskom efektu nego riječi. Kako taj kritičar hvali Kombolovu spojnicu između jednog i drugog teksta, tako i najuspjelijom sekvencom režije smatra upravo taj dio adaptacije, u kojem je, u užurbanim priprema za svadbu postignuta živost dubrovačke ulice. Iako Kovačić tu režiju smatra eksperimentalnom, njegovo je mišljenje da ona ništa ne donosi u Gavellinom redateljskom razvoju (1939). Zanimljiva će nam biti Livadićeva opaska koja odražava stanovito žanrovsko kolebanje (redatelja ili kritičara?): *Režija dra Gavelle podržava strogo stil obiju igrokaza. Kao novošću osjetili smo pogotovu barok u Tireni* (1939; podcrtala L.M.). Kovačić pak baroknost očitava u Babićevoj scenografiji: *Scenograf Babić stvorio je efektan, bogat i praktičan dekor, moguće samo donekle prebarokan, ali konačno cijela predstava nije zamišljena kao historijska, nego slobodna aktualizirana rekonstrukcija* (1939), dodajući da je ona po želji redatelja dekorativna i patetična (*ibid.*). Žanrovsku kontaminaciju Horvat tumači na sljedeći način: *Nakon drame o Robinji (happy end ne mijenja ni za zeru dramatski karakter Robinje)*

obnovitelji *Lucića i Držića*, dr. Gavella i prof. dr. Kombol, jedan od najpronicavijih poznavalaca stare naše književnosti, odlučili su primijeniti staru antiknu regulu da se potresenost doživljanja drame ublaži komedijom odabравši kao slijed Robinji Držićevu Tirenu, pastirsku igru *doduše*, ali snažno protkanu komediografskim osjećanjem Držićevim (1939). Termin *igrokaz* očito je generički pojam za dramski tekst, no posebno nam je ovdje zanimljivo spominjanje *baroka*, kako u redateljskoj realizaciji *Tirene*, tako i u scenografskim rješenjima. Naime, pastoralnost umetnutog komada očito predstavlja problem. Tako Horvat inzistira na komediografskim elementima *Tirene*, gurajući na neki način u stranu njezinu pastoralnost. Gavella i Babić pak tu pastoralnost scenski uspijevaju riješiti jedino barokom, u čemu pomalo nalikuju na Foteza koji, tragajući za adekvatnim žanrom u kojega bi zaodjenuo svoju preradbu *Dunda Maroja*, poseže za onim komedije *dell'arte*. To nam govori da su sedamnaestostoljetni kazališni kodovi bili znatno poznatiji prvim redateljima našeg baštinskog teatra no što je to bio slučaj s onim renesansnima, bilo da je riječ o eruditnoj komediji ili pastorali koja, znamo, svojom jednostavnošću u namišljenoj scenskoj realizaciji odudara od barokne prenatrpanosti svojih žanrovskih nasljednika u idućem stoljeću. No, najvjerojatnije je Gavellina i Babićeva scenska realizacija *Tirenine* pastoralnosti zapravo odgovarala sljedećem kritičarskom dojmu: *U finom dekoru Ljube Babića Gavellina je scenska slika neprekidan niz lijepih ugođaja, u kojima se ne gubi lakoumno ništa od duha i čuvstva ove naše u najboljem smislu klasične poezije* (Livadić, 1939).

Ono što će nas također zanimati vezano uz tu predstavu jest njezina recepcija. Naime, opetovano se spominje kako su ti baštinski tekstovi dokazom o visokom stupnju razvoja hrvatske kulture već u renesansno doba, a tu kulturnu samosvijest izražava već Kombol u predgovoru teksta preradbe: *Ovako spojene, one će, nadajmo se, dati živ scenski isječak iz doba hrvatske renesanse, čudnog i plodnog doba, kad nam je neobični spoj latinskog i hrvatskog duha na istočnim obalama Jadrana bio omogućio da se kulturno onako visoko dignemo iznad ostalih naroda tadašnje istočne Evrope* (1939: 7). Nacionalni ponos zbog dosega vlastite dramske baštine izražavaju i Horvat i Fedorov, prvi govoreći o važnom trenutku za hrvatsku kulturu, a drugi ističući činjenicu da suvremena hrvatska kultura ima svoje utemeljitelje u prošlosti. Fedorov čak ide tako daleko da tvrdi da je *Robinja* najstarija romantička drama u Europi uopće! Toj pak važnosti kontrastiraju Horvatovi i Kovačićevi izvještaji s premijere koji govore o slaboj posjećenosti publike (iako Horvat konstatira dubok i snažan uspjeh te predstave kod, očito malobrojne, publike), kojoj se zamjera takvo

ignoriranje tog važnog događaja, za kojeg će Horvat reći da nije samo teatarski, već da je kazalište ispunilo svoju kulturnu i nacionalnu dužnost, a da se sada treba pokazati publika. *Repertoar hrvatskog kazališta* nas pak izvještava o 12 izvedbi te predstave u razdoblju od 12. studenog 1939. do 23. listopada 1942. godine, iz čega zaključujemo da publika očito nije odveć ozbiljno shvatila taj kritičarov apel. To inzistiranje na vrijednosti nacionalne baštine nije posvemašnja novost u hrvatskoj kulturi i teatru, no držimo da je ipak ono ovdje znatnije kondicionirano aktualnim povijesnim trenutkom, prvo u vrijeme Banovine Hrvatske a potom i Nezavisne Države Hrvatske, kad je od silne važnosti pronaći utemeljenje suvremene hrvatske kulture u dostignućima vlastite prošlosti. No, gledatelji očito ipak nisu na taj način shvatili taj trenutak, a možda je njihovo shvaćanje bilo bliže zapažanju Josipa Horvata koji, ujesen 1939., kad je već započeo drugi svjetski rat, primjećuje aktulnost *Robinje*, uz opasku da se one danas zovu *bjegunke* (1939).

1.3. Kontrapunktirani svjetovi u Fotezovoj kontaminaciji *Novele od Stanca i Tirene*

Kao što smo naznačili u uvodu ovom poglavlju, Fotezova kontaminacija *Novele od Stanca i Tirene* motivirana je činjenicom da okvirni komad, *Novela od Stanca*, i sam izvorno sadrži neku vrst postupka teatra u teatru. Pored toga, autor adaptacije je zaključio da će uprizorenjem Stančeva nepoznavanja kazališnog medija potencirati opreku selo-grad na kojoj temelji svoju preradbu. No, Fotez će se u prvom redu pozabaviti različitim razinama zbilje koje nude ta dva Držićeva teksta. Tako bismo likove njegove kontaminacije na zamišljenoj osi koja na jednom rubu ima zbilju, a na drugom fikciju, grupirali na sljedeći način:

Zbilja			Fikcija	
Stanac	Obrad	Dživo	Radat	Tirena
		Miho	Miljenko	Kupido
		Vlaho	Dragić	Ljubmir
			Stojna	Satir
				Prva vila
				Druga vila

Okomita linija razdvaja, na ovom prikazu, likove iz okvirnog komada na lijevoj strani, od likova iz uokvirenog komada na desnoj strani. Između ova dva svijeta mogli bismo postaviti Prologa, kojega igra Dživo, te koji fiktivne gledatelje uvodi u uokvirenu kazališnu iluziju. Isto tako, Miho u izvedbi *Tirene* igra Ljubenka, a Vlaho Radmija. Stanac je lik koji egzistira samo u zbilji, koji ne razlikuje zbilju od mimeze zbilje, koji ne posjeduje alate za prepoznavanje kazališnih kodova. Obrad je prigradski seljak koji poznaje oba svijeta, i seoski i gradski, i Stančev svijet i svijet mladih Dubrovčana koji postavljaju predstavu te stoga Stancu može poslužiti kao stanoviti vodič kroz kazališne kodove. Ovdje je zanimljivo pripomenuti da je lik Obrada redukcija trojice izvornih Držićevih likova: Vučete, Obrada i Pribata. Vučeta i Obrad pojavljuju se u prvom prologu *Tirene*, napisanom za javnu izvedbu: obojica su seljaci iz dubrovačke okolice, no Vučeta je već živio u Dubrovniku, bolje poznaje grad te stoga može biti tumačem neiskusnijem Obradu, upoznati ga s gradom, njegovom umjetničkom produkcijom i predstavom koju će gledati. Tri godine kasnije, kad se *Tirena* izvodi na piru Vlaha Držića te autor za tu izvedbu piše drugi prolog, Obrad će već znatno bolje poznavati i grad i teatar te će stoga moći biti vodičem neiskusnijem Pribatu. Vidimo da je Fotez taj tip odnosa preslikao na par Obrad–Stanac. Nakon toga slijede dubrovački mladići, Dživo, Miho i Vlaho koji ne samo da razumiju kazališne kodove, nego i sudjeluju u izvedbi. Oni dakle imaju dvojni status, sudjeluju u dvije razine zbilje, u okvirnoj kao dubrovački mladići, a u uokvirenoj kao glumci koji igraju određene uloge, likove koji pripadaju fikcionalnom svijetu *Tirene*.³⁶ Nadalje, likovi uokvirene zbilje dijele se na dvije skupine. U prvoj skupini su oni koji su inspirirani stvarnim seljacima iz dubrovačkog zaleđa, *ubozi* pastiri i pastirica Radat, Miljenko, Dragić i Stojna, koji pripadaju svijetu uokvirene fikcije, ali bi po svojim karakteristikama mogli pripadati i svijetu okvirne razine, Stančevu svijetu. Posljednja skupina, ona na krajnjem rubu osi koja se kreće prema fikciji, sastoji se od likova kojih se modeli ne mogu pronaći u stvarnosti, odnosno koji egzistiraju samo u svijetu pastorage:

³⁶ Pfister upućuje da se u slučaju identičnosti *dramatis personae* kada fiktivni glumci, koji izvode dramu u drami, fungiraju i kao likovi u nadređenim sekvencama, ostvaruje izravnija povezanost između nadređene dramske igre i podređene drame u drami (1998: 324). Vidimo da je takav slučaj u Fotezovoj preradbi.

uzmnožnih pastira, vila, Kupida i Satira. Pritom je važno istaknuti da Obrad, Dživo, Miho i Vlaho nisu ništa manje „zbijski“ od Stanca, oni u Fotezovoj preradbi pripadaju istoj ontološkoj razini, no oni, za razliku od njega, poznaju teatarske kodove, sposobni su razlikovati zbilju od njezine mimeze.

Prisutnost gledatelja umetnute predstave nije nužan preduvjet da bi se govorilo o postupku teatra u teatru, no u velikoj većini slučajeva primjene ovoga postupka gledatelji su nazočni i dionici su okvira, kao presudni čimbenici konstitucije imaginarnog svijeta (Čale Feldman, 1997: 58). Ta se pak fiktivna publika može vrlo različito odnositi prema onome što gleda: ona može posve pasivno promatrati zbivanja na umetnutoj sceni, može ih komentirati, ali može i pokušati na neki način u njih intervenirati (Pfister, 1998: 325-326). U ovom posljednjem slučaju nužno je riječ o nekoj vrsti autotematičnosti, ovdje kazalište nužno problematizira vlastiti medij jer, onaj tko dobro poznaje kazališne kodove znade da publika i zbivanja na pozornici ne dijele istu ontološku razinu te da se mogućnost djelovanja svakoga od njih ograničava na vlastitu razinu zbilje.

Već je ranije spomenuto da Stanac ne poznaje medij kazališta i ne prepoznaje glumačko udvajanje. On nije pasivni gledatelj, već živo komentira ono što vidi na pozornici. Obrad mu daje pojašnjenja na neke njegove nedoumice, ali ga i kori da mirno sluša – nešto poput obraćanja anđela ili svetaca u našim crkvenim prikazanjima koji su publiku nevičnu kazališnim uzusima upućivali na mirno praćenje zbivanja na pozornici. No, njegovo nepoznavanje medija uzrokom je i izostanka distance prema tim zbivanjima, što pak posljeduje njihovim stvarnosnim učinkom na Stanca. Tako se i Stanac, za kojega je ona posve stvarna, zaljubljuje u vilu, on izražava svoju želju za sjedinjenjem s vilom (koja želja svojom vulgarnošću odudara od neoplatonističkog diskursa *uzmnožnih* pastira) te konačno želi i fizički intervenirati u scensku akciju, primjerice svojom spremnošću da skoči u *kladenac* kako bi pomogao vili. Stanac mjestimice i preuzima jezik petrarkističke lirike *uzmnožnih* pastira da bi izrazio svoju ljubav prema vili, no on i podriva kodove pastorale svojim uključivanjem u iluziju i stanovitim negiranjem pravila svijeta uokvirene fikcije: on se, naime, zaljubljuje u vilu a da prethodno nije bio pogođen Kupidovom strelicom. Tako uokvirena fikcija djeluje na okvirnu fikciju, ali funkcionirajući po pravilima uokvirujuće ontološke razine.

Nakon odgledane predstave, za Stanca više ništa nije isto. Na Obradovo pitanje je li vidio što se ovdje sad čini, Stanac odgovara:

*Vidio ili snio – u meni duše nî.
Od straha, brate moj, ne umim ništa reć.
Mnokrat sam kraj vode slušao da vile
tanačce izvode gizdave i mile,
ma ova čudesa ja ne čuh ni vidih.*

(Držić, 1953a: 47)

Stanac je dakle doživio nešto posve novo te on to na neki način želi pozicionirati u obzor vlastitog iskustva. Tako to može biti ili san, ili je pak riječ o svijetu narodnog vjerovanja u vile, svijetu koji ne odgovara niti zbilji niti fikciji, već ima poseban ontološki status. Kako je svijet narodnog vjerovanja stran mladim Dubrovčanima, odnosno on za njih može pripadati svijetu fikcije, tako je svijet fikcije posve nepoznat Stancu i zato je njegov strah stvaran.

No, djelovanje kazališne iluzije na stvarnost se nastavlja, Stanac i u „stvarnosti“ žudi susret s vilom. Tu njegovu žudnju za vilom iskoristit će dubrovački mladići da mu *učine novelu*. Riječima Dživa Pešice:

*Dok Tiren u igrasmo sve je tu vidio,
onako star, prem kasno – za vilam poludio.
A ja mnih po momu: dobro će ovo bit,
Vlahu ću ovomu novelu učinit.*

(Držić, 1953a: 54)

Stančeva žudnja za Tirenom iz odgledane predstave, koju on doživljava posve stvarnom, postaje tako spojnicom između dva dramska teksta, svojevrsnim okidačem zapleta iz *Novele od Stanca*, koji se potom nastavlja u Fotezovoj kontaminaciji. Ono što pak povezuje prvi i drugi dio preradbe jest Stančevo nepoznavanje kazališnih kodova. Jer, dok Stanac očekuje obred koji će ga pomladiti, *novela što je priređuje Dživo, međutim, nije ritualnog karaktera – ona svoj obredni karakter hini početnim obvezivanjem da će pomladiti žrtvu koja joj se prepusti, plesom i pjesmom koje imaju moć da opčine i hinjenom magijskom uporabom riječi i gestualnih radnji – učinkovitih oruđa preobrazbe* (Čale Feldman, 1997: 172). Stanac dakle očekuje obred, a dobiva teatar. Ovaj bismo slučaj okarakterizirali kao rubni oblik teatra u teatru, budući da on zapravo nema pravu publiku, on se odigrava za Stanca koji ga ne percipira kao teatar, već kao nešto što djeluje u stvarnosti, a i akteri ove izvedbe žele na neki način djelovati u stvarnosti. Pfister nudi jednu kategoriju blisku teatru u teatru, ali koju ipak od tog postupka treba jasno razdvojiti. To su *razgovorni oblici dramske igre pretvaranja i drugih vrsta pretvaranja u drami koje se pojavljuju i u tragedijama i komedijama. I ovdje*

likovi dramske igre igraju dodatne uloge pred drugim likovima, ali te uloge nisu fiktionalne, nego su fingirane. Kao fingirana igra uloge takvo pretvaranje u drami cilja za tim da obmane druge likove u dramskoj igri, dok fiktionalnost ne planira obmanu, nego se temelji na nagodbi glumaca i gledatelja o posebnom ontološkom statusu dramske igre, o njezinoj prividnosti. Igra pretvaranja nije, dakle, uključena u primarnu dramsku igru kao podređena sekvenca, kao što to vrijedi za san i za dramu u drami, nego je dio primarne dramske igre (1998: 329-330). Niti ova kategorija ne odgovara u potpunosti situaciji u *Noveli od Stanca*, no ono što je njoj približava jest izostanak nagodbe glumaca i gledatelja o posebnom ontološkom statusu dramske igre, o njezinoj prividnosti, jer znamo da je izvođači doživljavaju kao fikciju, a Stanac kao zbilju.

Da bismo shvatili razliku Stančeve perspektive s jedne strane te perspektive mladih prurušenih Dubrovčana s druge strane, potrebno je podsjetiti na razliku između rituala i teatra. Naime, ritual ne poznaje podjelu na izvođače i gledatelje, u njemu su svi sudionici, dok je njegov ishod određena preobrazba. Za razliku od toga, u teatru, pa čak i kad on u nekim svojim suvremenijim formama tu granicu pokušava ukinuti, postoji jasna razdioba između izvođača i gledatelja, a ti izvođači iz predstave ne izlaze preobraženi na onaj način na koji njegovi sudionici izlaze iz rituala. Naprotiv, kazalište ne dopušta radnje koje onemogućuju povratak u prvobitno stanje: zato na pozornici primjerice nema sakaćenja,³⁷ iako će neki radikalni performer koji u svojim nastupima tematiziraju tijelo pribjeći samoranjavanju. Stanac poznaje zbilju i ritual, a ne poznaje kazalište; ne poznaje dakle formu koja mu priječi sudjelovanje. On zato intervenira u izvedbu *Tirene* očitavajući je kao zbilju, dok u izvorniku *Novela od Stanca* želi sudjelovati u vili u kolu, očekujući od toga sudjelovanja u ritualu preobrazbu, što mu vile ne dozvoljavaju, namjenjujući mu ulogu *gledatelja*, od kojeg se, štoviše, očekuje *estetski* sud o odgledanom:

STANAC: Ja li bih na odmet tja?

*VILA: Ti nas ćeš gledati, ter nam ćeš rit paka
ki će bolje igrati od ovih junaka.*

(Novela od Stanca, 7: 268-270)

Ishod Stančeve zablude da je riječ o ritualu kad se zapravo radi o teatru nam je poznat: zamaskirani mladi Dubrovčani Stancu ostrižu bradu te mu odnesu kozle i sve njegove stvari

³⁷ Dakako da ovim teatarsko-teorijskim razlozima izostanka tog postupka prethode moralni.

koje nije uspio prodati u Dubrovniku. Stanac na kraju shvaća da je prevaren, uviđa svoju lakoumnost, no u Držićevu izvorniku ne krivi samo samoga sebe, već i obijesnu dubrovačku mladež:

*Kozle mi! Bog te ubio! Je li tko? Pomaga'!
Prem ti sam ludjak bio! Nije ovo bez vruga!
Bijedan se pomladio, - ostrigoše bradu!
Haram'je tko bi mnio da su u ovomem gradu?!
Kozle mi uhiti! Je li tko? Drži ga!
A, brate, čuješ ti? Poteci, stigni ga!*
(*Novela od Stanca*, 7: 311-316)

Za razliku od toga, Fotezov Stanac svu krivnju svaljuje na vlastitu zaludenost vilama:

*Obrade ne pitaj, ne mogu ti reći –
od ciloga svita ludov sam najveći.
Mnjah da će vile učinit me mlada –
ubile ih strile – ode moja brada!
Kozle izgubih, čast i pamet ode ća,
U vilâ tko s' daje vlast, ludov je kako ja...
Oh, oh, oh,...*
(Držića, 1953: 70)

Na kraju možemo ustvrditi da je temeljni motiv Fotezove kontaminacije *Novela od Stanca* i *Tirene* bio izvrgnuti Stanca ruglu i tako zauzeti poziciju u uprizorenom sukobu sela i grada. A za isticanje Stančeve ruralnosti potencirano je njegovo nepoznavanje kazališnog medija, očitovano kako u prisposobljenju izvedbe *Tirene* sa zbiljom, tako u očekivanju obreda pomlađivanja tamo gdje mu dubrovačka mladež priprema tek teatar.

Antonija Bogner-Šaban Fotezu upućuje sljedeće zamjerke. U prvom redu je riječ o nepriličnim upadicama pri izvedbi *Tirene* koje nisu u skladu s dostojanstvom i habitusom seljaka gorštaka. Potom nastavlja o Fotezovu amalgamiranju različitih svjetova: *Pritom Fotez ujednačava dva svijeta, nespojiva po svojim umjetničkim i estetičkim ishodištima. Svijet realnosti – oličen Stančevim nazorima – i svijet Arkadije – dubrovački mladići i djevojke – čije vilinstvo opravdava čarolija pokladne noći. No, to je Fotezu potrebno da bi mogao u Novelu od Stanca umetnuti sadržaj iz Tirene, koju pojednostavljuje na „priču“ o ljubavi Tirene i Ljubmira. Njihov ljubavni boj, međutim, ne odvija se pred Stančevim očima, odnosno pred očima gledalaca, već o njemu Stanca izvještava Kupido, potičući ga na različite komentare. Na tom mjestu Fotezova prerada otkriva svoj temeljni umjetnički i kompozicijski*

problem. Pastoralni svijet Tirene nema istovjetni predznak svijeta vilinstva u Noveli od Stanca. Vile iz Novele preobučene su Dubrovčanke, spremne za pokladnu šalu sa Stancem, dakle, one syjesno ulaze u „teatarsku sliku“, za razliku od vila iz Tirene, kojima je scena isključivo mjesto radnje. Da bi to riješio, Fotez se preuzetno pouzdaje u snagu „prirodne kulise“ Grada koja je, svojom ljepotom i povijesnim značenjem, trebala izgladiti nesuglasje nastalo raznorodnošću književnih žanrova, zastupljenih u njegovoj preradi. (...) Kao što Fotez neodgovarajuće rješava šalu sa Stancem, jer je povrijedio njegovo ljudsko dostojanstvo, a time ujedno iznevjerio i Držićev original u kojem Stanac nije na taj način stavljen u komediju, te se Držićevo „čarobiranje“ može shvatiti i kao žanrovska eksplikacija opozicije mladost-starost, tako i ponovno pojavljivanje Tirene nakon predstave o Tireni nije umjetnički opravdano (1989: 81-84).

S autoricom bismo se u potpunosti složili da Fotez u svojoj preradbenoj metodi iznevjerava izvornog autora izjednačavajući ontološki status vilinskog svijeta iz *Tirene* s onim iz *Novele*, no unutar svijeta djela koje je stvorio Fotez, usprkos činjenici da je riječ o preradbi izvornoga književnog materijala koja očito nema niti pretenzije doseći umjetničku razinu svojega predloška, takovo niveliranje ontoloških razina ima svoje opravdanje. Naime, u tome je svijetu za Stanca fiktivni lik Tirene iz istoimene pastorale izvedene kao uokvireni komad jednako stvaran kao i vila Tirena koja mu obećava pomlađivanje, za njega te dvije vilinske pojave pripadaju istoj ontološkoj razini, onoj stvarnosti, koja jedina za njega i postoji. A, ako je temeljni motiv te preradbe ismijati Stanca, onda se to i čini uprizorenjem njegove perspektive u kojoj nisu moguća ontološka udvajanja.

1.4. Novela od Stanca kao kulturološki uzorak: čitanja Dževada Karahasana

Važnijom nam se čini primjedba o povredi Stančeva dostojanstva. O misaonom sustavu u kojemu funkcionira Stanac govori nam Dževad Karahasan čitajući *Novelu od Stanca* kao kulturološki uzorak te otkriva da između Stanca i mladih Dubrovčana ne vlada nerazumijevanje – koje bi bilo jednostrano i impliciralo Stančevo nerazumijevanje svijeta grada, već je riječ o nesporazumu, dakle obostranom nerazumijevanju između ta dva svijeta, ta dva cjelovito konstruirana sustava mišljenja (Karahasan, 1982: 83). Stanac, naime, pripada srednjovjekovnom kulturnom sustavu i zato ne može shvatiti dvostruku kodiranost vila koja nastaje njihovim glumačkim udvajanjem:

Sve ima samo jednu mjeru, samo jedno značenje i samo jedno mjesto u okviru sistema: Boga, to jest središnji, opći i jedini Duh; Sve se mjeri stupnjem božje milosti, Bog je značenje (i označeno, što dovoljno govori o središnjoj i svemoćnoj poziciji Boga koji je i gramatika i smisao znakovnog sistema srednjovjekovnog svijeta) svakog dijela svijeta shvaćenog kao tekst, svaki član toga teksta određen je jednom zauvijek božjom voljom koja ima funkciju gramatike.

Zato je u tom svijetu moguća doslovno beskonačna metaforizacija (svakog detalja i cijelog teksta, usporedo i istovremeno) i zato uopće nije moguće metonimijsko udvostručavanje ili paradoksalno umnogostručavanje pojedinih dijelova teksta (odnosno svijeta), njihova značenja ili smisla. Moguće je samo jedno i jednosmjerno čitanje. Šta god da gleda, kojem god članu teksta da se obrati, srednjovjekovni čovjek čita jedno isto značenje, vidi jedno označeno, prima istu poruku. Šifriranje u tom svijetu nije moguće, niti je od tog teksta moguće stvarati šifre. Zato Stanac ne može razumjeti Vile koje su šifra, dvostruko kodiran tekst koji je neophodno najprije čitati doslovno, pa onda kao šifru (to jest na osnovu drugoga dogovorenog koda). Nije, dakle, u pitanju Stančeva glupost niti njegova seljačka zblanutost u bogatom gradu (koji, uostalom, nije ni morao biti baš tako bogat), nego njegovo potpuno i čisto pripadanje svome kulturnom sistemu (nav. dj.: 91).

U Stančevu, srednjovjekovnom kulturnom sustavu posebnu poziciju ima čudo, koje Stanac očekuje od vila: *Jedini izuzetak od srednjovjekovne nepomičnosti, ali ne i izuzetak od jednostrukog čitanja, dakle jedini oblik prijenosa po vertikali (...) je čudo. Čudo je prijenos božanske milosti s jednog stupnja na drugi (...), skandal koji povezuje dva stupnja duhovnosti, to jest dva bića različita po mjeri božje milosti koja im je dodijeljena in illo tempore, prigodom izgovaranja svijeta. Čudo je da kamen prolista, da biljka prohoda ili životinja progovori. Čudo se događa kad Bog dodijeli biću s nižeg stupnja milost koja je Postanjem dodijeljena biću višeg reda, čime se prouzrokuje skandal koji naizgled remeti model. Međutim, ovo „iskakanje“ božje milosti iz okvira modela zapravo afirmira model i dokazuje ga jer su čuda svojstvena samo onim bićima koja su svojim etičkim izborima već izuzeta od ovog stupnja (...) (cit. dj.: 92).*

No, nastavlja Karahasan, *pomlađivanje nije pravo (božansko) čudo, nije dizanje jednog bića na razinu višeg stupnja duhovnosti. Kao što su Vile „onostrana bića“, bića s minusom božanske milosti i s negativnim vrijednosnim predznakom, pomlađivanje je*

„onostrano“, negativno čudo, skandal koji afirmira „antikožmos“ jer se njime (čudom ove vrste) biće spušta na niži stupanj duhovnosti: pomlađivanjem se Stanac udaljava od smrti, afirmira tijelo, spušta se na Jakovljevim ljestvama, i tako dalje (...). A to dokazuje, jasnije od svega drugoga, da Stančeva ljubav i njegovo zazivanje Mione nisu niti mogu biti puki „komički efekt“ (cit. dj.: 93). Zato, za Stanca, ovo nije seljačko „utjerivanje pazara“ nego čista trgovina s nečistom silom. Ovom replikom [A bit ću vazda vaš, teke istom da sam mlad; op. L.M.] Stanac sebe definira kao Fausta, ma koliko objektivno (svojim djelovanjem i njegovim odnosom prema ukupnosti drame) bio definiran kao nešto mnogo manje uzvišeno (ibid.). Stanac se, dakle, zbog svoje ljubavi prema Mioni prodaje đavolu radi sreće voljene žene. Veličinu te žrtve Vile ne mogu razumjeti, već zato što ih se Stančeva gesta ne doima kao žrtva (cit. dj.: 94).

A razlog tome obostranom nerazumijevanju je sljedeći: Vile znaju da se njihov tekst konačno završava (ili osmišljava) u odnosu s „internim kodom“ (sistemom pravila koji su one dogovorile) i zato mogu izjaviti što god hoće, sigurne da to ni na koji način neće uticati na mjeru božje milosti koju uživaju, socijalni status koji imaju izvan sebi zadatog koda (to jest bez maske) ili na bilo što drugo izvan njihova teksta; replika koju maska izgovara može uticati na repliku druge maske ili na drugu repliku iste maske, ali ni na šta drugo. Zato one ne mogu pojmiti veličinu Stančeve žrtve, niti mogu povjerovati da je Stančevo zavještanje svog bića Vilama uopće žrtva: Stančev „sekundarni kod“ je Bog sam (jer se u Bogu njegov tekst konačno završava, dobija svoj realni smisao time što se ostvaruje kao čin), a vilinski „sekundarni kod“ je dogovoreni sistem pravila, kao i primarni, dakle gramatika čije porijeklo ni po čemu nije božansko (cit. dj.: 95).

Iz ove, ovdje ukratko prikazane, analize *Novele od Stanca* kao kulturološkog uzorka, Karahasan zaključuje da *središnja opozicija, dakle konstrukcijska osnova, Novele (koja je zaista konstruirana kao opozicijski par, odnosno kao binarni sistem) nije ni „selo-grad“, ni „starost-mladost“, niti ove opozicije složene u proporciju, nego opozicijski par „srednjevjekovni-renesansni kulturni model“ (...)* (cit. dj.: 98).

Tako taj tekst, smještajući ga u vlastiti kulturni sustav i njime tumačeći njegove postupke, vraća Stancu dostojanstvo kojega mu je Fotezova preradba oduzela. Naime, vidjeli smo da je u Fotezovoj kontaminaciji Stanac prikazan poput Pantalonea komedije *dell'arte*, dakle pohotnog starca koji bi se pomladio samo zato da bi stekao milost u mladih žena, bilo

kojih, no Karahasanova analiza nam otkriva da Držić nije na taj način zamislio Stanca. Tako je problem Fotezove adaptacije njezina jednog perspektivnost, njezin gotovo navijački pristup koji si za zadatak uzima afirmaciju urbanog sistema nad onim ruralnim, što je opet vrlo reducirano čitanje Držićeva izvornika. U tome je pak čitanju, možda i lošije od Stanca koji je, ako ništa drugo, dobio popriličan prostor u toj verziji, prošla *Tirena*. Naime, njezin komički aspekt uklopljen je u model renesansne komedije kako ga zamišlja Marko Fotez te je tako jedan od potpornih elemenata općega tona ove kontaminacije, no njezina pastoralnost tek može služiti kao kontrapunkt do vulgarnosti dovedenog komediografskog aspekta, gotovo da je njezin *raison d'être* u ovoj adaptaciji pokazivanje Stančeva nepoznavanja kodova te umjetničke vrste (iako priče o vilama Stancu nisu strane, no one u njegovom sustavu pripadaju svijetu narodnog vjerovanja, a ne fikcije, što je posve drukčija ontološka razina).

Ipak, Fotezova ideja da iskoristi postupak kazališta u kazalištu kako bi, tematiziranjem Stančevog nepoznavanja kazališta kao medija i njegovih kodova, pokazao njegovo nesnalaženje u svijetu grada, u najmanju je ruku zanimljiva. No, njezin je problem, dakako, ono što želi dokazati, a to je jedan vrlo reducirani portret trgovca iz dubrovačkog zaleđa. Fotez je i ovdje ostao vjeran svojoj preradbenoj metodi, „patentiranoj“ adaptacijom *Dunda Maroja*:³⁸ i ovdje se opsesivno inzistiralo na uprizorenju renesansne životne radosti, kako je vidi adaptator, koja je u ovom slučaju prešla u vulgarnost i porugu; i ovdje su u ime te radosti i pristupačnosti suvremenoj publici odstranjeni neki slojevi izvornika koji Držićev opus čine iznimnim ostvarenjem. Razlika je samo u tome što su takve simplifikacije bile nužne petnaest godina ranije, kad je Držić još bio kazališno, a i šire, gotovo posve nepoznat autor. Međutim, publika Dubrovačkih ljetnih igara te 1952. godine³⁹ očito je bila sazrijela za nešto kompleksnijeg Držića. Razlog je to slabog prijema ove predstave kod publike, u doba kad je Fotezova preradbena metoda nacionalne klasike već pomalo na zalazu.

³⁸ O tome ćemo opsežnije pisati u poglavlju o *Dundu Maroju*.

³⁹ Primijetimo, usput, da će se tri godine kasnije, dakle 1955., prvi put *Dundo Maroje* igrati u izvorniku, čime se najavljuje zalazak Fotezovog adaptacijskog pristupa uprizorenjima Držićevih komada.

1.5. Gavellin povratak *Tireni*

Nakon te dvije kontaminacije u kojima *Tirena* ima status umetnutog komada, slijede dvije zasebne postave *Tirene*. Prva od njih Gavellina je režija premijerno izvedena 20. kolovoza 1958. godine na Dubrovačkim ljetnim igrama, u parku Muzičke škole, a koja je također prikazivana od 19. ožujka 1959. godine u Zagrebačkom dramskom kazalištu. Gavella se, dakle, nakon uokvirivanja *Tirene Robinjom* ponovo poduhvatio režiranja te pastore. Iz prilično štureg kritičkog prikaza zagrebačke predstave u *Vjesniku* (Ž.F., 1959.) možemo zaključiti da se redatelj nije značajnije odmakao od svojeg viđenja pastore dvadeset godina ranije. Podsjetimo da tada kritičari zamjeraju njemu i njegovom scenografu Ljubi Babiću preveliku dekorativnost, baroknost. *Vjesnik* čak ovaj prikaz naslovljuje *Draž baleta* te u tekstu ističe ljupkost, fantaziju, idiličnost, lepršavost; kritičar navodi da je to *jedinstven balet do maksimuma ispunjen svojom osnovnom draži: snom, igrom sna, priviđenjem*. Možemo zaključiti da je ples, uz glazbu Ive Maleca, imao značajnu ulogu u toj postavi (Ž.F., 1959). Sudeći po riječima kritike, Gavella je *Tireninu* pastoralnost uprizorio kao opreku zbilji, kao snoviđenje; pozabavio se njezinom vanjskom formom, ali nije zadirao u njezinu unutrašnju, idejnu bit.

Govoreći o izvedbi te postave na Dubrovačkim ljetnim igrama, Đorđe Šaula u *Dubrovačkom vjesniku* također evocira *elegantnu poetičnu cjelinu*, koja je protekla kao *mala čarolija*, ističući pojmove prirodnosti, ležernosti, neusiljenosti, naivne draži te hvaleći *diskretnost* Gavelline režije. Kritičar isto tako ne odolijeva spekulirati o izvornom Držićevom kazalištu, nazivajući Gavellinu režiju *uspjelom rekonstrukcijom neke renesansne predstave* te konstatirajući da mu ne smetaju *naivnosti jednog davnašnjeg kazališta* (1958.).

Pozitivno te sličnim epitetima ocijenjena je iskorištenost prostora izvedbe: *On je uspio da cijeli nemirni prostor vrta u Muzičkoj školi uključi u scenarij, ali na nenametljiv i ležeran način* (*ibid.*). Kada se ta predstava bude idućeg ljeta reprizirala, kritičar istoga lista A. Glovacki posvetit će nešto više redaka mjestu izvedbe, pronalazeći njegovom odabiru i neke zamjerke: *Atraktivni scenski prostor parka Muzičke škole, koji velikim dijelom ulazi u samo gledalište, pruža mogućnost za intenzivan kontakt s publikom i neuobičajena mizanscenska rješenja. Ali nismo osjetili pastoralnu Dubravu, jer nam se stalno nametao kamen grada. Možda bi park Gradac bio primjereniji dekor* (1959). Vrijeme je to kad Igre još uvijek traže svoj odnos prema ambijentalnosti dubrovačkih otvorenih prostora, kad je relacija uprizorenog

teksta i mjesta uprizorenja još uvijek više metonimijska nego metaforička te se kamen ne uklapa u viziju pastorale gledateljstva navikla na park Gradac kao mjesto izvedbe izdanaka toga dramskog žanra. To nam pokazuje da se od uprizorenja pastoralnosti još uvijek očekuju prilično konvencionalna rješenja u vanjskoj opremi predstave, bez zadiranja u unutrašnju bit tog tematsko-idejnog kompleksa.

1.6. Kunčevićeva ratna *Tirena*

Iduću postavu *Tirene*, također kao zasebnog komada, realizirao je Ivica Kunčević na Dubrovačkim ljetnim igrama 1993. godine, u izvedbi Kazališta Marina Držića. U vrijeme dok je Grad još uvijek u ratnoj opasnosti sam izbor pastorale svojevrsna je provokacija pa redateljsko čitanje nužno mora problematizirati ideologiju toga žanra. U kritici predstave Dalibor Foretić ukazuje na kontinuitet između također Kunčevićeve postave *Prikazanja Gundulićeve „Dubravke“ ljeta Gospodnjeg 1973.*“, u kojoj *Dubravku* konfrontira s Držićevim urotničkim pismima, i ove pastorale, konstatirajući za predstavu iz 1973. godine: *Problematizirajući pitanje koju cijenu pojedinac i društvo moraju platiti da bi ostvarili „slobodu“, predstava je u to vrijeme bila jedini artikulirani kazališni prosvjed protiv ideološkog malja koji je zgromio Hrvatsku i najava nadolazećih „olovnih godina“* (2002: 300).

I Foretić primjećuje da je *Tirena* dosad uglavnom bila konfrontirana s nekim drugim tekstom, no njoj to nije potrebno jer drama prebiva u njoj, samo je treba otkriti (*ibid.*). Tome bismo zapažanju dodali da spomenute konfrontacije nisu bile nimalo dramotvorne; naprotiv, one su gušile svaki potencijal dramatičnosti toga teksta i eventualno je smještale oko njega, u okvir u kojemu se *Tirena* izvodila kao teatar u teatru.

Autor prikaza ukazuje na Kunčevićevu kontekstualizaciju tog baštinskog teksta. Tako Remeta, lik koji u Držićevu predlošku naviješta konačni povratak svijeta pastorale u prvotnu ravnotežu, postaje Dužnosnik, on se smješta u gledalište otkuda u kritičnim trenucima gledateljstvo umiruje svojevrsnom mantrom *Sve će biti dobro*. Vlast bi dakle trebala biti ta koja jedina može osigurati povratak u prijašnji red; u Kunčevićevoj viziji pastorale ne postoji niti jedan drugi akter koji bi to mogao osigurati. No ni vlast nije u mogućnosti rekreirati nekadašnji sklad; ona je sposobna tek za sitne, kozmetičke reparacije; ne oživljava mrtve, već

ih pretvara u lutke. (cit. dj.: 300-301). Zato Foretić konstatira: *Pastorala je mrtva, vlast i njezina iluzija izmiješani* (cit. dj.: 301). Kraj pak predstave posebice snažno kontekstualizira u aktualni trenutak Držićevu pohvalu Dubrovniku premještenu iz prologa: neka se *pokojan, jak bubreg u loju* lijepo tovi, jer *istočna gospoda* po Božjoj milosti miluju ga dosti, a sva sada ljube ga i gospoda sa Zapada (*ibid.*).

U uvodnom tekstu koji prethodi toj kritici u kasnije objavljenoj zbirci, Foretić s vremenskim odmakom sljedećim riječima ocjenjuje tu predstavu: *Predstava Držićeve Tirene obilježila je ne samo ovo festivalsko ljeto. Bila je to predstava koja je izravno i umjetnički dostojanstveno odgovarala na situaciju u kojoj se Grad nalazi, jedna od najboljih koje su se otvoreno, beskompromisno i umjetnički snažno suočile s ratnom stvarnošću u hrvatskom glumištu, te sigurno najbolja pripremljena u ratnom okruženju. Njezina obilna metaforika kojom je inkrustrirala naizgled lepršavu Držićevu pastirsku komediju, kritično je sagledavajući u aktualitetu vremena u kojem se izvodi, mogla bi se sažeti u dvije teške riječi: preklana dubrava* (cit. dj.: 299).

Kunčević je, dakle, krenuo u suprotnom smjeru od Gavelle, odlučivši otkriti naličje Držićeve naizgled lepršave pastorale. Za njega pastoralnost više nije tek formalna, žanrovska ljuštura, već on problematizira njezin idejni aspekt. A problematizira ga u vremenu kad on postaje nemoguć, kad agresivno nudi svoje naličje, kad niti vlast ne može zajamčiti nesmetano djelovanje mehanizma pastorale, kad ne može oživjeti preklanu dubravu. No, da li je mrtva pastorala ili dubrava? Da li će se pastorala i njezini, reinterpetirani, principi moći oživjeti? Neki recepti za reanimaciju podastrijet će nam se petnaest godina kasnije.

1.7. Medvešekovo osuvremenjivanje pastoralnosti

Riječ je o autorskom projektu Renea Medveška *Glasi iz planina* kojim, na jubilarnu petstotu godišnjicu rođenja dvojice hrvatskih renesansnih autora, Petra Zoranića i Marina Držića, spaja njihove tekstove pastoralna nadahnuća, *Planine* i *Tirenu*, u jedinstven scenski projekt. Predstava je premijerno izvedena 27. srpnja 2008. godine na Boškovićevoj poljani u okviru Dubrovačkih ljetnih igara, a od 15. studenog iste godine igrala je u Zagrebačkom kazalištu mladih, u produkciji DLJI, ZKM-a te u suradnji s Akademijom dramske umjetnosti. Medvešek je, kao i zacijelo Kunčević prije njega, pročitao zapažanje Slobodana Prosperova

Novaka koji govori da je problem naše dosadašnje književne kritike što ne razlikuje pastoralnost kao oblikovni princip od pastoralnosti kao tematskog sloja (Novak, 1984: 38). To je, naime, bio problem i Foteza i Gavelle koji su, kako smo vidjeli, pastoralu stavljali u okvir koji nije pastoralni pa je unutrašnja uprizorena pastoralnost bila tek puka forma (vidjeli smo da ju je Gavella u dva navrata rješavao scenskim sredstvima bliskima baroku), izrazito konvencionalizirani dramski žanr kojeg je osnovna dramaturška motivacija za umetanje u ranije analizirane kontaminacije bila kontrapunktiranje sa znatnijom realističnošću okvira. Zanimljivo je da su ti autori u navedenim adaptacijama operirali isključivo dramskim tekstovima, dakle i okvirni i umetnuti komad bili su u izvorniku dramski tekstovi te njihova dramaturška obrada nije podrazumijevala prevođenje iz nedramske (najčešće narativne) u dramsku formu, već se prije svega odnosila na proizvodnju šavova između uokvirenoga i okvira, koji su kod Kombola i Gavelle mnogo decentniji no kod Foteza. Međutim, riječ je o različitim dramskim žanrovima, s posve različitim odnosom prema zbilji u kojima likovi imaju različite ontološke statuse. Ti različiti ontološki statusi, vidjeli smo, pogodni su za stanovito igranje konvencijom kazališta u kazalištu, no u takovim konstelacijama idejna potka pastoralnosti je zapravo izgubljena.

Zato je Medvešek krenuo suprotnim smjerom, izabirući jedan dramski i jedan nedramski tekst, no oba pastoralne tematike i inspiracije. On traga za tematsko-idejnim kompleksom pastoralnosti kao poveznicom ta dva teksta. Njegov je pristup nadžanrovski: on niti problematizira pojedine dramske žanrove i razine zbilje na koje se oni referiraju niti se tim žanrovima igra. Kako nam prenosi autorica prikaza predstave Petra Jelača: *Kao i u Zoranićevo predlošku, samo se formalno pripovijedno zbivanje strukturira oko jednog pastira – Zorana, čije alegorijsko putovanje i uprizoreni doživljaji čine okosnicu redateljско-dramaturške zamisli* (2008: 12). *Tirena* je pak, opet kao kazalište u kazalištu, umetnuta u pripovijest o Zoranovu putovanju u potrazi za lijekom od ljubavne boli kao predstava koju protagonistu uprizoruju *uzmnožni* pastiri da bi ga poučili prolaznosti i neznatnosti zemaljskih zaljubljeničkih zanosa, patnji i težnji (*cit. dj.:* 20). *Tirena* je, dakle, opet umetnuta predstava, no budući da su uprizoreni svjetovi okvira i uokvirenog istoga predznaka, rezovi između te dvije razine posve su neprimjetni; gledatelj zapravo jedva primjećuje da je riječ o umetnutom komadu.

Postavlja se pitanje što je redatelj i dramaturg valorizirao od ponuđene mu pastoralnosti u dvama baštinskim tekstovima kako bi osigurao funkcioniranje tog tematsko-

idejnog kompleksa u suvremenom kontekstu? Autorica ranije citiranog prikaza odgovara: *Hommage slavljenicima ujedno je i posveta zavičaju, baštini, ali i arhetipima istog: uzmožni pastiri, kao i Vlasi, nisu nimalo arkadijski stilizirani, njihova rustičnost, izvornost, bliskost iskonskom obliku života osnovni je tematski i idejni okvir zbivanja (cit. dj.: 14)*. Baština je ovdje termin s višestrukom funkcionalnošću: prije svega je riječ o uprizorenju dva baštinska teksta, i to još prigodničarskim povodom obilježavanja dvostrukog jubileja; potom, roman Petra Zoranića progovara o problemu spašavanja hrvatske „rasute baščine“ u vrijeme snažnog turskog nadiranja u dalmatinsko zaleđe; autorova je nakana kanoniziranje te baštine po uzoru na druge, znamenitije narode. U Medvešekovoj je realizaciji ta baština dvojaka: ona obuhvaća i visoku umjetnost i tradicijsku kulturu, ovdje neobično skladno sljubljene. No, ta baština se, slijedom Zoranićeve zamisli, ne odnosi samo na kulturu, nego i na prirodu, vraćajući se tako na izvornu idejnu potku pastorale kao idealnog spoja prirode i kulture.⁴⁰ Valorizacija navedenih elemenata pastorale rezultira nečime što Petra Jelača naziva eko-etno zajednicom, kao suvremenim modelom življenja izvorne pastoralnosti.

Koja su pak scenska sredstva kojim stvaratelji predstave realiziraju taj idejni model? Posebnu ulogu tu imaju glazba, ples i vizualna oprema predstave, inače tradicionalno bitni elementi pastorale, ali kojima se ovdje pristupilo na nov način: *Scenografija i kostimografija te uopće mizanscen svakako su vrlo bitni za takav pastoralni i duhovni svijet, zbog svoje jednostavnosti i jedne vrste prirodnog minimalizma koji se realizira kroz reduciranost scenografije, također karakteristične za autorovo stvaralaštvo, i kroz odabir izvornih, rustičnih materijala u rijetkim rekvizitima i kostimima. Tako su i pastiri i vile dio iste cjeline, etnološko-ekološkog rezervata, gdje se kroz ples i glazbu predaju drevne narodne, mitske priče o postanku krajeva kojima pastir Zoran prohodi, ali i prenose iskustvene životne mudrosti, jer je i čitavo alegorijsko-snovito putovanje, scenski i donekle realistično okarakterizirano, potaknuto traženjem smisla, istine, vrline i ispravnoga životnog nauka, na koje je pjesnika, u ulozu pastira Zorana, nagnao ljubavni beteg, ljubavna bol i razočaranje.*

⁴⁰ Na sraz prirode i kulture upozorava Foretić u prikazu ambijentalnog uprizorenja *Hekube* pod Minčetom 1982. godine: *Svo to dvosatno užasno orgijanje zla pratit će umilnim pjevom čiope s vrha Minčete. Priroda je sveudilj lijepa, neosjetljiva na ljudske patnje* (2002: 189). No, kad se ista predstava bude prikazivala u osvit rata, 1991. godine, u kritičarevim očima, u pastoralnim intermedijima te tragedije i priroda će se pervertirati: *Ona [redateljica I. Boban; op. L.M.] čuti vile i satire kao daleke odjeke zauvijek izgubljne pastorale u tragedijskom obzoru. Vile joj govore vječnim, neumitnim šumom mora. Satiri – neumuklim glasom prirode koja u tim sumanutim kricima u ratu izgubljene ljudskosti i sama kao da postaje pervertirana (cit. dj.: 285)*.

Kroz taj doživljaj vode ga pastiri, na svoj autohton način, kroz narodne plesove i napjeve, pa su tako ove scenske Planine i vrijedna folklorna zbirka, za koju je zaslužan suradnik za scenski pokret, koreograf narodnih plesova Vito [Vido, op. L.M.] Bagur, i nadasve autori i izvođači glazbe, Mojmir Novaković i njegova skupina Kries. (...)

Transformiranje prizora u prizor kroz koreografske elemente osnovni je dramaturški postupak, brzo uočljiv kao element strukture, ali ne prelazi u obrazac ili zamjetnu repetitivnost, što je svakako jedna od neuobičajenih, reklo bi se gotovo proturječnih kvaliteta dramaturgije i režije (cit. dj.: 14-16).

Ništa dakle od Gavelline baroknosti, ovdje je ključna riječ jednostavnost! Iako su nazočni glazba i ples, riječ je o autorski interpretiranom folkloru, a vizualni elementi upućuju na prirodnost i jednostavnost. Povratak je to na jednostavnost renesansne pastorale, za razliku od barokne kićene teatarske forme obilježene viškom dekorativnog, nebitnog. Ona postaje jednostavna, ogoljena, svedena na bitno. U konačnici to dovodi do stanovite sublimacije, do pronalaženja funkcije pastoralnosti u suvremenosti. Pastoralnost tako prestaje biti povijesno nadidenim modelom, sjećanje na nekadašnju umjetničku formu koja je sjećanje na zlatno doba, sjećanje na bolju prošlost koja nikada nije postojala. Svojom redukcijom na bitno pa time i svevremensko ona gotovo postaje model za sadašnjost, ili barem za jedan aspekt egzistencije u sadašnjosti.

Autorica prikaza smješta tu realizaciju u kontekst Medveškovih teatarskih istraživanja u kojima, krajnjim ogoljenjem kazališnih sredstava, redatelj traga za teatarskom inkarnacijom duhovnosti: *Dramska igra iz Držića završava, naime, velikim mirenjem, gdje čak i satir pristaje na mir, odriče se vile Tirene u korist prave ljubavi između nje i pastira Marina, kroz čiji je lik vješto provučena dramaturška paralela s personifikacijom pisca, pjesnika Zorana iz Planina, odnosno metateatralnog okvira zbivanja.*

Skupna pomirba i veličanje čiste, duhovne, a duboko ljudske ljubavi, svakako nas podsjeća na već gotovo amblematski naslov kada je u pitanju Rene Medvešek, na predstavu Brat magarac. Kršćanski, bolje rečeno ekumenski, panljudski duh ono je što prožima kontrapunktno nadopunjavanje dvaju predložaka na čijim je motivima nastala ova predstava, i to u harmoničnom, duboko pravednom (i opet ljudskom) obliku: jedno nadopunjuje i naglašava kvalitete drugoga, bez obzira na kvantitativni omjer zastupljenosti (cit. dj.: 20).

Ljudskost i duhovnost temeljno su ozračje ove predstave: *Duhovnost kao osnovna komponenta, ali u punini svoje ljudskosti, što i nije proturječna konstrukcija, bliska i živa dakle, ovdje nije prikazana kao nešto apstraktno, kao ideja, koncept, poželjni ideal kojemu bi trebalo težiti, nego kao nešto dohvatljivo, prisutno i svima poželjno, čak bi se moglo reći i svima potrebno (cit. dj.: 17)*. A upravo ta ekstrakcija tih temeljnih vrijednosti iz kontaminiranih baštinskih tekstova pokazala se izvrsnim receptom za približavanje starije dramske književnosti suvremenoj publici: *Oživljavanje alegorije, fiktivnog putovanja po Planinama, i susreta sa simboličkim pojavama i bićima, nestvarnim i onostranim, kroz čarobnu igru, zapravo je i postupak približavanja starije književnosti suvremenom gledatelju koji dobiva dojam predloška, linearnog slijeda dramske freske, i osnovnih poruka svijeta djela, a u isto je vrijeme održan u kontaktu s nekom općom ljudskošću, pa se tako i udaljeniji misaoni nazori čine prijemčivima (ibid.)*.

1.8. Prijeđeni put redateljskih traganja od forme do idejne potke pastoralnosti

Tako smo u petnaestak godina u interpretaciji ove pastorale prešli put od Kunčevićeve *preklane dubrave* (Foretić) do Medvešekove *eko-etno zajednice* (Jelača), kao idejnog sadržaja prostora pastorale. No, iako dijametralno suprotna, ta upisivanja značenja u raster pastorale nisu pogrešna, ona jednostavno imaju različite polazišne kontekste. Kunčevićevo čitanje prvo se istinski upušta u ontološko raščlanjivanje svijeta pastorale, ne skrivajući nimalo utjecaj vremena i prostora izvedbe. To je vrijeme za pastoralu *post-mortem*, ubijene mehanizme pastorale ne može više rekreirati ni sama vlast. Međutim, Medvešek se, u svojoj potrazi za duhovnošću, uspijeva odmaknuti od te pesimističke vizije, u njegovom tumačenju pastorala ne prebiva u perfektu, već u trajnom prezentu; krajnjim ogoljenjem forme ona se u potpunosti prelijeva u sadržaj, a taj sadržaj su vrijednosti ljudskosti i duhovnosti. Oslobađanjem od forme mrtva pastorala oživljava kao vrijednosni model, a za to joj nije potrebna niti vlast, koja se ionako već petnaest godina ranije pokazala nemoćnom. Godine 2008. vlast je izgnana iz kreiranja eko-etno zajednice kao suvremene inkarnacije pastoralnog principa, njezina izlišnost je demaskirana!

I zato ovakvo uprizorenje pastoralnosti tako dobro funkcionira kod suvremene publike, posebice mlade,⁴¹ dijelom vjerojatno zahvaljujući i činjenici što su veći dio izvođača studenti dramske akademije, s kojima se zacijelo mlađa publika lakše generacijski identificira. Baština je tako dobila svoju sublimaciju u jednom vrlo osobitom uprizorenju pastoralnosti.

Uprizorenje *Tirenine* pastoralnosti na modernoj sceni od samoga se početka pokazalo problematičnim, i u formalnom i u sadržajnom smislu. Tako je prvi njezini redatelji, Gavella, zajedno s dramaturgom Kombolom, i Fotez, postavljaju kao uokvireni komad, kojega je funkcija donijeti na scenu svijet vidljivo udaljen od mimeze zbilje okvirnoga komada; a pastirska igra, po njihovom sudu, svojom konvencionalnošću primjerno ispunjava tu zadaću. No, taj učinak moguće je postići jedino usredotočenjem na formu, posvema odustajući od problematizacije sadržaja. Doduše, i forma je još uvijek problematična, ona se više nadahnjuje baroknim no renesansnim kazališnim kodovima, što zapravo i jest prikladno rješenje želimo li istaknuti teatralnost uokvirenoga prikaza: barokna poetika, naime, inzistira na udaljenosti od stvarnosti. Takav pristup formi, sudeći po kritičarskim izvješćima, zadržao je Gavella i u samostalnoj postavi ove pastorale. Nasuprot tome, krajem prošlog i početkom ovog stoljeća, Ivica Kunčević i Rene Medvešek pozabavili su se idejnom potkom pastoralnosti, ne tretirajući je više kao oblikovni princip, već kao specifični idejni sklop. U tome smislu propitkivanje funkcioniranja principa na kojima počiva ideja pastoralnosti u suvremenom recepcijskom kontekstu dvojice redatelja dijametralno je suprotno: od krajnjeg Kunčevićevog pesimizma do optimistične Medvešekove vizije, od preklane dubrave do eko-etno zajednice. Pastoralnost je tako prestala biti povijesno određenom i prevladanom, njezini principi pronalaze svoje korelate i u suvremenom kontekstu, a toj konstataciji vrijedno je dodati i zapažanje da je Medvešek ponudio i vrlo adekvatna uprizoridbena rješenja, spajajući izvornu jednostavnost renesansne pastorale i suvremene izvedbene elemente.

⁴¹ Nazočila sam izvedbi te predstave uz srednjoškolsku publiku koja je, nadvladavši početni žamor i nezainteresiranost, predstavu pratila s izrazitom pomnošću, nastavljajući raspravu o odgledanom i nakon izlaska iz kazališne dvorane.

2. Uprizoridbeni potencijal prelijevanja ontoloških razina Venere i Adona

Brate vukodlače, ali spiš ali bdiš?

Komad kojemu je Marin Držić dao naslov *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena* praižveden je na piru Vlaha Držića 1551. godine, istom prigodom kad je reprizno izvedena i *Tirena*, a te je godine i tiskan, zajedno s autorovim ljubavnim kanconjerom, *Tužbom Ljubmira*, *Prologom drugim* te *Novelom od Stanca*. Podsjećamo da su isti tekstovi, s dodatkom *Tirene* koja je 1551. godine bila tiskana zasebno, ponovo objavljeni 1607. i 1630. godine. Što se pak tiče daljnje scenske sudbine toga kratkog teksta, on je doživio tek jednu postavu u modernom hrvatskom kazalištu, u režiji Matka Sršena i koprodukciji Zagrebačkog kazališta mladih i Teatra &TD. Predstava je premijerno izvedena u Zadru 5. srpnja 1983., potom na Dubrovačkim ljetnim igrama 14. srpnja iste godine, a u Zagrebu u Velikoj dvorani Teatra &TD 15. listopada 1983.

Taj razmjerno kratak tekst, napisan za pirnu prigodu i s njome tematski povezan, jedinstven je primjerak primjene postupka kazališta u kazalištu u starijem hrvatskom teatru. Naime, ovdje je mitološka pripovijest o ljubavi Venere i Adona uklopljena u pripovijest čiji su akteri predstavnici vlašškoga svijeta, konstruirani prema stvarnim modelima seljaka iz dubrovačkog zaleđa. Okvirna pripovijest također je ljubavne, pirne tematike: Kojak vodi sinovca Grubišu u grad da ga tamo oženi gosparskom godišnicom, dok Grubišina majka Vlade želi da joj se sin vrati na selo i oženi seljankom Veselom. No, uokvirena ontološka razina počinje djelovati na okvirnu pa naš junak ostaje zatravljen vilom! Kao i u *Tireni*, i ovdje je pastirski svijet podijeljen na dvije skupine, onu *uzmnožnih* i onu *ubogih* pastira, odnosno na konvencionalizirane likove onodobne pastoralno-mitološke književnosti, te na realistički oblikovane likove seljaka. Ono što je pak zanimljivo u tome komadu jest da, iako se na prvi pogled čini da ti svjetovi, ovdje scenski postavljeni na različite ontološke razine, posve odjelito funkcioniraju, oni i te kako međusobno interferiraju, uplićući u to svoje međudjelovanje, u praižvedbenoj prigodi, i stvarnosni kontekst pirnoga događaja.

Pogledajmo na početku na koji način je Držić zamislio scensku realizaciju postupka kazališta u kazalištu impliciranog u tome dramskom tekstu. Tekst se, naime, sastoji od osam prizora, od kojih prvi, peti i osmi pripadaju Vlasima, dok se u ostalim prizorima uprizoruje uokvireni pastoralno-mitološki komad. Ovakav raspored prizora upućuje nas na činjenicu da

Vlasi nisu prisutni samo na početku i kraju izvedbe, već je potrebno iznaći rješenje njihove trajne scenske prisutnosti tijekom predstave. Početna didaskalija naznačuje: *Priđe neg se šena otkrije Vlasi govore*. Frano Čale, u bilješkama uz izdanje *Tirene* u *Djelima* M. Držića tu scensku naznaku tumači na sljedeći način: *S kojeg mjesta Vlasi govore, kad pozornicu još nije otkrio zastor? Iako im pripada pretežni dio teksta, oni se na toj pozornici neće ni pojavljivati, nego će ostati na prosceniju, pred gledaocima, sa svojim realističnim govorom, u „zbilji“ koja se i takvom njihovom nazočnošću i neposredno aktualnim spominjanjem svadbe, ženika Vlaha Držića, nevjeste i njezine obitelji Sinčićević, „otimlje“ da bude kazališnom iluzijom premda to jest, dok će se pred njima i radi njih, zapravo u njihovu umišljaju vidljivu i gledaocima, otkrivati i skrivati pozornica s fantastičnim mitološkim prizorima* (u: Držić, 1979: 319). Drugi pak prizor pripada mitološko-pastoralnom svijetu, u popisu *dramatis personae* prisutnih u prizoru navode se: *Prijašnji, VILE, VENERE, SATIRI*, a uvodna didaskalija upućuje: *Ovdi se otkrije šena. Vlasi se pripadu, a ukažu se šes vila, koje najprvo poju, pak tancaju. Uto Venere božica izide, a vile joj se klanjaju govoreći: (...)*. Vlasi dakle ostaju prisutni, oni na početku reaguju stanovitim čuđenjem, no dalje ne sudjeluju niti verbalno niti nekim drugim oblikom scenske igre (tako je to barem zamislio dramski autor i zacijelo upizoritelj praiizvedbe toga teksta) u prizoru. U bilješci uz ovu didaskaliju, F. Čale prenosi zapažanja N. Batušića o možebitnoj organizaciji scenskoga prostora prilikom praiizvedbe: *Očito je da je „mitološko“ prizorište u scensko-prostornom smislu bilo središnje smješteno i da je pred njim bio zastor, jer se ta „šena“ – „otkriva“ i „zakriva“. Vlasi koji nikada ne stupaju na taj scenski prostor, dakle u okoliš Venere, Adona i vila, ostaju, međutim, vazda vidljivi gledalištu, ali i u položaju iz kojega su mu i zbivanja na „mitološkoj“ pozornici jasno pregledna. Prema tome, oni nisu s desne ili lijeve strane toga prizorišta kao što bi to moralo biti da je D. strukturirao svoj scenski prostor poput onoga u „crkvenim prikazanjima“, kao što to tvrdi Košuta. Bit će prije da je D. svoju pozornicu propisao po načelima humanističke inscenacije koja zadržava doduše neke principe srednjovjekovne plateae, ali uvodi i novine prema tzv. lyonskom izdanju Terencija Johannesa Trechsela, gdje su zastori za četiri odjelita pozadinska prizorišta vidljivi. D., međutim, odlazi i dalje. On ukida više takvih „terencijevskih“ prostora-mansija u pozadini i pretvara ih u jedinstveno, „mitološko“ prizorište odijeljeno zastorom od prednjega dijela plateae, ovdje proscenija, na kojem će razgovarati Vlasi. Po tom je postupku sažimanja relikata mansija u jedinstveni scenski prostor M. D. ispred ostalih, u raznim izdanjima Plauta i Terencija reproduciranih scenskih rješenja* (u: Držić, 1979: 328).

Prvi prizor donosi nam dakle vlašku pripovijest o potrazi za Grubišinom mladenkom, mjestimice se u njemu javljaju asocijacije na pirnu prigodu koja je, znamo, stvarnosni okvir ove izvedbe, no, za razliku od prvog prologa *Tirene*, ni na koji način se ne upućuje na kazališni čin koji će uslijediti. Otvaranje scene s vilinskim prizorom, vidjeli smo, prepadne Vlahe, potom oni nijemo prate iduća tri prizora, da bi nakon četvrtog prizora uslijedila interupcija mitološke radnje, najavljena sljedećom didaskalijom: *Ovdi Venere, celivavši Kupida, odhodi; šena se sakrije, a Vlasi čudeći se govore*. Slijedi čuđenje Vlaha onome što su vidjeli. Njihovo nepoznavanje kazališnog medija kao mimeze stvarnosti i uopće nepoznavanje ontološkog statusa fikcije rezultira Vukodlakovim upitom da li je riječ o javi ili snu. No, vile ipak pripadaju realnosti vlaščkoga svijeta:

*Mnokrat sam kon vode vidio gdi vile
tanačce izvode kakono snig bile;
ma ova čudesa ja ne čuh ni vidih.*

Za njih dakle postoji referenca u mentalnom horizontu Vlaha, no ovo što su tu vidjeli nadilazi njihovo dotadašnje vilinsko iskustvo i svojom nepoznatošću izaziva strah kod sviju osim kod mladog Grubiše koji se zaljubljuje u vilu. On ne razlikuje ontološke razine vlastite zbilje i uokvirene fikcije, za njega su obje razine jednako zbiljske te je zato moguće, kao uostalom i u slučaju ostalih Vlaha, djelovanje uokvirene razine na okvirnu, dakle djelovanje one razine koja je udaljenija od zbilje na onu zbilji bliskiju.⁴²

Potom se u iduća dva prizora nastavlja mitološka pripovijest, nakon čega *Venere s Adonom odhodi, a šena se zakriva i Vlasi govore*. Posljednji dakle prizor ponovo daje riječ Vlasima i njihovom čuđenju viđenom. Javlja se tu i jedan intertekstualni umetak, u kojemu se Kojak referira na događaje iz *Tirene*, doživljavajući ih dakako kao posve stvarne. Pripovijeda on tako, pozivajući se na ono što stari vele, da su ovdje vile nekoć zatravile Miljenka, pa čak i staroga Radata! Argument mu je to za tvrdnju da je ovo mjesto opasno i da ga stoga treba izbjegavati. Vlasi dakle poznaju svijet pastorage, poznaju njegove mehanizme poput učinka

⁴² Na taj prizor iz *Venere i Adona* oslanja se Fotez gradeći poveznicu između uprizorenja *Tirene* i zbivanja iz *Novele od Stanca* u svojoj kontaminaciji tih dvaju Držićevih tekstova. Odavde on dakle preuzima odnos Vlaha prema mediju teatra, njihovo izjednačavanje ontoloških razina zbilje i uprizorene zbilje, što posljedično omogućuje utjecaj uokvirene na okvirnu razinu, odnosno utjecaj dvostruke fikcije na jednostruku. Tako će Fotezov Stanac preuzeti i začuđenost Vlaha onime što su vidjeli na pozornici, ali i Grubišinu zatravljenost vilom. Jedina razlika je u tome što nas Vukodlak izvještava da je već *vidio* vile kako plešu oko studenca, dok je Fotezov Stanac o tome samo čuo. Za Vukodlaka je dakle vilinski svijet stvarniji, prezentniji, dok za Fotezovog Stanca on pripada svijetu narodnog vjerovanja. Podrobnije smo se tom temom bavili u prethodnom poglavlju.

Kupidovih strelica. Ta se dva svijeta susreću, interferiraju, a svijet *uzmnožnih* pastira posjeduje moć djelovanja na svijet *ubogih* pastira. *Ubozi* pastiri pak to znaju, svjesni su da utjecaj svijeta *uzmnožnih* pastira narušava ravnotežu u funkcioniranju njihova svijeta i zato se, dok ih ne pogodi Kupidova strelica, nastoje kloniti toga svijeta. Stoga je jedini recept za mladog *namuranog* Grubišu, riječima Vukodlaka:

*Pokrij ga vrjećinom, da ga u dubravi
Biela vil planinom žiganta ne stravi. –*

U odnosu ta dva svijeta Katarina Hraste pronalazi odslikavanje koje tumači antičkim nasljeđem u izgradnji toga teksta: *I odista, lako je ustanoviti da je u antici vrlo široko zastupljen model omotanih kompozicija koji se u smislu značenjske konstrukcije gradi na ključnoj ideji grčkog svjetonazora – ideji o podvajanju: Svaku pojavu uvijek prati njena sjena, bit prati privid, bogove i junake njihov hibristički antipod (tako imamo Herakla i pseudo-Herakla, Erosa i pseudo-Erosa, a istog su podrijetla Aphrodita Ourania i Aphrodita Pandemos, neka vrsta nebeske i prirodne Venere o kojima govori Platon u Gozbi). Dosljedno ovom principu i u Veneri likovi i situacije mitološke priče nalaze svoje hibrističke antipode (ovoga puta u pojmovnom smislu) na planu seljačke radnje. Tako hibristička, tjelesna, ljubav Grubiše prema godišnici parodira idealnu ljubav Venere i Adona; majci Veneri i sinu Amoru suprotnost su majka Vlade i sin Grubiša, Adon, idealni čovjek, ono što renesansa naziva „*primum in aliquo genere*“, nalazi svoj suprotni pol u budali Grubiši, Vukodlak i Kojak, satiri niskog bakhizma, hibristički su dvojnici „visokih satira“ u krugu oko božice Venere; najzad i cijela radnja s Vlasima zapravo je pojmovna parodija mitološke radnje: dok prva govori o visokom Erosu, druga varira temu niskog Erosa (2008: 678).*

Međutim, u odnosu ta dva plana autorica pronalazi renesansne koncepcije: *Naime, ako su Venerina dva plana ušla u odnos, ako su se njeni Vlasi našli uz sam rub mitološkog prizora i ako je, u trenutku kad se Grubiša zaljubljuje u Veneru, agens mitološke priče (ljubav sa svojim objektivnim korelativom – ljepotom) čak izvršio trenutačni proboj u seljačku radnju izazvavši njen ključni dramski obrat, čime su dva plana komediole ostvarila dinamičko jedinstvo, to je zbog bitne novosti u renesansnoj koncepciji forme i materije: svijet više nije beznadno podvojen. Ove su dvije kvalitete već u srednjovjekovnom svjetonazoru pomiješane u raznim omjerima u svim stupnjevima bića, svi ti stupnjevi, sve etape hijerarhije, dinamički objedinjene istom silom, streme zajedničkom središtu. Ova objedinjavajuća sila, ovaj*

kohezioni princip Universuma je upravo ljubav, pokretač svekolike Venerine radnje (cit. dj.: 683).

Tumačeći tako dijakronijski aspekt strukture toga komada, autorica o odnosu ta dva oprečna plana zaključuje: *Tako Držićeva Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona, koristeći bogatu antičku i srednjovjekovnu formalnu tradiciju omotane kompozicije i dvočlanih struktura, te, na semantičkom planu, staru opoziciju materija – forma koju renesansa aktualizira na nov način, konstruira neku vrstu renesansno uobličenog filozofskog mima: Venerina, naime, dva plana razdvajaju ljubav kao pojavu na njen materijalni (niski) i formalni (visoki) aspekt, seljačku parodiju i filozofski osmišljenu mitološku alegoriju. Pri tome se ova dva oprečna plana, karakterizirana dvjema suprotnim poetikama, na tipično renesansni način, putem koncepta ljubavi kao principa koji objedinjuje različite planove renesansnog svijeta, povezuju u dinamičnom jedinstvu (cit. dj.: 686-687).*

Međutim, o tome dramskom tekstu ne možemo govoriti ne uzimajući u obzir njegov praiizvedbeni kontekst: pir Vlaha Držića. Korespondencija ljubavne, odnosno matrimonijalizacijske tematike komada (i okvirnog i uokvirenog) sa svadbenom prigodom posve je očita. Tako se struktura umetnutih razina praiizvedbe toga komada još više usložnjava, odnosno, spomenutim dvjema razinama dodaje se i treća, stvarnosna, ali teatrabilna. Teatrabilnost Ivan Lozica definira na sljedeći način: *Teatrabilnim zbivanjima možemo smatrati različite skupove, svečana otvorenja, primanja, kongrese, sportske i političke manifestacije, ali i pogrebe, svadbe, vjerske obrede, pokladne i druge običaje, pa i razne oblike igre djece i odraslih. Takvo fomalizirano grupno ponašanje jest teatrabilno, ali ne i teatarsko, jer se od teatra razlikuje funkcijom koja nije usmjerena na glumu. Teatralnost, međutim, lako preraste u teatrabilnost ako naiđe na odziv, sudionici teatrabilnih zbivanja ponašaju se teatralno, a od nekih teatrabilnih zbivanja pa do umjetničke kazališne kreacije nije daleko, jer naglašeno odvajanje od svakodnevnog života i sudjelovanje u pripremama i izvedbi lako postaje samo sebi ciljem. (...) Slabljenjem magijskih i praktičnih funkcija teatrabilnost običaja postaje sve jača (Lozica, 1985: 27).* Ovdje je tako riječ o svadbenom događaju kojega je dijelom izvedba kazališne predstave, odnosno, svadbeni događaj uokviruje svadbeni čin, a kazališni događaj kazališni čin. Pritom je kazališni čin estetski čin, dok je kazališni događaj socijalno determiniran; kazališni čin je ono što se događa na pozornici, a kazališni događaj predstavlja njegov vremenski i prostorni okvir, tj. sve ono što se zbiva u kazališnoj dvorani uoči, za vrijeme i nakon predstave. Svadbeni je pak čin ritual; on je

simbolički oblikovan čin, ali sa stvarnosnim učinkom, budući da implicira realnu promjenu stanja svojih sudionika. On se nalazi na razmeđu između zbilje i fikcije, odnosno teatra: njegov ga učinak povezuje sa zbiljom, a forma s teatrom. Svadbeni događaj obilježen je određenim običajima, koji ga semantiziraju, upisuju mu značenje, ali nemaju stvarnosni učinak. Slijedom Lozičina tumačenja teatralnosti, to upisivanje značenja određenom činu, ali bez stvarnosnog, transformirajućeg učinka, odgovaralo bi teatralnosti. Tako bismo, nadalje, teatralnost smjestili između stvarnosnog učinka i fikcije: ona daje značenje stvarnosti, ali je ne mijenja. A upravo tu funkciju ima svadbeni događaj: on pridaje značenje svadbenom činu, ali nema njegov transformacijski učinak. Tako, primjerice, u konkretnom slučaju svadbe Vlaha Držića, cijeli događaj mora simbolički pokazati snagu kuća koje se povezuju ženidbom.

Odnos pak svadbenog događaja i svadbenog čina korespondira odnosu kazališnog događaja i kazališnog čina. Shematizirano bismo to mogli prikazati na sljedeći način:

Svadbeni čin	Stvarnosni učinak
Svadbeni događaj	Teatralnost: semantizira događaj, stvarnost; daje joj značenje, ali je ne mijenja. Uokviruje ritualni, odnosno fikcionalni čin.
Kazališni događaj	
Kazališni čin	Fikcija (umjetnički, teatarski čin)

Temeljeći svoja zapažanja na primjerima iz tradicijske kulture, Lada Čale Feldman o razlikovanju teatralnih od teatarskih elemenata unutar svadbenog događaja kaže sljedeće: *Koliko je teško teatralni događaj razlučiti od teatarske predstave, toliko je teško odvojiti i kazališnu od teatralne razine unutar samog običaja. No služimo li se kriterijem „usmjerenosti glume na sebe samu“ po kojemu se jačanjem estetske na uštrb ostalih funkcija (magijske, društvene, ekonomske) običaja teatralno zbivanje pretvara u teatarsko, zasigurno ćemo ustvrditi kako male samostalne predstave u kojima se igra scena vjenčanja, a kojima je, kako kaže Zorica Rajković, prava svadba poslužila kao inspiracija i motiv za prikazivanje“ (1985, 194) pretvaraju kazališno potencijalno zbivanje (svadbu) u pravo kazališno zbivanje (predstavu svadbe). Sam Bonifačić Rožin naglašava, donoseći neke primjere igranja svatova na svadbi, kako takve „dramske svadbene igre“ služe isključivo zabavi. Prema tome, one ne pripadaju istoj razini kao i teatralni aspekti svadbe, nego se mogu smatrati pravim kazališnim predstavama unutar teatralnog zbivanja, i to strukturno-*

tematski istovrsnog, iako naravno, teatrabilni okvir ima svoju stvarnosnu težinu, jer mladenac i mladenka uistinu mijenjaju svoj društveni status, dok se u svatovskoj igri sve zbiva „za šalu“ (1997: 156-157). Pridodamo li pak ovoj distinkciji elemenata svadbenog događaja svadbeni čin, dobivamo sljedeću shemu:

Veća zadatost

Manja zadatost

Svadbeni čin	Svadbeni običaji	Svadbena predstava
Ritual	Teatrabilni elementi	Teatar
Stvarnosni učinak	Semantiziranje stvarnosti	Fikcija

Dakle, komponente svadbenog čina, sa svojim ritualnim djelovanjem odnosno stvarnosnim učinkom, posve su jasno zadane i nepromjenjive. Svadbeni običaji, sa svojim teatrabilnim elementima, bez izravnog stvarnosnog učinka, ali s funkcijom semantiziranja stvarnosti, nešto su slobodniji; dok najveću slobodu ima teatar. U upravo citiranom tekstu ističe se stav N. Bonifačića Rožina da takve svadbene igre imaju isključivo funkciju zabave, no smatramo da one imaju i potencijal nadopunjavanja funkcije običaja, a to je upisivanje značenja u čin sa stvarnosnim učinkom – svadbeni čin. Zaključno, dakle, možemo reći da se svadbeni događaj može sastojati od svadbenog čina koji jedini ima stvarnosni učinak, s jedne strane, te teatrabilnih elemenata običaja i teatra, s druge strane, koji taj učinak nemaju, ali imaju potencijal semantiziranja središnjega svadbenog čina.

Veća sloboda umjetničkog, fikcionalnog čina, očituje se u njegovom odnosu prema običaju: *Što se zbiva u kazališnom prikazu svadbe? On ukida ne samo stvarnosnu dimenziju nego i iluzijsku ozbiljnost, skladnost, vedrinu i red običaja pretvarajući ga u predstavu za zabavu sudionika vjenčanog slavlja. Običaj ne postaje samo teatar, nego i meta-običaj, komentar iluzijskog aspekta običaja, koji maskiranjem i prerušavanjem razotkriva u stvarnosti čestu obrnutu sliku (ibid.).* On, dakle, zahvaljujući svojoj fikcionalnoj prirodi, manjoj zadatosti, ali i potencijalnoj subverzivnosti teatarskog medija čiju poruku konstituiraju višestruki semantički sustavi, može upisivati i subverzivno značenje u stvarnosni čin uz koji dolazi. Zato autorica o tom odnosu zaključuje: *Teatar u teatrabilnom običaju nije meta-teatar, jer ne zbori o prirodi teatra, budući da tek uzgredno pokazuje kako je svjestan kazališnog potencijala običaja, ali bismo ga mogli nazvati meta-običajem, jer svakako komentira prirodu običaja (cit. dj.: 159).* U tekstu koji slijedi vidjet ćemo da se takav odnos

uspostavlja između svadbe Vlaha Držića i izvedbe *Venere i Adona* te ćemo se pozabaviti modalitetima scenskog uprizorenja toga odnosa kako ga je zamislio Matko Sršen.

Svadba Vlaha Držića ujedno je i kazališni i svadbeni događaj. Sršen tako upozorava kako isti akteri sudjeluju u tim događajima/činovima koji se međusobno preklapaju odnosno uokviruju: *Pirnici u toj poziciji nisu samo gledaoci; oni se imenom spominju u tekstu; štoviše, vidjeli smo, prema Švelecu, o njima se u komediji radi, a doznat ćemo (...) da su sudjelovali u prikazivanju komedije; da su je čak i stampali (...)* (1982: 75). O odnosu glumaca i gledatelja autor nastavlja: *Vidimo, dakle, da se u slučaju Venere i Adona radi o jednoj naročitoj glumi u kojoj po svoj prilici sudjeluju i oni za koje se glumi (ibid.)*. Upućuje nas to na jednu od temeljnih karakteristika tadašnjeg dubrovačkog, isključivo amaterskog kazališta, bilo ono namijenjeno javnoj izvedbi „prid Dvorom“ (ili alternativno u Gradskoj vijećnici za loša vremena) ili pak kućnim izvedbama poput ovakovih pirnih priredaba. Riječ je, dakle, o jednoj homogenoj skupini, koja se u trenutku realizacije kazališnog čina dijeli na dvije: na glumce i na publiku. A oni pak koji se u tome trenutku izdvajaju i penju na pozornicu pribjegavaju barem dvostrukom, a u slučaju teatra u teatru potencijalno i višestrukom preodijevanju: oni prvo postaju glumci (što inače nisu), a potom preuzimaju uloge propisane komadom kojega igraju; u slučaju teatra u teatru glumci u okvirnoj razini mogu igrati određene uloge u uokvirenoj razini. Ta homogenost je dakako izraženija u kućnim izvedbama kojih su gledatelji gosti kućedomaćina, a i izvođači najčešće pripadaju istom društvenom krugu. Javne izvedbe obilježava dakako veća socijalna heterogenost, no važnost rijetkih kazališnih događaja u relativno maloj gradskoj zajednici dodatno homogenizira tu skupinu, tek za tu prigodu rascijepljenu na gledatelje i gledane. Slijedom podataka koje donose Petković i Rešetar, Sršen zaključuje da ta homogenost glumaca i publike ni na piru Vlaha Držića ipak nije bila stopostotna, to jest da su aristokratski uzvanici pira zacijelo igrali mitološki dio komada, dok je seosku radnju igrala pučka družina Pometnika (*ibid.*). Međutim, usprkos tome, moramo konstatirati snažnu povezanost pozornice i gledališta u ovoj naročitoj svadbeno-kazališnoj prigodi, koja povezanost omogućuje prelijevanje ontoloških razina i onkraj granice stvarnosti i fikcije.

Takav status kazališnih događaja kao društvenih događaja *par excellence* u hrvatskim obalnim srednjovjekovnim i ranonovovjekovnim komunama proizlazi iz činjenice da onodobna društva nisu poznavala koncept slobodnog vremena, koji je proizvod industrijskog društva, a označava vrijeme u kojemu radnik, nakon završetka rada, sam odabire način na koji

će provesti vrijeme koje mu je na raspolaganju. U taj se pak koncept uklapa koncept zabave, a kazalište je jedan od njezinih oblika. Tako pripadnik industrijskog društva sam bira kada će i što gledati u kazalištu.⁴³ Za razliku od toga, u predindustrijskim društvima, a posebice u zajednicama poput spomenutih u kojima još nije došlo do profesionalizacije kazališta, pribivanje rijetkim i za zajednicu važnim kazališnim događajima dio je vremena koje pojedinac posvećuje zajednici. Radi se, dakle, o homogenim zajednicama koje u tom privremenom rascjepu na one koji igraju i na one koji tu igru gledaju potvrđuje vlastite vrijednosti⁴⁴ - takva je situacija bila i u srednjovjekovnom crkvenom teatru, ali i u ovom, pomoću fikcije ostvarenom potvrđivanju vrijednosti stvarnog, svadbenog čina. Ovdje, dakle, svadbeni, ritualni čin u stvarnosti potvrđuje zajedništvo dviju kuća, a kazališni čin, u sferi fikcije, odnosno umjetnosti, produžuje semantiziranje čina sa stvarnosnim učinkom, odnosno činom stupanja u brak, koje semantiziranje započinje u teatralnoj formi ovdje izjednačenih svadbenog i kazališnog događaja. U toj proizvodnji značenja, odnosno upisivanju značenja u čin sa stvarnosnim učinkom, sudjeluje i prelijevanje ontoloških razina unutar kazališnog čina kao i na razmeđu kazališnog čina i događaja.

Ovdje prikazani međusobni odnosi svadbenog čina, svadbenog događaja, kazališnog čina i kazališnog događaja u kontekstu praizvedbe *Venere i Adona* poslužit će nam pri tumačenju Sršenovih redateljskih odabira u suvremenoj inscenaciji toga teksta. Naime, upravo pokazana teatralnost stvarnosnog okvira, nazvali ga svadbenim ili kazališnim događajem, kao i njegov semantizirajući potencijal, mogu biti razlozima uprizorenja toga okvira u suvremenoj realizaciji. Drugim riječima, uprizorenjem kazališnog događaja, koji je teatralan, semantizira se kazališni čin, kao što se svadbenim događajem (običajem) semantizira svadbeni čin, kao čin sa stvarnosnim učinkom. Međutim, Sršenu za uprizorenje stvarnosnog praizvedbenog okvira nije u tolikoj mjeri povod teatralnost svadbenog

⁴³ Čini se da su industrijalizacija, urbanizacija, sve veća pismenost, migracija rada, specijalizacija, profesionalizacija, birokracija, odvajanje sfere dokolice od sfere rada, razbili nekadašnju cjelovitost usklađenog religijskog gestalta što je nekoć bio obred, te su nastali mnogi specijalizirani predstavljački žanrovi iz smrti tog moćnog opus deorum hominumque. Ti žanrovi industrijske dokolice uključuju kazalište, balet, operu, film, roman, tiskanu poeziju, umjetničke izložbe, klasičnu glazbu, rock, karnevale, procesije, pučku dramu, velike sportske događaje i još mnogo čega (Turner, 1989: 180).

⁴⁴ Dakako, uz ogradu o potencijalnoj subverzivnosti teatra uslijed višestrukosti semiotičkih sustava na kojima počiva. Ta potencijalna subverzivnost, koja se može ograničiti i na višeznačnost same jezične razine, ono je što se može gotovo potajice uvući u temeljno afirmativni i za zajednicu homogenizirajući okvir našeg starog komunalnog teatra.

dogadaja, već čitanje *Prologa drugog* ne kao prologa *Tireni*, što je uobičajeno, već kao prologa *Veneri i Adonu*, kao što znamo izvedenima u istoj svadbenoj prigodi,⁴⁵ odnosno kao povod Držiću da u prostoru između fikcije/iluzije i zbilje – a to je prostor prologa – izvede svoj „obračun s njima“, dakle u prostoru bez izravnog stvarnosnog učinka, ali ipak prostoru semantizacije zbilje.

Sršenova tvrdnja da je *Prolog drugi* prolog *Venere*, a ne *Tirene* zapravo je potvrđena novijim istraživanjima. Naime, budući da su mu bili dostupni tek sedamnaestostoljetni pretisci Držićevih djela u kojima su svi do tada tiskani tekstovi objedinjeni u jednom izdanju, Sršen primjećuje da se rečeni prolog nalazi upravo ispred *Venere i Adona* (*cit. dj.*: 76). Danas, kada smo ponovo u posjedu prvih izdanja iz 1551. godine, u kojima je *Tirena* objavljena u zasebnoj knjizi, a *Venere i Adon* zajedno s ostalim tekstovima, možemo potvrditi da je uz *Tirenu* tiskan tzv. *Prolog prvi* (napisan za javnu izvedbu „prid Dvorom“ 1548. godine), dok je tzv. *Prolog drugi* objavljen u knjizi s *Venerom i Adonom*.⁴⁶ U pokušaju obrazloženja vlastitog atribuiranja spomenutog prologa, Sršen ukazuje na neke tematske podudarnosti *Prologa drugog* i *Venere i Adona*: *Motiv koji Pribat tako plastično slika u Prologu, s nadutim godišnicama koje bi se htjele udati za seljaka i tako u strogoj dubrovačkoj sredini prikriti sramotu što su je doživjele s gosparom, plemićem, nema nikakve veze s Tirenom, ali se zato izravno navezuje na jedan od osnovnih zapletajnih motiva rustičnog dijela Pripovijesti kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljene, i to baš na onaj njen osnovni komedijski motiv s Grubišom koji hoće oženiti godišnicu* (*cit. dj.*: 78-79). Nastavljajući navođenje tih podudarnosti, autor završava sljedećom konstatacijom: *Najposlije, opširno slikanje pirne situacije u Prologu nedvojbeno se odnosi na Venere, a ne na Tirenu* (*cit. dj.*: 79). Od dva na piru Vlaha Držića prikazana komada, iako oba ljubavne tematike, onaj koji doista tematizira svadbu je *Venere i Adon*. U tom smislu, a i slijedom prelijevanja ontoloških razina unutar prikazane stvarnosti, ali i na granici iluzije i stvarnosti, o čemu smo ranije govorili, nedvojbeno bismo pripisali ovaj prolog *Veneri i Adonu*. No, nadaje nam se pitanje: zašto je uopće nužno ovaj prolog pripisati jednome od dva u istoj svadbenoj prigodi izvedena komada? Kako bismo odgovorili na to pitanje, pogledajmo od čega se on sastoji. Prve replike uprizoruju susret Obrada i Pribata, od kojih je ovaj posljednji tek pristigao u

⁴⁵ Milovan Tatarin pak smatra da ove dvije predstave, iako dijelom istih svadbenih svečanosti, nisu izvedene istu večer i na istome mjestu (2011: 64).

⁴⁶ V. Stipčević, 2008.

Grad te s iskusnijim Obradom dijeli svoja prva gradska iskustva. Potom Obrad otvara piri, dakle stvarnosni kontekst izvedbe. Nakon pohvale kuća koje se ovom svadbom ujedinjuju, slijedi pohvala uzvanika, dubrovačkog plemstva i Grada općenito. Naposljetku dolazi pohvala pjesnika, dakle Držića, koja se referira i na koju godinu ranije izvedenu *Tirenu*. *Tirena* se dakle ovdje spominje, ali se izravno ne najavljuje njezina izvedba tijekom događaja na kojemu se recitira prolog. Prolog se, dakle, u najvećoj mjeri sastoji od niza konvencionalnih – dakako konvencionalnih u svojoj svrsi, a ne u izvedbi – pohvalnih elemenata, od kojih će onaj posljednji – a to je pohvala autoru – vidjet ćemo, imati posebnu funkciju. Ostali pak pohvalni elementi imaju funkciju semantiziranja svadbenog, stvarnosnog, čina, ujedinjavanja dviju moćnih kuća, ukazuju na njihovu poziciju unutar gradske elite. Oni tom semantizirajućom funkcijom pripadaju prostoru teatrabilnosti u kojemu se preklapaju kazališni i svadbeni događaj, a svojom prirodom iskakanja iz kazališne iluzije prolog zaposjeda prostor između fikcije i zbilje. Stoga odustajemo od filološke nužde atribucije *Prologa drugog* jednome od u spomenutoj prigodi izvedenih tekstova, već smatramo da je taj prolog jednostavno uvod u izvedbeni dio svadbenog događaja, trenutak u kojemu svadbeni događaj postaje kazališni, da bi u konačnici doveo do kazališnog čina, odnosno izvedbe dva mitološko-pastoralna komada.

No, ključni dio *Prologa drugog*, štoviše onaj dio kojeg autor članka povezuje s Držićevom motivacijom da uopće napiše i u rečenoj pirnoj prigodi izvede *Veneru i Adona*, za Sršena su stihovi u kojima se Držić bavi samim sobom. Tako on kaže: *U jednome su naši kritici ipak pogodili: Držić je uistinu napisao novi Prolog specijalno za ovu priliku, ali je on u tome bio daleko poduzimljiviji! Nije zbog ponovne izvedbe Tirene i obrane svoga književnog obraza, do kojeg mu je bilo i te kako stalo, napisao samo Prolog, nego i cijelu komediju, koja se zove: Pripovijes kako se božica Venere užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena (ibid.).* Sršen, dakle, smatra da je pir Vlaha Držića pružio našem pjesniku idealnu priliku da se definitivno obračuna sa svojim protivnicima koji su ga bili optužili za plagiranje *Tirene*. U prilog tome citira stihove iz *Prologa* u kojima se evocira optužba za plagiranje, ali se ona i pobija ukazivanjem na vrijednost autorove književne produkcije nakon *Tirene*. Sršen čak tvrdi da je Držić sam igrao Obrada te zaključuje: *Držić se obračunava i sa književnim i s onim drugim, opasnijim protivnicima, koji tog časa sjede pred njim za pironom trpezom, na tako ljubak i duhovit način, u „osobitoj transpoziciji“, da mu ni najljući neprijatelji ne mogu odoljeti. Vidimo ga kako se iz „svitlih haljina“ dok govori taj polemički monolog polako presvlači u vlašku, seljačku odoru, kako „nevješto“, na „vlašku“ cijepa visoko skladane*

dvanaesterce oponašajući „vil“ i onog „mladića“ Držića, kako sjajno plasira ubojitu polemiku ispod humorne Obradove maske, a onda, kad u monologu dođe do prurušenog sebe, do samoga Obrada, zaogrnut već izderanim seljačkim kabanom, tresne im u lice, njima, vlasteli, kako je i on vladar (istina od kruha i larda, ali ipak vladar!), i da bi preokrenuo iznenađenje u buru smijeha i aplauza, istrese mijeh vina sebi na glavu! (cit. dj.: 80).

Slijedom iznesenog redateljskog čitanja Sršen podastire dva moguća pravca izlaska Venere na današnju scenu: *Prvi bi se pravac mogao zvati „historijskim“.* Tu bi se redatelj (dramaturg) prije svega morao potruditi da rekonstruira cijelu pirnu situaciju u sklopu koje će Držić sa svojim Pometnicima s jedne strane i s „Vlahovim drugovima“ s druge strane prikazati integralnu Venere. Samo se po sebi razumije da u okviru takvog pristupa redatelj mora postaviti i Tirenu,⁴⁷ jer bi bez nje čitav pirni skup bio lišen svoje osnovne napetosti (cit. dj.: 81). U ovakvoj postavi, koja je rekonstrukcija pirog prikazanja, Sršen drži izrazito važnim uprizorenje Držićeva obračuna s protivnicima. U tome smislu ističe već ranije uočeno jedinstvo između Držića književnika i urotnika, primjećujući da je ovdje obračun još poetski, ali na neki način anticipira i politički: *U poetskom obračunu pomeo je sve svoje neprijatelje, i one književne i one državne; na političkom polju petnaest godina kasnije, baš zbog poetske naravi svojih političkih ideja, bio je onog sparnog firentinskog ljeta 1566. tužno poražen, i taj je poraz možda platio vlastitim životom (ibid.).*

Sršen nam potom nudi sljedeće: *Drugi je pravac izvođenja Venere na scenu onaj koji bi komediju oslobodio historijske doslovnosti pirog konteksta i bezuvjetnog vezivanja uz Tirenu. Jake razloge za ovakav pristup redatelj nalazi u tome što Držićev slučaj iz 1551. ostaje poznat samo malome broju stručnjaka, ali i u tome što mu se svakako mora činiti važnijim da sačuva polemičku bit same pirne strukture negoli da rekonstruira stvarni povijesni događaj. U ovom se pristupu pojavljuje kao nužna jedna vrsta „transplantacije“ pirne strukture Držićeve Venere iz njegova vremena u ovo naše današnje. Osnovni je dramaturški problem pronaći takav „pir“ koji bi u suvremenosti odgovarao onome historijskom, u kući mladenkina djeda Gjula Pjorovića, iz 1551. godine. Adekvatan suvremeni događaj mora u sebi sadržavati sve osnovne sastavne elemente kao i historijski: predstavnike vlasti i građanstva, ceremonijal, bankete, priredbe (...), ali i najšire pučke slojeve baš kao i one što ih je Pribat vidio „urvom ulazit“. Osim toga, događaj mora sam u sebi, bez obzira na*

⁴⁷ U tome je smislu zanimljivo da od svih svojih kontaminacija u modernom hrvatskom teatru Tirena nije doživjela onu najbližu vlastitom praizvedbenom kontekstu: s *Venerom i Adonom!*

izvođenje Držićeve Venere, sadržavati ono što sam ovdje nazvao „polemičkom biti same pirne strukture“.

Takav događaj nalazim danas u svečanosti Otvorenja Dubrovačkih ljetnih igara, i u Generalnom pokusu Otvorenja što se svake godine održava o ponoći, noć uoči sutrašnjeg ceremonijala (ibid.).

U opisu generalnog pokusa Sršen citira Milana Milišića: Na razmeđi kazališta apsurdna, uličnog događaja, surovog gradskog humora, karnevala i taštog zadovoljstva od istupanja u gomili, rodilo se nešto avangardno koliko i banalno: besplatna igra za puk ali i pusta hrid da Dubrovnik skriva slobodu. (...)

Bučniji dio velike tribine valja zamisliti kao kor koji komentira sve što se zbiva pod svjetlima reflektora. To su tifosi. Ostalo je publika koja neobično pažljivo i s beskrajnim strpljenjem prati igru. U igri su svi koji se nađu na sceni – trgu: ton-majstori, čuvari reda, voditelji, osvjetljivači, organizatori, glumci, pripiti prolaznik, pas luralica, gradski oriđinal, izgubljeni turist, pjevačica u zboru koja kasni... Svima njima upućuje se kritika i pohvala i to izravno – u formi zvižduka, pljeska, proloma smijeha. (...)

Scenario otvorenja čuva se svakog dodira sa stvarnošću. Scenario pokusa otvorenja piše se na licu mjesta i uživa se istog trena (cit. dj.: 82).

Slijedom iznesenog, Sršen donosi sljedeću zamisao: Izvoditi Venere u ovom pravcu, danas, znači zamisliti kazališnu dvoranu kao onu veliku dubrovačku tribinu s Generalnog pokusa, na kojoj su današnji gledaoci – tifosi, a pozornicu s pirnom trpezom kao počasnu tribinu s Otvorenja, na kojoj su Vlaho Držić i njegovi pirnici iz 1551. godine. Na onom mjestu u scenariju otvorenja na kojem Meštar ceremonijala najavljuje dolazak glumaca, treba samo najaviti Marina Držića i njegove pometnike, koji će te večeri izvesti Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljenju (ibid.).

Sršenova režija Venere i Adona 1983. godine je dakako scenska realizacija ovdje prikazanih razmatranja. Slijedom Foretićeva svjedočanstva, redatelj je zapravo kombinirao dva netom opisana pristupa suvremenom uprizorenju toga komada, uklopivši u nj nekoliko ulomaka iz Tirene, historizirajući tako izvorni praižvedbeni kontekst, ali i tragajući za njegovim suvremenim adekvatima uprizorenjem generalnog pokusa i otvaranja Igara. Konačno, našlo se tu mjesta i za uprizorenje „Držićeva obračuna s njima“ (Foretić, 2002:

197). I Foretić primjećuje da je taj dramolet dramaturški najplošnije Držićevo sačuvano djelo, u čemu i pronalazi razlog zašto se suvremeni redatelji dotada (a bogme ni otada, op. L.M.) nisu bavili tim tekstom (*ibid.*). No, taj tekst doista funkcionira tek u svojem – praizvedbenom – kontekstu, odnosno u njegovim, na prvom mjestu svečanostnim, a potom, slijedom Sršenova tumačenja, i polemičkim konotacijama. Tako je Sršenov, suvremeni, kazališni čin, usisao praizvedbeni kazališni čin i kazališni događaj, kreirajući na taj način dramatičnost koju izvorni kazališni čin nije mogao imati. Jer, podsjetimo, izvorni kazališni događaj jest onaj element koji izvornom kazališnom činu upisuje značenje; tako se u suvremenom kazališnom činu proizvodnja značenja odvija na razmeđu, u sudaru dramskoga teksta i praizvedbenoga konteksta.

Slijedimo li uvodno prikazanu kategorizaciju suvremenih redateljskih pristupa klasičnom dramskom tekstu Brigitte Prost, ovdje bi na djelu bila kombinacija historizacije i aktualizacije, odnosno historizacija prema shvaćanju Anne Ubersfeld. Sršenu je dakle vremensko određenje bitno, bitan mu je odnos vremena teksta/vremena praizvedbe i vremena izvedbe. Foretić to opisuje sljedećim riječima: ... *Sršen povlači usporedbu između one svakogodišnje šarmantne pučke „pobune“ na generalnom pokusu otvorenja Igara i Držićevih vlaha, običnog puka kojemu su na piru bile otvorene pokrajne odaje Vlahovih dvora.*

U središtu te konfrontacije je pisac, umjetnik, po vlastitu angažmanu spreman baciti istinu u lice sredini u kojoj živi, pod cijenu da bude pretučen i prešućen, za iluzornu nadu da će možda neki budući naraštaji pjevati pjesme o njegovoj sudbini (kao što se u ovoj predstavi pjeva izvrsna Paljetkova šansona o Držiću) (cit. dj.: 197-198).

Odabirom uprizorenja generalnog pokusa i same ceremonije otvaranja Igara kao okvira Držićeva dramskog teksta, Sršen upisuje novo značenje i u uprizoreni kontekst i u uprizoreni tekst (kontekst sam po sebi upisuje značenje u tekst). Naime, dok izvorni kazališni događaj/svadbeni događaj i kazališni čin afirmiraju stvarnosni – svadbeni – čin, ističući snagu obitelji koje se ovim vjenčanjem ujedinjuju, suvremeni – uprizoreni – kazališni događaj podriva uprizoreni kazališni čin. Zbiva se to tako da generalni pokus podriva ceremoniju otvaranja Igara: dok se u strogo kontroliranoj ceremoniji afirmira sklad baštine i njezinog značaja u suvremenosti, što dobiva i političku potvrdu u nazočnosti i govorima predstavnika vlasti, generalni pokus, na kojemu je vlast prisutna *in absentia* – za nju je rezerviran prostor u svečanoj loži i vrijeme u tijeku ceremonije, ali njezino tijelo još nije prisutno – podvrgnut je

posve slobodnom, nekontroliranom i estetskom i političkom preispitivanju koje, zapravo samo stvara svoj izvedbeni karakter i potencijalno postaje i estetski i politički čin. Ovaj Sršenov redateljski odabir rezultat je njegovog otkrivanja latentne subverzivnosti praižvedbenog konteksta, koju pronalazi u dvostruko kodiranim tekstovima koji opstoje na granici iluzije i stvarnosti – a to su prolozi.⁴⁸

Vratimo li se Foretićevoj kritici ove predstave, možemo zamijetiti da autor Sršenu priznaje dramaturški, ali ne i redateljski uspjeh, obrazlažući to na sljedeći način: *Sve je shvaćeno kao više manje dobra dosjetka [podcrtala L.M.], a na takvom shvaćanju persiflaže kao dosjetke padaju ne samo pastoralna igra, nego dobrim dijelom sve linije predstave. Njoj nedostaje pravi smisao svake komedije s pretenzijom (a ova takva jest) – tragedijski obzor, ili je on u preigravanju bespovratno zamagljen (cit. dj.: 198).* Zanimljivo je Foretićevo referiranje na nužnost tragedijskog obzora, kojega je očito u ovoj izvedbi progutala dosjetka. Naime, već je Gavella uočio tragičke tonove u Držićevom komediografskom stvaranju, a u vrijeme kad Sršen režira i Foretić piše taj tekst, nakon Čalina očitavanja manirističkih obilježja u Držićevu opusu, redatelji su sve skloniji takvom čitanju. Štoviše, takovo čitanje gotovo postaje neophodno u pristupu Držiću kao relevantnom autoru. Time ćemo se više pozabaviti u poglavlju o izvedbama *Dunda Maroja*, no zasad ćemo se zadovoljiti ukazivanjem na kritičarsko zazivanje tragičnosti kao nužne popudbine redateljevim ambicijama da njegova predstava bude nešto više od (rekonstrukcije) lake pirne zabave. Nadalje, ono što Foretić zamjera glumcima je preigravanje.

Bila je to dakle jedina postava *Venere i Adona* u suvremenom hrvatskom teatru, u kojoj je veći naglasak bio na praižvedbenom kontekstu, na transferiranju njegova eksplicitna značenja i implicitne subverzivnosti u suvremene svečanosne i polemičke ekvivalente, kakve je redatelj pronašao u ceremoniji otvaranja Dubrovačkih ljetnih igara i njezinom generalnom pokusu večer prije, no na samom Držićevu tekstu. Autor je ovdje postao zanimljiviji od svoga djela, što je sudbina s kojom se Držićev opus nerijetko mora nositi. A višestrukost ontoloških razina teksta i konteksta i njihovo prelijevanje pokazali su se plodonosnim polazištem proizvodnje značenja ove predstave.

⁴⁸ Taj subverzivni potencijal prologa Držić je obilato koristio: dovoljno je podsjetiti na *Prolog Dugog Nosa*. Držićevim prolozima iscrpno se pozabavio Pavličić (1988).

3. Grižula/Plakir: uprizorenje izmještenosti

Brajo, ne obrn'mo se veće ovdi. Ovdi nije našega stana; da' mi ručicu, medu moj, uzimam te za domaću; bjež'mo iz pustinje.

Komad u najstarijem prijepisu izgubljenog naslova, a kasnije ovisno o identificiranju glavnoga lika nazvan ili *Plakir* ili *Grižula*, također je prouzveden kao pirna drama, prigodom vjenčanja Vlaha Sorkočevića 1556. godine. Poput tekstova kojima smo se netom pozabavili, i u njemu se isprepliću dvije fabularne linije, ona koje su akteri konvencionalni likovi pastoralno-mitološkoga žanra te ona koju napućuju pastiri oblikovani po uzoru na stvarne stanovnike ruralne okolice Dubrovnika, dajući tako i tome komadu, pisanom mješavinom proze i stiha, kako pastoralna tako i komediografska obilježja. Isto tako, i ovdje je uprizoreni komad bio usko vezan uz kontekst uprizorenja – pirnu prigodu – i to još izravnijim aluzijama no što je to slučaj u *Tireni* ili *Veneri i Adonu*.

Pisan dakle mješavinom proze i stiha, a nastao zacijelo nakon za Držića izdavačko bogate 1551. godine, ovaj dramski tekst nije doživio tiskanoga izdanja za autorova života. Do nas je dopro u rukopisu, a tiskan je prvi puta u Petračićevom izdanju Držićevih djela iz 1875. godine. Što se pak tiče njegovih izvedbi u modernom hrvatskom teatru, niti one nisu naročito brojne. Možemo ih podijeliti u nekoliko vremenskih etapa, od kojih je svaka obilježena specifičnim tumačenjem toga teksta.

Kao i u slučaju revitalizacije većine Držićeva opusa, i ovdje je za prvi impuls zaslužan Marko Fotez koji je u, na prethodnim stranicama već predstavljenoj preradbenoj maniri, ovu pastoralu donio na pozornicu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu 1943. godine. Ponešto doradenu preradbu isti je autor realizirao i na Dubrovačkim ljetnim igrama 1951. godine, inauguriravši tom prigodom prostor parka Gradac u povlašteno prizorište ambijentalnih uprizorenja pastoralnoga žanra. Otada će *Plakir/Grižula* gotovo isključivo scenski živjeti u realizacijama ambijentalnog teatra, ponajvećma na Dubrovačkim ljetnim igrama, ali i u baranjskoj šumi na lijevoj obali Drave nasuprot Osijeka. U Fotezovoj obradi pastorala će se još uvijek nazivati *Plakir*, što znači da će naglasak biti na pastoralno-mitološkom aspektu, da će *Plakir* biti središnjim, provodnim likom, poput Pometa u Fotezovoj verziji *Dunda Maroja*, ali još više poput Pucka *Sna Ivanjske noći*, Shakespeareova komada s kojim je ovaj Držićev nerijetko uspoređivan.

Iduću etapu u scenskome životu toga dramskog teksta otvorit će postave Joška Juvančića, također na Dubrovačkim ljetnim igrama, prva iz 1967., a potom njezina obnova iz 1973. godine. Ovdje je komad već naslovljen *Grižula*, težište je na likovima *ubogih* pastira, što implicira pomak od pastoralnog ka komediografskom žanru, no tumačenje prije svega naslovnog lika tekst u žanrovskom smislu usmjerava i korak dalje, dajući mu poneke karakteristike drame pa čak i određenu notu tragičnosti.

Osamdesete godine 20. stoljeća bilježe tek jednu postavu ovoga komada, onu Tomislava Radića iz 1988. godine, odigranu u Zagrebačkom kazalištu mladih, a u izvedbi Akademskog kazališta Zagreb. Devedesete godine i dalje daju za pravo Senkerovom lamentiranju iz početka prethodnog desetljeća o neizvođenju tog scenski poticajnog i živog djela, da bi prvo desetljeće 21. stoljeća, djelomično zahvaljujući i Držićevoj obljetnici 2008. godine, donijelo stanoviti obrat u zanimanju za taj baštinski tekst. Tako Paolo Magelli 2003. godine svoju viziju pastorale smješta u prostor parka dubrovačke Stare bolnice, dok će je Zlatko Sviben 2008. godine odvesti u baranjsku šumu. U svojoj redateljskoj viziji Magelli će se u znatnoj mjeri nadahnuti dvadesetak godina starim Senkerovim prijedlozima kako tu pastoralu postaviti u suvremenom kazalištu, dok će se u rješenjima obaju redatelja nazrijeti čitanje Slobodana Prosperova Novaka i njegova tumačenja odnosa dubrovačke vlasti i Držićeva teatra, usmjeravajući tako tu pastoralu u prostor političnoga. I konačno, iste 2008. godine Joško Juvančić će se još jednom okušati u režiji toga komada, i to ovaj puta u lutkarskom mediju, u Zagrebačkom kazalištu lutaka. Napomenimo također da je iste, kako u pogledu umjetničke tako i znanstvene produkcije Držiću posvećene godine, nastalo čitanje *Grižule* iz pera i, kako sam kaže, kuta Milovana Tatarina, u kojemu autor težište postavlja na jaz između želja i mogućnosti, između vlastitog neshvaćanja vrijednosti stvarne situacije lika i njegove žudnje za nedostižnim idealom, vraćajući tako na stanoviti način interpretaciju toga dramskoga teksta iz prostora političkog u prostor univerzalnih, općeljudskih preokupacija. Ostaje za vidjeti da li će ova interpretacija pronaći svojega redatelja i tako otvoriti novu etapu redateljskih čitanja toga baštinskog teksta.

Što se pak tiče književnoznanstvenih interpretacija toga teksta, među prvim njegovim tumačima bili su Petar Skok⁴⁹ i Pavle Popović,⁵⁰ koji komad nazivaju *Plakir* (Popović čak: *Plakir i vila*), s time da Popović mitološkoj radnji nedvosmisleno daje središnje mjesto u tome komadu. Rešetar⁵¹ će se pak zauzeti da se komad naslovljuje *Grižula*. Potom će uslijediti rasprava o Držićevom petrarkizmu, odnosno antipetrarkizmu, u kojoj će se *Grižula* pokazati idealnim tekstom za dokazivanje suprotstavljenih teza bilo o Držiću kao petrarkistu, bilo o našem autoru kao antipetrarkistu, bilo pak da ga se prikazuje kao autorsku ličnost koja u svojem književnom opusu prihvaća petrarkističku poetiku na mjestima gdje to odgovara njegovoj književnoj ideji, ali isto tako vješto koristi petrificirane konvencije toga stila na mjestima gdje to nije prikladno, ostvarujući tako komični efekt. Tu raspravu vodili su Rafo Bogišić, Josip Torbarina⁵², Albert Bates Lord⁵³, Bruno Meriggi⁵⁴, Svetozar Petrović⁵⁵, Frano Čale, Pavao Pavličić⁵⁶ i Snježana Husić⁵⁷, koja u svojoj interpretaciji Grižulino neprimjereno petrarkiziranje tumači prijetvornošću njegova lika, motivira ga njegovim zlim namjerama te ga u konačnici svrstava u Držićeve ljude *nahvao*. Koliko su navedene interpretacije utjecale na ranije postavbe toga komada, toliko su se režije nastale u novome tisućljeću nadahnjivale tumačenjima Borisa Senkera⁵⁸ i Slobodana Prosperova Novaka.⁵⁹

⁴⁹ Skok, Petar. 1930. Držićev *Plakir*. *Razprave* V-VI. Ljubljana: 1-37

⁵⁰ Popović, Pavle. 1935. Jedna pastorala Marina Držića (*Plakir i vila*). *Godišnjica Nikole Čupića*, knj. XLIV, sv. 77. Beograd: 219-235

⁵¹ Rešetar, Milan. 1930. Uvod. U: Držić, Marin: *Djela*, Stari pisci hrvatski, VII. Zagreb: JAZU, I-CXLVII, ovdje str. III

⁵² Torbarina, Josip. 1969. Marin Držić, pjesnik. U: *Zbornik radova o Marinu Držiću*. Jakša Ravlić, ur. Zagreb: 55-87

⁵³ Lord, Albert Bates. 1967. Igra riječi i značenja u Držićevu *Plakiru*. *Forum* VI, 9-10: 591-598

⁵⁴ Meriggi, Bruno. 1969. Pastirske drame Marina Držića. U: *Zbornik radova o Marinu Držiću*. Jakša Ravlić, ur. Zagreb: 120-130

⁵⁵ Petrović, Svetozar. 1967. Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića. *Umjetnost riječi* XI, 1: 5-15

⁵⁶ Pavličić, Pavao. 1974. Razine upotrebe stiha u Držićevu *Grižuli*. *Forum* XIII, 4-5: 786-794

⁵⁷ Husić, Snježana. 1996. Antipetrarkizam Marina Držića suprotiv ljudima nahvao. *Mogućnosti*, 7-9: 81-96

⁵⁸ Senker, Boris. 1982. Držićev *Plakir* i današnje kazalište. *Prolog*, 51/52: 100-109

Kao što smo uvodno naznačili, u ovoj pastorali, uostalom kao i u drugim dvama primjercima toga žanra nastalima iz Držićeva pera, isprepliću se dvije fabularne linije: ona čiji su akteri mitološka bića – Dijana, Kupido, Plakir, Mudros, Pravda, vile i Oposlovnica; te ona linija čiji su nositelji četiri para *ubogih* pastira – Grižula i Omakala, Dragić i Gruba, Rade i Miona te uvjetni par Staniša i Vukosava. Na mitološkoj fabularnoj razini Plakir, po nalogu svojega oca Kupida, nastoji čistu vilu Dijanu uhvatiti u ljubavnu zamku, no vile mu se osvećuju hvatajući njega u zamku. Što se pak tiče druge fabularne linije, ona se ovaj puta, u odnosu na prethodne Držićeve pastore, manje dotiče mitološke linije, tek privremenom zatavljenosti pokojega lika gorskom vilom. U njoj svaki od likova, izuzev postarijih *raisonneura* Staniše i Vukosave, ima vlastitu ljubavnu priču, razapetu između žudnje i mogućnosti njezine realizacije. Tako starac Grižula bježi iz grada u *pustinju* kako bi utekao od zle godišnice, gdje susreće godišnicu Omakalu koja je pak utekla od zle gospođe. No i njega zatavljuje vila. Mladoga pastira Dragića također je obuzela vila, dok ga zdvojna ište u njega zaljubljena Gruba. Radoje bi pak ženio Mionu, no ona se nećka, *ne smije od majke*. Kraj komada dakako predstavlja povratak u ravnotežu: Dragić se vraća Grubi, Miona pristaje na brak s Radojem, a Grižula uzimlje Omakalu.

Kako su ove dvije fabularne linije ovdje nešto znatnije razdvojene no drugdje u Držićevu pastoralnom opusu, mnogi su se književni tumači, a onda i redatelji, pitali koja je od njih zapravo središnja, važnija. Uz ogradu da današnje redateljsko tumačenje ne mora slijediti praizvedbeni kontekst, odnosno da središnje mjesto pojedine fabularne linije u tome specifičnom izvedbenom kontekstu ne mora ostati jednom za svagda fiksiranom interpretacijskom okosnicom, dakle jednim *ispravnim* ključem svakog daljnjeg književnog pa onda i redateljskog tumačenja,⁶⁰ ovo se pitanje svakako doima neizbježnim, što uostalom i dokazuju analize toga dramskog teksta, koje ga rijetko kad preskaču. Tako Popović bez krzmanja konstatira da je mitološka radnja glavna, a ona seoska sporedna. Uostalom, praizvedbeni kontekst mu daje za pravo da tako nešto ustvrdi. Naime, boj Plakira i Dijane alegorija je boja ljubavne strasti i čistoće, koji svoje pomirenje mogu pronaći jedino u braku. Na to, uostalom, upućuju brojne aluzije u tekstu. Tako se već u Drugom prologu, kojega

⁵⁹ Novak, Slobodan Prosperov. 1984. *Grižula* ili igra slomljenog zrcala. *Planeta Držić*. Zagreb: Biblioteka Prolog, Centar za kulturnu djelatnost, 119-129

⁶⁰ O napetosti između traganja za historijskim, suvremenim i univerzalnim značenjem baštinskog teksta pisali smo u uvodu rada.

govori Vila, povezuju izvedbeni kontekst i uprizorena mitološka radnja, nudeći praižvedbenim gledateljima ključ te alegorije ocrtavanjem ženika Vlaha kao vještoga lovca koji se s lovom vraća doma: *Pirnici, znajući ja vila od planine srce Vlaha Sorkočevića er je vele užezeno za obeselit vas, Vlaho prid nas vile velike je molbe činio da mi vile dođemo na njegov pir. I budući Vlaho mladić slatke riječi, crnok, plemenite ćudi, naučan s lovom se vraćat doma, umje toliko, er mi vile od planine dođosmo na njegov pir s našijem pjesni, s našijemi igrami i s našijemi ostalijemi planinski salaci za Vlahu ugodit a vam kojigod plakijer dat.* Alegorija se precizira u daljnjem tekstu Drugoga prologa, iz kojega možemo nazrijeti da Plakir predstavlja zaručnika Vlaha, a čista Dijana njegovu zaručnicu: *S ovu stranu stoji čista Dijana s svijem divicami, a tamo stoji Žuđenje, boj bije s Čistoćom...* Nadalje, u trećem prizoru trećeg čina, koji je ponovo Vilin monolog, nakratko se iskače iz scenske iluzije konstatacijom da Vlahova zaručnica, kako u bilješci objašnjava Frano Čale, od sutra više ne mora slijediti zakon čistoće kao Dijanine vile: *Sada, je li koja nevjesta, da prjesnačić umijesi od ove grudice? Vidim jednu nevjestu onamo. Nevo, ovo ti grudica, umijesi i sjutra ga pokloni tvomu Vlaha, da ruča, i reci mu: „Lovci u lov, junak na boj, a hrabar g djevojci; prjesnačić tebi, Vlahe meni“. Za tebe t' mi nije, mila, veće slidit gorske vile.* Konačno pak tumačenje alegorije i njezinu korespondenciju sa stvarnosnim okvirom izvedbe donosi nam Plakir na kraju četvrtog čina: *Od sužanstva Plakirova da i vile plakir imaju; ma sužanstvo Plakirovo hoće još velik mir učinit među čistom Dijanom i među goruštom Ljubavi. A to je, er Ljubav večeras hoće združiti Vlaha Sorkočevića svojom vjerenicom, a to se ne može učinit bez čiste Dijane; uvrću se, da mir među njimi učinim i da čistoća i ljubav od sada jedan bez drugoga nigdje ne stoji i, bijele vile, veće Plako neće vaš neprijatelj bit (IV, 6).*

3.1. Praižvedbene okolnosti

U svojoj analizi toga dramskog teksta Pavle Popović je znatan prostor posvetio njegovom praižvedbenom kontekstu, a o dubrovačkim onodobnim svadbenim slavljima donosi i obilate arhivske podatke. Tako ispravno primjećuje da se ovdje aluzije na stvarnosni kontekst, za razliku od drugih Držićevih prinih drama, nalaze i u samome tkivu teksta, a ne samo u prolozima, koji se po svojoj prirodi nalaze na granici stvarnosnog okvira i uprizorene radnje: *On ih [pirne komade, op. L.M.] je i inače pisao za pirove, ali su oni obično bili neutralni u pogledu na ove, nisu imali nikakve veze sa danom svadbe. Ponekad, ipak su imali*

nešto veze, ako ne po samoj radnji komada a ono po prologu ili uvodu (Popović, 1935: 223). Nadamo se da smo u prethodnim poglavljima pokazali u kolikoj mjeri su pirne drame bile povezane sa stvarnosnim kontekstom svadbenoga događaja u koji su se upisivale, pa makar i ključna poveznica bila prolog, koji je dakako konstitutivni dio dramskoga teksta, iako funkcionira na specifičnoj ontološkoj razini. Zato se doima pomalo nepreciznom iduća Popovićeva konstatacija: *Ali je našem pesniku izgledalo potrebno da sad, pri novom piru Vlaha Sorkočevića, sastavi jednu dramu koja bi bila više svadbena po karakteru* [podcrtala L.M.] *nego ove dve scene koje pomenusmo* [Prolog drugi *Tirene* i uvodna scena *Venere i Adona*, op. L.M.] (*ibid.*). Naime, ne bismo se složili da prethodni pirni komadi nisu bili svadbeni *po karakteru* – naprotiv, njihova ljubavna tematika davala im je takav karakter -, no ondje aluzije u samome tkivu teksta nisu bile tako izravne kao ovdje. Dakle, sloj koji izravno korespondira sa stvarnosnim okvirom nalazi se u mitološkom svijetu: riječ je, kako smo ranije ustvrdili, o borbi čistoće i ljubavnog žara, personificiranih u borbi Dijane i Plakira, koja završava uspostavljanjem ravnoteže između tih suprotstavljenih osobina i to u obliku braka. Na toj je dakle razini dramskoga teksta uprizorena potraga za skladom i njegovo konačno pronalaženje što i jest temeljni pokretački motiv pastorale kao žanra. Reflektiranje te razine pripovijesti u stvarnosnom okviru manifestira se u semantiziranju stvarnosnog čina sklapanja braka, upravo kao što je to bio slučaj u izvedbenom dijelu pira Vlaha Držića nekoliko godina ranije. No, prisjetimo se, to je semantiziranje na piru Vlaha Držića bilo usmjereno na ukazivanje na snagu vlasteoskih obitelji koje se ujedinjuju, dok ovdje izostaje taj aspekt te je semantiziranje usmjereno isključivo na osobe mladenaca, na njihovu buduću intimnu zajednicu, ali ne i na značenje te zajednice u širem društvenom kontekstu sredine kojoj pripadaju.

U tome kontekstu ne samo korespondiranja prikazane radnje i stvarnosnog konteksta izvedbe nego i prelijevanja tih razina zanimljiva nam je Popovićeva pretpostavka o kraju ne samo dramskoga teksta, već i izvedbe, odnosno njezinom pretpostavljenom prelijevanju u stvarnosni okvir: *Akcija Oposlovnice, razmena Plakira i vile, pomirenje Kupidona i Diane, njihovo eventualno prisustvo pri aktu venčanja, i sam taj akt – ti nam momenti nisu predstavljeni, ali je sigurno da su bili u komadu, čijeg svršetka danas nemamo* (*cit. dj.:* 227). Popović dakle pretpostavlja vremensko koincidiranje, stanoviti simultaniteta stvarnosnog čina vjenčanja, onog čina koji, svojom ritualnom prirodom proizvodi učinak u stvarnosti, i oko kojeg je cijeli ovaj svadbeni događaj uostalom i organiziran, i kazališnog čina bez

stvarnosnog učinka, koji ima tek semantizacijski potencijal u odnosu na taj stvarnosni čin. Takvo viđenje je dakako zanimljivo, no čini nam se ipak presmjelim: mislimo da je naš autor dobio tek prostor semantizacije stvarnosti, ali ne i njezine proizvodnje!

Vratimo li se sad na ranije postavljeno pitanje o prvenstvu jedne od dviju u ovome komadu realiziranih fabularnih linija te uzmemo li u obzir upravo iznesene korespondencije uprizorene radnje i praizvedbenog stvarnosnog okvira, moramo se složiti s Popovićevim odgovorom: iz perspektive praizvedbenog konteksta mitološki je sloj doista središnji jer on semantizira stvarnosni okvir, ostali su slojevi tek komična ilustracija. Međutim, to dakako ne znači da su oni manje uspješni u književnom i potencijalno izvedbenom smislu niti pak znači da im drugi interpretacijski i recepcijski kontekst ne bi podario središnju ulogu u ovome komadu. Naprotiv! Naime, suvremena postava će u pravilu birati između dvije temeljne alternative: ili da usisa praizvedbeni kontekst te uprizori svadbeni događaj postavljajući ga na ontološku razinu fikcije, dakle kao dio dramskoga teksta, uprizorujući izvorni Držićev tekst kao teatar u teatru, nalazeći tako motivaciju da snažnije naglasi mitološki sloj teksta zbog njegove korespondencije s okvirom svadbenog događaja, čemu je bila bliska Sršenova postava *Venere i Adona*; druga će pak mogućnost biti traganje za onim slojevima teksta kojih interpretacija nije izravno ovisna o praizvedbenom kontekstu, a u daljnjem tekstu ćemo vidjeti da su to slojevi vezani uz likove *ubogih* pastira.

3.2. Grižula kao čovjek nahvao

Fabularna pak linija čiji su akteri *ubogi* pastiri zapravo se cijepa na dvije skupine likova: s jedne su strane uz ruralni krajolik vezani Dragić i Gruba, Rade i Miona te Staniša i Vukosava, dok su na drugoj strani bjegunci iz grada Grižula i Omakala. Na veću zanimljivost para Grižula-Omakala od ostalih parova običnih pastira već je upozorio Pavle Popović (*cit. dj.*: 229), a Pavličić se u svojoj analizi razine upotrebe stiha u tome komadu posebno posvetio Grižulinom petrarkiziranju pronalazeći komični efekt u načinu govora koji starcu Grižuli inače nije bio uobičajen (Pavličić, 2008).

No, pošavši od tih Pavličićevih zapažanja o Grižulinu odnosu prema petrarkističkoj poeziji, podrobnije tumačenje toga lika po kojemu najčešće nazivamo ovu pastoralu dala je Snježana Husić (2008). Tako autorica ističe kategoriju primjerenosti, odnosno relevantnost

spoja govornika i izgovorenog teksta u njegovoj interpretaciji: *U čitanju Držićevih pastoralna i komedija općenito, a posebice Grižule, kategorija primjerenosti pokazat će se izrazito korisnom kad uzmemo u obzir da u dijelovima teksta koje izgovaraju neki drugi likovi, osim Grižule, nalazimo istu gustoću petrarkističkih formula, a da ti likovi, za razliku od Grižule, nisu zbog toga smiješni, niti ćemo njihovu petrarkiziranju pripisati parodijsku funkciju ili čak reći da su taj lik i stilske značajke njegova govora nositelji komike prizora ili čak cijelog komada* (Husić, 2008: 692). Osim neprimjerenosti petrarkističkih stihova u ustima starca Grižule bitno je tekstualno okruženje u kojem se ti stihovi nalaze: *Novi iskaz, kojim se osim stilskog registra mijenja i onaj semantički, djeluje kao okvir koji zatvara prethodne iskaze i stvara za njih novi okoliš prema kojem će oni sada biti mjereni: starčeva posve zemaljska pohota bacit će tako drugo svjetlo na njegov petrarkistički izraz* (cit. dj.: 694).

Dakle, petrarkiziranje mjerit ćemo (...) njegovom primjerenošću svakom liku: *konvencionalnim literarnim likovima ono se pristoji, one druge čini smiješnima* (cit. dj.: 700). U nastavku autorica podrobnije objašnjava o kojim je to likovima riječ: *Držićeva parodija petrarkizma kao liku neprimjerenog petrarkiziranja posebno je istaknuta u gradskih likova. „Pastiri ubozi“ kojima se dogodi da se zaljube u vilu pa počnu skladati petrarkističke stihove, na kraju komedije „ozdrave“; ono što im se dogodilo u svakom je slučaju izvan njihove moći, oni su „uzeti“, a najbolji je primjer nemoći pastira pred snagom Ljubavi slučaj starog Radata u Tireni. U gradskih pak likova neprimjerenost im petrarkiziranje nije toliko posljedica iskrenog ljuvenog zanosa ili uzetosti – koji se, u ondašnjoj sveopćoj dominaciji petrarkizma, u pjesničkom visokom stilu i nisu mogli izraziti drukčije no petrarkističkim formulama -, već je poezija najčešće krinka kojom se ispod ljuvene boljezni krije tjelesna ili druga pohota. Takvi su Grižula, te Pedant i starac Lone u Tripče de Utolče, donekle u istoj komediji Turčin i Grk; takvi su Arkulin u istoimenoj komediji i Zlati Kum u Skupu, a petrarkističko je prenemaganje i ono mladog vlastelina Kamila* (cit. dj.: 701).

Slijedom iznesenog, autorica donosi konačnu presudu o tome kojoj skupini likova pripadaju starac Grižula i ostali navedeni u prethodnom pasusu: *Bilo da se služe slatkim riječima i petrarkističkim formulama da bi udovoljili svojoj tjelesnoj žudnji ili pohlepi za zlatom – na što upozorava Skup kada kaže „Amor nije amor, zlato je amor“ -, navedeni likovi pod zaštitom uzvišenih osjećaja izrecitiranih u nekoliko stihova i naučenih metafora, zapravo kriju svoju pravu narav i namjere. Viđeni u tom kontekstu, oni se upisuju u kategoriju „ljudi nahvao“, onih koji kriju pred svijetom svoje pravo lice i svoju pravu, neljudsku prirodu. Oni*

se čine ljudima, ponašaju se (gotovo) kao ljudi, štoviše, petrarkizirajući, kao osjećajni ljudi, a zapravo su neljudi, „ljudi od trimjed, ljudi od ništa i ljudi nahvao“ (cit. dj.: 701-702).

3.3. Semantizirajući potencijal prostornih odnosa u Grižuli

Ovim sudom Snježana Husić Grižulu iz komičnog lika pretvara u lika čije djelovanje je moralno upitno; njega petrarkiziranje dakle ne karakterizira kao smiješnog nemoćnog starca, već kao prijetvornog lika sa skrivenim zlim namjerama. Mogli bismo dopustiti i takvo tumačenje, koje bi zasigurno moglo biti poticajno nekim redateljskim koncepcijama. Međutim, nas će zanimati nešto drugo. Naime, ovdje je Grižula iz kategorije komičnih likova prebačen u kategoriju negativaca, no nije li on ipak tragični lik? U tom razmatranju njegove potencijalne tragičnosti temeljni će nam smjerokaz biti kategorija prostorne pa potom i metaforičke izmještenosti koju držimo ključnom odrednicom stanja u kojem se u ovome dramskom tekstu nalaze izbjeglice iz grada (ili Grada, ako ovu pastoralu čitamo kao politički kritički tekst, a ne kao univerzalnu alegoriju izmještenosti): Grižula i Omakala. Ponovimo, oba ova lika bježe iz urbane sredine nezadovoljni međuljudskim odnosima u kojima su se našli, a mjesto koje će im poslužiti kao utočište nazivaju *pustinjom*. Tako Omakala, u razgovoru s Vilom, opisujući joj težak život dubrovačkih godišnica zbog zahtjevnih gospodarica, objašnjava što godišnice čine u takvim situacijama: *a djevojke počese u pustinju bježat od gospođa* (III, 4). *Pustinja* je dakle ovdje cilj bijega, godišnice svjesno odabiru takav prostor kao mjesto manjeg zla od onoga koje proživljavaju u dubrovačkim imućnim kućama. No, ovim prostorno-metaforičkim odrednicama ipak je najbogatiji prizor u kojem se susreću Grižula i Omakala (II, 6). Riječ *pustinja* kao oznaka mjesta na kojem se nalaze javlja se u tom prizoru deset puta, podjednako u ustima jednog i drugog govornika, koji su očito posve suglasni u karakterizaciji lokacije na kojoj se trenutno nalaze. Grižula će se na jednom mjestu nazvati *pustinjakom*, dok će Omakalu nazvati puštenicom. Uz pojam *pustinje* javlja se i ideja o negostoljubivosti toga krajolika. Tako Omakala kaže da joj je mekša bila gospodaričina *ohšubra* kojom ju je ova tukla, nego *ove ljuti po kojih bijedna derem noge*. Ovdje postoji i opasnost od divljih zvijeri: vukova i zmija. Javlja se i riječ *strah*: Omakalu je strah ostati s Grižulom, no on je na svoj način ucjenjuje plašeći je da će je još više biti strah pođe li od njega.

Za razliku od ovo dvoje, ostali likovi posve drukčije doživljavaju krajolik koji s njima dijele.⁶¹ Tako vile prostor uprizorene radnje nazivaju *planinom*, kontrapunktirajući ih u Drugom prologu s gradom. Kad pak neki drugi lik govori o vilama, one se također vezuju uz riječ *planina*: *vilice od guste planine* (Grižula, I, 1); *gizdave vile, planinski razgovoru* (Grižula, I, 3); *vila od planine* (Dragić, I, 5); *vila iz planine* (Dragić, I, 6); *gorske vile* (Plakir, II, 5; Vila, III, 3). Isto tako, kad likovi iz mitološke skupine donose opise krajolika, oni uvijek slijede pastoralnu konvenciju opisa idiličnog krajolika. Primjerice:

SLAVA NEBESKA

*Cti drago prolitje, daždi med s nebesi,
Razliko jur cvitje livade uresi,
(Prvi prolog)*

Ili

PLAKO

Bijele vile, drage vile! Polja pengana razlicijem cvijetjem, livade urešene bijelijem džilji, rumenom ružom, gora odjevena zelenim liskom, studenci bistri, hladni, žuber tihijeh slavica, prolitje veselo, gorske vile, zovu vas, i Plakir vas zove, izidite, bijele vile, brijeme je kola vodit, brijeme je od pjesni, brijeme je od slatkoga mira, daleko od nas zli nemir! (II, 5)

Likovi pak *ubogih* pastira na sličan način doživljavaju krajolik, samo što je taj opis manje konvencionalan, a prisutniji su elementi stvarnog seljačkog života, što je uostalom karakteristična popudbina tog tipa likova u Držićevu opusu:

DRAGIĆ

Moja Grube, ne gruba, ma grimizna svilice! U hladu na zeleni, a pri bistroj vodici danas tretji dan stadom plandujući, budući mliječca umuzao, kravajca ugrizah, sirca prigrizah, a tebe mi, Grube, pripijevah, er mi sva u srcu biješe. Prikaza mi se vila iz planine bijelja od snijega, svjetlja od sunca, rumenija od ruže, tanka, visoka, strilovita pogleda, draga u vidjenju, mila u hodu, slatkosmjeha, a pozorom ne moje tužno srce ma lijes, kami, zvirenje k sebi potezaše. Moja Grube, uze me, ostavih stado, ostavih brašno, skočih bijedan, njoj se utekoh, rekoh joj: „Vilo, tvoj Dragić veće da je tvoj!“ (I, 6)

Ili dalje:

⁶¹ Već je Pavao Pavličić primijetio da je jedna od zanimljivosti ove pastore supostojanje *dvaju aspekata jednoga krajolika* (2008: 520; podcrtala L.M.).

DRAGIĆ

Grube, lijepa ne gruba, oprosti mi. Sve tebi: mriljulj pitomi i grlice koje sam onomadne izeo iz gnjijezda, i šarulja moja ovčica – sve ti na darov, a ja se vili dah. Ne imam kad stat – pođoh. Zbogom! Tvoj sam nekad bio, sad nijesam tvoj ni moj. Tko me uze, uze!
(isto)

Ili pak idilični opis seoskog života:

MIONICA

Drago, Dragiću, brižan! Nije li nam skoro svetac? Da li će se bez Dragića kola vodit? Što će rijet, tužan, seljanke? Vijenci koji se spravljaju da li ih će druzi nosit? Ružu, trator i bosilak za kog Grube goji? Drago, bogme ti ću i prjesnačić umijesit i ušnut ti ću od grude.
(isto)

Ipak, u nekim situacijama ova je distinkcija doživljaja prostora od različitih skupina likova manje precizna. Tako će Gruba govoriti o *pustoj planini* kao prizorištu svoje uzaludne potrage za odbjeglih joj Dragićem, pribojavajući se da će ju neka zvijer možda tamo i napasti (I, 2). Miona će isto tako *pustom gorom* nazvati prostor kojim se kreće Dragić u potrazi za vilom (I, 6). Ova će dva inače suprotstavljena pojma spojiti i sam Dragić u trenutku kad uviđa uzaludnost svoje potrage za vilom pa će i on shvatiti da se *tužan tukao po pustoj gori i doli* (V, 1). Takva percepcija prostora signal je Dragićeve svijesti o trenutnoj vlastitoj izmještenosti: on se bio uputio u vilinski svijet koji nije prostor rezerviran za njega. Njemu je sad tek poslušati Vukosavin savjet: *hodimo doma* (V, 2).

I na kraju nam je još uputiti na Stanišino evociranje *pustinje* (III, 7), koje ovdje ne označava odnos lika prema prostoru u kojemu se nalazi, već je evokacija biblijskog izvora *Vox clamantis in deserto parate viam Domini* (Izaija, XL, 3, i dr.; tumačenje F. Čale). Kako ga ljudi ne slušaju, Staniša se obraća krajoliku u kojem se nalazi: *Goro pusta, goro i gluha, tebi govorim, tebi se tužim, er ljudi ogluhoše, - ne ima se komu pripovijedat!* (III, 7)

Semantikom pojma *pustinje* u ranom kršćanstvu i njezinim ekvivalentom *šumom* u europskom srednjovjekovlju podrobnije se bavio Jacques le Goff (1993). Tako na samom početku teksta autor primjećuje da je u velikim euroazijskim religijama – judaizmu, islamu i kršćanstvu – ona najčešće predstavljala vrijednosti suprotne gradskima (*nav. dj.:* 75), baš poput dvoje Držićevih bjegunaca koji iz *grada* bježe u *pustinju*. Potom nastavlja s biblijskim

percepcijama *pustinje*: *Ali pustinja, kako je vrednuje Stari zavjet, nije mjesto samoće, to je mjesto iskušenja, to je prije svega mjesto lutanja, a ne vezivanja (nav. dj.: 76)*. U *Postanku* ona je *pustinja istinskog kaosa*, potom *anti-vrt nametnut kao kazna Adamu*, a kao *mjesto pojedinačnih iskušenja za patrijarhe*, suprotstavljena je *pustinji bijega, Mojsijevom Sinaju i židovskom narodu, kolektivnoj pustinji gdje se odvija konačna objava Jahvea (ibid.)*. Ovdje je dakle pojam *pustinje* redovito negativno semantiziran: *kozmosu, redu* suprotstavljen je *kaos, vrtu anti-vrt (namišljen kao kazna), kolektivnoj spoznaji pojedinačno iskušenje*. *Pustinja* tako u imaginariju postaje označnicom prostora koji je negativni dvojniki nekog polazišnog prostora, njegovo naličje, stanovito *anti-mjesto*. Nastavljajući s biblijskim semantiziranjem *pustinje*, le Goff podsjeća da je za *Isusa Galilejskog pustinja Judeje, gdje je živio Ivan Krstitelj, gotovo [je] pusto područje, ne pješćano, već suhih planina, opasno mjesto, prije mjesto napasti negoli iskušenja (ibid.)*. U ovom opisu pustinjskog krajolika zapažamo nemali broj sličnosti s prizorištem *Grižule* kako ga doživljavaju gradski bjegunci: riječ je o planinskom krajoliku lišenom vegetacije, ali ne i nužno pješćanoj površini; u njemu vrebaju razne opasnosti, posebice one od divljih zvijeri. A upravo taj izostanak vegetacije daje jednu od temeljnih odrednica *pustinje*: ona je prostor u kojemu nešto izostaje, nečega u njemu nema, i po tome je ona *anti-mjesto*. Nadalje, *pustinja je mjesto gdje Sotona najprije iskušava Isusa (ibid.)*, ali i *mjesto kamo se Isus sklanja i traži samoću (cit. dj.: 77)*. *Pustinja* tako dobiva i pozitivni predznak *skloništa*: kao u naših gradskih bjeGUNACA, ona je prostor bijega iz nezadovoljavajuće realnosti, svojevrsni zaklon od zala koje donosi život u zajednici. I na drugim mjestima u biblijskome tekstu susrećemo krajobrazne osobitosti poput onih u Držićevoj pastorali. Tako je Pavlova pustinja *planina, pećina, palme i izvor (ibid.)*. Pavao tako, baš kao i Držićev Remeta, živi u planinskoj pećini. Međutim, le Goff upozorava i na *neku vrst promjenjive ravnoteže između grada i pustinje: U tim počecima kršćanskog monaštva ne bi trebalo previše radikalno suprotstavljati pustinju i grad. Naravno, monasi koji su svladali samoću, bježali su od grada. Ali navala monaha, porast značenja oaza i potpustinjskih područja često preoblikovahu pustinju u grad. Jedan izraz iz Antunova života, prevedenog na latinski, postade topos samostanske književnosti: Desertum civitas, pustinja-grad (cit. dj.: 78)*. *Pustinja* je također i mjesto susreta sa Sotonom i demonima (cit. dj.: 79).

Širenjem kršćanstva na sjevernije i zapadnije predjele Europe, semantika *pustinje* utjeloviti će se u drukčijim krajobraznim obličjima. Tako će u keltskih i nordijskih monaha egipatsku pustinju zamijeniti pustinja mora i hladnoće (ibid.). No, *ovi otočki i morski*

pustinjaci bit će na Zapadu samo krajnji i prolazni ogranak pustinjskih marginalaca. U tom umjerenom svijetu, bez velikih suhih prostranstava, pustinja – odnosno samoća – bit će sasvim drukčije naravi, skoro suprotna od pustinje, s obzirom na zemljopisni izgled. Bit će to šuma (ibid.). Tako će Kolumban, prema riječima njegovog biografa Jonasa iz Bobbija, zavoljeti svoje šumsko utočište jer je ono – gotovo rječnikom Držićevih gradskih bjegunaca – prostrana pustinja, surova samoća, kamenito zemljište (ibid.). Potraga za pustinjom irskog sveca Ronana dovest će u šumu (cit. dj.: 80). On će se tako od simboličkog kretati ka konkretnom, odnosno na njegovom putu šuma će postati materijalizacijom ideje pustinje.

O stvarnoj i simboličkoj funkciji šume na srednjovjekovnom Zapadu le Goff kaže sljedeće: *Tako su ljudi indoeuropske druge funkcije, ratnici, bellatores, ljudi fizičke snage u srednjem vijeku težili prisvajanju šume da bi od nje stvorili područje za lov. Ali, morali su je podijeliti s ljudima prve funkcije, oratores, onima koji se mole, svetim ljudima koji su od nje učinili pustinju za svoje pustinjačke domove i s ljudima treće funkcije, laboratores, koji su prikupljanjem drva, ugljena, meda i žira za svinje, napravili od nje dodatno područje gospodarskog života. No da kažemo istinu, svi su tamo išli da bi se udaljili, da bi se ponašali kao ljudi prirode, bježeći od svijeta kulture u svakom smislu riječi (ibid.).* Ne čitamo li u ovoj posljednjoj rečenici upravo Grižuline razloge bijega iz grada u prostor kojega protagonist naziva *pustinjom*, dakle iz svijeta *kulture* u svijet *prirode*? I doista, kako nas obavještava le Goff, ti bjegovi u srednjovjekovnoj Europi nisu bili tek ekscesi: *Na srednjovjekovnom Zapadu postoji konjunktura bijega u pustinju i, iako je riječ o stalnoj pojavi, valovi odlazaka u osamu bujaju u pojedinim razdobljima, od 4. do 7. stoljeća, povezani s općim napuštanjem gradova u 11. i 13. stoljeću, što je suprotno obzirom na uspon gradova (cit. dj.: 82-83).*

No, *pustinja-šuma* nije samo mjesto susreta sa samim sobom, demonima ili Bogom, ona može biti i mjesto susreta s *drugim*: *Tako vidimo da ni u šumi ni pustinji ne vlada potpuna divljina, ni apsolutna osama. To su mjesta na krajnjem rubu gdje se čovjek može izložiti opasnosti i sresti druge ljude, čak i takve kakvi su divlji ljudi za koje najprije misli da su životinje i koji mu, kao rugoba Yvainu [riječ je o viteškom romanu Yvain Chrétiena de Troyesa, op. L.M.], pokažu da „su ljudi“ (cit. dj.: 85).* I Grižula će tako susresti *drugoga*, od svoje suputnice i supatnice Omakale, preko svijeta *ubogih* pastira do vilinskoga svijeta u čije mehanizme nakratko biva uhvaćen. *Pustinja-šuma*, usprkos svojoj etimologiji, doista je napućeno mjesto, kako akterima tako i zbivanjima. To je mjesto iskušenja, avanture, kazne i objave (cit. dj.: 85, 86), ali može, kao što će to biti kod trubadura, postati poprištem

ljubavničkog bijega, idiličnom vizijom, to je dobrovoljni bijeg u šumsku utopiju ljubavne pustinje (*cit. dj.:* 86). I ovaj aspekt donekle je prisutan u *Grižuli*, no on će ovdje, od svojeg dalekog trubadurskog prauzora, poprimiti tek antipetrarkističko naličje: umjesto gnijezda uzvišene ljubavi dvoje odbjeglih ljubavnika, Grižulina *spilica* bit će tek brlogom pohotnoga starca koji u njega pokušava namamiti djevojke koje je neka nevolja natjerala u *pustinju*.

Naposljetku, podsjećajući nas da *na srednjovjekovnom Zapadu, velika suprotnost naima nije ona između grada i sela kao u antici* (urbs-rus, kod Rimljana, sa semantičkim razvojem urbanite-rusticite), *već se temeljni dualizam kultura-priroda više izražava putem suprotnosti između onoga što je sagrađeno i naseljeno (cjelina grad-zamak-selo) i onoga što je istinski divlje (more-šuma – zapadnjački ekvivalenti istočnjačke pustinje), svijet ljudi u skupinama i svijet samoće* (*cit. dj.:* 87), autor se pita *čemu se u sistemu ljudi srednjovjekovnog Zapada suprotstavlja ta šuma-pustinja?* te promptno odgovara: „Svijetu“, *znači organiziranome društvu* (*cit. dj.:* 86).

Suponiranjem određenih elemenata Držićeve pastorale le Goffovim tumačenjima semantike *pustinje-šume* u srednjovjekovnom imaginariju, pokazali smo u kojoj mjeri je taj imaginarij prisutan u našega autora. Štoviše, u vremenu koje netom prethodi epohi dubrovačkoga komediografa ta praksa će još uvijek biti živa: „*Pustinjački*“ *ideal opstat će do kraja srednjeg vijeka i čak upoznati obnavljanje u drugoj polovici 14. i u 15. stoljeću* (*cit. dj.:* 87). Vratit će nas to Pavličićevoj opservaciji o *dva aspekta jednog krajolika* u ovoj pastorali, o dva viđenja jednog krajolika. Tako, dok kako mitološki likovi, tako i oni *ubogih* pastira – dakle dvije skupine uobičajenih stanovnika renesansne pastoralne književnosti, bili oni posve konvencionalni ili proizvodom Držićeva inoviranja konvencije – vide prizorište svojega djelovanja u ovome komadu kao uobičajeni pastoralni krajolik, Grižula i Omakala, bjegunci iz grada, zalutali u taj njima nepoznati i neprijateljski krajolik, vide ga kao *pustinju*, i to sa svim semantičkim oznakama koje taj toponim nosi od ranog kršćanstva do kasnog srednjeg vijeka. Podsjeća nas to pomalo na *Novelu od Stanca* u kojoj, podsjetimo se, supostoje dva različita sustava mišljenja, ono Stančevo srednjovjekovno i ono renesansno dubrovačke mladeži. No, kako ćemo vidjeti u daljnjoj analizi lika Grižule, a u kontekstu semantike pojma *pustinje*, srednjovjekovna popudbina semantiziranja toga pojma neće od njega činiti nimalo zastarjeli lik. Naprotiv, mišljenja smo da nam se upravo na temelju takovih tumačenja Grižula prikazuje kao vrlo moderan i stoga redateljski podatan lik.

Grižula dakle bježi iz grada, iz urbane zajednice nezadovoljan društvenim odnosima kojih je tamo bio dionikom (bilo da je riječ tek o onome što je izravno izrečeno, dakle odnosu s godišnicom, ili pak da taj odnos sinegdohalno tumačimo kao primjer širih Grižulinih odnosa u Gradskoj zajednici) te odabire odlazak u *pustinju* kao prostor dijametralno suprotan gradskome. Naš Remeta tako bježi *od*, on ne bježi *u*; prostor u koji odlazi njemu je nepoznat. Isprva je on pustinja u etimološkom smislu, dakle prostor obilježen lišenošću, minusom, no on će ubrzo postati opasnim mjestom, mjestom gdje *vile uzimlju*. Tako će u Grižulinoj epizodi s Vilom to postati mjesto potencijalnog užitka, ali i kazne; jer, Remetin susret s Vilom može završiti tek negativno za njega: u vreći! Grižula, a tako i Omakala, iako je ona manje kompleksan lik, izbjeglice su iz grada koje više ne pripadaju svijetu kojega su napustili, no ni svijetu u kojemu su se poželjeli skloniti. Njegov je krajolik njima neprijateljski, susret s Vilom završava porazom, a niti uklapanje u svijet *ubogih* pastira nije moguće. Zato je jedini mogući rasplet⁶² ove pastorale s komediografskim nabojem Grižulin apel Omakali: *bjež'mo iz pustinje* (V,5), iz prostora kojega će tek tada, u posljednjoj replici, u sigurnosti odlaska, vidjeti pastoralnim naočalama: *Goro zelena zbogom!* (*ibid.*) No, ono što možemo pretpostaviti da će uslijediti nije idealizirana matrimonijalizacijska shema dramatike Držićeva doba: veza Grižule i Omakale posve je asimetrična, u dobnoj i klasnoj pripadnosti. Pored toga, oni se vraćaju u prostor iz kojega su pobjegli jer trećeg rješenja nemaju, za njih ne postoji pastoralni prostor kojemu bi u potpunosti pripadali. A upravo je to ono što veže ova dva inače nespojiva lika i što na kraju i postaje jedinim temeljem njihova braka: njihova *izmještenost*, nepripadnost bilo kojem prostoru, koja im daje stanovitu tragičnu notu. Držimo da ta izmještenost od Grižule, i donekle Omakale, čini vrlo moderne likove, likove koji nadilaze poznate Držićeve inovacije pastoralnoga žanra u vidu *ubogih* pastira. U njoj se lako može pronaći naš suvremenik bez čvrstog uporišta u zajednici kojoj može tek formalno, geografski pripadati. U ovome aspektu Grižulina lika, manifestirana prvenstveno kroz njegov odnos prema krajoliku, sa značajnim scenskim implikacijama, vidimo veliki redateljski potencijal za suvremene postavbe ove Držićeve pirne drame. Ova je analiza i odgovor na uvodno postavljeno pitanje kako nazvati ovu pastoralu: zbog svoje prostorne izmještenosti, graničnosti između svijeta grada ovdje prisutna *in absentis* i pastirskoga svijeta, zbog svoje

⁶² Nužnost tog rasplesa Milovan Tatarin objašnjava sljedećim riječima: *Na kraju, kad osvijesti da su vilinske planine za njega pustinja, u doslovnom i metaforičkom smislu, okreće se Omakali, godišnici, sličnoj onoj od koje je pobjegao, shvaća da mu u zemlji gdje „zamčice se zapinju“ nije mjesto te da treba uzeti ono što može uzeti, a ne žudjeti za onim što nije i nikad neće biti njegovo* (2010: 143).

nepripadnosti pa time i kompleksnosti, dramaturgijsko-idejne zanimljivosti, iz suvremene perspektive i suvremenih uprizoriteljskih motivacija Grižula je jedini mogući polazišni lik pa stoga zaslužuje naslovnu poziciju.

3.4. Čitanja Borisa Senkera, Slobodana Prosperova Novaka i Milovana Tatarina

Prije no što se pozabavimo scenskim realizacijama ove pastore, ostaje nam još prikazati dvije analize *Plakira/Grižule* koje su značajno utjecale na posljednja uprizorenja toga komada te jednu recentnu interpretaciju nastalu nakon posljednje postave *Grižule*, s potencijalom daljnjeg utjecaja na kazališnu praksu. Prvi od tih tekstova je članak Borisa Senkera „Držićev *Plakir* i današnje kazalište“ (1982) u kojemu autor, slijedom vlastite interpretacije teksta, daje vrlo konkretnu viziju njegova scenskog uprizorenja. Podsjetivši čitatelje na malobrojna uprizorenja toga komada – do tada su to bile tek Fotezove i Juvančićeve realizacije -, autor si postavlja polazišno pitanje: koji je razlog tako rijetkog pozivanja za tim Držićevim tekstom. Prvim razlogom smatra jezik, za kojega drži da glumci tadašnjega naraštaja njime ne vladaju u dovoljnoj mjeri. Drugom preprekom drži žanrovsku osobitost *Plakira*, koji se ponajčešće određuje kao pastoralna komedija, dakle kao *kontaminacija* dvaju „čistih“ žanrova: komedije i pastore (Senker, 1982: 102-103), te nastavlja:

Kazalište – naše, i ne samo naše – ne pokazuje pak naklonosti ni razumijevanja za tu vrstu zanimljivosti i poticajnosti. Ono ne voli „miješane“ žanrove ili „prelazne“ oblike. Draži su mu jednostavni i čisti „tekstualni predlošci“ – ili pastore, ili komedija – koji se lako uprizoruju prema tradicijom utvrđenim pravilima i obrascima. Plakira se ne može scenski interpretirati kao Dunda Maroja koji danas slovi za primjerno djelo Marina Držića, naše renesansne književnosti i cijele komediografije. Ne može ga se jamačno prikazivati ni kao Tirenu ili Gundulićevu Dubravku koja se krajem prošloga stoljeća, kako kaže Slobodan P. Novak, „uspostavlja kao stihotvorni, pjesnički i nacionalni standard“ te „s kreditom na nedodirljivost, na klasičnost“ ulazi u dvadeseto stoljeće.

Prikazujemo li naime Plakira kao Dunda Maroja, kao „čistu“ komediju, dobro će funkcionirati prizori u kojima sudjeluju Grižula i Omakala, Radoje i Miona, Staniša i Vukosava, ali u takvoj predstavi neće biti mjesta za Dijanu, Kupida, Plakira, vile, pa ni za

Dragića i njegovu Grubu. Vidjelo se to i u Juvančićevu redateljskom tumačenju Plakira u Dubrovniku godine 1973. (...)

Prikazujemo li Plakira kao Tirenu ili Dubravku, kao „čistu“ pastoralu, bez većih ćemo poteškoća riješiti prizore s Dijanom, vilama, Kupidom, Plakrom, Dragićem i Grubom. No što tada učiniti s Grižulom, Omakalom, Radojem, Mionom, Stanišom i Vukosavom (cit. dj.: 103-104)?

Trećom preprekom učestalijoj izvedbi *Plakira* autor članka smatra ljubavnu okosnicu u njemu prikazanih zbivanja, za koju drži da nije dovoljno zanimljivom suvremenim gledateljima. Umjesto ljubavnih jada mitoloških bića, pastira i remeta, današnjim bi gledateljima, smatra autor, bilo zanimljivije djelo u čijem je središtu moć novca, oružja, vlasti, religije, ideologije ili politike (cit. dj.: 104).

Senker primjećuje kako se temeljni mitološki zaplet, alegorija stvarnosnog svadbenog okvira, *ljubavna igra i sukob između žuđenja i čistoće u govoru [se] veoma često uspoređuju ili poistovjećuju s lovom. Mnogi su pak prizori organizirani kao prizori lova, lova na čovjeka, naravno (ibid.)*. Analizom niza prizora pastore autor pokazuje da taj lov karakterizira odnose i drugih likova, a u daljnjem tekstu otkriva nam na koji način se on odigrava: *Prvi, drugi i treći prizor drugog čina ključni su prizori ove Držićeve pastoralne komedije. Zbivanja na mitološkoj razini, koja uvjetuju i usmjeravaju zbivanja među smrtnicima, ovdje dobivaju značaj prijetvorne igre. Borba Dijane i Kupida ne vodi se otvoreno, lukom i strijelom – kako bi im i priličilo jer su luk i strijela atributi i jednoga i drugog božanstva – nego potajno, himbeno, zamkama i „slatkijem riječmi“. Ne bi li upravo to „lisičenje“, namamljivanje protivnika slatkim riječima u klopku, koje nam se čini podosta aktualnim, moglo postati uporištem za jednu modernu kazališnu interpretaciju Plakira (cit. dj.: 105)?*

Autor nadalje tumači razliku lova u *Plakiru* od značenja toga pojma u pastoralnoj tradiciji, sugerirajući uprizorenje toga komada kao neprekidnog lova, bez predaha, u arkadijskom krajoliku koji je ovdje transponiran u prostor vječnogagona: *Lov o kojemu je riječ u Plakiru nije, međutim, ni otmjen, ni rasonoda. On nije ornamentalni element pastoralnoga svijeta, nego mnogo više od toga: način ponašanja i djelovanja protagonista, od Dijane i Kupida, vila i Plakira, do Radoja i Mione, Grižule i Omakale. Likovi gotovo redovito dolaze na pozornicu slijedeći plijen ili bježeći od lovaca, borave na njoj skrivajući se, vrebajući ili postavljajući zamke te odlaze s nje dajući se u potjeru za lovinom ili*

nastavljajući bijeg. A plijen je, kako smo već rekli, drugo biće: obožavana vila, smiješni remeta, Plakir, voljeni mladić, sin, kći, bilo koja djevojka. Pravu divljač nitko ni ne spominje, osim ako ne govori u metaforama. Stoga u prikazanome arkadijskom krajoliku nema predaha, nema dokolice ni bezbrižnih šetnji, igara ili „amorižanja“. Sklad i ljepota vilinske gore rastočeni su „lisičenjem“ ljudi i mitoloških bića. „Razliko cvitje“ i „travice zelene“ skrivaju zamke, a „slatke riječi“ zle namjere. Je li uopće potrebno reći da je lisica ponajčešće spominjana životinja u Plakiru (cit. dj.: 107)?

Temeljem navedenih zapažanja Senker razrješava izvedbene dvojbe: *Pitanje o tome kako uprizoriti Plakira dobiva sada drugačiji smisao. Djelo se jamačno ne može postaviti ni kao „čista“ pastorala ni kao „čista“ komedija, ni kao parodija tih žanrova, a ponajmanje kao njihova neodređena „kontaminacija“. Razmjerno daleka ali bogata kazališna iskustva s Dubravkom i, skromnija, s Tirenom malo će nam pomoći. Novija redateljska tumačenja Dunda Maroja i Skupa također ne nude rješenja za Plakira. Unatoč tome, žanrovska osobitost ne bi smjela biti preprekom na putu tog teksta do pozornice. Naravno, uz uvjet da kao polazište prihvatimo ocjenu da Držić u Plakiru gradi samosvojan, cjelovit i jedinstven svijet, svijet rastočene, „ištećene“ Arkadije gdje svi manje ili više izravno i ustrajno sudjeluju u lovu na čovjeka ili koje mitološko biće, gdje nitko – ni bogovi ni ljudi – ne može znati kad će se igrom slučaja iz lovca pretvoriti u lovinu i obratno, gdje svi „lisiče“, postavljaju zamke i prijetvorno slatkoriječe s nakanom da žuđeni plijen dovuku u svoju jazbinu (cit. dj.: 108).*

Za uprizorenje ovakvog tumačenja pastorale, u kojemu se žudnja i potreba za posjedovanjem realiziraju „lisičenjem“, autor članka predlaže dvije scenografske mogućnosti, od kojih će prvu, dvadesetak godina kasnije, gotovo doslovno preslikati Hans Georg Schäffer u Magellijevoj postavi: *U pozadini, desno panj divovskih razmjera, visok oko dva i pol metra, širok tri. Na njegovu je vrhu sastajalište vila, a pri dnu je duplja u kojoj obitava smiješni remeta. Panja se uhvatila ogromna paukova mreža što zatvara cijeli lijevi dio pozornice. Mitološka se bića kreću po njoj vješto kao pauci, smrtnici se pak zapliću u nju kao mušice. Pred panjem i mrežom zeleni proplanak. To je sve što je ostalo od nekadašnje Arkadije.*

Ili druga mogućnost.

Prazna pozornica. U dnu otvor nadsvođen šaptačkom školjkom okrenutom prema gledalištu: remetina „spilica“. Iznad središta pozornice viseći plato do kojega vodi nekoliko visećih mostova i ljestava od užadi: Dijanin dvor i „vilinske staze“ (ibid.).

Ovu će ideju o „lisičenju“ kao temeljnom odnosu između likova *Grižule* Slobodan Prosperov Novak u tekstu „*Grižula* ili igra slomljenih zrcala“, dijelu opsežne studije o odnosu Držićeve teatra i onodobne dubrovačke vlasti *Planeta Držić* (1984), postaviti na političku razinu. Prostorne odnose u komadu autor tumači na sljedeći način: *Sva lica u Grižuli ubačena su u šumski prostor koji je daleko od svih mjerila realnog svijeta, daleko od konvertibilnih vrijednosti i parametra negotiuma. Svi koji ulaze u prostor igre ulaze u nj zato što su krenuli iz Grada, što su pobjegli od reda koji im se tamo nametnuo kao manje ili više neugodan sustav zapita, zakona, poslušnosti* (Novak, 1984: 120). Slažemo se s njegovim zapažanjima o prirodi prizorišta ove pastorale koje nije u cijelosti prisposobivo klasičnom pastoralnom krajoliku, niti u svojem opisu niti u značenju, no odnos prema Gradu, prisutnom *in absentis*, čini nam se pomalo nategnutim. Naime, tek su dvoje likova doista bjegunci iz Grada, njihove tužaljke na lošu godišnicu, odnosno gospodaricu doista bismo mogli shvatiti sinegdohalno te ih proširiti na kritiku odnosâ u Gradu, no ne vidimo otkud povezanost drugih likova s Gradom. Dapače, mišljenja smo da upravo neproblematičnost njihova odnosa s prostorom u kojemu obitavaju, scenski djeluju i kojega zapravo jedinog poznaju, još jače ističe problematičnost Grižulina i Omakalina odnosa prema obima prostorima.

Autor članka već u praiizvedbeni kontekst učitava svijest o kritičnosti komada prema dubrovačkoj slobodi: *Glavni problem Grižuline izvedbe na piru Vlaha Sorkočevića proizlazio je iz činjenice što je autonomnost Držićeve scene bila samo privid, jer netom su prolozi završili, svakome je u publici bilo jasno kako taj svijet koji se useljava u utopijom oslobođeni prostor igre, nije drugo nego jedan iz Dubrovnika pobjegli i izmučeni koncentrat ugroženika, prestrašenih borbom i nesigurnom egzistencijom* (cit. dj.: 121). Kao prvo, ne vidimo problem u pitanju autonomije Držićeve scene; naprotiv, njezina povezanost s praiizvedbenim okvirom svjesna je i namjerna. Pitanje je samo koji je ključ čitanja te povezanosti: da li kao svadbene alegorije koja se zaustavlja na intimi jednoga para, ili kao politički kritičan tekst. Dopuštamo da ga je netko u praiizvedbenoj Držićevoj publici mogao pročitati i na ovaj posljednji način, no zacijelo to nije bila dominantna interpretacija te pirne publike. Što opet ne brani suvremenom redatelju da tekst iščita upravo na taj način. Jer, ponovimo, Držićeve vrijednost je upravo u tome što se suvremene književne i redateljske interpretacije njegovih komada mogu u potpunosti odvojiti od svojega praiizvedbenog konteksta, mogu izgubiti dimenziju svadbene alegorije, ali i dobiti dimenziju društvene kritike kako to sugerira Prosperov Novak ili problematiziranja izmještenosti, kako smo nešto ranije predložili, ili pak nešto treće. Svi ti

potencijali nalaze se u, u pravom smislu riječi klasičnom i izrazito višeslojnom tekstu kakav je *Grižula*.

Poput većine prethodnih analiza, i „Čitanje *Grižule* iz drugog kuta“ Milovana Tatarina (2010) konstatirat će žanrovsku problematičnost toga komada (Tatarin, 2010: 127-128) te si postaviti pitanje o tome koja je od njegovih fabularnih linija glavna, mitološka ili rustikalna, spremno odgovarajući da je to ova posljednja (*nav. dj.:* 137). Autor će ispravno primijetiti *zarobljenost* komada u vremenu njegova nastanka u Popovićevu tumačenju te će si i on postaviti zadatak kojega si je svojedobno postavio Boris Senker (1982): kako suvremenom gledatelju, kojemu vile i Kupido više nisu zanimljivi, predočiti ovaj nesumnjivo idejno bogat tekst. Pritom će preispitati Senkerovu premisu o ljubavi kao nedovoljno zanimljivom motivu za suvremenu recepciju (*nav. dj.:* 138). Također će pod znak pitanja staviti i Novakovu interpretaciju i ove pastore u ključu političke subverzivnosti: ... *drama ipak nije kaotična ni bez „identifikacijskog ključa“ samo zato što ju se ne može uklopiti u interpretaciju o subverzivnom i transgresivnom karakteru Držićeva opusa, koji kao da je otpočetak nastajao smišljeno, kao koncept literarne urote koja je progresivno vodila do stvarne opstrukcije aristokratske vladavine. Neće ipak biti da je Držić pisao drame vođen isključivo mišlju da će ih iz prvog reda gledati knez i moćnici Republike pa im treba – prikriveno – osporiti legitimitet; bilo je valjda i kakve radosti pisanja i radosti gledanja, neovisno o želji da se literaturom napakosti i bude politički angažiran* (*nav. dj.:* 139).

Nasuprot tome, autor nudi suvremeno tumačenje oslobođeno interpretacijske popudbine koja se tijekom vremena vezala uz ovu pastoralu i Držićev opus u cjelini, od praižvedbenog konteksta do recentnih književnokritičkih i scenskih tumačenja: *Što, dakle, ostaje od Grižule nakon gubitka pirne atmosfere iz daleke 1556, kad više nema „crnookog“ Vlaha i Kate, treba li ga poznavati samo zato što mu je autor kanonski pisac Marin Držić? Jednostavno rečeno: koliko nas se Grižula tiče, ne kao dio književne baštine nego kao aktualan tekst? Pretpostavka je rada da se Grižula može pročitati i izvan konteksta komparatističkih rasprava o talijanskim utjecajima, književnopovijesnih tumačenja o krizi renesansne svijesti (jer svako doba je doba krize), priče o osvjetljavanju Držićeva opusa u perspektivi firentinskih pisama, kazališno-socioloških interpretacija koje traže lik u koji se navodno izmučeni Držić smjestio da podilazi ili oponira „oku vlasti“, koje nadzire i one koji igraju i one koji igru gledaju* (*ibid.*). Tu novu interpretaciju Tatarin nalazi u rustikalnom svijetu, smatrajući da međusobni odnosi *Grube i Dragića, Mione i Radoja, Omakale i Grižule*

nude interpretacijski ključ, koji se može svesti na pitanje: može li čovjek pomaknuti granice svoje stvarnosti? Jer, svi likovi u Grižuli ispituju dokle mogu ići, a da pritom dobiju ono što žele, ili da ne izgube ono što imaju. Riječ je o potrebi iskušavanja vlastitoga ili tuđeg života, želji da se dobije više od onog što se ima, pri čemu se riskira dobitak ili gubitak, ovisno o vrijednosti s kojom se u danom trenutku kocka. Pritom motivi riskiranja nisu uvijek jasni, često ih je nemoguće objasniti; tek, nedvojbeno je težnja da se napusti ono što se ima, premda je neizvjesno hoće li posljedice biti dobre ili loše, iako čovjeka uvijek vodi uvjerenje o pozitivnom ishodu (cit. dj.: 140). U toj samoprocjeni vlastite sreće likova ove pastorage nemalu ulogu igra i odnos prema prostoru, odnosno Držićevo razaranje Arkadije: *Da bi vilinske planine destruirao i pokazao da sreća nije negdje drugdje, Držić im je kontrapunktirao bujan realni svijet Omakale, Grube i Mione: one svjedoče da je ideal uvijek bliži no što mislimo, ali ga iz nekog razloga ne vidimo, tj. spoznajemo ga tek nakon što ga izgubimo* (cit. dj.: 142). A taj je pak odnos prema prostoru tek odraz jednog svezremenskog uvjerenja da se sreća nalazi ondje gdje nismo (*ibid.*).

Svoju interpretaciju Tatarin sažima sljedećim rečenicama: *Grižula govori o opasnosti neopreznog napuštanja onoga što je čovjeku dostupno, zanemarivanja ljepote koja mu je nadohvat ruke, makar se u prvi mah činila nesavršenom. Zato mislim da je ključna rečenica cijele drame ona koju izriče Miona, gnomično sažimajući vječni čovjekov problem – nezadovoljstvo postojećim i glad za nedostižnim, zabranjenim i apstraktnim: „Zato se reče: 'Što imam, ne marim; što ne imam, žudim; a pritio lonac, ne okusivši, zasića, a mledan, i jedući, glad budi'“* (V, 3, str. 495). *Unatoč svemu, Grižula je optimistična drama upravo zbog Mione i Radoja, koji ne traže sreću drugdje, nego jedno u drugome* (cit. dj.: 148) te zaključuje: *Stoga aktualnost Grižule nije u alegorijskoj glorifikaciji braka, nego u priči o ljubavi koju ne treba tražiti onkraj poznatog i dostupnog* (*ibid.*).

Tim zaključkom Milovan Tatarin Marina Držića autora *Grižule* u potpunosti transferira iz svijeta prikrivene političke kritike – što je bio dominantni ključ književnokritičkih i scenskih tumačenja svekolikog Držićeva opusa posebice od osamdesetih godina prošlog stoljeća naovamo, uključujući u to i autorov pastoralni kompleks – u svijet univerzalnih, općeljudskih preokupacija, koji će se možda pokazati interpretativnim ključem scenskih realizacija u prvim desetljećima novoga tisućljeća, ne budemo li morali ponovo čekati neku obljetnicu kako bi kazalište ponovo posegnulo za tim tekstom. No, snažan zaokret od društvene subverzivnosti krije se i u posljednjoj Tatarinovoj rečenici, gdje se preporuča

zadovoljstvo onime što imamo, a ne potraga za dalekim i nedostižnim; posizanje za ljubavlju koja nam je nadohvat ruke, dakle unutar istog društvenog kruga – što je dakako ideološki sukladno praizvedbenom kontekstu aristokratskog vjenčanja, čime ova interpretacija dobiva i svoje uporište u tome kontekstu -, a ne revolucionarni socijalni pomaci. Tako, slijedom izloženoga tumačenja, ova pirna drama postaje komadom koji, u konačnici, pastoralom reprezentiran sklad pronalazi u socijalnoj statičnosti, semantizirajući tako stvarnosni čin kojega je fikcionalni odraz, a naš autor, deset godina prije firentinskih pisama, uz poneku zapretenu subverzivnost u Grižulinim i Omakalnim jadicovkama na nedaće koje su ih otjerale iz Grada, ostaje zapravo zagovarateljem statičnosti poretka.

3.5. Fotezova preradba i uprizorenje *Plakira*

Posvetimo se sada scenskim realizacijama ove pastore. I ovdje je Marko Fotez obavio pionirski posao „pripitomljavanja“ tog baštinskog teksta za suvremenu publiku preradivši ga te ga postavivši prvo u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu 1943. godine, a potom na Dubrovačkim ljetnim igrama 1951. To je druga Fotezova preradba jednog Držićeva komada, dakle prva nakon *Dunda Maroja*, i prva njegova adaptacija teksta koji pripada autorovu pastoralnom kompleksu. To je pak značilo pojavu specifičnih žanrovskih problema pri adaptaciji toga teksta budući da Držićeve pastore, a ova napose, nisu čisti predstavnici toga žanra, već uvijek uz pastoralne sadrže i komediografske elemente. A, od adaptacije *Dunda Maroja*, čvrsto sidrenje u određenom žanrovskom obrascu bilo je temeljem Fotezove preradbene metode čija je svrha bila približavanje baštinskoga teksta suvremenom gledatelju. Uspoređujući tako, u pogledu snalaženja u žanrovskim rješenjima, Fotezovu preradbu *Dunda Maroja* s ovim ostvarenjem, Vladimir Kovačić, kritičar praizvedbe Fotezove preradbe, priznaje autoru teškoću zadatka kojega si je zadao, ali i uspjeh u njegovoj realizaciji: *Fotez je, dakle, uspio, iako mu u ovom slučaju zadaća nije bila toliko zahvalna, kao kod preradbe Dunda Maroja, koji je kao izdanak comedia dell'arte mnogo bliži suvremenom kazališnom gledaocu od Plakira* (Kovačić, 1943). Prispodobivši, dakle, Držićeva *Dunda Maroja* žanru komedije *dell'arte* – kojemu je, doduše, bliskija Fotezova obrada no Držićev izvornik -, Fotezu je bilo znatno lakše adaptirati Držićevu rimsku komediju za suvremenu pozornicu no što će to biti slučaj s *Plakrom*. No, još jedna zanimljiva činjenica

proizlazi iz ovog navoda: komediografski žanr – bilo da je riječ o historijskom obliku komedije *dell'arte* ili pak suvremenijoj inačici u obliku dobro skrojenog komada – tadašnjem će gledatelju biti znatno bliskijim od pastorale, koja predstavlja značajan izazov i u tekstualnom i u inscenijskom smislu.

Što dakle učiniti s renesansnom pastoralom kako bi ona komunicirala sa suvremene pozornice? Prvi problem s kojim se Fotez susreo bio je kako povezati rustikalnu i mitološku fabularnu liniju koje su u ovoj pastoralu odjeljenije no u ostatku Držićeva pastoralnog kompleksa. Taj je zadatak udijelio Plakiru koji, poput Pometa u njegovoj preradbi *Dunda Maroja*, postaje provodnim likom, no ovdje će on još više ličiti na Pucka u Shakespeareovu *Snu Ivanjske noći*, s kojim tekstom taj komad i inače ima više dodirnih točaka. Međutim, i u toj će adaptaciji „modernizacija“ teksta dovesti do stanovitog broja redukcija: jezik će biti još radikalnije pročišćen no u prethodnoj obradi i približen suvremenom standardu; izostat će dijelovi koji se kritički odnose prema onodobnoj dubrovačkoj stvarnosti, a Fotez ih je – kao i u *Dundu Maroju* – smatrao tek nepotrebnim balastom;⁶³ pokoja suptilna aluzivnost iz izvornika bit će zamijenjena grubljim vulgarnostima. No, najviše redukcija doživjeli su likovi, kojih je broj, kontaminacijama, smanjen sa izvornih šesnaest na deset,⁶⁴ a najviše izmjena pretrpjeli su upravo likovi iz rustikalnog svijeta. Na taj je način izgubljena individualnost svakog pojedinog Držićeva para, specifičnosti njihovih međusobnih odnosa, njihov odnos prema prostoru, a time i značajni idejni aspekti ove pastorale, koje su uočili i analizirali, kako smo u prethodnom tekstu pokazali, književni povjesničari.

Tako će Grižula preuzeti na sebe i funkciju Staniše; Omakala će djelomično preuzeti i funkciju Grube i funkciju Mione, budući da će u nju biti zaljubljen Radoje, koji je ovdje, za razliku od izvornika, star, povilinjen i – da ništa ne bi nedostajalo klišeju – ispičutura; Miona će pak, svojom zaljubljenošću u Dragića, preuzeti funkciju Grube, koja kao lik izostaje iz ove adaptacije. Odnos Radoja i Omakale zamijenit će odnos Grižule i Omakale, dakle odnos pohotnog starca i mlade djevojke, kao stalno mjesto klasične komediografije, topos doveden do krajnje petrificiranosti u komediji *dell'arte*. Grižula će pak biti Vukosavin suprug, njegov

⁶³ Ti su dijelovi, poput Omakaline tužaljke na svojega gospodara od kojega je pobjegla, prisutni u Fotezovom tekstu, no u zagradama, uz napomenu da njih nije nužno izvoditi. Oni, na neki način, opterećuju laku situacionu komiku kao temeljni poetički pristup te preradbe.

⁶⁴ U verziji teksta odigranoj na DLJI 1951. godine i tiskanoj dvije godine kasnije, kojom smo se služili (Držić, 1953b).

bijeg iz grada nigdje se ne spominje, iako pred kraj komada, kao i kod Držića, zaziva povratak u grad, no to bi onda značilo i Vukosavinu socijalnu i prostornu izmještenost iz prostora odigravanja ove pastorale. Tako Omakala ostaje jedinom bjegunkom iz grada, jedinim izmještenim likom ove pastorale, no ovdje će ona pobjeći od gospodara, a ne od gospodarice, čime će se stvoriti još jedan par pohotnoga starca i mlade djevojke, Omakale i njezinog gospodara, a izostat će društvena kritika tretmana dubrovačkih godišnica od strane njihovih gospodarica. Svakako je najveći problem ove preradbe kontaminacija lika Grižule i lika Staniše, dakle dva lika koja povezuje jedino njihova poodmakla dob. U svemu ostalome oni su sušta suprotnost: Grižula je izmješten, ne pripada niti prostoru kojega je napustio niti prostoru u kojega je došao, dok je Staniša snažno ukotvljen u vlastiti prostor, on drugoga prostora niti ne poznaje niti za njim žudi. Štoviše, on je jedan od rijetkih likova ovoga komada koji ne stremi za nečim nedostupnim, vrlo je konzervativan i zalaže se za statičnost poretka. Rezultat je takve kontaminacije nekonzistentnost i neutemeljenost Fotezova lika. Stoga u njegovoj adaptaciji postoji tek ponavljana dihotomija svijeta *ubogih* pastira i mitološkog svijeta, a posve izostaje treća razina, ona izmještenih likova, Grižule i Omakale iz izvornika, zahvaljujući kojima se ova pastoralna razlikuje od ostalih. Znači to i da izostaje problematika izmještenosti koju smatramo jednim od temeljnih idejnih slojeva ovoga komada.

Žanrovske nedoumice koje su se pojavile u preradbenom postupku reflektirale su se i u pitanjima inscenacije Fotezova *Plakira*. Tako autor u uvodnoj didaskaliji predviđa sljedeće scenografsko rješenje: *Pozornica: idilični predio u lugu, negdje kraj Dubrovnika. Pomoću rasvjete ili najjednostavnijim pomicanjem kulisa treba da se naizmjenice prikazuju dva svijeta, koji se kroz predstavu povremeno izmjenjuju* (Držić, 1953b: 9; podcrtala L.M.). Recenzent predstave iz 1943. godine također uočava kako je redatelj teatarski odijelio *sviet vila* od *prirodnog svieta šume*, smatrajući da mu je time uspjelo *da teatarski podcrta ono, što čini osobitu ljepotu Držićeva Plakira, naime neprestano ispreplitanje mitoloških i rustikalnih, zatim fantastičnih i realnih figura u ovoj pastirskoj alegoriji* (Kovačić, 1943). No, vjerojatno pod utjecajem onodobnih scenskih interpretacija Gundulićeve *Dubravke*, potpomognut scenografskim odabirom Vladimira Žedrinskog, u arkadijskom ozračju zapravo otkriva nešto drugo: to je ton gosparske dubrovačke otmjenosti *koja kao da je tiho napominjala, da se ovo cielo zbivanje zapravo i igra po gospodarima za gopare i da su seljaci, vile, bogovi i pastiri ovdje samo preobučeni gospari i vladike* (*ibid.*). Konkretno, to je zamišljeno na sljedeći način: *Scenografija Vladimira Žedrinskog je bila potpuno izražena u intencijama redatelja. Njezin*

bogati, a opet otmjeno smireni arkadijski ugodjaj, u kojemu se iz idiličnog mira jednog šumskog gaja naziru dubrovački gradski zidovi i pred njima dragi komadić plavoga mora, progovorio je s vječnom ljepotom našega sunčanog juga na kojem se je rodila od vjekova nepobjedjena blistava vragoljavost Držićeva komediografskog duha (ibid.). Fotezovu je, dakle, napomenu o blizini Dubrovnika, scenograf realizirao prikazom udaljenih dubrovačkih zidina. No, Grad ovdje očito nije ono problematično mjesto iz kojega bježe Grižula i Omakala, nije onakav kakvim ga tumači prije svega Slobodan Prosperov Novak. U simboličkom smislu on se u potpunosti uklapa u viziju Arkadije, on je njezin produžetak, mjesto gdje sklad prirode prelazi u sklad civilizacije, još k tome začinjen Držićevim komediografskim nervom – ili to barem tako očitava naš kritičar. Međutim, iako dijametralno suprotno interpretiran no što je to slučaj u tumačenjima koja smo nešto ranije ponudili, i ovdje Grad ostaje prisutan *in absentis*, i ovdje je zbivanje koncentrirano na prirodni krajolik, kojega Fotez očito dijeli na dva dijela, onaj kojega zaposjedaju mitološka bića i dio kojega napućuju pastiri, iako Fotezove didaskalije ne nude detaljnijeg rješenja kako scenografski izraziti distinkciju između ta dva svijeta koja dijele jedan pastoralni krajolik. Grad je, dakle, ovdje odsjaj impliciranoga sklada, dok će u kasnijim tumačenjima on biti upravo suprotno: u dubravi će se reflektirati njegovi konflikti. Još je jedan aspekt bitan u ovoj scenografskoj realizaciji, odnosno njezinom tumačenju od strane Vladimira Kovačića: ona također nosi apologiju nacionalne prošlosti, nacionalne kulturne i prirodne baštine. U skladu s tako upisanim značenjima u Fotezovo uprizorenje *Plakira* je i Kovačićev osvrt na glumu Josipa Deneša u ulozi Grižule, kojega ističe zbog njegove fine, otmjene, u plemenitom smislu riječi salonske komike, što ga, po kritičarevu mišljenju, čini prikladnim glumcem za Molièreove likove (*ibid.*). Zanimljivo je pritom da otmjenost i salonska komika nipošto nisu glumačka sredstva kojima su kasniji redatelji i glumci donosili na scenu Grižulin lik, a, u svjetlu renesansne kazališne i posebice glumačke poetike, teško bismo zamislili da ga je Držić takvim zamislio, no u vrijeme ovoga uprizorenja, model molijereskne salonske komike bio je općevažećim modelom svekolike inscenacijske prakse komediografskih predložaka.

Nadalje, Kovačić primjećuje da je Fotez ovo scensko zbivanje postavio u okvire nekoga lijepog sna ili priče o ljepoti, ističe se baletna lakoća izvedbe (*ibid.*). Podsjeća nas to na kritičarske recenzije prvih postava *Tirene*, i to onih u Gavellinoj režiji, dakle *Pira mladog Derenčina* i zasebne postave *Tirene* u Zagrebačkom dramskom kazalištu i na Dubrovačkim ljetnim igrama potkraj pedesetih godina, gdje su se također pojavljivali epiteti baletnosti i

snovite ljepote. Bio je to, očito, jedini način na koji se, u to doba, uspijevalo pristupiti inscenaciji pastoralnoga dramskog teksta.

Plakir je prva predstava odigrana u parku Gradac na Dubrovačkim ljetnim igrama, koja je na taj način posvetila taj dubrovački lokalitet kao privilegirani prostor uprizorenja pastoralne dramatike. Bila je to i prilika za postavljanje temelja ambijentalnom teatru kao poetičkom uporištu Igara, za razvijanje nekih njegovih osnovnih postulata u kontekstu te manifestacije. Tako recenzent predstave iz 1951. godine primjećuje da je redatelj vrlo uspješno uskladio radnju s ambijentom, da je glumačka igra povezana s ambijentom te da, općenito, ambijent ima velike, iako doduše ne i isključive, zasluge za uspjeh predstave. No, u toj novospoznatoj umjetnosti ambijentalnog teatra uočavaju se neki tehnički problemi, za koje će se s vremenom trebati iznaći adekvatna rješenja, poput akustike, koja pred glumce postavlja drukčije zadatke no što su ih oni imali u zatvorenoj kazališnoj zgradi (Kp., 1951).

3.6. Juvančićev hod od pastorale, preko komedije, do drame

U svojim postavama *Grižule* iz 1967. i 1973. godine Joško Juvančić zadržat će se na prostoru parka Gradac, no fokus tih predstava bit će ipak ponešto izmijenjen u odnosu na Fotezove: vidjet će se to i u samom nazivu pastorale, čiji nositelj više nije lik iz mitološkog svijeta, već izmješteni Dubrovčanin; rustikalni svijet ovdje dakle dobiva prednost nad mitološkim. Tako Miljenko Foretić, govoreći o kreaciji *Grižule* od strane Miše Martinovića, za njega kaže da je *ovdje središnje lice, koje i pišćevom dosjetkom postaje pokretač i raspletač spoticanja* (1967). On, dakle, ovdje preuzima onu ulogu provodnog lika koju je kod Foteza imao *Plakir*. Moramo ustvrditi da se u trenutku Juvančićeve premijere još ne uočava stvarni potencijal toga teksta; postoji velika opterećenost uspješno iznađenim modelima suvremenog uprizorenja *Skupa* i *Dunda Maroja* na Igrama; komediografski modeli dakle evoluiraju od Fotezovog potpomaganja komedijom *dell'arte*, no pastorala i dalje ostaje tek lepršavom zabavom. Tako Marija Grgičević piše: *A ta najnovija dramska premijera ne dosiže vrhunski domet koji u repertoaru Igara pokazuje Skup i Dundo Maroje. Razlozi nisu isključivo u izvedbi. Nastalo za jednu prolaznu prigodu, a srećom ipak sačuvano za sva vremena, to djelo posjeduje mnogo držićevske svježine i draži, ali i posve lepršavog duha improvizacija u prilično proizvoljnoj kombinaciji blijedih i konvencionalnih pastoralnih, te vrlo prosječnih rustikalnih prizora. Svladati taj izraziti kontrast, doći do sinteze koju zahtijeva*

živa scenska igra, još uvijek ostaje otvoren zadatak našeg suvremenog teatra, a rješenje koje nam pruža redatelj Joško Juvančić s festivalskim dramskim ansamblom bez sumnje je jedno od mogućih, iako možda ne i najoptimalnijih (1967a). I ovdje se, dakle, uočava kontrast mitoloških i rustikalnih prizora, izazov kako ih povezati te se priznaje stanovita uspješnost Juvančićevih rješenja toga zadatka. Nadalje, realizacija rustikalnih prizora odnosno glumačka igra tumača rustikalnih likova smatra se uspješnijom od mitoloških prizora, koji uglavnom počivaju na koreografskim elementima (koreograf: Ivica Boban), vješto koristeći uzbrdicu parka Gradac. Kritičarka njihovu igru naziva *obijesnim fizičkim raspoloženjem koje im diktira muzika i koreografija (ibid.)*, nauštrb pastoralne idiličnosti. I Miljenko Foretić će zaključiti da je Juvančić uspješno uskladio mitološki i svijet *ubogih* pastira te da su prizori vezani uz ovu posljednju skupinu bili uspješniji. Dapače, posebno ističe prizore koji naglašenije tematiziraju dubrovačku stvarnost Držićeva vremena kao uspjelije. A, prisjetimo se, Fotez je upravo te prizore izbacivao iz svojih realizacija kao balast. Očito, vremenski i prostorni pomak, ali i adekvatan redateljski pristup tima prizorima, učinio ih je značajnom komponentom uprizorenja ove pastore. No, poput recenzenata prvog Fotezova uprizorenja *Plakira*, i Foretić će vilinski svijet tumačiti kao refleks određenih društveno-socijalnih prilika Držićeva Dubrovnika (1967).

Marija Grgičević (1973a) pozabavit će se i obnovom ove predstave iz 1973. godine, smatrajući je uspješnijom od predstave iz 1967. (*ibid.*). Dok je šest godina ranije govorila o *antiidiličnoj pastoralni*, ovaj put svoju kritiku naslovljuje *pastorala s dodatkom parodije*, objašnjavajući to sljedećim riječima: *Redatelj Joško Juvančić u ovoj je predstavi idiličnu pastoralu pokušao ispreplesti ironičnim nitima parodije, što je došlo do izražaja u spomenutom liku Plakira [igrao ga je Krešimir Zidarić, glumac od devedesetak kila, op. L.M.] i u postavi pojedinih vilinskih scena, ali nije imalo jačeg utjecaja na predstavu u cjelini. U njoj je u prvi plan došlo nastojanje da se u homogenoj stilizaciji što zornije izrade životne odlike autentičnih seljačkih likova iz dubrovačke okolice, što je urodilo izvanredno pomnom izcizeliranošću svakog pojedinog lika i detalja igre (ibid.)*. Dakle, i ovdje su se rustikalni prizori pokazali uspješnijima.

Svoj će pak kritički osvrt na ovu predstavu Dalibor Foretić započeti istim pitanjem koje si je šest godina ranije postavila Marija Grgičević, no u iznalaženju odgovora napraviti će korak više: *Za suvremenu sceničnost Dunda Maroja, Skupa pa i Novele od Stanca svatko je od kazališnih ljudi danas spreman staviti ruku u vatru. Da li i za pastoralnu komediju uvjetno*

nazvanu Grižula ili Plakir (izvorni naslov joj nije sačuvan) za koju se i dosad govorilo da je i od ostalih, u fragmentima ili gotovo u cjelosti, sačuvanih Držićevih komada u izvornom obliku najbliža izvedivosti? Poslije premijere obnovljene predstave tog djela, dakle poslije drugog juriša na njega, definitivno se može reći: da, i to je djelo osvojeno za suvremeno kazalište (2002: 47). No, konstatiravši temeljnu sceničnost Grižule u suvremenom teatru, još uvijek nismo riješili sve izazove postavljanja pastoralnog komada na današnju pozornicu. Tako Foretić poput preciznog računovođe raščlanjuje vrline i mane toga teksta u cilju njegova scenskog transponiranja: U aktivu Držiću u toj komediji znalci stavljaju nekoliko izuzetno dobro okarakteriziranih likova (od kojih lik Omakale je ne samo jedinstven u njegovu opusu, nego je po realističkoj profiliranosti rijedak uopće u renesansnoj dramskoj književnosti), niz aluzija i refleksija na situaciju u Dubrovniku njegova vremena, iz kojih se nazire njegov socijalni angažman u kasnijim komedijama. U pasivu mu, pak, bilježe papirnatost pastore (dramskog roda koji je utjelovio sve ono što je bilo izvještačeno u duhu tog vremena, pa je normalno da se u kasnijim razdobljima više nije mogao oploditi), te posebno rascjepkanost i nepovezanost dramske radnje koja teče u tri toka što se međusobno tek mjestimično dodiruju (ibid.). Ovdje smo se, dakle, definitivno odmakli od Foteza, koji je prizore vezane uz dubrovačku stvarnost smatrao balastom; sada balastom postaju vilinski prizori. Temeljno žanrovsko određenje ovdje je komedija, a u duhu predstave Juvančić je učinio snažan pomak od pastoralnog prema životnosti, presudan, čini mi se, za njezin uspjeh, pomak vidljiv u sva tri Grižulina dramska toka (cit. dj.: 48). Taj se pak oćut životnosti temelji na izvrsnim glumaćkim kreacijama. To je, dakako, bilo najteže postići u pastoralnim prizorima: On se najočitije osjeća u Juvančićevu odnosu prema vilinskom svijetu, u kojem je dramska radnja najnaivnija i za nas danas najmanje zanimljiva. Priča o Plakiru, sinu Kupidovu, pustopašnu bogu ljubavne strasti, koji nalazi zabavu u tome da u svoje zamke hvata male, vragoljaste vile koje će ga na kraju uhvatiti u svoju mrežu i ocrniti, kroz koju je Držić htio pokazati, za pouku mladencima, pobjedu petrarkističke čiste ljubavi nad trenutnim ljubavnim zanosom, danas se čini balastom komedije. Valjanim rješenjem tog problema osigurano je pola uspjeha predstave. Juvančić ne razmišlja mnogo kakav je taj vilinski svijet. Prihvaća ga, pa i mi zajedno s njim, kao konvenciju jednog kazališnog razdoblja, ali lomi je tada u njezinoj naivnosti finim ironiziranjem i grotesknošću (ibid.). Dakle, ironiziranje i grotesknost nadaju se rješenjima za suvremeno uprizorenje žanrovskih odlika koje u svojem izvornom obliku teško funkcioniraju na današnjoj pozornici.

Zanimljiv je i stanoviti pomak u odnosu prema određenju prostora kojega Foretić zamjećuje, a odraz je ranije spomenutog pomaka od pastorale prema životnosti kao temeljnog principa ovog uprizorenja: *U punoj realističnosti istančani likovi Vlaha i Vlahinja donose tu pastirsku Arkadiju na ovo naše tlo, u ovaj naš grubi i sirovi krš, nadomak zidinama Grada* (cit. dj.: 49). Poput Žedrinskijevih obrisa gradskih zidina u Fotezovoj postavi, koje upućuju na udaljeni sklad, a ne poprište konflikata iz kojega bježe Grižula i Omakala, i ovdje se, iz pripitomljene prirode parka na rubu staroga grada, naziru stvarne gradske zidine, masivni kamen umjesto kartona neobarokne zagrebačke pozornice, ali i prvih otkrivanja ambijentalnog teatra. Arkadija je, dakle, ovdje, svedena na minimum, naglašen je stvarni prostor dubrovačkog zaleđa (zadatak da ga oponaša dobio je prostor ipak pripitomljene prirode parka), a obrisi Grada tu su kao referenca na prostor izгона dvoje dubrovačkih bjegunaca.

Tako, dakle, sva tri tijeka radnje dobivaju svoj prostor. I upravo je to Foretićeva zasluga što je u ovom dramskom tekstu i u Juvančićevu uprizorenju očitao tri fabularna tijeka, dok se dotad uglavnom govorilo samo o mitološkom i o rustikalnom svijetu, pribrajajući likove Grižule i Omakale ovoj posljednjoj skupini. O njima će Foretić reći sljedeće: *U trećem toku radnje, u kojem je Držić najbliži svijetu svojih velikih komedija, Juvančić u likovima Grižule i Omakale pronalazi neke duboke, dramske naglaske, koji ih u njihovoj osamljenosti čine tragikomičnima. Zbog toga kreacije Špira Guberine i Marije Kohn ostaju najupečatljivije, najviše iznenađujuće vrijednosti predstave. Jer, otkriti u Grižuli svu tragiku jedne staračke usamljenosti koja ga čini pustinjakom više iz te njegove unutrašnje nesreće i čamotinje nego iz revolta, u kojoj žudi za vilama kao za idealom neke apstraktne, njemu nedostupne ljubavi, kao što je to uspjelo Guberini, ili u Omakali nesretnu godišnicu kojoj ništa nije jasno što se oko nje zbiva, osim da joj cokula vija oko glave, stvoriti dakle od nje Gelsominu 16. stoljeća, kako je to s izuzetnom profinjenošću ostvarila Marija Kohn, znači prevladati granice komedije, znači u liku otkriti najdublje korijene ljudskosti, koje ga više ne čini ni smiješnim ni tragičnim, čine ga na sceni jednostavno čovjekom* (ibid., podcrtala L.M.). Možemo dakle zaključiti da je Juvančić utišao pastoralne elemente toga teksta, naglasio komične, ali kao novinu uveo dramske, koje je otkrio u, sada prvi puta jasno izdvojenom, trećem fabularnom toku, onome koji pripada gradskim bjeguncima Grižuli i Omakali. Stoga Foretić pomalo proročanski najavljuje (u čemu je potpuno u pravu, iako tome nažalost neće moći svjedočiti) u kojem će se daljnjem smjeru kretati uprizorenja ove pastoralne komedije.

3.7. Društvenokritička čitanja *Grižule* u postavama Paola Magellija i Zlatka Svibena

Magellijeva postava *Grižule* na Dubrovačkim ljetnim igrama 2003. godine izaći će iz parka Gradac, no svoje će prizorište pronaći u prostoru sličnih dispozicija: u parku dubrovačke Stare bolnice, dakle opet u prostoru pripitomljene prirode nadomak staroj gradskoj jezgri. U načinu na koji je, uz pomoć scenografa Hansa Georga Schäffera redatelj organizirao prostor vidljiva je lektira dvadesetak godina starog Senkerova teksta o tome kako uprizoriti tu pastoralnu komediju, kojega smo ranije prikazali (Senker, 1982): *U šumi iza Stare bolnice poprište je igre, složene mreže odnosa dva svijeta, vilinskog i onog odbjeglog iz Grada. S pozornicom koja igra u sve tri dimenzije (vilinski je svijet uz pomoć alpinističkih tehnika postavljen visoko u krošnje stabala) Držićevi svjetovi dobivaju dostojno mjesto zaigrane mašte. (...) Vilinski svijet kao neki leteći cirkus bdi nad svijetom pastira u potrazi za partnerima, a njihova povremena interakcija događa se na više fizičkih planova* (Boko, 2003). No, kako nam dalje otkriva kritičar, autori ove postave čitali su i Slobodana Prosperova Novaka, koji, kako je također ranije prikazano, u ovoj pastorali očitava i kritički autorov odnos prema društvenim odnosima u Gradu (Prosperov Novak, 1984): *Nije, međutim, u ovoj zaigranosti sve veselo i bezbrižno, puno je tu socijalnih momenata u pričama izbjeglih iz grada i društva, jer Držićeva kritičnost prema svom Gradu, premda ne naglašena kao u drugim njegovim djelima, i ovdje je prisutna* (Boko, 2003).

Konstatirajući kako je pastorala opstala u vremenu zbog svoje uporne potrebe da traga za srećom, Dubravka Vrgoč pronalazi u Držićevu tekstu uporišta za njegovo funkcioniranje u suvremenosti: *Uz dramaturšku pomoć Željke Udovičić intervenirao je [Paolo Magelli, op. L.M.] u strukturu pastorale otkrivajući njezinu raspadnutu konstrukciju što odgovara rasutoj stvarnosti vremena u kojem živimo. Podudarnost toga (anti)pastoralnog modela i modela po kojem je moguće identificirati kaotičnost našeg svijeta prepoznatljiva je u dubrovačkoj predstavi* (Vrgoč, 2003).

Možemo, dakle, zaključiti da je riječ o scenski nedvojbeno atraktivnoj predstavi, no njezini se kreatori ne zaustavljaju na toj atraktivnosti, već unose određenu dozu socijalne kritičnosti, kao jedno od mogućih čitanja Držićeva teksta, transferirajući je u vrijeme izvedbe. Nastavljena je tako tendencija zacrtana u prethodnoj, Juvančićevoj postavi, koja je otkrila

dramatske akcente u ovoj renesansnoj pastoralnoj komediji, približivši je na taj način suvremenosti.

Kad Zlatko Sviben, u baranjskoj šumi na Osječkom ljetu kulture 2008. godine, bude postavljao svoju verziju *Grižule*, pokazat će se on još revnijim čitateljem Prosperova Novaka. Pastoralnost će ostati tek vizualnim okvirom, preselivši se iz Držićeva mediteranskog zavičaja u gustu baranjsku šumu, no njezina žanrovska obilježja bit će svedena na minimum: *Svibena nije zanimao žanr pastore, već Držićeva kritika vremena i ljudi nahvao, zanimala ga je Držićeva svevremenost, u kojoj je pronašao razloge za predstavu u kojoj se kroz Držićevo doba prepoznaje i zrcali naše vrijeme* (Tunjić, 2008b). Recenzent predstave objašnjava nam Svibenov prozed: *Premda sve u šumi, cijela scena koja okružuje gledalište (izvrsna scenografija Miljenka Sekulića), upućuje na pastoralu, već prve riječi prologa, koje izgovara Frane Perišin (Grižula) jasno govore da se redatelj odlučio na posuvremenjenje, na drukčije iščitavanje, kojim Držićev svijet „pastirno-mitološke i alegorično-realistične komedije“, po oniričnosti preteče Shakespeareova Sna ivanjske noći, sučeljuje sa stvarnim problemima onoga vremena čiji tragovi i odjeci žive i danas. Odustavši od *Grižule pustinjaka*, remete koji zbog staračke mahnitosti bježi u šumu kako bi našao smisao svojoj ludosti redatelj ga pretvara u *Držića*, pa tako *Grižula* umjesto erotizmom, izazvanim staračkom pomamom, uzvraća cinizmom, kritički progovara o tadašnjem vremenu i ljudima, o tadašnjim zakonima i običajima Dubrovnika. Prije nego što počne s lica skine masku i nasloni je na pješčanu maketu Grada hoteći i time reći kako je Grad sav od maškara, od prijetvornosti. Držeći se čvrsto *Držića* redatelj režira uvjerljivu životnu predstavu koja je više od pastirske igre i u kojoj se prožimaju: alegoričnost i stvarnost, uzvišeno i parodijsko, komično i dramsko, u kojoj suživi: mitološki svijet vila i realni svijet pastira ubogih (*Mione i Radoja*) i pastira uzumnožnih (*Grube i Dragića*),⁶⁵ *gospara Grižule* koji je utekao u pustinju od zle godišnice i *Omakale*, godišnice koja je utekla od zle gospođe i pripovijeda ne samo o gospođi nego i zakonima Dubrovnika. U predstavi se zrcali onodobno dubrovačko društvo, koje se predavalo samodostatnosti, hedonizmu i malo se brinulo za običan puk, za njegov život i probleme, a ponajmanje je marilo za položaj žene, koji u osječkoj predstavi zadobiva više prostora nego u*

⁶⁵ Ne znamo zašto Tunjić ovo dvoje likova smatra pastirima *uzumnožnim*. Po našem sudu, Dragićevo traganje za nedostižnim idealom utjelovljenim u vili tek je epizodom toga mladog pastira koji inače po svim svojim obilježjima pripada korpusu Držićevih *ubogih* pastira; dapače, pripadnici te skupine likova upravo i dobivaju pravo pribivanja u pastoralnom žanru svojom prolaznom povilinjenošću, odnosno (uzaludnim i prolaznim) pokušajem pripadanja svijetu *uzumnožnih* pastira.

kakvu feminističkom traktatu (ibid.). Svibenovo čitanje ovdje donekle podsjeća na Sršenovo čitanje *Venere i Adona*, koje, kako smo prikazali u poglavlju o toj pastorali, prenosi stvarni praizvedbeni kontekst u okvire na suvremenoj sceni prikazane fikcije, otčitavajući ga u ključu autorove doduše ne izravne, ali osobno posredovane društvene kritike. Tako i Sviben Držića uvrštava u popis *dramatis personae* ne bi li tako, računajući tu zacijelo i na gledateljevo okvirno poznavanje Držićeva životopisa, društvenu kritiku učinio izravnijom. Međutim, Tunjićevo čitanje Držićeva Grižule čini nam se ipak ponešto reduciranim: je li doista erotska pomama jedini razlog remetina bijega u pustinju ili je već i Držić, ovaj puta kao pisac a ne kao lik, predvidio šire socijalne razloge tog starčeva poduhvata? Stoga bismo prije pretpostavili da je Sviben bogato profiliranom liku Držićeva Grižule upisao još neke osobine proizašle iz Držićeva životopisa te tako stvorio nosivog lika svoje u idejnom smislu očito prilično ambiciozne predstave.

4. Zaključno o pastorali na suvremenoj pozornici

Netom prikazane suvremene postave Držićevih pastorala pokazuju da autorove realizacije toga renesansnog žanra ipak mogu pronaći modalitete funkcioniranja na današnjoj pozornici. A oni pak mogu biti prilično raznoliki, kako nam svjedoči relativno mali broj uprizorenja tih komada.

Na početku moramo konstatirati da je između praizvedbenog i suvremenog izvedbenog konteksta tih dramskih tekstova došlo do stanovitog gubitka semantizirajućeg potencijala – dakako onog potencijala koji je proizlazio iz stvarnosnog okvira kazališnoga čina. Taj je pak gubitak postao pogonskim gorivom za traganje za interpretacijskim i dramaturško-redateljskim rješenjima koja bi nadomjestila taj početni manjak. Jedno od mogućih rješenja, najdosljednije primijenjeno kod Sršena, jest pomicanje granica ontoloških razina uključivanjem stvarnosnog praizvedbenog okvira u predstavu, njegovo uprizorenje, fikcionalizacija. Kako smo mogli vidjeti u konkretnom primjeru uprizorenja *Venere i Adona*, taj se prosede pokazao uspješniji u dramaturškom smislu no što je proizveo redateljski uspjelu predstavu.

Drugi postupak upisivanja smisla u suvremene postavbe pastoralna, a koji može – i u konkretnim postavama vrlo često i supostoji s ovim prvim – jest politizacija. O političnosti upisanoj u pastoralnu književnost pisali su mnogi autori, od Williama Empsona i njegova djela *Some Versions of Pastoral*,⁶⁶ a ovaj će fenomen posebno zanimanje pobuditi kod novih historista. Tako L. A. Montrose, pokazujući na koji se način kraljica Elizabeta I. koristila pastoralnim formama kao političkim instrumentima, svoju studiju započinje konstatacijom koja na neki način obrće uvriježeno poimanje o pastoralnoj književnosti: *Pastoralna moć može se činiti oksimoronskom idejom jer je pastoralna literatura navodno diskurs nemoćnih u omalovažavanju moći* (2007: 187). Nasuprot tome, autor smatra da je simboličko promišljanje društvenih odnosa središnja funkcija elizabetinskih pastoralnih formi te da su društveni odnosi, u svojoj biti odnosi moći (*ibid.*), dovodeći tako u usku vezu pastoralu, društvene odnose i moć. Autor nadalje pokazuje kako je veza pastoralnog i političkog ozakonjena u renesansnim poetikama: *The Arte of English Poesie* (Umijeće engleske poezije), vodič za dvorsko ophođenje i dvorsku poeziju posvećen kraljici Elizabeti, tvrdi da suvremeni pjesnici nisu razvili pastoralnu poeziju „ni u svrhu kopiranja ni predstavljanja rustikalnih načina ljubovanja i ophođenja, nego kako bi pod krinkom priprostosti i grubim govorom naznačili i aludirali na važnije teme, koje možda nisu mogli, bez određenih opasnosti, razotkriti na neki drugi način“. Puttenham sugestivno opisuje verbalni kompleks koji je pastoralan u formi, natopljen ljubavnim sadržajem, a zapravo ima političku svrhu (*cit. dj.*: 188). Izvedbom pastorele kao uprizorenjem stanovitih društvenih odnosa bavio se i Roger Chartier nazvavši svoj članak „George Dandin ili uprizorenje društvenog“ (1994). Opisujući izvedbu Molièreova *Georgea Dandina* u Versaillesu 1668. godine prilikom proslave značajnih kraljevih vojnih uspjeha, autor kako u izvedenoj komediji s pastoralnim glazbeno-scenskim umecima tako i u cjelokupnoj svečanosti s obilježjima pastoralnosti koja joj daje okvir te se na neki način prožima s izvedbenom razinom, zahvaljujući teatrabilnim aspektima dvorskoga života, očitava uprizorenje nostalgije aristokracije za njezinim nekadašnjim slobodnijim životom, u vremenima prije njihove intenzivne vezanosti uz dvor, kao i političku manipulaciju tom nostalgijom od strane suverena: *Smještajući svoju rustikalnu iluziju u pravi vrt, podastirući bezgranično obilje, nudeći, tu jednu večer, slasti drevne i idealne prirode, svečanost istodobno izražava i omeđuje nostalgične snove plemstva koje su dvorski zahtjevi oteli od (stvarne ili pretpostavljene) slobode negdašnjeg zemljoposjedničkog života. Nju se,*

⁶⁶ Empson, William. 1950. *Some Versions of Pastoral*. London: Chatto & Windus

dakle, poput viteškog romana ili pastorale – u svojim različitim žanrovima – treba shvatiti kao utopijsko naličje neizrečenih ograničenja koje nameće dvorski život, kao fikcijom izraženo poricanje novih obveza urbanizirane i uz dvor vezane aristokracije. (...) Tako Luj XIV izvrće u vlastitu korist plemenitašku nostalgiju čije ratničke ili pastoralne manifestacije, nekoć potvrđivane izvan i nasuprot dvorskoga života, posve paradoksalno postaju samom srži svečanosti organizirane voljom suverena, koja se odvija prema pravilima koja su u temeljima novoga dvorskog života (nav. dj.: 292; prevela L.M.).

Pastorala je, dakle, uvijek politična, budući da tematizira funkcioniranje neke ljudske zajednice. Sklad koji se postiže na kraju izdanaka toga žanra nudi model organizacije cjelokupne zajednice, a ne samo pojedinačnog para, kako bi to središnja pozicija ljubavne tematike u tome žanru mogla sugerirati. U toj svojoj političnosti klasična je pastorala afirmativna u odnosu na postojeći poredak, ona zagovara povratak u na početku poremećenu ravnotežu kao i endogamna matrimonijalizacijska rješenja; ovdje se različiti svjetovi susreću tek u trenutnoj konfrontaciji, da bi na kraju svi bili vraćeni na svoje mjesto. Takav koncept u potpunosti korespondira s kontekstom aristokratskih vjenčanja koja predstavljaju stvarnosni okvir praižvedbama Držićevih pastorala. No, ponekad već u samome tekstu, a ponekad u rascjepu između teksta i izvedbe, pastorala može sadržavati napukline sa znatnim subverzivnim potencijalom. Te su napukline pronašli redatelji poput Kunčevića, Sršena, Magellija i Svibena, nerijetko inspirirani Novakovim čitanjima odnosa Držićeva teatra i vlasti, te postavili svoja uprizorenja Držićevih pastorala u ključu koji preispituje postojeći poredak, bilo da je riječ o historizaciji koja će se locirati u Držićevo vrijeme i prostor, bilo da je riječ o aktualizaciji koja će problematizirati suvremenost izvedbe, bilo da se odabire bezvremenost inherentna pastorali kao žanru, s univerzalizacijskim učinkom. No, ne zaboravimo, i Medvešekova bezvremenska vizija idealne eko-etno zajednice nije ništa manje politična, budući da se i ona bavi organizacijom života u zajednici.

Treća bi se pak mogućnost suvremenog uprizorenja pastorale mogla oprimjeriti tumačenjima koje nudi Milovan Tatarin u svojem čitanju *Grižule*. U tome viđenju komada težište je postavljeno na intimne preokupacije i žudnje likova, na težnju za onim što im je nedostupno te nezadovoljstvo dostupnim. Ovdje je, dakle, u središtu pojedinac, a ne odnosi u zajednici.

Možemo, dakle, zaključiti, da je Držićev pastoralni opus u suvremenom hrvatskom kazalištu prošao put od prvotne prije svega formalno-izvedbene problematičnosti do znatno dubljeg književnokritičkog i potom dramaturško-redateljskog prodiranja u idejni sklop toga žanra, koji se pokazao izrazito potentnim za upisivanje novih značenja i njihovo scensko opredmećenje, kako bi se nadoknadio onaj polazišni manjak stvoren gubitkom praizvedbenoga konteksta. U tome redateljskom traganju iznađena su poneka zanimljiva rješenja, o čemu svjedoče kritičari u ranijem tekstu prikazanih predstava, no na kraju ćemo ipak konstatirati da pastoralni dio Držićeva opusa i dalje predstavlja teritorij nemalih redateljskih izazova, na koji naši kazališni stvaraoci prilično rijetko kroče.

III. *Novela od Stanca*: između vesele kazališne igre i otkrivanja tragičnosti Stančeva lika

Scijenit će Vlah ovi da su vile zbiljne.

1. *Novela od Stanca* na hrvatskim pozornicama

Praizvedbeni kontekst komediole *Novela od Stanca* ujedinio je dva ključna kalendarska aspekta starog dubrovačkog kazališta: pirnu prigodu i pokladni okvir. Naime, taj je kratki tekst praizveden na piru Martolice Džamanjića, u palači Frana Kabužića, negdje između 15. i 18. veljače 1550. godine, dakle u pokladne dane. Sastavljen u stihovima prije 1551. godine, našao je svoj put do prvog tiskanog izdanja Držićevih tekstova, smjestivši se zajedno s *Venerom i Adonom* i *Pjesnima ljuvenim* u knjižicu koja će biti objavljena godinu dana nakon praizvedbe. Potom će, zajedno s prvotno zasebno objavljenom *Tirenom*, figurirati i u dva sedamnaestostoljetna izdanja Držićevih tekstova da bi, na samom kraju 19. stoljeća, upravo taj kratki tekst označio Držićev povratak na, sada modernu, pozornicu. Naime, nakon što je 1888. godine postavljena Gundulićeva *Dubravka*, Stjepan Miletić odlučuje uprizorenja starog hrvatskog teatra na suvremenoj nacionalnoj sceni nastaviti revitalizacijom Držića, a *Novelu od Stanca* smatra najprikladnijim autorovim dramskim tekstom za započinjanje te izvedbene prakse. Rezultiralo je to premijerom *Stanca 2.* siječnja 1895. godine. Nakon što je ta postava u pet godina bila odigrana tek šest puta, prvu polovicu 20. stoljeća obilježit će egzistiranje toga Držićeva teksta u formi glazbenog kazališta, započevši operom Božidara Širole na izvorne stihove praizvedenom 1915. godine, s ponovnim postavama iz 1919. i 1936. godine (sve HNK Zagreb), te se nastavivši tekstualnom verzijom Vojmila Rabadana uz glazbu Jakova Gotovca, iz 1959. i 1984. (HNK Zagreb), 1961. i 1981. (HNK Osijek), 1962. (HNK Rijeka), 1966. (HNK Split). U medij dramskoga kazališta *Stanca* će vratiti Marko Fotez, svojom kontaminacijom toga teksta s *Tirenom*, o čemu smo opširno pisali u prethodnome poglavlju, postavivši ga 1952. godine na Dubrovačkim ljetnim igrama te 1969. godine u splitskom kazalištu. U svoj repertoar u prvim desetljećima svojega postojanja *Novelu od Stanca* nekoliko puta je uvrstilo Zagrebačko kazalište mladih: 1954. u režiji Đurđice Dević i Zvezdane Ladika, 1963. samo u režiji Z. Ladika te 1977. godine u režiji Slobodana Praljka. Godine 1971. Tomislav Durbešić taj komad, ponajvećma u izvedbi studenata i u koprodukciji Akademije za kazališnu i filmsku umjetnost, postavlja u Teatru &TD te ga iste godine izvodi na Poljani Mrtvo zvono u sklopu Dubrovačkih ljetnih igara. Ivica Kunčević postaviti će ga u dubrovačkom Kazalištu Marina Držića 1976., a Borna Baletić

u splitskom HNK 1987. godine. Pedesetih godina 20. stoljeća *Novelu* nekoliko puta režira Bogdan Jerković u okvirima studentskog kazališta, a zabilježena je i režija Richarda Simonellija u splitskom Dječjem kazalištu Titovi mornari iz 1956. godine. Naposljetku, uoči 500-te obljetnice autorova rođenja, Vladimir Gerić će, 2007. godine, staroga seljaka s Pive i objesnu dubrovačku mladež koja mu želi *učinit novelu*, smjestiti u sjeverozapadnu Hrvatsku, prepjevavši Držićev tekst na kajkavski te, tako nastalu, *Spelanciju od Stanca*, postaviti u zagrebačkom netom otvorenom Histrionskom domu.

Iz ovoga prikaza scenske sudbine *Novela od Stanca* možemo izvući zaključak o njezinoj neujednačenoj prisutnosti na hrvatskim pozornicama tijekom 20. stoljeća. U trenutku, mogli bismo reći, predegzistencije Držića na modernoj pozornici – jer vrijeme prije Fotezove scenske revitalizacije *Dunda Maroja* 1938. godine to doista jest – ova nevelika pokladno-pirna igra nadaje se najprikladnijim polazištem za istraživanje scenskog potencijala autorova opusa u suvremenom kazališnom kontekstu. Međutim, nakon samo šest izvedbi, nakon toga gotovo slučajnog Držićeva scenskog proplamsaja, autorov tekst pronalazi očito za svoje vrijeme adekvatniju egzistenciju u okviru glazbenog kazališta, da bi ga – kao što je slučaj u najvećem broju Držićevih komada – u drugoj polovici stoljeća scenskom životu u okrilju dramskog kazališta priveo, opet na svoj specifičan način, Marko Fotez. Potom će *Novela* svoje mjesto pronaći na pozornici kazališta prvenstveno namijenjenog mladoj publici – Zagrebačkog kazališta mladih, kao što će biti zanimljiva i studentskom kazalištu. Dakako, pripovijest u kojoj su glavni pokretači zbivanja dubrovački mladići koji se žele zabaviti u pokladnoj noći prijemčiva je i mladoj publici, ali i mladim glumcima. Zato će i Durbešić odabrati rad sa studentima. No, ovom Durbešićevom postavom započinje i nešto slojevitije redateljsko istraživanje toga Držićeva teksta, jasnije se iskazuju neki polazišni problemi u pristupu inscenaciji. Taj problematski pristup nastavit će se i u Kunčevićевой i Baletićевой postavi, dok će se Gerićeva adaptacija posvema koncentrirati na problematiku kulturološke izmještenosti, tražeći lokalni adekvat u izvorniku pročitanoj iskonskog histrionstva.

Slijedom izloženog, odlučili smo u našem prikazu poći od Miletićevog postava; dok smo se Fotezovom adaptacijom i režijom, koja je taj komad unekoliko svela na lakrdiju i izrugivanje Stancu, stavljajući u prvi plan motiv sukoba sela i grada, pozabavili u prethodnom poglavlju. Težište ćemo pak postaviti na prikaze Durbešićeve, Kunčevićeve i Baletićeve predstave: na Durbešićevu potragu za akademskim okvirom, u višestrukim, pozitivnim i negativnim značenjima toga pojma, Držićeva teksta; na Kunčevićevu potragu za

mladenačkom energijom kao temeljnom silom komada; na stanovita zatamnjenja, usporavanja, koja će lepršavom Držićevu tekstu upisati tada mladi redatelj Borna Baletić. Vidjet ćemo na koji način ovaj pomak u poetikama redateljskog čitanja toga specifičnog Držićeva teksta odgovara evoluciji inscenacijskog pristupa na razini cjelokupnog autorova opusa. I konačno, završit ćemo s predstavom koja, dvadeset godina nakon Baletićeve, pokušava *Stanca* vratiti u okrilje pučkoga duha, ali ovaj puta na jednom drugom prostoru s vlastitim kulturološkim obilježjima.

2. Dvostrukost praizvedbenog konteksta

Na samome početku upozorili smo na dvostruki praizvedbeni kontekst: pirni i pokladni. Zanimljivost je te dvostrukosti što upravo ove dvije svečane prigode: svadba u bogatoj pučkoj ili aristokratskoj obitelji kao svečanost za uži krug ljudi te poklade kao *par excellence* kolektivna svečanost jedne gradske zajednice kao što je Dubrovnik Držićeva vremena, predstavljaju jedini vremenski, kalendarski okvir kazališnih zbivanja u doba praizvedbi Držićevih komada. Tako će pokladni period ugostiti javnu kazališnu izvedbu na prostoru pred Kneževim dvorom ili, poput izvedbe *Dunda Maroja* 1551. godine, u samoj Vijećnici, dok će se veći broj Držićevih praizvedbi odigrati u obliku pirnih drama, dakle u privatnim⁶⁷ kućama. Poznato je da su upravo poklade onaj trenutak u godini kad je dopušteno ono što inače poredak ne odobrava, odnosno, preciznije rečeno, kad je dopušteno simbolički se suprotstaviti poretku, zahvaljujući tada djelatnom toposu obrnutog svijeta, koji je u svojem temelju kazališne prirode: on počiva na preodijevanju, na bivanju onoga što inače nismo. U trenutku raspodjele pokladne povorke na izvođače i gledatelje, na one preodjevene i na one koji to nisu, nastat će teatar. Tako će pokladno razdoblje prirodno ugostiti kazališnu praksu, kao onaj permisivniji period godine dopustit će tu, poradi višestrukosti semiotičkih sustava na kojima počiva, potencijalno subverzivnu aktivnost. Izvedba pak kazališnih predstava u pirnom kontekstu, vidjeli smo u prethodnom poglavlju, imala je nešto drukčiju funkciju: ona

⁶⁷ Dodajemo da ovdje pojam *privatnog* ne bismo smjeli strogo shvatiti na način kako ga primjenjujemo na pojave suvremenog industrijskog i postindustrijskog društva, gdje su sfera *javnog* i sfera *privatnog* na dvama suprotnim polovima. Naime, sjedinjavanje dviju moćnih (jer, da nisu moćne i bogate, ne bi priređivale takve pirove, i još s glumom!) obitelji renesansnoga Dubrovnika nije bio tek privatni događaj, već je on imao značaj i u široj zajednici. Ipak, izbor i biranost uzvanika, držimo, daje nam za pravo da ovakav događaj, za razliku od posvemašnje društvene otvorenosti karnevala, nazovemo *privatnim*.

je na specifični način semantizirala stvarnosni događaj – svadbeni ritual, kao središnji dio svečanosti u čiji se okvir upisivala. No, kako pomiriti funkciju teatra u svadbenome i u pokladnom kontekstu? Kao prvo, osim kalendarskog poklapanja pira Martolice Džamanjića i pokladnog perioda, navest ćemo i jedno arhivsko svjedočanstvo, kojega prenosi Pavle Popović, a koje nam, u jednoj bilješci iz 1524. godine, donosi informaciju da je o svadbama bilo i plesa⁶⁸ pod maskama (1935: 220). Ti nam, pak, podaci potvrđuju poklapanje ta dva događaja, no i dalje nam ne pomažu odgovoriti na pitanje da li je moguće pomiriti pokladnu i pirnu teatralnost. Jer, pojednostavljeno govoreći, pokladna teatralnost koristi subverzivni potencijal toga umjetničkog medija kako bi evakuirala po pojedinca i društvo negativne energije, dok je pirna teatralnost afirmativna u ispunjavanju svoje funkcije semantiziranja stvarnosnoga čina. Poklade počivaju na toposu obrnutog svijeta, a pirna kazališna predstava egzistira na marginama svadbenoga rituala kao stvarnosnoga čina. Stoga držimo da pokladni okvir, sa svojim subverzivnim, propitkujućim, relativizirajućim, ironizirajućim potencijalom, ne može imati onu semantizirajuću funkciju koju imaju pirne drame lišene takova okvira. Sukladno tome, komadu izvedenu u takvome kontekstu, ostaje tek ludička, zabavljačka, ali ne i semantizirajuća funkcija.⁶⁹

Ovaj će nas zaključak dovesti bliže odgovoru na pitanje zašto je Marin Držić odlučio napisati komad poput *Novele od Stanca* za, u pokladno razdoblje proslavljenu, svadbu

⁶⁸ Tako tumačimo Popovićevu riječ *igranje*. To, naravno, samo po sebi ne isključuje mogućnost kazališnih izvedbi, neki oblik *zamaskiranosti*, *preodjevenosti*, iako u tome slučaju drukčije prirode no što je to pokladno maskiranje, pa i ples pod maskama kao njegov derivat. Ipak, 1524. godina možda je prerana za pretpostavku o takvoj aktivnosti – ili nije?

⁶⁹ Tako Paljetak, obilno citirajući Frazera, isključivo zabavljačkim motivima tumači Držićevu odluku da na specifičan način u svoj komad uvede odjeke drevnoga obreda pomlađivanja: *Držiću cilj, dakako, nije prikazati drevni obred; on ga persiflira podsjećajući samo na njegova drevna značenja i čine za potrebe pira, svadbe Martolice Vidova Džamanjića i Anice Kabužić, jednako kao i za potrebe novog tipa teatra čije prostore Držić otvara ovom Novelom, jer i on zna da „magijski obredi, na kraju krajeva, nisu ništa drugo nego ekperimenti koji su pretrpjeli neuspjeh (...); ovi obredi ili se sasvim prestanu obavljati ili se zbog navike održavaju još dugo i nakon što je svrha zbog koje su ustanovljeni zaboravljena. Pošto tako padnu s visokog položaja, na njih se više ne gleda kao na svečane i važne obrede od čijeg točnog i urednog obavljanja zavisi blagostanje, pa čak i opstanak zajednice, i oni postupno padaju na stupanj prostih parada, maskarada i zabava, dok ih u posljednjem stadijumu degeneracije prosvijećeni narodi sasvim ne odbace; tako od nekadašnjeg najozbiljnijeg zanimanja mudraca oni najzad postanu dječja dokolica [Cit. prema: J. G. Frazer, *Zlatna grana. I*; BIGZ, Beograd 1977, str. 315]“ kao što to u Držiću (u pretposljednem stadijumu) i jesu, dokolica za (pirnu) zabavu plemića/vlasti (2008: 745). Na sličan način i Slobodan Proseprović ukazuje na gubitak ritualnog u korist teatarskog u komedijoli, tvrdeći da Držić stvara *kazališni sustav koji, iako crpeći iz solarnih mitova, dakle iz jednog ritualnog i simboličnog sustava, Držićevom intencijom, a u skladu sa zahtjevima renesansnog glumišnog modela, gubi na simboličnosti* (1984: 54).*

Martolice Džamanjića. Autor, dakle, nije odabrao pastoralu poput *Tirene*, *Venere* i *Adona* ili pak *Grižule*, također praižvedene u pirnoj prigodi, koje su imale potencijal semantizacije stvarnosnoga događaja, već je sastavio kratku stihovanu komediju, u kojoj se stvarnosni pokladni izvedbeni okvir prelijeva na ontološku razinu prikazane stvarnosti: ovdje se pojavljuju maskari, djevojke preobučene kao vile, a momci preobučeni kao seljaci, i transformiraju Stanca ne na onaj način kako bi on to želio – trajno i nepovratno – već na način kako to dopušta topos obrnutog svijeta – privremeno i povratno – dakle na isti onaj način kao i u teatru: Stancu će ostrižena brada ponovo narasti! Fotez je, u svojoj kontaminaciji *Novele* i *Tirene*, tu aktivnost dubrovačkih maskara pročitao ne kao pokladnu, već kao kazališnu, te je u tu nišu uvukao *Tirenu*, scenski interpretiravši sukob urbanog i ruralnog kao sukob onoga koji teatar razumije i onoga koji ne poznaje taj oblik umjetničke komunikacije. Na temeljnoj ontološkoj razini, to i nije u tolikoj mjeri neispravno, budući da i teatar i karneval počivaju na istom temeljnom mimetičkom načelu, načelu „kao da“, načelu preodijevanja, no riječ je o drukčijem tipu participacije: u predteatarskom obliku kao što je karneval ta je participacija još uvijek nepodijeljena na gledatelje i gledane. A upravo takav oblik sudjelovanja Držić je predvidio u svojoj komedioli. Niti su maskari glumci, niti su vile pastoralne provenijencije, što ćemo pokušati dokazati u nastavku teksta. Zaključno, napisavši upravo ovakav tekst za pokladama uokviren pir Martolice Džamanjića, Držić je uspio proizvesti igru višestrukih i ne uvijek pravilnih zrcalnih odraza: prvi okvir bit će onaj pokladni koji dopušta posvemašnju participaciju u obrnutom svijetu, svijetu „kao da“; unutar njega bit će okvir svadbenoga događaja koji će uključiti i stvarnosni (svadbeni ritual) i fikcionalni (kazališna izvedba) čin; i konačno u okviru kazališne izvedbe bit će uprizorene poklade, dakle svijet „kao da“ koji predviđa posvemašnju participaciju, ali u tome svijetu ipak neće participirati Stanac jer on ne poznaje njegove kodove, već ga očitava kao stvarnost, kao ritual. Tako će se, od jedne do druge ontološke razine, mijenjati razine participacije: od posvemašnje participacije na razini stvarnih poklada, preko podijeljene participacije na razini kazališne izvedbe, do posvemašnje participacije na razini prikazane stvarnosti, koja će ipak izolirati Stanca!

Razmatramo li praižvedbene okolnosti *Novele od Stanca* u potrazi za odgovorom zašto je Držić za pir Martolice Džamanjića odlučio napisati baš ovakav tekst, nužno nam se postavlja pitanje njegova žanrovskog određenja, pitanje koje će posebice intrigirati suvremene redatelje kad se budu poduhvatili postavljanja toga komada. Naime, Držića poznajemo kao izrazito inovativna autora u smislu žanrovskih rješenja posebice kad je riječ o suponiranju

obilježja komedije i pastore. Međutim, iako u *Noveli od Stanca* ima elemenata oba žanra, autorov postupak ovdje će biti nešto drukčiji. Tako će Frano Čale primijetiti: *Zbivanje seljačkih prizora Tirene (i Venere, koja se, bar po kratkoći, može usporediti s Novelom od Stanca) zamišlja se i prikazuje u zelenoj gori, negdje nadomak Dubrovniku, u sredini koja je prirodnim okvirom, kao predio raslinja, nemani, šumskih bića, vila, „uzimanja“ i čuda, dala poticaj poetično i realistično predočenom narodnom praznovjerju. Od tog se motiva pjesnik u biti ne udaljuje radnjom Novele od Stanca, samo što se Držić ne ponavlja, i to ne jedino zato jer se prizori ovaj put zbivaju usred grada, koji će na svoj način uvjetovati i dogodovštinu praznovjerna seljaka i, kao drugi pol u suprotstavljenosti dvaju svjetova, smisao djela, nego stoga što stvaralačkom imaginacijom nova struktura u svim sastavnicama dobija adekvatna i neponovljiva izražajna obilježja* (1979: 79-80). Zbog toga što, dakle, posjeduje elemente i komedije i pastore, ali korištene na nov i neuobičajen način, djelo može žanrovski zbunjivati, no Čale će ipak konstatirati da je *Novela od Stanca u svojoj [je] sažetosti vjerojatno stilski najčistije i možda najsavršenije djelo dubrovačkog komediografa* (cit. dj.: 80), u nastavku razlažući svoj stav: *Djelo se razlikuje i od pastirskih drama u stihu, ili i u stihu i u prozi, i od plautovskih prozih komedija, u kojima se realistično slika suvremeni svijet na mnogo širem i složenijem planu. Iako na prvi pogled u njemu ima elemenata i jednih i drugih, to je zapravo, i baš zbog toga, jedinstveno i originalno ostvarenje i unutar Držićeva opusa i u teatru njegova doba* (ibid.). Tu žanrovsku neodređenost *Novele* zapazio je i Ivica Kunčević kad se poduhvatio njezinog režiranja, očitavši u toj činjenici i teatarske probleme, *jer elementi pastoralnog u Noveli nedvojbeno postoje, ali su u funkciji jedne priče, jednog događaja, jedne novele* (Brailo, 1976). Tu funkciju pastoralnih elemenata Čale će detaljnije protumačiti sljedećim riječima: *Ne treba, svakako, smetnuti s uma da se funkcija prividno pastoralnog aparata u strukturi Novele – gdje se u šali, smijehu, pjesmi i plesu, u šarenilu kostima koje nose maškare, u posebnoj atmosferi karnevala izmjenjuju san i java, ali samo za praznovjerna vlaha, koji će, jedini, „scijenit... da su vile zbiljne“ – u svakom pogledu temelji isključivo na realistično zamišljenom zbivanju, u smislu dominantnog motiva inspiracije o kojemu smo govorili. Drugim riječima, „vile“ i njihove mađije i „kriposne trave“ i „čuda“ ne prihvaćamo kao pastoralno-mitološke rekvizite, kao nadzemaljski svijet, nego kao običnu, u svijetu realnosti s posebnom svrhom improviziranu šalu* (Čale, 1979: 83-84).

Novela od Stanca bliža je, dakle, komediografskom no pastoralnom žanru, ona na realistički način donosi jednu posve vjerojatnu epizodu iz života Grada Držićeva vremena.

Pored toga, u njoj se ne uprizoruje kazališna predstava, nije riječ o teatru u teatru, kao što je, primjerice, slučaj u *Veneri i Adonu*, već se donosi na scenu jedan pokladni prizor. Drugim riječima, vile i vlasi koji se ukazuju Stancu nisu akteri jednoga pastoralnoga komada, dakle nisu rezultat kazališnoga, već pokladnoga preodijevanja. Oni ne žele djelovati na Stanca koristeći aparat pastoralnoga kazališta, jer takvo što ionako je seljaku s Pive posve nepoznato, već se oni, koristeći za to okvir karnevala, preodijevaju u osobe koje su Stancu poznate, bilo da je riječ o seljacima iz njegove stvarnosti (vlasi) ili pak bićima koja napučuju svijet narodne predaje (vile), njemu jednako stvaran. Riječ je, dakle, o jednoj sasvim specifičnoj pastoralnosti, bližoj narodnoj predaji no tradiciji toga dramskoga žanra, a ta se činjenica nužno mora odražavati u inscenacijama toga teksta.

Motiv kontrastiranja staroga i mladoga i u tom je Držićevom komadu istaknut, dapače komad na njemu počiva, i to temeljeći svoje mehanizme na elementima narodne predaje. Već je Košuta (1982: 48-49)⁷⁰ zapazio, a Čale (1979: 82) preuzeo, da je tu riječ o reproduciranju pradavnih sunčevih mitova i šala na račun staroga umirućeg Sunca prikazanog u srednjem vijeku u liku starog seljaka (simbola zimske zemlje) koji osjeća potrebu da se pomladi. Ovom će se problematikom dublje pozabaviti Luko Paljetak koji, podrobnije iščitavajući mitološke predloške, zaključuje da Stanac nije simbol zimske zemlje, već da na *mitsko-obrednoj, kozmičkoj razini Stanac predstavlja ostarjelo zimsko Sunce u svjetlu magične, živodajne vatre Ivanjske noći* (2008: 746).

U svojem pak tumačenju *Novele od Stanca* iz perspektive odnosa Držićeva teatra i vlasti, Slobodan Prosperov Novak zapitao se tko je zapravo Stanac, a tko dubrovački mladići. Na prvi pogled moglo bi se pretpostaviti da je pod Stančevu kožu za vrijeme predstave ušao sam pisac, budući da je stupanj Stančeve psihološke uvjerljivosti mjerljiv sa svim držićevskim ugroženicama i licima s autorskom funkcijom iz mlađih komedija, no autor smatra da to nije tako (1984: 56). Upravo suprotno, za Prosperova Novaka Dživo je predstavnik građana, a Stanac predstavnik vlastele: *Naravno uvlačenje pod kožu korifeja Dživa Pešice nije te večeri bilo vidljivo svima, ali je svakako bilo u intenciji piščevoj! Isto tako jasno nam je pod čiju je kožu bila te večeri uvučena vlast kneževa i jasno nam je sada koga se to u vremenu predstave željelo pomladiti, nad kim se željelo trijumfirati, kome se željelo otkinuti bradu, taj čvrsti znak starosti i dostojanstva. Starac Stanac, kamen-stanac, zimska zemlja i staro sunce u*

⁷⁰ Izvorno u: Košuta, Leo. 1961. „Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa (Marin Držić)“. *Ricerche slavistiche*, sv. XII. Firenze: 101-103.

kazališnom ritualu pružio se gledateljima kao dvostruka igra, kao obrnuti svijet, kao svijet s dva ključa (nav. dj.: 59).

3. Miletićevo otkrivanje Držićeve izvedbenog potencijala

Pogledajmo sada kako su se redatelji, od Miletića do Gerića, uhvatili u koštac s ovim na prvi pogled nezahtjevnim tekstom.

U uspomenama na svoje aktivno provedene godine u teatru, veliki reformator hrvatskoga glumišta Stjepan Miletić zapisat će sljedeće: *Taj stari Držić, čije su se komedije tek na javnom trgu prikazivale, kako je on ipak dobro poznao sve niti pozorišnog uspjeha, kako je zahvalne uloge pisati znao* (1978:134)! Ovo zapažanje Držićeve dramatičarskog umijeća očito je i ponukalo Miletića da bude prvi koji će tog autora dovesti na modernu hrvatsku pozornicu, i to postavljanjem *Novele od Stanca* 1895. godine. U *Hrvatskom glumištu* o tome on veli sljedeće: *Uz Dubravku prikazivala se još jedna vesela igra iz stare dubrovačke literature, i to Držićeve komedija Stanac, koja je uz zgodnu glazbu kazališnog kapelnika Picherta vanredno uspjela. Pozorište je glavni trg starog Dubrovnika, koji je bio u nas historijski vjerno imitiran (ibid.)*. Miletića poznajemo kao prvog sustavnog revitalizatora hrvatske dramske baštine kojoj udahnjuje novi scenski život. Vrijeme je to već višedesetljetnog izdavanja stare dubrovačke literature u ediciji *Stari pisci hrvatski*, dakle tekstovi su dostupni, no postavlja se pitanje njihove scenske aktualizacije. Iz ranije citiranog zapažanja uviđamo da je Miletić, čovjek izrazitog osjećaja za teatar, naslutio izvedbeni potencijal Držićevog književnog djela, ali očito ipak nije imao snage – niti on niti kazalište u kojemu je djelovao – da krene od istinskog redateljskog izazova kakav bi bio *Dundo Maroje*. Stoga postavlja *Novelu od Stanca*, koju isprva naziva veselom igrom (stavljajući je tom žanrovskom oznakom uz bok Gundulićevoj *Dubravci*), a potom komedijom. Iz daljnega teksta saznajemo da je Miletić u postavljanju te komedije bio vjeran vlastitim, meiningenskom školom inspiriranim inscenacijskim načelima, historijski točno rekreirajući mjesto implicirane scenske radnje.⁷¹

⁷¹ Do istog zaključka dolazi i Batušić koji je imao uvid i u redateljsku knjigu ove predstave: *U pogledu scenske slike zagrebačkoga Stanca iz 1895. možemo zaključiti sljedeće: u skladu sa svojim realističko-historicističkim redateljskim načelima meiningenske inspiracije, Miletić je nastojao i djelomice uspio likovno dočarati urbani ambijent renesansnoga Dubrovnika* (2010: 351).

Stanac nije u tolikoj mjeri niti jezično niti dramaturško-redateljski⁷² zahtjevan da bi njegovo postavljanje na scenu Miletićeva kazališta predstavljalo veći problem, a zahvaljujući, kako Miletić kaže, *zahvalnim ulogama* koje je autor znao napisati, kao i prikladnoj glazbi, predstava je očito polučila zapažen uspjeh. Miletić se, doduše, namjeravao uhvatiti u koštac i s *Dundom Marojem*,⁷³ smatrajući, upravo poput Foteza koji će tu komediju, nekoliko desetljeća kasnije, konačno i dovesti na modernu hrvatsku scenu, da je taj složeni tekst nužno preraditi, pa je tu zadaću povjerio Josipu Pasariću. No, do ostvarenja te zamisli nije došlo *navodno zbog toga što vlada nije dopustila da se prikazivanjem hrvatske dramske klasike raspaljuje hrvatski nacionalni ponos* (Rabadan, 1969: 422). Tako je *Dundo Maroje*, i prije dodira s hrvatskom pozornicom, postao komadom s nacionalnom odrednicom. No, na stranu stvarni razlog izjalovljene scenske realizacije, moramo konstatirati da je u scenskoizvedbenom, dakle formalnom smislu, *Dundo Maroje* zacijelo bio pretežak zalogaj za kazalište Miletićeva vremena. Za njegov povratak na scenu morat ćemo pričekati još nekoliko desetljeća.

4. Durbešićev (ne)sporazum s akademizmom

Iduća postava *Novele od Stanca* kojom smo se odlučili pozabaviti jest režija Tomislava Durbešića iz 1971. godine, u koprodukciji Dramske akademije i Tetara &TD. O njoj saznajemo iz triju unekoliko oprečnih prikaza: Nikola Batušić (1975) i Marija Grgičević (1971) popratili su zagrebačku predstavu, dok je Dražen Vukov Colić (1971) izvijestio o gostovanju te predstave na Dubrovačkim ljetnim igrama. S redateljskim pristupom izvornome tekstu najiscrpnije nas upoznaje Batušić: *Durbešić je svojim duhovitim, ali umjetnički vrlo opravdanim i današnjem kazališnom izrazu primjerenim korišćenjem Držićeva supstrata, pokazao kako se može prići velikom piscu bez imalo bolnih zahvata, bez kidanja živa mesa s njegova tijela. Jer u toj predstavi Držićev stih nije zamijenjen nekim proizvoljnim temeljem,*

⁷² Čitajući redateljsku knjigu, Batušić zamjećuje sljedeće promjene u odnosu na Držićev tekst: *Tekst predstave u odnosu prema izvorniku doživio je dvije vrste promjena: redateljevo sažimanje na nekoliko mjesta, što je uobičajen i legitiman dramaturški postupak, ali i eliminaciju petnaestak stihova koji su za tadašnji građanski moral bili odveć drastični budući da se u njima vrlo naturalistički opisuje odnosi bračnih partnera* (2010: 351-352).

⁷³ Na tu ideju došao je i kritičar Souvan, koji je recenzirao tu predstavu: *preporučujemo našoj revnoj upravi da pokuša za pozornicu prirediti Skupa ili Dunda Maroja* (u: Batušić, 2010: 353).

nije mijenjan niti prekrajan. Riječ pjesnikova ostala je temeljem predstavi, tek je Durbešić u odista nadahnutom času svoga stvaralaštva uspio „Novelu od Stanca“ pročitati čudesnim naočalama duhovita dograđivanja vlastitih projekcija suvremenosti na jednu dobro znanu i dosada vazda jednoplošno iskorišćavanu podlogu. Bijaše to Držić obijesne mladosti, upravo onakve kakva je i zametnula igru s prostodušnim seljakom oko male Onofrijeve česme (1975: 9). Durbešić, dakle, poštuje Držićev izvorni jezični materijal, no pronalazi načina da ga scenski nadograđuje: *Jer Durbešić ponajprije razgrađuje, on secira Držića do najsitnijih tekstovnih detalja, pronalazeći u svakom stihu mogućnost za duhovitu scensku igru u kojoj se neće držati nekih ustaljenih, petrificiranih principa, već će neobuzdanoj mladosti svojih glumaca, Budiščaku, Ćurdu, Veroniki Kovačić, a spominjem ponajbolje iz duhovite družine, dopuštati građenje vlastitih njihovih primisli nad Držićevom riječi, a ta će primisao odvoditi mnogi stih do izravnoga povezivanja njegova smisla s nekim ili sličnim ili samo asocijativnim uporištem današnjice. Tako slušamo u ovoj predstavi uz Držićeve stihove i slogane naših reklama, povezuju se neke standardne izražajne sheme naših masovnih medija s držićijanskim strukturama, šala dubrovačkih pokladnih noći pospješuje nadograđivanje komičnih i ne samo takvih već i sociološki opredijeljenih primisli na pojedine Držićeve tekstovne sekvence, a mladi glumci, upravo uživajući u takvu igranju Držića i u takvu igranju njime, jamačno i vlastitom maštom pospješuju već i onako vrtoglavi ritam predstave (ibid.).* Poetika se predstave očito temelji na stanovitom akumuliranju elemenata, i u verbalnom i u izvanverbalnom aspektu scenskoga čina; miješaju se tu i vremenske i stilske razine, a da to, po riječima kritičara, nimalo ne narušava skladnost cjeline niti odaje dojam pretrpanosti, viška.

Marija Grgičević također će pozitivno ocijeniti predstavu i izraziti zadovoljstvo što je ta izvorno ispitna predstava zaigrala u kazalištu pa ju je mogla vidjeti i šira publika. Kritičarka uočava sve one prednosti predstave koje proizlaze iz činjenice da je igraju mladi glumci, što neizmjereno korespondira s prirodom i radnjom ovoga komada, kao i s redateljvom zamisli: *Njihova vedra, dinamična, razigrana, beskrajno duhovita i svježja igra neodoljivo je osvajala gledalište. Ne radi se o najizvornijem Držiću niti o kompletnoj komediji, nego o jednoj njenoj izrazito mladenačkoj verziji, naoko slobodnoj i neobaveznoj, toliko spontanjoj, da djeluje kao da proizlazi iz potrebe studenata da na svoj način improviziraju na poznate dramaturške teme. U toj predstavi punoj iznenađenja, suvremeni Njarnjasi se ne podsmjehuju jedino Stancu i njegovom žaru za mladošću, već i svojoj vlastitoj školi i suhim literarno-historijskim*

komentarima i našem vremenu prepunom glupih reklama, a sve to slobodno, lako, s jedinim poticajem u radosti same igre, bez ikakve sjene nad vedrinom neodoljivog humora (1971).

Dražen Vukov Colić, koji je gledao dubrovačku izvedbu ove predstave, napisao je pak posve oprečnu kritiku, problematizirajući Durbešićevu aditivnu redateljsku poetiku, ali i igru mladih glumaca. On ne vidi ono veselje redateljske zamisli i njezine realizacije u glumačkoj igri, već konstatira: *U biti, tokom čitave izvedbe, čovjek ima dojam da se Tomislav Durbešić ljuti, a ne raduje. Bilo da se radi o životnim ili književnim licemjermima, Durbešić želi razotkriti njihov pravi lik, ali ne razigranom ironijom Držića, već suhoparnom demonstracijom pedantnog asketa. Iako prividno razigrana i ironična, neobavezna i lepršava, ova je izvedba toliko opterećena raznim književnim, kazališnim, filozofskim i moralističkim domišljanjima, da se na kraju ne zna što bi zaista trebalo biti njezino osnovno otkriće. To obilje istrenirane geste i izmišljenog načina govora ne dopušta razumijevanje Držićeve rečenice, pa se gledatelj muči shvatiti o čemu se u komadu uopće radi. A ako se ne razumije Držić, onda se ne mogu razumjeti ni svi oni intelektualni dodaci koje je Durbešić prilijepio na Držića (1971).* Vukov Colić ne drži, dakle, uspješnom Durbešićevu nadgradnju, posebno ne u onom njezinom eruditskom aspektu, već u takvom pristupu razotkriva akademizam u najgorem smislu riječi, za razliku od Marije Grgičević koja, vidjeli smo, tek govori o studentskom podsmjehivanju vlastitoj školi i suhim literarno-historijskim komentarima. Ovaj pak kritičar u tome ne pronalazi ironije, a posebice ne one držićevske, već prije nepotrebno opterećivanje izvornoga teksta. Zanimljivo je da je za njega, za razliku od prethodno citiranih kritičara, neobvezatnost i lepršavost predstave tek prividna, dok dominantnom karakteristikom predstave očitava teret u prvom redu njezinih intelektualnih dodataka. Ovakvom učinku predstave, po riječima kritičara, pridonosi i problematičnost glumačke igre: *Oni [glumci, op. L.M.] u biti, svojim ljudskim i glumačkim angažmanom, nisu pristali ni na jednu zamisao Tomislava Durbešića, već su se – često diletantski beskrvno – trudili zadovoljiti svog profesora. Ta parada mučno nastudiranih gegova bila je neprirodna i siva, dosadna i tužna (ibid.).* Zato kritičar na kraju konstatira da ne zna što je neugodnije, *Durbešićevo intelektualističko nasilje, ili njihovo neinteligentno prenemaganje, bez mrve izvorne iskrenosti (ibid.).*

Ovi nas oprečni prikazi dakako mogu zbuniti i ostaviti u dilemi u kojoj mjeri je ovaj kazališni kolektiv uspio u vlastitoj namisli scenske realizacije *Novele od Stanca* te u kojoj mjeri je sama ta namisao predstavljala adekvatni model za suvremenu postavu toga Držićeva

komada. Međutim, ipak možemo razabrati temeljne odrednice autorske ideje, a zahvaljujući prije svega negativnoj kritici, i njezine potencijalne slijepe ulice. Ona je, zacijelo, željela biti akademska u najpozitivnijem smislu. Uzela je kao svoju pokretačku energiju snagu mladosti na kojoj počiva sam Držićev tekst – jer u njemu je mladost i stvarna pokretačka energija zbivanja i predmet žudnje njezina protagonista; ona je, souriauovski rečeno, žuđeno dobro – te toj energiji željela pridodati mladenačku energiju izvođača, ali je uzela u obzir i intelektualnu popudbinu koja ide uz njihov akademski status. No, u konkretnoj scenskoj realizaciji te intelektualne popudbine možda se malo izgubila, možda nije dostigla dovoljnu razinu ironizacije, ludizacije tog intelektualnog sadržaja. Stoga je iz akademske živosti zapala u akademsku suhoparnost. Ne ulazeći dalje u procjenjivanje ocjena kritičara, tek ćemo primijetiti da je Durbešić istinski tragao ne samo za načinom kako u vlastitom vremenu uprizoriti više od četiri stotine godina stari tekst, nego su ga intrigirali i sami razlozi njegova suvremenog postavljanja. Koji bi to bio kontekst, nakon praizvedbenog pirno-pokladnog, koji bi mogao postati prikladnim okvirom suvremene izvedbe? Akademski kontekst kojega je odabrao daleko je, naravno, od pirnog, ali pokladni ludizam nije mu stran, a vidjeli smo da je i u praizvedbenom kontekstu taj pokladni aspekt i pripadajući mu ludizam bio naglašeniji od pirnog i njegove afirmativne semantizacije svadbenoga čina putem kazališne izvedbe. Akademski kontekst prihvaća i element mladosti (i svu obijest i lepršavost koje mu pripadaju), i element ludizma, i element intelektualne nadgradnje, koji ipak daje neku dodatnu težinu ovom, jednom od najlepršavijih Držićevih tekstova, a suvremeno uprizorenje kada ipak traži tu dodatnu težinu kao opravdanje vlastite egzistencije. Stoga je Durbešićev odabir izvedbenog konteksta i pripadajuće mu redateljske poetike svakako zanimljiv, iako je, naravno, mogao poći stranputicom u nekim od aspekata svoje realizacije. Njegova nas postava uvodi u razdoblje problematiziranja režije *Novele od Stanca*, razdoblje kad lakoća i lepršavost toga teksta više nisu niti dovoljan razlog njegova postavljanja, niti isključiva smjernica redateljske poetike.

5. Suprotstavljene vizure obijesne dubrovačke mladosti i Stanca u režiji Ivice Kunčevića

U razgovoru vođenom za *Dubrovački vjesnik* uoči premijere svoje postave *Novele od Stanca* 1976. godine, Ivica Kunčević otkriva koji se problemi nâdaju suvremenom redatelju pri postavljanju toga Držićeva komada. Već smo ranije spomenuli da je prvi od tih problema

literarni, žanrovski, koji u pokušaju inscenacije prerasta u teatarski problem. Kunčević tako podsjeća da je *Novela u povijesti literature stavljena na posebno mjesto između Držićevih pastorala i velikih komedija* (Brailo, 1976) te tu problematičnu pastoralnost Držićeve komediole definira na sljedeći način: *elementi pastoralnog u Noveli nedvojbeno postoje, ali su u funkciji jedne priče, jednog događaja, jedne novele (ibid.)*. O žanrovskoj problematičnosti komada, posebice s obzirom na udio pastoralnog elementa, već smo govorili ranije, a ovdje upućujemo na činjenicu kako je tu problematičnost uočio kazališni praktičar suočen s problemom tretmana pastoralnosti u konkretnoj scenskoj realizaciji. Drugi teatarski problem s kojim se susreo je taj *što je to realistički koncipirano Držićevo djelo rečeno u stihovima, briljantnim stihovima u kojima se isprepliću elementi pastoralnog i realističnog (ibid.)*. Jasno je da je ovaj problem povezan s prethodnim, da je spoj realističkog prikaza i pastoralnih elemenata analogan odnosu proze i stiha te da je Držić ovdje opet inovativan u uparivanju žanrovsko-stilskog obrasca i jezične forme: u svojem je tekstu uspio spojiti realistički prikaz i stihovanu formu inače karakterističnu za eskapističke žanrove poput pastore. Pretpostavljamo da je taj spoj skladno funkcionirao u prazvedbenoj prigodi, no redatelj se zapitao u kojoj mjeri, i na koji način, je to ostvarivo na suvremenoj sceni. Odgovor je pronašao u redateljskoj poetici u čijem temelju je *pokušaj stvaranja svijeta u kome se događa* *Novela od Stanca (ibid.)*. Tako će redatelj reći: *Pokušavamo svim teatarskim sredstvima stvoriti sliku jednog Dubrovnik – renesansnog, moćnog, obijesnog i pokladnog (...)* (ibid.). Kunčević je, dakle, shvatio da realizam toga stihovanog komada mora smjestiti u stvarnost vremena njegova nastanka, s čime će se složiti i kritičar *Dubrovačkog vjesnika* kad konstatira: *No Ivica Kunčević je dobro ocijenio da se taj tekst mora uvući u vrijeme o kojemu govori i u kojem je nastao da bi progovorio između redova, onim istinskim kazališnim jezikom* (Popović, 1976).

Iduća dvojba koja se ukazala redatelju jest pitanje kako prikazati Stanca u kontekstu tematiziranja opreke starost-mladost. Kunčević će već u razgovoru za *Dubrovački vjesnik* upozoriti na posebnost Držićeve kreacije lika: *Bez obzira što postoji prototip smiješnog i glupavog seljaka (u sienskim komedijama) Držićev Stanac se razlikuje. On je „našijenac“ i nije šabloniziran u smislu glupavosti, nego nosi onu, dobro poznatu lukavost našeg seljaka. Prevaren je zato što je njegovo iskustvo drugog tipa od iskustva tih, obijesnih dubrovačkih mladića* (Brailo, 1976). Ovdje redatelj evocira u tadašnjoj držićologiji već obilato eksploatiranu temu specifičnosti konstruiranja Držićevih likova seljaka koji se udaljavaju od

talijanskih žanrovskih modela te su rezultat autorske invencije nadahnute domaćom tradicijskom kulturom, ali i naslućuje upravo u liku Stanca – koji nije tek tip seljaka iz Držićeve pastoralno-komedioografske radionice, već posve individualiziran lik – ono o čemu će nekoliko godina kasnije pisati Dževad Karahasan, a to je kulturološka uvjetovanost Stančevih reakcija.⁷⁴ Stoga je Kunčeviću očito stalo da ne karikira Stančev lik na onaj način na koji je to nešto ranije učinio Fotez, a ta redateljeva odluka nužno će staviti pod znak pitanja sam povod i prirodu *novela*. Zato će kritičar konstatirati: *A ta šala ili novela kako Držić ondašnjim jezikom u naslovu kaže je u samoj svojoj zamisli – narugati se starosti – nakaradna kao i obijesno ubijanje mačke s kojim ju je redatelj dobro usporedio* (Popović, 1976). Možemo, dakle, zaključiti da se redatelj odlučio što vjernije prikazati duh i sliku renesansnog Dubrovnikana sa svom njegovom mladenačkom energijom, obijesti i veseljem, ali na neki način i problematizirati Stančevu poziciju stranca, njegov alteritet ne smatrati tek kontrapunktom mladosti i urbanosti pokretača radnje, pretekstom za *novelu*, već, pronalazeći u Držićevoj kreaciji uporište za scensku realizaciju posve individualizirana lika, na neki način ukazati i na samu problematičnost koncepta *novela* koja se izruguje ruralnosti i starosti.⁷⁵

Kritičar nas, naposljetku, izvještava o zanimljivoj scenografskoj poetici ove predstave: *Vrlo dobra scenografija Marina Gozze je u potpunosti omogućila izvedbu svih redateljevih zamisli na sceni. Apstrahirajući sve nebitno on je na sceni postavio samo one elemente dubrovačke arhitekture koji omogućuju da se od nekoga sakrije, da ga se zaobiđe ili da ga se prevari, drugim riječima one elemente koji omogućuju jednu ovakvu šalu. To su „kantuni“, vrata i zatvoreni prozori iza kojih se može neprimjećeno promatrati (ibid.).* U ovom se, dakle, aspektu predstave slika renesansnog Dubrovnikana nije proizvela posvemašnjim realističkim pristupom, već su se uzimali tek realistički elementi te se od njih sklapala funkcionalna cjelina. Na taj je način scenografija sama uprizorila igru promatranja. Ona je usmjerila fokus na pitanja: tko je komu skriven; tko što vidi, a što ne vidi; tko ima punu/ispravnu vizuru, a tko

⁷⁴ Vidi o tome u: Karahasan, 1982.

⁷⁵ Na ovom nam se mjestu čini zanimljivim primijetiti da je trideset i pet godina kasnije, zagrebački Festival svjetskog kazališta 2011. godine, većim dijelom svojega repertoara posvećen temi starenja, a iduće, 2012. godine, redatelj Borut Šeparović realizirat će svoj projekt 55+, u kojem će tematizirati nevidljivost generacije starijih od 55 godina. Nova će, dakle, demografska i društvena stvarnost europskog kontinenta posve izmijeniti pogled na problem starosti i starenja, a u pitanjima koje će si o scenskoj realizaciji Stančeva lika postaviti tada još mladi redatelj Ivica Kunčević sredinom sedamdesetih godina 20. stoljeća, nazrijet će se pomak perspektive od mladosti kao početne mjere i starosti kao njezinoj devijaciji, prema puno suptilnijem pristupu poznijoj životnoj dobi.

djelomičnu/iskrivljenu. Jer, *Novela od Stanca* šala je koja se temelji na dvjema suprotstavljenim vizurama, vizurama koje se međusobno isključuju, ne vide.

Na kraju možemo zaključiti da se Kunčevićeva realizacija upisuje u dotadašnju tradiciju postavljanja *Novele od Stanca*, posebice onu oprimjerenu Durbešićevom režijom; ona polazi od obijesne mladenačke energije kao svojevrsne metafore renesansnoga Dubrovnika, no ipak ne dozvoljava da Stanac bude tek poligonom za ispoljavanje tog energetskog potencijala, već mu podaruje jedan novi dignitet, kulturološki ga uvjetujući baš kao i njegove antagoniste, a scenografski determiniranom igrom pogledâ problematizira dvije suprotstavljene vizure. Kunčevićeva režija naslućuje da šala obijesne dubrovačke mladeži možda i nije tako bezazlena. Suvremena scena na kojoj se uprizoruju Držićevi komadi lagano se zamračuje.

6. Daljnje zatamnjenje *Novele od Stanca* u režiji Borne Baletića

Značajan korak u smjeru toga zamračenja učinio je tada apsolvent režije Borna Baletić svojom postavom *Novele od Stanca* u splitskom HNK 1987. godine. Tako će, u svojoj kritici predstave, Dubravka Vrgoč ustvrditi da je *očito da se više ne radi o komediji koja treba nasmijati i zabaviti one koji je gledaju. Zadani se renesansni prostor otkriva, naime, kao mjesto susreta historijskog i mitskog – ili jednostavnije: kao točka one nesreće, koja mora opovrgnuti nevinost komedije* (1987). Kritičari će uočiti Baletićevo polaženje od Držićeva predloška, ali i specifično odmicanje od njega. Tako će Đurđica Ivanišević primijetiti da je ovdje *Stanac smiješna žrtva pokladne igre, ali i nečeg strašnijeg – snage razularenih mračnih strasti* (1987). Susret dubrovačkih mladića i Stanca, urbanog i ruralnog, mladog i starog, renesansnog i srednjovjekovnog ovdje više nije tek bezazlena šala bez ikakvih trajnijih posljedica, ostrižena brada koja će kasnije ponovo izrasti. Taj će sukob Anatolij Kudrjavcev, u svojoj kritici predstave, projicirati do vremena izvedbe i u njemu pronalaziti potencijalne repertoarne i redateljske pokretačke motive: *Ali jasno je kao ekološki zaštićeni dan da je u pitanju vrlo ozbiljan, epski konflikt između starosjedilaca i pridošlica u gradu, spor koji se protegao kroz stoljeća do naših tragikomičnih dana, kad su se, čak, odnosi snaga vrlo nesretno obrnuli. Pa više nije riječ o pojedinačnim maltretiranjima i doskočicama, nego o kompletnoj civilizacijskoj katastrofi* (1987). Međutim, po riječima konzultiranih kritičara, predstava taj potencijal nije iskoristila.

Tako, upravo suprotno od dinamičnog i živahnog početka Držićeva teksta, *stvar je počela teći kao duga, preduga šutnja pogubljenih mjera, toliko duga da iza nje više nije ni ostalo pravog razloga za riječ. Doduše, ostvaren je olovni ugođaj nekog podzemlja u kojemu vladaju opasne zle sile, a život visi o koncu. Među tim zlikovcima gotovo iz, recimo, konkretnosti elizabetinske Engleske ili iz Hugoove vizije srednjovjekovnog Pariza – pogubili su se razlozi za bezazlenu mangupsku šalu, pa se već sama eksplozija pokazala samouništavajućim činom. Tako je na kraju i bilo: predstava je samu sebe pojela (ibid.).* Predstava se u istom tonu nastavlja: *Zatim su se i svi ostali čimbenici sudbonosno razvukli, neumjereno inzistirajući na težinama (ibid.).* Uslijed ovakve redateljske koncepcije, došlo je do stanovitog komunikacijskog problema. Tako će Dubravka Vrgoč konstatirati: *Osnovni nesporazum nastao je u komunikaciji između scenskog zbivanja i gledaoca (1987),* dok će Đurđica Ivanišević taj komunikacijski problem još malo proširiti: *Ipak, uza sve naznake odmaka, nešto se prelomilo u samoj igri ne-dosluhu glumaca i djela ili glumaca i redatelja ne-dosluhu publike i glumaca (a možda i obrnuto) (1987).* Očito je ovdje došlo do mnogih nerazumijevanja, kako među samim stvarateljima predstave, tako i između njih i njihove publike. To nam se doima tim plauzibilnije što će redom svi kritičari konstatirati talent i potencijal mladoga redatelja i zapravo ga pohvaliti za mnoge detalje njegova redateljskog posla. Dubravka Vrgoč će tako primijetiti: *Baletić zbog definiranog i već osmišljenog redateljskog rukopisa doista obećaje, ali mu nedostaje kazališno iskustvo (1987),* dok će Kudrjavcev svoju ocjenu elaborirati sljedećim riječima: *Ipak, bilo je diskretnih najava i dodira što nisu mogli izbjeći pozornu oku: u toga Baletića treba vjerovati. Ima taj mladić osjećaj za reverans i za rukovanje oružjem. Uostalom, redateljski dio posla u mnogim sitnim radnjama bio je označen sitnim dokazima evidentne suptilnosti mašte. Treba ga, dakle, pričekati (1987).*

Što se pak tiče scenografije, i ovdje je njezin autor, kao i u Kunčevićevoj postavi, bio Marin Gozze, koji je i ovdje upotrijebio niz realističkih detalja smještenih u prostor, dakle stanoviti realistički redukcionizam (Vrgoč, 1987; Kudrjavcev, 1987).

Na tragu Durbešićeva i Kunčevićeve pristupa Držićevu tekstu, ni Borna Baletić nije se zadovoljio redateljskom poetikom koja bi se reducirala na inscenaciju vrlo pojednostavljenog sukoba starosti i mladosti, ruralnog i urbanog, ili pak obijesnog renesansnog mladenačkog veselja i pokladnog ludizma zaodjenutog u gipke stihove, već je osjetio potrebu za stanovitom nadgradnjom. No, sudeći po recenzijama kritičara, ta je nadgradnja očito isuviše iskliznula

prema zamračenjima, usporavanjima, zatamnjenjima, u toj mjeri dalekima prirodi Držićeva teksta, da je nužno došlo do nesporazuma, bilo na razini stvaratelja predstave, bilo u njihovoj komunikaciji prema publici. Ta tendencija dodavanja mračnih i teških tonova Držićevim dramskim tekstovima na onim mjestima i u većoj mjeri no što to izvornik može podnijeti a da zadrži razloge svoje umjetničke egzistencije na neki je način i dug vremenu te postave. Naime, čemu postavljati jedan baštinski tekst ako je on tek inscenacija radosti? Možemo li postaviti jednu renesansnu komediju a da nam ona dovoljno govori i o našem vremenu i o univerzalnim ljudskim preokupacijama bez inscenacijskih zatamnjenja? Može li, bez tih zatamnjenja, naše vrijeme, i mi u njemu, reći nešto važno o sebi? Da li nam je nužna Stančeva tragika, njegova izoliranost, izmještenost u gradskom krajoliku poput one Grižuline, ili Skupove, ili Arkulinove, ili Tripčetove, da bismo ocrnali temeljni problem, i temeljni razlog, suvremene inscenacije ove naoko lepršave komediole? Da li bi danas, sociološki i demografski, bilo opravdanije ovu komedijicu postavljati iz Stančeve perspektive, iz očišta kulture houellebecqovski opsjednute imperativom vječne mladosti? Bilo bi to posve dovoljno da se ovu pokladnu šalu učini tjeskobnom. A to pitanje – može li Držić ostati komediografom i istodobno postati nacionalnom književnom i kazališnom vrijednošću koja nam progovara s polumilenijske udaljenosti – čini nam se središnjim pitanjem našega istraživanja suvremenih inscenacijskih rješenja toga autora.⁷⁶ Da li je danas *prikladniji* nacionalni autor Shakespeare ili Molière? Odnosno, da li je Držić naš Shakespeare ili naš Molière, i to ne po svojim imanentnim književnim karakteristikama, već u skladu s našom suvremenom potrebom za određenim tipom kazališne realizacije klasike? Pitanje je prilično složeno, i ne pretendiramo na njegov konačni odgovor, iako ga namjeravamo što dublje istražiti, ali pravi će odgovor zacijelo tek pronaći daljnja kazališna praksa, ne zanemarujući dakako teorijska promišljanja.

7. Kulturološki transfer *Stanca: Spelancija od Stanca* u režiji Vladimira Gerića

Nešto povoda takvim promišljanjima dat će nam i predstava kojom ćemo se u nastavku pozabaviti, svojim radikalnim okretanjem oštrice prema lakoći *Novele od Stanca*. Riječ je, ovoga puta, o kajkavskoj preradbi *Novele od Stanca* koja je, pod perom i u režiji

⁷⁶ U članku u kojemu dekonstruira Shakespeareove komedije, Malcolm Evans pita se isto pitanje govoreći o engleskom nacionalnom pjesniku: ako su Bardove tragedije i povijesne kronike utjelovljenje engleskih vrlina, što učiniti s komedijama (u: Drakakis, ur., 2002: 87)?

Vladimira Gerića, postala *Spelancija od Stanca*. Predstava je nastala 2007. godine, uoči Držićeva jubileja, ali je poslužila i kao proslava četrdesete godišnjice umjetničkoga rada glumca Žarka Potočnjaka te je predstavljala prvu predstavu koju je Glumačka družina Histriion odigrala u novoj zgradi, dakle u stalnom vlastitom zatvorenom prostoru, za razliku od dotadašnje prakse igranja na otvorenom i na gostovanjima. Ovu posljednju činjenicu ističemo stoga što je smještanje pod stalni krov pozivalo na stanovito redefiniranje poetike te družine, barem kada je riječ o izvedbama u kazališnoj zgradi, koje je trebalo započeti upravo ovom predstavom.

Gerić se ovdje odlučio primijeniti postupak teatralizacije dodijelivši Žarku Potočnjaku dvostruku ulogu: i samoga Držića koji uvježbava svoju glumačku družinu, i Stanca unutar umetnute izvedbe *Spelancije*. Tako pored pokajkavljenog *Stanca* možemo čuti i kajkavske verzije *Dunda Maroja* te *Venere i Adona*. Potočnjaku se kao glumci u okvirnom komadu te kao obijesni dubrovački mladići i djevojke u *Spelanciji* pridružuju redom mladi glumci dovodeći na taj način do koincidiranja kazališne i izvankazališne stvarnosti te dodajući još jednu ontološku razinu ovoj predstavi: dok nekadašnji sienski student i povremeni glumac podučava dubrovačke amatere kako igrati njegove komade, istodobno i veteran hrvatskog glumišta Žarko Potočnjak upućuje svoje mlađe kolege u tajne glumačkoga zanata.

Posvetili bismo nekoliko riječi samom dramaturškom prosedeu ovoga uprizorenja. Razlozi odabira jednoga Držićeva komada uoči obljetničke godine posve su razumljivi, uostalom kao što niti ne začuđuje odabir kajkavskoga idioma od strane Histriiona, koji su u toj inačici hrvatskoga jezika već izveli niz izvornih komada, preradbi i prijevoda. U tome smislu, ukoliko se na kajkavski može prevoditi Shakespearea, zašto ne i Držića? Gerić se tu još jednom pokazao izvrsnim *kazališnim* prevoditeljem, jer prevoditi za čitanje i prevoditi za izvedbu dvije su različite stvari, čega je Gerić itekako svjestan. Stoga je Gerićev tekst zadržao ritam (na trenutke i glazbu, jer *Prolog Dugog Nosa* zapravo se sluša poput neke poznate melodije, čiji nam tekst možda nije u cijelosti u sjećanju, ali zato precizno poznajemo njegova notna kretanja), duh i značenje Držićeva teksta. Nadalje, u maniri poznavatelja prosedea kazališnih preradbi, Gerić je svjestan da one moraju zadovoljiti dva osnovna kriterija: jedan je prilagodba žanru udomaćenom u ciljanoj sredini, a drugi prilagodba izvankazališnoj stvarnosti te sredine. A ono što najbolje korespondira, u smislu društvenog, kulturnog i kazališnog razvoja, Držićevom šesnaestostoljetnom Dubrovniku jest Zagreb Tituša Brezovačkog na prijelazu 18. u 19. stoljeće. Tako *Negromant* postaje *Grabancijaš*, ljudi

nazblj i ljudi *nahvao* ljudi *zaprav* i ljudi *naopak...*, a sam Držić koji se ovdje penje na pozornicu valjda bi u tome kazališnom svijetu bio – *dijak*! Osnova je pak lokalizacije pretvorba mladih Dubrovčana u mlade Zagrepčane, dok Stanac s Pive postaje seljak iz Zagrebu obližnjeg (tada sela) Vrapča, koji pod miškom ne nosi Stančevo *kozle*, već tome kraju primjerenijeg *gujdeka*. Na taj način su u novome kulturnom okruženju zadržane temeljne binarne opozicije iz izvornika: staro-mlado, ruralno-urbano.

Spelancija od Stanca – a govorimo prvenstveno temeljem vlastita gledateljskog iskustva – svakako je korektna predstava, koja je pokazala uspješnost Gerićeva preradbenog modela i u jezičnom i u kulturološkom smislu, no postavlja se pitanje da li je taj projekt trebao biti nešto ambiciozniji? Boris B. Hrovat reći će da je riječ o *sat vremena čiste kazališne igre, u kojoj ne treba tražiti drugi smisao. Inače bismo se lako izgubili u meandrima nedosljednosti i poleta bez odjeka kojima sama predstava obiluje, u (načelnim) pitanjima koja ostaju bez valjana odgovora. Konačno i u čuđenju nad samim scenskim zbivanjima koja (na više razina) povremeno graniče s kaosom. Zato Spelanciju od Stanca rado prihvaćamo kao (histrionsku) posvetu Žarku Potočnjaku, a manje kao (dostojno) podsjećanje na petstotu obljetnicu rođenja komediografa Marina Držića (1508-1567), koji je nedvojbeno zaslužio, olimpijskim rječnikom rečeno, citius, altius, fortius* (2007). Mi bismo ovdje bili nešto manje zahtjevni od kritičara i pozitivnije vrednovali nepretencioznost te predstave, tim više što je vrlo diskutabilno – a to sada iz perspektive od nekoliko godina možemo jasnije vidjeti – koje je od brojnih tadašnjih uprizorenja Držićeve dramatike doista dostojno obilježilo petstogodišnji autorov jubilej, bilo da je riječ o manje ambicioznim tekstovima poput ovoga ili velikim komedijama, o rubnim ili mainstream produkcijama. Histrioni su svakako u ovome uprizorenju pošli od onakvoga Držića kakav je najprimjereniji nazivu i poslanju te družine - i samoga histriona.⁷⁷ Njihov Držić nije pretenciozan, ne pati od obveze opravdavanja svojeg statusa nacionalnog barda, on je zaista zabavan, u najpozitivnijem značenju toga pojma, a, uostalom, oduzmemo li mu tu komponentu, lišavamo ga jedne od njegovih temeljnih dimenzija. No, ta histrionska ležernost i nepretencioznost ne oduzima mu ništa od ljepote jezičnoga izraza (i u kajkavskoj verziji) niti od intelektualne britkosti. Dvadeset godina nakon Baletićeva zatamnjenja te renesansne pirno-pokladne igre, Histrioni su taj Držićev tekst

⁷⁷ Držićeva glumačka aktivnost poznata nam je jedino za njegova sienskog školovanja, dok naša teatrologija nije sa sigurnošću utvrdila je li veliki komediograf i igrao u svojim dubrovačkim predstavama, koje je zacijelo organizirao i za njih uvježbavao glumce, koji detalj iz biografije koristi i ova predstava.

odlučili vratiti u okrilje (kazališne) igre, inoviravši ga u kulturološkom smislu te dokazavši na taj način kako je Držić stekao status nacionalnog pjesnika koji mu je, posljedično, omogućio kulturološki transfer na drugi regionalni prostor unutar šireg nacionalnog prostora. I u tome okrilju on je, rekli bismo, pronašao opravdanje svojega uprizorenja. Jer, u konačnici, ne samo da su oba ova redateljska pristupa, i zatamnjenje poput Baletićeva i povratak histrionskoj igri legitimna, nego su to dva autorska lika Marina Držića koja zaslužuju uprizorenje, odvojeno ili unutar jedne predstave.

8. Kako igrati *Novelu od Stanca*?

Kratka i prilično nepretenciozna stihovana komedijica *Novela od Stanca* nastala je, vidjeli smo, kako bi uveselila jedno svadbena društvo u pokladnome periodu. Potom se vrlo brzo našla u prvim tiskanim izdanjima Držićeva književnog stvaralaštva te na taj način osigurala svoju prezentnost u onim rijetkim dopreporodnim trenucima kad je bila riječ o našem autoru. Tako je postala i prvim od Držićevih dramskih tekstova koji je uprizoren na suvremenoj pozornici krajem 19. stoljeća: za njezina redatelja Miletića ta je komediola sadržavala esenciju Držićeva dramatičarskoga umijeća, a da pritom nije podastirala one dramaturške i redateljske probleme koje je trebalo razriješiti pri postavljanju velikih komedija. Potom je nastavila živjeti u mediju glazbenog kazališta i kazališta za djecu i mlade. Fotez ju je kontaminirao s *Tirenom* te, dovodeći do karikature opreke grad-selo, mladost-starost, sveo na farsu. Nadalje, Durbešić, Kunčević i Baletić osjetili su da lagana, iako tekstualno i potencijalno izvedbeno virtuozna, kazališna igra nije dovoljan razlog uprizorenju toga dramskog teksta, te su krenuli u potragu za njegovom nadgradnjom. Durbešić je u akademskom kontekstu, u veselom studentskom raspoloženju, pronašao najadekvatniji korelat praizvedbenoga konteksta u suvremenosti, ali se očito i zapleo u suvišni akademizam. Kunčević je tragao za duhom vremena praizvedbe, ali i naslutio posebnost Stančeva lika unutar korpusa Držićevih likova te potencijalno i njegovu tragičnost. Baletić je, pak, sudeći po kritikama, očito preko mjere eksploatirao taj tragički potencijal. I naposljetku, Gerić je svojom kajkavskom lokalizacijom Držićev tekst u najvećoj mjeri vratio njegovim praizvedbenim ambicijama: virtuoznoj, ali nepretencioznoj kazališnoj igri.

Kako je tekla upravo oslikana inscenacijska evolucija toga komada, usporedo su se postavljali i razrješavali uz njega vezani žanrovski problemi. Ubrzo je uočeno da je pastoralni

element tu tek marginalan i strogo funkcionalan, da je riječ o realistički koncipiranom tekstu koji pripada komediografskom žanru. Njegovo pak postavljanje u ključu farse nužno bi ga reduciralo tek na neke njegove aspekte. Međutim, otkrivanjem potencijalne tragičnosti Stanca, ali i kompleksnosti i trajne nerazriješenosti i nerazrješivosti opreka selo-grad i starost-mladost, u *Novelu* se unose stanoviti tamni tonovi koji nužno sa sobom donose određene žanrovske pomake od komedije prema drami.

Na kraju ovog prikaza ostaje nam pitanje opravdanosti ta dva pristupa: jednog koji *Novelu od Stanca* tretira kao virtuožnu, ali laku kazališnu zabavu, te drugog koji u Držićevom tekstu traži uporišta za inscenacijom konstruiranu nadgradnju. Poći ćemo od već iskazane pretpostavke da tek u praizvedbenom kontekstu postoji savršena ekonomija prenošenja autorski upisanog značenja te da su sve kasnije postave u pravilu obilježene stanovitim gubitkom u komunikaciji na relaciji tekst – stvaratelji predstave – publika.⁷⁸ U skladu s tom tezom, praizvedbeni kontekst je idealni izvedbeni kontekst Držićeva teksta, onaj kontekst u kojemu nema gubitka značenja. U prethodnom smo pak tekstu pokazali da je praizvedbeni kontekst *Novele od Stanca* prilično neambiciozan. U tome bi smislu nepretencioznost Gerićeve predstave bila vrlo bliska praizvedbenim okolnostima, iako će on komunikaciju sa svojom publikom pronalaziti u kulturološkom transferu iz dubrovačke produkcijsko-recepcijske sredine u zagrebačku te iz okrilja privatne zabave, opet i u produkcijskom i u recepcijskom smislu, u prostor histrionskoga teatra za histrionsku publiku. Durbešić će pak tek djelomično tragati za adekvatom praizvedbenoga konteksta te zapravo više podudarnosti pronaći između vlastitoga produkcijskoga konteksta i prikazane radnje: njegovi glumci-studenti bliski su dubrovačkim mladićima koji Stancu *čine novelu*. No, i Durbešić i Kunčević i Baletić zapravo će priznati da je recepcijski praizvedbeni kontekst za njih izgubljen te da oni nužno moraju prepoznati/proizvesti vlastiti izvedbeni kontekst. U tome pokušaju je očito do najvećih nesporazuma došlo u Baletićevoj postavi; oni su čak, po riječima kritičara, na relaciji tekst-redatelj-glumci-publika bili višestruki. Naposljetku, slijedom konzultiranih kritika, možemo zaključiti da je svaki puta kad je redatelj odlučio načiniti značajniji odmak od tumačenja *Novele* kao lake zabave nastao komunikacijski problem, bilo da su kritičari u pojedinom slučaju kao slabu točku očitali redateljsku zamisao ili njezinu glumačku realizaciju. Međutim, u svakom od tih slučajeva kritičari su pozitivno vrednovali minuciozan redateljski posao. Dakle, potencijal za scensko-idejnu nadgradnju toga naoko vrlo

⁷⁸ Iako, dakako, ovdje postoji i mogućnost upisivanja novog smisla, o čemu posebno vidi u poglavlju o *Hekubi*.

nepretencioznog teksta zacijelo postoji, a neki su smjerovi te nadgradnje već zacrtani prethodnim režijama. Kao i svaka druga kazališna realizacija, tako će i svako pojedino uprizorenje *Novele od Stanca* nastajati u specifičnom produkcijsko-receptijskom kontekstu kojega će morati uzeti u obzir kako bi ostvarilo maksimum transmisije značenja s pozornice u gledalište. A ta transmisija će se nužno, i u svojoj ishodišnoj i u dolaznoj točki, kao i u svojem sadržaju, razlikovati od onog prijenosa koji se zbivao među pirnicima u Martolice Džamanjica. Neki novi, suvremeni, ambiciozniji *Stanac* nužno će morati imati upisane nove smislove; možda će to biti ono fokusiranje na lik Stanca i suvremenu opsjednutost mladošću, možda nešto drugo. Ali, očito je da *Novela* i kao kazališna bravura, bez većih pretenzija, još uvijek ima uprizoridbenoga smisla. Dakle, oba ta pristupa, ovisno dakako o produkcijsko-receptijskom kontekstu, imaju i dalje svoj *raison d'être* u hrvatskom kazalištu.

IV. Prema hrvatskim odjecima komedije glumačkog umijeća

1. Arkulin: kako uprizoriti dramu identiteta?

Ajme, koji je to Arkulin drugi?! Ja sam Arkulin Arkulinović!

Za razliku od velikih Držićevih komedija, *Skupa* i *Dunda Maroja*, čijih su izvornih završetaka današnji gledatelji ostali prikraćeni, *Arkulinu* nedostaje početak prvog čina, od kojeg je preostao tek jedan prizor. Izostanak tih prvih listova rukopisa razlogom je i izostanku podataka koji bi ukazivali na okolnosti praizvedbe: njezino datiranje, ubiciranje, kontekstualiziranje (da li je riječ o pirnoj ili javnoj izvedbi?). Batušić je, uz znak upitnika, smješta u razdoblje između 1551. i 1554. godine (1978: 52). Tekst komedije je, dakle, do modernih vremena došao u rukopisu, ali je zanimljivo da je, jedini pored *Dunda Maroja*, doživio devetnaestostoljetno izdanje prije Petračićevog zbirnog izdanja, i to upravo kao i ta velika Držićeva komedija, u lokalnom kontekstu, u časopisu *Dubrovnik: zabavnik Štionice dubrovačke za godinu 1870*, 1871. godine. Scenska pak fortuna te komedije bit će izrazito skromna: prva njezina moderna izvedba bit će upriličena u Zagrebačkom kazalištu mladih 1970. godine, u režiji Tomislava Radića; Ivica Kunčević postavio je taj komad u dubrovačkom Kazalištu Marina Držića 1998. godine; a uoči jubilarne Držićeve godine, kad priliku za izvođenje dobivaju i rjeđe eksploatirani komadi, 2007. godine režira ga Krešimir Dolenčić na Dubrovačkim ljetnim igrama.

Arkulin je, tematiziranjem škrtosti, staračke zaljubljenosti i pitanja identiteta, koji je ovdje poljuljan Negromantovom intervencijom, blizak s jedne strane *Skupu*, a s druge komediji *Tripče de Utolče/Mande*. Frano Čale primjećuje da, posebice u odnosu na autorove velike komedije, u tome dramskom tekstu izgrađenom po plautovskom modelu nema u tolikoj mjeri one karakteristične držićevske izvornosti i odskakanja od uzora: *Iako je radnja u cjelini precizno izvedena, rutinom iskusna pisca, ova eruditna komedija pruža manje Držiću primjerene punokrvnosti, oskudnije i s neznatnijom ekonomičnošću izražajnih sredstava nadograđuje pojedine likove, osobito neke od njih nedostatno dorečene, pa se ispod takve mršavosti lako naslućuje skelet nekih plautovskih i talijanskih modela, kao što su zaljubljeni starac, miles gloriosus, Negromant, koje ne primjećujemo u drugim komedijama, kad im u žilama prostruji našijenska krv* (1979: 127-128). *Arkulin* je, dakle, u manjoj mjeri psihološki profiliran lik no što je to *Skup*, no dok je *Skupov* lik izrazito koncentriran oko jedne manije –

što su mu neki, poput ljubitelja Molièrea Hergešića, zamjerali -, Arkulin se koleba između nekoliko strasti: pored škrtosti tu je i seksualna želja, usmjerena prema mladoj udovici Ančici, a manifestirana petrarkističkim klišeima koji taj lik približavaju onom Grižulinom; konačno, tu je i stanovito slavohleplje: škrti starac gaji ideju da će mladu udovicu osvojiti ne samo svojim petrarkističkim pjesničkim umijećem, već – u maniri viteške tradicije – snagom svoga oružja (II, 1, 2). Baš poput Skupa, i Arkulin je u neprestanom sukobu sa cjelokupnom svojom okolinom, no taj se sukob ovdje manifestira drukčijim scenskim sredstvima: dok Skup taj konflikt izražava svojom nekomunikativnošću, Arkulin ga posreduje neprestanim verbalnim agonom. Tako se, posebice na početku komedije, sva Arkulinova komunikacija s drugim likovima sastoji od kratkih, prema sugovorniku negativno usmjerenih replika. Taj svađalački ton, koji se zamjećuje i u međusobnoj komunikaciji ostalih likova, s povremenim vulgarizmima, upućuje na post-držićevski razvoj dubrovačke komediografije, od sedamnaestostoljetnih smješnica pa sve do Stulićeve *Kate Kapuralice* u osvit 19. vijeka.

Arkulinom kao dramom identiteta bavila se Lada Čale Feldman (2011), inzistirajući na poveznicama te Držićeve komedije s Plautovim *Amfitrionom*, nasuprot nekim starijim povjesničarima hrvatske književnosti, poput Šveleca, koji su, u katkad preusrdnoj obrani izvornosti našega autora, odricali tome tekstu pripadnost nizu komedija o udvajanju identiteta u europskoj književnoj tradiciji (*nav. dj.*: 119). Autorica tako povezuje Arkulinovu ratničku prirodu, njegov manifestni sukob s okolinom, s potvrdama vlastitog identiteta: *Tako je i potreba (Arkulinova) ega da se sa drugim „škrima“, da neprekidno ulazi u dvoboje s vlastitim rivalima, usađena u samome prethodno spomenutome „stadiju“ zrcalne identifikacije, kada se ego prisiljen osoviti kroz prepoznavanje vlastite izvrnute slike, koja mu identitet ujedno osigurava i otima udvostručenjem u zrcalnom odrazu, tj. u onome što Lacan naziva „temeljnim otuđenjem“. Ne zaboravimo, naime, da nam se ratnička Arkulinova priroda u Držićevom komadu obznanjuje upravo kroz opetovane proklamacije vlastite jedinstvenosti, sučeljene, paradoksalno, i samome općenitom čovjeku: „Je li tko da se samnom ukiduje? Je li tko da se samnom škrima? Je li tko da samnom tanca? Čovjeka se ne bojim u sve dintilece od svijeta.“* (*cit. dj.*: 132). Taj rivalitetom konsolidirani identitet bit će uzdrman prvom Negromantovom intervencijom: *Arkulin će se u liku Negromanta prvi put zbog vlastitih prijevernih ambicija susresti s ugrozom samih simboličkih jamstava vlastita identiteta* (*cit. dj.*: 129) – riječ je, dakako, o djelovanju Negromantove magije kojom u tren nestaje Arkulinova kuća.

Autorica posebice ističe Držićevu inovaciju u odnosu na Plautov predložak: *Držićeva je novina, međutim, što tu dvojni funkciju Negromantova lika izričitiije no Plaut pripisuje ne tragikomički izruganome olimpskom ocu-gospodaru – za kojega se, uostalom, i u Plauta napominje da je tek fiktivni preobražaj glumca-roba (...) – nego imenovanoj figuri kazališnog iluzionista, čime se simbolička struktura Grada odlučnije dovodi u vezu s opsjenarskim karakterom kazališne fikcije koja je tu strukturu kadra zamijeniti, i to u formi ambivalentno konotirana Njarnjas-grad (cit. dj.: 131). Tako kazališni iluzionist – Negromant presuđuje tijek radnje, podajući na taj način tom komadu jedan prikriveni metateatarski aspekt. Podsjeća nas to na Gavellino čitanje pojma Njarnjas-grad (1970: 225) koji, unatoč svojem prividnom realizmu i naizgled zrcalnom karakteru odnosa toga grada i Držićeva Dubrovnika, zapravo predstavlja jedan zasebni svijet umjetničkog djela. Tome se čitanju priklanja i Čale Feldman, tumačeći Držićev izbor plautovskih antimimetičkih i metateatarskih postupaka: *Nabrojani su dramaturški postupci izazivanja smijeha redom upravo postupci koji razaraju pretpostavke o komičnom „oponašanju običnoga života“ što je toliko dominirala držićološkim uporištima u Držićevoj lokalnoj inspiraciji i „motrenju zbilje“ (Čale, 1987, 126), ističući nasuprot tome ideju kazališnog komada kao artificijelne konstrukcije koja slijedi logiku saturnalijske igre i fantazije, a ne logiku zbiljskih okolnosti, ideju na koju svako pojedino Držićevo djelo svoje gledatelje (i današnje čitatelje) opetovano podsjeća, i dalje se uspješno odupirući jednako toliko opetovanim pokušajima da se prodre u stvarne svjetove onkraj zasuna njegove dramaturške brave, bilo u „društvenopolitičke prilike“ ili u biografske vizije ojađene, prestrašene figure samoga autora (cit. dj.: 123).**

Lada Čale Feldman također primjećuje uporabu teatarskih prosedeja pri uprizorenju Arkulinova udvajanja: *Štoviše, za razliku od Jupiterova i Amfitrionova uzajamna zagledanja na istoj ontološkoj razini fikcije, u Držića će se zrcalni likovi naći na usjeku dvaju prikazbenih planova: Negromant će Arkulina doista vratiti u početni „stadij zrcala“, stanje gubitka motoričke koordinacije i stanje potencirane vizualne percepcije, učinit će ga naime nepokretnim i prisiliti da toj otmici vlastitog identiteta, sklapanju braka u svoje ime, nazoči u funkciji tjelesno zapriječene, nevidljive publike, pa da taj kobni prizor vlastita udvostručenja bez ometanja promatra onako kao što gledatelji u kazalištu, nepomični, bez prava na intervenciju u prostor iluzije, promatraju zastupnike samih sebe, jer, kao što Lacan napominje, „neodoljivo komična strana u temelju toga svega nije prestala hraniti kazalište – na kraju krajeva, radi se uvijek o meni, o tebi i o drugome“ (cit. dj.: 132-133).*

Autor se, dakle, ovdje koristi nekim postupcima teatra u teatru da bi *uprizorio* Arkulinovo udvajanje, no ti su postupci vrlo suptilni, u tekstu ne postoje formalni signali razgraničenja ontoloških razina. Naprotiv, Negromantov čin odvija se u „stvarnosti“ koju dijeli s naslovnim likom. Za razliku od Stanca koji, ne poznajući mehanizme kazališne iluzije, doista vjeruje da će ga vile pomladiti, dok mladi Dubrovčani koji mu „čine novelu“ djeluju u teatarskom modusu koji ne poznaje trajnu preobrazbu, Arkulin nije žrtvom sličnoga nerazumijevanja. Naime, u tekstu ne postoje markeri koji bi uputili na činjenicu da je Negromantovo preuzimanje Arkulinova obličja proizvod teatarskog preoblačenja, glumačke prevare u smislu izvornog grčkog pojma koji označava glumca – *hipokrit*,⁷⁹ ili pak Rousseauovog tumačenja glumca koji, zahvaljujući svakodnevnom preuzimanju tuđeg identiteta na pozornici, u stvarnom životu postaje varalicom (Rousseau, 1942: 49). Negromantova magija ima moć trenutne preobrazbe stvarnosti te na taj način trajne intervencije: dok će Stanac ostati tek ostrižene brade, koja će kasnije narasti (što je oblik mogućnosti povratka u prvobitno stanje koji teatar trpi), posljedice zapravo lažno sklopljenog braka, između lažnoga Arkulina i Ančice, bit će prisutne i u stvarnosti svijeta umjetničkog djela nakon prestanka Negromantove magije. Tako je Negromantova magija jedna specifična manifestacija „stvarnosti“, kojoj ovdje svjedoče i Arkulin i ostali likovi, ona nije eksplicitnim signalima odvojena od ontološke razine na kojoj funkcioniraju Arkulin i ostali likovi komedije. No, kao što je već primijećeno, Arkulinova pozicija umnogome podsjeća na onu pasivnog kazališnog gledatelja, bez mogućnosti interveniranja u scensku iluziju. Stoga, iako postupak teatra u teatru nije markiran u izvornom tekstu, ovaj prizor u kojemu Arkulin bespomoćno promatra otuđenje vlastitog identiteta nudi suvremenim redateljima takvu inscenacijsku mogućnost. Tako bi Arkulin ovdje trebao gledati, ali ne biti viđen od strane sudionika lažnoga pira, nalaziti se u nekoj vrsti zamračenog gledališta koje omogućuje pogled, ali ne i viđenost, bez mogućnosti djelovanja na ono što gleda, što se odvija po zakonitostima koje nadilaze njegovu stvarnost.

Spomenuli smo već da je jedan od temelja Arkulinova identiteta njegov rivalski odnos prema drugima. No, postoje i druga težišta protagonistova identiteta koja držimo vrijednim istaknuti. Jedno od njih je posjedovanje: otuda Arkulinov užas u trenutku kad mu, uslijed

⁷⁹ Grčka riječ *hypokritès* izvorno je značila *odgovaratelje*, onoga tko je, u vrijeme kad u antičkoj Grčkoj nastaje kazališna umjetnost, odgovarao na pjevanja dvojice korifeja i njihovih semikorova. Međutim, ubrzo će se pojaviti moralna sumnjičenja posebno usmjerena na glumčevu osobu kao onoga tko se pretvara, tko laže. Otuda će i riječ *hipokrit* uskoro postati sinonimom za licemjera (D'Amico, 1972: 28).

Negromantovih čini, u tren oka nestaje vlastita kuća. I odnos prema vlastitim slugama određen je tim posjedovanjem konstituiranim identitetom: otuda i odgovor slugi Kučivratu koji zamjećuje identičnost Negromanta u Arkulinovu obličju i pravoga Arkulina: *Kučivrate, ne govor' toga; ja ti sam pravi gospodar* (V, 2). Zapravo, pitanje posjedovanja i pitanje rivaliteta u najizravnijem su odnosu, budući da se taj rivalitet temelji na otimanju i razmjeni dobara jer, kako primjećuje Lada Čale Feldman, *žene, novac i kuća arhetipski [su] posjedi oko kojih se granaju mimetički rivaliteti muških likova* (cit. dj.: 125). U tom je kontekstu znakovita uloga Ančice koja ima točno dvije replike, od kojih je jedna pristanak na (lažno sklopljen) brak. Čale Feldman također ističe njezinu objektnu poziciju u kojoj je ona tek predmetom bračne transakcije (cit. dj.: 131).

Još jedan od stupova Arkulinova identiteta je njegova percepcija vlastite moći. Tako u prizoru s Lopuđaninom, kad drži da ga je oružjem pobijedio, Arkulin svojem suparniku presuđuje: *Moj si prdžon, u meni sad stoji zaklat te i prostit ti život*, da bi se malo kasnije predomislio i za ljubav Ančice njezinu bratu poštudio život: *Ha! Za ljubav one duše, Vukava, praštam mu život* (II, 2). Ta percepcija vlastite moći i sposobnosti da u potpunosti drži konce u svojim rukama bit će dakako uzdrmana u trenutku upletanja Negromanta u zbivanja. Tu nam psihološku promjenu donosi protagonistov monolog (IV, 6), koji umnogome podsjeća na Skupov monolog (I, 5) u kojemu škrtac otkriva do koje ga mjere razdire njegova ljubav prema zlatu. Arkulin ovdje pokazuje čitavu skalu suprotstavljenih osjećaja koji se izrazitim dinamizmom smjenjuju tijekom tog razmjerno kratkog teksta. Na početku je on još racionalna osoba, uzdaje se u represivni sustav koji će mu pomoći da kazni Negromantovo nezakonito otuđenje njegova posjeda, konstatira trenutnu neefikasnost toga sustava, no još uvijek u njega vjeruje: *Ne nađoh nijednoga od sudija, da ovoga negromanta činim s dinarom kruha u Pulju poslat*. No, tada ga napušta racionalnost te protagonist priznaje do koje mjere ga je preplavio strah, kao i da je to za njega posve nov osjećaj: *Do današnjega dnevi ne znah što je strah, a ova vražija negromancija učini me da veće nijesam čovjek, da sam od junaka deventao zec i gallina bagnada*. Ali, usprkos strahu, ni ljubavna vatra nije ugašena: *D'altro canto amor mi assassina! Crudel amor, perchè tanto foco in me?!* Potom ga ipak do te mjere preuzima strah da zaboravlja i na Ančicu: *Ančico, od nekoga te sam straha i zaboravio*. Zatim postaje u potpunosti svjestan svoga nezavidnog položaja: *Nije inako, ja sam ištećen, strava mi je; ja sam zločes čovjek, ja sam nevoljan čovjek, e non est, qui consolat me!* da bi konačno priznao vlastitu krivicu za situaciju u kojoj se našao, jer je želio kruha preko pogače: *In fine, ja sam*

sve kriv. Mogao sam svoje posle s mirom načinit, a otidoh po putu od vragolija. Ančicu mogah imat, - dragu, kordijalu Ančicu! Davahu mi je, a ne umjeh je uzet. Usprkos, dakle, potenciranoj percepciji vlastite moći, Arkulin je želio učinak svojih djela pospješiti tuđim, snažnijim moćima, a sada shvaća da se ta intenzivnija moć okrenula protiv njega, umanjivši tako i njegovu moć. Stoga zaključuje: *Sad mi ne ostaje drugo neg da uzmem konopac ter da se objesim.* No, njegova vjera u vlastitu moć ipak nije posve nestala, jer, ovaj monolog završava zazivanjem Milice, da bi u idućem prizoru organizirao vlastito kućanstvo kako bi se ono moglo obraniti od eventualnih novih Negromantovih čini.

Međutim, degradacija Arkulinovih moći razvijat će se još jačim intenzitetom, ona će se fizički konkretizirati u starčevoj uzetosti, koja će od njega učiniti tek pasivnog, nemoćnog promatrača događaja kojega bi trebao biti voljnim protagonistom. Kako držimo da je Arkulinova percepcija vlastite moći temelj njegovog samopoimanja, identificiranja, tako i postupna degradacija te moći, od nemogućnosti da Negromanta kazni za otuđenje kuće legalnim instrumentima poretka do fizičke uzetosti koja mu onemogućuje bilo kakvu intervenciju u djelovanje sila koje su uperene protiv njega, odgovara gubitku protagonistova identiteta. Iako u ovom kulminacijskom prizoru komedije Arkulin gubi osjećaj usidrenosti u stvarnosti, on nije toliko zaokupljen dilemama Calderónova kraljevića Sigismunda o tome što je san a što je java, on se ne zamara ontološkim razinama stvarnosti i iluzije, već su za njega sve Negromantove akcije stvarnost, tim više što će – čega protagonist postupno postaje svjestan – one imati posljedice u stvarnosti. Njegov problem nije priroda Negromantovog djelovanja i ontološka razina na kojoj ovaj operira, već činjenica gubitka sposobnosti intervencije. Njegova tragičnost nije u tolikoj mjeri u sumnji u vlastiti identitet, koliko u osjećaju nemoći, u konačnici fizički konkretiziranoj u uzetosti. Stoga držimo da je Arkulinova drama, još više no drama identiteta, drama nemoći. Na taj način se protagonist te komedije pridružuje svojim parnjacima, naslovnim likovima drugih Držićevih komada poput Skupa ili Grižule, čija komičnost je tek njihova izvanjska ljuštura i površinski teatarski efekt, no u kojima podrobna književnokritička i redateljska čitanja mogu otkriti slojevito tragički strukturirane likove.

Scenska fortuna ove komedije na suvremenoj pozornici – primijetili smo to već – prilično je oskudna. O predstavi postavljenoj 1970. godine u Zagrebačkom kazalištu mladih svjedoči nam kratak osvrt Marije Grgičević u *Večernjem listu* (1970). Tako saznajemo da je tada mladi redatelj Tomislav Radić primijenio prosede koji je implicitno, iako bez formalnih

markera, upisan u ovaj dramski tekst – riječ je o teatru u teatru. Iz kritičkog osvrta saznajemo da tu ima *nekoliko predstava u predstavi*, no ne možemo razabrati da li je taj postupak primijenjen u prizoru otuđenja Arkulinova identiteta. Ono što nam pak kritičarka otkriva jest da je ovim postupkom uokviren cijeli Držićev tekst. Naime, *predstava ima oblik probe u pokusnoj dvorani i dok tekst na sceni teče u izvornom Držićevom jeziku*, „komentari“ s vrpce u kolokvijalnoj su zagrebačkoj kajkavštini. U sljedećoj opaski kritičarke krije se razlog tog redateljskog odabira: *Upravo ti komentari mjestimice izazivaju najprisniji odaziv jer i tekst zvuči kao da je uzet iz usta same publike, koja se u predasima od smijeha pita: čemu taj prastari „Arkulin“?* Redatelj je dakle odabrao postupak teatralizacije, koristeći se uprizorenjem kazališnih mehanizama kao okvirom Držićevoj komediji. Njegove pobude, prigodom tog prvog susreta zagrebačke publike s Držićevim *Arkulinom*, mora da su bile identične Fotezovima pri prvoj modernoj postavi *Dunda Maroja*: prisjetimo se, teatralizacijom se redatelji često koriste kako bi publici približili dramski tekst koji za nju predstavlja određene recepcijske poteškoće: jezične, žanrovske, sižejne, idejne. Tako su i ovdje komentari s vrpce zacijelo na neki način vodili publiku kroz za nju jezično dalek te lektirski i scenski nepotvrđen pa stoga prilično teško prohodan tekst. Međutim, to očito uspješno vodstvo kroz tekst čini se da je i na neki način zasjenilo kvalitetu samoga teksta: otuda i pitanje publike o razlozima njegova izvođenja. Marija Grgičević i na to pitanje ima spreman odgovor: *Odgovor je nepretenciozan, on krajnje nenametljivo upozorava na značenje nacionalne baštine, na vječno ponovno uspostavljanje kontinuiteta* (1970). Tako je *Arkulin*, doživjevši svoju prvu modernu postavu u jednom teatru čija je zadaća ponajmanje revitalizacija i kanonizacija dramske baštine, izborio svoje pravo na izvedbu i uopće život na suvremenoj sceni – iako se, doduše, taj život u decenijama koje slijede neće pokazati odveć intenzivnim – upravo pripadnošću nacionalnoj baštini, kontinuitetu.

Slijedom nekoliko godina ranije iskazanog nagovora i ideje teatrologa, dramaturga i filozofa kazališta Petra Brečića, Ivica Kunčević postaviti će *Arkulina* u dubrovačkom kazalištu 1998. godine (Mojaš, 1998). Davor Mojaš reći će za Kunčevićevu realizaciju da je to priča o smrti, o zadnjim starčevim danima: *Iz nekog nagona starac probuđenu vitalnost konkretizira u želji za posjedovanjem mlade udovice. Njegove erotske želje paralelni su svijet snova koji ga održava na životu i tjera u pustolovinu čiji je ishod zapravo starčeva smrt. Krevet u kojem se budi i sanja istodobno je njegov odar s pripremljenim svijećama koje će na njegovu izdisaju upaliti Negromant. Isti onaj kojega su zvali da svojom negromancijom pomogne*

razriješiti situaciju (*ibid.*). Kritičar upućuje na scenografsko rješenje koje je bilo u dosluhu s ovakovim redateljskim čitanjem, ali je uzelo u obzir i kazališnu prirodu Negromantova djelovanja: *Scenograf Ivica Prlender zastorima koji su i kulise i dio saloče, ali i doslovni kazališni znak, te zrcalom što svjedoči o rasapu preostalih Arkulinovih dana (i noći), ali je i ekran njegovih erotskih vizija i snova, nudi podatan prostor za prohod protagonista koje skriva, zaklanja, ali i otkriva u pomalo beketovskoj atmosferi ostavljenih i prepuštenih (ibid.)*. U dubrovačkoj sredini, za razliku od nacionalnog središta, jezično i kulturološki u polazištu prijemčivijoj čak i za slabije poznate Držićeve tekstove, *Arkulin* je aktualiziran kao priča o starosti.

Kada Krešimir Dolenčić bude ovu komediju, 2007. godine, postavljao na Dubrovačkim ljetnim igrama, komunikacijski problem iz zagrebačke predstave više neće postojati: za dubrovačku publiku, i pokojeg joj zainteresiranog gosta, neće biti potrebno vodstvo kroz predstavu, a predvečerje velike Držićeve obljetnice bit će poticajom da i inače „zapostavljeni“ dijelovi autorova opusa dođu na scenu. Dolenčić želi od Arkulina učiniti našeg suvremenika te stoga bira aktualizaciju, on komediju *vizualno transponira u suvremenost, ostajući vjeran Držićevu tekstu, no naglašavajući interesnu pohlepu svih likova te poglavito Negromantovo upletanje, koje Arkulinu oduzima vlastiti identitet; stvarajući, na taj način, predstavu koja sjajno korespondira s današnjicom – gorku i crnu komediju bez sretnog kraja* (Bonić, 2007). Leo Rafolt će pak u tako provedenoj aktualizaciji pronaći neke elemente banalizacije: *Likovi na pozornici Umjetničke škole trebali bi, dakle, biti naši suvremenici, ljudi koji govore o vječno aktualnim temama ljudske taštine i pohlepe. Međutim, u režiji Krešimira Dolenčića, Kotoranin (Nikša Butijer) je gotovo mehanički pretvoren u trgovca kojemu iz torbe ispadaju prošvercane cigarete, Ančica (Perica Martinović) nalikuje prvakinji varijetea, a naslovni je junak drame (Predrag Vušović) preobražen u smiješnoga skorojevića koji se uglavnom razmeće stečenim bogatstvom i, s tim u skladu, kupljenim društvenim statusom* (2007).

Isti će kritičar pozitivno ocijeniti manipuliranje prostorom parka Muzičke škole, inače scenografski prilično klasično riješenim: *Taraca je za tu priliku pretvorena u trg s balkonom i tovjernom. Jedna je od bitnih kvaliteta predstave spretno manipuliranje prostorom, koji se uvijek iznova „obrće“, a koji glumci napučuju i napuštaju, ostavljajući velik dio izvorno Držićevih replika za prostor iza scene (ibid.)*, no ima i poneke zamjerke scenografsko-redateljskim rješenjima, kudeći stanovite simbolijske nedorečenosti: *Na sceni se cijelo*

vrijeme nalazi tovjerna, kao jedan od tipičnih renesansnih lokaliteta, a da pritom ostaje dramaturški posve neiskorištena (ibid.). Slično primjećuje i Tomislav M. Bonić: *Predstavu je trebalo prostorno više razraditi jer dio prostora (kapelica i renesansna krčma) ostaje potpuno neiskorišten* (2007). Od vizualnih aspekata predstave najdojmljiviji je bio uprizoreni „nestanak“ Arkulinove kuće, kada se oslikano kameno pročelje svjetlosnim efektom pretvorilo u prozirnu tkaninu kulise kroz koju se razvidi prelijepa Minčeta (scenografkinja Dinka Jeričević) (Čale Feldman, 2007: 1031).

Iz prikaza tih triju postava *Arkulina* možemo zaključiti da još nisu u dovoljnoj mjeri istraženi izvedbeni potencijali te komedije na suvremenoj sceni. Tako će Lada Čale Feldman primijetiti da je Dolenčić htio od cijele predstave na brzu ruku sklepati „problem identiteta“ (ibid.), no u tome ga priječi njegova poetika u kojoj će *apsolutni gospodar igre uvijek [će] biti i ostati pučko „srce“* (cit. dj.: 1030). Očito u redateljskom smislu nije niti dovoljno bila eksploatirana činjenica da Držić koristi prikriveni prosede teatra u teatru kako bi uprizorio taj problem identiteta. Dubrovačka je predstava, po sudovima kritičara, krenula u dobrom smjeru glede korištenja prostora, no nije na tome putu i istrajala. Jer, Držić je suvremenim redateljima i scenografima postavio zamku: prostor je u tekstu konvencionalno zamišljen u skladu s renesansnom realistički usmjerenom poetikom; no elementi tog prostora odjednom posve nerealistički počnu isparavati; tim realistički prikazanim prostorom gradskoga trga učas zagospodari Negromant; on se raspolučuje na naizgled realistični prizor Arkulinova vjenčanja, čiji je protagonist zapravo lažni Arkulin, i koji predstavlja središnji, dvostruko gledani čin, i od pravog Arkulina i od publike, te na prostor Arkulinova pogleda, prostor iz kojeg se gleda, ali u kojem i iz kojeg je nemoguće djelovati. Stoga je taj prostor potrebno pomalo njarnjasovski interpretirati, onako kako to sugerira prolog *Skupa*, te poći u smjeru u kojem su najčešće krenula scenografska rješenja te velike Držićeve komedije: od realizma prema stilizaciji i simbolički elokventnom prostoru. Pored toga, potrebno je i osmisliti prostor verbalnog i inogagona između Arkulina i ostalih likova, zidića preko kojih se on katkad vodi, zidića koji dijele gledano od gledatelja.

Stilski je ovu komediju Petra Jelača opisala terminima *hiperbolizacije i naturalizma, kojom uvelike anticipira buduće književne tendencije, uspjevajući pritom zadržati i naznake renesansnog realizma. Samo što zrcalo ovoga puta namjerno pokazuje predimenzioniran i izobličen odraz* (2007: 22). Realizam je, dakle, tek stilsko polazište toga komada, no, kako su već mnogi primijetili, on doista najavljuje daljnju evoluciju dubrovačke komediografije kroz

iduća dva i pol stoljeća. Držeći se tih stilskih odrednica *Arkulina* te imajući na umu izostanak indikacija o vremenu nastanka i praizvedbe toga komada, odvažili bismo se datirati ga prema kraju Držićeva dramskog i kazališnog stvaralaštva, nakon autorovih velikih komedija, od kojih se taj tekst u mnogim aspektima udaljava.⁸⁰ Tako bismo stvorili uvjete za smanjenje hijatusa koji dijeli Držićevu komediografsku djelatnost u Dubrovniku sredinom 16. stoljeća i pojavu prvih smješnica zabilježenu čak stotinjak godina kasnije. Jer, usprkos dubrovačkoj zatravljenosti baroknim spektaklom od početka 17. stoljeća nadalje, teško nam je zamisliti da je predah od komediografske aktivnosti u Gradu bio toliko dugotrajan, da je snaga Držićeva talenta na punih stotinu godina zauzdala dubrovački komediografski nerv. Prije bismo pretpostavili da su se epigoni javili netom je utihnula Držićeva svirala. A njima je pak bilo lakše prikačiti se na poetiku *Arkulina* no onu *Dunda Maroja* ili *Skupa*. Ti su pak epigoni mogli utemeljiti tradiciju koja će kasnije proizvesti smješnice i u konačnici *Katu Kapuralicu*.

2. Tripče de Utolče/Mande: nepretenciozna lakrdija ili gorka komedija?

Tko je ono? Tko Tripčeta pita? Tripče bi i minu! Ne išti veće nitko Tripčeta: Tripče je priminuo, u porgatoriju je Tripče, svoje grijeha purga; njegova žena tako hoće e la sua mala disavventura.

Komedija izgubljena izvornog naslova, koju danas, ovisno o akcentuiranju glavnoga lika, nazivamo *Tripče de Utolče* ili *Mande*, u mnogim aspektima podsjeća na *Arkulina*: bilo da je riječ o njezinim formalnim obilježjima, estetskim dometima, i konačno izvedbeno-recepcijskoj sudbini. Tekst kojega danas posjedujemo okrnjen je, započinje trećim prizorom drugoga čina. Također nam je nepoznato vrijeme i okolnosti njegove praizvedbe: baš kao i kad je riječ o *Arkulinu*, Batušić praizvedbu komedije *Tripče de Utolče* pretpostavlja u

⁸⁰ Tako će Petra Jelača o likovima slugu u ovoj komediji reći sljedeće: *No iako je Milica na sceni često prisutna, iako ona ukratko najavljuje radnju i pozdravlja okupljene, ni ona ni Vlah Kučivrat nisu dramski pandani Pometu i Petrunjeli. Sluge u Arkulinu ne pokreću i ne vladaju radnjom, nema tu nadmoćnog i samosvjesnog Pometovog makijavelizma i neuništivoga renesansnog optimizma, ovdje se sili pokorava kada dođe, zlu se bremenu ne akomodava da bi ga se okrenulo u svoju korist. Silnice ove ledene komedije to jednostavno ne dopuštaju* (2007: 24).

razdoblju između 1551. i 1554. godine, nadomećući da je najvjerojatnije riječ o kućnoj predstavi (1978: 52). Spominjući, pored ove Batušićeve pretpostavke o kućnoj predstavi, identično stajalište Miljenka Foretića, Rešetarovo oprezno nagađanje o mogućnosti pirnoga praizvedbenog konteksta, ublaženo konstatacijom da je možda ipak riječ o zabavi jednoga društva za svoje goste te pretpostavku Vinka Foretića da je ta komedija praizvedena o pokladama pred vlasteoskom publikom, Milovan Tatarin argumentira zašto smatra da zacijelo nije bila riječ o pirnoj prigodi: *Ipak, teško je zamisliti da je za pir bila prikladna komedija u čijem je središtu prevareni muž, u kojem žena zadovoljstvo traži izvan braka, u kojoj važnu ulogu ima svodnica, u kojoj se psuje, pri čemu se šest puta spominje uvreda becco futuo (jebeni jarče), u kojoj se o ženi govori kao o kučki, ribaodi, zloj ženi, kurbi (puttana), u kojoj se među svim psovkama u Držićevu opusu pojavljuje i ona najprostačkija, a izgovara ju Nadihna („Jebâ t'pas mater!“ , II, 4, str. 508) (2011a: 216-217). Komedija je to, dakle, čiji se zaplet isključivo temelji na muško-ženskim odnosima, ali ti se odnosi svode na aspekt tjelesne žudnje. Ovdje se niti ne slavi ljubav dvoje mladih, kao što je to, primjerice, slučaj u idealističkom aspektu pirnih pastorala, niti se uzdiže brak kao temelj ustrojstva zajednice, i konačno stvarnosni korelat uprizorenoga fikcionalnog teksta. U daljnjem tekstu autor objašnjava kako, između ostalog, nadomještanje visoke erotike niskom čini tu komediju neprikladnom za pir: *Da nema pirni kontekst zacijelo svjedoči i njezin farsični sloj: ismijavaju se tjelesni ili kakvi drugi nedostaci (Tripče je krepadura, Lone je starež, Krisa je pseudoučen), likovi psuju i rabe pogrdne izraze, česte su seksualne aluzije (cit. dj.: 242).**

Tekst je ove komedije do postpreporodnih vremena dopro u, kao što je već konstatirano okrnjenom, rukopisu te prvi put biva ukoričen u Petračićevu izdanju. Scenska mu je pak fortuna u modernom hrvatskom kazalištu ponešto specifična. Naime, *Repertoar hrvatskih kazališta* sve postave te komedije smješta u 50-te i 60-te godine minuloga stoljeća. U Zagrebu se ona igra 1963. godine u Zagrebačkom kazalištu mladih te 1968. godine u Gradskom kazalištu Gavella,⁸¹ na Dubrovačkim ljetnim igrama bit će postavljena 1953. i 1967. godine, ali igrat će i u drugim, manjim hrvatskim kazališnim središtima: 1951. u Zadru, 1953. u Požegi, 1954. u Osijeku, 1955. u Karlovcu, 1956. u Splitu, 1957. u Šibeniku i Sisku, 1958. u Virovitici, 1962. u Rijeci te 1970. ponovo u Osijeku. Također, već 1951. godine taj će se tekst naći na pozornici Hrvatske drame subotičkog kazališta, a 1955. godine upizorit će ga

⁸¹ Radi lakšeg snalaženja koristimo današnje nazive kazališta, bez obzira na njihovo ime u vremenu spominjanih premijera.

zagrebačko Studentsko kazalište Ivan Goran Kovačić. U svim tim postavama na različite će se načine rješavati problem izostanka početka teksta, negdje tek suptilnim dodacima i spojnicama, a negdje posve novim preradbama. Tako će se u nekim predstavama koristiti prolog Frana Čale (postava kazališta I. G. Kovačić, karlovačka postava te režije Joška Juvančića na Dubrovačkim ljetnim igrama 1967. kao i u GDK Gavella 1968.), neki će redatelji posegnuti za preradbom Vojmila Rabadana (zadarska postava iz 1951., osječka iz 1954., splitska iz 1956., sisačka iz 1957.), neki za adaptacijom Ivana Božića (subotička postava iz 1951., šibenska iz 1957., riječka iz 1962.), a za osječku premijeru 1970. godine Držićevu će komediju preraditi Dragutin Savin.

Očito je da će ovaj stari bokačovski motiv kojega je Držić uobličio u komediji *Tripče de Utolče* postati zanimljiv kreatorima repertoara hrvatskih kazališta u prvim poslijeratnim desetljećima, posizali oni za izvornim Držićevim tekstom uz tek neophodne nadopune poput Čalina prologa ili se pak odlučivali, slijedom Držićeva traga, izatkat i posve novi tekst. Jer, konstatacija kojom će redovito započinjati kritike postava tog Držićeva teksta koje smo konzultirali jest ona o nedostatnoj estetskoj kvaliteti te komedije, posebice u usporedbi s velikim Držićevim komedijama. Takav pak stav o kvaliteti teksta, uz činjenicu o njegovoj necjelovitosti, i to u vrijeme kad i velike komedije poput *Dunda Maroja* koegzistiraju na hrvatskim pozornicama i u izvorniku i u Fotezovim preradbama, širom je otvarao vrata preradbama kao posve opravdanoj formi uprizorenja toga teksta. Zapravo, stječe se dojam da je njegova – tako se barem percipirala – nepretenciozna komika bila razlogom njegove scenske prisutnosti na tako širokom kazališnom prostoru. Komedija *Tripče de Utolče* nije se držala dramskim tekstom podatnim za ambicioznija redateljska istraživanja, a kad bi se neki redatelj i odlučio na takav poduhvat, njegov rezultat – kako ćemo vidjeti – naišao bi na podijeljenu kritiku. S druge pak strane, novije književnokritičke analize, što ćemo također pokazati u daljnjem tekstu, izvlače taj Držićev tekst iz obzorja niske komike, otkrivajući u njemu neka tamnija sjenčanja, koja bi mogla biti poticajna za eventualne buduće redateljske pokušaje uprizorenja toga komada tako dugo odsutnoga s naših pozornica.

Zanimljivo je da su dvije najnovije interpretacije komedije *Tripče de Utolče* sličnoga naslova: tako Dunja Fališevac govori o *rezigniranom renesansnom „junaku“ Tripčetu* (2009), a Milovan Tatarin o *gorkom smijehu* ove komedije (2011a). Signal je to stanovitog udaljavanja ili prije nadgradnje Čaline sažeto iznesene interpretacije te komedije u uvodnoj studiji autorova izdanja Držićevih djela kao i prvih njegovih scenskih postava: *I tu je, naime,*

mladost suprotstavljena starosti, a ta se okosnica komedije spaja, bolje reći poistovećuje, s drugom okosnicom njezina smisla, s trijumfom inteligencije nad glupošću, ali u okviru bokačovske komike, što će reći bez one težine filozofskog i političkog osmišljenja koje ta konstanta Držićeva teatra ima u drugim nekim komedijama. O tome valja voditi računa kad se uoči kako su jedni likovi superiorni nad drugima, sposobni nad nespretnima, lukavi nad bezazlenima, Mande nad Tripčetom, Kata nad Lonom, Džove nad Krisom, mladi i pametni nad starima i glupima, sluge nad gospodarima. U tim je dimenzijama komedije sinteza njezina smisla, a nije teško zapaziti da je temelj njezine kompozicije Boccacciova „beffa“ (šala, podvala, „novela“), i da je ona, kao slika svog doba, u idejnom pogledu iskaz istog morala, slične interpretacije svijeta, istovrsna humorizma koji se uočavaju u Dekameronu, ali je nastanjena likovima koji misle i govore kao naši ljudi, pa je našijenski i smijeh koji još uvijek pobuđuje (1979: 126).

Svi će se tumači ove komedije zapitati na neki način tko je ovdje vlasnik igre. Dunja Fališevac podsjeća kako *Slobodan P. Novak u svojoj specifičnoj i ekskluzivnoj analizi Držićeva djela glavnim likom i dramaturškom okosnicom komedije Tripče de Utolče smatra Pedanta Krisu te iznosi mišljenje da je on najvažniji lik komedije jer da je nositelj moći i vlasti u njoj* (2009: 122), za koju interpretaciju autorica ne vidi uporišta u fabuli komedije (*ibid.*). Činjenicu pak da je u ovoj komediji riječ o ženskome trijumfu zapazili su mnogi: od Pavla Popovića (u: Tatarin, 2011: 231), preko Frana Čale, do Dunje Fališevac i Milovana Tatarina (*ibid.*). U tom je kontekstu važan lik Anisule koja se izriječkom predstavlja vlasnicom igre: *Ma neka vam spovijem, o žene, mi ćemo se danaska malo ljudmi porugat i mi ćemo danaska š njimi vas razlog imati, er ih ćemo riječmi zabit* (IV, 2). Otuda i Čaline pretpostavke o ulozi toga lika u izgubljenom početku komedije, kao i o temeljnoj tendenciji dramskoga teksta: *Pretpostavljam da je Anisula, kao pokretačica intrige, bila vrlo djelatna u I. č. Vjerojatno je ona govorila i prolog, pa se možda i po tome što ženski lik uvodi gledatelje u radnju ova komedija razlikuje od drugih. U njoj, ponavljamo, nije u središtu pozornosti škrtost, nego, uz ostalo, bokačovski trijumf žena nad muškarcima: Kate nad Lonom, Džove nad Krisom, Mande nad Tripčetom* (u: Držić, 1979: 691, bilješka 124).

Dunja Fališevac će se pak zapitati je li smisao komedije suptilna društvena kritika ili pak taj ženski trijumf ukazuje na nešto drugo: *Je li tema i smisao komedije kritika i napad na brak kao instituciju, možda na brak iz računa, može li se komedija shvatiti kao subverzivna predodžba braka, društvenih odnosa u privatnom životu, kao kritika običajnog, licemjernog*

morala, ili u njoj treba tražiti Držićeve odgovore na pitanje o vitalnosti spolova, o moći ženskog, nagonskog, prirodnog, zdravog, mladenačkog nad muškim, staračkim, bolesnim načelom, nad onim što pripada kulturi (sjetimo se Pedanta koji je svojevrsna parodija kulture) – ne zaboravimo da u komediji sve žene trijumfiraju nad muškarcima – i to je teško reći. No zacijelo će se suvremenim čitanjima nametnuti i mogućnost takve interpretacije jer je s obzirom na probleme koje prezentira komedija neobično moderna i aktualna (2009: 124).

Već je ranije primijećeno, kad je bila riječ o pretpostavkama praižvedbenih okolnosti ove komedije, da ona ne tematizira ljubav, posebice ne onu mladenačku, te da na mjesto ljubavi dolazi spolna želja. Tatarin pak primjećuje da se tu radi o jednoj u Držićevo doba posve tabuiziranoj temi – ženskoj spolnoj želji. *Jer, Mande, Kata i Džove žele ponajprije muškarca* (2011a: 235). Štoviše, na ovom području i počiva ženski trijumf u komediji jer *u tom spletu potrage za užitkom ni jedan muškarac – osim Dubrovčanina – užitak ne pronalazi* (cit. dj.: 237). Nasuprot tome, *Anisula pak kao da sve čini zato da bi pokazala kako u maskulinom svijetu žena ima kakvu-takvu moć, da njime vlada iz prikrajka, manipulirajući osjetljivim područjem muškarčeva života – njegovim spolnim žudnjama* (ibid.).

Ponovo poput *Arkulina*, i ova komedija nekim svojim obilježjima, poput grublje komike i niže erotičnosti, upućuje na kasnije smješnice i daljnji razvoj dubrovačkog dopreporodnog teatra. A lik koji je ključna smjernica prema spomenutom žanrovskom razvoju upravo je Anisula: *Anisula je jedinstven lik, kakav se u hrvatskoj dramskoj književnosti ranoga novog vijeka neće pojaviti sve do smješnice Starac Klimoje, premda rofijana Cvijeta Kukonosa nema ni približno te inventivnosti i aktiviteta kakve ima Anisula* (cit. dj.: 234). Milovan Tatarin u daljnjem tekstu tumači implikacije Držićeva dodjeljivanja tako značajne uloge Anisuli: *I kao što je u mnogočemu bio prvi, pa je zaslužan i za hrvatsku eruditnu komediju, Držić je bez ustručavanja prvi put na scenu doveo svodnicu, ne kao sporedan lik, nego kao lik bez kojega ne bi bilo dramskog agona* (ibid.). Njezino razmišljanje i djelovanje zapravo donosi svojevrsnu društvenu kritiku koja je u potki Držićeva dramskog teksta: *Anisula je Držiću poslužila da bi ironizirao sustav vrijednosti: oni koje sredina gleda s prijezirom, u svijetu Tripčeta de Utolčeta postaju nositelji zdravog pogleda na svijet, a oni koji bi trebali biti uzor, zbog socijalnog statusa ili godina, prokazuju se kao dvolični* (ibid.). Aspekte društvene kritike i sociološko sidrište Držićeva teksta pronalazi i Dunja Fališevac koja kaže: *Jer Držićeva je komedija oštra analiza muško-ženskih odnosa, koja neprijeporno problematizira instituciju braka, bračne odnose i licemjerje koje u tim odnosima vlada* (2009:

121). Autorica također primjećuje da je osjetljivost teme mogla biti razlogom smještanja radnje u Kotor: *Radnja je smještena u Kotor, da li stoga što Držić nije želio temu braka i bračne nevjere smjestiti u Dubrovnik i predstaviti dubrovačke žene kao lukavice i preljubnice ili zbog toga što je na tuđem prostoru, uvriježeno i tradicionalno antagonističkom dubrovačkom (...), mogao slobodnije prezentirati temu koja je Dubrovčanima bila svetinja, te kritički i satirički predstaviti instituciju braka, a time i obiteljske odnose – to je teško reći (cit. dj.: 124).*

Na početku smo podsjetili kako ovu Držićevu komediju izgubljena izvornog naslova katkad nazivaju *Mande*, a katkad *Tripče de Utolče*. I doista, ovaj izbor naslova blizak je onome između *Plakira* i *Grižule* kad je riječ o tako dvojno naslovljenoj Držićevoj pastorali. Naime, taj izbor glavnoga lika – što izbor naslova u suštini jest – svojevrsan je i žanrovski izbor, koji odabire određenu žanrovsku smjernicu, ili barem tendenciju, u žanrovski, stilski i idejno inače polifonim Držićevim dramskim tekstovima. Taj će pak izbor pronaći svoj odraz u pojedinim književnokritičkim, a onda i redateljskim interpretacijama. Taj antagonizam dvaju mogućih tonova komedija, utjelovljen u odabiru naslovnoga lika, Milovan Tatarin detektira na sljedeći način: *Tripče de Utolče samo je naoko „vedra“ komedija, u kojoj se pripovijeda o muškoj i ženskoj spolnoj žudnji, utjelovljenoj u Mandi i njezinim udvaračima, a zapravo je Držić ispričovijedao priču o osobnoj i kolektivnoj istini* (2011a: 241). *Mande* je, dakle, vedra komedija, a komad *Tripče de Utolče* nešto posve drugo. Pogledajmo, stoga, na koji način ovako odabran naslovni lik žanrovski, ili barem u smislu osnovna tona i idejne tendencije, usmjerava ovaj dramski tekst.

Dunja Fališevac također će primijetiti da *s obzirom na fabulu Mande je glavni lik komedije, dok njezin nesretni muž zadobiva ulogu svojevrsnog proto-antijunaka* (2009: 119) te u daljnjem tekstu razlaže tu kvalifikaciju proto-antijunaka. U prvom redu, njegov lik nadilazi tip, on pokazuje visok stupanj svijesti o samome sebi, o vlastitom položaju. *Analizira li se odnos Tripčetova lika prema fabuli, odmah se uočava da se Držić ne pridržava Aristotelova naputka da karakter mora biti podčinjen radnji te da lik Tripčeta oblikuje psihološki bogatije nego što je potrebno za ekonomičnost komediografske fabule. Dubrovački je komediograf očigledno bio zainteresiran za njegov karakter sam po sebi, za Tripčetovu individualnu sudbinu, kao što je to slučaj i s drugim velikim likovima autorova komediografskog opusa, primjerice s Pometom ili Skupom. Jednom riječju, Tripče je jedan od Držićevih višedimenzionalnih likova, profiliran ne samo kao tip nego i kao individuum* (cit.

*dj.: 124). Tu Tripčetovu svijest o vlastitim manama i spremnost da ih prizna, koja ga razlikuje od ostalih likova komedije, primjećuje i Milovan Tatarin (2011a: 240), a Dunja Fališevac u tome očitava i autorov odmak od možebitnih talijanskih uzora (2009: 125). Tom iskakanju iz renesansnih modela u gradnji Tripčetova lika autorica dodaje i sociološki aspekt: *Po svim navedenim psihološkim obilježjima Držićev Tripče nije samo shematizirani, tipizirani lik plautovske komedije, niti je samo lik koji utjelovljuje određeni „našijenski“ mentalitet, niti je lik koji je oblikovan samo prema specifičnim stereotipnim predodžbama o Kotoranima: on je prezentiran kao individualno biće koje živi u svijetu ispunjenom negativitetima, kao pojedinac čija krivica ne proizlazi iz njegovih mana, ili ne samo iz njegovih mana i slabosti, nego i iz naglavačke postavljenih normi koje vladaju postojećim svijetom. Tripče, taj daleki predak protoegzistencijalističkih antijunaka, po svojoj nevoljkosti i ogorčenosti na sama sebe i svijet u kojem živi, kriv je samo stoga što je pripadnik društva krivnje, odnosno što živi u svijetu u kojem su nepravde neizbježan dio egzistencije. On je takva svojega položaja posve svjestan, a to rezultira melankolijom, skepsom, autodestruktivnim porivima, samooptuživanjem, osjećajem degradacije, sviješću o vlastitoj nemoći da bilo što promijeni. Likovi s takvim emocijama i u takvim stanjima rijetko su prikazivani u renesansnoj komediji, a i u komediji uopće. Tripčetova svijest o tome da i pravedan može biti optužen obilježje je Držićeva junaka koje gotovo posve niječe renesansnu maksimu o dostojanstvu čovjeka ili pak uvriježenu parolu o čovjeku koji je sam kovač svoje sreće (cit. dj.: 128).**

U skladu s tumačenjem Dunje Fališevac zašto je Tripče *rezignirani renesansni „junak“* jest i tumačenje Milovana Tatarina zašto je smijeh u ovoj komediji gorak, koje se također temelji na spoju razrađene psihološke profilacije naslovnoga lika i društvene kritike dvostrukoga morala i licemjerja koji upravljaju Tripčetovom sudbinom: *Tripče de Utolče nije vesela komedija, spoznaje koje nudi daleko su od optimističnoga pogleda na svijet, u njoj više nema Pometove vitalističke filozofije koja prihvaća oba Fortunina lica, koji se akomodava, smijehom prevladava teške trenutke jer zna da će proći. Doduše, Tripče se na kraju akomodava, no njegovo akomodavanje ne prati smijeh, to je samo izvanjsko, verbalno pristajanje na dvostruki moral (2011a: 242).*

Jasno je da ovakva tumačenja pomiču ovu komediju iz skučenih okvira niske komike (iako ne možemo niti želimo zaniijekati prisutnost toga aspekta u tekstu), da ona ponovo otkrivaju Držićevu inovativnost u odnosu na žanrovski predložak te autorov filozofski ulog u ovaj tek naoko manje vrijedan dramski tekst. Riječima Dunje Fališevac: *U svakom slučaju,*

onako kako je ocrtan, Tripče je atipičan za komediju u njezinoj generičkoj biti, a isto tako i za renesansnu komediju, kao što su atipični i neki drugi likovi Držićeva opusa. Izvjesno je da dramaturška svijest koja oblikuje takve likove nije zadovoljna postojećim vremenom, da svoje vrijeme doživljava kao doba negativiteta, narušenih moralnih, psiholoških i socijalnih vrijednosti. U tom smislu Tripče de Utolče ili Mande ne pripada među manje vrijedna Držićeva ostvarenja; štoviše, profiliranjem posve drugačijeg, novog lika/karaktera ta je komedija jedan novi glas u polifoniji Držićeva opusa (2009: 130-131).

Međutim, prije no što će tim riječima zaključiti analizu komedije, autorica će si postaviti nekoliko pitanja o Držićevu konstruiranju Tripčetova lika, koja nam zapravo mogu ukazivati na potencijalna redateljska tumačenja: *Lik Tripčeta postavlja pitanje koje su svjetonazorske konsekvence uobličavanja takva lika, iz kakve je dramaturške svijesti taj antijunak rođen i kakvu mu je funkciju autor namijenio. Je li ta svijest ironična, ironično-cinična, rezignirana na račun postojećeg svijeta ili pak na račun nevoljnog Tripčeta i njegovih slabosti. Je li Tripče glasnogovornik autorovih misli o negativitetima suvremenog svijeta ili sumnje u čovjekove etičke ili pak biološke granice, u mogućnost uspostave harmonije između svijeta i pojedinca? Dovodi li tako profiliran lik u pitanje društveni poredak, moralne vrijednosti društva? Ili je Tripče naprosto tragikomičan slabić koji zbog svoje slabosti zaslužuje takvu sudbinu u svijetu kojim vladaju jaki i snažni (cit. dj.: 130)?*

Slijedom iznesenih tumačenja, teorijski možemo zamisliti dva oprečna redateljska pristupa: jedan bi bio onaj koji bi komediju naslovio *Mande*, a drugi bi je nazvao *Tripče de Utolče*.⁸² Prvi bi je smatrao u književnom smislu manje vrijednim tekstom, bez filozofske nadgradnje svojstvene velikim Držićevim komedijama, svojevrsnom najavom kasnije popularnih smješnica, obilježenom nižim oblicima komike, ali bi upravo na toj komici, na njezinoj ukotvljenosti u podneblje u kojemu je nastala, dakako uz zapažene glumačke realizacije likova koje nam podastire autor, nastojala temeljiti svoj scenski uspjeh. Drugi bi pak pristup tu komiku smatrao tek akcesoarom toga dramskog teksta te naglasak stavljao na tragične tonove vezane uz Tripčetov lik, bilo da se ta tragičnost temeljila isključivo na unutarnjoj psihologizaciji lika, ili pak veću važnost davala kritici društvenih okolnosti u kojima taj lik evoluirao.

⁸² Precizirajmo da se komedija u većini scenskih realizacija ipak naziva *Tripče de Utolče*. Naša je shema ovdje posve teorijske prirode.

Iz niza na početku spomenutih postava odabrali smo dvije kako bismo pokušali pokazati ta dva pristupa: to su dubrovačka predstava iz 1953. godine (bilježi se i kao predstava dubrovačkog kazališta i Dubrovačkih ljetnih igara) u režiji Marka Foteza te predstava iz 1968. godine koju je Joško Juvančić režirao u GDK Gavella.

Zanimljivo je da je Fotez, poznat kao adaptator izvornih Držićevih dramskih tekstova, i ovdje posegnuo za preradbom – ovaj puta Ivana Božića – i tako, među ostalim, riješio problem okrnjenosti originalnog teksta. Kritičarska konstatacija da ova komedija ne ulazi među najuspjelija Držićeva djela (Č., 1953) zacijelo mu je bila dodatno opravdanje za takav izbor. Međutim, usprkos tome početnom manjku u smislu književne vrijednosti teksta, kritičar zamjećuje dobar prijam dubrovačke publike, koja se od srca smijala, što će recenzent pripisati izvrsnoj režiji i glumi (*ibid.*). Iz toga možemo zaključiti da je riječ o pučkoj predstavi, a dubrovačka je publika zacijelo uživala u lokalnim obilježjima njezinih likova. I kritičar će zapaziti uspjeh pojedinih glumačkih realizacija, pripisujući ga i Fotezovom redateljskom umijeću: *Druga je zasluga redateljeva, što je glumačke sklonosti i osobine pojedinih glumaca otkrio i iskoristio toliko, da je jasno izdiferencirao čitav niz originalnih tipova, izvrsno realiziranih (ibid.)*. Ipak, iako je riječ o preradbi, ova je komedija predstavljala stanoviti problem svojim iskakanjem iz renesansnih matrica koje su predstavljale temelj Fotezova preradbenog postupka Držićevih komada, ali i njihovih redateljskih uprizorenja. Tako kritičar primjećuje sljedeće: *Iako Fotez nije štedio neke lakrdijske efekte, što je uostalom bilo sasvim opravdano zbog karaktera ovog djela, on je rutinirano i znalački akcentirao sve one vrijedne i realističke komponente, koje djelo sadrži i po kojima prepoznajemo Držićevo doba (ibid., podcrtala L.M.)*. Doduše, slijedom recenzentova izvješća, možemo zaključiti da su adaptator Božić i redatelj Fotez dopustili da lakrdijski aspekti izvornoga teksta prežive u njihovoj scenskoj realizaciji, no u kritičarevu sudu isto tako možemo zapaziti duh vremena koji je inzistirao na neproblematičnom viđenju renesanse te na realizmu kao temeljnom obilježju, pa i temeljnoj vrijednosti te stilske epohe.

Iz ovog šturog kritičarskog izvješća ne možemo dakako razabrati detalje predstave, no posve je očito da ona nije razmatrala Tripčetrov lik na onaj način na koji su to činili Dunja Fališevac i Milovan Tatarin u ranije prikazanim analizama, pridajući mu – a time i cjelokupnoj komediji – tamnije tonove. Prije bismo mogli konstatirati da se ovdje vodila stanovita bitka između lakrdijskih i realističkih aspekata komedije, bez većih pretenzija dubljeg zadiranja u idejni segment Držićeva teksta.

Juvančićeva pak režija ove Držićeve komedije u GDK Gavelli iz 1968. godine bila je, sudeći prema kritikama, znatno ambicioznija. Kako bismo se upoznali s obilježjima te postave, konzultirali smo kritiku Srećka Lipovčana iz *Telegrama*, Joze Puljizevića iz *Vjesnika*, Marije Grgičević iz *Večernjeg lista* te Nikole Batušića iz *Republike*, koje također sve polaze od konstatacije da taj tekst nije na razini najpoznatijih Držićevih dramskih proizvoda. Isto tako će svi kritičari zamijetiti neku usporenost, nedovoljnu zaigranost, lakoću – kakvu su navikli očekivati od jednog renesansnog komada. Tako će Lipovčan konstatirati: *Umrtnjenjem i shematiziranjem same sheme zapleta gubi se lakoća i naivnost tog djela* (1968), pokazujući na koji način čita predložak predstavi – kao djelo kojemu su lakoća i naivnost temeljna obilježja, te nastavlja: *od „Tripčeta“ se ne može učiniti ono što on nije. Tako je cijela predstava u svom kontinuitetu nizanja situacija bila podređena izvjesnoj suhoći i uštovljenosti, „ozbiljnosti“ koja to nije, upravo nerenesansnosti, što je kočilo dah Držićeve rečenice, razvlačilo ono što je trebalo biti „zgnusnuto“* (*ibid.*, podcrtala L.M.). Juvančić se, dakle, očito želio odmaknuti od uobičajenog tumačenja ove komedije kao nepretencioznog teksta lake, a mjestimice i niske komike. Ozbiljnost koju je pokušao u nju unijeti, iako ne znamo na kojem aspektu teksta i njegova tumačenja se ona temeljila, očito je, u najmanju ruku, iznenadila kritičare. Još je zanimljivije recenzentovo isticanje nedovoljne *renesansnosti* ovog redateljskog rješenja. Mogli bismo pretpostaviti da je ovdje taj pojam vrlo pojednostavljeno shvaćen: kao razigranost, vedrina, lakoća. Podsjetimo da, slijedimo li tako reducirano tumačenje pojma renesanse, malo koji bismo Držićev dramski tekst mogli nazvati doista renesansnim. Uostalom, vrijeme kada nastaje ta predstava koincidira s prvim Čalinim razotkrivanjima manirizma u Držićevu opusu, a ta će se pak književnoznanstvena tumačenja tek kasnije odraziti i u scenskim postavama djela našega autora. Hrvatsko, dakle, kazalište, odnosno njegova kritika i – pretpostavimo – publika, zacijelo još nisu bili spremni za učitavanje *ozbiljnosti* u jednu Držićevu manje poznatu komediju smatranu bližom lakrdiji. Otuda kritičareva ocjena: *Pokušaj da se likovima „Tripčeta“ oduzme ono imanentno lakotno i renesansno nije na žalost posjedovalo igrom koja bi nas mogla uvjeriti da je ovakva „modernizacija“ uspjela* (*ibid.*). U daljnjem nam pak tekstu recenzent objašnjava koji mu se to povijesni pomak učinio problematičnim: *Prečesto su, naime, Kotorani tog šesnaestog vijeka šetali scenom otvorenog gradskog prostora kao salonom nekog mnogo mlađeg, „građanskog“ ambijenta, pa su i odnosi među njima bili odnosi neke druge komike, komike suzdržane, kojoj je nedostajalo izvorne naivnosti, a ta izvorna naivnost zasigurno je najjače ono čime ovaj Držićev tekst raspolaže: nervoza i škrtost ne mogu biti tumačima naivnosti*

(*ibid.*). Međutim, Juvančićeva potraga za novim scenskim tumačenjima Držićeve komediografije ipak je u konačnici pozitivno vrednovana: *Pored svega što je ovaj „Tripče“ pokušaj koji nije donio rezultate što su stvaraoci očekivali, predstava je to koja svojim iskustvom može donijeti mnogo više no što to može bilo kakva slabašna faktografija; ona pretpostavlja jednu mogućnost traženja, ne nalazi je, ali otkriva i dokazuje koliko kazališni uspjeh ne mora biti uvijek ono što jedino treba željeti, pogotovu ako smo i inače skloniji „sigurnom“ putu nego onom nesigurnom (ibid.).*

Marija Grgičević zapazit će slične elemente Juvančićeve režije, ali će ih nešto pozitivnije vrednovati. Tako će primijetiti: *Postavljajući tu Držićevu farsu o rogonji Tripčetu i muškom mahnitanju za njegovom nevjernom ženom Mandom, redatelj Joško Juvančić sa scenografom i kostimografom Mišom Račićem i suverenim glumačkim ansamblom znao je pomalo grubo, jednoznačni humor farse prilagoditi našem poimanju smiješnoga, a da pri tom nije nimalo iznevjerio duh renesansne komike, zdrave i neposredne u svojoj bezazlenoj bestidnosti (1968).* Kritičarka zapaža temeljna obilježja Držićeva humora u ovome komadu, njegovo izvorište u poetici renesanse, ali i stanoviti odmak od idealnih renesansnih modela, no ne smatra da je Juvančićeva „modernizacija“ taj duh iznevjerila, već da ga je prije prilagodila upravo u onolikoj mjeri u kojoj je to potrebno da predstava funkcionira na suvremenoj pozornici. Tako će u istom tonu nastaviti: *Stilizacija u toj predstavi nije izgubila vezu sa životom, već je uspjela sažeti i transponirati elemente Držićeva vremena, a ujedno nađe vizuelni izraz koji će ga povezati sa suvremenim predodžbama (ibid.).* I glede ritma predstave ocjena će biti pozitivnija: *U odmjereno živom ritmu, svaki je pokret scenske igre precizno zamišljen, pa iako redateljeva oštra i često veoma smiona mizanscenska koreografija ponegdje šteti lakoći i neposrednosti, njome su postignuti i izvanredno svježi efekti (ibid.).*

Jozo Puljizević će se također pozabaviti ritmom predstave te nam otkriti u čemu je zapravo problem: *Ali, sve ono što nas je oduševilo i što će nam ostati u sjećanju redatelj je, zajedno s glumcima postigao u drugom dijelu predstave, jer je prvi dio bio trom, bez dinamike i tempa, upravo u maniri iznošenog stila igranja Držića gdje je tako uzaludno djelovao napor glumaca da stvore komiku ondje gdje se u samoj komediji nisu lagodno osjećali (1968).* Taj je, dakle, ritam neravnomjerno raspodijeljen tijekom predstave. Međutim, zanimljivije je Puljizevićevo upozoravanje na činjenicu da su stvaratelji predstave pribjegli stilu igranja Držića koji se već tada percipirao kao *iznošen*, što pak onda stavlja pod znak

pitanja ocjenu Srećka Lipovčana o Juvančićevom hrabrom traganju u iznalaženju redateljskih rješenja za postavljanje toga Držićeva komada. No, možda nam iduća konstatacija daje jasniju sliku o intenzitetu redateljeve inovativnosti: *Ova je komedija stoga poticaj za teatarski dijalog s Držićem u kojem redatelj mora biti u položaju onoga koji se na osnovi teksta podsjeti na nešto novo što će tom tekstu pomoći. Naravno, bez fantazije takav posao neće pomoći, ali ne pomaže mnogo ni ovakva maštovitost koja ima uzore u već konvencionalnim manirima igranja Držićevih komedija u kojima se uvijek forsiranjem nadigrava autorov tekst (ibid.).* Dakle, po sudu kritičara, redatelj si je dopustio stanovitu maštovitost, no ona se ipak nije udaljila od već poznatog načina igranja Držićevih komada te, umjesto da proizvede inovacije novim osvjetljavanjem teksta, ona ga zapravo pokušava nadići, koji je postupak dakako osuđen na neuspjeh. Ipak, unatoč toj općenitoj kritici redateljskog prosedea, kritičar predstavu u cjelini smatra uspješnom.

Juvančić se, dakle, poduhvatio režije ove Držićeve komedije nalazeći u njoj nešto više od lakoće i naivnosti koje su u tome tekstu očitavali kazališni kritičari, no ta stanovita *ozbiljnost*, usporenost u ritmu koju je unio u predstavu, nisu, očito, naišle na najbolji prijem u kritike. Iz konzultiranih, pak, kritika ne možemo zaključiti u kojoj mjeri se redatelj pozabavio interpretacijom naslovnog lika, jer, slijedom tumačenja Dunje Fališevac i Milovana Tatarina, vidimo da je upravo on ono žarište koje tom naoko lakom tekstu daje *ozbiljnost*. Možemo stoga, pomalo hipotetski, zaključiti da ova postava nije imala unutarnji izvor svoje *ozbiljnosti*, onaj koji bi počivao na interpretaciji tragičnosti naslovnoga lika, već je ta *ozbiljnost* prije počivala na stanovitoj, tada već ustoličenoj, maniri igranja Držića. Ipak, dio kritičara pozitivno će vrednovati svojevrsno stišavanje tona, odmicanje od bučne i nesputane komike toga komada, kao i povremene stilizacije, kako u igri, tako i u vizualnoj opremi predstave.

Na kraju ovog poglavlja o jednoj manje poznatoj, slabije književno vrednovanoj i tek u kraćem razdoblju nešto intenzivnije izvedenoj Držićevoj komediji, možemo tek izraziti nadu da će, nakon dugih desetljeća neizvođenja, najnovije književne interpretacije toga teksta pronaći svojeg redatelja, koji će u vremenu u kojemu danas živimo iznaći dovoljno motiva da na scenu dovede nevoljnoga Tripčeta, u sukobu sa samim sobom i s nakrivo postavljenim svijetom u kojemu je prisiljen živjeti.

3. Tripče i Arkulin kao poveznice Držićeva teatra i teatra njegovih nasljednika

Niz je poveznica koje spajaju Držićeve komedije *Tripče de Utolče* i *Arkulin*, kako u njihovoj strukturi i estetskim dometima, tako i u njihovoj hipotetskoj i dokumentiranoj scenskoj sudbini. Oba se, dakle, teksta udaljavaju od središnjice autorova komediografskog opusa – od velikih komedija poput *Dunda Maroja* i *Skupa* – te anticipiraju kasniji razvoj dubrovačkog dramskog i kazališnog stvaralaštva, koji će stotinjak godina nakon utihnuća Držićeve svirale proizvesti smješnice. Podsjetimo na elemente toga žanra koji se mogu uočiti u tim dvama dramskim tekstovima: njihov je ton unekoliko snižen, obojen nerijetkim vulgarnostima; izraženiji je verbalni agon u komunikaciji među likovima i prateći mu svađalački ton izmijenjenih replika; mjesna obojenost likova kreće se u smjeru njihove tipizacije, dok su u velikim komedijama oni bili snažnije individualizirani; ljubav je nerijetko zamijenjena pukom seksualnom željom; komika je niža, katkad na granici lakrdije; filozofska nadgradnja komičkog zapleta slabije je izražena; u jednome od komada pojavljuje se lik svodnice sa značajnim utjecajem na razvoj radnje.

Ono što također povezuje ove dvije komedije izostanak je podatka o vremenu i okolnostima njihove praizvedbe. Tako će ih Batušić, uz znak upitnika, smjestiti između izvedbeno i tiskarski bogate 1551. godine – dakle nakon javnih izvedbi *Pometa* i *Tirene*, pirnih uprizorenja *Novele od Stanca*, *Venere* i *Adona* i *Tirene* te javne izvedbe *Dunda Maroja* – i 1554. godine, u koju, također uz znak upitnika, smješta izvedbu *Džuha Krpeta*, a nakon čega će još uslijediti *Skup*, *Grižula* i *Hekuba* (1978: 52). Milovan Tatarin također zaključuje da je riječ o dvjema komplementarnim komedijama te ih, isto uz znak upitnika, smješta u 1553. godinu (2011a: 74).⁸³ Međutim, postaviti ćemo pitanje je li nužno izvedba *Hekube* 1559. godine bila posljednja praizvedba jednoga Držićeva komada? Da li je posve sigurno da je naš autor svoj kazališni opus završio svojom jedinom tragedijom, da bi uskoro s polja umjetnosti

⁸³ Isti autor, očito potaknut objašnjenjem Frana Čale u bilješci uz njegovo izdanje Držićevih djela (*Prisjetimo se da je glavni junak komedije Tripče de Utolče, Kotoranin, morao biti manjeg rasta kad je njegova mlada žena Mande mogla odjenuti njegove haljine*. U: Držić, 1979: 529, bilj. 25), oprezno nagađa da bi komedija *Tripče de Utolče* mogla biti izvedena prije *Džuha Krpeta*, za kojega se pretpostavlja da je izveden 1554. godine. Naime, U *Džuha Krpeta* prolog izgovara *Kerpeta*, koji za kazališnu družinu, koja će predstavom uveličati pir *Rafaela Gučetića*, kaže „moja družina“, a na jednom se mjestu prisjeća stanovitog *Kotorčića*, „mali smiješan biješe“, pa dodaje: „Ako i njega mogosmo pritegnut k nam, nećemo ni toliko gofo proć“ (str. 421). Ako se prisjetimo da je *Tripče* cijelu komediju proveo u *Mandinim haljinama* – što je publici nedvojbeno moralo biti smiješno – onda bi *Kotorčić* mogao biti isti onaj *glumac* koji je utjelovio *Tripčeta de Utolčeta* (Tatarin, 2011a: 71). Spomenuti *Kotorčić* trebao bi, dakle, biti poveznicom ove dvije komedije.

prešao na polje politike? Možemo li staviti pod znak pitanja pravocrtan Držićev umjetnički i filozofski put od *Tirene* i *Novele od Stanca*, preko velikih komedija do tragedije *Hekube* i urotničkih pisama, uz pokoju usputnu stanicu? Je li moguće da je nakon tragedije dubrovačkom općinstvu ponudio pokoju naizgled laku i nepretencioznu, katkad na granici lakrdije, ali ipak gorku komediju? I što bi takav stvaralački izbor značio za post-držićevski dubrovački teatar? Povjesničar Vinko Foretić, u svojem pokušaju tumačenja Gučetićeve priznanja o igranju u nekom Držićevu komadu, sugerira da su možda nedatirani *Tripče* i *Arkulin* nastali nakon *Hekube* (1965: 115).

Posvetimo se sada detaljnije tome Gučetićeve priznanju. Naime, kako nam prenosi Foretić: *Poznati dubrovački pisac i filozof Nikola Vitov Gučetić (1549-1610), vlastelin, u svojem djelu o državama, izdanom god. 1591, spominje kako je u svojoj mladosti glumio u kazališnoj družini koja je prikazivala djela Marina Držića i tim prikazivanjima je autor prisustvovao; svoju raspravu o državama napisao je Gučetić u obliku razgovora između Ranjine i sebe. U tom razgovoru, govoreći o važnosti muzike, obraća se Gučetić Ranjini ovim riječima: "... da je ova muzika bila uvijek moćna osnažiti naše duhove, gospodine viteže, ja sam uvelike iskusio; naime kad uz moju družinu bijah pozivan predstavljati u komedijama i tragedijama vrlo plemenite činove, da se moja narav ne bi uplašila pri takvim prizorima, određivao sam da za podignuće duha i srca mlade dobi dječeačke trube i pifari veselo sviraju; i zatim predstavljah u onoj mojoj vrlo mladoj dobi svoju ulogu s najvećim zadovoljstvom i pisca vrlo dobre uspomene Marina Držića i ujedno gledalaca, tako da sam veoma iskusio, kako sam vam rekao, u kakvu li je skladu vanredno bila muzika s našim duhom..." (nav. dj.: 114).*

Neki povjesničari hrvatske književnosti i kazališta jednostavno su rješavali ovaj problem prigode o kojoj govori Gučetić tako da su Gučetića svrstavali među glumce koji su 1559. godine izveli *Hekubu*. Međutim, iako nam autor rasprave o državama govori da je to glumačko iskustvo bilo u njegovoj mladenačkoj dobi (što je općenito bilo obilježje tadašnjega dubrovačkog kazališnog života), složiti ćemo se s Foretićem da je teško pretpostaviti da je Gučetić igrao već u dobi od deset godina. S druge pak strane, u godini Držićeve smrti Gučetić je imao osamnaest godina, što je već prikladnija dob za glumačku aktivnost (recimo od četrnaeste godine nadalje). Isključimo li, dakle, izvedbu *Hekube* 1559. godine kao glumačko iskustvo o kojemu Gučetić govori, automatski postavljamo hipotezu o barem jednoj izvedbi (uzmemo li ovu množinu "komedijama i tragedijama" tek kao retoričku figuru) nekog

Držićevog komada nakon *Hekube*, a za autorova života. Kao što smo spomenuli nešto ranije, Foretić sugerira da bi to mogli biti *Tripče* i/ili *Arkulin*. S druge pak strane, možda je to neki novi, nama još nepoznati komad, ili pak repriza nekog već ranije napisanog i odigranog komada.

Ovu Foretićevu pretpostavku da su upravo *Tripče* i *Arkulin* mogli biti izvedeni nakon *Hekube* – što te dvije komedije, dakako, pozicionira na kronološki kraj Držićeva dramskog opusa – poduprli bismo ranije konstatiranim obilježjima smješnica koja nalazimo u tim tekstovima. Time otvaramo pitanje o karakteristikama dubrovačkog kazališnog života, i o statusu komediografije u tome kontekstu, u onih stotinjak godina koje dijele posljednju dokumentiranu praizvedbu jednog Držićevog dramskog teksta i pojave prvih smješnica.

Gučetićevo nam dakle svjedočanstvo otvara mogućnost izvedbe Držićevih djela i nakon *Hekube*, no izuzmemo li ove spekulacije, dosadašnja istraživanja nisu otkrila tragove bilo kakve kazališne djelatnosti u Dubrovniku u drugoj polovici 16. stoljeća, bilo da je ona vezana uz Držića ili nekoga drugog. Teško nam je pretpostaviti da se Grad, koji se upravo bio navikao na prilično redovitu kazališnu djelatnost, odjednom, u nedostatku snažnih kazališnih stvaratelja, odrekao takovih aktivnosti. Međutim, osim te konstatacije doista ne posjedujemo nikakvih materijalnih temelja da spekuliramo o njihovom postojanju i možebitnom obliku. Zanimljiva ilustracija stanja dubrovačke dramske književnosti i njezina odnosa prema vlastitoj kazališnoj realizaciji slučaj je Zlatarićeva prepjeva Tassova *Aminte*. Naime, ta Tassova pastorala izvedena je 1573. godine na ferarskom dvoru u vrlo raskošnoj opremi koja je već smjerala prema bogatstvu baroknoga kazališnog spektakla. Dubrovački pjesnik Dominko Zlatarić tada je boravio na studijima u Italiji, mogao je vidjeti scensko uprizorenje toga teksta te je očito došao do njegove rukopisne verzije. Iz nje je sastavio hrvatski prepjev te je svojega *Ljubmira*, još prije no što je tiskan izvornik, tiskom objavio 1580. godine (Batušić, 1978: 78). Dakako da nam taj podatak može ulijevati ponos što je baš hrvatski prepjev tog toliko utjecajnog djela, koje će se u godinama što slijede prevoditi na ostale europske jezike i bitno utjecati na razvoj nacionalnih teatar, bio ne samo prvi nego i predstavljao prvu otisnutu verziju teksta.

Međutim, on nam i ukazuje na specifično stanje u dubrovačkoj kulturi koja očito nije iznalazila sredstava da se u tome trenutku i scenski realizira. Razlozi tome mogu biti višestruki. Prvi od njih je dominantnost Držića kao kazališnog autora, koji zacijelo u vrijeme

svoje kazališne aktivnosti u Dubrovniku u toj sredini nije mogao imati takmaca, a najvjerojatnije ni netom po odlasku iz nje, odnosno nakon smrti. Drugi je razlog kazališno-praktične naravi. Naime, u drugoj polovici 16. stoljeća u europskom se kazalištu, kao u spomenutom primjeru izvedbe na ferarskom dvoru, javljaju prvi protobarokni elementi (najavio ih je, uostalom, već Držić u intermedijima svoje *Hekube*). A dubrovačka pozornica, koja je tek s Držićem stekla pravo renesansno obličje, očito još nije sazrela za takve scenske inovacije, koje će prihvatiti tek u doba Gundulića, početkom 17. stoljeća, a i onda s povremenim povratcima jednostavnosti renesansne pastorale, kao u slučaju *Dubravke*. Zato Tassov *Aminta* iz bogatog ferarskog spektakla biva u Dubrovniku pospremljen u knjigu, u nedostatku za njega adekvatne pozornice.

Moguće je, dakle, prihvatiti pretpostavku da je snaga Držićeva talenta negativno djelovala na razvoj dubrovačke komediografije neposredno nakon prestanka Držićeva stvaranja, da ju je na neki način na neko vrijeme zakočila, no isto tako smatramo da su *Tripče* i *Arkulin*, kao posljednje napisani i izvedeni autorovi dramski tekstovi, utrli put daljnjem razvoju komedije u dubrovačkoj sredini. Mnogi su razlozi zašto će se stotinu godina nakon Držićeva djelovanja nastale smješnice u mnogim svojim obilježjima razlikovati od Držićeve komediografije. Frano Čale to objašnjava sljedećim riječima: *Iz toga slijedi da vrednovati komediju sedamnaestog stoljeća na temelju jednakih načela i zahtjeva kojima se prilazilo Držićevu teatru kritički ne može biti plodonosno, jer se mimoilaze razlozi koji su je uvjetovali kao zasebnu teatarsku pojavu, s novim elementima izražajnosti u skladu s drugačijom osjećajnošću, poetikom, publikom. Stoga je apsurdno kad kritika ustraje na nekim svojim pozitivistički stereotipnim izvanvremenskim kriterijima (u ime kojih je i Držića urotnika proglasila ludim jer njegov čin nije umjela objasniti u skladu sa svojim predrasudama) pa posumnja da su gledatelji takvih komedija bili neobično skromni kad su pristajali da se po tko zna koji put smiju uvijek sličnim sadržajima, likovima često istih imena, srodnim prizorima, šalama, obratima, preodijevanjima, ukratko ponavljanim, tipiziranim, konvencionalnim rješenjima. Publika, koja je, zajedno s tvorcima takva teatra, bila uzorkom kulture, njezinim zrcalom, zaista bi zavrijedila potcjenjivanje da je pozornost ograničavala na te ponavljane značajke, da im je pristupala s istom sviješću kao stotinjak i više godina prije i da baš u tim značajkama nije vidjela pretekst za scensku baroknost izvedbe, da ponavljanja i stereotipnost likova i situacija nije doživljavala kao preduvjet za spektakularnu nadogradnju i za glumačke ekshibicije (1986: 58).*

Iz Čalina komentara možemo, dakle, zaključiti da su smješnice oblik komediografskog izraza koji odgovara ukusu baroknog 17. stoljeća. Općenito govoreći, Držićev opus upisuje se u tradiciju dubrovačke komediografije od Nalješkovića pa do Stullijeve *Kate Kapuralice*. Sve ono što je u toj komediografiji nastalo nakon Držića, a u tu skupinu ubrajamo sva ostvarenja osim Nalješkovićevih, na neki se način odnosi prema Držićevoj ostavštini. A smatramo da su upravo *Tripče* i *Arkulin* stilska i kronološka poveznica te ostavštine i smješnica, pojavile se one stotinu godina kasnije, ili pak pretpostavimo li mogućnost da su Držićevi epigoni nastavili pisati tamo i u onom trenutku u kojemu je njihov uzor prestao umjetnički djelovati. Ostanemo li, dakle, pri utvrđenoj činjenici o izostanku komediografskog izraza u dubrovačkoj sredini u drugoj polovici 16. i prvoj polovici 17. stoljeća, to možemo tumačiti isprva destimulirajućim učinkom Držićeva talenta u razdoblju neposredno nakon autorove smrti, a potom posvemašnjom prevagom barokne scenske poetike početkom idućega stoljeća. Naime, u tome razdoblju kao da se trajno obistinilo Držićevo obećanje iz prologa *Skupa* prije svega ženskoj publici da će iduće godine, nakon ovogodišnje komedije, na gradskoj pozornici ponovo gledati vile i pastire. Dakle, prva polovica 17. stoljeća u Dubrovniku u znaku je baroknog scenskog izraza, počevši od Gundulićevih prepjeva prvih talijanskih opera koji su se u Dubrovniku izvodili u obliku govorene drame, iako sa značajnim udjelom glazbe (njegovog *poroda od tmine*), preko povratka jednostavnosti renesansne pastorale u njegovoj *Dubravci*, pa do zrelog baroknog scenskog izraza u tragikomedijama Junija Palmotića. Iako postoje neka žanrovska odstupanja u navedenim ostvarenjima, ono što je zajedničko svima njima odmak je od stvarnosti koja je karakteristična za svaki komediografski, a nadasve Držićev opus.

Zaključno, ne pretendiramo riješiti pitanje eventualnog postojanja komediografskog stvaranja i njegovog scenskog uprizorenja neposredno nakon Držića i u vremenu do prvih zabilježenih smješnica, već želimo ukazati na stilsku povezanost komedija *Tripče de Utolče* i *Arkulin* s kasnijim smješnicama, što nas pak upućuje na njihovo smještanje na vremenski kraj Držićeva opusa, ali i omogućuje njegovo pozicioniranje unutar kontinuiteta razvitka dubrovačke starije komediografije, kojemu je nedvojbeno podario ključne smjernice.

V. Velike komedije

1. Skup: između velike komedije i monodrame

*Odkrit ga ne smijem, tajat ga je muka
pakljena. A za moje zlo, draže mi je neg duša.*

Skup je također jedan od Držićevih dramskih tekstova praizvedenih u svadbenom kontekstu, na piru Saba Gajčina u ožujku 1555. godine. Međutim, iako pripovijest o zapriječenoj i na kraju zacijelo realiziranoj (sam kraj teksta nije dopro do nas) ljubavi dvoje mladih, Kamila i Andrijane, tvori jednu od fabulativnih linija toga komada, naš autor – ili njegovi naručitelji – ovoga puta nije odabrao pastoralni žanrovski model s dominacijom ljubavne tematike kako bi semantizirao matrimonijalizacijski stvarnosni čin, već se odlučio za plautovsku komediju, s problematizirajućim odnosom prema široj zajednici, čime ćemo se, kako u praizvedbenom kontekstu, tako i u suvremenim redateljskim tumačenjima, u nastavku detaljnije pozabaviti. Kako taj tekst pripada korpusu komedija u prozi te je nastao nakon 1551. godine, u kojoj su publicirana jedina autorova za života tiskana izdanja, do Petračićevog izdanja iz 1875. godine egzistirao je jedino u rukopisu.

Moderna pak izvedbena fortuna *Skupa* započinje u okviru lutkarskoga medija, isprva postavom u zagrebačkom Teatru marioneta 1921. godine, da bi 1936. godine Držićeva komedija bila kontaminirana s Molièreovom obradom toga plautovskog motiva (*Tvrđica*) pod zajedničkim naslovom *Petrica Kerempuh*.⁸⁴ No, poput ostalih autorovih djela, i ovo će istinski scenski zaživjeti tek nakon Drugog svjetskog rata. I ovdje će prva redateljska rješenja biti obilježena svojevrsnom dijalektikom Fotezova i Gavellina pristupa scenskoj revitalizaciji baštine: od Fotezova prerađivanja izvornoga teksta do Gavellina izrazita poštivanja autorove jezične tvorbe, od Fotezovog žanrovskog sidrenja do Gavellina pronalaženja mračnijih tonova u toj Držićevoj realizaciji plautovskoga komediografskog modela. Svojevrsno razrješenje te dvojbe, i to više u smjeru Gavellinih potraga, donijet će znamenita Spaićeva režija *Skupa* na Dubrovačkim ljetnim igrama 1958. godine. Ta će predstava igrati punih četrnaest godina, doživjet će svoju obnovu 1986., 1959. godine bit će postavljena u Zagrebačkom dramskom kazalištu, a u istome teatru, sada pod imenom svojega začetnika Branka Gavelle, godine

⁸⁴ Zanimljivo je da ta postava nastaje upravo u godini publiciranja znamenitih Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*, što nam svjedoči o onodobnoj prepoznatljivosti toga lika iz pučke tradicije te zacijelo objašnjava Širolin izbor naslova.

1974. Kosta Spaić će ponuditi osuvremenjenu postavu toga komada. Tako će redateljski odabiri Koste Spaića, zajedno s nenadmašnom glumačkom interpretacijom Izeta Hajdarhodžića u naslovnoj ulozi koja je obilježila sve te postave, istkati svojevrsnu paradigmu scenskoga uprizorenja toga komada, koja će i pomalo inhibicijski djelovati na relativno rijetke kasnije postave. Lutke će ponovo zaintrigirati znamenitog hrvatskog likovno-kazališnog stvaratelja Zlatka Boureka koji će 1983. godine, u koprodukciji Dubrovačkih ljetnih igara i zagrebačkog Gradskog kazališta Komedija te zajedno s Joškom Juvančićem, postaviti *Skupa* u kojemu će jedino naslovni lik – i ovaj puta u kanoniziranoj interpretaciji Izeta Hajdarhodžića – biti živi glumac, a svi ostali likovi bit će realizirani u lutkarskom mediju.

Jedina postava *Skupa* u devedesetim godinama prošloga stoljeća ona je Marina Carića u zagrebačkom HNK iz 1997. godine. Potom će uslijediti cezura sve do jubilarne 2008. godine, u kojoj bilježimo tri uprizorenja te komedije, sva vezana uz jadranski prostor: Bourekovo u dubrovačkom kazalištu, Juvančićevo u splitskom te Kunčevićevo na Dubrovačkim ljetnim igrama.

Dužnost nam je spomenuti da smo pri skiciranju ovoga poglavlja izvršili određeni izbor scenskih postava ove komedije, koje smo očitili kao najreprezentativnija redateljska rješenja toga Držićevog teksta. One se koncentriraju na redateljske osobnosti koje su, po našem sudu, dale najsnažniji pečat suvremenim scenskim tumačenjima *Skupa*: Foteza, Gavellu, Spaića, Boureka, Juvančića i Kunčevića, te na kazališne sredine Zagreba, Dubrovnika i Splita. U prilogu na kraju rada dajemo pak detaljni popis svih hrvatskih postava obrađivanih Držićevih dramskih tekstova, pa tako i *Skupa*, koji obuhvaća i druga nacionalna kazališna središta. Taj nam je podatak značajan jer upućuje na popularnost te komedije, koja nije nužno pri svakome uprizorenju bila nadahnućem za inovativna redateljska tumačenja, ali je zacijelo ispunjavala svoju kazališnu ulogu privlačenja u teatar i nešto šire publike, uključujući i sredine s manje razvijenim kazališnim životom.

1.1. Praizvedbeni kontekst

Već smo u uvodu naznačili izostanak bilo kakve aluzivnosti ili dublje semantičke povezanosti primarnoga teksta *Skupa* i praizvedbene prigode. Međutim, doticaj te dvije

ontološke razine zbiva se u paratekstualnom prostoru prologa. Ovdje Satir na vlastito pitanje *Jesam li ja Stijepo?* odmah i odgovara: *I Stijepo sam i satir sam: kako Stijepo gostom se ne pripadamo; - kako satir, da vam povijem smijeh.* U tom dakle prostoru koji funkcionira kao poveznica dviju ontoloških razina Satir/Stijepo komentira svoju dvostruku egzistenciju, ovdje je ta dvostrukost vidljivija no što će to biti netom kasnije, kad scenom posve zavlada kazališna iluzija koja se u ovom komadu ne poigrava različitim ontološkim razinama. Tako on na neki način i poučava svoju publiku o prirodi kazališnog medija. Referirajući se na svoju egzistenciju kao Stijepo, on neće propustiti spomenuti svoj odnos prema gostima, dakle svoju poziciju unutar kazališnog/svadbenog događaja. Navlačeći pak na sebe Satirovo ruho, svoj će diskurs usmjeravati prostorima fikcije, odnosno prikazane kazališne radnje, čija je žanrovska zadanost uzrokom konstatacije *kako satir, da vam povijem smijeh.* No, znamo da Stijepo nije tek unajmljeni glumac koji je mogao evocirati svoj stvarnosni identitet ovdje na rubu kazališne iluzije kako bi na neki način problematizirao kazališni medij, već je on – kako nas obavještava Čale u bilješci uz tekst, a slijedom Matijaševićevih informacija – brat Nike Crijevićeve, zaručnice Saba Gajčina, ženika na čijem se piru prikazuje komedija. On dakle nije samo sudionikom kazališnog čina, već i kazališnog događaja i svadbenog događaja. On je i pirnik, na razini svadbenog događaja, i glumac, na razini kazališnog događaja – što su dvije društvene uloge u koje je trenutno usidren Stijepo, i konačno, on je i Satir, dakako na razini kazališnog čina. Upozoravajući tako na stanovito konvergiranje tih dviju međusobno uokvirujućih ontoloških razina – one kazališnog čina i one kazališnog/svadbenog događaja – Satir/Stijepo još jednom nas podsjeća na temeljna društvena obilježja dubrovačkog ranonovovjekovnog teatra, posebice onog vezanog uz pirne prigode, koja kazališni čin smještaju u specifične oblike šire društvenosti.

Još je jedno mjesto u prologu na kojemu se, spominjući jedan element u prikazanoj radnji, suptilno aludira na stvarnosni kontekst. Naime, tumačeći razlog izostanka Njarnjas družine kao uprizoritelja ove predstave, Satir/Stijepo kaže da ih je smela jedna svekrva u ovoj komediji. Slijedi potom poznati topos o zahtjevnosti svekrva prema nevjestama, koji dakako u svojoj općenitosti ne spominje konkretnu svekrvu, ali je itekako primjeren tom svadbenom kontekstu.

Svoju pak na početku objavljenu dvojnju egzistenciju Satir/Stijepo realizirat će u posljednjem pasusu prologa, signalizirajući uoči svakog svojeg iskaza njegovog govornika. Tako se, kao Stijepo (glumac, op. L.M.) obraća ženama s isprikom što ove godine ne

prikazuju pastoralu te obećanjem da će taj žanr uslijediti iduće godine. Vlasteli se pak obraća kao *satir od gora zelenijeh, čovjek divji*. Zanimljivo je da u tom obličju protagonist nastavlja s metateatarskim diskursom, apelirajući na estetski sud publike uz molbu da dobrohotno prihvate scensku umjetninu koju će gledati. To pak znači da ovdje dolazi do stanovitog miješanja ontoloških razina: Satir iz svijeta kazališne iluzije govori o toj iluziji ne kao o stvarnosnom (što bi iz perspektive njegove ontološke razine trebao biti), nego kao o estetskom činu. Ključ tome autorskom izboru počiva u autokarakterizaciji satira kao *divjeg čovjeka*. Naime, u nastavku on kaže: *Vaša pitomos namjeri divjači našoj, vaša dobrota primi našu dobru volju*. Govornik prologa ovdje je dakle odabrao da ne bude niti pirnik niti glumac, iako bi bilo najlogičnije da ovakvo izravno obraćanje publici s estetskim invektivama govori kao glumac, već odabire obličje satira, ističući neke njegove osobine koje su dijametralno suprotne osobinama koje pripisuje publici, kako bi joj se svojim laskanjem umilio. Mogli bismo stoga ovdje govoriti o svojevrsnoj marketinškoj strategiji koja počiva na poigravanju ontološkim razinama: neprijeporno je, naime, sudeći po sadržaju iskaza, da protagonist prologa ovdje govori kao glumac, da djeluje na razini kazališnog događaja, no on to izravno obraćanje publici maskira skrivajući se iza lika koji pripada razini fikcije. Tako apelativna funkcija tog iskaza postaje manje vidljivom, ali zacijelo djelotvornijom. Na kraju, ostajući u satirovu obličju (*ja satir...*) te zadržavajući metateatarski diskurs (... *u ovoj komediji...*), protagonist prologa objašnjava svoju ulogu u komediji (... *rijet*): on je taj koji je *starcu u gori kameni tezoro objavio*.⁸⁵

⁸⁵ O ovim Satirovim/Stijepinim poigravanjima ontološkim razinama u funkciji proizvodnje teatralnosti, Mrkonjić će reći sljedeće: *Prije samog početka zbivanja komedije, pojava satirova sugerira teatar kao drugačiji nivo događanja. Tada se događa nešto neočekivano, satir pita: Ma gdje sam ja ovo? Jesam li ja Stijepo? Je li ovo naša kuća? kao da se s toga nivoa okreće unatrag, prema stvarnosti, kao da pribjegava V-efektu pitajući se da li je on Stijepo, tj. glumac koji igra satira. Ovim satirovim pitanjem – kojim odaje da glumi onoga koji je imao glumiti njega sama – pri čemu ni Stijepo ne postaje stvarna ličnost, već ličnost kazališne iluzije – teatar nije dokinut, nego se uzdigao nad vlastiti čin i izrastao do refleksivne svijesti o sebi samome. Satirovim proslovom pjesnik na ingeniozan način postiže mnogostruki cilj: zadovoljava konvenciju i privoljava razmažena gledaoca daleko ozbiljnijoj komediji škrтости, a čineći to on ostvaruje svoju najvažniju, neiskazanu namjeru: drammatizira pred gledaocem prostor igre u kojemu će se za koji tren početi odvijati komedija. Na kraju svog prologa satir će otkriti i treće značenje svoje pojave. On nije samo satir u pastoralu koju su gledaoci od Držića očekivali, ni glumac Stijepo koji igra satira, on je Glumac obučen u jareću kožu, tragos i tragodos, genij Igre koji uprizoruje komediju da bi otkrio gledaocima teatar kao mjesto gdje se najzad obistinjuje čovjekov san o apsolutnoj slobodi (2008: 448-449). Ovu posljednju funkciju, onu Glumca, Mrkonjić dodjeljuje Satiru/Stijepi na temelju daljnjeg evociranja i ekspliciranja pojma *Njarnjas-grada*, osi na kojoj se bazira Držićevo tumačenje kazališnog medija, o čemu više u našem daljnjem tekstu.*

1.2. Temeljne uporišne točke za izgradnju problematskog okvira suvremene recepcije Skupa

Evocirani elementi prologa tek su dijelom bogate značenjske strukture toga parateksta, i to onim dijelom koji upućuje na praizvedbeni kontekst. Sada bismo pak željeli ukazati na one elemente prologa koji čine problematski okvir suvremene recepcije *Skupa*, bilo u smislu književnopovijesnih rasprava, bilo u smislu izvedbe. U tome pogledu ključnima smatramo dvije točke. Kao prvo, prolog komedije *Skup* prizorište je najpoznatijeg priznanja krađe u hrvatskoj književnosti. To priznanje da je ova komedija *sva [je] ukradena iz nekoga libra starijeg neg je staros*, - iz *Plauta*, ali i posve očito nadahnuće plautovskom temom, potaknuli su niz komparativističkih rasprava o izvornosti toga Držićeva teksta, u čemu se posebice isticao glas Franje Šveleca koji je ponajviše branio Držićevo stvaralaštvo od ocjena talijanskih slavista koji su, pronalazeći u djelima talijanskih autora sižejna podudaranja s Držićevim opusom, a pritom ne razumijevajući ili namjerno ignorirajući pravila klasicističke poetike koja nalažu imitativnu intertekstualnost u odnosu na književne uzore, odricali našem autoru velik dio njegove autohtonosti. Ovo pitanje u kojoj je mjeri *Skup* doista *naš* opteretilo je u neku ruku i prva redateljska promišljanja autora koji su uočili scenski potencijal te komedije; oni su se našli pred zadatkom svojevrsnoga opravdanja posizanja za tim baštinskim tekstom, u potrazi za obrazloženjem za uvrštavanjem na repertoar upravo te realizacije plautovske teme o škrtosti, a ne neke njezine druge obrade, primjerice one Molièreove. Što je to u Držićevu *Skupu* što legitimira autorovu autoproklamiranu krađu te, usprkos tome činu suprotnom suvremenim poetološkim postulatima,⁸⁶ pronalazi razloge današnjoj egzistenciji toga teksta na našim pozornicama? Djelomični odgovor na to pitanje nalazi se u elementu prologa kojega smatramo drugom uporišnom točkom za izgradnju problematskog okvira suvremene recepcije ove komedije. Riječ je o spominjanju *Njarnjas-grad* o kojemu Satir u prologu kaže: ... *i tko hoće znat koji je ovo grad koji se ovdje vidi, ovo je Njarnjas-grad, Njarnjasi ga su zidali, Njarnjasi ga gospoduju, Njarnjasi mu su i zakone dali. U ovome se gradu ide u kapah, u plaštijeh; u ovomu je gradu svaka liberta. Grad tako na neki način postaje još jedno lice na popisu *dramatis personae* ove komedije, no koji je to doista grad tek nam je otkriti. Tako bismo se već ovdje usudili ustvrditi da uvođenjem *grada* u značenjsko tkivo teksta Držić inovira, poautohtonjuje plautovsku temu, a te su činjenice bili svjesni i suvremeni redatelji*

⁸⁶ Dakako suprotnom u smislu tipa intertekstualnosti, a ne u smislu samog posizanja za principom intertekstualnosti koji je značajno prisutan u suvremenom dramskom stvaralaštvu.

toga komada, uključujući njihove scenografe, koji su nastojali pronaći adekvatne odgovore na pitanje koju ulogu dodijeliti *gradu* na pozornici *Skupa*. Objedinjujući pak te dvije uporišne točke na kojima držimo da počiva problematski okvir suvremene recepcije *Skupa*, postavljamo hipotezu da suvremena, prije svega scenska recepcija ove komedije, polazi od razrješenja stanovitih nacionalno odnosno lokalno identitetskih pitanja: izvornost Držićeve obrade plautovske teme tako se temelji prije svega na uključivanju autorova odnosa prema vlastitoj sredini u značenjsko tkivo teksta.

Braneći izvornost *Skupa*, Franjo Švelec će dakako konstatirati autorovo priznanje literarne *krađe*, ali i naslutiti razloge te deklaracije: *Ali to priznanje neće biti slučajno. Ono mu je olakšavalo upletanje vlastitih gledanja* (1968: 102). Tako na neki način sižejno preuzimanje postaje temeljem idejnoj izvornosti, a, budući da ta idejna izvornost tematizira lokalne prilike, ispada da naš autor *potkrada* Plauta e da bi komediju, po svoj prilici, učinio još *naškijom*. Tim je tragom krenuo Pavao Pavličić tumačeći odnos tradicije, fikcije i zbilje u Držićevim prolozima. Tako autor o odnosu fikcije i zbilje u prologu *Skupa* kaže: *Može se, dakle, reći kako u prologu Skupa Držić na jednoj strani inzistira na literarnosti svoga teksta, želeći ublažiti njegovu sličnost sa zbiljom, a na drugoj strani tu sličnost upravo ističe i naglašava*, te nastavlja: *Samotumačenje teksta tako, zapravo nije nikakvo samotumačenje, nego pokušaj da se moguća značenja umnože. To umnožavanje ima za cilj da unaprijed obrani tekst od nepovoljnih interpretacija, ali i da poveća njegovu umjetničku nosivost* (1988: 165). To pozivanje na Plauta isticanje je dakle literarnosti teksta, neka vrst osigurača protiv njegove preupadljive mimetičnosti: *Pozivanje na Plauta ima za svrhu da dovede prolog u onaj osobiti odnos prema komediji do kojega je Držiću bilo toliko stalo, naime da istakne njezinu literarnost, s obzirom na to da će je publika ionako uspoređivati sa zbiljom* (cit. dj.: 167). Možemo tako konstatirati dvije konotativne razine invociranja Plauta: prva je ona koja Držićevu komediju udaljava od naizgled u njoj prisutne lokalne zbilje, dok druga, odterećena tog izravnog ključa, ipak poziva na nešto suptilnije očitavanje dubrovačke stvarnosti u tkivu teksta.

Taj nas pak zaključak dovodi do druge uporišne točke na kojoj počiva identitetsko markiranje toga teksta: što je to *Njarnjas-grad*? U članku naslovljenom „Prostor grada u dubrovačkoj ranonovovjekovnoj književnosti“ Dunja Fališevac podsjeća da je grad jedan od tvorbenih elemenata osobnog identiteta: *Gradanin koji pripada prostoru grada može jasno odrediti i kontemplirati svoj vlastiti položaj u urbanom totalitetu pa i u kozmosu kao cjelini*.

Tako omeđen i određen pojam grada kao posebnog mjesta i prostora pojedincu omogućuje predodžbu vlastitog identiteta unutar granica grada kao specifičnog centra (2008: 632). Ulazeći pak izravnije u temu članka, autorica napominje da prikaz prostora grada u dubrovačkoj ranonovovjekovnoj književnosti, među ostalim, ovisi o tome da li je djelo koncipirano realistički ili simbolistički (cit. dj.: 635) te ustvrđuje da je za renesansnu komediju karakterističan realistički prikaz prostora grada: U renesansnim književnim djelima prostor grada predstavljen je najčešće u komediografskim djelima M. Držića i N. Nalješkovića pa je samorazumljivo da se taj prostor ne glorificira i ne zadobiva simbolička značenja: u renesansnim komedijama prostor grada ocrtan je kao realan prostor svakodnevnog života, prostor koji oblikuje specifične mentalitete i karaktere, više negativne nego pozitivne, u skladu s konvencijama komediografskih žanrova. Budući da je u renesansnim komediografskim žanrovima mimetičnost samorazumljiva, prostor grada u njima je predstavljen kao spacium, arhitektonski i urbanistički prepoznatljiv prostor u kojem se odvija dramska radnja (riječ je najčešće o prostoru dubrovačke kuće, gradskom trgu ili nekoj od ulica grada) nudeći gledatelju, kao u zrcalu, sliku o njemu samom i njegovu prostoru. Pa iako nastaje na temelju klišeizirane strukture erudite i njezinih tipiziranih likova, u komediografskim djelima M. Držića i N. Nalješkovića upravo je realistički zacrtan prostor grada onaj element dramske strukture koji pridonosi realističnijem ocrtavanju i profiliranju likova predstavljajući ih kao lica iz vlastite sredine (cit. dj.: 637).

Dakle, i Dunja Fališevac i Pavao Pavličić uočavaju realistički prikaz prostora grada u glavnome tekstu *Skupa*. No, višestruke ključeve za očitavanje toga prikaza daje nam, kako primjećuje Pavličić, prolog: ... *Držić ipak ne ostaje pri tvrdnji kako je ono što će se vidjeti samo literatura ukradena iz staroga „libra“.* Na kraju prologa on, naime, tvrdi da je grad koji će se u komadu vidjeti zapravo *Njarnjas-grad*. U tome pak gradu govori se po dubrovačku, imena su dubrovačka, kao i društveni odnosi. Zato se, valjda, i naglašava da se u tome gradu „*ide u kapah, u plaštijeh*“ (dakle, kao i svuda, pa i u Dubrovniku), i da je u tome gradu „*svaka liberta*“: a upravo je sloboda ono čime se u Dubrovniku najviše diče, pa je to i na zastavi zapisano. Na taj je način zapravo rečeno kako je ono što će se na pozornici vidjeti ipak istina, premda je iluzija, i obratno. *Držić se, zapravo, suvereno poigrava osjećajem svoje publike za zbilju i njezinom sviješću o konvencionalnosti kazališne igre (1988: 164).* *Njarnjas-grad*, dakle, i jest i nije Dubrovnik. Upravo kao i u slučaju pozivanja na Plauta, i ovdje možemo očitati dvije konotativne razine: na prvoj se uočljivo realistički prikaz prostora grada

pomiče u izmišljeni Njarnjas-grad, no na drugoj se primjećuje da taj Njarnjas-grad ima nemale sličnosti sa stvarnim Dubrovnikom. Taj odnos u kojemu prolog nudi različite razine čitanja inače jednoznačnog glavnog teksta Pavličić tumači na sljedeći način: *Uloga je prologa u Skupu, moglo bi se sada zaključiti, drugačija od uobičajene. On nema zadaću da objasni tekst i dade mu jedno nesumnjivo tumačenje, nego da otkloni ono nesumnjivo tumačenje koje bi se publici moglo samo nametnuti (da je, naime, komedija prikaz istinitog događaja iz Dubrovnika) i da tako tekst učini višeznačnim. To je osobito važno zato što sam tekst nije višeznačan, jer u njemu se igra zbilje i fikcije, literature i neliterature ne pojavljuje onako kao što se javlja npr. u Tireni, Grižuli ili Veneri i Adonu. Prolog, u tome smislu, ima i važniju funkciju nego drugdje, jer on treba da tekstu dade onu kvalitetu (višeznačnost) koju ovaj zapravo nema, ili je nema u tolikoj mjeri (cit. dj.: 167-168).* A, dodali bismo, ta višeznačnost najvjerojatnije je, u autorovu naumu, recepcijski podijeljena: netko će u publici *Skupa* smjestiti u izmišljeni Njarnjas-grad, a netko u stvarni Dubrovnik; prolog će i jednima i drugima ponuditi ključeve.

Podudaranje, dakle, Dubrovnika i Njarnjas-grada nadgradnja je plautovske matrice, izvorište novih idejnih slojeva koji od ove komedije čine autohtono umjetničko djelo. Jer, Dubrovnik ovdje nije prisutan samo u svojoj izvanjskoj pojavnosti, ilustrativno, već je ta pojavnost temeljem autorskih promišljanja širega značaja. Prohodeći tako tekstom krećemo se od Plauta, preko Njarnjas-grada i Dubrovnika, do razine univerzalnosti. A upravo taj hod naznačenim značenjskim slojevima čini ovu komediju i nacionalnom vrijednošću, ali joj daje i suvremeni uprizoridbeni potencijal. No, to ne znači da joj istodobno daje upute kako taj potencijal realizirati, kako uprizoriti Njarnjas-grad sa svim njegovim značenjskim potencijalima. U tekstu koji slijedi nastojat ćemo pokazati kako su na to pitanje pokušali odgovoriti najjemenitiji hrvatski redatelji koji su se bavili problematikom scenske revitalizacije nacionalne dramske baštine.

1.3. Skup kao kasni odsječak Fotezove preradbene metode

Izuzev uvodno spomenutih marionetskih pokušaja, prvi redatelj koji se poduhvatio postavljanja *Skupa* na suvremenu pozornicu bio je Branko Gavella 1950. godine. Međutim, kronologiji usprkos, mi ćemo se ipak prvo pozabaviti Fotezovom obradom, iako ona na pozornicu dolazi tek krajem pedesetih godina, budući da ona predstavlja pristup scenskoj

revitalizaciji Držićeva opusa koji je obilježio sam početak povratka tog autora na pozornicu, dok će Gavellin pristup usmjeriti kasniju redateljsku praksu. Fotezova će, dakle, obrada *Skupa* doći na pozornicu relativno kasno u odnosu na ostale njegove adaptacije, punih dvadeset godina nakon prvog pojavljivanja *Dunda Maroja*, dakle 1958. godine.⁸⁷ Tu predstavu Fotez će sam režirati u splitskom Hrvatskom narodnom kazalištu, ona će te godine zaigrati i na Splitskom ljetu, a premijeru će popratiti autorov tekst u *Mogućnostima*, u kojemu razlaže svoj adaptatorski i redateljski postupak. Stoga ćemo se posebice pozabaviti tom predstavom. Međutim, *Repertoar hrvatskog kazališta* bilježi još nekoliko izvedbi Fotezove obrade *Skupa* u godinama koje slijede: 1966. u Puli i 1967. u Rijeci i Osijeku. Riječ je dakle o kazališnim sredinama koje ne predstavljaju središnju inovacijsku maticu u scenskoj revitalizaciji baštinskoga teatra – kao što su Zagreb i Dubrovnik –, već možemo opservirati kako se Fotezova revitalizacijska metoda polako seli na periferiju, gdje ipak ispunjava specifične sociološko-estetske zadaće.

U donekle programatskom članku „Uz scensku postavu Držićeve komedije *Skup*“ Fotez si postavlja sljedeći zadatak: *Tendenciju izvedbe, dakle, mislim da treba izraziti u dva vida: u prvom, realizam životnog zbivanja sa svim karakterističnim kulturno-historijskim momentima u radnji i likovima, u drugom: moralnu pouku, koja u ovom slučaju nije samo razbuktala renesansna životna radost, nego i osuda jedne mane, jedne slabosti, jedne ljudske strasti, koja sve do danas nije prestala da ljudskom rodu nanosi mnogo zla.*

Koje komponente imamo u djelu za izražavanje ta dva vida izvedbe? Ja bih sve sabrao u četiri komponente: izrađivanje karaktera, međusobni odnosi, biljeg vremena, duh renesansne komedije (1958: 211).

Razvijajući dalje ideju o izradi karaktera autor razlikuje likove komedije erudite – za *Skupa* čak veli da je on ne samo komedija *erudita* plautovskog tipa nego i čista karakterna drama u suvremenom smislu – od likova komedije *dell'arte*: *Ti likovi nipošto nisu maske, neke zadane šablone kao u kasnijoj „commedia dell'arte“ – to su doduše već prokušani tipovi, ali individualizirani do te mjere, da umjetnički uvjerljivo označuju baš taj i takav karakter, točno stavljen u okvir svog vremena i prostora (ibid.).* Na glumcima je pak ključni zadatak da taj bogat Držićev verbalni materijal scenski ožive: *Zadatak dakle treba da bude: nastojati*

⁸⁷ Zanimljivo je da iste godine, u sklopu Dubrovačkih ljetnih igara, Kosta Spaić kreira legendarnu predstavu *Skupa*, koja će igrati četrnaest sezona, a o kojoj će biti više riječi u našem daljnjem tekstu.

likove što više individualizirati, zadane tipove pretvoriti u pojedinačne originalne karaktere, t.j. treba da se u glumačkom pogledu dade maksimum. Držić je glumcima dao neiscrpiv materijal. Gdje ima boljih uloga nego su njegove sluge? Svi su oni djeca svog grada i doba, izdanci temperamentnog Mediterana, rođena braća slavnim likovima iz romanskih literatura – i prava je radost oživotvoriti ih na daskama (cit. dj.: 211-212). Ovdje si autor u neku ruku i proturječi čas tvrdeći da je Držić glumcima ponudio dovršene individualizirane karaktere, čas stavljajući glumcima u zadatak individualizaciju u tekstu podastrijetih tipova. No, nedvojbeno je Fotezovo inzistiranje na realističkom prikazu dubrovačke šesnaestostoljetne sredine, o čemu svjedoči i kazališna kritika ove predstave izašla u *Slobodnoj Dalmaciji* (S.N., 1958). Također je zanimljivo njegovo isticanje likova slugu. Naime, kako nas izvještava recenzent *Slobodne Dalmacije* (*ibid.*), uvodni govor uoči premijere pripremljene uz proslavu 450-te godišnjice Držićeva rođenja, održao je Živko Jeličić. Podsjetimo da upravo te godine izlazi beogradsko izdanje njegove monografije *Marin Držić Vidra* u kojoj, u marksističkom ključu, usporedo čitajući Držićevu biografiju i njegov književni opus, našega autora prije svega doživljava kao zagovornika najobespravljenijih klasa u Dubrovniku. Tom se pak knjigom provlači misao da zapravo sporedni likovi, redom nižeg socijalnog statusa, daju pravu živost Držićevim komedijama, a ne likovi poput Skupa i Maroja. Jeličić također upozorava da su sluge, čiju inteligenciju smatra superiornom u odnosu na njihove gospodare, nositelji zapleta Držićevih komedija (Jeličić, 1958: 148-152), no pritom zaboravlja da je riječ o konvenciji komediografskoga žanra. Fotez je dakle, očito, pri redateljskoj razradi *Skupa* ekspliciranoj u citiranom članku bio nadahnut tada aktualnim promišljanjima Živka Jeličića,⁸⁸ no ipak je manifestirao stanoviti odmak prema radikalnim čitanjima Držića i njegova djela pronalazeći u njima prije svega dokumentarnu vrijednost: *Sasvim su bespredmetne tvrdnje, da je Držić bio klasno-svijestan pisac u današnjem smislu – no kao realista koji je točno uočio bit pojedinih karaktera i uzroke njihovih međusobnih odnosa, on nam je u svojim djelima ostavio žive dokumente i društvenih relacija među pojedinim socijalnim redovima* (Fotez, 1958: 212). Podjednaka oscilacija između radikalnijih marksističkih čitanja i promptnih ublažavanja takovih stavova vidljiva je u Fotezovoj karakterizaciji međusobnih odnosa slugu: *U scenama između Grube i Munula, i Pasimahe i Grube nije sve zasnovano samo na erotskoj privlačnosti, već tu treba da se osjeti i socijalna povezanost, koja je dva stoljeća kasnije*

⁸⁸ Zlobnici bi primijetili, možda se, promatrajući Držića kao socijalno angažiranijeg pisca, iskupljivao za svoje portretiranje našega autora kao ponajprije renesansnoga zabavljača, u trenucima nastanka prerade *Dunda Maroja* dvadeset godina ranije.

dovela do čvrsto oformljenog t. zv. trećeg staleža. Naravno, da bi bilo pretjerano tražiti i nastojati da ta strana tih likova bude u prvom planu, no svakako treba kod interpretiranja i na nju misliti, kako bi karakteri i radnja dobili potrebnu unutarnju motiviranost i čvrstoću (cit. dj.: 213). U Fotezovoj, dakle, preradbi Držićeve teksta i njegovoj scenskoj realizaciji sluge, među kojima su i Kučivrat i Oblizalo koji nisu dionicima svijeta izvornog Držićeve djela, dobivaju nekoliko značajnih zadaća. S jedne strane, na njima je glavni teret realističnog ocrtavanja dubrovačke šesnaestostoljetne sredine, dakle onih bazičnih obilježja zahvaljujući kojima se Držićeve komedija izdvaja iz plautovske matrice, onih obilježja koja je čine *našom*, odnosno daju joj identitetsko uporište. Drugi njihov zadatak, također skopčan sa scenskim realizmom, proizvodnja je klasnih distinkcija. Drugim riječima, scenski je realizam likova slugu ovdje prostor proizvodnje i nacionalne i klasne identifikacije koje nekako koegzistiraju u Fotezovoj zamisli. I konačno, glumačka virtuoznost koja se zahtijeva posebice od nositelja likova slugu nije temelj za proizvođenje tek netom spomenutih realističkih učinaka s ideološkom identifikacijskom potkom, već i posve estetskih efekata. Tako će i inicijalima S. N. potpisani kritičar *Slobodne Dalmacije* ustvrditi da je splitski ansambl uspio realizirati ono za što se Fotez zalaže u svojim teoretskim spisima, misleći pritom prvenstveno na ovdje citirani članak, dok najuspješnijim kreacijama drži one Darje Vukić kao Grube i Bože Jajčanina kao Munua, dok tek na trećem mjestu spominje Slavka Štetića u naslovnoj ulozi (1958). U Fotezovoj su, dakle, tekstualnoj i scenskoj realizaciji *Skupa* sluge temeljni nositelji onih elemenata koji ovu komediju s jedne strane nacionalno ukotvljuju, a s druge je strane približuju tada aktualnim marksistički nadahnutim razmišljanjima.

Zanimljivo je nadalje na koji način Fotez grupira i potom stupnjuje međusobne odnose likova u *Skupu*: *Mislim da tri glavna elementa uslovljuju međusobne odnose u „Skupu“*. Prvi je ljubav, drugi odnos prema novcu, treći: odnos između gospodara i slugu (1958: 212). Ovakvo isticanje ljubavi Andrijane i Kamila nije uobičajeno niti u književnokritičkim niti u scenskim interpretacijama. No, postoji ideološki razlog zašto Fotez to čini: *U odnosu prema ljubavi Držić se sasvim odalečuje od Plauta. Kod Plauta je ljubav Fedre i Likonida slobodan, gotovo raspušten ljubavni odnošaj – ljubav Andrijane i Kamila je naprotiv časna i lijepa ljubavna čežnja koja povezuje dvije čiste ličnosti (ibid.)*. Držić je, dakle, u slikanju odnosa dvoje mladih ljubavnika inovativan u odnosu na Plauta, i to na sasvim specifičan način. Zato Fotez želi da ljubav Andrijane i Kamila bude postavljena kao centralna radnja komada, kao središnji problem, na kojem se lome shvatanja i karakteri, i kao ona moralna vrijednost onog

djela, za koju je prije rečeno da Držića čini piscem koji udara po onome što čovjeka kvari i zarobljava, a uzdiže ono što mu otvara puteve k radosti, uživanju i napretku (ibid.). Fotez, dakle, u središte komada ne postavlja Skupovu maniju, već ljubavni odnos dvoje mladih, kojega je Držić svakako prikazao kao najprirodnije rješenje, no nije toliko inzistirao na moralnoj vrijednosti toga odnosa, bliskijoj građanskom moralizmu od 19. stoljeća nadalje no duhovnom obzorju Držićeva vremena, koju Fotez ovdje upisuje u Držićev tekst. Međutim, takva mu je karakterizacija bitna za sljedeći zaključak, koji iznova potvrđuje Držićevu izvornost i njegovu ukotvljenost u vlastitu sredinu: ... Držićev „Skup“ nije nikakva slijepa imitacija Plautove „Aulularije“, već originalno i vrijedno djelo po uzoru na Plauta. Ona je realistična karakterna komedija s jakim kulturno-historijskim značenjem i jasnom moralnom poukom (cit. dj.: 213).

Potom slijedi odnos prema novcu: *Odnos prema novcu čini bazu za drugu, usporednu radnju, historiju Skupova „tezora“, Skupova blaga (cit. dj.: 212).* Zanimljivo je da Fotez tome aspektu komada daje sekundarno mjesto, karakterizira ga usporednom radnjom, dok će ga kasnije scenske interpretacije u toj mjeri staviti u središte da će se gotovo pretvoriti u Skupove monodrame. Fotez ovdje ispravno razlikuje odnos pojedinih likova prema novcu, među kojima je jedino onaj Skupov patološki, manijakalni (*ibid.*). Analizirajući u daljnjem tekstu likove komedije i sugerirajući njihovu glumačku interpretaciju, Fotez će naznačiti smjer u kojem će se dalje razvijati proslavljene interpretacije Skupove manije, posebice ona Izeta Hajdarhodžića: *Svi njegovi [Skupovi, op. L.M.] odnosi prema drugim licima svedeni su pod njegov osnovni odnos prema blagu. (...) Uza sve to ne smije se Skup prikazati kao simboličan lik, koji bi izlazio iz okvira realistične komedije. On je živ čovjek, ali opsjednut svojom strašću, koja je u njemu paralizirala sve ostale osjećaje. Treba da bude prikazan kao žrtva te strasti, kao bijednik i nesretnik, kao zastrašujući primjer, što nastaje iz ljudskog bića, kad njime ovlada neobuzdana strast za novcem. Za postignuće takvog prikaza najznačajnije su scene njegovih izlazaka iz kuće, kad ga interes, t.j. utjerivanje dugova, vuče „na Placu“, a briga za „munčjelu“ veže ga za dom, te u tom raspinjanju treba da vidimo svu njegovu mizernost. (...) Zanimljiv je vrijedan zadatak za glumca, da u kompleksu tog lika pronalazi ljudske crte, da ga u što većoj mjeri humanizira i individualizira, no svi ti povremeni bljeskovi normalnih ljudskih osjećaja da budu naglo preplavljeni i ugušeni njegovom glavnom osobinom: bjesomučnom strašću za novcem. Drugim riječima, treba nastojati da u tom prototipu univerzalnog tvrdice svih vremena bar katkad vidimo Dubrovčanina XVI. stoljeća.*

Kao njegovu vanjsku, fizičku osobinu treba naročito izraditi stav trajnog vrebavanja na lopove, koje on vidi ne samo u svim ljudima što ih susreće, nego ih manijakalno tjera i onda, kad nikoga uz njega nema. (...) U tom ponižavajućem, gotovo životinjskom vrebajućem stavu treba da se ispolji sva bijeda tog lika, sva nesreća takve uništene, propale, izgubljene ličnosti (cit. dj.: 214-215). Fotez, dakle, inzistira na tome da se izbjegne karikaturalan glumački prikaz Skupa, već se taj lik treba scenski iznijeti realistički – kao uostalom i cijela komedija -, ne izbjegavajući ni Skupovu ljudskost u hrvanju s vlastitom manijom. Zanimljivo je i kako redatelj želi da Skup bude istodobno prikazan i kao prototip univerzalnog tvrdice, ali i da bude kronotopski individualiziran, a opet sve u skladu s poštivanjem principa snažnog usidrenja scenske interpretacije toga teksta u dubrovačku šesnaestostoljetnu stvarnost. I konačno, moramo primijetiti da je glumačka postura koju Fotez sugerira nositelju naslovne uloge – stav neprekidnog vrebavanja – postala trajnom popudbinom kasnijih interpretacija uloge Skupa. Fotez je, dakle, trasirao interpretativni model naslovne uloge koji će ostati relevantan u kasnijim uprizorenjima te komedije, no nije ga stavio u središte izvedbe, barem ne u onoj mjeri u kojoj će to činiti kasniji redatelji, dopuštajući nositelju protagonistove uloge da gotovo proguta ostale aspekte predstave.

Nadalje, govoreći o biljegu vremena koji se mora osjetiti u scenskoj realizaciji ove komedije, Fotez upozorava kako je potrebno izraziti i jednu specifičnu oznaku dubrovačkog načina života i nazora na svijet prisutnu u ovom djelu: odnos između konzervativaca i liberala (cit. dj.: 213). Tu lokalno utemeljenu osobitost posebice će utjeloviti Dundo Niko, za kojega autor članka kaže: *Dundo Niko jedna je od najznačajnijih figura kroz koje se mogu izraziti one značajke ove komedije, što su nazvane kulturno-historijskim. Niko je okorjeli konzervativac, on u prizorima s Munulom i Dživom propovijeda stara shvatanja, kojima se Držić po svoj prilici izrugivao, kad su dolazila iz ustiju takvih likova. Kažem po svoj prilici, jer Dundo Niko govori i stvari koje bi bile sasvim na svom mjestu, da ih u ono doba nije već samo vrijeme pokopalo, jer koliko god bili ispravni Nikovi nazori o potrebi nauke, renesansa se svojom životnom radošću ismjeivala takvim pedantima, takvim ostacima latinskih skolastičara, koji su, naročito u periferijskim oblastima – danas bismo rekli: u provinciji – ne razumijevajući pravu suštinu razvoja nauke, kočili napredak i afirmaciju novih društvenih snaga (cit. dj.: 215-216).* Takovom liku Fotez pripisuje značajan glumački potencijal: *Taj lik djeluje kao čitav i cjelovit, izvađen iz života, te za glumca predstavlja zahvalan zadatak, a za realizam ove komedije i odraz vremena, u njoj dragocjenu figuru. Niko ne mari ni za što osim*

za svoja okoštala uvjerenja i njegov hod „svojijem korsom“, koji svakako vodi u ćor-sokak, treba da, uza svu Nikovu serioznost i čvrstu vjeru u svoje nazore, izazove prilično komičan dojam, kao „tvrdoglavstvo i razum ludi“, kako ga označuje Dživo (ibid.). Zanimljivo je da Frano Čale zastupa suprotne stavove od Foteza o odnosu autorskog glasa i iskaza Dunda Nika: *D. je kao povratnik iz Siene dobro znao što sve manjka u školstvu i odgoju grada, a znao je da u svijetu „nauči svih čuda“ onaj tko ne žali truda. Pisac je ovdje kao i u mnogim drugim prizorima svoje misli povjeravao određenim likovima, a kad su ti likovi kao konzervativni Niko, onda i žalci misli mogu biti djelotvorniji. Zanimljivo je, dakle, konstatirati da kritičke opaske otvoreno izražavaju oni likovi koji po svome društvenom položaju ne mogu biti sumnjivi, a oni koji su im u tom pogledu podređeni svoje primjedbe iskazuju dvosmislenošću i aluzivnošću* (Držić, 1979: 589, bilj. 213). Fotezova opsjednutost duhom vremena u Držićevu djelu ovdje je možda i odraz osjećaja duga vlastitom vremenu. Jer, upadljivi su autorovi nazori o renesansi kao razdoblju koje radikalno prekida sa svim dostignućima prethodne epohe; sve od postave svoje preradbe *Dunda Maroja* dvadeset godina ranije Fotez je u svojim adaptacijama Držićevih djela i njihovim režijama inzistirao na uprizorenju renesansne životne radosti. To poimanje renesanse uklapalo se u tada aktualno promišljanje filozofije povijesti kao vječne ideje napretka ljudskog roda, vjerovalo se u nove, uvijek progresivnije snage koje odmjenuju one stare, bolesne i trule. Čale, koji je inaugurirao čitanje Držića kao manirističkog autora, kao autora krizne renesanse, napušta u svojim tumačenjima tu simplicističku progresističku optiku, ali i uočava višestruke ključeve, o čijoj smo recepcijskoj distribuciji govorili tumačeći prolog ove komedije. Jedan od načina uporabe tih ključeva je i pažljiv odabir enoncijatora pojedinih stavova, kojih tumačenje opet može biti recepcijski podijeljeno: neki će u publici uvažiti razmatranja Dunda Nika, a neke će ona tek nasmijati. Autor se zasigurno pobrinuo da prava poruka pronađe pravoga adresata.

Ponovimo s recenzentom *Slobodne Dalmacije* da je Fotez svoje zamisli eksplicirane u upravo prezentiranom članku scenski doista i ostvario u svojoj splitskoj predstavi. Spomenuta kazališna kritika se uglavnom zadovoljava navedenom konstatacijom pa smo više o predstavi mogli saznati iz autorovih prethodnih tumačenja vlastitih namisli no iz kritičarevih naknadnih opisa i prosudbi, no kritika nam ipak daje neku naznaku o vizualnoj opremi predstave. Zanimljivo je to jer ta komponenta, a posebice njezin scenografski odsječak, pokazat će se kroz iduće inscenacije ove komedije prilično bitnom, katkad i problematičnom. Podsjetimo ovom prigodom još jednom da je prikaz prostora u renesansnoj komediji u pravilu prilično

neproblematičan, realističan i u tom smislu zapravo ilustrativan, on je tek prizorište komediografske radnje. No, slijedom ranije ekspliciranog višestrukog tumačenja u prologu spomenutog toponima Njarnjas-grad, u ovoj realizaciji plautovske komediografske matrice, grad/Njarnjas-grad/Njarnjas-Grad ima potencijal postati jednim od likova ove komedije. Taj potencijal u scenografskoj postavi Jagode Buić-Bonetti, koja je pratila ovu Fotezovu režiju, tek je dotaknut, dok će, po našem sudu, znatnije biti eksploatiran u nekim recentnijim postavama, o čemu ćemo dakako govoriti kasnije. Tako kritičar *Slobodne Dalmacije* ukazuje na već tradicionalnu uspješnost vizualnih rješenja, dakle scenografije i kostimografije, Jagode Buić-Bonetti, ali primjećuje: ... *onda se treba zadovoljiti konstatacijom, da je scenska oprema „Skupa“ pored svih poznatih (poznatih?) dobrih svojstava Buić-Bonettijeve, iz kazališnog aspekta nešto prenaplašena u kostimima (Drijemalo, Kučivrat, Oblizalo) i da nije uvijek dovoljno funkcionalna u inscenaciji, zbog skučenosti balkona Andrijane i Zlatog Kuma i zbog vratolomnih stepenica na ulazu u Skupovu kuću, ako se mora reći, da je upravo takvim likovnim rješenjem stepenica izvrsno postignut efekat nepristupačnosti i zakukuljenosti Škrčeva čardaka. Također se može primijetiti, da je markacija crkve sv. Roka jednom rozetom na zelenom panou veoma duhovito i dekorativno rješenje, ali i suviše neodređeno, pa crkva postaje crkva tek pri upotrebi, a rozeta u dekoru podsjeća tek na Fortunin kotač. No, dopustimo da je nešto od te igre s Fortunom bilo i u namjeri, ne samo u afektu, jer na tom mjestu sreća se sa Skupom doista našalila, pa bi ta simbolika bila i opravdana (S.N., 1958).* Kritičar, dakle, scenografiju doživljava nedovoljno funkcionalnom u posve scenskoprakičnom smislu, no naslućuje semantiku njezine otežane funkcionalnosti. Slijedom njegova opisa, možemo zaključiti da je predstava upravo u prostoru scenografskih rješenja lagano otkliznula od svoje, tada posebice od Foteza zagovarane, realističnosti. Ona je možda i značajnije gurnula protagonistovu ulogu u prednji plan, zajedno s njim igrajući njegovu maniju i njegovu fortun. Njezina skučenost možda je odražavala skučenost Njarnjas-grad/Grada. Moguće je da se upravo u tome aspektu predstava gotovo neprimjetno odmakla od Fotezovih zamisli ocrtanih u članku objavljenom u *Mogućnostima*, no tim odmakom ona je zapravo ukazala na daljnju inscenacijsku fortun u ove komedije.

Fotezova objašnjenja uz scensku postavu Držićeva *Skupa* nedvojbeno ukazuju na redateljovu evoluciju od prerade *Dunda Maroja* dvadeset godina ranije do trenutka pripreme ove predstave. Njegov uvid u Držićevo književno stvaralaštvo ipak je dublji, a simplifikacije rjeđe no na početku njegova bavljenja dramskom baštinom. Posve odustaje od jednostavnih

rješenja komedije *dell'arte* i hrabrije pristupa slojevitosti Držićevih *dramatis personae*. No, neke konstante ipak ostaju, adaptator i redatelj i dalje je opčinjen renesansnom živošću, pa i kad podliježe duhu vremena, zacijelo pod Jeličićevim utjecajem, te Držićevu komediografiju tumači u marksističkom ključu, njegov interes za sluge više je interes za nositelje tog, kako ga doživljava, zdravog renesansnog duha prije svega utjelovljenog u najnižim slojevima puka, no što bi bila riječ o razvijanju neke složenije klasne dijalektike. Ono što mu se pak, kao iskusnom redatelju, mora priznati, razvijeni je osjećaj za glumački potentan dramski materijal: njegove upute kako iznijeti pojedine uloge, na što staviti naglasak i kako to glumački utjeloviti naznačile su smjerove u kojima će se kretati daljnje interpretacije tih uloga, posebice naslovne. Naglasak na likovima slugu koji utjelovljuju renesansni optimizam pomalo je dūg vlastitoj mladosti i vremenu prvog dovođenja renesansnoga komediografa na suvremenu pozornicu, a pomalo dūg suvremenoj ideologiji. Skupovu mizeriju i mračne tonove kojima ona boji ovu plautovsku komediju ukoliko se dublje prodre u bit toga lika, iako je istinski naslućuje u naputku kako igrati Skupa, odlučuje ipak ne staviti u prvi plan. No možda se scenografija pomalo otela tome redateljskom konceptu koji nije bio spreman cijelu širinu podija prepustiti Skupu i njegovoj maniji, scenografija koja je u svojoj skučenosti unijela neku tjeskobu na osunčane ulice renesansnoga grada.

1.4. Gavelline slutnje Držićeva manirizma

Pozabavit ćemo se sada Gavellinom režijom *Skupa* u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu iz 1950. godine, koja doduše prethodi upravo obrađivanoj Fotezovoj postavi vlastite adaptacije u Splitu punih osam godina, ali je u nekim svojim rješenjima bliskija redateljskim i glumačko-interpretacijskim tendencijama koje će kasnije uslijediti, što je razlog da se njome bavimo tek sada. Ova je premijera svojevrsni kazališni događaj. Prvi puta, izvan lutkarskoga medija, postavlja se taj Držićev tekst na suvremenu pozornicu, i to u izvornom obliku. Nakon premijere 13. rujna, samo tjedan dana kasnije, 20. rujna, izvest će se na Dubrovačkom festivalu, tada upravo započetoj manifestaciji koja će prerasti u Dubrovačke ljetne igre. Tamo će ansambl zagrebačkog HNK biti u prilici da pokaže što umije u jakoj konkurenciji Jugoslovenskog dramskog pozorišta iz Beograda te Narodnog kazališta iz Dubrovnika, Zadra i Splita. Ivo Hergešić, koji u čak dva broja podliska *Vjesnika*, od 16. i 17. rujna, prati taj događaj, oslikava nam trenutak definiranja ključnih kazališno-institucionalnih

nositelja revitalizacije nacionalne dramske baštine odnosno konstituiranja osi Zagreb-Dubrovnik koja će odsad prednjačiti u inovacijama na području suvremenih uprizorenja starih hrvatskih dramskih tekstova. Tako će tadašnji intendant Marijan Matković, u predavanju koje će prethoditi generalnoj probi, konstatirati predvodničku ulogu zagrebačkog HNK u oživljavanju i propagiranju naših starih pisaca te ocrtati tada već aktualnu tendenciju Držićeva preuzimanja primata u izvedbama hrvatske dramske baštine, istaknuvši podatak o do tada odigranih 126 predstava Fotezove obrade *Dunda Maroja* na zagrebačkoj pozornici, čime su izvedbe te komedije brojčano premašile izvedbe Gundulićeve *Dubravke*. Hergešić u tome kontekstu spominje i članak Slavka Batušića o gostovanjima zagrebačkog kazališta u Dubrovniku i dubrovačkog u Zagrebu, u kojemu autor dodatno osnažuje vezu tih dvaju hrvatskih kazališnih središta na području izvedbe nacionalnih klasika istaknuvši da su stari pisci koji se izvode u Zagrebu gotovo svi Dubrovčani, osim Lucića, koji pak u svojem književnom opusu ipak stvara posebnu vezu s Dubrovnikom (Hergešić, 16. 9. 1950). Danas znamo da su pretpostavke ovih autora bile točne jer će doista Zagreb s Hrvatskim narodnim kazalištem, a uskoro i Dramskim kazalištem (danas GDK Gavella) te Dubrovačke ljetne igre, koje nadrastaju usko lokalni i dobivaju nacionalni (hrvatski i jugoslavenski), a u pojedinim svojim aspektima i internacionalni karakter, doista postati ključnim mjestima iznalaska poetičkih inovacija za suvremena uprizorenja starog dubrovačkog repertoara.

Izvjestitelj Hergešić govori nam dakle o zanimljivoj priredbi održanoj uoči generalne probe koju očitava kao novitet u zagrebačkom kazališnom životu. Kako kaže, *bila je to proba i predstava, informativna smotra, kojom je uprava Hrvatskog narodnog kazališta prikazala zagrebačkom općinstvu svoj udio na spomenutom festivalu*⁸⁹ (*ibid.*). Autor članka govori o velikom zanimanju publike koja je pratila Gavellina razmatranja o dramaturško-režijskim pitanjima te spekulira o tome kako bi Kazalište moglo nastaviti tu praksu ogoljivanja kazališnog mehanizma pred vlastitom publikom, ali pomalo i strahuje od opasnosti da publika *zavirivši jednom iza kulisa – toliko zavoli ovu vrst teatra, da je „pravi“ teatar, onaj koji je namijenjen javnosti, ne će više zanimati u tolikoj mjeri kao dosada* (*ibid.*). Ovome događaju posvećujemo ovih nekoliko redaka jer ga smatramo bitnim iz očista kazališne sociologije: on odražava važnost ove premijere koja je strukturirana kao kazališni i kulturni događaj; on ocrtava jednu kulturnu sredinu u kojoj je očito postojalo zanimanje za kazalište i njegove mehanizme; ali i upućuje na nove tendencije u kazališnim poetikama koje će tek kasnije

⁸⁹ Dubrovačkom (op. L.M.).

uslijediti, a koje predstavu ne gledaju tek kao dovršeni kazališni čin koji se izvodi pred publikom, već kao kreativni proces.

Potom saznajemo da je, u okviru tog kazališnog događaja, o Držiću kao piscu i kao čovjeku progovorio Josip Škavić, čiju predavačku živost Hergešić hvali, ali ipak mu nešto zamjera: *No trudeći se, da našega dum Marina približi današnjici, zapao je u sličnu krajnost kao onomad Živko Jeličić, koji je Držića proglasio pjesnikom sirotinje. Tek što on – Škavić – nije toliko istakao proletersko-revolucionarnu notu, nego golemu Držićevu ljubav prema seljaštvu, što je zacijelo pretjerano. Takvo gledanje nije historijsko, a nije dabome ni dijalektično (ibid.)*. Ovaj nam isječak svjedoči o tada živoj polemici s Jeličićevim tumačenjima Držićeve biografije i opusa. Vidjet ćemo, nadalje, da je Gavella, za razliku od Foteza, koji je u svoje redateljske vizije uklapao stanovita Jeličićeva promišljanja, posve drukčije pristupio Držićevoj dramskoj umjetnini. Hergešić ovdje, suptilno, ukazuje na Škavićev dūg vremenu, spominjući govornikov trud da Držića *približi današnjici*, no daljnjom konstatacijom da to nije ni dijalektično, dijagnosticira Škavićev neuspjeh u odavanju dūga vremenu.

Pri ovom prvom modernom uprizorenju *Skupa* odnos prema Držićevoj *jezičnoj* tvorevini odmah se pokazao kao problem. Tako Augustin Stipčević u *Republici* na sljedeći način definira temeljnu problematiku scenske revitalizacije dramske baštine: *Kod scenskog postavljanja djela naše klasike pojavljuju se dva osnovna pitanja, i od pravilnog shvaćanja i rješenja tih pitanja zavisi ispravna scenska realizacija takvih djela. U prvome redu je važan odnos redatelja prema sačuvanom originalnom tekstu, a drugo – oživljavanje toga teksta na pozornici (1950: 847)*. Gavella je, znamo, svoju redateljsku poetiku izgradio na izrazitom poštivanju dramskoga predloška kao književne, jezične tvorbe pa je na taj način pristupio i Držićevu opusu, svjestan svih izazova arhaičnog jezika kao i autorova slobodnog odnosa prema uskim poimanjima klasičnih dramskih žanrova. O tome je govorio u portretnoj skici Marina Držića: *Mislim da je ta disparatnost, koja živi u samom korijenu Držićeva stvaranja, jedan od uzroka da se još i danas [tekst je pisan prigodom postavljanja Hekube 1959., op. L.M.] postavlja pitanje, može li se Držić izvoditi u originalu; pitanja na koje bi morao pozitivno odgovoriti svatko tko je dublje zagledao pod kožu Držićeva stvaranja i nije se zadovoljio plitkom primjenom maglovitih i labavo kontroliranom i skućenom empirijom iskonstruiranih termina kao što je „renesansna komedija“, ili onim drugim još više i još nekritičnije upotrebljavanim terminom komedija dell'arte (Gavella, 1970: 218-219)*. Da

pojasni te svoje nazore o redateljskom pristupu baštinskom dramskom tekstu, Gavella je imao priliku u kontekstu ranije navedenog kazališnog događaja koji je prethodio generalnoj probi *Skupa*. O problemu jezika, kako prenosi Hergešić, rekao je sljedeće: *Što se tiče jezika, Gavella drži, da je to prilično težak problem. Držićev jezik nije književni, nego govorni jezik i to jezik 16. stoljeća pun provincijalizama i lokalizama, protkan latinskim, pa i starim romanskim i grčkim izrazima. Pohrvatiti ove tuđice značilo bi oduzeti Držićevu stilu njegov kolorit, a ostavimo li sve kako je napisano, bit će štošta nerazumljivo. Gavella je nakon kolebanja odlučio, da ništa ne mijenja, i pravo je odlučio. Taj se problem nadaje, uostalom, svim narodima koji se diče starim kulturnim nasljeđem. Nitko ne će razumjeti stare pisce, ako se nije spremio, učeci njihov jezik. Usto pozornica štošta oživljuje i objašnjava, pa će i nepoznat izraz, popraćen adekvatnom kretnjom, istaknut značajnom intonacijom ili kakvom grimasom postati smjesta razumljiv (a da ga pri čitanju – kad imamo kud i kamo više vremena ne bismo možda razumjeli). A mali nesporazumi, koji pritom mogu nastati, nisu od presudne važnosti* (Hergešić, 17. 9. 1950). Hergešić je, dakle, ovdje ispravno uočio kako suvremeni redatelj raspolaže nizom semiotičkih sustava koji imaju potencijal povećati komunikativnost baštinskoga dramskog teksta pisanog jezikom koji je ne samo arhaičan već i lokalno obojen, a da pritom ne zadire u izvorni tekst. Nakon odgledane predstave, kritičar je konstatirao da su se zagrebački glumci izvrsno snašli u govornoj ekspresiji Držićeva jezičnog materijala: *Napose treba pohvaliti jezik. Možda se nikada u Hrvatskom narodnom kazalištu nije toliko pazilo, da govor bude vjeran originalu; da svaki akcent bude na pravom mjestu, da uho slušaoca osjeti svaku duljinu, pa i kvalitetu vokala* (*ibid.*). Istoga je mišljenja i kritičar Republike: *Zatim potrebno je naglasiti, da se na izvedbi vidjelo, da se studiozno radilo na svladavanju Držićeva jezika i da je dramski kolektiv Hrvatskog narodnog kazališta uz pomoć jezičnog savjetnika Frana Čale uglavnom svladao govor, kojim se „na Placi razgovaraju“* (Stipčević, 1950: 848-849).

No, problem pristupa izvornom tekstu nije dakako samo jezični problem. Stoga je Gavella, u uvodnom predavanju, *naglasio [je] prije svega, da je zadaća, koju je preuzeo, neobično teška i da se ne sjeća, da je u svojoj redateljskoj karijeri naišao na takve poteškoće. Tekst, kojim raspolažemo, nije gotova drama. To je – kako reče Gavella – fantaziranje na jednu Plautovu temu („Aulularija“), istu onu temu, koja će poslije poslužiti i Molièreu („L'Avare“). Prizore Držićeva „Skupa“ trebalo je dakle povezati u dramsku cjelinu, a praznine nečim i nekako ispuniti. Posao režijski i dramaturški. A trebalo je nadopuniti i peti*

čin, koji je krnj, premda se jasno razabire, kako će komad svršiti. Taj je konac nadopisao Mihovil Kombat, koji se – proučavajući Držića – toliko uživio u njegov jezik i stil, da se dodatak jedva razlikuje od ostalog djela.

To dakle nije zadalo redatelju mnogo brige. Nego ono prvo: ostvariti Držićev tekst, da dođu do izražaja dramski elementi, da bude sve onako kako je autor zamislio (ili mogao zamisliti), da ne bude bitnih preinaka, da ne bude falsifikata, kakvih ima u obradbama „Dunda Maroja“ (ibid.). Ovdje je vidljiva jasna distanca od Fotezovog preradbenog modela, redatelju je neobično stalo da slijedi piščev naum – koliko mu je god moguće u njega prodrijeti. Također vidimo da je problem necjelovitosti teksta relativno bezbolno otklonjen uspješnim Kombolovim nadopisivanjem, no redatelj se ipak našao u stanovitom procjepu između želje da ostane vjeran Držićevoj ideji i posve logičnoga zahtjeva komunikativnosti predstave koju je pripremao.

S Gavellinim odabirom da ne posegne za dramaturškom obradom, već da redateljski razradi izvorni Držićev jezični materijal, složio se i kritičar *Republike*: [redatelj] *treba da prvenstveno polazi sa stanovišta, da to djelo oživi u originalnom obliku. Upravo u originalnom tekstu treba da redatelj traži mogućnost za njegovo scensko oživljavanje i da svojom stvaralačkom fantazijom nadopuni i obogati život na sceni, a ne da to djelo „obradi“ u pravcu scenske efektivnosti, da ga oživi vanjskim izražajnim sredstvima, zapravo da ide linijom manjeg otpora u ostvarivanju djela na pozornici, a time redovno da umanjí vrijednost, koje to djelo ima. U odnosu prema tekstu najbolje se očituje sposobnost redatelja.*

Branko Gavella pošao je u postavljanju Držićeva „Skupa“ na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta prvim, težim putem. On se držao izvornog teksta (uz nadopisani završetak komedije Mihovila Komboka, koji je komediografski, stilski i jezično sasvim uspješno riješio) i na njemu je gradio svoju režijsku koncepciju. Gavella je shvatio veliku vrijednost Držićeva djela, kojemu ne treba dramaturške obradbe, već režijske scenske razradbe (Stipčević, 1950: 847).

Redatelj se, dakle, odlučio na tek neznatna kraćenja teksta i tek pokoji dramaturški zahvat (ibid.), odlučio se da pokuša nadići procjep između izvornoga teksta i zahtjeva komunikativnosti njegova suvremenog uprizorenja, a ključeve za premošćivanje toga jaza pokušao je pronaći u prostoru parateksta – u prologu: *Glavne svoje zamisli nalazi u tom prologu (ovo je Njarnjasgrad... Njarnjasi su mu i zakone dali); njime objašnjava dramsku*

*strukturu Držićeva djela (Satir, koji objavljuje Skupu „tezoro“); realistični karakter tog djela (pasa'te se za večeras bez vile); pučki ton, koji vlada u toj komediji (para, da se na Placi razgovaraju) itd. (Hergešić, 17. 9. 1950). Svoju definiciju Njarnjas-града Gavella je dao u Držićevoj portretnoj skici, lamentirajući o skučenosti dubrovačkih kazališnih mogućnosti Držićeva vremena u odnosu na autorove scenske vizije: Za svoj „Njarnjas-grad“, taj simbol umjetničke stvaralačke gradnje, izgradnje i nadgradnje, u kojem se moć i vlast njarnjaskih „zakona“ na čudesan način sažela sa slobodom njarnjaske mašte za svoje negromante i negromancije, koje su nezamislive bez primjese i scenske negromancije... (1970: 225). Ovo poimanje Njarnjas-града blisko je Gavellinoj upotrebi pojma *fantazije* (kad, primjerice, kaže da je *Skup* fantaziranje na Plautovu temu). Ovdje (umjetnička) *fantazija* nije žanrovski određena, ona nije vezana uz stanovite eskapističke žanrove, ona može biti i realistička u načinu umjetničkog transponiranja stvarnosti. Ona je označnica autonomnog umjetničkog svijeta djela, a u *Skupu* je prostor tog autonomnog umjetničkog svijeta djela izjednačen s Njanjas-gradom, onim toponimom koji i jest i nije Dubrovnik. On je nadahnut stvarnošću, ali u konačnici predstavlja zasebni umjetnički svijet. Zato Gavella na neki način obrće temelje tumačenja Držićeve autentičnosti u ovome komadu: njegova lokalna utemeljenost sama po sebi više nije temelj njegove autentičnosti, već je Držić autentičan zato što stvara autonomni književni svijet, a ne odraz (dubrovačke stvarnosti). Taj postulat Gavella će realizirati u svojim redateljskim rješenjima. Tako njegovi Njarnjasi (kojima je pridružio i „djetiće“) sami grade svoj grad, što će reći, da tehničko osoblje, preruseno u satire, vrši sve promjene na otvorenoj sceni (Hergešić, 17. 9. 1950). Redatelj je tako, na neki način, realizirao metaforu gradnje autonomnog umjetničkog svijeta, scenski je oprostorio: satiri ovdje postaju vlasnicima scenske iluzije koja neodoljivo podsjeća na stvarnost, no tu mimetičnost razaraju satiri/binski radnici koji razotkrivaju tehničke mehanizme stvaranja scenske iluzije.*

U svezi s ovim Gavellinim poimanjima odraza zbilje u *Skupu* je i rasprava o realizmu ove komedije. U ranije spomenutom Hergešićevom izvještaju s redateljeva predstavljanja vlastite koncepcije vidjeli smo da je Gavella u prologu pronašao, među ostalim, i uporište za scenski realizam svoje postave. Tako Stipčević primjećuje: *Za svoju režijsku koncepciju Branko Gavella je našao osnovu u snažnom realizmu, koji se provlači kroz čitav tekst, a zatim u prologu, u riječima, koje govori satir: „Njarnjasi kako znate, večeras festižaju... i tko hoće znat, koji je ovo grad, ovo je Njarnjasgrad. Njarnjasi ga su zidali, Njarnjasi ga gospoduju, Njarnjasi su mu i zakone dali. U ovome se gradu ide u kapah, u plaštijeh; u ovome je gradu*

svaka liberta“. – Upravo na ovim dvjema komponentama, u tom teatarskom, pomalo fantastičnom okviru, sigurno tipičnom za renesansni teatar, u kojem se izvija životni realizam, izgradio je redatelj svoju režiju. Ova režija, koja unosi na pozornicu arhaičke elemente koristeći suvremenu scensku tehniku, po svojoj je prilici najbliža Držićevu teatru. Na ovoj bazi je sasvim logično i u stilskom jedinstvu s „cjelokupnom obradbom teksta“ uvlačenje plesa vila i satira među činove (...) i mijenjanje dekora pred publikom. Režijsko i glumačko postavljanje „Skupa“ nije u nekom šturom realizmu, nego je dosljedno tekstu i Držićevu teatru oblikovana ova komedija u drugoj scenskoj kvaliteti, u pomalo stiliziranom realizmu. Upravo stoga ne bih se mogao složiti s kritičarom Stanislavom Bajićem, da intermediji nisu stilski ujednačeni s cjelokupnom režijskom obradbom Držićeva „Skupa“.

Jasno, možda bi se moglo u režiji „Skupa“, eliminirajući neke stereotipne elemente, poći obratnim putem, za koje se u samome tekstu može naći dovoljno argumenata, i scenski oživjeti ovu komediju u čvrstom realističkom obliku. Ujedno ovdje pretpostavljam, da bi redatelj i na ovaj način bio kadar da svojom stvaralačkom fantazijom otkloni dramske slabosti u tekstu. Ali – da li bi tada bilo stilskog jedinstva sa suštinom teksta i da li bi to bilo bliže Držićevu teatru?! (1950: 848).

Nužno je vremenski kontekstualizirati ovu raspravu. Naime, 10. ožujka te, 1950. godine upravo Branko Gavella postavlja Vojnovićevu *Dubrovačku trilogiju* te samim tim repertoarnim odabirom, ali i redateljskom poetikom, naznačuje odmak od socijalističkog realizma koji je prethodnih pet godina vladao hrvatskim pozornicama. Odluka pak da se šest mjeseci kasnije na pozornicu Hrvatskog narodnog kazališta postavi *Skup* mogla je predstavljati svojevrsni srednji put između dotadašnjih repertoarnih izbora i smjera kojega je najavila postava Vojnovićeve trilogije: na prvi pogled upadljiva realističnost Držićeve komedije mogla se upisati u recentnu repertoarnu i scenskopoetičku praksu, njezina naizgledna jednoznačnost otklanjala je potencijalna subverzivna tumačenja koja bi pojedini redateljski odabiri mogli proizvesti; no ipak, taj baštinski komad, sa svojom jezičnom kompleksnošću u odnosu na suvremeni standard, sa svojom relativnom slobodom u odnosu na renesansne žanrovske okvire⁹⁰ i sa značenjskim potencijalom parateksta – prologa približava se smjeru kojega je ucrtala još svježija postava *Trilogije*.

⁹⁰ Iako moramo primijetiti da je u ovoj obradi plautovske teme Držić bio bliskiji žanrovskim okvirima no u većini ostalih svojih komada.

U tome ozračju Augustin Stipčević naslućuje opravdanost Gavellinih estetskih odabira, no pomalo mu nedostaje kritički aparat kojim bi taj svoj intuitivni osjet verbalizirao. Tako pretpostavlja da je spoj realizma i fantastike, djelomično programatski najavljen u prologu a djelomično plod redateljeve nadgradnje, karakterističan za izvorni teatarski kontekst Držićeva stvaralaštva. Nije posve jasno što kritičar podrazumijeva pod arhaičkim elementima, odnosi li se to na pretpostavljenu izvedbenu praksu teatra Držićeva vremena ili je to neki drugi aspekt dramskoga teksta, no očito je da je Gavellina režija pokazala da suvremena scenska tehnika može valorizirati kvalitativne potencijale izvornog Držićeva teksta. Stilsko miješanje realističnosti komedije i eskapističkih odrednica pastoralno-mitološkog žanra, koje Gavella, udaljujući se od Držićeva nauma, umeće u intermedije, kritičar, očito povodeći se nekim drugim Držićevim komadima koje karakterizira supostojanje tih žanrovskih obilježja, smatra opravdanima na temelju vlastite pretpostavke o renesansnoj kazališnoj praksi. No, može li se i mijenjanje dekora pred publikom opravdati istim argumentima? Kritičar, dakle, osjeća opravdanost stiliziranog realizma kojega je redatelj odabrao, no pokušava ga argumentirati renesansnom kazališnom praksom, a ne suvremenim redateljskim pristupom baštinskom tekstu, suvremenom karakterizirajući tek scensku tehniku. Međutim, na kraju, braneći Gavellin odabir, ipak primjećuje da bi režija u isključivo realističkoj poetici odagnala stilsko jedinstvo sa *suštinom* teksta. Kritičar, dakle, naslućuje ono što će koje desetljeće kasnije biti detektirano kao Držićev manirizam, a u ovoj komediji ta će stilska smjernica biti pohranjena u prologu, koji zapravo svojim interpretativnim potencijalom može manirističkim bojama obojiti i glavni tekst komedije. Taj potencijal prologa osjetio je i redatelj, on mu je dopustio da njegova režija lagano otklizne od realističke matrice snažno zagovarane u tadašnjem (ili dotadašnjem?) našem teatru. Tako je *Skup*, zahvaljujući svojem prividno posvemašnjem realizmu, te 1950. godine dospio na pozornicu središnjega nacionalnog kazališta, no redatelj je u njemu otkrio slojeve koji će otvoriti nove putove scenskim tumačenjima toga teksta.

U skladu s Gavellinom redateljskom koncepcijom i njegovim poimanjem Njarnjas-grada je i scenografsko rješenje ove predstave: *Inscenacija Ljube Petričića po svojoj osnovnoj zamisli odgovarala je režijskoj koncepciji „Skupa“, i ona je doista invenciozno a zanimljivo rađena od nadarenog scenografa. Međutim, njeno ostvarenje na pozornici nosi u sebi čitav niz stilskih i arhitektonskih kontradikcija. Ako znamo, da se tu radi o inscenaciji za renesansnu komediju, ako je čitava predstava režijski i glumački komponirana, pored nekih*

jače naglašenih dramskih tonova, u zatvorenom, ali ipak vedrom obliku renesansne komedije s baletom vila i satira među činovima, onda je neminovno, inscenacija trebala da bude lagana, jednostavna i pokretljiva, dokraja realistički stilizirana. U tom slučaju ono šetanje dekora, koje bi bilo svakako diskretnije, ne bi ni najmanje smetalo. No na ovoj inscenaciji imali smo s jedne strane teške kaširane objekte, kao potpune arhitektonske cjeline (kuća Skupova it.d.), a s druge strane stilizirane elemente, kojima se ponekad nije mogla otkriti funkcija ni značenje (Stipčević, 1950: 849). Slične zamjerke spoju realizma i stilizacije, lakoće i težine u scenografiji ima i Hergešić: *Umaraju i silni pokreti, arhitektonske mase, koje se stalno kreću, a da gledalac ne može uvijek uočiti potrebu i smisao tih pokreta i pomaka. (...) ili minuciozni realizam nekih zgrada, koji se nikako ne poklapa sa stilizacijama, kojima je svrha da označe arhitekturu, da je „markiraju“, a ne da je pokažu kakva doista jest* (Hergešić, 17. 9. 1950). Ova kritičarska zapažanja nam svjedoče o tome da u realizaciji svoje redateljske koncepcije o uprizorenju i oprostorenju Držićeva Njarnjas-grada Gavella i njegov scenograf možda nisu bili do kraja konzekventni. Tako je očito uprizoreno mjesto radnje ostalo na pola puta između Držićeva Njarnjas-grada i Držićeva Dubrovnika. Zanimljivo je i zazivanje *lakoće i vedrine* od strane recenzenta *Republike*, koji te karakteristike nužno vezuje uz uprizorenje renesansne komedije, posebice uz pastoralno-mitološke interludije koje je Gavella ovdje dodao Držićevu izvornom tekstu. Autori predstave ovdje su unijeli stanovitu težinu koja očito tada nije bila recepcijski prihvatljiva za scensku realizaciju ovakvoga predloška.

No, uz tu težinu ponudili su još i neka zatamnjenja, opet ponajprije u realizaciji vizualnog aspekta predstave, a potom i u njezinoj značenjskoj potki. Tako Hergešić ocjenjuje: *Umara i polutama, u koju je pozornica stalno zavijena (što nikako ne može da dočara sunčani Dubrovnik)* (ibid.), dok Stipčević nešto opsežnije, ali u istom tonu, elaborira tu problematiku: *Poznata je stvar, da za Branka Gavellu svijetlo nije sporedan element u razradbi predstave, nego da ono u njegovim rukama postaje paleta umjetnika, kojom slikarski oživljava prostor i predmete na pozornici. On se najčešće služi tamnim tonovima i zna da stvori izvanredne kolorističke štimunge, kao na pr. u „Dubrovačkoj trilogiji“. Ali ovdje, na predstavi „Skupa“, mislim, da je trebalo dati svjetliju i čišću intonaciju, koja bi bila u potpunijem skladu s čitavom postavom ove komedije, jer se tu radi o komediji, i to iz doba renesanse, kada na pozornici odjekuje „srdačni i vedri smijeh... smijeh građanskog društva oslobođena od*

srednjovjekovnih spona“ (M. Kombol) (1950: 848). Kritičarsko poimanje renesansne komedije očito nije dopuštalo Gavellinu uporabu svjetla.

To zatamnjenje ove komedije u Gavellinoj režiji nije tek svjetlosni efekt, već je ono utemeljeno u sveobuhvatnoj redateljskoj interpretaciji toga teksta, a polazi od redateljevog uvida u Držićev komediografski opus kada, govoreći o tragediji *Hekubi*, autorov žanrovski odabir tumači kao potvrdu *prikrivene krvavosti njegovih velikih komedija* (1970: 224). Međutim, Hergešiću se takva interpretacija očito nije dopala: *Umara na kraju krajeva i to, što je „Skup“ – kako je ovdje shvaćen i prikazan – ozbiljna i mračna komedija, koja obiluje antipatičnim licima. Uzmimo samo četiri starca, koji su vrlo izdiferencirani, ali nijedan nije privlačiv: Zlatikum (Nikša Štefanini), umišljen, egoističan i priglup; Niko (Ljudevit Galic) naivan, nametljiv i brbljiv; Dživo (Mato Grković) samoživi cinik i gramzivac, a gnjavator poput Nike. I konačno Skup (Josip Petričić), nenasnosni manijak, koji bi mogao biti tragična figura, da nije sitan i prljav u svome mahnitanju* (17. 9. 1950). Kritičar, dakle, u *antipatičnosti* scenske realizacije *dramatis personae* ove komedije vidi estetski problem uprizorenja. Zanimljivo je da naslućuje tragički potencijal u naslovnome liku, što *a priori* ne drži problematičnim u žanrovskom kontekstu *Skupa*, no njegovom u klasičnim poetikama utemeljenom poimanju tragičnosti očito nedostaje uzvišenosti u karakterizaciji Skupa. Hergešić, zapravo, smatra da je Držić, posebice u odnosu na druge obrađivače ove plautovske teme, stvorio isuviše jednoličan lik, nedostatak kojega je, u kritičarevu viđenju, glumačka interpretacija tek djelomično otklonila: *Uloga Skupa, koji počinje u najvišem tonu, pa mora do kraja održati fortissimo, veoma je naporna, a nije ni zahvalna, jer se taj lik gotovo i ne mijenja. Zrelom, inteligentnom glumcu uspjelo je uz pomoć redatelja izvući neke nijanse, koje jednolični karakter Skupov nešto kompliciraju. No čini se, da je svoju ulogu shvatio odviše psihijatrijski, čime komad nije postao prijatniji. Kriv je tome i sam Držić, koji je nacrtao lik patološkog škrca, dok je Molière – ugledavši se također u Plauta – stvorio čovjeka, koji je, istina, škrt, ali nije klinički slučaj, jer se uz škrtost javljaju u njega i drugi porivi (staračka koketerija, vlastoljublje, razmetanje i dr.)* (*ibid.*). Skupova, dakle, usmjerenost na jednu maniju,⁹¹ koja u potpunosti proždire taj lik ne ostavljajući prostora nikakvoj drugoj osobini,

⁹¹ O *manijacima* klasične komediografije – likovima prekomjerno obuzetima jednom opsesijom – a koji se pojavljuju u većini reprezentanata toga žanra, govorit će Alenka Zupančič kao o likovima koji *žestoko odstupaju od umjerene, uravnotežene racionalnosti i normalnosti svog okruženja i drugih ljudi u njemu* (2011: 72). Zbog tih nedostataka, pretjerivanja, ekscesa i takozvanih ljudskih slabosti, ti likovi nisu „samo ljudi“. *Točnije rečeno, oni nam pokazuju da ono što je „ljudsko“ postoji samo u takvoj vrsti ekscesnog nadmašivanja sebe* (*cit. dj.*: 73). Stoga autorica zaključuje da su *ove slabosti upravo ono zbog čega čovjek nikad nije samo čovjek* (*ibid.*), jer,

za Hergešića je također estetski problem. Romanistički obrazovani kritičar u francuskoj klasicističkoj obradi plautovskog motiva vidi savršeno uravnoteženu književnu realizaciju, koju ne pronalazi u Držićevoj varijanti. Držićev je (anti)junak tragičan unutar komediografskog žanrovskog okvira, ali njegova tragičnost isuviše je prizemna, jednodimenzionalna, a manijakalnost isuviše predimenzionirana da bi se uklopila u klasični tragički žanrovski okvir. Pritom kritičar ne zamjećuje stanovitu kompleksnost Skupova lika koji je zapravo svjestan svoje manije, koji ju usporedo snažno proživljava, ali manifestira i stanoviti odmak od nje.⁹² Iako iznoseći redateljeve zamisli iz uvodnog predavanja ispravno zamjećuje njegov inovativni pristup scenskoj realizaciji Držićevih baštinskih tekstova, Hergešić na ovome mjestu zapravo ostaje u okvirima dotadašnjih književnokritičkih i scenskih tumačenja autorova opusa koji su tragali za čistim žanrovskim i općenito dramskopoetičkim rješenjima u koja bi ugurali Držićevo stvaralaštvo. No, jedna od njegovih vrijednosti upravo je u iskakanju iz tih idealnotipskih modela. Ono što će kasniji književni povjesničari nazvati Držićevim manirizmom – mislimo tu prije svega na Frana Čalu koji je, zanimljivo, bio Gavellinim suradnikom u prvim modernim scenskim postavama *Skupa* i *Hekube* pedesetih godina prošlog stoljeća – zapravo će naslutiti upravo Gavella redateljski tumačeći njegove velike komedije i jedinu autorovu tragediju. Zamijetit će njihov odmak od realizma, odmak od stroge žanrovske zadanosti, iskliznuće komedija u tragičnost. A te

„čovjek“, ljudsko biće zanima komediju upravo u točki podudaranja ljudskog i neljudskog; u kojoj neljudsko „pada“ u ljudsko (u čovjeka), u kojoj beskonačno pada u konačno, u kojoj Bitak pada u pojavnost, a Nužno u kontingentno (*ibid.*). Komedija, dakle, pretjerivanjem, odstupanjem od realističkog prikaza, ukazuje na stvarnost. Autorica u daljnjem tekstu objašnjava kako se ta „jedina crta“ koja karakterizira ove likove ne manifestira „unutrašnjom borbom“ protagonista koliko činjenicom da *Id* – utjelovljen u izvanjskom objektu ili ritualu – doslovno vitla s likom, kao da su povezani nekom nevidljivom elastičnom vrpcom (*cit. dj.:* 98-99). Otuda i bolna izdvojenost takvoga lika od njegove okoline, jer njegova *strastvena privrženost* „onom“ koji utjelovljuje sve što *strast tog lika implicira*, u isti [je] mah *strasna odvojenost od svih drugih institucionalnih kao i obiteljskih spona*. (Pa čak i *strasna odvojenost od sebe, odnosno vlastitog ega...*) (*cit. dj.:* 100). Oblikovanje takvih likova priziva i stanovite dramske tehnike, koje možemo pronaći i u *Skupu*. Naime, ti likovi nikad nisu „intersubjektivni“. Premda je komedija, za razliku od tragedije, prije svega dijaloški žanr (...), onaj tip komičnog lika o kojem raspravljamo fundamentalno je monološki (*cit. dj.:* 101-102). No, kad formalno i nije riječ o monologu, ti likovi, vodeći neprekidni dijalog samo sa svojim idom, i kad su u razgovoru s drugim likovima, zapravo monološki funkcioniraju, vode „dijaloški monolog“ (*cit. dj.:* 102).

⁹² *Usp.* Skupov monolog u I, 5. Jeličić pak smatra da sadržaj tog monologa, naročito oni precizni zapažaji o moći zlata očito ne mogu biti misli čovjeka koji je zlatom zarobljen, već misli čovjeka slobodnog, neopsjednutog, koji je iznad dukata (2008: 215), pripisujući tu refleksivnu nadgradnju autorskom glasu, kao što uostalom tvrdi i za brojna Pometova promišljanja (*ibid.*). Autor, dakle, ne dopušta višedimenzionalnost Skupova lika, mogućnost njegove svijesti o vlastitoj maniji.

njegove slutnje, za koje je pronalazio adekvatna redateljska, scenskopraktična rješenja, kasniji će autori imenovati manirizmom.

Zanimljivo je da će Stipčević pozitivnije ocijeniti interpretaciju naslovne uloge: *Josip Petričić je dao impresivnu, u detalje razrađenu ulogu starca Skupa. U mimici, tonu, kretnji i držanju oživio je na pozornici lik starca, kojemu je „munčjela“ i pamet oduzela. No on ne ostaje samo na vanjskoj karakterizaciji, već ga psihološki produbljuje i oplemenjuje, tako da postaju potpuno uvjerljive manije i strasti Skupa za novcem, što je ovaj glumac snažno izrazio* (1950: 849). Dok je Hergešić govorio o *psihijatrijskom* shvaćanju ove uloge, Stipković govori o glumčevom *psihološkom* produbljivanju uloge, jasno je razlikujući od površinskoga manifestiranja Skupove manije. Tako glumačka interpretacija naslovne uloge postaje utemeljena u dubljim slojevima teksta, a ne ostaje tek karikaturalnim, prenaplašenim uprizorenjem starčeve manije. Ovdje zacrtanim smjerom kretat će se kasnije interpretacije Skupa.

Usporedbom Fotezove i Gavelline postave *Skupa*, obje nastale u istom desetljeću, na samom početku modernih inscenacija ove komedije, primjećujemo da su rješenja ove dvojice redatelja nerijetko išla u suprotnim smjerovima. Dok se Fotez kreće između svojeg u mladosti patentiranog preradbenog modela koji počiva na ponešto reduciranom poimanju žanra renesansne komedije, na ideji o renesansnoj živosti i optimizmu te na realizmu kao poetičkom odabiru tretiranja stvarnosti, s jedne strane, i marksističkog tumačenja odslikavanja dubrovačke stvarnosti Držićeva vremena u autorovu opusu, na tragu Živka Jeličića i kao svojevrsni dŭg vremenu uprizorenja, s druge strane, dotle Gavella, uz rizik da neće biti u potpunosti shvaćen u vlastitom vremenu, hrabro redateljski realizira vlastite slutnje o Držićevoj komediji čiji prividni realizam je destruiran u prostoru parateksta, a tragičnost naslovnog lika pomiče njezine žanrovske granice. Dok Fotez prilično slobodno prerađuje Držićev tekst, Gavella pokazuje izrazito poštovanje prema izvornom autorovom jezičnom materijalu. Zbog tih svojih redateljskih odabira, vidjeli smo, Gavellu nije u potpunosti shvatio ni vrstan poznavatelj književnosti i kazališta i budući osnivač zagrebačke komparatistike Ivo Hergešić koji, doduše, u cjelini pozitivno ocjenjuje ovu predstavu, nazvavši je Gavellinom fantazijom na Držićevu temu, i to *bogatom i zanimljivom fantazijom, koja štošta otkriva i štošta objašnjava, što inače ne bismo ni zamijetili* (17. 9. 1950), odajući tako redatelju priznanje za poniranje u dublje slojeve teksta kao i za zanimljiva redateljska rješenja kojima se insceniraju ti značenjski slojevi, ali ipak niz aspekata predstave smatra zamornima: od

samog trajanja predstave, preko zahtjevnog praćenja arhaičnog jezika, vizualnog aspekta predstave koji kombinira prigušeno svjetlo i teške scenografske elemente, kombinacije realizma i stilizacije u prikazu arhitekture te u miješanju stvarnog i pastoralno-mitološkog svijeta odnosno njihovih scenskih realizacija pa sve do zamračenja komedije, posebice u aspektu glumačkih interpretacija (*ibid.*). Možemo na kraju ustvrditi da obje ove predstave ne korespondiraju u potpunosti s vlastitim vremenom. Fotezova *perpetuira* dvadeset godina stari preradbeni model, pokušavajući ga začiniti suvremenim ideološkim interpretacijama, koje na neki način siluju i Držićev tekst i Fotezovu koncepciju, a izvedbeni prostor pronalazi izvan glavnih nacionalnih kazališnih središta. S druge se pak strane Gavellina realizacija čvrsto postavlja na osi Zagreb-Dubrovnik (HNK-DLJI), koja postaje nosivom na području inovacija u suvremenim uprizorenjima dramske baštine, ali nudi tumačenje teksta i iz njega proizašlu redateljsku koncepciju koja je ispred vlastitog vremena, koja proizvodi napukline u jedva uspostavljenom modelu percipiranja, žanrovskog ukalupljivanja i scenskog poostvarivanja nacionalne komediografske baštine. Gavella čita Držića kao manirističkog autora, iako ga još tako ne naziva. To će nakon njega učiniti književni povjesničari, dok će se njegovim inscenacijskim koncepcijama, posebice u pogledu čitanja Držićevih prologa i u smislu unošenja mračnijih tonova u autorove komedije, nadahnuti kasniji redatelji, naročito od osamdesetih godina nadalje. U tome će smislu Gavellino redateljsko čitanje Držićeva *Skupa* doista biti smjerokazno.

1.5. Proizvodnja redateljskog kanona *Skupa*: Spaićeve režije

Među Gavellinim suradnicima u postavljanju ove predstave zatekao se još netko tko će značajno odrediti kasniju recepciju Držićeva stvaralaštva, a posebice ove komedije. Naime, kao pomoćni redatelj pojavljuje se Kosta Spaić, koji će *Skupa* postaviti 1958. godine na Dubrovačkim ljetnim igrama te nekolicinom svojih režija odnosno obnova ove komedije obilježiti nekoliko idućih desetljeća, opet na kazališnoj relaciji Zagreb-Dubrovnik. Sve te postave obilježene su kreacijom naslovnog lika koju donosi Izet Hajdarhodžić, o kojemu kritičar *Dubrovačkog vjesnika* A. Glovacki kaže sljedeće: *Najintenzivniji artistički doživljaj predstave donosi nam Izet Hajdarhodžić kao Skup. Amfitrion, Skup, Arpagon, Kir-Janja, sa skoro neznatnim razlikama, predstavljaju jedan tip – tip tvrđice. Teško je stvoriti iz već doživljenog i poznatog, iz tog općeg, jednu određenu ličnost, koja će donijeti nove zvukove i*

„nove jeze“. Hajdarhodžić nam je pričinio to zadovoljstvo i tu radost. Njegov Skup je tvrdica i tvrdoglav, bezobziran i bezobrazan, nepovjerljiv i nepodnošljiv, starački lukav i djetinje naivan, otac-neotac Andrijane i najnježniji „ćaćko“ svoga tezora. Tezoro je izvor njegovih misli i djelanja, njegova bitisanja. Ali pored svega toga on nam je simpatičan. Scenski simpatičan. To je posebna vrsta katarze gledaoca: osuda lika i njegovih postupaka, a spajanje s glumcem koji ga igra (Glovacki, 1959). Iako se u kritičkim osvrtima spomene i pokoja druga uloga, posebice one slugu koje pojačavaju komički učinak predstave, posve je jasno da se Spaićeve režije *Skupa* s Hajdarhodžićem u naslovnoj ulozi koncentriraju oko protagonista, znatnije no što je to bio slučaj dotada. Sva ostala scenskoizražajna sredstva tako se polako pomiču u pozadinu. Nadalje, vidimo da kritičar primjećuje kako je, unatoč tipskoj ulozi tvrdice, Hajdarhodžić uspio izgraditi posve samosvojnu ulogu, a mogli bismo očitati da autor kritike zasluge za taj uspjeh pripisuje isključivo glumčevu umijeću, ne ističući posebno podatni dramski materijal koji je možebitno nadogrudio literarni tip škrcia. Kritičar također primjećuje odnos koji taj glumac interpretirajući *Skupa* uspostavlja sa svojom publikom: izrijekom se kaže da je on *simpatičan*, te dodatno precizira *scenski simpatičan*. Prisjetimo se, usporedbe radi, Hergešićeve ocjene *Skupa* Josipa Petričića u Gavellinoj režiji koji je, upravo suprotno, okarakteriziran *antipatičnim* (17. 9. 1950). Za razliku od toga, Hajdarhodžićev *Skup* očito je zadržao onu dozu ljudskosti koja mu daje temeljnu scensku komunikativnost, omogućava suigru u gavellijanskom smislu prožimanja energija pozornice i gledališta. Tu bismo *simpatičnost* mogli tumačiti u etimološkom smislu *suosjećanja* (osjećanja zajedno sa), *razumijevanja*, a *Rječnik stranih riječi* za *simpatiju* kaže i da je onaj koji se kao odraz pojavljuje na drugom, simetrično i usporedo smještenom kraju,⁹³ što bismo mogli tumačiti u kontekstu gore navedenog pojma suigre.

Još su neki razlozi zbog kojih se ova predstava pokazala toliko komunikativnom u dubrovačkoj sredini. Tako kritičar *Dubrovačkog vjesnika* inzistira na „naškosti“ ove postave *Skupa*: *Redatelj nam je ovom predstavom donio jednog našeg Držića. Njegova je zasluga što gledamo „Skupa“ kao pučku i dubrovačku renesansnu komediju. Očišćen od već ustaljenog kod nas stilskog standarda, koji je mnogo više prekomorski nego jugoslavenski, Držićev tekst nam je zazvučao blisko* (Glovacki, 1959). Kritičar očito aludira na ustaljeni stil uprizorivanja renesansne dramatike u našem onodobnom teatru koji se temeljio na pojednostavljenom

⁹³ Klaić, Bratoljub. 1990. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, str. 1227: natuknica *simpatija*.

poimanju talijanskih renesansnih kazališnih kodova. U ovoj je, pak, postavi redatelj očito u prvi plan postavio ona obilježja Držićeve dramatikke koja snažnije vezuju našega autora uz vlastiti prostor, a ta je obilježja lokalna publika, iako četiri stotine godina kasnije, zacijelo prepoznala i pozitivno receptirala. Vremenski jaz tako je premošćen prostornom podudarnošću.

Značajnost ove predstave jest i u tome što je to prvi ambijentalno postavljen *Skup*. Kritičar *Dubrovačkog vjesnika* uporišta za redateljev odabir i dramaturško aktiviranje prostora pronalazi u pretpostavljenoj scenskoj slici izvornog Držićeva teatra: *Uvjerljivosti postave idealno je poslužila nova prirodna pozornica u vrtu Muzičke škole. Nekad davno vjerojatno su u ovakvom ili sličnom sjenovitom vrtu po prvi put izvođena Držićeva djela. I to u vrtu, a ne samo na pozornici. Zato se i ovaj puta radnja prenosila s uske popločane „tarace“ u malu obližnju kapelicu ili u prolaz kroz gledalište ili iza starih klimavih vrata, koja se ne mogu dobro ni zatvoriti, a kriju veliko blago starog škrca u staroj „munčjeli“ na ognjištu* (N.M., 1958). Općenito, onodobna kritika uglavnom primjećuje ljepotu i poetičnost ambijentalnih prostora, no ne zalazi u dublju raspravu o semantici prostora, o njegovoj participaciji u značenjskom aspektu predstave. Ipak, u monografiji o Kosti Spaiću, Nikola Batušić nam svjedoči o burnoj raspravi o ambijentalnom kazalištu među njegovim stvarateljima: *Istodobno su se i rasprave o ambijentalnom kazalištu rasplamsale u Dubrovniku do tih razmjera da su predstave jednoznanih inscenatorskih znakova, u kojima se autorov pretpostavljeni ambijent pronalazio tek u doslovnosti didaskalije i dubrovačkog podneblja, bez pokušaja traženja dubljih, motivacijskih pa i smisaonih poveznica između obaju elemenata, pokazale besmislenima pa i nepotrebnima. Spaić je zajedno s Izetom Hajdarhodžićem u parku dubrovačke Muzičke škole stvorio dio Držićeva Grada scenskim materijalom našega vremena. To znači kako je istodobno gradio svijet Marinov; svoj svijet pomoću Držićeve dramaturške strukture i naš svijet u kome ćemo se prepoznati sredstvima kazališnoga čina* (Batušić, 2004: 22). Spaić, dakle, metonimijski odnos prema prostoru zamjenjuje metaforičkim, pa u ovom konkretnom slučaju i sinegdohalnim, budući da prostor parka Muzičke škole sinegdohalno uprizoruje Držićev Njarnjas-grad/Grad, uključujući u to uprizorenje i perspektivu na stvarni Dubrovnik koja se otvara publici preko rubova prizorišta. A ti posve materijalni prostorni odrazi mogli su reproducirati prologom uspostavljen odnos između Držićeva Njarnjas-grada i njegova Dubrovnika. Otuda i mogućnost izgradnje tih triju svjetova koje Batušić razaznaje u tkivu predstave. Kunčević će odabir toga prostora, u

zabačenim ulicama staroga grada, gdje će se Skup moći pritajiti sa svojim blagom, dovesti u vezu s anatanističkim odnosom protagonista i njegove okoline te također istaknuti odnos prvog i drugog plana, odnosno prostora na kojemu se igra predstava i prostora stvarnog grada, koji nije dijelom prizorišta, ali sudjeluje u tkanju značenjskog sloja predstave (2012: 34-35).

Kada je četrnaest godina nakon premijere ova predstava iscrpila svoj recepcijski potencijal u dubrovačkoj sredini, Spaić se 1974. godine odlučuje postaviti *Skupa* u GDK Gavella u Zagrebu. Ono što na prvom mjestu povezuje te dvije realizacije jest Hajdarhodžić kao nositelj naslovne uloge, no u mnogim drugim aspektima, pa možda i u samoj interpretaciji Skupove uloge – koliko možemo razabrati iz napisa kritičara -, ova predstava počiva na drukčijim redateljskim rješenjima. Prenoseći predstavu iz Dubrovnika u Zagreb, otkidajući je scenografski od *zvjezdanog neba* i *idiličnih krošnji Parka Muzičke škole* (Grgičević, 1974a) te zatvarajući je u okvire kazališne zgrade, Spaić je unio neke tamnije tonove u scensku interpretaciju toga teksta, slijedeći unekoliko onaj redateljski smjer kojega je zacrtao Gavella u svojoj inscenaciji ove komedije. Nakon pučkim tonom obojane dubrovačke predstave ponovo se problematizira *Skup*, ljušte se njegovi slojevi, njegove sociološke konotacije.

Marija Grgičević u tom Spaićevom izboru vidi pomak od estetike koja se odveć oslanja na privlačnost dubrovačkoga uprizoridbenog ambijenta prema teatru s tezom: *Svoju staru duboku ljubav prema renesansi Spaić kao da je pomirio s novom, nemediteranskom, zagrebačkoj publici Weissvogovog „Holderlina“ poznatoj sklonosti prema brechtovskom teatru s tezom, i dobili smo „Skupa“ sasvim različita od dubrovačkog. Nad njim nema zvjezdanog neba ni idiličnih krošnji Parka Muzičke škole, a ljepota Držićeve igre ne vodi u čistu radost i zaborav, već hoće uspostaviti živu vezu između nekad i sad pobunom protiv svijeta kojim vlada novac (ibid.)*. O toj ulozi novca u Spaićevoj koncepciji Foretić pak kaže sljedeće: *Kosta Spaić je zamislivši tu komediju ne kao komediju o škrтости, već kao komediju o novcu, o onome što novac unosi u odnose među ljudima, naslućujući za predstavu pod tim zajedničkim nazivnikom u tekstu isto toliko dramatskih, koliko i komičnih elemenata, krenuo iz dubrovačke sredine da bi stvorio jednu svevremensku i sveprostornu scensku metaforu (1974)*. To kretanje od Plauta, preko Držićeva Dubrovnika do razine univerzalnosti, uočio je u ovoj predstavi i Batušić: *Jer u toj predstavi i s tako postavljenim osobama oko starca-škrтice nema ni tračka plautovskog pastiša (ako to „Skup“ odista i jeste – no da je takvim dugo vremena bio smatran, činjenica je neprijeporna!), već se svaki odsječak Držićeve književne i dramaturške*

konstrukcije koristi za stvaranje ne samo dubrovačke slike svijeta onoga doba već i za protezanje njena odslika do sveopćega značenja (1974a: 656).

Režija, dakle, uvažava činjenicu slojevitosti Držićeva teksta, ali i njegov potencijal za redateljske nadgradnje. Predstava tako funkcionira na tri razine: onoj prigušene plautovske matrice, onoj koja sociološki zadire u stvarnost Držićeva vremena i prostora i onoj koja osuvremenjivanjem teži univerzalizaciji. Prevedemo li pak te razine u temporalne kategorije, dobivamo: vrijeme predteksta, dakle vrijeme Plautovog predloška, virtualno prisutno u Držićevu tekstu i ovoj predstavi tek kao formalna rešetka u koju se upisuje pripovijest iz šesnaestostoljetnog Dubrovnika; potom je tu vrijeme teksta, razina na kojoj se savršeno podudaraju prikazano vrijeme i vrijeme (praižvedbene) prikazbe; i konačno dolazi vremensko razdoblje koje se proteže od vremena teksta do vremena izvedbe. Jer, vidjet ćemo, redatelj koristi tek jedan kazališni semiotički sustav – kostimografski – kako bi pojedine likove vremenski diferencirao te ih na taj način psiho-sociološki determinirao. Tako, izraženo različitim kazališnim znakovnim sustavima, na pozornici supostoje različite vremenske razine, kojih su nositelji različiti likovi.

Konkretno, kostimografski je to riješeno na sljedeći način: *Zlatog Kuma (Pero Kvirgić) Spaić smješta u XVIII stoljeće, u vrijeme kada se u socijalnom miru zaista plivalo u zlatu. Kamilo (Zlatko Vitez) je Werther, pun „weltschmerza“, njegove naočale su mu izvanredan komički atribut, on je ličinka iz koje će se za koju godinu iskukuljiti zadržigli buržuiji, a Andrijana (Biserka Ipša), sa slamnatim šeširićem na glavi, smještena u okvir prozora obrubljenog ružicama, nalikuje na neku bidermajersku idiličnu sličicu (Foretić, 1974). Dok Foretić pozitivno vrednuje ovaj redateljev izbor i kostimografov (Hans Georg Schäffer) realizaciju (ibid.), Batušić ih problematizira: Razgovarati bismo mogli i o odjeći istoga autora [H. G. Schäffera, koji je ujedno i scenograf, op. L.M.], no posizanje za ruhom XVII pa djelomice i XVIII stoljeća (raspon u muškom kostimu i maskiranju ide od allonge-perike do trorogoga šešira) očito nije u primoranosti da se većina kostima prigotovi iz fundusnoga materijala, već posve sigurno i težnja redateljeva da nekim naznakama u toj posve „nedržićevskoj“, postrenesansnoj kostimeriji otkrije budućnost svake od dramskih osoba u nekim imaginarnim naknadnim zbivanjima. Tako petrarkistička karikatura zaljubljenika Kamila (u decentnoj karikaturi Zlatka Viteza) postaje po svom kostimu prepoznatljiva sve do obrisa Wertherovih, dundo Niko s izvrsnom „popratnom“ karakterizacijom trgovca-pomorca siže do goldonijevskih osoba pa čak i dalje, a gotovo bidermajerska izvanjska fizionomija*

Andrijane najavljuje, paradoksalno, već u renesansi i molijerovsku kaćipernost i svu anemiju i dramaturšku bljedoću nekih ženskih dramskih figura što su se tijekom XIX stoljeća serijski pojavljivale na pozornici. Taj kostim koliko god pomaže Držiću, jer u svakom sudioniku zbivanja otkriva njegove kasnije možda i poznatije nasljednike, a time univerzalizira našega pisca do maksimuma, toliko za neupućena (a posebice se to odnosi na gotovo svakoga stranca koji bi vidio ovu predstavu) uklapa Držića u neke konstante baroknoga teatra, što je svakako smanjivanje književnopovijesnih dometa i izvornosti velikome autoru. Kostim taj, osim svega, određuje i značaj igre jer je svojim krojem determinira pa i usmjerava, a ta je igra bila, mjestimice u predstavi, i svojom anticipacijom prema nekim općevrijednim određenjima izvan nekih u nas ustaljenih pojmova o dometima i granicama držićevske glume (1974a: 655-656).

Batušić, dakle, u ovom redateljsko-kostimografskom prosedeu očitava učinak univerzalizacije, čime potvrđuje tvrdnju Anne Ubersfeld kako višestruki povijesni odnosi kao temelj historizaciji u konačnici dovode do univerzalizacije (u: Prost, 2010: 204). Međutim, njegovi prigovori na taj način postignutoj univerzalizaciji dolaze iz perspektive književnog i kazališnog povjesničara koji u tim odabirima vidi odmak od Držića kao književnog stvaratelja i kazališnog praktičara, ali i odmak od tadašnjeg poimanja kako Držića treba igrati. Drugim riječima, Držić ovdje postaje manje autentičan, manje naš. Slične su pobude potaknule Mariju Grgičević da negativno ocijeni to kostimsko „pomlađivanje“ Držića: *Toliko se ponosimo što je Držić pisao prije Molièrea, a kostimograf-gost odijeva ga u kostim blizak XVIII stoljeću kao da se radi o nekom epigonu Goldonija* (1974a). Kritičarka, dakle, primjećuje da kostimograf, koji nacionalno ne baštini Držićevo nasljeđe, našega autora otkida od uvriježenoga mu renesansnoga konteksta u kojemu on jedino može funkcionirati kao nacionalna vrijednost. Svaki drugi vremenski izbor nužno prevrednuje i preslaguje cijelu konstrukciju nacionalne povijesti književnosti i nosivu ulogu Marina Držića u toj konstrukciji. Nešto mlađi kazališni kritičar Dalibor Foretić očito se manje pribojavao takvih možebitnih tektonskih pomaka te je ležerno ustvrdio: *Pritom on [redatelj, op. L.M.] se ne drži stilskog jedinstva epohe u kojem je komedija nastala, već uz pomoć izvrsnih kostimografskih zamisli Hansa Georga Schaffera traži svako lice u razdoblju koje mu po njegovu načinu mišljenja najbolje odgovara* (1974).

Te vremenske odnose koji u konačnici proizvode efekt univerzalizacije trebalo je nekako i prostorno realizirati, i to ovaj puta bez pomoći dubrovačkog ambijenta. Te zadaće također se poduhvatio Hans Georg Schäffer koji je, po sudovima kritičara, ponudio prilično

tradicionalno rješenje, u realističkom slogu: *Pitanje je, međutim, nije li dosta „teško“ i u materijalu posve tradicionalno izvedeno rješenje toga prostora (a autor svega je švicarski gost Hans Georg Schäffer) i usprkos svojoj mediteranski „usijanoj“ bjelini pod blještavilom reflektora odveć omeđilo igru glumaca na jedan određeni gotovo fotografski vjeran ambijent* (Batušić, 1974a: 655)? Tu težinu i skučenost, koja podsjeća na scenografsku realizaciju Jagode Buić u Fotezovoj splitskoj predstavi te donosi iste značenjske označnice, primjećuje i Foretić: *Možda na toj gotovo realističnoj sceni ne bi bilo ništa naročito, sive ozbiljne gromade kamenih kuća razigrane pod žarom Mediterana, da nije sivog svoda što se mjesto plavetnila neba olovnom težinom nadvio nad njih, odmjeravajući i granicu jednog univerzuma, ali i njegovu uskogradnu skučenost* (1974). Oba kritičara uočavaju kontrast teških scenografsko-arhitektonskih elemenata i dojma osunčanog Mediterana koji se očito pokušao proizvesti svjetlom. No, problem te teške scenografije jest, po sudovima kritičara, što ona u stvarnom prostoru pretendira proširiti svijet predstave. Tako se Mariji Grgičević čini da je ta glomazna realistička konstrukcija *htjela obuhvatiti cijelu dvoranu, pa stala na pola puta* (1974a), dok Batušić govori o *zidovlju što se i s pozornice produžilo u gledalište, uvlačeći posve jasno i općinstvo u svoje ozračje, ali i namećući se svojom gotovo monumentalnom plastičnošću kao čimbenik izvan igre* (1974a: 655).

Na koji, dakle, način ova scenografija reflektira pripovijest o Njarnjas-gradu izloženu u prologu komedije? Ovdje je potrebno upariti vremenske i prostorne razine predstave kako bi se pronašao odgovor na postavljeno pitanje. Batušić priznaje da su stvaratelji predstave temeljito pristupili sociološkom sloju dramskoga teksta utemeljenom u stvarnom Dubrovniku Držićeva vremena: *Riječ je ponajprije o temeljitu i dosada u režijama „Skupa“ još neučinjenu, možda zadugo i definitivnu raščlanjivanju sociološkoga supstrata iz kojega niču Zlati Kum, Dobre, Niko i Đivo, s jedne, a Skup sa svojim okolišem s druge strane* (cit. dj.: 656). Vidjeli smo, zatim, da kostimografija donosi one vremenske slojeve koji se postavljaju između vremena praizvedbe i vremena ove premijere. No, u kojim je aspektima predstave smještena sadašnjost njezine izvedbe? Foretić nas izvještava da je za nju rezerviran sam kraj predstave: *...na kraju će kamenu scenu preplaviti šareni turistički panoi, glumci će se kao i na početku pojaviti u privatnim odijelima, a Dobre i Andrijana izvjesit će na svojim kućama natpise „zimmer frei“* (1974). O odnosu, pak, scenografije s vremenskim razinama Batušić kaže sljedeće: *...kao da tek za časove predstave ta scenerija postaje „Držićev“ Dubrovnik,*

dok je sve vrijeme i u našim mislima poslije izvedbe to Dubrovnik sada i vazda... (1974a: 655).

Ovdje, dakle, vremenskom prelijevanju odgovara prostorno prelijevanje: kako vrijeme uključuje različite odsječke od Držićeva do vremena izvedbe, obuhvaćajući u ovom posljednjem svojim prezentom i publiku, tako i prostor, ne samo osuvremenjujućim elementima scenografije, već i fizičkim prelaskom granice pozornice, iz prostora namijenjena iluziji u „stvarni“ prostor u vlasništvu publike, na neki način proširuje Njarnjas-grad i na gledatelje, uvlači ih u tu Držićevu konstrukciju. U ovoj se tako predstavi Njarnjas-grad višestruko reproducira: on je i Držićev Dubrovnik, i sadašnji (korespondirajući vremenu izvedbe) i vječni Dubrovnik; ali ne samo Dubrovnik, on je Grad, ljudska zajednica, koju čini psihologija pojedinaca i sociologija njihovih međusobnih odnosa. Ovdje se gube stvarne vizure Dubrovnika na koje je redatelj mogao računati u ambijentalnoj predstavi, ali nema više ni publike koja će vrlo izravno komunicirati s onim elementima Držićeva teksta koji ga snažno ukotvljuju u vlastiti prostor. Zato u ovoj predstavi Njarnjas-grad mora biti nešto više od Dubrovnika, za publiku to mora moći biti i njihov grad. Kao što je rečeno u prologu komedije, on i ovdje i jest i nije Dubrovnik. U predstavi su eksploatirani svi potencijalni slojevi koji omogućuju čitanje Njarnjas-grada kao Dubrovnika, sociološki je brižno prikazan i renesansni i suvremeni Dubrovnik. A upravo to pomno i kronološki slojevito čitanje Njarnjas-grada kao Dubrovnika u konačnici omogućuje njegovo čitanje kao bilo kojeg grada u bilo kojem vremenu. Rekli bismo da je ta univerzalizacijska tendencija koja prožima predstavu razlogom agresivnosti scenografskoga rješenja koje na neki način želi uvući publiku u skućeni svijet Skupa, njegove velike ljubavi – munčjele – i njegovih neprijatelja – sugrađana. Efekt takove scenografije zacijelo je bio klaustrofobičan, pritješnjujući, tjeskoban, za razliku od oslobađajućeg nebeskog svoda dubrovačke predstave, koji je nudio neku mogućnost uzmaca, odmaka od tako zamišljenog Njarnjas-grada, no on je sigurno bio u skladu s temeljnom zamisli ove predstave.

Iako svi kritičari i dalje ne propuštaju spomenuti značaj komičnih efekata u ovoj postavi *Skupa*, ona nedvojbeno unosi neke tamnije tonove, i to posebice u interpretaciji naslovne uloge, ali i one Zlatoga Kuma, koju igra Pero Kvirgić, *daroviti početnik s izrazitim parodističkim talentom* (Hergešić, 17. 9. 1950), u Gavellinoj režiji u ulozi Munua, ovdje zreo glumac, a u Juvančićevoj postavi, pedeset i osam godina nakon Munua, kao nasljednik Hajdarhodžića u ulozi starca Skupa: *Dubina Spaićeva pristupa „Skupu“*, *njegova težnja za*

što suvremenijom vizurom na temeljni smisao zbivanja očituje se i u veličini glumačkih ostvarenja što su niknula na takvu redateljevu supstratu. Tako Izet Hajdarhodžić, taj virtuoz Držićeve rečenice, obogaćuje svoju antologijsku ulogu nekim novim, izvanrednim detaljima. U općoj slici svoje karakterološke osebnosti on je tragičniji, okrenut sam sebi i bez vjere u okolinu, a u dijalogu sa Zlatim Kumom, potaknut izvanrednim Perom Kvrgićem, brani do posljednjih mogućnosti svoje uvjerenje i status vlastita položaja u općoj društvenoj konstelaciji. U nekim mimičkim inovacijama Hajdarhodžić je skalu svojih izražajnih mogućnosti proširio do maksimalnih dometa, i njegov „Skup“ je za naše vrijeme i dok bude aktivnih predstavnika ovoga glumišta, kreacija konačna i spomenički čvrsto fiksirana. Zahvaljujući Spaićevom redateljskom oštroumlju i Kvrgićevoj neiscrpnj glumačkoj mašti dobili smo možda prvi puta cjelovitu osobnost Zlatog Kuma osjenčanu ne samo s komične već i tragikomične strane tog inače standardno prikazanog značaja. Većina dosadašnjih interpretata bili su se odlučili za jeftiniju karikaturu, dok Kvrgić traži u podtekstu svoje uloge smisao djelovanja što nosi u sebi i gotovo dosada nevidljiva obilježja posve socioloških analiza određenih slojeva dubrovačkoga društva (Batušić, 1974a: 657).

Predstava tako ima i komične i tragične elemente, što recenzenti pozitivno ocjenjuju, ali manifestira i specifični spoj težine (sjetimo se teške scenografije, primjerice!) i lakoće, kojega Batušić drži problematičnim: *Uz Dedićev song na te riječi*⁹⁴ završava i komedija, možda na taj način u općoj slici svoje vanjske izvedbene komponente odveć naglašeno vesela i razuzdana, što je neprimjereno duboko temeljenim glumačkim traženjima tijekom cijela zbivanja. Uvodni i završni nastup neobuzdane glumačke družine koja se pred gledalištem pretvara u sudionike zbivanja kao da bi više pristajao kakvu studentskom ansamblu koji Držiću prilazi olako. Težini Spaićeve analize uvodna je lepršavost pomalo nasilno ucijepljena predigra, dok je ljepuška glazba Arsena Dedića posebice u završnim akordima u razmimoilaženju s ozbiljnošću redateljske nakane, što nam tragičnu moć novca nekoć i danas izjednačuje pomoću velike Držićeve rečenice (*ibid.*). Istog je mišljenja i Marija Grgičević, koja izvorni Držićev tekst i redateljsko-glumačke rezultate njegovog čitanja smatra kudikamo vrednijima od scenografskih i ovakvih glazbenih efekata ekstemporacijske prirode (1974a). Za razliku od tih kritičara, Foretić će opet biti naklonjeniji lepršavosti: *Predstava teče, lepršavo, vedro, uz gromoglasni smijeh* (1974).

⁹⁴ *Amor nije amor, zlato je amor* (op. L.M.).

Spaićev *Skup* iz 1974. godine prirodan je nastavak redateljskoga prosedea primijenjenoga u dubrovačkoj predstavi šesnaest godina ranije, no u promijenjenim recepcijskim uvjetima mnogoštošta će se u pristupu Držićevu tekstu promijeniti. Predstava uprizorena na Dubrovačkim ljetnim igrama prije svega je namijenjena lokalnoj publici, ona s njom uspostavlja komunikaciju, gradeći je na specifičnom poimanju pučkoga dubrovačkog duha kojega smješta u dugo trajanje, kao jedan nadvremenski sklop, i u tome očito uspjeva. U Zagrebačkom dramskom kazalištu Gavella ta se pak komunikacija mora uspostaviti na drugačiji način. Zato redatelj tekstu pristupa izrazito minuciozno, čita njegovu sociološku potku, traga za rješenjima koja će Držićev zamišljeni Njarnjas-grad pretvoriti u Dubrovnik, ali i više od toga. Drugim riječima, u ovoj će predstavi redatelj puno više eksperimentirati no što je to činio u prethodnoj, gdje se mogao pouzdati u zvjezdano nebo i sjajnog Izeta Hajdarhodžića. Ti eksperimenti katkad će donijeti i dvojbene rezultate, barem u očima kritičara isuviše naviknutih na već kanonizirani način igranja Držića, no postaviti će i ključna načelna pitanja o suvremenim uprizorenjima nacionalne klasike. Bit će to pitanje artikulacije vremenskih razina; pitanje količine osuvremenjivanja; pitanje prikazivanja dubrovačke sredine koja može postati sinegдохom nacionalnog prostora, ali i strana u drugim hrvatskim krajevima, s tek simboličkim nacionalnim nabojem; pitanje izričitog vezanja uz neko vrijeme i prostor ili univerzalizacije; pitanje odnosa stilizacije odnosno simboličnosti i realizma u scenografskoj realizaciji prostora; pitanje žanrovske vjernosti komediografskom modelu i ostajanje u modusu komičnoga koji, priznajmo, u ovoj komediji može izvrsno komunicirati s publikom, bez ikakvih primjesa mračnijih tonova, ili otklizavanja prema tragičkim elementima, prije svega u glumačkoj interpretaciji naslovnog lika; pitanje ljuštenja slojeva Držićeva teksta ili pribjegavanja površinskim efektima. U evoluciji Spaića kao redatelja zanimljivo je da je on, nakon tako uspješne i dugovječne dubrovačke predstave, za koju bi se moglo reći da je doista pronašla recept kako komunicirati sa svojom publikom, osjetio potrebu da s istim književnim materijalom krene dalje, uz sve komunikacijske rizike, iako doduše s jednim velikim osiguračem – Izetom Hajdarhodžićem u naslovnoj ulozi. No i on je tu ulogu, po riječima kritičara, produbio, unio u nju nove tragične tonove. Zapravo, na koncu možemo ustvrditi da, unatoč tako minucioznom iščitavanju slojeva teksta i jednako pomnoj brizi za svaki aspekt, svaki detalj predstave, unatoč inoviranju u nizu područja, i ovo uprizorenje *Skupa* ostaje koncentrirano oko naslovne uloge kako je donosi Izet Hajdarhodžić, iako ovo nije jedina značajna glumačka kreacija predstave.

Godine 1986. Spaić se odlučuje na obnovu dubrovačke predstave, također na prostoru parka Muzičke škole i s Izetom Hajdarhodžićem u naslovnoj ulozi. Pišući recenziju te predstave, Foretić podsjeća na predstavu iz 1958. koja se, u silnim godinama igranja, na kraju toga dugog razdoblja već raspadala, prerastajući u Hajdarhodžićevu monodramu, dok je glumac, dvadesetomogodišnjak u vrijeme premijere, sazrijevao s ulogom (2002: 228). I ovdje će on unijeti tragične tonove u predstavu, kako kaže kritičar: *U njegovu glasu nema ni daška poziva na komediju (ibid.)*. Foretić također objašnjava, a nešto slično je naznačio i pišući o predstavi iz 1974. godine, na koji način Skup katalizira dramu skrivenu pod površinom komedije ostajući, zapravo jedni iskreni lik, koji ne fenga i ne lisiči: *Ima nečeg apsurdnog u tom Hajdarhodžićevom Skupu. On stalno gestom, mimikom, unošenjem u lice postavlja pitanja svijetu, ali na njih ne očekuje odgovor. Previše je uplašen, rob svoje strasti da bi mogao razumjeti odgovor. On sa svijetom komunicira svojom nekomunikacijom i upravo stoga i jest katalizator drame što se krije ispod razigranosti komedije. Za razliku od likova koji ga okružuju, on donosi čistu, nepatvorenu strast za zlatom koja je usađena u sve njih. No, za razliku od njega, svi oni fengaju, lisiče. Skup ne zna fengati. Ako to i radi, čini vrlo nevješto, smiješno. U metežu svojih osjećanja oni se sakrivaju ispod svojih maski. Ponesen strašću, Skup tu masku stalno razbija, otkriva se, u nemoći da svojim sitnim, preplašenim drhtajem parira visoko konvencionaliziranom, suvereno doradenom govoru svijeta (cit. dj.: 228-229)*. Pored naslovne uloge koju je Hajdarhodžić obogatio novim elementima u odnosu na prvotnu predstavu, kritičar primjećuje da je Spaić inzistirao na snažnijoj, posebice sociološkoj profilaciji i ostalih likova, koji sada suverenije pariraju nositelju naslovne uloge. Rezultat je toga jedna dobra, realistička predstava (cit. dj.: 229).

Sociološki, dakle, aspekt ocrtavanja dubrovačke sredine Držićeva vremena bio je dovoljno naglašen u ovoj predstavi. U tome kontekstu Foretić posebice ističe prizor Điva i Nika, kojega naziva *krucijalnim dijalogom u kojem je Držić izrekao sigurno najokrutniju i najlucidniju istinu o svojoj sredini (ibid.)*, pretpostavljajući da je *bez obzira na Plauta, možda [je] zbog toga prizora i cijeli „Skup“ napisan (ibid.)*. Međutim, kritičar ipak zaključuje: *Predstava završava time što se ništa ne razrješava. Uza sve to, ostalo je u ovoj predstavi nerazjašnjeno temeljno, dubinsko pitanje Držićeve komedije: odnos Skupa i grada. Ta dimenzija može predstavi podariti onu tragičnost koju Hajdarhodžić nosi zapretanu u svom liku (cit. dj.: 230)*. Tako, za razliku od zagrebačke predstave, možemo primijetiti da ovdje izostaje problematika Njarnjas-grada, tj. odnosa stvarnoga Držićeva Dubrovnika i Njarnjas-

grada kao metafore (gradske) zajednice. Kritičar doduše, u ranije navedenom citatu, ističe dramaturšku funkciju Skupove nekomunikativnosti sa svojom okolinom, no očito je da i u ovoj postavi naslovni lik ostaje isuviše izdvojenim, i u dramaturškom, i u kvantitativnom i u glumačko-kvalitativnom smislu. Njegova tragičnost opet više proizlazi iz unutrašnje psihologizacije, no iz interakcije s ostalim likovima.

Otuda i kritičareva konstatacija o komunikaciji ove predstave s vlastitom publikom: *Lijepa, umilno u svojoj idiličnosti rasvjetljena predstava taj prostor iza sebe [panoramu stvarnoga grada, op. L.M.] nije uspjela osvojiti, proniknuti u njegovo fenganje, rastrošnost i gramzivost. Ona je okupila oko sebe svoju publiku, kao i u Držićevo vrijeme, svoj puk i svoju elitu. Sjajno je korespondirala s njome svojim artizmom, ali joj nije mogla prinijeti ono zrcalo koje je Držić postavio svojoj. I zbog toga mi se obnova ove Držićeve komedije više čini sjećanje na slavne dane Igara nego što pridonosi kreativnoj udarnosti njihovog dramskog programa (ibid.).* Foretić, dakle, ne poriče estetsku kvalitetu predstave i u tome smislu pozitivnu recepciju od strane publike. Međutim, Njarnjas-grad ovdje ostaje samo Držićev Dubrovnik, čijem se scenskom prikazu očito prilično pomno pristupilo; no izostaje njegovo korespondiranje s današnjim Dubrovnikom kao i bilo kakav pokušaj univerzalizacije. Ne postoji ono problematiziranje vremenskih razina koje smo primijetili u zagrebačkoj predstavi. Opet je došlo do redukcije značenja u odnosu na praizvedbeni kontekst: dok je Držić sa svojom publikom komunicirao svom puninom značenja svojega teksta, ovdje se komunikacija odvija tek u dijelu njegova komunikacijskog potencijala. Zato ova obnova ima, sudeći po riječima kritičara, pomalo značenje muzejskoga dokumenta.

Ove tri postave, ili dvije postave i jedna obnova, predstavljaju gotovo tri desetljeća Spaićevih, ali i Hajdarhodžićevih preokupacija *Skupom*. One su pokazale raznolikost potencijalnih pristupa tom Držićevu tekstu, pa čak i kad je riječ o istim stvarateljima: njegovu mogućnost problematizacije, unošenja tragičnih tonova, ali i užitka u njegovoj nepatvorenoj komici u kojoj počivaju velike mogućnosti glumačkih kreacija. Otuda i mogućnost komunikacije s različitom publikom: onom koja će nadasve pozitivno reagirati na lokalna obilježja teksta, onom koja će uživati u njezinim univerzalnim komičkim aspektima prenijetima zahvaljujući ponajviše izvrsnim glumačkim kreacijama, ali i onom koja će tragati za dubljim, nerijetko tragički obojenim, slojevima toga teksta. Tako rad ovo dvoje kazališnih umjetnika postaje na neki način paradigmom kako postavljati *Skupa*, bilo da se odlučimo za

jedan bilo za drugi od ovdje navedenih pristupa. No, tog će se teksta, dakako, prihvaćati i drugi redatelji.

1.6. Redateljska tumačenja Boureka i Juvančića

Tri godine prije obnove dubrovačke predstave o kojoj smo upravo govorili, dakle 1983., u koprodukciji zagrebačkog Gradskog kazališta Komedija i Dubrovačkih ljetnih igara, Zlatko Bourek i Joško Juvančić postavljaju *Skupa* u lutkarskom mediju sa samo jednim živim glumcem, Skupom – Izetom Hajdarhodžićem. O izazovima tako zamišljene predstave Foretić kaže sljedeće: *Prirediti „Skupa“ za lutkarsku predstavu bio je, dakle, prvi izazov. Drugi – uskladiti igru živog glumca i lutke. Na prvi izazov nisu uspjeli valjano odgovoriti, drugi je urodio trijumfom nepresušne živosti lutke. Čini mi se, naime, da su Bourek i Juvančić bili više zaneseni idejom kako će jedno veliko glumačko ostvarenje oživjeti na zaista neobičan način, nego što su razmišljali o dramaturškim učincima takvoga pothvata (cit. dj.: 199).* Učinak takvog pristupa bila je veća grotesknost lutaka nego *Skupa*: *Ostaviti Skupa kao živog glumca, a sve ostale oko njega pretvoriti u lutke, znači učiniti ih većim karikaturama od samoga Skupa, ma koliko Hajdarhodžićeva maska bila groteskna. To je u prirodi tih dvaju sredstava scenskoga izraza i tu se ne može ništa učiniti. Posljedica toga je da nam Skup odjednom postaje bliža, humanija figura od svih ostalih, a to Bourek i Juvančić dalje potenciraju temeljnom idejom predstave. Skup je, po njima, u suštini tragična figura, s kojom ostali likovi-lutke čine okrutnu novelu, pretvarajući zlato iz njegove munčjele – u prah.*

Jednom rječju, lutke izluđuju i pobjeđuju Skupa. Ne znam kako bi se ta ideja svidjela dum Marinu, ali činjenica je da su njome ostali nedefinirani svi bitni komedijski tokovi „Skupa“ (ibid.). Možemo, dakle, zaključiti da je redateljski dvojac ovdje u određenoj mjeri značenjski reducirao Držićev tekst, pouzdajući se u scensku efektnost lutkarskoga medija i Hajdarhodžićeve kreacije. U tome smislu kritičar upozorava na jednu scensku dosjetku, koja izaziva nedoumicu. Naime, *Skup se pojavljuje prvi put na sceni tjerajući mala kola-mansion koja vuče magarac, o koja su obješene lutke, pa se doima kao vlasnik putujućeg lutkarskog kazališta koje će sad pred nama izvesti predstavu. Međutim, ništa ne ukazuje na tu njegovu funkciju u predstavi i, kada ga lutke prevare, on odlazi vukući kola – sam (ibid.).* Stoga postavlja pitanje o Skupu: *tko je (što je) zapravo on u ovoj predstavi? Mislim da nam ona na to nije valjano odgovorila. Na to pitanje se ipak u predstavi zaboravljalo, jer je ona začarala*

publiku prije svega nekonvencionalnošću i duhovitošću svoga scenskog izraza (ibid.). Sudeći po ovoj redateljskoj dosjetki, moglo bi se pretpostaviti da je Skup redatelj ove predstave (u predstavi), da on doslovno, realizirajući metaforu, drži njezine konce u rukama, no vidimo da je rezultat upravo suprotan: on postaje žrtvom lutaka. Njegova kola tako nisu sinegdoha Njarnjas-grada, koje god značenje pridali tome pojmu, ono prostorno-vremenski određeno ili univerzalno, a lutke ne predstavljaju gradsku zajednicu, već se njihov odnos sa Skupom svodi, očito, gotovo na odnos primarnog antagonizma u kojem jedan uvijek izvuče deblji, a drugi kraći kraj, srodan estetici animiranog filma, koji također koristi lutkarski medij.

Na kraju ostaje još jedna izvrsna kreacija Izeta Hajdarhodžića, koji se znao prilagoditi i ovome mediju: *Uživali smo u još jednoj varijaciji Izeta Hajdarhodžića na temu Skupa, koja je nužno bila podređena lutkarskoj izvedbi, pa u njoj nije bilo mnogo onih sjajnih Hajdarhodžićevih, tako lucidno pronađenih oznaka Skupova značaja, ali je zato on pokazao majstorstvo situacijske komike, za koju je u prijašnjim predstavama imao malo prilike, pomičući taj lik pomalo prema commediji dell'arte, možda prema Pantaloneu. Međutim: Glavni junaci predstave ipak su bile lutke. (...) upravo su one najviše pridonosile začudnosti predstave, na kojoj se znao ostvariti i poneki duhoviti geg (cit. dj.: 199-200).*

Dvadeset i pet godina kasnije, u jubilarnoj Držićevoj 2008. godini, Zlatko Bourek se, ovaj puta samostalno i bez lutaka, ponovo poduhvatio režiranja *Skupa*, sada u dubrovačkom kazalištu, stvorivši predstavu koja je ipak u nekim aspektima korespondirala s ovom ranijom. I ovaj puta ona odustaje od scenskog realizma Spaićeve postave te koristi vizualne i glazbene elemente farse, ali i značajnije zadire u Držićev tekst: *Stoga su i prolog i epilog novi – napisao ih je Luko Paljetak koji predstavu počinje i završava personifikacijom Smrti, Skup nije samo škrtac, on je i kradljivac grobova, svoje tezoro uzima iz groba, krade ga Smrti, Smrt na kraju Skupa i kažnjava stavljajući ga pred dubrovačku dilemu o „slobodi koja se ne prodaje ni za kakvo zlato“. No, Sloboda Skupu bez zlata ne znači ništa. Kao ni život (Bonić, 2009).*

Takav koncept, kako nam svjedoči kritičar, počiva na vrlo jednoslojnom čitanju Držićeva teksta: ovdje nema niti sociološke problematizacije Držićeva Dubrovnika, uz što ide vrlo slaba profilacija ostalih likova osim naslovnog; nema problematike značenja Njarnjas-grada; nema problematiziranja vremenskih razina i univerzalizacije koja bi proizlazila iz toga redateljsko-dramaturškog prosedea. Ovdje naglašena svevremenost proizlazi iz

usredotočenosti na Skupove slabosti, škrtost i pokvarenost. Otuda ponovo nesrazmjerna usredotočenost na naslovni lik, dok su ostali likovi dovedeni do karikaturalnih tipova komedije *dell'arte*, na što je, riječima kritičara, zapravo svedena i cjelokupna predstava (*ibid.*). Stoga autor kritike temeljni problem predstave očitava u sljedećem: *Problem je ipak što se višeslojna Držićeva komedija opire takvom postupku: njezino svođenje na samo jedan sloj, zatvaranje likova u tipove, izbjegavanje tipičnih dubrovačkih oznaka (unatoč epilogu s poznatom dubrovačkom frazom o slobodi i zlatu), više izgledaju kao osiromašenje, a ne kao nova valorizacija (ibid.).*

Drugi član redateljskog tandema koji je 1983. godine likove *Skupa* transformirao u lutke, Joško Juvančić, također će 2008. godine režirati ovu komediju, i to u splitskom kazalištu, točno pedeset godina nakon Fotezove postave, u kojem vremenskom intervalu ovaj tekst nije dolazio na splitsku pozornicu. Još jedna zanimljivost vezana uz ovu predstavu jest da je naslovnu ulogu odigrao Pero Kvirgić, istinski suputnik evolucije naših uprizorenja *Skupa*, od uloge Munua u Gavellinoj postavi iz 1950., preko Zlatog Kuma u Spaićevoj verziji iz 1974. do ove kreacije u Juvančićevoj režiji. Kritika ističe da je riječ o relativno konzervativnoj predstavi, koja nije tragala za paralelizmima sa suvremenošću, već se prije svega oslanjala na izvrsne glumačke kreacije, posebice dakako nositelja naslovne uloge (Parić, 2008).

No, zanimljivost ove predstave bilo je scenografsko rješenje Marina Gozze. Kritičarka *Slobodne Dalmacije* Jasmina Parić ne smatra sretnim Gozzeovu viziju prostora igre: *Scenograf Marin Gozze, u namjeri da prikaže maketu grada, natisnuo je na pozornicu niz kućica koje su oduzele gotovo sav prostor za kretanje, prisiljavajući glumce da igraju „na rampi“.* Tako se možda i igralo u Držićevo doba, na ograničenoj, improviziranoj sceni na nekom vlastelinskom piru, ali na današnjoj kazališnoj pozornici stvorene su samo nepotrebne zapreke (*ibid.*). Zanimljivo je da smo na ovakve opaske o skučenosti prostora za igru uslijed navodno nespretnih scenografskih rješenja naišli u pedeset godina starijoj kritici Fotezove predstave sa scenografijom Jagode Buić, a još su zanimljiviji kritičarski pokušaji da nešto što im nije posve jasno pokušaju protumačiti navodnom historijskom scenskom praksom. Nasuprot tome, Andrija Tunjić je pokušao prodrijeti u semantiku tako namišljenoga prostora: *Scenografija Marina Gozze i Juvančićev koncept ne počivaju na situacijama i likovima koji ispunjavaju renesansni trg, oni ne ustrajavaju na razigravanju trga ispunjenog realijama, nego inzistiraju na mišljenju prostora. Likovi nisu predmeti u prostoru trga, oni su važniji od*

prostora. Naročito to apostrofira scenografija – maketa starog Dubrovnika koji se iz realnosti uzdiže do nadrealnoga i metafizičkoga (Tunjić, 2008a). Scenografija, dakle, birajući maketu grada koja smanjuje dimenzije arhitekture pa tako mijenja odnos čovjeka i prostora, odustaje od realizma, od imitacije. Zato odustaje i od renesansnog trga kao *par excellence* prizorišta renesansnoga komediografskog mimezisa. Tako je grad/Grad s jedne strane fizički smanjen, ali je s druge strane, zaposjedanjem, gotovo preplavlivanjem pozornice, dobio na važnosti unutar ove redateljske koncepcije koja je, rekli bismo, odabrala upravo scenografski modus da progovori o temi Njarnjas-grada iz Držićeva prologa. Grad ovdje, na neki način, postaje jednim od likova komedije. Zato se ne igra na renesansnom trgu, *u* gradu, već se igra *uz* grad; grad nije tek prostor igre, već se s njim uspostavlja suigra; njemu nije dodijeljen tekst, već on donosi podtekst.

1.7. Carićev pokušaj odmicanja od paradigme Spaić-Hajdarhodžić u inscenaciji *Skupa*

Skup u režiji Marina Carića iz 1997. godine prvo je odigran, ljeti, u programu Dubrovačkoga ljetnog festivala, a potom je, ujesen, uprizoren na pozornici matičnoga kazališta njegovog ansambla, zagrebačkog Hrvatskoga narodnog kazališta. Predstava je, u tome pomaku mjesta izvedbe, doživjela i stanovite preinake, kako u domeni scenografije, tako i u smislu impostacije njezina temeljnog tona (Vrgoč, 1997). Naime, posebnost je dubrovačke izvedbe redateljski odabir inscenacije praizvedbenoga konteksta – pira Saba Gajčina iz 1555. godine – kao okvira uprizorenja Držićeva teksta. Zanimljivo je da se taj okvir prelijeva onkraj kazališnog čina, u suvremeni kazališni događaj, koji na taj način korespondira praizvedbenom pirno-svadbenom događaju. Naime, *u dubrovačkoj izvedbi u dramska je zbivanja uveden folklorni ansambl „Lindó“ koji je tijekom pauze vjerno dočarao atmosferu pira uvlačeći gledatelje u kazališnu igru (ibid.)*. Taj pučki duh izostat će iz zagrebačke izvedbe te će ona biti, riječima *Vjesnikove* kritičarke, *još više podređena stilizaciji u konzistentnoj provedbi ideje po kojoj se tragični odjeci naše neposredne prošlosti nužno upisuju u komediju (ibid.)*. Ova se, dakle, Carićeva režija upisuje u slijed scenskih interpretacija Držićevih komedija koji je postao dominantan osamdesetih godina prošloga stoljeća te kojega su rijetke postavbe autorova opusa realizirane u posljednjem desetljeću toga stoljeća, dodatno hranjene aktualnom ili recentnom ratnom stvarnošću, nastavile, a koji te komedije tumači u tragičkom ključu. Ovdje je zato smijeh stišan na onim mjestima gdje su ga prijašnje izvedbe pojačavale

(*ibid.*). Efektna je u tome smislu i završna scena u kojoj je uprizorena pirna povorka, koja asocira na pogrebnu (*ibid.*).

Ono što također izmiče ovu postavu *Skupa* izvedbenoj tradiciji toga komada novi je pristup interpretaciji naslovne uloge, koju ovaj put igra Žarko Potočnjak. Dubravka Vrgoč će tako reći da on, *igrajući uvjerljivog Skupa ove suvremenosti, ne slijedeći pri tom prihvaćene modele i predodžbe o izluđenom Držićevom starcu, [Žarko Potočnjak] prije svega uspostavlja dimenziju gubitka da bi pokazao životne nemogućnosti svijeta suočenog sa strahom. Tražeći unutarne razloge, Potočnjak u sebi iznalazi pokriće za proizvodnju ugroženosti u klaustrofobičnoj stvarnosti, ne povodeći se za jednostavnim rješenjima i unaprijed očekivanim komičnim izvodima (ibid.)*. Međutim, usprkos tom Potočnjakovu nastojanju da odigra ulogu koja se razlikuje od Hajdarhodžićeva kanona, kao i redateljskoj zamisli koja je željela da ovo ne bude predstava samo jednog glumca, kritičarka nam svjedoči da je i ova scenska realizacija velike Držićeve komedije upala u zamku većine njezinih prethodnica – protagonist je toliko dominirao scenom da su svi ostali likovi postali epizodistima (*ibid.*).

Uvodno smo najavili da će pomicanje izvedbe iz ambijentalnog u zatvoreni kazališni prostor donijeti stanovite scenografske izmjene. Dubravka Vrgoč tek nas izvješćuje da je *scenograf Željko Zorica na Boškovićevoj poljani u Dubrovniku izgradio pozornicu, rekonstruirajući vizuelno praizvedbu Držićeve komedije iz godine 1555. kada su je „Njarnjasi“ predočili na piru Saba Gajčina (ibid.)*. Iz ove opaske ne možemo nazrijeti kako je točno izgledala dubrovačka pozornica ove predstave, no kritičarka će malo dalje primijetiti kako ona proizvodi *klaustrofobično ozračje koje naglašava tjeskobne tonove komedije (ibid.)*. Smještajući pak prizore zagrebačke predstave *pred veliko pročelje dubrovačke palače*, ta klaustrofobičnost će se izgubiti (*ibid.*). Marija Grgičević će pak ustvrditi da se *predstava cijele večeri odvijala ispred zastora i između njih. Prvog, dvodijelnog, mekog, modrog i crvenog i drugog, „kamenog“, izdužene fasade kuće-grada s likom svetog Vlaha koji ovaj put nije mogao pomoći (1997)*. Kritičarka oba ova scenografska elementa naziva zavjesama budući da se oni na kraju razmaknu odnosno podignu da bi oslobodili pozornicu za prolazak svadbene povorke, za koju i Grgičević primjećuje da više nalikuje na pogrebnu povorku (*ibid.*). Iz navedenog svjedočanstva, usprkos konstataciji da je razina klaustrofobičnosti smanjena u zagrebačkoj u odnosu na dubrovačku izvedbu, možemo zaključiti da se gotovo cijela predstava igrala na relativno skučenom prostoru, koji se tek na samome kraju proširuje, u čemu možemo prepoznati u ranije analiziranim predstavama *Skupa* prisutne redateljsko-

scenografske odabire, koji stješnjaju igru aktera ove komedije na uzak, klaustrofobičan i tjeskoban prostor – obličje koje preuzima Držićev namišljen prostor Grada, njegovih socijalnih odnosa, ali i škrčeva tjeskobnog svijeta.

1.8. Kunčevićev pokušaj aktualizacije Skupa

I konačno, posljednju dosadašnju postavu *Skupa* režirat će Ivica Kunčević također 2008. godine, na Dubrovačkim ljetnim igrama. On pak, suprotno od Juvančića, kritiku društva koje je sve podredilo novcu nije ostavio u renesansnim vremenima, već je želio da ona bude kritika suvremenosti: *Kunčevićeva predstava ne teži uravnoteženosti, ona hoće biti kritika suvremenosti, koja je sve podredila novcu. Stoga je, iako se držao renesansnog okvira Držićeva djela, ipak taj okvir dramaturški razradio: u svoju redateljsku koncepciju ugradio je, možda i odveć naivnu, suvremenu priču, Dubrovnik i strance, turiste, koji dolaze na predstavu, ne zbog predstave nego zbog posve nečega drugog – da se dočepaju zlata, jer su valjda čuli od turističkog vodiča da na kraju predstave na sceni ostane nezbrinuto zlato. Prije no što su stranci ugrabili ono zbog čega su došli, Skupa ostali likovi u svađi iznose sa scene obeznanjena, možda i poludjela, jer je vidio kako mu nestaje smisao života, kako mu se pred očima razbija munčela u kojoj je čuvao svoju tajnu. U tom metežu stranci, turisti, pokupe zlato i plešući odu* (Tunjić, 2008c). Pored tog pokušaja korespondiranja sa suvremenošću, redatelj je, kako nam prenosi kritičar, zamislio da predstava uđe u citatni odnos s legendarnom Spaićevom predstavom postavljenom na Igrama 1958. godine: *Kao hommage svojem sjećanju u predstavu je uveo djecu koja su, svojom nazočnošću i komentarom radnje te zadirkivanjem Skupa, trebala biti, redatelj ih je tako zamislio, nit poveznica i kontinuitet* (ibid.). Međutim, *ako se aktualnost može opravdati redateljevim pravom na koncept, pravom da reinterpretira izvorni književni predložak, redateljev doživljaj igranja Skupa na dubrovačkim pozornicama, iako nekome zgodna redateljska provokacija ili teatarski zanimljiva ektempora, nikako nije obogatilo predstavu novim značenjima, nego ju je time opteretio. Umjesto da tada počne neka nova, druga i opora, gruba komedija naše stvarnosti, koja nas neumoljivo poput hobotnice hvata i uvlači u Skupovu tragičnost (koja nam nudi da preuzmemo dio odgovornosti za njegovo panično čuvanje tezora), tu se sve počne raspadati. Predstava i Držić postanu žrtva redateljskoga koncepta. Metaforična višeznačnost predstave*

tu se počne urušavati, i dramaturški, i konceptijski i redateljski. Držić postaje žrtva redateljskoga koncepta koji dezavuiira, opovrgava, Skupov karakter.

Prvo, zato što djeca koja su glumci i kontinuitet postaju smetnja Skupovoj dosljednosti.

Drugo, zato što od trenutka kada Skup (Goran Grgić) počne razgovarati s djecom, reagirati na njihove upadice, mameći i očekujući smijeh publike prestaje biti Skup. Prestaje biti glumački zanimljiv, upada u maniru, postaje netko tko nije do kraja glumački razotkriven.

Treće i najvažnije, zato što tada umjesto Skupove tragičnosti, koja je groteskna, gledatelj vidi Skupa koji pomaže djeci da mu se rugaju (ibid.).

Dakle, iskakanjem iz iluzije, svojevrsnim ogoljivanjem postupka nastojeći ući u dijalog s Hajdarhodžićevom kreacijom, zapravo se gradi glumačka interpretacija upravo suprotna od Hajdarhodžićeve: uz protagonista se vezuje površinska komičnost umjesto dubinske tragičnosti; njegova kompleksnost i slojevitost se reduciraju, a sve to unatoč trudu i mogućnostima glumca, kojemu redateljski koncept ne dozvoljava kreiranje uloge u punome potencijalu Držićeva teksta. Slijedom zapažanja kritičara možemo zaključiti da je Kunčević želio stvoriti predstavu koja će se udaljiti od uobičajene zamke u koju su upadala i najbolja uprizorenja ovoga komada – da preraste u Skupovu monodramu -, i to razvijajući koncept koji, s jedne strane, počiva na asocijativnom povezivanju sa suvremenošću te, s druge strane, na citatnom odnosu sa Spaićevom predstavom.⁹⁵ No, asocijacije na suvremenost pokazale su

⁹⁵ U citatni odnos sa Spaićevom predstavom ulazi još jedna recentna predstava, koja zbog svoje prirode ne ulazi u ovdje razmatrani korpus uprizorenja, ali držimo da ju je ipak vrijedno spomenuti u bilješci. Naime, riječ je o predstavi koja pripada – kako to naziva Višnja Rogošić – skupno izmišljenom kazalištu (*devised theatre*), za kojega predlažemo i termin kolektivne kreacije, bliskiji hrvatskom jeziku i deriviran iz francuskog (*création collective*, Pavis, 1996: 74-75). To je kazalište koje nastaje bez gotovoga tekstualnoga, glazbenoga, plesnoga, vizualnoga i inih predložaka, iz suradničke ili kolektivne energije izvedbene zajednice koja preuzetim, otkrivenim ili razvijenim stvaralačkim postupcima sastavlja ukupni materijal predstave (Rogošić, 2012: 44). Tako je na Dubrovačkim ljetnim igrama 2012. godine nastala predstava *Skup: igre* na temelju sjećanja Dubrovčana vezanih uz Spaićevu predstavu. Autor projekta, redatelj Saša Božić, želio se, naime, scenski pozabaviti *kazališnom memorijom, politikama pogleda i procesima pamćenja, na primjeru predstava iz povijesti Dubrovačkih ljetnih igara. (...) Projekt je namjeravao istražiti potencijal memorije kao mjesta za nastanak novog kazališnog čina, i sam problem sjećanja, odnosno pitanje koliko neka predstava živi u sjećanju gledaoca, koliko je to uopće moguće* (Jelača, 2012: 66). Predstava, dakle, kao predložak ne uzima Držićev dramski tekst – zbog čega se njome ne bavimo u središnjem dijelu našega teksta – već polazi od snimki sjećanja njezinih suvremenika, dokumentarnog materijala koji ne bilježi samo život Spaićeve predstave, već i život u Dubrovniku šezdesetih godina prošloga stoljeća, ali koristi i pokoji Držićev ulomak, poput prologa Satira iz *Skupa*. Iz toga materijala nastao je tekst predstave te su kreirane pojedinačne uloge. Tijekom rada na predstavi, *kao osnovna tema vrlo se brzo iskristaliziralo sjećanje samo, njegova poroznost, varljivost i optimizam, te život u Dubrovniku šezdesetih*

se, očito, više dosjetkom no reinterpetacijom i idejnom nadgradnjom Držićeva teksta, a citatni odnos, umjesto da značenjski obogati protagonistov lik, on ga je osiromašio. Stoga kritičar primjećuje: *Redatelja kao da nije zanimala Skupova kompleksnost koliko su ga zanimali svi koji se pojavljuju u obzoru Skupove sudbine kao zrcalo njegove škrтости. Nije se bavio Skupovom patologijom, nego njegovom funkcijom (ibid.).* Tako nam ovaj svojevrsni redateljski eksperiment pokazuje da taj tekst ipak najbolje scenski funkcionira s izrazitim centriranjem naslovne uloge koja se u puno većoj mjeri intrinzično psihološki profilira no što to postiže u interakciji s drugim likovima. Nositelj naslovne uloge očito je na taj klasični način i pristupio njezinoj interpretaciji, no kako je predstava odmicala, sve je manje za to imao prilike: *Dok Grgić u rukama drži konce lika, predstava i redateljski veoma dobro funkcionira. No poslije prve četvrtine počinje ritmički padati i gubiti se u meandrima redateljskih nedosljednosti i nejasnoća pa i Skup zglajza u karakter koji počne gubiti niti, skrene u karikaturu koja nije do kraja opravdana (ibid.).*

Na kraju možemo zaključiti da je Kunčević očito poželio, usprkos referiranju na Spaićevu predstavu, kreirati scensku realizaciju *Skupa* koja neće isključivo eksploatirati glumačko-izvedbeni i s njime povezan značenjski potencijal naslovne uloge, već će koristiti kazališne postupke koji će izvedbu udaljiti od potencijalne monodrame. Međutim, pokazalo se da je *Skup/Skup* ipak više glumačka no redateljska kreacija; Kunčeviću, kao ni desetak godina ranije Cariću, tu činjenicu nije uspjelo promijeniti. A kolateralna žrtva toga eksperimenta postao je Goran Grgić, koji barem za sada nije dobio priliku da se upiše u legendarne interprete ove uloge.

godina. Predstava Skup Koste Spaića ostala je kao osnovni motiv kroz koji ćemo verbalizirati te dvije teme, zapisuje Petra Jelača, dramaturginja predstave (2012: 75). Uzevši tako za polazište sjećanje na legendarnu predstavu, kreatori ove nove predstave željeli su, u konačnici, postići sljedeće: Kombinacija tih podataka [prikupljenih tijekom intervjua, op. L.M.], plesnih i narativnih scena u jednom, za Dubrovčane novom scenskom jeziku progovorila je, nadamo se, o njima samima, njihovim sjećanjima, ali i njihovoj kolektivnoj memoriji. Ponajviše o Dubrovniku danas, njegovim problemima, o svemu onome što je on bio, što sada jest, a ponajviše o onome što bi želio ili trebao biti (cit. dj.: 81).

1.9. Pluralizam redateljskih pristupa *Skupu*

Slijedom prikazanih redateljskih rješenja, možemo uočiti nekoliko pristupa inscenaciji Držićeva *Skupa*. Sociološki usmjeren pristup, koji će istraživati one aspekte dramskoga teksta koji su utemeljeni u dubrovačkoj šesnaestostoljetnoj stvarnosti, u većoj je ili manjoj mjeri prisutan u gotovo svima postavama, koliko možemo prosuditi prema izvještajima kritičara. Neki će, poput Foretića, smatrati da je *Skup* zbog tih aspekata i napisan. U svakom slučaju, oni mu daju nacionalnoidentitetsko obilježje, čine ovu realizaciju plautovske matrice *našom*. Stoga bi bilo teško izdvojiti repertoarni odabir *Skupa*, u kojemu ti aspekti ne bi bili dovoljno eksploatirani. No, negdje će sociološka problematizacija krenuti dalje poigravajući se vremenskim razinama, od Držićeva do vremena izvedbe. U tome konceptu uključivanje sadašnjice nerijetko će se pokazati problematičnim rješenjem. Naime, scenska sredstva koja redatelji imaju na raspolaganju za postizanje tog učinka uglavnom se svode na vanjske efekte, poput scenografskih ili kostimografskih elemenata, referira se na neki banalni aspekt suvremene stvarnosti, poput aluzija na turističko zaposjedanje Dubrovnika i na jagmu za novcem povezanu s tom činjenicom, što u konačnici više postiže efekt dosjetke, banalne ilustracije nekih vječnih tema, no što će to izatkati dubinsku značenjsku povezanost s temeljnom idejom teksta, ili pak tu ideju problematizirati. Drugi pristup koncentrirat će se na profiliranje naslovnog lika, na stvaranje njegovog psiho-socijalnog portreta i iznalaženje glumačkih sredstava za njegovu scensku realizaciju. I ova će tendencija u većoj ili manjoj mjeri biti prisutna u većini postava: od nje će odudarati Fotezova režija koja posvećuje pažnju glumačkoj kreaciji Skupova lika, ali ga ne ističe u tolikoj mjeri u odnosu na ostale likove, te Kunčevićeva režija u kojoj redateljski koncept ne dopušta nositelju naslovne uloge da dovoljno istakne i dramski potencijal lika i vlastiti glumački potencijal. Suprotstavljeni pristupi tome tekstu bit će i onaj koji ga čita isključivo u komediografskom ključu te onaj koji, posebice u naslovnom liku, očitava tragične tonove. I ova će dva oponentna pristupa uglavnom supostojati u svakoj od postava.

Pitanje koje se također postavlja redateljima jest ono o zastupljenosti realizma u Držićevu tekstu i njegovim potencijalnim uprizorenjima. Tako se polazi od apriorne realističnosti renesansnog komediografskog modela, no dublje analize Držićeva teksta, a posebice parateksta – prologa, te na njima utemeljeni redateljski koncepti, lagano pomiču ovu komediju u smjeru drukčijih poetika. Posebice je to vidljivo u pristupu realizaciji prostora, dakle u onom elementu predstave u kojem se scenskim sredstvima interpretira Držićeva ideja

o Njarnjas-gradu, izložena u prologu. Zanimljivo je to stoga što je, s idealnotipskoga stajališta, prostor najneproblematičniji aspekt renesansne komediografije, čija poetika propisuje gradski trg kao prizorište radnje. Ograničavajući se na glavni tekst *Skupa*, i u ovoj bismo komediji mogli na tako jednostavan način riješiti problem prostora. Međutim, prolog donosi napukline u taj realistički koncept. Tako i scenografska rješenja kreću od realizma prema stilizaciji, nerijetko ostajući, kako smo imali prilike vidjeti, negdje na pola puta. Ona katkad odabiru teške i glomazne elemente kako bi unijela stanovitu ozbiljnost u klišeiziranu percepciju renesansne lepršavosti; svjetlosna rješenja zatamnjuju scenu kako bi naglasila tamnije tonove u komediografskoj matrici. Ostavljajući skučeni prostor glumcima za igru naglašavaju skučenost mentalnog prostora u kojem obitavaju likovi toga komada. Ulazeći u gledalište uvlače publiku u taj skučeni prostor, u pritiješnjujući univerzum prikazane gradske zajednice. Reducirajući grad na maketu pretvaraju ga iz prostora igre u suigrača, iz stvarnoga grada u zamišljeni Njarnjas-grad. A u krajnjoj konzekvenci lutkarske izvedbe smještaju čitav taj grad na glumačka kola. Za razliku od te pritiješnosti i skučenosti, ambijentalni dubrovački prostor dopušta igru odraza Njarnjas-grada koji se smjestio u parku Muzičke škole i stvarnoga Dubrovnika koji i dalje živi onkraj zida parka. Tako prostor na neki način nastavlja uprizorenje Skupove manije, on projicira Skupovo viđenje svijeta oko njega i ljudi koji ga napučuju, međusobne odnose stanara Njarnjas-grada. I naposljetku, te scenografske realizacije upućuju na značaj vizualnog aspekta uprizorenja komedije. To je, možda, najvidljivije u Bourekovim rješenjima, koja doduše nisu istražila sve slojeve teksta te su bila donekle redukcionistička u značenjskom smislu, ali su vizualnom ekspresijom iznijela svu grotesknost Skupova svijeta.

Ova, dakle, scenografska rješenja počivaju na onim elementima u tekstu, odnosno paratekstu, koji iskaču iz matrice renesansne komediografije. Ta će nam konstatacija unekoliko pomoći da odgovorimo na pitanje zašto komedija *Skup*, u svojoj tekstualnoj i kazališnoj egzistenciji, predstavlja važno mjesto nacionalne dramske baštine. Naime, u izgradnji tog njezinog statusa sudjeluju i oni elementi koji je smještaju u matricu koja se kreće od plautovske do renesansne komediografije, i oni elementi koji je iz nje izmještaju: njezina vezanost uz prostor i vrijeme nastanka teksta, pripovijest o Njarnjas-gradu, tragična obojenost naslovnog lika. Razlog je tomu činjenica što je ovi prvi elementi usidruju u maticu europske klasične baštine – a hrvatska kultura voli se vidjeti dijelom te matice -, dok je ovi drugi elementi, s jedne strane, ukotvljuju u lokalno podneblje, dok joj s druge strane, u metafori

Njarnjas-grada kao samosvojne umjetničke kreacije, zasebnog svijeta djela, podaruju auru autentične kreacije.

Predstave kojima smo se bavili pridavale su pozornost, u različitim omjerima, svim tim elementima. Zapravo, promotrimo li različite redateljske pristupe tekstu navedene nešto ranije, možemo primijetiti da su oni uglavnom supostojali, opet s različitim naglascima na pojedinim tendencijama, u većini obrađivanih predstava. Fotezova će režija biti više realistički koncipirana, sa snažnim komičkim nabojem; u njoj će Dubrovnik Držićeova vremena dobiti važno mjesto, a likovi slugu će biti gotovo važniji od Skupa, koji ipak ovdje započinje svoju glumačku profilaciju. Gavella će se odmaknuti od realizma, pozabaviti značenjima Njarnjas-grada i njihovom dramaturško-prostornom realizacijom te istaknuti tamne tonove ove komedije, posebice u karakterizaciji naslovnog lika. Spaić će pak napraviti jednu pučku, dubrovačku predstavu koja, svojim smještajem u lokalno podneblje i centriranjem na ulogu Skupa u izvanrednoj izvedbi Izeta Hajdarhodžića, izvrsno komunicira s publikom; potom jednu zagrebačku predstavu koja vrlo minuciozno istražuje sve slojeve teksta i pronalazi inovativna redateljska rješenja za njihovu scensku realizaciju; da bi gotovo trideset godina nakon premijere obnovio dubrovačku predstavu, koja sada dublje zadire u sociološki prikaz dubrovačke šesnaestostoljetne sredine i više se posvećuje profilaciji ostalih likova, ali gubi onu izravnu komunikaciju s publikom koju je imala prva postava i postaje pomalo muzejskim dokumentom. Bourek će se ponovo izrazito koncentrirati na protagonista, dodatno ga profilirajući vizualnim scenskim sredstvima, ali zanemarujući neke druge slojeve teksta. Carić će u svojoj predstavi istaknuti mračne tonove komedije te se pokušati, zajedno sa Žarkom Potočnjakom u naslovnoj ulozi, ali uglavnom neuspješno, odmaknuti od Spaićeve i Hajdarhodžićeve paradigme igranja *Skupa* kao monodrame. Juvančić će napraviti klasičnu predstavu, ali s inovativnim tretmanom prostora. Kunčević će pak pokušati ukazati na korespondencije sa suvremenošću te zapodjenuti citatni dijalog sa Spaićevom predstavom te tako stradati od vlastitog koncepta.

Međutim, ono što je na specifični način obilježilo povijest postava *Skupa* u modernom hrvatskom teatru posebni je tretman naslovnoga lika. Naime, dok u Fotezovoj režiji on još uvijek nije posebno istaknut, kad se od prve Spaićeve postave, preko Bourek-Juvančićeve do obnove Spaićeve dubrovačke predstave Hajdarhodžić upusti u višedesetljetno igranje toga lika, njegova će kreacija gotovo progutati cijelu predstavu i usmjeriti je prema monodrami, uz opasnost gubljenja bogate slojevitosti Držićeova teksta. Sličan će rezultat biti i kad Carić

Potočnjaku ili pak Juvančić Kvrgiću povjeri naslovnu ulogu. Zato će Kunčević pokušati na neki način neutralizirati izvedbu naslovne uloge, kako bi i drugi slojevi teksta došli do izražaja, no takav odabir očito se neće pokazati odveć uspješnim. Čini se da ova Držićeva komedija scenski ne funkcionira ukoliko se glumačkoj interpretaciji naslovne uloge ne dade znatno veći prostor no ostalim aspektima predstave. No, to dakako ne dokida redateljsko-interpretativni potencijal drugih slojeva teksta, kojim će se zacijelo baviti i budući uprizoritelji *Skupa*.

2. Dundo Maroje: od vesele renesansne komedije do mračne vizije svijeta

Paraše mi iz Dubrovnika otit na pjačer u Rim, a ja sam došao na misli, na nesan, na velika fastidija; a najveće mi je mislit, kad se vratim u Dubrovnik, koja mi će čas bit od ludosti koju sam učinio; i ako mi je paralo da što umijem, sada razgrizam gdi me je moja prozuncijon dovela.

Komedija *Dundo Maroje* po mnogočemu zauzima posebno mjesto unutar Držićeva dramskog opusa. Najopsežnije je to autorovo sačuvano djelo, složenog dramskog zapleta i s obiljem likova, osobene dramske fakture koja je potaknula niz rasprava o bliskosti odnosno udaljavanju od modela komedije erudite, ali i specifične filozofske potke koja taj tekst, u većem obimu no što je to slučaj s ostalim Držićevim komedijama, izdiže iznad puke komediografske zabave. No, dramski je to tekst i specifične izvedbene sudbine. Za razliku od većine autorovih komada nastalih u cilju izvedbi za pirnih prigoda, ova je komedija nedvojbeno sastavljena kako bi se izvela u javnosti, pred širokom publikom. Takvo pak recepcijsko usmjerenje praižvedbe toga teksta utjecalo je na njegove karakteristike: autor se ovdje nije obraćao tek usko probranom dijelu dubrovačkog društva okupljenom oko jedne specifične prilike, sa specifičnim značenjskim nabojem, već je svoju poruku, koja je bila slojevita i višestruka, odašiljao jednako tako višestrukom i slojevitom primatelju u publici. Otuda složenost fakture toga teksta, otuda spoj komediografske lakoće i filozofske dubine ove komedije. Ova je komedija, praižvedena u Gradskoj vijećnici o pokladama 1551. godine, dočekala 19. stoljeće u rukopisu, da bi je, 1866. godine, Josip Bunić objavio u *Dubrovniku: zabavniku narodne štionice dubrovačke za godinu 1867*. Potom, dakako, slijedi uvrštavanje u sukcesivna izdanja Držićevih djela (Petračićevo iz 1875., Rešetarovo iz 1930., Čalina iz 1979. i 1987.) te u niz lektirskih izdanja.

2.1. Hod Dunda Maroja suvremenom hrvatskom pozornicom

Suvremena izvedbena fortuna *Dunda Maroja* učinila je taj tekst najizvođenijom Držićevom komedijom, a, iako joj kronološki prethodi Miletićeva postava *Stanca* iz 1895. godine, upravo će Fotezova režija vlastite adaptacije *Dunda Maroja* iz 1938. godine značiti istinski povratak Marina Držića na suvremenu scenu. Otada se nižu brojne postave toga

komada. U našoj ćemo analizi odabranih režija, koja slijedi, pokušati pokazati dinamiku suvremenih potraga za uprizorenjem toga teksta koje će, gradeći na bogatstvu i slojevitosti izvornoga predloška, nastojati iznaći izvedbenu poetiku koja će, jezičnim i idejnim materijalom nacionalnog klasika, komunicirati s vlastitom suvremenošću.⁹⁶ Vidjet ćemo u kojoj mjeri će se taj zadatak pokazati zahtjevnim, u kojim (rijetkim!) trenucima će taj komunikacijski cilj biti (gotovo) dosegnut te na koji način će upravo ti dometi kreirati nove, manje ili više uspješne potrage za novim rješenjima. Bit će to i svojevrsna skica povijesti hrvatskog kazališta u drugoj polovici 20. i na samom početku 21. stoljeća, budući da su se najeminentnije redateljske i glumačke osobnosti nacionalnoga glumišta gotovo bez iznimke okušale u scenskoj realizaciji najpoznatijega Držićeva komada. Tako će uprizorenja nacionalne klasike biti jedno od zrcala kretanja suvremenih kazališnih poetika.

Dunda Maroja, dakle, na suvremenu pozornicu dovodi Marko Fotez čija preradba, iako znatno reducira Držićev tekst, lišavajući ga značajnog dijela njegovog jezičnog, idejnog i inog bogatstva, uspostavlja prvotnu komunikaciju tog baštinskog teksta sa suvremenom publikom i potvrđuje njegovu *izvedbenost* na suvremenoj sceni. Usprkos postupnom prevladavanju pristupa koji će kao predložak koristiti izvorni Držićev tekst od sredine pedesetih godina 20. stoljeća, moramo konstatirati da je Fotezov preradbeni model, koji će se u godinama koje slijede zagrebačkoj premijeri širiti zemljom, a uskoro, u prijevodima na strane jezike, poslužiti i kao predložak za popularizaciju našega autora u inozemstvu, funkcionirao na brojnim scenama sve do kraja šezdesetih godina, a pokoja postava zabilježena je i u sedamdesetim godinama. Poslužiti će taj predložak i za uprizorenje našega teksta u tada vrlo popularnoj formi mjuzikla, koji će, u produkciji Gradskog kazališta Komedija, u razdoblju od 1972. do 1985. godine, igrati čak 220 puta!

Kao što smo najavili, od sredine pedesetih godina redatelji se počinju hvatati u koštac s idejom da Držićeve dramske tekstove, pa tako i *Dunda Maroja*, treba igrati u izvorniku te se polako odbacuje Fotezov preradbeni model (koji, vidjeli smo, ipak još koje desetljeće živi, uz

⁹⁶ Namjerno ne govorim da bi ovaj klasik trebao, u pojedinačnoj izvedbenoj formi, nešto *progovoriti o gledateljskoj suvremenosti*, jer ne mislim da je zadatak klasika nešto govoriti o nekoj specifičnoj suvremenosti, o njezinim akcidentalnim karakteristikama, već da je njegova razina univerzalnosti tolika da je sposoban, bez uvođenja navedenih akcidentalnosti na izvedbenoj razini, komunicirati sa suvremenošću izvedbenog trenutka. Ta pak njegova imanentna sposobnost, dakako, ne dokida njegovu izazovnost u iznalaženju redateljskih i glumačkih rješenja kojima se ta komunikacija postiže. Naprotiv!

žustru autorovu samoobranu⁹⁷). Tako Mladen Škiljan prvi put postavlja izvornik 1955. godine u Zagrebačkom dramskom kazalištu te potom 1967. i 1971. u zagrebačkom HNK. Te će postavbe obilježiti potraga za uspostavljanjem komunikacije izvorne Držićeve jezične tvorbe sa zagrebačkom publikom. Isto će se tako uspostaviti veza između povratka izvornom tekstu i potrebe korištenja dometima suvremene kazališne poetike, no i ovdje će, vidjet ćemo, doći do stanovitih komunikacijskih problema.

Modeli za nadvladavanje tog komunikacijskog problema početi će se ocrtavati kad se Držićev tekst vrati u svoje izvorno okruženje – u Dubrovnik. Već će prvo izdanje manifestacije koja će postati Dubrovačke ljetne igre, 1950. godine, obilježiti gostovanje znamenite Stupičine režije *Dunda Maroja*, na temelju Fotezova predloška, u produkciji Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Petnaestak godina kasnije, ohrabren uspjehom nekoliko godina starije vlastite postavbe *Skupa*, te posebice komunikacije koju je ta predstava uspostavila ponajviše s lokalnom publikom (a ne zaboravimo da će igrati punih četrnaest sezona!), Kosta Spaić će 1964. godine, koristeći ambijentalne mogućnosti Gundulićeve poljane te povezujući njezin dnevni, stvarni i sadašnji život s onime što nudi Držićev predložak i što zaposjeda večernji život toga prostora, iznaći model koji će, ne samo poštujući izvornu Držićevu jezičnu tvorbu, već crpeći iz nje poticaje za inovativna rješenja, pronaći način za uspostavljanje komunikacije između Držićeva teksta i suvremene publike – barem one dubrovačke! Međutim, deset godina kasnije, 1974. godine, Joško Juvančić će, inspiriran suvremenom književnokritičkom literaturom koja u autorovu opusu nazire i mračnije tonove, poželjeti postaviti drukčijeg *Dunda*. Drukčije će koristiti ambijent, ovaj puta Držićeve poljane, te će drukčije pristupiti glumačkoj interpretaciji pojedinih likova – i ponovo prekinuti komunikaciju s lokalnom publikom! Zato će iduće sezone ponešto preraditi, *umekšati* svoju predstavu, približiti je Spaićevu modelu.

Osamdesete godine prošloga stoljeća pokazale su se dosad najdinamičnijim razdobljem u nastojanju za iznalaženjem adekvatnih redateljskih rješenja za suvremena uprizorenja *Dunda Maroja*, a redatelji se pokazuju i marnim čitateljima tekstova suvremene držićologije. Desetljeće će otvoriti Kunčevićeva postava komedije u zagrebačkom HNK iz 1981. godine, kojom pokazuje da ovaj komad može uspješno funkcionirati i komunicirati i u nacionalnom središtu, a ne samo u Držićevom Dubrovniku. Slijedom iščitanih kritika

⁹⁷ V. u našoj bibliografiji navedene Fotezove tekstove (1939, 1958, 1969, 2000).

reprezentativnih postava *Dunda Maroja* kao i drugih svjedočanstava, zapisa i osvrtu, mogli bismo ustvrditi da je ta predstava bila točka u kojoj je postignut vrhunac u potrazi za najuspješnijim redateljskim rješenjima te komedije – nakon toga *Dundo* ponovo postaje problem. Iste će godine Tomislav Radić taj komad postaviti na Dubrovačkim ljetnim igrama, uz poneke eksperimente koji će pokazati dvojbeni uspjeh. Tada mladi Krešimir Dolenčić angažirat će mlade glumce i s njima postaviti ponešto snovitog, ali u osnovi prilično klasičnog *Dunda*, a desetak godina kasnije, 1995., na temeljima tog postava, vratit će poslijeratnom Gradu njegovu komediju, nastojeći mu ujedno vratiti njegov veseo i ludički duh. Ista će postava, nakon premijere na Dubrovačkim ljetnim igrama, te jeseni zaigrati u netom obnovljenom Gradskom dramskom kazalištu Gavella. Vratimo li se u osamdesete godine, vrijednim držimo pozabaviti se i postavom *Dunda* u režiji Marina Carića na Splitskom ljetu 1985. godine, uz dramaturšku suradnju Slobodana Prosperova Novaka. U rukopisu te predstave osjeća se snažan utjecaj godinu ranije objavljene dramaturgove studije *Planeta Držić* u kojoj autor Držićev dramski opus čita u ogledalu odnosa dramskog autora i vlasti. Scena se ovdje primjetno zamračuje. Desetljeće će pak zatvoriti Magellijeva postava *Dunda* na Dubrovačkim ljetnim igrama 1989. godine, na potresom razrušenom prostoru Pustijerne. Režiser će Držićevu komediju pročitati kao kraj jedne civilizacije. Mrak je potpun. Desetljeće se završava u zastrašujućoj slutnji kataklizme koja će obilježiti početak idućeg desetljeća, posebno snažno u Držićevu Dubrovniku.

Kao što smo u uvodu eksplicirali, izostanak sustavnog popisa repertoara hrvatskih kazališta nakon 1990. godine onemogućuje nam da se ozbiljnije pozabavimo posljednjim desetljećem minuloga stoljeća, iz kojega izdvajamo tek netom spomenutu režiju Krešimira Dolenčića iz 1995. Prijelom stoljeća i tisućljeća obilježit će Kunčevićev *Dundo* premijerno izveden na Dubrovačkim ljetnim igrama 2000. godine, koji će Držićev dramski Rim donijeti u prostor Peškarije u staroj gradskoj luci, bez Laurinog balkona, ali i bez aktivne uloge rimske kurtizane. Potom će uslijediti ozračje jubilarne Držićeve 2008. godine, uoči koje, 2007., Ozren Prohić postavlja *Dunda* u zagrebačkom HNK. I ovdje će Laura doživjeti glumačku transformaciju – igrat će je muški glumac Livio Badurina, dok će redatelj komunikaciju sa suvremenošću pokušati uspostaviti – i to ne odveć uspješno – odabirući kao vremenski okvir pedesete godine 20. stoljeća te u njih konotirajući tadašnji uspon potrošačkog društva. I konačno, posljednje redateljsko ostvarenje kojim ćemo se ovdje baviti ono je talijanskog

redatelja Marca Sciaccaluge, iz 2011. godine, realizirano u GDK Gavella, koje na prilično klasičan način pristupa tome tekstu.

Još jednom, dakle, naš izbor obrađivanih predstava dijelom je ograničen sustavnim popisom repertoara hrvatskih kazališta koji se zaustavlja u 1990. godini. Što se pak tiče prvih desetljeća nakon drugog svjetskog rata, već smo pripomenuli kako to razdoblje obiluje nizom izvedaba Fotezove preradbe *Dunda Maroja* diljem zemlje (raspoložemo preciznim podacima za Hrvatsku, ali poznato je da se ova preradba izvodi i drugdje u tadašnjoj Jugoslaviji, počevši od znamenitih beogradskih postava). Pozabavit ćemo se tek prvom izvedbom te verzije, onom u zagrebačkom HNK 1938. godine, njezinim obilježjima, funkcijom i učinkom koji je postigla. Daljnje postave nastale na temelju toga predloška perpetuirat će popularizatorsku funkciju praiizvedbe, čemu možemo pridodati i inozemne realizacije. S druge će se pak strane postaviti one režije koje će polaziti od izvornoga teksta. Glede njih pak možemo konstatirati da, iako se s vremenom uspostavljaju stanoviti temelji igranja Držića i posebice njegova *Dunda*, za koje se svaka režija i glumačka kreacija mogu uhvatiti, ovi postavi uvijek iznova pristupaju tekstu, s trajnom potrebom inoviranja prethodnih dometa, s njihovim konstantnim problematiziranjem. Razlog je to, dakako, što te predstave čine temeljni dio našeg istraživačkog korpusa.

Tako se na neki način Držićev *Dundo Maroje* na suvremenoj pozornici cijepa na dvije izvedbene tradicije. S jedne je strane ona fotezovska koja u našem autoru ponajprije pronalazi renesansnoga zabavljača, a u njegovu opusu otkriva vedrinu i polet najčešće pripisivane tomu povijesnom razdoblju. S druge će pak strane biti ona redateljska čitanja koja, ponajviše slijedom Čalinih književnoznanstvenih uvida, razotkrivaju specifičnu filozofsku potku *Dunda Maroja*, kao i stanovite mračnije tonove te komedije. Ta dva tipa redateljskoga čitanja zrcale i dva modaliteta aproprijacije našega teksta. Naime, Fotezu moramo priznati da je, u nekoliko desetljeća, od scenski posve nepoznatog, ali i literarno jedva prisutnog, autora, Držića prometnuo u dramatičara nazočnog na nizu pozornica u zemlji. Tako je nacionalni klasik ipak imao nekakav život, iako kvalitativno reduciran, i na pokrajinskim pozornicama. Drugim riječima, pronalazio je put i do manje recepcijski pripremljene publike, a svoju lektirnu zadaću ispunjavao je i u scenskom obliku. Kad pak izvedba izvornoga teksta postane normom, njegov će se recepcijski potencijal nužno smanjiti: istinsku komunikaciju s publikom on će pronaći u dubrovačkoj sredini, dok će se izvan nje morati zadovoljiti svojevrsnim recepcijskim elitizmom, najčešće popraćenim redateljskim pristupom koji će

tome tekstu sve više izbijati komediografski naboj. Renesansni smijeh s jedne te dublje promišljanje svijeta s druge strane kanda više neće moći supostojati u istoj scenskoj realizaciji renesansnoga teksta. A opet, autor je i jedan i drugi aspekt upisao u svoj tekst pa pretpostavljamo da ih je i scenski realizirao pred publikom natisnutom u dubrovačkoj Gradskoj vijećnici o pokladama 1551. godine. Ono što nas ovdje zanima jest zašto ta punina komunikacije više nije moguća, zašto se njezina cjelovitost cijepa na dvije izvedbene i recepcijske tradicije, na onu, nazovimo je, uže komediografsku, te na onu koja *Dunda Maroja* približava žanru drame.

2.2. Držićologija o *Dundu Maroju*: odabrane interpretacije

Veliki udio držićoloških rasprava posvećen je dakako najpoznatijem Držićevom dramskom tekstu te stoga naša ambicija ovdje neće biti da ih sustavno predstavimo. Nasuprot tome, odabrat ćemo ona promišljanja koja se bave dvama, po našem mišljenju, ključnim problemima koji određuju pripadnost pojedinog redateljskog koncepta jednoj od ovih dviju netom ekspliciranih izvedbenih tradicija. S jedne strane je to pristup i tumačenje *prologa Dugog Nosa*: da li se on uopće izvodi, da li doista uokviruje i idejno usmjerava rimska zbivanja, ili ima tek ilustrativnu funkciju. S druge je strane to tumačenje i glumačka interpretacija Pometova lika, čije mijene će najpreciznije trasirati evoluciju inscenacijskih rješenja *Dunda Maroja*.

2.2.1. Živko Jeličić: klasno određenje ljudi *nazbilj* i ljudi *nahvao*

Potaknut Krležinim opservacijama, koji u Držiću više ne želi vidjeti renesansnog zabavljača, već u našem autoru otkriva buntovničke crte (Krleža, 2008), Živko Jeličić će razviti teoriju o Držiću revolucionaru, zagovorniku dubrovačke sirotinje, svojevrsnom protokomunistu. Značajna uporišta za to svoje tumačenje naći će i u *prologu Dugog Nosa*. Jeličić će zamijetiti Fotezovo nesnalaženje s ovim dijelom Držićeva teksta: *Kakve razorne posljedice krije u sebi metoda gole usporedbe obrazaca, rješavanje literarnih pitanja jednadžbom oblika, okivanje Marina Držića u kalupe renesansnog zabavljača, najbolje dokazuje postupak s prologom Dugog Nosa: predratna scena izbacivala je prolog Dugog Nosa kao nepotrebno opterećenje teksta, kao balast pisca* (1958: 183). Fotezu je, dakle, taj

prolog smetao u nakani da *Dunda Maroja* smjesti u kalupe renesansne komediografije kako ju je, prilično reducirano, adaptator i redatelj poimao. Za razliku od Foteza koji, vidimo, nije znao što učiniti s *prologom Dugog Nosa* niti u književnointerpretativnom niti u inscenacijskom smislu, Jeličić će upravo taj dio komedije upregnuti u ciljeve vlastite interpretacije. Taj će mu *prolog* biti i ključ Pometova *akomodavanja*: *Ono što se u Pometovu svijetu silom prilika akomodava, to je u prologu otvoreno rečeno. Rečeno je utopijski, rečeno je nerealistički, rečeno je čak u drevnim obrascima zlatne Saturnove ere (kao i Skup u Plautovim); a u realnom svijetu komedije, međutim, upravo zbog toga, što je riječ Dugog Nosa utopija, prisiljena je da se akomodava, da životari pod maskom fenganja. Ono što se krije iza Dum Marinova i Pometova fenganja objavljeno je u prologu Dugog Nosa. Još više: prolog Dugog Nosa obogaćuje posebnim smislom pisma Kozimu Mediči, daje im čvršću logičnost i čini ih posljedicom u lancu drugih pojedinosti (cit. dj.: 183-184).* Jeličić ovdje podastire niz izjednačavanja: Držića izjednačuje s Pometom, a poruku *prologa Dugog Nosa* s porukom urotničkih pisama, odnosno Držića komediografa s Držićem urotnikom. Ovdje se začinje tendencija cjelovitog čitanja Držićeva opusa i ličnosti gdje jedan tekst, bez obzira na njegovo žanrovsko određenje i odnos prema zbilji/fikciji, tumači i na neki način prefigurira drugi tekst. *Fenganje* – kao strategija u stvarnom životu i kao temeljno obilježje glumačkoga zanata, *akomodavanje*, pribjegavanje fikciji, mitološkim obrascima, utopijskim slikama, tek su strategije *omotavanja* jedinstvene političke poruke koja će jasno biti izrečena u *tajnim* urotničkim pismima, otkrivenim tek nekoliko stoljeća kasnije. A o toj poruci Jeličić nimalo ne dvojiti: *Neposredno zatim sam Držić ističe, da je ova borba ljudi nazbilj i ljudi nahvao sadržajna okosnica njegova komediografskog rada, da se u njegovim komedijama ne pojavljuje smijeh radi smijeha, već da je na njegovoj sceni iznesen sukob između ljudi, koji hoće život, gdje ne imamo „moje“ i „tvoje“, ma je sve općeno svijeh, koji su zakleti neprijatelji života, u kome se srce ne maškarava (cit. dj.: 187-188).* Zacijelo je ovdje riječ o rečenici iz *prologa* koja kaže: *Ma rijet vam ću jednu stvar: budi vam draže što ste izaznali otkud su izišli i koji su početak imali ljudi od ništa i nahvao, koji smetaju svijet, nego komedija koju ćete vidjet.* Ovdje autorski glas progovara o tome koliko je bitno da publika razazna distinkciju između *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao*. Jeličić će pak ispravno primijetiti da Držić ne proizvodi smijeh radi smijeha te će se uhvatiti za zazivanje zlatnog vijeka u kojemu ne postoji privatno vlasništvo (baš kako je zagovarala i vladajuća ideologija Jeličićeva vremena), kao i za spominjanje vječnog boja između te dvije suprotstavljene skupine ljudi. Autorskom glasu će i nadalje, i u njegovom izvanknjiževnom životu, pripisivati izrazitu

borbenost: *On ne traži izlaz u katolicizmu, u moraliziranju, on je neraskidivo vezan s društvenim životom svoga vremena i samo u beskompromisnoj borbi ljudi nazbilj i ljudi nahvao nalazi izlaz iz tjeskobe života* (cit. dj.: 189). Tako Jeličić rješava problem Držićeva statusa klerika, koji ipak nije klerikalac, već ovdje postaje revolucionar, istinski angažiran ne samo na polju književnosti, već i stvarnoga života.

Ljude nazbilj i ljude nahvao Jeličić će identificirati na sljedeći način: *Na osnovama ovog prologa Dugog Nosa možemo s mnogo više sigurnosti pristupiti rekonstrukciji Držićeva portreta, a naročito njegova stava prema društvenoj stvarnosti ondašnjeg vremena. Koordinatni sistem Držićevih prijatelja i neprijatelja je razotkriven. Ljudi nahvao, koje komediograf ne može spomenuti bez slapa najpogrdnijih naziva, u svakom su slučaju oni monstrumi u pismima Kozimu Mediči. Ljudi nahvao smetaju svijet, a zasigurno i onih petnaest monstruma, ludih i nesposobnih koji čas unesrećuju; da bi nam bog u tome pomogao! Riječ je o dubrovačkim gosparima, o tome nema više sumnje! Možemo čak ići i do preciznijih razlikovanja: da se o vlasteli radi, to pokazuje pismo Medičiju, a da i bogati steklaci, tipa Pracatović, spadaju u ljude nahvao, to je rečeno na usta Pometova: to su u svakom slučaju oni dukati pak obuku se u rize ter šetaju: „Ovo sam“ i „ja sam“ i para mu da je on. (Međutim, on to nije, to je dukat! Izvanredne li Držićeve ironije.) Sistem toga svijeta ljudi nahvao sigurno počiva na akumulavanju i trgovini (Ter zakupljujem sva voća, i sva žita i sve što zemlja sazda; a poslije ljudem priprodavam: i zato sam bog od bogatstva.). Ljudi se nazbilj time ne bave, oni su za svijet, gdje je sve općeno svijeh – upućuje nas prolog na pravi trag. A za postati vlastelin hoće se čista krv od juhe kapuna i od jarebica učinjena, a ne od luka česnovitoga i od srdele. Nitko se u našoj literaturi nije oštrije i nesmiljenije narugao s plavom krvi! Zlato je sve u tom svijetu monstruma i novčara. Amor nije amor, zlato je amor... – prisjetimo se Skupovih riječi sad, kad nam je jasno čije su: Zlato koje mi je doma, koje bez vonja veći vonj ima neg su vonji. Nenavidos vlada ljudima nahvao, ljudi su nahvao, prema tome, i Držića okrivili za plagiranje Vetranovića; nenavidos je sigurno ožiljak tog udarca iz mladosti po obrazu. Ljudi nahvao su isto tako, besumnje, i oni neprijatelji, prid kim što si veće praviji, to si veće kriviji* (cit. dj.: 189-190).

Za Jeličića, dakle, nema nikakve sumnje, *prolog Dugog Nosa* nije samo ključ komedije kojoj prethodi, već, prije svega, ključ Držićeva odnosa prema stvarnosti vlastitoga prostora i vremena, odnos *prologa* s urotničkim pismima posve je izravan. Jeličić će ovdje suprotstaviti dva principa: kapitalistički princip akumuliranja dobara i kapitala i komunistički

princip zajedničkog dijeljenja dobara, vezujući prvi uz *ljude nahvao*, a drugi uz *ljude nazbilj*. Krug *ljudi nahvao* obuhvaćat će i vlastelu i bogate građane, s time da se Jeličić, u svome čitanju Držića, više okomljuje na odnos prema novcu bogatih trgovaca, no na stalešku svijest i uzuse vlastele, iako ni njih ne pošteđuje. Napokon, pomalo iznenađujuće, udaljujući se od te isključivo klasno zasnovane distinkcije *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao*, ovoj posljednjoj skupini priključuje i one koji su Držića optužili za plagiranje Vetranovića. Proizlazi to iz Jeličićeva čitanja *zavisti (nenavidos)* kao temeljne osobine *ljudi nahvao*, čime se njihova klasna pripadnost dovodi u usku korelaciju s njihovim moralnim karakteristikama. Jedna od tih moralnih karakteristika je i himbenost, koja lažno optužuje. Osim toga, ljudi su to i nesigurnog identiteta: oni nemaju vlastiti identitet, već im jedino njihovo bogatstvo može pružiti nekakav osjećaj identiteta. Jeličiću je, dakle, *prolog Dugog Nosa* poslužio da otčita Držićev odnos prema stvarnosti, a ključ toga tumačenja stvarnosti pronašao je u klasno zasnovanoj interpretaciji termina *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao*, dok će moralne osobine koje vezuje uz te dvije skupine ljudi biti tek derivati njihovih klasnih odrednica.

2.2.2. Leo Košuta: mitološka tumačenja prologa Dugog Nosa

Prije no što će nam podariti vlastito tumačenje *prologa Dugog Nosa* i distinkcije *ljudi nazbilj* – *ljudi nahvao*, Leo Košuta će podsjetiti da su, u određenoj mjeri, Jeličićevu interpretaciju prihvatili Eli Finci, Bernard Stulli, J. N. Kutuzov-Goleniščev i Milan Ratković, dok su se ideji o Držiću revolucionaru suprotstavili Dragoljub Pavlović, Ante Kadić i Miroslav Pantić (Košuta, 2008: 263-264). Autor će pak istaknuti i mišljenje Andréa Vaillanta, dijametralno suprotno Jeličićevom, koji smatra da se pod *ljudima nahvao* kriju ljudi niskog podrijetla koje je dubrovačka aristokracija priznavala „ljudima“ samo *par complaisance* (nav. dj.: 289). Košuta će pak, u potrazi za ispravnim tumačenjem *prologa*, primijeniti eruditsku metodu istraživanja mogućih izvora Držićeve pripovijesti o Starim Indijama. Njegovo je mišljenje kako je *imaginarno Negromantovo putovanje u Stare Indije nastalo [je] na osnovi putovanja i otkrića krajem XV i početkom XVI stoljeća, kad su bile pronađene zemlje basnoslovnog bogatstva i kad je bilo oboreno drevno vjerovanje u stvarno postojanje Raja zemaljskog. No, ono je također imalo za uzor razna alegorijska putovanja u Raj zemaljski za kojih je ovozemni „piligrin“ morao svladati kojekakve zemaljske nakaze da bi konačno ugledao Obećanu zemlju* (nav. dj.: 302). Autor članka istodobno odbacuje hipotezu Držićeve

inspiriranja Morovom *Utopijom*, ne nalazeći za takvo što reference u *prologu* (*ibid.*) te se suprotstavlja Jeličićevoj ideji o Držićevu odustajanju od kršćanskog nauka i pribjegavanju revolucionarnim idejama: *Naprotiv, izgleda da Držić ne odstupa od kršćanske nauke o svršetku svijeta i Posljednjem sudu: A ljudi nahvao ljudi su nahvao i bit će do suda. Zbog svih tih razloga, Držićeve Stare Indije nisu i ne smiju biti smatrane tekstem koji je Dubrovčanima htio dočarati buduću društvenu Utopiju. Ova, uostalom, kako nam je rekao Saint-Simon, postaje onda kad iskonski Raj i Zlatno doba čovječanstva ne počinju nego dovršuju povijest ljudskog roda, i to kao zajedničko dostignuće čovječanstva* (*ibid.*). Košuta, dakle, Držićevoj pripovijesti o Starim Indijama negira značenje utopijske vizije budućeg društvenog poretka te potencijala revolucionarnog djelovanja kojeg takova vizija posjeduje, no konačni mu je zaključak zapanjujuće blizak Jeličićevu: *tako se Držić, ne bez nostalgije, osvrće na mit o Starim Indijama, tom ezoteričnom Raju, da bi opovrgnuo svoj svijet i svoje društvo. Jer taj se svijet i to društvo nalaze u središtu Držićeve pažnje. Priču o Starim Indijama namijenio je on svom rodnom gradu. Naše je mišljenje stoga da je Držić njome želio potaknuti svoje sugrađane na borbu protiv aristokratske oligarhije koja se bila zatvorila u zlatne kule Dubrovnika i iz svog uskog kruga bila isključila čovjeka „nahvao“⁹⁸ (cit. dj.: 303). Dakle, iako inspiriran i kršćanskim naukom, Držić možda ipak poziva na stanovitu revolucionarnu akciju.*

Vrijednost Košutina doprinosa tumačenju *prologa Dugog Nosa* zacijelo ne počiva u ovakvom konačnom zaključku, već u minucioznoj analizi Držićeva teksta uz usporedno čitanje njegovih mogućih izvora, koja otvara neke daljnje interpretacijske smjerove, od kojih izdvajamo dva. Kao prvo, Košuta će primijetiti redateljsku funkciju Negromanta, pozabavit će se spominjanjem glumaca u tome tekstu, uočiti značenje koje poimanje glumačkoga posla i funkcije ima za tumačenje para *ljudi nazbilj – ljudi nahvao*. Drugim riječima, nazrijet će obrise Držićeva promišljanja kazališnog medija prisutna u *prologu*, što će sve uskoro Zvonimir Mrkonjić razviti u svojem tekstu o Držićevoj teatralnosti (2008).⁹⁹ Drugi će pak smjer biti razotkrivanje polifonosti *prologa*, njegovog kanaliziranja različitih poruka različitoj publici, sustav višestrukih ključeva na kojemu počiva.

⁹⁸ Pretpostavljamo da ovdje pojam *čovjeka nahvao* Košuta koristi u smislu kojega mu je dao Vaillant (v. gore; op. L. M.).

⁹⁹ Izvorno je Košutin tekst objavljen 1964. godine, a Mrkonjićev 1969.

Košuta nam, slijedeći Ratkovića, ukazuje na povijesnu vezu negromanta i kazališta: *Držićev je Negromant nastao na osnovi stvarnog lika negromanta kakav je postojao od prve polovice XVI stoljeća: to je onaj sajamski negromant i njemu slični ili ravni đak-skitnica (scolasticus vagans), za koje se onda tvrdilo da su sklopili savez s vragom i da, uz druga magična umijeća, znadu dozivati duhove, proricati budućnost, oživljavati čovuljka (homunculus), a za šire slojeve, mnogo skromnije, tajno pokretati svoje drvene lutke – marionete* (cit. dj.: 267; podcrtala L. M.). Negromant je, dakle, onaj koji stvara, ali i tumači, na samom njezinom pragu, kazališnu iluziju koja će netom uslijediti. U njegovim su rukama ključevi igre i njezina značenja. Izjednačavanje figurica koje Negromant oživljava s glumcima, *fecom od ljuckoga naroda*, Košuta tumači na sljedeći način: *Ljudi nahvao jesu u Negromantovoj priči najprije one lutke (poganski idoli, bezvrijedna roba) koje su negromanti za volju žena vještački oživjeli, udahnuvši im duh; u usporedbi s ljudima nazbilj, pravim ljudima, oni su postali ljudima samo proforma. Stoga oni svojim nevjerojatnim bićem izazivaju smijeh pravih ljudi koji ih kao zabavljače pozivaju na gozbe i svadbe! U tom svojstvu ljudi nahvao su u Negromantovoj priči vidljivo izjednačeni s raznim hibridnim i grotesknim bićima klasične mitologije među kojima su, kako smo rekli, centauri i satiri, maskirani otmičari žena na svadbama, sinonimi za glumce. U usporedbi dakle s ljudima nazbilj, a u okviru starog poimanja o glumcima i njihova istovjetovanja s grotesknim i demonskim, ljudi nahvao predstavljaju i ilustriraju oprečnost komičnog i ozbiljnog, grotesknog i istinskog (prirodnog), demonskog i božanskog* (cit. dj.: 289). Ovdje se, dakle, uspostavlja izravna veza između bezvrijednih figurica kojima trguju negromanti, marioneta (od negromanata oživljenih figurica u svijetu kazališne fikcije) i maskiranih glumaca, živih ljudi koji su od ovih svojih neživih prethodnika zadržali tek krutost maske. Njihova je pak funkcija u Držićevu teatru, kako kaže Košuta, sljedeća: *njegovi glumci i uopće njegov komediografski rad služe za to da pomoću maskiranih „silena“ i „satira“ otkriju glavne značajke ljudi koji su u stvarnom životu maskirani i lažni, i da se tako mogu protiv njih boriti* (cit. dj.: 293). Maskama na pozornici tako se otkrivaju maske u stvarnom životu što, po Košuti, može potaknuti i stanovito djelovanje u stvarnosti, dakle teatar ima moć utjecaja na stvarnost. Glumci su, lica skrivena pod neživim maskama, tek prividno, formalno, *ljudi nahvao*, dok su pravi *ljudi nahvao*, kako to tumači Košuta, ljudi koji se u životu maskiraju i glume poput glumaca, ljudi koji djeluju proračunato, nasilno i oholo (cit. dj.: 294). Glumci se tako razotkrivaju kao oni koji stvaranjem kazališne iluzije, svijeta različita od stvarnoga, zapravo iznose istinu toga stvarnoga svijeta, dok se prividno nemaskirani ljudi koji, za razliku

od glumaca, jasno ne razotkrivaju svoje *fenganje*, svojom himbenošću udaljuju od istine stvarnoga svijeta. Držić je tako na najljepši način sublimirao definiciju umjetnosti kojom se bavio: stvarajući jedan lažni svijet, kazalište nam otkriva istinu o stvarnome svijetu, istinu koju u neposrednoj stvarnosti, bez posredovanja umjetničkoga medija, ne bismo mogli dokučiti.

Istražujući Držićevu teatralnost, ulogu maske i *fenganja* u Držićevoj koncepciji teatra, Zvonimir Mrkonjić će u svome zaključku zapravo razviti ideje koje je inicirao Košuta: *Uzet u okviru Držićeva scenskog viđenja, pojam fenganja se približava samoj definiciji teatra. Staviti na sebe masku, zastrti istinu tijela da bi se u igri koja se iz toga čina oslobađa otkrilo tko iza maske nema lica, to je krajnja perspektiva Držićeve teatralnosti, onaj obzor na kojemu se čitavo njegovo djelo jasno projicira kao igra istine. Čitavim svojim životom, kazališnim djelovanjem Držić svjedoči kako je to opasna igra: igra u kojoj maska ne može sakriti, već prisiljava da se u nju uloži utoliko više u čovjeka iza maske koji u svakom času mora biti spreman da je skine. Najpogodniji izraz koji je ikad izrečen za kazališnog čovjeka, feca od ljuckoga naroda, govori upravo svoju suprotnost, on iskazuje u svjetlu apokrifne martirske apoteoze opasnu kondiciju čovjeka koji je preuzeo na sebe da fenganje i efemernost scenskog bitisanja pretvori u istinosnu igru. Ali za razliku od prozračnosti i otvorenosti pojma kazališne igre, fenganje uvijek pretpostavlja tegobu jednog ambivalentnog stava: maska je vani, ali ona je okrenuta i prema unutrašnjosti, ona se više ne može skinuti kada se to poželi* (2008: 471). Ključna metafora je ovdje ideja da maska služi kako bi otkrila tko iza maske nema lice. Maska je ovdje glumačka, ali njezina je funkcija – i moć – da ukaže na maske u stvarnom svijetu i bez-obraznost koja se krije iza tih obrazina.

Već na samom početku svojega *prologa* Dugi Nos pozdravlja uzmnožnu dubrovačku vlastelu i stari puk, dijeleći ga dalje na ljude-žene, stare-mlade, velike i male. Diverzificirajući tako svoju publiku, govornik *prologa* diverzificira i poruku koju joj odašilje. Specifičnost poruke upućene vlasteli primjećuje i Košuta kad tumači rečenicu: *I današnji dan ljudi su nazbilj pravi ljudi i gospoda, a ljudi nahvao ljudi su nahvao i bit će potištenjaci vazda.*, kojom Negromant završava svoju začaranu priču: *Dubrovačka gospoda plemenite krvi, kojoj Držić ironično laska, ostala su i dalje mirno sjediti na svom prijestolju! Držić im je Negromantovom pričom stvorio iluziju da su baš oni ti iskonski zlatni ljudi koji su se kao izravni potomci Saturnovih podanika održali u plemićkom Dubrovniku, izbjegavanjem bračnih veza s djecom useljenih uljeza: svjetine prostoga puka, nevoljnika i probisvijeta,*

urotnika i bundžija uvijek spremnih da njih, ljude nazbilj, istjeraju iz Gospoctva (nav. dj.: 292). Držićev stav autor objašnjava sljedećim riječima: *Držićevo izrugivanje uskoj i zatvorenoj sredini dubrovačke aristokracije je tu jasno. Svaka je sumnja isključena: bufonska maska Negromanta kojom se Držić služi ona je ista maska ludosti koju je upotrijebio Erazmo da bi, među ostalim, izvrgao ruglu nazore onih kojima je prisca simplicitas Zlatnoga doba, nenarušenog od „demonških“ umijeća, bila razlogom da odbiju svaku znanost. Ironično pak laskanje dubrovačkoj vlasteli treba protumačiti kao sredstvo, kojim se Držić poslužio da bi svojim slušaocima otkrio tajnu, državnu tajnu Dubrovačke Republike: postojanje ljudi, koji se smatraju pravim ljudima, a u stvari su upravo obratno (ibid.).* Držić je, dakle, po Košutinu mišljenju, na taj način strukturirao svoj iskaz da, istodobno, vlastela smatra da su oni ljudi nazbilj, dok će ostali članovi publike upravo u njima prepoznati ljude nahvao. Košuta nam pak ovdje razotkriva autorske strategije kojima se to postiže. Korištenje dvostrukog interpretativnog ključa autor članka će objasniti sljedećim riječima: *I prolog i komedija Dundo Maroje prikazani su jedne pokladne večeri – kad se svijet i sve njegove vrijednosti okreću – za dvije vrste gledalaca: za one koji će Negromantove riječi shvatiti nazbilj, tj. doslovce i, stoga, neće imati koristi od njegove komedije, i za one koji su već za prvog prikazivanja Pometa bili razumjeli njegovu pouku i koji će stoga njegovu komediju prihvatiti dobrohotno i uzeti je za dobro (cit. dj.: 293).* U daljnjem pak tekstu Košuta eksplicira što je to što u ovom konkretnom slučaju omogućuje primjenu dvostrukog interpretativnog ključa: *Pitanje koje smo gore postavili: kako je Držić u samoj komediji Dundo Maroje izrazio svoje misli iz prologa Negromanta, postavlja nam se sada u svoj svojoj biti: kako je Držić pokazao i ismijao na javnoj priredbi stvarnog čovjeka nahvao u nazočnosti elite dubrovačke aristokracije i, sigurno, svojih osobnih protivnika? Na to pitanje odgovor je zapravo samo jedan: svijet komedije, te „po negromanciji“ obrnute slike stvarnog života, njezin iracionalni jezik i maska apsurdnoga omogućili su komediografu da na pozornici izvrgne smijehu čovjeka nahvao (protivurječnog samom sebi i, stoga, predmet smijeha) čak i pred stvarnim čovjekom nahvao u redovima gledalaca. To je tajna, paradoks svijeta komične iluzije (izraz je od Chapiroa) koji je Držić spoznao već godine 1551. i njime se poslužio da bi izrazio svoje prikrivene misli o onomu što je u ljudskoj naravi smatrao lažnim i smiješnim (cit. dj.: 296).*

Iako se u nekim svojim zaključcima, kao što smo vidjeli, nije znatnije odmakao od Jeličića, Leo Košuta svojom je minucioznom analizom prologa *Dugog Nosa* i traganjem za potencijalnim izvorima pripovijesti o Starim Indijama razotkrio stanovite mehanizme

Držićeva posredovanja određenih ideja u mediju prologa. Uočio je višeslojnost publike kojoj se prolog obraća i koja je, zacijelo, barem bila očekivana na planiranoj izvedbi na otvorenom, a vjerojatno je u većoj mjeri popunila i dvoranu Vijećnice u kojoj se konačno praizvedba i odigrala. Kako bi višestruko konotirao svoju poruku, Držić je, s jedne strane, iskoristio mitski diskurs, dok se, s druge strane, poslužio prirodom kazališnog medija koji stvara složene odnose između stvarnosti i njezine iluzije stvorene na pozornici. Tako će Košuta svoju studiju završiti shemom koja će na jednu stranu postaviti Stare Indije, odnosno Zemlju istine i čiste Prirode (za Držića svijet utopije do kojeg se dolazi magijom), a na drugu stranu njezino naličje: Naš svijet, odnosno Zemlju Neistine i prividnosti: svijet ljudske Ludosti. Potom će ustvrditi kako je Držić, u igri stvarnosti i iluzije, to poimanje dvaju svjetova obrnuo: naš svijet, zemlja Neistine i prividnosti, poprimio je svoj svagdašnji izgled, dok je onaj drugi svijet, zemlja Istine, do kojeg se „dolazi“ magijom, poprimio izgled komične iluzije. Stoga Košuta obrće svoju shemu te sada na lijevu stranu stavlja Svagdašnju stvarnost koje je središte grad Dubrovnik i njegovi gledaoci; ljudi i žene od krvi i mesa; realan svijet u kojem žive i bore se pravi ljudi s lažnima, dok se na desnu stranu smješta njezino naličje, Komična iluzija koje je središte grad Rim s izmišljenim ljudima koje predstavljaju maskirani glumci; irealan svijet u kojem se kreću lica koja su u šali izobličena i iskrivljena do groteske (*cit. dj.:* 303). Iz ovako postavljene sheme lako ćemo iščitati Držićevu kazališnu poetiku koju nam naš autor eksplicira u *prologu Dugog Nosa*: prividno nestvaran svijet kazališne iluzije otkriva pravu istinu našega „stvarnog“ svijeta, njegovu pozadinu i suštinu. Konvencija koja svijet komedije predstavlja kao obrnuti dopušta da se u njemu izreknu istine stvarnije od stvarnoga svijeta.

2.2.3. Frano Čale: utemeljenost *prologa Dugog Nosa* u humanističkoj lektiri

I Frano Čale će se u svome čitanju *prologa Dugog Nosa* odmaknuti od Jeličićeva klasno utemeljenog tumačenja opozicije *ljudi nazbilj – ljudi nahvao*, ali i pokazati pažljivim čitateljem Košutine erudicijski zasnovane analize *prologa*. Ovaj će pak autor posegnuti za Držićevom potencijalnom humanističkom lektirou te u njoj tragati za uzorima modela *čovjeka nazbilj*: *Najbitnija Držićeva humanistička znanja, sinteze temeljnih spoznaja o svijetu, vrhunski dometi osobnih varijacija na neke glavne filozofske teme vremena usredotočuju se na tumačenje ideje o čovjeku nazbilj, idealnom junaku koji na vlastiti način*

inkarnira značajke „očovječenosti“ (humanitas) pošto je prosvijećenošću i znanjem nadvladao stanje „divljaštva“ (feritas) i otvorio mogućnost vrhunskog stvaralaštva (divinitas). Između životnog iskustva i literature, čovjek nazbilj, mjerilo autorova svjetonazora, u Držićevoj je imaginaciji i spoznaji izrastao kao izvorni obrazac ali iz sličnih humanističkih premisa koje predodređuju i srodne, manje-više utopističke idealne junake prije i, uglavnom, poslije njega, kakvi su Machiavellijev principe, Castiglioneov cortegiano, Muziov cavaliero i gentiluomo, Montaigneov gentil'homme, ili el heroe i el discreto Graciana y Moralesa, l'honête homme La Rochefoucaulda i drugi (Čale, 1991: 20-21).

Zalažući se za prevladavanje nepovijesne sociološke interpretacije koja se zasniva na tvrdnjama o suprotstavljanju bogatih izrabljivača i siromašna naroda, Čale upućuje na ideje koje su snažno prožimale Držićevo vrijeme, a prema kojima se vrli, *inteligentni pojedinac nalazi u polemičnoj opreci prema „neljudima“ nezahvalnim „inlegantima“, „kanalji“, kako bi rekao Pomet, ili „prevrtljivom i smrdljivom mnoštvu“ i „prostoju paščadi“, kako ih Shakespeare naziva u Koriolanu (cit. dj.: 21). Slijedom takve koncepcije, ljudi nazbilj razumni su ljudi, a ljudi nahvao nerazumni ljudi, koji su prigrabili svu vlast i mogućnost arbitraže nad ljudima nazbilj (cit. dj.). Citirajući Paparellija, Čale pokušava dokučiti na koji je način, u skladu s humanističkim promišljanjima, Držić razlikovao razumnog od nerazumnog čovjeka: *oduzmite čovjeku razum, ono što ostaje upravo je feritas, stanje naravi u kojemu se pojam neznanja poistovećuje s pojmovima barbarstva, slijepa nagonskog impulsa, nereda, nasilja; ukratko, čovjeka sa zvijeri (Paparelli, u: nav. dj.: 26). Neznanje, divljaštvo i nerazumnost karakteristike su dakle čovjeka nahvao, no postoje načini prevladavanja takvog stanja: Da bi, međutim, „pravi čovjek“ takvim i postao, dosežući humanitas, nije dostatna samo doctrina, nego i s njom sjedinjena ukupnost onoga što obuhvaćaju studia humanitatis, a to će reći identifikacija između „razuma“ odnosno „mudrosti“ (sapientia) i „rječitosti“ (eloquentia) ili književne obrazovanosti, koja ispunja verbum; a to ujedno znači da „humanitas“ obuhvaća ne samo mudrost i vrlinu, nego i ugodnost ponašanja, eleganciju, moralne i estetske vrijednosti, ukus i mjeru „dvoranina“, ukratko težnju prema savršenosti (ibid.).**

Čovjeka nazbilj tako ne krasi samo određene moralne vrline, već i stanovito obrazovanje kao i specifično poimanje pozicije pojedinca unutar društva te specifična praksa funkcioniranja u tom kontekstu. Zato Čale ističe renesansne autore koji se posvećuju problematici čovjekova položaja u društvu: *Čitamo li primjerice jednu od općih ali bitnih*

premissa Albertijeve i čitave humanističke misli, „Čovjek je stvoren da bude korisnim čovjeku“, i znamo li da svoju bitno društvenu narav čovjek razvija preko razuma i riječi (ratio i verbum) pa se po njima razlikuje od životinje; shvatimo li nadalje u vezi s tim da su providenost znanjem i društvenost, etika i politika, humanitas i societas za humaniste bili jedan te isti koncept, razumjet ćemo zašto Držić ne samo prihvaća te spoznaje kao što to čine renesansni literati, nego se s manirističkom sviješću njima služi kad u prvom (očuvanom) urotničkom pismu senatore naziva ludim i bezvrijednim nakazama pitajući se: „A što se drugo može i očekivati od okrutnog barbara negoli divljaštvo [bestialità] i okrutnost?“ (cit. dj.: 30-31). Opozicija čovjek nazbilj – čovjek nahvao tako postaje i političkim konceptom. U skladu s takvim konceptom, problematičnom se pokazuje zatvorenost, nedruštvenost, nekomunikativnost dubrovačke oligarhije, koji, što žude hoće, i scijene njih htjenje da je razum (Skup, IV, 8) (ibid.).

Odbacivši Jeličićevo sociološko tumačenje opreke ljudi nazbilj – ljudi nahvao, Frano Čale prigrlio je metodologiju koju je upotrijebio Leo Košuta: traganje za izvorima ideja koje je Držić oblikovao u *prologu Dugog Nosa*. I dok Košuta razotkriva mitski diskurs u pozadini pripovijesti o Starim Indijama, Čale će posegnuti za humanističkom literaturom koja nudi model novoga čovjeka, u smislu njegovih moralnih osobina, obrazovanja te specifičnog pozicioniranja unutar društva kao i strategija kojima se taj odnos postiže. Stoga će njegov zaključak biti sljedeći: *Želimo li pak njegovu [Držićevu, op. L. M.] veličinu omjeriti o stupanj današnje i svagdašnje aktualnosti, ne treba je tražiti u socijalnim implikacijama njegove utopističke vizije u smislu polemike protiv izrabljivanja siromašnih, ili klasne borbe, nego u trajno vrijednoj osudi vječne ljudske gluposti, u opiranju ludosti čovjeka nahvao koji uzurpira vlast progoneći pamet pojedinca, čovjeka nazbilj, koji je mudročću prevladao stupanj zvjerskog stanja u ljudskom razvoju (feritas) i znanjem dosegnuo ne samo ljudsko dostojanstvo (humanitas, dignitas hominis), nego i apolonsku moć stvaralaštva (divinitas) (nav. dj.: 38-39). Tako ljudi nazbilj i ljudi nahvao zapravo zadržavaju svoje ekvivalente u stvarnosti Držićeva Dubrovnika kao i kod prethodnih tumača *prologa*, no to osebujno dramatičarevo ocrtavanje ljudske prirode i njezine refleksije unutar društvenih struktura ovdje zadobiva svoju podlogu u dominantnoj filozofskoj misli autorova vremena.*

Nakon što je Čale početkom devedesetih godina 20. stoljeća zaokružio svoja promišljanja o *prologu Dugog Nosa* koja su se oblikovala kroz nekoliko prethodnih desetljeća, činilo se da je u držićologiji to pitanje apsolvirano. Iako se Jeličićevo klasno

tumačenje doimalo prevladanim, i Košutina i Čalina interpretacija identificirala je *ljude nahvao* kao dubrovačku vlastelinsku oligarhiju, a *ljude nazbilj* kao razvlašteni puk, dok je izravno povezivanje *prologa* kao komentara društvene stvarnosti i kasnijih urotničkih pisama postalo gotovo obvezatan stav. Nesporno je da su Košutina i Čalina istraživanja Držićevih izvora dala potpuniji uvid u kompleksnost autorove misli, koja se oblikovala na raznorodnim vrelima kako domaće tradicije tako i aktualnih europskih dostignuća, što uostalom potvrđuje cjelina njegova djela, no u svojim konačnim zaključcima i Jeličićeva i Košutina i Čalina interpretacija zapravo su mogle komotno supostojati, razlikujući se više u stupnju suptilnosti no u radikalnosti svoje ocjene. U središtu je uvijek bio odnos vlasti i onih koji tu vlast nemaju.

2.2.4. Milovan Tatarin: *prolog Dugog Nosa* kao književna polemika

Povratak toj tematici potaknut je približavanjem 500-te godišnjice autorova rođenja 2008. godine i obilnom znanstvenom produkcijom proizašlom iz niza skupova i izdanja predviđenih za tu prigodu. Bila je to, dakako, prilika za preispitivanje mnogih držičoloških teza pa je i taj nevjerojatno gust i inspirativan Držićev prolog ponovo došao pod znanstvenu lupu. Tako se Milovan Tatarin uhvatio jedne teze koju je usputno naveo već Živko Jeličić, a to je da su *ljudi nahvao* mogli biti oni zavidnici koju su osporavali Držićevo autorstvo *Tirene*. Polazeći od te teze, Tatarin će *prolog Dugog Nosa* pročitati ne više kao političku invektivu, već isključivo kao književnu polemiku. Po njegovom sudu, ustrajavanje u vlastitom poetičkom stajalištu bilo je i glavnim razlogom da Držić, nakon *Pometa*, napiše i prikaže *Dunda Maroja*, kao istinsku veliku komediju, u dramaturškom i estetskom smislu, s kojom se još jedino *Skup* može natjecati (Tatarin, 2011b: 142), a *prolog Dugog Nosa* postat će prostor ekspliciranja i obrane tih poetičkih stajališta.

Tako će Tatarin na sljedeći način protumačiti Držićevu izjavu o dizanju „katanaca“ sa zlih jezika na koje ih je bio stavio svojim prethodnim kazališnim pojavljivanjem: „*Katance*“ *bih, dakle, razumio ovako: istupivši s Pometom, koji je govorio o „neuzvišenim stvarima“, djelom bez vila i satira, Držić je dočekao prigovore o neliterarnosti, što je i razumljivo: pisati prozom u doba kad je medij umjetničkog izražavanja stih eksces je par excellence. Ispjevavši Tirenu, dokazao je da je pjesnik koji zna pisati konvencionalna djela u stihu, stavio je „katanace“. S Dundom Marojem „katanace dviže“ neka se iznova oglase oni koji „za zlo imaju*

ono što im se za dobro čini“ (str. 304). Bila je to hrabra odluka: pisati na nov način, obrađivati sadržaje zbiljske, zabavne, ali i poučne, i to u sredini koja iskustava s eruditom nije imala. (...) Zašto je to činio? Valjda zato što je bio siguran da je njegova književna koncepcija „lijepa stvar“, neovisno što o tome mislile „književne uši“ (Marin Držić svojim prijateljem). No, sada pripremljeno ulazi u obračun: „nenavidnike“ je unaprijed odlučno okarakterizirao kao ništavne ljude nahvao. I, neka se nakon toga netko usudi što god prigovoriti Dundu Maroju! Držić je bio inteligentan čovjek: znao je da obrana kakvoj se utekao u poslanici Sabu Nikolinovu Menčetiću (Svitlomu i vridnomu vlastelinu Sabu Nikulinovu Marin Držić) nije dovoljna, da ne treba više reagirati emocionalno pa je postupio na drukčiji način – iskoristio je maštu i erudiciju te smislio čarobnu priču o sretnoj zemlji ljudi nazbilj, čiji su sklad narušili ljudi nahvao. Da nije umetnuta u okvir o izvedbama i da nisu spomenuti „katanci“, bila bi to doista mitska priča o čovjekovoj prirodi i podrijetlu zla u svijetu, priča koja se ne tiče nikoga i tiče se svakoga. A Držiću to i jest bio cilj: ironično se s pozornice narugati protivnicima, a ne imenovati ih (sigurno je znao komu se točno obraća), računajući na ljudsku licemjernost koja uzmiče onog trenutka kad ju se otvoreno prozove. Jer, tko bi nakon svega – kudeći Dunda Maroja – javno priznao da je nahvao (nav. dj.: 142-143).

Držić je dakle, slijedom ovakvoga razmišljanja, upotrijebio prostor prologa da bi se obračunao sa svojim književnim neprijateljima, i to koristeći sasvim specifične komunikacijske strategije: uplitanjem fikcije on će imenovati zavidnike, ali tek neizravno: tko se prepozna, prepozna! Opet je to dvostruko kodirana poruka: ona može biti i općenita pripovijest o dobru i zlu i pripovijest o vrlo specifičnom i konkretnom dobru i zlu. Jedni će je razumjeti ovako, a drugi onako. U njoj postoji prostor višeznačnosti koji u svakoj pojedinoj komunikaciji može i ne mora biti realiziran.

Zbog komunikacijske važnosti *prologa*, Tatarin će ponuditi sljedeću hipotezu: *S obzirom na složenost priče, spomenuto prepletanje iluzije i zbilje, pa konačno motivaciju koja je pisca nagnala da sroči takav tekst – onako kako sam ju ovdje iznio nije mi strana pomisao da je prolog Dugoga Nosa izgovorio sam Držić (cit. dj.: 144).* Autor u daljnjem tekstu navodi zadržke koje su pojedini povjesničari hrvatskog kazališta imali prema mogućnosti Držićeva pojavljivanja na pozornici, s obzirom na njegov status klerika (Rešetar, Batušić), kao i stavove onih koji su bili otvoreniji prema takvoj mogućnosti (M. Foretić, S. P. Novak) te brani ideju posebne autorove motivacije da se izravno obrati baš u prostoru toga prologa.

Tome bismo dodali opasku da onaj tko izgovara prolog, s obzirom na specifični ontološki status prologa između kazališne iluzije i gledateljske zbilje, i ne mora u pravom smislu biti smatran glumcem, onim koji na sebe preuzima obrazinu i tako se upušta u djelatnost neprikladnu kleriku, već je on tek pripovjedač koji objašnjava mehanizme iluzije koji će se netom po njegovu odlasku sa scene pokrenuti. Konačno, njegova uloga negromanta i jest uloga vlasnika i pokretača te iluzije.

Tatarina će nadalje intrigirati i pitanje povezanosti *prologa* i samoga teksta komedije, odnosno u kojoj mjeri *prolog* objašnjava tekst: *Opravdano je postaviti i sljedeće pitanje: zašto se pri kraju kaže da će komedija otkriti tko su ljudi nahvao? Naime, baš je taj dio prologa, među ostalim, služio kao dokaz da je u komediju uvučena subverzivna politička misao – koju će pisac petnaest godina poslije utjeloviti u firentinskim pismima – o inteligentnom pučaninu koji trijumfira nad vlastelinom. Usudio bih se ustvrditi da su se iz te rečenice izvodili zaključci o učincima komedije kakvi Držiću u tom trenutku nisu bili na umu. Naime, može ju se razumjeti i ovako: neće komedija svojim likovima otkriti ljude nahvao, nego će se oni otkriti nakon njezina prikazivanja; govoreći o Dundu Maroju – onako kako su govorili o Pometu – pojedinci će se razotkriti kao nahvao, zli i pokvareni. Da se navedena rečenica može i tako shvatiti potvrđuje završetak prologa: „Tihi i dobri uzeti će za dobro što im se za dobro dobrovoljno čini, a obrazi od barbačepa, kojijeh nenavidos vlada i nerazum vodi, mojemuče, žvirati, barbačepi, tovari i osli, koze, ljudi nahvao, sjeme prokleta, po negromanciji učinjeni, hulit će sve, od svega će zlo govorit, er iz zlijeh usta ne more nego zla riječ izit. I ne drugo! Na vašu sam zapovijed, stav'te pamet na komediju!“ (str. 306). Glagoli „uzeti“ i „huliti“ sugeriraju da Držić ne smjera na ljude nazbilj i ljude nahvao u komediji, nego ih smješta izvan komedije, on nagađa o recepciji Dunda Maroja, nakon čije će se izvedbe pokazati koji su jedni, a koji drugi. Stoga mislim da Negromantove riječi imaju književni, a ne politički kontekst (cit. dj.: 145).*

Stoga će Tatarinov zaključak biti sljedeći: *Nastao kao reakcija, Negromantov prolog funkcionira kao paratekst koji neizravno govori o Držićevu razumijevanju smisla književnosti: odgovarajući protivnicima, on brani žanr, prozni medij, realističnost teme i literarni angažman. Stoga, za mene prolog Dugog Nosa nije tekst s političkim, nego poetskim implikacijama (cit. dj.: 146).*

Milovan Tatarin piše svoj tekst u vrijeme stanovitog zamora od obligatnog povezivanja Držićeva djela i njegova *in-spe* političkog djelovanja, *prologa Dugog Nosa* i urotničkih pisama. Stoga će on odbaciti politička tumačenja *prologa* i dati mu isključivo značaj književne polemike.

Pred bogatstvom i višeznačnošću Držićeva teksta možemo tek konstatirati da su sva ova čitanja moguća, sve je to moguće iščitati iz *prologa*. Kao što je to moguće iščitati, isto je tako moguće da je autor sve te smislove upisao u tekst,¹⁰⁰ jer, Držić je zacijelo komunicirao s raznolikošću svoje publike, njezinim je različitim sastavnicama odašiljao različite poruke, nekima izravnije, nekima višestruko kodirano. Stoga u prikazanim tumačenjima *prologa Dugog Nosa* i opozicije *ljudi nazbilj – ljudi nahvao* kao njegove središnje točke najvrjednijim smatramo – pored Košutina i Čalina detektiranja potencijalnih izvora Držićevih promišljanja – ukazivanje na tu višestruku kodiranost kao element Držićeve komunikacijske strategije u prostoru *prologa*.

Još nam se jedan pravac zacrtan spomenutim tumačenjima čini zanimljivim. Naime, Tatarin govori o poetičkim implikacijama *prologa* u smislu Držićeva razumijevanja književnosti. Međutim, tome bismo dodali još nešto. Naime, Košuta, a posebice Mrkonjić, pročitali su taj tekst i kao prostor autorova ekspliciranja vlastite *kazališne* poetike. Negromant je redatelj predstave, a teatar proizvod njegova negromancijskog umijeća. On govori o stvarnom svijetu i svijetu kazališne iluzije, o stvarnim ljudima i onima koji to nisu. On trguje lutkicama, oživljuje ih, pokreće na sceni, oni postaju glumci (*Ti ljudici, kako imaše duh, počеше hodit, govorit i smiješnice činit po taki način, er se nigdje gozba ni pir ne činjaše gdje oni ne bi dozvani bili.* – Nije li to upravo opis djelatnosti glumca Držićeva vremena i prostora?!). Oni se plode i miješaju sa stvarnim ženama i tako se miješaju teatar i stvarnost...

Prolog Dugog Nosa zacijelo nam može ponuditi još cijeli niz tumačenja, no ono što nam je, u kontekstu našeg istraživanja, doista relevantno jest refleksija tih tumačenja na konkretna redateljska rješenja u uprizorenjima *Dunda Maroja*.

¹⁰⁰ Upisivanje i iščitavanje značenja pojedinoga književnog teksta ne moraju biti posve podudarni, budući da iščitavanje može biti i čitateljsko/interpretatorsko učitavanje.

2.2.5. Pomet Živka Jeličića: zastupnik dubrovačke sirotinje

Drugi element komedije *Dundo Maroje* kojemu je književna znanosti posvetila posebnu pozornost, a zbog njegove uloge u određivanju temeljnog usmjerenja scenske postave i ovdje ćemo se njime pozabaviti, pitanje je interpretacije Pometova lika. Fotez mu je, u svojoj adaptaciji i postavi, doduše dao ulogu provodnoga lika, prepoznavši njegovu funkciju u zapletu kao i komičke, zabavljačke aspekte toga lika, no ne i njegovu filozofičnost, koja nedvojbeno nadilazi simplificirani komediografski model u kojega je adaptator i redatelj pokušao ugurati Držićev tekst. Stoga je i ovdje pionir bio Jeličić, koji tome liku daje posebno mjesto unutar Držićeva opusa: *Lice koje najlucidnije misli na Držićevoj sceni svakako je Pomet. Naša historija literature vidjela je u Pometu samo šaljivdžiju i intriganta i ništa više* (Jeličić, 2008: 216). Međutim, *isto onako kao što se njegov tilulenspiigelovski temelj ne može sabiti u mjeru šaljivdžije, već se rableovski smije kroz stoljeća, tako i misaona nadgradnja ovog lika predstavlja problem za Držićevu scenu. Činjenica je da svijet slugu, lotra, požderuha (kao i prostaka u pastirskim igrama) odreda dublje misli od svijeta Ljubmira, Maroja, Skupa, Grižule, i da se oni jedini i osvrću na društvene prilike oko sebe. Pomet u tome prednjači. Evo te neobične disonance u Pometu, u figuri, koja istovremeno i ide „in estasis“ pred kapunima i kosovićima, i najpreciznije misli o sebi i ljudima oko sebe (...)* (*ibid.*).

I Jeličić će, dakle, ispravno primijetiti nezasluženi tretman Pometa u dotadašnjoj književnoj historiografiji, čemu bismo mogli pridodati i njegovu scensku sudbinu. Također će ispravno uočiti filozofičnost pohranjenu u njegovim replikama, ali i problematičnost činjenice što se ta misaona nadgradnja postavlja u usta sluge. Međutim, kada govori o *Držićevoj sceni*, nije posve jasno misli li na praižvedbeni kontekst ili na Držićev opus kako on egzistira na Jeličiću suvremenoj pozornici. Rekli bismo da je on više problem za suvremenu no za praižvedbenu pozornicu, no čini se da se ovdje Jeličić time ne bavi. On pod *dubljim mišljenjem* prije svega podrazumijeva razmatranje društvenih prilika, što je opet, rekli bismo, svojevrsna redukcija Pometove misaonosti, misaonosti koja nadilazi usko razmatranje aktualnih lokalnih društvenih prilika. Nadalje, svijet pastorage u europskoj dramskoj tradiciji nikada ni nije imao neku misaonu zadaću. Ono što Jeličić drži problematičnim, a zapravo inovativnim u gradnji Pometova lika, njegova je višeslojnost, njegovo spajanje naizgled nespojive tjelesnosti i misaonosti.

Tu će kompleksnost autor očitati i u drugim Držićevim likovima: *Postoji u likovima Držićevim neka, ako tako možemo reći, raspuklina, kroz koju, istina, sagledamo njihovu nutrinu, ali istovremeno pruža nam i opipljiv dokaz necjelovitosti, unutarne podvojenosti lika (kod nekih je to očigledno, a kod drugih kao da je samo mimikrija, privid) (cit. dj.: 215)*. Ta tehnika u gradnji lica čini ih izrazito scenski živima, no postoji i problem: *Usporedo s tim živim otiskom lika opaziti ćemo često da ona racionalna, misaona nadgradnja lica nije u skladu s ovim zemaljskim sančopanskim temeljima. Čini se ponekad da ovako životno široko oblikovana lica govore misli koje nisu njihove: kao da im netko sa strane došaptava. Sumnja u prvom redu pada na pisca. Kao da nema jedinstvenosti između onog tjelesnog i ovog misaonog u nekim licima. Ponekad se misli javljaju u oštroj suprotnosti s osnovnim tonom lica (ibid.)*. Jeličić je, vidimo, duboko zakopan u dualizam europske filozofske tradicije koja oštro suprotstavlja tjelesnost i misaonost, on ne vidi filozofičnost u Pometovim hranidbenim tiradama; zato mu je taj lik premisaon kad se udaljava od stola. Tada on postaje medijator piščevih misli.

Ta Pometova životnost čini da je on nešto više od funkcije u komediji: *Slijedimo ono uvodno uživljavanje Pometa u jela na trpezi, upadice namuranog Uga i otpor, unutarnji, živi otpor Pometa, koji potvrđuje da Pomet ima svoj životni realni prostor u komediji, a da nije samo sredstvo za zapletanje radnje (...) (cit. dj.: 212)*. Ustvrdit će to Jeličić i uspoređujući *Dunda Maroja* s paradigmom komedije erudite, Machiavellijevom *Mandragolom*: *Pomet nije nestao pretvorivši se sav u funkciju kao Zlatan, Pometov se život nije dao svesti na ilustrativni element, kao što je slučaj s Ligurijem (...) Pomet je mnogo životniji, on nije literarna tvorevina, on je kreiran u samostalno lice (cit. dj.: 211)*. Zanimljivo je ovdje primijetiti negativne konotacije koje za Jeličića nosi pojam *literarne tvorevine*: u okviru estetike za koju se autor teksta zalaže bliskost životu daje *književnu vrijednost djelu*.

O Pometovoj životnoj filozofiji, strategijama djelovanja koje iz nje proizlaze te scenskim tehnikama kojima se ona komunicira publici, Jeličić će reći sljedeće: *Pomet ne govori samo sentence, on i na djelu provodi svoje naglašeno „akomodavanje s bremenom“*. *Prvo što se zapaža, to je činjenica, da su ova „teoretska“ razglabanja predmet Pometovih monologa, da su ona pristupačna gledaocu, ali da ni jedno lice u komediji ne pozna ovu skrivenu Pometovu obrazinu: on ni pred kim u komediji ne otkriva svoju životnu taktiku. U svojim postupcima on je spremno primjenjuje (...) (cit. dj.: 217)*. No, Jeličić se dalje pita o stvarnom smislu Pometova fenganja: *Da li je ipak dublji smisao ovog fenganja samo u*

granicama odnosa Uga Tudeška i Pometa Trpeze? Da li je Pomet figura koja bi mnogo više i htjela i mogla da kaže nego što joj dopušta vlastelinska pozornica starog Dubrovnika? Možda je presmiono istaknuti hipotezu da se u oštrini i sarkazmu Pometovih misli osjeća refleks mišljenja onog „nižeg života“ u XVI stoljeću o staleškom uređenju grada? Nije li Pomet sjenka onog Tila Ulenšpigela, koji se bori u Holandiji XVI stoljeća ili daleki odjek onih hiljada Pometa koji su se digli 20. srpnja 1378. godine da jurišaju na zgradu Signorije u Firenci, kako zapisuje Machiavelli u svojim Le istorie Fiorentine? Možda se dade osjetiti i fenganje i u smijehu Pometovu, dok se sarkastično smije s dukatima koji se u rize oblače ter se šetaju: „Ovo sam!“ i „ja sam“ i naslutiti posprdan odnos i prema vlastitom udesu koji ga je prisilio da bude sluga upravo takvim „dukatima i rizama“? Kao što su zanatlijske sredine u predziđu feuda u kajkavskim sredinama izbacile lik Petrice Kerempuha, lik neuništivog revolucionarnog protuhe, zar tako i ovi naši gradovi na Sredozemlju, na ulici, u betuli, u luci (Triba li što ponijet? – osjećate li usahli glas u uhu?) nisu kroz vjekove znali za deklasiranog, duhovitog izješu i žicara, tavoliza i ojađenog beskućnika Pometa? Pomet je teška i složena figura: u njoj se osjećaju krhotine svih onih traditura i mandžagvadanja, u njoj se osjeća protjecanje one mutne rijeke osakaćenih ljudskih oblika, što ih jednako okuplja manufaktura kao i karnevalska igra, gusarenje i dukat Medicija (cit. dj.: 218).

Jeličić nam dakle tumači da Pometova filozofija i njegove strategije funkcioniranja u složenim okolnostima u kojima se zatekao nisu tek njegove osobne karakteristike, već taj lik postaje glasnogovornikom čitave jedne socijalne skupine. Moramo ustvrditi da ovdje Jeličić upada u stanovitu kontradikciju, čas se čudeći kako tako izgrađena filozofska misao može dolaziti iz usta hranjenjem preokupiranog sluge te rješavajući taj dramaturški problem pripisivanjem tih riječi piščevom glasu, čas pridajući tim figurama s rubova društva, kako ih sam imenuje (*protuhe, izješe, žicari, tavolizi, beskućnici, tradituri, mandžagvadanji*) sposobnost složenog uvida u vlastito stanje, konstruiranja strategija koje nisu tek praktična rješenja kako se s tim stanjem nositi, već su cjeloviti misaoni sustavi, pa u konačnici i potencijal revolucionarnog djelovanja. U idućem će pasusu Jeličić tu kontradikciju donekle razriješiti izjednačavanjem lika Pometa i njegova autora Držića (cit. dj.: 219), smještajući tako našega autora u socijalnu poziciju koja je ipak, smatramo, bila ispod njegove stvarne pozicije, koliko god njegov poznati životopis upućuje na njegovu nezavidnu materijalnu situaciju i ovisnost o drugima. Jeličić tako Držića, preko lika Pometa kojega drži autorovim alteregom odnosno autorskim glasom u kontekstu svijeta djela, smatra zastupnikom najnižih

slojeva dubrovačkog društva, onim koji će artikulirati njegove probleme i, opet kroz lik Pometa, ponuditi kako se, barem na individualnoj bazi, s tim problemima nositi. Autor teksta dopustit će si doduše i pretpostavku o potencijalnom revolucionarnom djelovanju, iako za to ne pronalazi konkretnu potkrepu u Držićevu tekstu.

Još će nam jedna Jeličićeva opaska o Pometovu liku i njegovoj scenskoj realizaciji biti zanimljiva: *Pomet je sav u akciji, njegova riječ je sposobna da vješto uskoči u svaku situaciju kao i on sam svojim žustrim skokom. Pomet i brzo misli i brzo se kreće. (...) Pomet kao i Zlatan i Ligurio [likovi Machiavellijeve Mandragole, op. L. M.] izvanredno poznaje ljudski materijal oko sebe, njemu je samo opasan njegov dvojniki Popiva, a sa svima drugima, od Maroja do predvodnika oružane straže, on lako izlazi nakraj (nav. dj.: 210-211). Na drugom mjestu autor će primijetiti: Ustitrana pokretljivost te figure govori o tome da se Pomet služi i pokretom kad mu je riječ u mnogim scenama, zbog „akomodavanja bremenu“, oduzeta. Mnogo neizrečenoga ima u smijehu i gesti Pometovoj. Možda je zbog istog razloga i njegova riječ tako živa i sposobna da se othrvava najezdi vjekova (cit. dj.: 219).*

Ovdje se ukazuje na Pometovu pokretljivost, i u intelektualnom, i u verbalnom, i u fizičkom smislu. Ovo posljednje pak upućuje i na Pometovu impliciranu scensku igru, kad pokretom nadomješta riječi zbog *akomodavanja bremenu*, što se, dakako, može odnositi na njegovo *akomodavanje* prilikama unutar svijeta djela, ali i kontekstu izvankazališne stvarnosti, stanovitoj autocenzuri na polju verbalnog iskaza na, kako Jeličić kaže, *vlastelinskoj pozornici starog Dubrovnika*. Tako će kazalište pribjeći svojem subverzivnom potencijalu koristeći neverbalni sustav znakova kako bi podrivalo verbalno posredovanu poruku. Zanimljivo je da će mnogi režiseri i interpreti Pometova lika, kako ćemo vidjeti kad se budemo bavili predstavama, eksploatirati tu Pometovu fizičku pokretljivost pa nerijetko u tome i pretjerati. Nadalje, primjedba o Pometovu poznavanju ljudskog materijala oko sebe upućuje nas na još jedan vid Pometove pokretljivosti, kojim se u članku „Pomet – Greenblattov Jago? Samooblikovanje, improvizacija i kulturna tjeskoba u Držićevu *Dundu Maroju*“ (2008) bavila Lada Čale Feldman te kojemu ćemo se detaljnije posvetiti kasnije, a riječ je o psihičkoj pokretljivosti. Usto dolazi i Pometova socijalna pokretljivost, fenomen kojim se u renesansnom kontekstu posebice bavio američki novohistorist Steven Greenblatt. Ovdje tek upozoravamo na Jeličićeve uvide, kojima će se kasniji autori detaljnije baviti, ali i anticipiramo utjecaj takvih tumačenja Pometova lika na njegovo scensko utjelovljenje.

Živko Jeličić bio je zasigurno ona instanca u hrvatskoj književnoj historiografiji koja je Pometu, a onda i Držiću kojega poistovjećuje sa svojim likom, oduzela auru tek renesansnog zabavljača i dodijelila mu značajniju ulogu u posredovanju jedne zaokružene filozofske misli: *Teško se, poslije svega ovoga, složiti s našom literarnom historijom, po kojoj bi zabavljač, veseli dum Marin, svojom komediografijom težio jedino i isključivo zabavljanju gledaoca* (cit. dj.: 219). Tu je, doduše, misao, kako smo vidjeli i u analizi prologa *Dugog Nosa* i u tumačenju Pometova lika, Jeličić simplificirao dajući joj isključivo značenje klasnoga antagonizma, anakrono projicirajući preokupacije i vrijednosti vlastitoga vremena te pripisujući revolucionarni potencijal najnižim slojevima dubrovačkog društva, što historiografska istraživanja nisu mogla potvrditi. Međutim, kako ćemo vidjeti, Jeličićevi pomalo intuitivni uvidi, slično kao i u slučaju tumačenja opozicije *ljudi nazbilj – ljudi nahvao*, bit će poticajni kasnijim tumačima, kao što će i stvoriti stanovitu matricu igranja Pometa koja će polučiti određene uspjehe i predstavljati temelj daljnje scenske izgradnje toga lika.

2.2.6. Pometova filozofija u interpretaciji Frana Čale

Frano Čale također je posvetio posebnu pozornost tumačenju Pometova lika, obrazlažući taj svoj odabir u opsežnom predgovoru svojem izdanju Držićevih djela sljedećim riječima: *Zbog opsežnosti radnje i obilja likova u njoj, neću se zaustavljati na sadržaju komedije, nego ću ponovno napomenuti da joj temeljna značenja treba tražiti u opreci inteligencije i gluposti, u sukobu mudrosti pametnih i nesposobnosti glupih, u snazi vrline odlučnih da svladaju ćudljivost promjenjlive sreće, i da ishod njezina razvoja treba shvatiti kao exemplum, simboličnu sliku drugačije perspektive svijeta. Pokušat ću takvu interpretaciju potkrijepiti analizom središnjeg, Pometova lika, projekcije piščevih nazora i nosioca poruke* (Čale, 1979: 97). Iznijevši, dakle, osnovne principe na kojima smatra da počiva svijet komedije, Čale nastavlja Jeličićevim tragom utoliko što Pometa i dalje tretira autorskim glasom.

Nadalje će se autor teksta osvrnuti na prethodne tumače, prije Jeličića, koji su izrazito simplificirali Pometov lik: *Posve je nedovoljna i djelomice neopravdana tvrdnja da je cio komad dvoboj između Pometa i Popive, „duel oštroumlja i dovitljivosti, pri kojem Pomet pobjedi i izbaci mladog ljubavnika i iz milosti očeve i milosti kurtizane“, kao što je neobrazložena i dijelom netočna primjedba da u sluginim mislima treba vidjeti izraz „cinične*

filozofije jednoga prepredenog lupeža“ [P. Popović]. *Znanje se o Pometu ne iscrpljuje i ne objašnjava kad se za njega kaže da je „veliki prepredenjak i domišljan... čiji monolozi i dijalozi pršte od dosetke, šale i ironije*“ [D. Pavlović], *da je dosjetljiv i razmetljiv, „duša čitave intrige“ koju vodi s Popivom* [M. Kombol]; *da je njegovom „gorko šaljivom, ali i razborito realističkom retorikom“ Držić „prikazao svoj položaj i izjadao svoj vlastiti jad prilagođenog bastaha*“ [Br. Popović]; *da je „tip prepredenog i proždrljivog sluga“ koji „udešava podvalu za podvalom samo da svome gospodaru ugoditi“ da je „kadar za sve“ i da „optimizam renesansnog čoveka izbija“ iz njegove „lukave a vedre, gurmanske a okretne figure*“ [M. Savković]; *da je „zamišljen i ostvaren... s puno dobrog i lošeg u sebi, i sa jednom svojom osobitom filozofijom, ne uvek pozitivnom*“ [M. Pantić], *itd. (cit. dj.: 98)*. Budući da citirane opaske sežu daleko u šezdesete godine 20. stoljeća, može se zaključiti koliko su one ipak bile ukorijenjene u dijelu književne znanosti i koliko su dugo perzistirale.

Čale će od takovih prosudbi jasno odvojiti one Jeličićeve, budući da su one *plod studioznijeg, rekao bih strasnijeg pristupa i dubljeg čitanja, iako se o njima mora također kritički suditi, ali samo s pozicija drugačije metode, budući da su unutar kritičarovih općih stavova njegove ocjene barem koherentne (ibid.)*. Pripisujući Jeličiću *strasniji pristup i dublje čitanje* te ostavljajući čitatelju da sam pridoda vrijednosne ocjene ovakovu pristupu, Čale je sve rekao o Jeličićevoj *metodi*, koja pomno uranja u Držićev tekst, čita ga bez ostatka, ali zato kontekstu ne pristupa kroz druge izvore i reference, već intuitivno i analogijski. Čale će dalje upozoriti na aspekte Pometova lika koji su Jeličiću predstavljali problem, a prije svega je riječ o spoju identifikacije toga lika sa svijetom „slugu, lotra, požderuha“ i sl. te njegove izrazite misaonosti, o čemu smo netom govorili.

Frano Čale će Pometov lik i filozofiju koju on ispovijeda protumačiti na temelju autorove lektire suvremenih mu mislilaca te pokazati kako je upravo u tome spoju komediografskog žanra i njegove filozofske nadgradnje izvornost našega autora: *Tu i treba tražiti jedan od bitnih elemenata njegove izvornosti, jer je za razliku od talijanskih komediografa strukturu komedije i njezinu dalekosežnu poruku utemeljio na jasnom i modernom filozofskom stavu, pa je njegovo prikazivanje stvarnosti dobilo dublju misaonu podlogu, a Pomet je zato i kao živi našijenac, zapravo pisac sam, i kao eksplicitni tumač makijavelizma, jedinstven lik u teatru uopće (cit. dj.: 100)*. A taj će se makijavelizam na sljedeći način utjeloviti u Držićevu djelu: *Machiavellijev vladar, idealan lik istoimenog remek-djela (Il Principe), koji sumira smisao moderne politike kao autonomne ljudske*

djelatnosti, u velikim, nacionalnim razmjerima trebao je postići ono što Pomet, na temelju istih teoretskih načela, ostvaruje u mikrokozmu svog prostora i svojih interesa u komediji (ibid.).

Pometovu će pak filozofiju Čale opisati sljedećim riječima: *Pometov pogled na svijet i akcija koju taj pogled nadahnjuje zasnivaju se na stavu prema spominjanim dvjema temeljnim kategorijama filozofske misli stoljeća, koje se talijanski zovu fortuna (sreća) i virtù (vrlina). Prvu on u svojim „konsideracijonima“ naziva „srjeća“, „dobra srjeća“, „fòrtūna“ i često je spominje, zaziva, hvali ili proklinje; to je prirodni fatum, ukupnost povoljnih okolnosti koje, iskoriste li se u pravom trenutku i na pravi način, pridonose pobjedi čovjekove inteligencije, slijepa sila koja se suprotstavlja ljudskim težnjama i koju može svladati samo tko posjeduje svojstva sadržana u pojmu one druge kategorije, virtù, koju Pomet spominje kad izriče misao: „trijeba je bit vjertuožu tko hoće renjat na svijetu“ (što će reći: tko hoće vladati mora biti pun vrlina, u renesansnom, dakako, smislu a ne srednjovjekovnom, treba da bude virtuosus, od virtus, što znači i hrabrost, snaga, vrlina), kad za sebe kaže da je „čovjek virtuož, čovjek virtutibus praedutus!“, a uz takvo izričito apostrofiranje, on smisao tog pojma iskazuje na razne načine govoreći o svojim postupcima i trijumfima (...). Pomet je, dakle, simbol novog doba, prototip u kojemu se ostvaruje dignitas hominis renesansnog čovjeka, vjertuož, a to će reći sposoban pojedinac obdaren vrlinom, koju određuje prirodna valjanost, individualna moć, odlučnost, inteligencija, vještina da se energično i mudro postupi na svoju korist koja je ujedno i na opće dobro, da se dosegne ljudski sklad i ostvari čovjekova bit, u smislu koji će o pojmu vrline poslije razraditi i Spinoza u četvrtom dijelu Etike (cit. dj.: 99).*

Analizirajući nadalje odnos Pometa i ostalih likova komedija, Čale će zaključno istaknuti Pometa: *Ako sam uspio označiti izvore i smisao filozofije koja određuje lik Pometa u radnji komedije i njegov odnos prema ostalim junacima, onda sam ujedno objasnio da se on ne može jednostrano nazvati prepredenim lupežom ni preusko shvatiti kao predstavnik obespravljenih siromaha u sukobu s moćnim bogatašima. On se jednako razlikuje od svih ostalih likova, gospodara i slugu, pa i od Popive, koji mu jest suparnik, ali više po dramaturškoj zakonitosti uzajamno ovisnih komponenata strukture negoli bitno, jer su i on, i njegov gospodar Maro, i Dundo Maroje zapravo antipodi Pometovi, nemoćni antagonisti Pometove „doktrine“. Popiva je lukav ali pokvaren, prepreden ali nedovoljno inteligentan, vješt ali beskrupulozan; on je statičan i bez perspektive, ukratko injorant, kanalja, potištenjak. (...) Pomet, dakle, baca jasniju svjetlost i na ostale junake, posebice one kojih su svojstva u*

izravnoj antitezi prema njegovu pogledu na svijet, a to su Dundo Maroje i Maro, vuk i lisica, kako ih pisac karakterizira slikama koje opet vode tragom Machiavellijevih spisa (...) (cit. dj.: 103-104).

I ovaj puta čitajući pretpostavljenu Držićevu lektiru, Čalina će analiza Pometova lika nadići dotadašnja usko ograničena tumačenja Pometa bilo kao tipičnog sluga renesansne komediografije, koji zapliće radnju pritom zabavljajući publiku, bilo kao potencijalnog revolucionara. Čale će najpreciznije protumačiti filozofiju koju posreduje i provodi taj lik te na taj način, vidjet ćemo, značajno utjecati na scensku praksu interpretacije Pometa.

2.2.7. Pometova psihička pokretljivost: čitanje Lade Čale Feldman

Lada Čale Feldman u svojoj će se analizi Pometova lika (2008) nadahnuti promišljanjima o renesansnom samooblikovanju Stevena Greenblatta. Autorica će upozoriti na nerijetko prisposobljavanje stvarne dramatičareve osobnosti i likova koje je proizveo u našoj književnoj znanosti (Čale Feldman, 2008: 839), među kojima će Pometov lik biti svakako najzastupljeniji. Govoreći pak o konstrukciji Držićeva identiteta, primijetit će u kojoj mjeri se on uklapa u Greenblattova razmatranja proizvodnje identiteta u 16. stoljeću: *Držić bi se, nema sumnje, lako mogao kvalificirati za eventualnu uklopivost u niz figura koje je Greenblatt odabrao kako bi demonstrirao nadolazak ne samo novih intelektualnih, društvenih, psiholoških i estetskih struktura koje su ravnale stvaranjem identiteta u 16. stoljeću, nego i krhkih strategija pregovaranja s tim strukturama, njihovog izbora i usklađivanja u svrhe stjecanja osjećaja jastva: poput ostalih Greenblattovih svijetlih primjera, i Držić je u društvenom, ekonomskom, geografskom i ideološkom pogledu bio „duboko pokretljiv“ pisac, te stoga neizbježno upućen na to da bude posebno „osjetljiv na konstrukciju identiteta“; podrijetlom sin osiromašenog trgovca, i on je bio „talentiran muškarac srednje klase“; student i studentski rektor u Sieni, i on je bio „na značajne načine izmješten iz stabilnog, naslijeđenog društvenog svijeta“; službenik grofa Rogendorfa, na putu s njim u različite zemlje, i Držić je bio čovjek koji se „izmakao usko omeđenoj društvenoj sferi, što ga je dovelo u blizak kontakt s moćnima i velikima“, a da je istodobno bio „u prilici do neke mjere blisko poznavati i one bez moći, statusa ili ikakva obrazovanja“ – dubrovački puk, s kojim je kao svećenik zasigurno često imao prilike doći u dodir* (nav. dj.: 840).

Ovdje je ključna riječ pokretljivost, koja se vezuje uz različite aspekte identiteta renesansnog pojedinca kakav je bio Marin Držić, a zateći ćemo je i u njegovoj literarnoj tvorbi – Pometu. Prije svega, riječ je o socijalnoj pokretljivosti: *Najočitijom se pretpostavkom nadaje činjenica da je riječ o jedinom liku komedije koji se – upravo poput tada novoskovane profesije glumca (...) – slobodno kreće među svim društvenim slojevima, pa i jedinom liku koji tijekom komedije, barem privremeno, mijenja svoj društveni status (cit. dj.: 845)*. No, ta socijalna pokretljivost u određenoj je mjeri ostvarljiva i zahvaljujući specifičnoj psihičkoj pokretljivosti koja karakterizira renesansnog zapadnjačkog pojedinca. U tome smislu autorica, slijedom Greenblatta, spominje Daniela Lerner, koji govori o zapadnjačkom društvu kao onome koje promovira „mobilni senzibilitet toliko prilagodljiv na promjene da preuređenje sustava jastva postaje jednim od njegovih distinktivnih modusa“ (cit. dj.: 841). Stoga, *jedino jastvo opskrbljeno kapacitetom „empatije“, sposobnošću postavljanja na mjesto drugog, dakle „psihičkom mobilnošću“, može do te mjere ovladati tuđim psihičkim strukturama da ih okrene u svoju korist (ibid.)*.

U svijetu *Dunda Maroja* upravo je Pomet takav lik koji posjeduje psihičku mobilnost – što autorica također demonstrira usporedbom s drugim likovima komedije kod kojih takova sposobnost izostaje -, a moć koja se temelji na toj njegovoj sposobnosti rezultira manipulacijama koje taj lik približavaju Shakespeareovom Jagu: *Kakvoj je to vrsti moći težio taj priznati makjavelijanac, po čemu je ta moć različita od one koju imaju pobijeđene „nakaze“ u komediji te kako ćemo, rečeno Greenblattovim riječima, „okarakterizirati moć koja posjeduje oba lica i koja može prelaziti s jednog na drugo“ (...)?* Je li dakle riječ o nekoj vrsti oplemenjene, sublimirane vladavine etički i intelektualno najsnažnijih, ili je tu ipak prije na snazi moć Greenblattova Jaga, moć majstora-improvizatora, onoga kojem, baš kao i histrionskoj „feci“ iz *Negromantova* prologa, uspijeva da se uvuče u tuđe diskurzivne svjetove i tako „percipira njihove istine kao ideološke konstrukte“, pa stoga i „preobrazi fiksnu simboličku strukturu u fleksibilni konstrukt zreo za improvizacijski ulazak“ (...), ono isto što Držić zove glumačkom „konjurom“ koja „ljude nazbilj“ kazališnom licencom „izaginje iz gospoства“ (cit. dj.: 845)?

U tome se smislu njegov svjesni odabir odustajanja od fiksnog identiteta doima strategijom za postizanje određenih ciljeva: *Takvi ljudi ljudi su bez fiksnog identiteta, ona vrsta, štoviše, koja samosvjesno slavi njegov otpust u samom procesu stjecanja vladavine nad tuđima. Pometova ekstenzivna promišljanja i odbijanja različitih društvenih i profesionalnih*

uloga za koje se čini (ili za koje tvrdi) da ih može po volji birati – bogataša, učenjaka, ratnika, pa čak i pjesnika, dramatičara i glazbenika – vođena su prije svega zazorom od gubitka nadzora (...) a zaključuju se izborom lišenim ikakvoga, nekmoli stabilnog društvenog pozicioniranja ili moralne kvalitete, pa čak i ikakvog inherentnog „sadržaja“, s obzirom da se zaustavljaju na zahtjevu da se „bude pacijent“, to jest, da se čovjek izloži budućnosnoj projekciji različitih, privremenih, procesno orijentiranih „akomodavanja“ i „ugađanja zlu bremenu, da se pak dobro vrijeme uživa“ – stavu dakle koji će mu omogućiti, kako bi Greenblatt rekao, da „kapitalizira na nepredviđenom“ (...), čak i unatoč vlastitim žustrim i poniznim upozorenjima svojih neprijatelja u pogledu zamki zapleta u koje će neizbježno upasti (...) (cit. dj.: 851).

A koji su to zapravo motivi koji pokreću djelovanje lika Pometa u svijetu djela razotkrivaju nam sljedeće rečenice: *Pomet je jedini, međutim, koji se doima jednako neusiljeno spretnim u Dubrovniku koliko i u Rimu, čovjekom koji jedini može izbjeći zarobljeništvo bilo u kojem od ponuđenih kulturnih scenarija, jer se odriče ikakvog razaznatljivog motiva djelovanja osim onog što mu ga diktiraju sami zahtjevi dramaturgije, naimе žedi za vladavinom zapletom samim: njegova se sposobnost ogleda u zrcaljenju raznolikih potreba i težnji različitih Drugih koje susreće i spremnosti da te fantome društvene, novčane i seksualne žudnje prisili na sudar gotovo po logici njihove vlastite inercije (po logici „klin klina izbija,... contrarius contraria contrabuntur“)* (cit. dj.: 852).

Svojom analizom Pometova lika – usporedno čitajući Greenblattovu interpretaciju Shakespeareova Jaga – Lada Čale Feldman pridodala je Pometovim pokretljivostima još jednu: pored misaone, verbalne, fizičke i socijalne tu je i njegova psihička pokretljivost. Polazeći od psihičke mobilnosti kao komponente pokretljivih identiteta renesansnih pojedinaca, autorica je objasnila funkciju toga svojstva u ostvarivanju ciljeva Pometova lika unutar svijeta djela te posebice dramaturšku ulogu tako koncipiranog lika u upravljanju zapletom komedije.

Rezimirajmo na kraju. Živko Jeličić je i u tumačenju Pometova lika primijenio sociološki pristup proglašivši Pometa predstavnikom obespravljenih dubrovačkih slojeva Držićeva vremena učitavši mu i svojevrsan potencijal revolucionarnog djelovanja. Ipak, usprkos reduciranosti ovakova čitanja, autor je ponudio stanovite uvide koji su se pokazali

produktivni i u smislu inscenacijskih rješenja i u smislu kasnijih književnih interpretacija. Mislimo tu ponajprije na uočavanje intelektualne, verbalne i fizičke pokretljivosti kao karakteristika Pometova lika i njegove scenske realizacije. Frano Čale izvest će pak Pometovu filozofiju iz Držićeve pretpostavljene lektire suvremenih mu autora, posebice Machiavellija. Za njega će Pomet biti *simbol novog doba, prototip u kojemu se ostvaruje dignitas hominis renesansnog čovjeka, vjertuoz, a to će reći sposoban pojedinac obdaren vrlinom, koju određuje prirodna valjanost, individualna moć, odlučnost, inteligencija, vještina da se energično i mudro postupa na svoju korist koja je ujedno i na opće dobro, da se dosegne ljudski sklad i ostvari čovjekova bit* (Čale, 1979: 99). Lada Čale Feldman govorit će pak o socijalnoj i psihičkoj pokretljivosti toga lika, u kontekstu pokretljivih identiteta renesansnih pojedinaca, te o dramaturškoj funkciji te psihičke mobilnosti unutar svijeta komedije.

Sve će ove analize, dakako, nadići tretiranje Pometa tek kao vještog kreatora zapleta i komičkog elementa, naravno ne oduzimajući mu te osobine, već im dodajući filozofsku nadgradnju. Takove interpretacije nužno će se reflektirati i na scensku praksu koja će morati kompleksnije pristupiti kazališnom utjelovljenju toga lika. Kazališni će praktičari morati iznaći načina kako scenski posredovati Pometovu filozofiju, kako kreirati lik čija naglašena tjelesnost, i u smislu scenske akcije i u smislu sadržaja verbalnog iskaza, pronalazi svoje odjeke u cjelovito formiranoj filozofiji. Već sada možemo anticipirati da će način na koji će prvenstveno redatelji, a onda i glumci, kreirati ulogu Pometa, odrediti temeljno usmjerenje pojedine postave *Dunda Maroja* (ili obratno: o temeljnom usmjerenju postave ovisit će kreacija uloge Pometa): da li će biti naglasak na komičnim elementima, na renesansnom veselju i optimizmu, na Pometovom suverenom vladanju nad koncima zapleta, na njegovoj *virtuoznosti* unutar svijeta komedije, ili će se u njegovu liku pojaviti neke napukline pesimizma i nemoći, sumnje. Kako god bilo, Pomet će uvijek preuzeti Negromantovu palicu iz *prologa Dugog Nosa* i presudno utjecati na scensku realizaciju svijeta komedije, bilo svojom moći, bilo svojom nemoći.

2.3. Izvedbe

2.3.1. Komunikacijski potencijal praizvedbe

U našem hodu kroz izvedbenu fortunu *Dunda Maroja* krenut ćemo, dakako, od praizvedbe. Ona se, kao što je poznato, zbila o pokladama 1551. godine u dubrovačkoj Vijećnici. Podatak o izvedbi u Vijećnici zabilježen je u rukopisu koji nam je posredovao tekst komedije, no Negromantova konstatacija iz *prologa Dugog Nosa* da publika sada sjedi na Placi upućuje da je tekst pisan za izvedbu na otvorenom, ispred Vijećnice. Iz toga je većina književne i kazališne historiografije zaključila da je komedija pripremana za izvedbu na otvorenom, ali da je, vjerojatno u posljednji tren, zbog u pokladno vrijeme nimalo iznenađujućih nepogodnih vremenskih prilika (baš kao što je to bio slučaj i koju godinu ranije s javnom izvedbom *Tirene*), predstava u zadnji čas premještena u Vijećnicu.

Međutim, u novije vrijeme, Milovan Tatarin ponudit će drukčiji odgovor: *To mi se objašnjenje ne čini zadovoljavajućim. Naime, pokazno-prostorne zamjenice tu iz sintagme „tu gdje sjedite“ i ovamo odnose se na jedan te isti scenski prostor. U tom prostoru trebalo je stvoriti nešto čega u njemu nema, i što je od njega različito, trebalo je – ujedno rečeno – Placu negromancijom, odnosno kazališnom iluzijom, „tu, ovamo“, „obrnuti i ukazati prid očima“. A zašto? Zato što gledatelji nisu na Placi, nego negdje drugdje. Placu obrnuti na Placi i „ukazati je prid očima“ onima koji sjede na Placi – to ne zvuči logično. Ako je netko na Placi, ne treba mu je ukazivati „prid očima“, jer ona mu jest pred očima. Gdje su onda gledatelji? Ondje gdje je prikazan Dundo Maroje – u Vijećnici. U tu, dakle, Vijećnicu, „tu gdje sjedite“, ovamo, u taj scenski prostor, ja sam vam prije tri godine – podsjeća gledatelje negromant – Placu „u čas glavom obrnuo i ukazao prid očima“. I onda dodaje: „a na njoj bijehote“. Dakako da su gledatelji na njoj bili, jer se Vijećnica nalazila na Placi. Ali, Vijećnica je samo pozornica; dramski je prostor Pometa Placa, na Placi se odvijala radnja tijekom koje je Maro – uz pomoć Pometa, koji je tada bio njegov sluga – ukrao Dundu dukate, potom ih vratio pa su sklopili novi spodestacijon: Maro će dobiti novac za trgovinu, a otac će ga učiniti baštinikom svih svojih dobara. Dakle, dok se čeka predstava Dunda Maroja, negromant najavljuje da će učiniti isto ono što je učinio nekoć, oba puta u istom scenskom prostoru – Vijećnici. No 1548. on je gledateljima u Vijećnici „ukazao prid očima“ dramski prostor Place, na kojoj su bili i nisu bili. Bili su jer je Vijećnica na Placi; nisu bili jer su bili u Vijećnici (Tatarin, 2011a: 94).*

Tatarin dakle tvrdi da su obje predstave duologije, i *Pomet* 1548. i *Dundo Maroje* 1551. odigrane u Vijećnici, štoviše da su bile i napisane za igranje u Vijećnici te da Vijećnica nije bila tek supstitut za izvorno mišljenu izvedbu na otvorenom koju su spriječile nepovoljne vremenske prilike. Autora članka, dakle, zbunjuje Negromantovo obrtanje Place, odnosno podudaranje prostora na kojemu se gledaoci nalaze i prostora kojega im tvorac scenske iluzije – Negromant želi prikazati. Drugim riječima, čemu Negromantovo obrtanje ako je Placa već tu, stvarna Placa pred stvarnim gledateljevim očima? No, Tatarin ne uzima u obzir činjenicu da nije riječ o jednoj Placi, već da je ovdje stvarni prostor grada podijeljen na dva dijela, na dvije Place: na onu koja zadržava svoj primarni ontološki status stvarnoga prostora i na onu koja zadobiva status fikcije. Situacija je dakako tim složenija što onaj dio Place koji zadobiva fikcionalni status u tome fikcionalnom svijetu postaje – Placa! Negromant zapravo govori da će gledaocima u svijetu fikcije, na sceni, prikazati njihov realni prostor, prostor na kojemu se upravo nalaze, i utoliko ga *obrnuti*. Riječ je, dakle, o međusobnom odnosu prostora pozornice i prostora gledališta, prostora fikcije i prostora stvarnosti. Stvarna Placa se *obrće* na prostor scene i ondje počinje funkcionirati u novom ontološkom statusu, a samom promjenom ontološkog statusa prostora mijenja se i taj prostor, odnosno postaje neki drugi prostor. Zato će Negromant i reći publici kako im je *ukazao* Placu na kojoj su već bili. Dakako da im on nije *ukazao* stvarni prostor u kojemu su bili i kojega su vidjeli, već im je on *ukazao* jedan fikcionalni svijet, kojemu je stvarni prostor Place postao označiteljem, a fikcionalni svijet se uvijek *ukazuje*, on ne postoji na onaj način na koji postoji stvarni svijet: prostorom teatra postaje bilo koji prostor kojega u tome trenutku kazališni stvaraoci obilježe kao prostor igre, a to je upravo ono što Negromant čini s Placom. Tako će se i ovdje Držić pokazati vrsnim poznavateljem filozofije kazališnoga medija, njegovih finih igara između zbilje i privida, ali i svojevrsnim pionikom ambijentalnog kazališta – u kojemu će, u konačnici, nekoliko stoljeća kasnije njegovo djelo i pronaći svoju idealnu pozornicu – igrajući se paralelizmom mjesta izvedbe i mjesta prikazane radnje.¹⁰¹

Još je jedan razlog zašto smo neskloni pretpostavci da su *Pomet* i *Dundo Maroje* bili izvorno namijenjeni izvedbi u Vijećnici. Riječ je, naime, o pretpostavljenoj publici *Dunda Maroja*, kojoj se *prolog Dugog Nosa* na početku izravno obraća: *Ja Dugi Nos, negromant od velicijeh Indija, nazivam dobar dan, mirnu noć i pritilo godište svitlijem, uzmnnožnijem dubrovačkijem vlastelom, a pozdravljam ovi stari puk: ljudi – žene, stare – mlade, velike i*

¹⁰¹ O tome je slično pisao i Miljenko Foretić (2008: 403).

male, puk s kime mir stanom stoji a rat izdaleka gleda, rat poguba ljucke naravi., kao što će to učiniti i pred sam kraj: *Sada, moj uzmnožni vlastele, svitla krvi, stari puče...* Isto će tako započeti i drugi prolog, ali ovaj put se obraćajući samo puku: *Plemeniti i dobrostivi skupe, puče stari i mudri...* Nešto kasnije obratit će im se kao *lijepom i plemenitom skupu*, a onda će publiku i rodno podijeliti: *ali su ove žene lijepe koje ju će gledat, i vi dobri koji ju ćete slušat.*¹⁰²

Ustvrđimo još jednom kako je posebnost praizvedbe *Dunda Maroja*, a po analogiji i izgubljene komedije *Pomet* koja mu je prethodila, njezina usmjerenost ovako široko zamišljenoj publici, poimence adresiranoj u tekstovima oba prologa. Zato će Boris Senker ustvrditi da je 1548. godina bila prijelomna u povijesti mladoga dubrovačkog kazališta jer je tada glumačka Pomet-družina *staleški, rodno i generacijski heterogenu gledateljstvu okupljenom „na Placi“ prikazala komediju Pomet, nažalost, izgubljenu* (2009: 160). Razmatrajući te dvije praizvedbe u kontekstu aktualnih društvenih promjena u Dubrovniku, u vremenu kad se s komunalnog sustava upravljanja gradom prešlo na aristokratski, autor članka ponovo ističe značenje diverzificiranosti publike tih predstava: *S druge je strane prva i jedina izvedba Pometa bila prijelomna za razmjerno mlado dubrovačko glumište koje je odustalo od toga da bude privilegijem obrazovane, bogate i/ili plemenite gradske elite te postalo svojinom svih građana. Tim se činom simbolički nakratko izbrisala inače iznimno čvrsta, neprijelazna granica između vlastele i puka te obnovilo pravo svih građana, bili oni „plemenita“ ili „neplemenita“ roda, na sudjelovanje u važnome javnom i kulturnom događaju (ibid.).*

Mišljenja smo da izvedbe obje komedije za tako široko zamišljenu publiku nisu bile namijenjene manjem i po svojoj funkciji ipak ekskluzivnijem prostoru Vijećnice, već bismo se prije priklonili stavu da su doista vremenske prilike bile uzrokom praizvedbe *Dunda Maroja* u Vijećnici, što je zasigurno unekoliko i izmijenilo njegovu recepciju u odnosu na autorski anticipiranu recepciju, koja je do nas doprla u najstarijem rukopisu komedije. Drugim riječima, ono što danas posjedujemo jest autorski zamišljena recepcija, no zacijelo i brojčano i

¹⁰² O tim dvama pretpostavljenim rodno podijeljenim oblicima recepcije Boris Senker će reći sljedeće: *Zanimljivo je što se gledanje veže uz žene – kao i malo poslije u pitanju „Žene, para li vam ovo malo mirakulo Rim iz Dubrovnika gledat?“ (D, 349) – a slušanje uz muškarce, naravno, ako je točna pretpostavka da se ono „vi dobri koji ju ćete slušat“ (D, 348), odnosi samo na muškarce u publici. S nakanom ili bez nje, Držić razlikuje žensku od muške percepcije predstave. Ženska je vizualna, a muška auditivna; žensko će oko privući šarenilo kostima i dinamika pokreta, a muško uho riječi i njihov smisao* (2009: 149, bilj. 8).

staleški reducirana publika koja je u konačnici pratila predstavu u Vijećnici morala je, u određenoj mjeri, izmijeniti tu recepciju.

U svakom slučaju ostaje činjenica da su specifične komunikacijske namjere nagnale Držića da upravo ta dva teksta izvede na javnom prostoru za širu publiku. Pokušajmo razvidjeti koje. Naime, Držića smo upoznali kao pisca vrlo razrađenih autorskih strategija. On 1551. godine tiska svoje komedije u stihu i poeziju, ali komedije u prozi, poput u to vrijeme već odigranog *Pometa*, a i *Dundo Maroje*, izveden u veljači iste godine, zacijelo je već bio zgotovljen, ne ulaze u tiskano izdanje. Jer, tisak u ondašnjoj kulturi istočnojadranskih komuna, iako je zacijelo olakšavao cirkulaciju književne produkcije, još uvijek nije bio medij masovne recepcije, već je njegova komunikacijska namjena bila strogo usmjerena i limitirana prema učenom i društveno moćnom čitateljstvu. On je predstavljao određenu književničku legitimaciju, do koje je našem autoru zacijelo bilo stalo, a za takovu legitimaciju najpogodniji su bili stihovani uradci.

Duologija *Pomet – Dundo Maroje* imala je pak posve drukčiju namjenu: ona je znatno široj publici trebala ispriповijedati priču koja je se tiče. Medij javne kazališne izvedbe u to je doba bio najpogodniji za tu namjenu. Odabir modela eruditne komedije, čija učenost se očituje ponajprije u odnosu na klasičnim poetikama određene osobine žanra, ne upućujući pritom na možebitnu nedostupnost široj publici, također je bio logičan. Međutim, sadržaji posredovani komedijom *Dundo Maroje* (u pogledu *Pometa* ne možemo se dakako upuštati u nikakove tvrdnje) umnogome nadilaze klasični ljubavni zaplet eruditne komedije. Dakle, književni postupci korišteni u tome tekstu odgovaraju u najvećoj mjeri onima eruditne komedije, no tvrdimo da sadržaji koje ona posreduje imaju dodirne točke s određenim tipovima romana. Pogledajmo kojima.

Bavimo li se analizom toga teksta, logično se nameće pitanje tko je zapravo njegov središnji lik? Uzmemo li za kriterij naslov, bit će to dakako *dundo Maroje*. No, krećemo li se cjelinom teksta, zaključit ćemo da to ipak nije tako.¹⁰³ Uzmimo kao prvu pretpostavku da to mjesto zauzima *Pomet*. Takva vizura jača hipotezu o fabularnoj povezanosti *Pometa* i *Dunda Maroja*. *Pomet* tako postaje nekom vrstom provodnog lika te pretpostavljene duologije, a iz teksta sačuvane komedije znamo do koje mjere on utječe na zaplet. Likom *Pometa* i njegovom filozofijom, kao što smo malo prije pokazali, bavili su se mnogi tumači Držićeva

¹⁰³ O tome zašto Držić komediji ipak daje naziv *Dundo Maroje* nešto kasnije.

djela, on svakako nadilazi neke uske sheme onodobne književne teorije i kategorizacije likova dramskih i općenito književnih djela, no njegova izgradnja ipak proizlazi iz predložaka koje je podastrla suvremena mu književnost. Odmaknemo li se tako od tipa spretnih slugu onodobne komediografske produkcije, kojemu zacijelo Pomet najviše duguje, i potražimo li mu ekvivalent u tadašnjoj pripovjednoj prozi, dolazimo do pikarskog romana i nosivog mu lika *picara*.¹⁰⁴ On pripada nižim slojevima društva, no ne poznaje socijalne vezanosti. Skitnica je i pustolov, putuje trbuhom za kruhom, mijenja gospodare, a zahvaljujući iznimnom lukavstvu i spretnosti, sposoban je svoj izrazito negativan položaj preokrenuti u njegovu suprotnost. Pomet je dakako više od *picara*, autor mu je podario filozofsku nadgradnju koju ne posjeduje ta vrsta ranonovovjekovnog romana španjolskog porijekla, no ne možemo zanijekati određene karakteristike *picara* u liku Pometa, očitovane ponajviše u njegovoj pokretljivosti, bilo da je riječ o geografskoj ili socijalnoj pokretljivosti ili pak spretnim baratanjem božicom *fortunom*.¹⁰⁵ Ono što također karakterizira pikarski roman njegova je razvedenost u niz linearno nanizanih epizoda, što upućuje na potencijalno velik opseg tih književnih tvorbi. Složit ćemo se s tvrdnjama Lade Čale Feldman, koja u članku „*Dundo Maroje* ili ljubav prema geometriji“ (2009) preciznom dramaturškom analizom te komedije dolazi do zaključka kako njezina prividna epizodičnost ne funkcionira na istome principu slobodnog dodavanja epizoda bez narušavanja temeljne potke zapleta, već da je riječ o čvrstoj uzročno-posljedičnoj strukturi eruditne komedije.¹⁰⁶ No, ova konstatacija o strukturi komedije ne mijenja činjenicu da je *Dundo Maroje* opsežan tekst koji nudi obilje zгода i likova, dakle tekst čija i događajna kvantiteta i kvaliteta idejne nadgradnje nadilaze model eruditne komedije. Zadržimo li se samo na događajnosti te pridružimo li joj pretpostavljenu događajnost izgubljene komedije *Pomet* (opet uz prilično vjerojatnu fabularnu povezanost), dobivamo obilje zгода koje povezuje „pikareskni“ lik Pometa. Tako možemo govoriti o svojevrsnom pikarskom romanu u

¹⁰⁴ O obilježjima tog tipa romana v. u: Žmegač, 1991: 29.

¹⁰⁵ Podsjećamo da su sve te karakteristike Pometova lika navedene u tumačenjima koja smo ranije prikazali.

¹⁰⁶ Autorica, naime, u navedenom članku, odgovarajući nekim glasovima koji se javljaju od kraja šezdesetih godina prošlog stoljeća, poput Zvonimira Mrkonjića ili Slobodana Prosperova Novaka, koji, ponajprije očitavajući veliku slobodu njegove kompozicije, problematiziraju pripadnost *Dunda Maroja* modelu komedije erudite, preciznom dramaturškom analizom te komedije dokazuje da njezina struktura odgovara onoj eruditne komedije i to prvenstveno stoga što tehnike strukturiranja kazališnog predloška koje bismo nazvali „epskima“, dakle one u kojima lik u većoj ili manjoj mjeri doživljava stanoviti rascjep i iskače iz uloge, ne predstavljaju epizode koje bi bilo jednostavno odstraniti ne nanoseći nikakvu štetu dramaturškoj strukturi komedije, već upravo one tvore ključne zglobove radnje (Čale Feldman, 2009: 140-141).

nastavcima kojega je Marin Držić podastro svojim sugrađanima u dvjema odjelitim izvedbama između kojih je proteklo tri godine. Da bi Pometovim zgodama zabavio širu publiku svoga grada, odabrao je najpogodniji oblik masovne komunikacije književnoga djela svojega vremena i prostora – javnu kazališnu izvedbu. Promatramo li samo tu razinu književne komunikacije te duologije – zabavu šire publike nizom zgoda – možemo govoriti o pikarskom romanu u smislu komuniciranog sadržaja i recepcijske potražnje. No, *Dundo Maroje* dakako nije samo to, njemu je njegov autor namijenio i složenije komunikacijske zadaće, a u njihovom ispunjenju približio se nekim drugim književnokomunikacijskim modelima.

Druga će nam pretpostavka biti da je središnji lik *Dunda Maroja* Maro. Tada je dakako riječ o Marovom odlasku u Rim s 5000 dukata koje mu otac povjerava za trgovačke poslove, no sin se u Rimu odaje lagodnome i luksuznom životu; umjesto u poslovne svrhe, on taj novac troši na kurtizanu Lauru. Ovdje dolazimo do ljubavnog zapleta kao važne okosnice eruditne komedije. Naime, klasična komediografska struktura pretpostavlja određenu ravnotežu na početku komada, koja potom biva uzdrmana, da bi kraj komedije donio povratak ravnoteži. U pravilu to znači da ljubav dvoje mladih kroz komad nailazi na mnoge prepreke da bi na kraju trijumfiral. Znamo da se je Maro prije odlaska u Rim u Dubrovniku vjerio s Pèrom te možemo pretpostaviti da izgubljeni kraj donosi sjedinjenje to dvoje mladih. No, zaplet komedije nije pripovijest o njihovom pokušaju da se ponovo sjedine, odnosno taj pokušaj postoji samo s jedne, Pèrine strane. Naprotiv, Maro je posve zaluden kurtizanom Laurom. *Dundo Maroje* tako je pripovijest o „dezvijanom sinu“ koji napušta ulogu koja mu je u društvenom poretku dodijeljena (vjeridba s Pèrom i odlazak u Rim zbog trgovačkih poslova koje nasljeđuje od oca), u Rimu živi u suprotnosti s tom ulogom (umjesto da skromno živi i ulaže novac u posao, on ga troši na luksuz – ne zaboravimo da je tada u Dubrovniku na snazi zakon koji zabranjuje luksuz!; ljubav prema djevojci svojega roda, staleža i dobi zamjenjuje ljubavlju prema rimskoj kurtizani) da bi se na (pretpostavljenom) kraju vratio u svoju prvotnu ulogu. Zanimarimo li funkciju tkanja intrige koja je zabavljala gledatelje, koja je funkcija Marovog udvaranja Lauri? Odgovor na to bi bio da je Marova rimska epizoda u funkciji njegova odrastanja, njegova stasanja u odgovornog i bitnog člana zajednice, što mu njegovo rođenje i nalaže. On je, dakle, u mladosti morao otputovati u svijet, morao je okusiti život protivan idealima svojega staleža i sredine u koju će se nakon ove avanture vratiti, da bi u potpunosti bio spreman za svoj položaj u društvu. Gledamo li iz te perspektive, sadržaj i

ideološka potka posredovana ovim komadom bliske su jednom drugom tipu romana, koji će se doduše javiti koje stoljeće kasnije, pa definitivno ne možemo govoriti o utjecajima, ali formaliziranje određenog svjetonazora u književnu vrstu u određenom povijesnom trenutku ne znači nužno da on nije postojao i ranije. Riječ je, naime, o *bildungsromanu*, vrsti romana posebice razvijenoj u njemačkoj književnosti kraja 18. i početka 19. stoljeća, a čiji je rodonačelnik Goetheov *Wilhelm Meister*. Taj odgojno-obrazovni roman prati mladog pojedinca kroz niz epizoda konfliktnog, ali u načelu slobodnog i smislenog razvitka, koji osobnu afirmaciju postiže u skladu s razvojnim tendencijama u društvu (Žmegač, 1991: 65). U tom smislu ta je vrsta romana dakako proizvod kasnog prosvjetiteljstva te je ne možemo anakrono primijeniti na Držićevu renesansu, no ono što mi se čini ideološki blisko u tom tipu romana i Držićevoj komediji jest kontrast između života kojega mladi pojedinac vodi u vremenu svojega stasanja, s jedne strane, i društveno sankcionirane uloge koja ga nakon toga očekuje, s druge strane, te ideje da je upravo takva vrst stasanja blagotvorna za oblikovanje zrelog pojedinca koji će potvrditi i održati postojeći poredak. Ova posljednja ideja eksplicitna je u matrici *bildungsromana*, no u Držića bismo je mogli očitati tek kroz pretpostavku izgubljenog kraja koji, u skladu s posvećenom komediografskom matricom, zbivanja vraća u početnu ravnotežu.¹⁰⁷

Ovakvo nam tumačenje *Dunda Maroja* otkriva Držića kao prilično konzervativnog pisca, kao onoga koji se zalaže za statičnost poretka, poretka očeva, koliko god se činilo da u svojim komedijama koje tematiziraju generacijski sukob, poput *Dunda Maroja* i *Skupa*, u komentarima pojedinih likova koji se mogu očitati kao autorski glas staje na stranu sinova. Dubrovačkoj mladosti su se mogli dopustiti nestašluci, no oni su prestajali na pragu zrelosti, a pripadnici viših staleža ulazili su u unaprijed pripremljene im uloge. No, možda je Držić ipak držao presmjelim u samom tekstu komedije, a posebice u njezinom raspletu, ponuditi rješenja koja su odudarala od ustaljenog društvenog poretka, a nadaljeve matrimonijalizacijsko rješenje

¹⁰⁷ O transformacijskoj funkciji prostora Rima u *Dundu Maroju* Boris Senker je pisao koristeći Turnerov pojam *liminalnog*: *Bez obzira na to kako ga tko tumačio i na pozornici prikazivao – kao središte svijeta, novi Babilon, Dubrovnik „izokrenut“, univerzalni grad, grad X – Rim u kojem su se zatekli Držićevi likovi primjerni je Turnerov „liminalni“ prostor, prostor kroz koji se prolazi u doslovnom i prenesenom smislu, prostor u kojem se istodobno prelazi iz jednoga statusa u drugi, prostor, napokon, iz kojeg se čovjek, promijenjen ili preobražen, vraća na polazište. Boravku u „liminalnom“ prostoru prethodi razdvajanje, kidanje dotadašnjih veza, razgradnja postojećega; nakon njega slijedi spajanje, obnova dijela starih i uspostava nekih novih veza, djelomična obnova starog i izgradnja nečega novog* (2009: 169). Držimo da je tako Maro u Rimu prošao svojevrstu transformaciju koja ga je, u konačnici, osposobila da po povratku zauzme namijenjeno mu mjesto u dubrovačkom društvenom poretku.

koje bi podrazumijevalo nacionalne i društvene razlike među supružnicima. Zato spaja Lauru i Uga, Mara i Pèru – i sve vraća u početnu ravnotežu. Nema pukotina u raspletu, no zato je jedna takva pukotina mogla biti načeta u onom dijelu teksta koji izlazi iz scenske iluzije, u kojemu Rim nije zrcalo Dubrovnika, već u kojemu se gledateljstvo seli u mitsko pa time i nepostojeće, dakle manje opasno i prijeteće, vrijeme i prostor velicijeh Indija, u *prologu Dugog Nosa*.

Netom iznesena zapažanja o u biti konzervativnoj ideologiji na kojoj počiva tekst komedije *Dunda Maroja* (bez obzira na možebitne napukline u *prologu Dugog Nosa*) usmjeravaju nas i na rješenja pitanja imena komedije. Naime, u prethodnom tekstu ponudili smo dva tumačenja o tome tko je središnji lik komedije, ovisno o tome percipiramo li njenu namišljenu recepciju kao onu pikarskog ili *bildungsromana*. Mišljenja smo da te dvije anticipirane recepcije mogu supostojati, da se autor istodobno može obraćati publici koju želi zabaviti vješto oblikovanom događajnošću (doduše uz nešto filozofske nadgradnje koje je Pommet zacijelo nositelj) kao i publici kojoj želi nešto reći o odgoju mladeži i pripremi za njihovu buduću ulogu u zajednici. Tako se on obraća publici kojoj je u središtu Pommet, kao i onoj kojoj je u središtu Maro. No, kome je u središtu Marov otac, Dundo Maroje? On je tijekom najvećeg dijela komedije varan i ismijavan; iako želi biti korak ispred, on je uglavnom korak iza onih koji potežu konce intrige. Ali, on na kraju ipak trijumfira, rasplet u potpunosti odgovara njegovim željama, odnosno, što nam se čini važnije, ono što trijumfira je njegov princip socijalne statičnosti. Držimo da je upravo stoga, zbog trijumfa njegovog principa, komedija ponijela njegovo ime.

Ostanemo li pri impliciranom konzervativizmu teksta *Dunda Maroja*, vraćamo se na često postavljano pitanje postoji li veza između te komedije i kasnijeg urotničkog pokušaja. U tome smislu se ne namjeravamo baviti eventualnom anticipacijom kasnijeg autorovog političkog pokušaja sada još u književnom mediju, već se pitamo postoji li određena konzistentnost u autorovim političkim stavovima između vremena njegove intenzivne dramske produkcije i vremena preokupacija političkim akcijama. Pogledamo li, naime, već njegovo prvo poznato pismo Cosimu Mediciju, datirano 2. srpnja 1566. godine, vidjet ćemo da on u njemu izlaže plan preustroja dubrovačke vlasti koja tako više ne bi funkcionirala prema mletačkom, nego prema toskanskom uzoru, tj. u vlasti više ne bi bili samo plemići nego i predstavnici imućnijeg puka. Drugim riječima, usprkos bujici kritika na dubrovačku vlast koje u pismima Cosimu Mediciju Držić niže u prilično emfatičnom tonu, njegove ideje i

nisu u tolikoj mjeri revolucionarne, on se ne zalaže za poredak u kojemu bi vlast obnašali oni obdareni najvećom vrlinom (uostalom, razlučiti stalešku pripadnost i obnašanje vlasti u njegovo doba bilo bi doista utopistički!), nisu to doista oni „ljudi nazbilj“ kako ih, u skladu s pretpostavljenom Držićevom humanističkom lektinom tumači Frano Čale kao *vrle, inteligente pojedince* (1991: 21), već traži uključivanje u vlast još jedne staleški određene skupine, visokog puka; dakle želi njezino proširivanje. To dakako ne znači da se on zalaže za znatno liberalniji poredak u najrazličitijim njegovim aspektima, za značajno mijenjanje temeljnih institucija na kojima počiva njegov uži zavičaj.

U dosadašnjem tekstu naveli smo dva sadržajna sloja koja je autor želio posredovati svojoj publici: onaj vezan uz svijet pikarskog romana te onaj vezan uz svijet *bildungsromana*. No, dakako, komedija nam nudi niz drugih slojeva, niz drugih pripovijesti koje je Držić želio ispričovijedati svojim sugrađanima koji su se trebali okupiti pred Kneževim dvorom, ali ih je ružno zimsko vrijeme očito natjeralo da se sklone u Vijećnicu. Ispričovijedao je on tako prvu pripovijest o hrvatskoj dijaspori, o svim tim *našjencima*¹⁰⁸ u Rimu, bili oni Dubrovčani, Lopuđani, Kotorani, Korčulani ili nešto udaljeniji Novobrdani. Ne zadirući ovdje u dramaturške i idejne razloge smještanja radnje u Rim, moramo konstatirati da je autor iskoristio tu činjenicu te doveo na scenu niz živopisnih likova (koji dakako imaju svoju jasnu dramaturšku funkciju) koji su svoju sreću okušali na drugoj obali Jadrana. Ta intenzivna cirkulacija između dviju obala bila je stvarnost Držićeva vremena i on je imao potrebu da i o tome nešto kaže.

I konačno, ostavljajući prostora za daljnja iščitavanja pripovijesti koje je Držić želio ispričovijedati svojoj publici, a uz nužno upućivanje na golemu kritičku literaturu nastalu na tu temu, naposljetku ne možemo zanemariti sloj filozofske nadgradnje koji ovu komediju izdiže nad klasični model eruditne komedije ili pak u prethodnom tekstu predložen model pikarskog romana. Ona je mnogo više od vještog nizanja zgodna. Njezina bujnost katkad je zamagljivala njezinu preciznu strukturu eruditne komedije, no ta je bujnost zapravo obilježje ne njezine forme nego njezinog sadržaja. Ona se odražava u višestrukosti sadržaja koji se želi

¹⁰⁸ Kad govorimo o Držićevim *našjencima*, potrebno je izbjeći anakrono određivanje njihove etničke pripadnosti prema današnjim kriterijima. Oni su stanovnici južnoslavenskih krajeva, tada raspodijeljenih između različitih političkih tvorevina, koje u romanskom svijetu odigravanja *Dunda Maroja* ponajprije povezuje jezična bliskost, što je u tekstu komedije jasno markirano, budući da svi ostali likovi, ali i pripadnici ove skupine kada žele sakriti svoje porijeklo, govore (iskrivljenim) talijanskim.

posredovati, u višestrukosti pripovijesti¹⁰⁹ koje se žele ispričovijedati, a iz toga bismo mogli izvesti i višestrukost publike kojoj se autor obraćao: nisu nužno svi slojevi predstave bili upućeni svim članovima publike, za koju iz obraćanja u prolozima razabiremo da je bila poprilično heterogena, ili je barem predviđena njezina heterogenost za izvedbu na otvorenom, što u konačnoj izvedbi u Vijećnici možda i nije bio slučaj. Zbog te višestrukosti kojom sadržajno nadilazi model eruditne komedije očitali smo romaneskne crte u tome dramskom tekstu, amplificirajući to hipotetskim povezivanjem s izgubljenom komedijom *Pomet*, no ne dovodeći u pitanje formalnu strukturu *Dunda Maroja* koja odgovara modelu eruditne komedije. Mišljenja smo da je *Dundo Maroje* prvi hrvatski roman u komunikacijskom smislu, dakle u pogledu sadržaja koji želi posredovati cjelokupnoj zajednici u kojoj nastaje,¹¹⁰ a ta zajednica još uvijek ne čita romane, već prisustvuje kazališnim zbivanjima u onim rijetkim trenucima kad se ona odigravaju u njihovom gradu. *Dundo Maroje* svojim sugrađanima donosi veliku temu koja ih se tiče.

U prikazu modernih scenskih realizacija ove komedije vidjet ćemo u kolikoj mjeri će te činjenice, romanesknost u smislu posredovanja sadržaja i prisutnost velike teme za vlastito vrijeme i prostor zapravo predstavljati problem kasnijim revitalizacijama *Dunda Maroja*. Držimo, dakle, da je praižvedbena recepcija komedije *Dundo Maroje* bila polifona, da je autor svojemu tekstu podario niz značenja koja su supostojala u praižvedbenom kontekstu te su parcijalno bila odašiljana različitim segmentima publike. Takova komunikacija – višestrukost značenja na njegovu izvoru i njegovo segmentiranje u recepciji – neće se moći ponoviti u izvedbama koje više neće imati taj specifični praižvedbeni kontekst. Novi će redatelji,

¹⁰⁹ Govoreći o višestrukosti pripovijesti ne mislimo na višestruke zaplete, već na višestrukost idejnih slojeva teksta.

¹¹⁰ Povijesti nacionalne književnosti prvim hrvatskim romanom smatraju *Planine* Petra Zoranića, napisane 1536., a tiskane 1569. godine u Veneciji. Pripovijest je to o nesretnom Zoranu koji, da bi se izliječio od „betega ljubvenoga“, putuje dalmatinskim zaleđem, boravi među tamošnjim pastirima te sluša njihove pjesme i pripovijesti o nesretnim ljubavnicima, pretvorenim od bogova u stabla, cvijeće, izvore i potoke njegova zavičaja. Tekst obiluje fantastičnim doživljajima i vilama, a pisan je mješavinom proze i stiha. Govoreći o njegovom žanrovskom određenju, Slobodan Prosperov Novak kaže sljedeće: *Zoranićeve Planine pravi su vatromet raznorodnih žanrova i manjih oblika, a ono što njegovu romanesknu strukturu i danas čini posvema prihvatljivom jest upravo nedostatak čvršćega žanrovskog uporišta* (1997: 333). Dakle, to je djelo roman upravo po svojoj inovativnosti i fleksibilnosti. Ili, primijenimo li pomalo negativistički pristup, ono je roman jednostavno zbog toga što ga nije moguće nikako drukčije žanrovski odrediti. Romanom ga čini prije njegovo fabularno nego žanrovsko, formalno jedinstvo.

udubljujući se u Držićev tekst, morati pronaći nova značenja kojima će uspostaviti komunikaciju s vlastitom publikom. A to, vidjet ćemo, neće biti nimalo lak zadatak.

2.3.2. Fotezova zasluga za postavljanje Držića na modernu scenu

Zadatka vraćanja *Dunda Maroja* na pozornicu prihvatit će se mladi Marko Fotez 1938. godine. I on, poput ranijeg Miletića, uočava Držićev izvedbeni potencijal i na modernoj pozornici, ali i problematičnost scenskog transponiranja toga teksta, primjećujući: *Za njeno osposobljavanje za modernu pozornicu središnji je problem, dakle, bio, da se djelo sintetizira, da se sažme, da ga se učini jedinstvenijim, i to pomoću jačeg isticanja glavne radnje, veće povezanosti pojedinih prizora i reljefnih likova, što znači i zahvalnih glumačkih uloga. Uz to bilo je važno i pitanje jezika, koje je trebalo učiniti razumljivijim, ali da mu se ne oduzme duh originala, dah epohe i šarm dubrovačkog govora* (Fotez, 2000: 316). Slijedom učenog, Fotez pristupa preradbi te komedije sažimajući njezinih pet činova na tri, od izvornih tridesetak lica ostaje njih petnaest (od kojih su neka kontaminirana, poput središnjeg lica Pometa, koji na se preuzima neke replike, ali i jezične karakteristike Tripčeta Kotoranina), zaplet je pojednostavljen, jezik također, očišćen od brojnih talijanizama i dubrovačkih lokalizama. Takav značajno prerađen tekst Fotez je sam postavio na scenu zagrebačkog HNK i postigao izniman uspjeh kod publike te se idućih više od petnaest godina izvodi isključivo preradba. Štoviše, *Dundom Marojem* inauguriranu metodu Fotez će primijeniti, kao što smo imali prilike vidjeti u prethodnim poglavljima, priređujući za izvedbu još neke Držićeve komade te će tako ovakav pristup oživljavanju naše dramske baštine vladati nekoliko desetljeća, sve dok nova znanstvena čitanja i nove teatarske poetike ne potaknu nove redateljske pristupe.

No, činjenica je da je u trenutku ponovnog posizanja za gotovo četiri stotina godina starim tekstom Fotez učinio jedino što je bilo moguće. Funkcionirajući u oštrim binarnim opozicijama, u vrijeme kad je tekst te komedije bio dostupan gotovo isključivo u Akademijinom kritički opremljenom izdanju, Fotez je svoju zadaću vidio na sljedeći način: *Nju ostvariti na sceni znači zaista očistiti prašinu s papira akademskih izdanja, kulturno-historijski muzej pretvoriti u aktivan, suvremeni teatar, likove jednog davno prošlog vremena ispuniti crvenom krvlju današnjice* (Fotez, 2000: 317). Ono što je, s pravom, Fotez ponajprije uočavao u tom tekstu, renesansna je životna radost, no ono što mu, iz današnje perspektive,

možemo zamjeriti, svojevrsna je redukcija tog slojevitog teksta na taj doduše zavodljivi i izvedbeno potentan, ali ipak tek jedan od aspekata komada. Fotezu je, kao pravom kazališnom čovjeku, doista bilo stalo do živog teatra, na čemu mu nikako ne možemo zamjeriti, pa makar i pomalo iznevjerio autora, a učinak koji je postizala njegova metoda revitalizacije dramske baštine možemo nazrijeti u ulomku osvrta nastalog prilikom jednog beogradskog gostovanja Fotezove predstave: *Mnogi pozorišni posetioci pošli su preksinoć u Narodno pozorište kao da idu na neku dužnost: da vide jedno delo naše dubrovačke klasike, koje, razume se, nisu uspeli nikada da pročitaju, da se pouče malo iz istorije književnosti i iz istorije društva onoga doba, da se zanimaju koliko se čovek može zanimati u školi, u kojoj je obično dosadno i nastavnici i đacima. Njih je čekalo veoma prijatno iznenađenje. Mesto sumorno ozbiljne katedre gledali su oni praskavi kaleidoskop svetlosti i šarenila, mesto teško razumljivih reči kojima su potrebni komentari slušali su hihotavi dialog raskalašene renesanse, pune obesnog duha i radosti života. Držićev Dundo Maroje nije bio preksinoć mrtvo školsko štivo nego živo pozorište, pozorište u najboljem, u pravom smislu te reči...* (Ž. B. u *Politici*; citirano iz: Fotez, 2000: 329). Mrtvo školsko štivo ovdje je dakle suprotstavljeno živom teatru, a iz ove posljednje rečenice moglo bi se iščitati da se obje kvalifikacije odnose na *Dunda Maroja*, samo što je jednom riječ o izvorniku, a drugi put o scenskoj izvedbi preradbe. Drugim riječima, iz mrtvog školskog štiva moguće je, uz adekvatni preradbeni postupak, stvoriti živi teatar. Da živi teatar može nastati iz više stoljeća starog, „mrtvog“ (ili možda „polumrtvog“ – mislimo li na njegov život u kritičkim izdanjima) teksta, bilo je ipak otkriće u vrijeme pisanja citiranog osvrta.

Obrazlažući svoju preradbenu metodu, Fotez je višekratno primijetio da nije želio prikazati „komediju iz renesanse“, već „renesansnu komediju“, ispričavajući se na neki način zbog izostanka određenih kontekstualnih odrednica Držićeva prostora i vremena u svojoj preradbi. Mnogi su zapazili tu Fotezovu gotovo opsjednutost žanrom pa će i Antonija Bogner-Šaban u monografiji o ovom redatelju sumirati: *Većinom se smatra da je on redateljem koji umjetnički svijet književnoga djela podređuje njegovim žanrovskim odrednicama, želeći kroz opće karakteristike pokazati pojedinačno* (1989: 118), za njega je važno ostati *u granicama književne vrste originala, da se iz nje vidi duh vremena u kojem je original stvoren i duh autora* (cit. dj.: 124). Fotez je dakako uočio žanrovsku problematičnost *Dunda Maroja*, problematičnost u smislu njezinih izvedbenih reperkusija. U svojem pokušaju tumačenja Fotezovih preradbenih izbora Slobodan Prosperov Novak podsjeća nas na horizont očekivanja

tadašnje zagrebačke kazališne publike, naviknute na frajtagovsko poimanje komedije, na tamošnjoj sceni najčešće utjelovljene u Nestroyevoj konvenciji. Bliskost toga komediografskog obrasca jednom tipu tematski razrađeniye komedije *dell'arte* zacijelo je i pospješio dolazak anonimne sedamnaestostoljetne komedije *Ljubovnici*, svojevrsnog hrvatskog odjeka matrice komedije glumačkoga umijeća, na zagrebačku pozornicu 1932. godine (Novak, 1982: 113-114). Novak također izvješćuje da za spomenutu postavu ta komedija nije pretrpjela značajne prerađivačke zahvate (*ibid.*) što, s obzirom na njenu u dramaturškom pogledu vrlo čistu, gotovo školski za žanr tipičnu strukturu, i nije začuđujuće. Utoliko nije začuđujući ni Fotezov odabir da prerađujući *Dunda Maroja*, uz imperativ žanrovskog okvira renesansne komedije, posegne za modelom komedije *dell'arte*. U skladu s likovima improvizirane komedije oblikovani su likovi Dunda Maroja, njegovog sina Mara, kurtizane Laure, Petrunjele, Bokčila, Marove vjerenice i Babe, a i sam kraj komedije slijedi navedenu matricu (Bogner-Šaban, 1989: 59-60).

Smisao književnog žanra upravo je u kreiranju horizonta očekivanja recipijenta književnog teksta, on je onaj formalni okvir koji čitatelju/gledatelju omogućuje snalaženje u individualnoj realizaciji književne umjetnine, odnosno u autonomnom svijetu književnog djela. Uočivši književnu vrijednost *Dunda Maroja*, ali i njegovu žanrovsku problematičnost, Fotez se poduhvatio iznalaženja toga okvira koji bi za publiku njegova vremena postao svojevrsnim mostom prema imanentnim vrijednostima toga teksta, a rezultati toga traganja posve su logični: on je pošao od svojoj publici već poznatih okvira suvremene komediografske scenske prakse da bi ih proširio ponešto pojednostavljenim renesansnim modelima. Pritom pretpostavljanje iznalaženja žanrovskih rješenja scenskoj realizaciji specifičnih odlika pojedinačne umjetnine nije nimalo iznenađujuće: prioritet je bio definiranje žanra koji će omogućiti scensko oživljavanje tada već cjelovito ukoričene hrvatske dramske baštine. No, iako je iznalaženje žanrovskih rješenja u tome trenutku bilo nužno, ono je nažalost postalo izvorištem brojnih ograničenja koja u konačnici čine upitnim estetske razloge postojanja tog dramskog teksta. Jer, remek-djela su u pravilu remek-djela u trenutku kad iskaču iz žanrovske matrice, a ne kad je potvrđuju. Tako *Dundo Maroje* polazi od matrice eruditne komedije, njezina temeljna shema okvir je za razvoj zapleta komedije i putokaz praiizvedbenoj publici za snalaženje u tekstu, ali ostaje tek potkom za nizanje daljnjih slojeva teksta koji daju svu istinsku vrijednost komediji.

Stoga nam se na ovome mjestu čini zanimljivim usporediti Držićevo pretpostavljenu percepciju horizonta očekivanja svoje publike s Fotezovom percepcijom horizonta očekivanja vlastite publike. Vratimo li se nešto ranije provedenoj analizi *Dunda Maroja* u smislu namišljene i ostvarene recepcije djela u praizvedbenom kontekstu, odnosno sadržaja koje ono želi posredovati, možemo zaključiti da je Držić računao na heterogenost svoje publike, računao je na njihovo snalaženje u temeljnoj shemi eruditne komedije, ali da je predvidio i sadržaje koji nadilaze tu shemu, koji možda računaju i na zahtjevnije članove publike, koji, izlazeći iz puke događajnosti i nesputane renesansne kazališne igre (barem onako kako je doživljava 20. stoljeće), zahtijevaju i ponešto strpljenja od te publike. Ukratko, Držić je od svoje publike očekivao strpljenje kako bi im ispričovijedao više pripovijesti, dakako ne u usko fabularnom smislu, već u smislu posredovanog sadržaja, a kako bi to postigao, morao je prizvati neke druge žanrovske modele, koji na drugi način oblikuju temeljnu literarnu građu. Slijedom ranije analize, zaključili smo da je u smislu posredovanog sadržaja riječ o elementima pikarskog i odgojno-obrazovnog romana, žanrova od kojih jedan nije niti bio formaliziran u doba nastanka te komedije, a konvencije drugoga zacijelo nisu bile poznate njezinoj publici. No autor je ipak procijenio, zacijelo s pravom, da si može dopustiti to žanrovsko otklizavanje, i to jednostavno zato što su se pripovijesti koje je želio ispričovijedati toj publici nje ticale, bez ostatka. A takva podudarnost emisije i recepcije, usprkos svoj klasičnosti i neprijepornoj univerzalnoj vrijednosti toga književnog teksta, više nikada neće moći biti postignuta, uvijek će postojati neki ostatak, neki suvišak smisla koji u scenskoj realizaciji onda postaje manjkom. Zato se zapravo nikada više scenski neće izvoditi cjeloviti tekst, pa i kad se odustane od izvođenja Fotezove tročine obrade i vrati petočinom izvorniku, i on će uvijek doživljavati neke preinake. Zato su poglavlja ovog rada, koja se bave suvremenim izvedbama Držićevih komada, u neku ruku povijest potrage za tom izvornom cjelovitošću komunikacije između autora i njegove publike, potrage čiji su akteri suvremeni kazališni stvaratelji i njihova publika, koji na potki Držićeva ostvarenja pokušavaju uspostaviti cjelovitost vlastite komunikacije, u vlastitom vremenu i prostoru, s vlastitim preokupacijama, istodobno gradeći status klasika i univerzalne vrijednosti toga teksta.

Kao što je Držić ispravno procijenio horizont očekivanja vlastite publike, isto je učinio i Fotez. Naime, kao što smo ranije primijetili, u doba Fotezovog poduhvata Držićev tekst je još uvijek tek svojina književnih povjesničara, on još nije dijelom školske lektire, što će ga kasnije učiniti, ako ne nužno poznatim, a ono barem prepoznatljivim široj publici. Redatelj

dakle ne može računati na prethodno znanje publike u barem osnovnom snalaženju u rasteru toga teksta. Jezik *Dunda Maroja* dakako je dodatna poteškoća, posebice u zagrebačkoj sredini. I konačno, pripovijesti koje je Držić želio ispričati svojim sugrađanima ne mogu se u jednakoj mjeri ticati zagrebačke publike tih međuratnih godina. Time dakako ne želimo negirati univerzalnost Držićeva teksta, no ta univerzalnost nije eksplicitna u toj mjeri da je gledatelju moguće do nje doprijeti bez stanovitog prethodnog rada, bio taj posao dramaturški, redateljski, ili jednostavno osobni napor gledatelja/čitatelja u smislu prethodnog upoznavanja s tekstom i njegovim kontekstom. Drugim riječima, Držić je mogao kroz svoje likove izravno komunicirati s vlastitom publikom,¹¹¹ dok kontekst Fotezova uprizorenja tu izravnu i cjelovitu komunikaciju nije omogućavao. Zapravo, jedino što je Fotezu bilo na raspolaganju u cilju usmjeravanja horizonta očekivanja vlastite publike bio je žanrovski okvir. Upravo tom činjenicom objašnjavamo Fotezovo inzistiranje na preciznom žanrovskom usidravanju svoje preradbe Držićeva teksta: žanrovsko je dakle prepoznavanje jedino moguće polazište njegove publike u svijet Držićeva djela. Slijedom takvog načina razmišljanja, a kako smo ranije objasnili, odabir žanra komedije *dell'arte* nije najbolje odgovarao polazišnom kontekstu djela, ali je zato bio prikladniji horizontu očekivanja publike.

U tome kontekstu žanrovskoga „očišćavanja“ i sukladnog mu horizonta očekivanja Fotezove publike zanimljiva su promišljanja Slobodana Porsperova Novaka koji u duhu vremena nastanka preradbe, primjerice iščitavajući novinske oglase za kozmetičke proizvode te proizvode za čišćenje, očitava stanoviti ideal čistoće, za kojim se očito pvela Fotezova preradba, a za koju kaže da je *jedna umivena, oprana i dobro očišćena verzija te komedije* (1982: 115) te nastavlja: *Morat će još dosta Save poteći a da senzibilitet gledatelja, sada pomognut i evropskom modom, otkrije Držićevu grotesknost, eliptičnost i farsični prosede kao konstitutivne za akt ulaska u taj kazališni svijet. Fotezova publika očekivala je čistoću, čistoću kao paradigmu svog vremena i ona ju je dobila (ibid.).*

Ovakva promišljanja mogu se lako argumentirati i brojnim Fotezovim napisima u kojima obrazlaže svoju preradbenu metodu, a gdje se često javlja riječ *balast*. Tako on kaže: *Mislim da Držićeve predstave treba da budu oslobođene svih balasta i konvencionalnosti njegove epohe...* (Fotez, 1969: 381). Držić dakako poštuje stanovite konvencije svoje epohe, one su naravno uvjet za uspostavu komunikacije s vlastitom publikom, no teško da bismo

¹¹¹ Istraživanja Slavice Stojan (*Slast tartare: Marin Držić u svakodnevi renesansnog Dubrovnika*, Zagreb – Dubrovnik, 2007.) upućuju na stvarne predloške Držićevih likova.

mogli reći da su mu tekstovi opterećeni konvencionalnostima. Naprotiv, ono što je zacijelo Fotezu predstavljalo inscenacijski problem ona su mjesta kad Držić iskače iz konvencionalnosti, iz očekivanog, no istovremeno su ta mjesta i izvor njegove dodane vrijednosti. Na jednom pak drugom mjestu riječ *balast* dolazi u sljedećem kontekstu: *Tako je jedinstvo radnje bilo kod Držića prilično poljuljano i opterećeno velikim balastom epizoda i mnogih riječi, koje su bile sračunate samo na trenutačni efekt u stanovitim prilikama* (Fotez, 1939: 7). U vezi s tim prigovorom ponovo upućujemo na članak Lade Čale Feldman (2009) u kojemu autorica odbacuje prividnu epizodičnost *Dunda Maroja* te pomnom analizom pokazuje u kojoj mjeri su dijelovi komedije koji se na prvi pogled ne doimaju uklopljenima u glavni tijek zbivanja zapravo za njega bitni. Primjedba pak o balastu pojedinih riječi upućuje nas na raniji redak u kojem Fotez kaže: *... ili je šalu izbijao iz toga, što je svoja lica silio, da govore koji strani jezik, kojim nisu vladali (ibid.)*. Jezična dakle raznolikost, koja je sama po sebi jedan od nositelja, kako smo je nazvali, prve pripovijesti o hrvatskoj dijaspori, za Foteza je bila balast, jer on tu pripovijest, za razliku od izvornog autora teksta, svojoj publici nije imao namjeru ispričovijedati.¹¹² Autoru preradbe balast su i poneka lica te on, kontaminacijama pojedinih lica, njihov broj svodi na polovicu izvorno zamišljenih sudionika komedije. Sve nas ovo upućuje na stanovito Fotezovo nesnalaženje u Držićevoj bujnosti, bilo jezičnoj, bilo fabularnoj, bilo pak da je riječ o višestrukosti pripovijesti koje autor želi ispričovijedati. Naime, mnogi elementi koje adaptator smatra redundantnima zapravo su dodana vrijednost našeg komediografa matrici renesansne eruditne komedije.

Slijedom navedenog, Fotezov problem s tekstom *Dunda Maroja* okarakterizirali bismo žanrovskim problemom. On traga za jednim očišćenim komediografskim žanrom, a nailazi na roman, dakako na roman u komunikacijskom, a ne u formalnom smislu. Tako definirana romanesknost ove komedije u scenskopraktičnom smislu problematična je jedino u pogledu

¹¹² U tom je kontekstu zanimljiva primjedba S. P. Novaka o promjeni horizonta očekivanja publike koja izvrsno reagira na Laurinu ektemporaciju u Kunčevićevoj režiji *Dunda Maroja* iz 1981. godine, kad ona uzvikne: *Basta, Aus, van!* te nastavlja: *To trojezično mjesto, taj trenutak sažimanja cijele hrvatske i društvene povijesti u uskliku jedne talijanske gastarbajterice, njemačkih veza i našinačkog porijekla, pokazuje, kada ga sagledamo iz obzora reakcija publike, da se vidokrug očekivanja glede Dunda Maroja doista bitno promijenio* (Novak, 1982:115). Kunčević je, dakle, očito s pravom, procijenio da se pripovijest koju je u hrvatskoj kulturi i književnosti započeo Držić ponovo tiče njegove publike, ona je možda izmijenila svoj oblik i geografiju, ali Držićev početni materijal ovdje ponovo postaje relevantan. I upravo zato on se odlučuje da je ponovo ispričovijeda. Usput napominjemo da je već Kosta Spaić, koji *Dunda Maroja* režira na Dubrovačkim ljetnim igrama 1964. godine, u vrijeme kad je već započeo intenzivni imigracijski val hrvatskog stanovništva, u svojoj postavi ove komedije istaknuo i aktualizirao taj motiv.

opsega teksta i njegove prividne epizodičnosti: otuda Fotezova redukcija s petočine na tročinu verziju. Ostali problemi komunikacijske su prirode: od jezika kao temeljnog komunikacijskog sredstva do pripovijesti koje je autor praižvedbe želio ispriopovijedati svojoj publici, a koje su za Fotezovu publiku izgubile značenje.

U konačnici se dakako nameće pitanje ocjene Fotezovog poduhvata, no odgovor na njega nije nimalo jednoznačan. Naime, neprijeporan je uspjeh njegove preradbe kod publike,¹¹³ ona je to djelo donijela na modernu pozornicu, što vjerojatno ne bi bilo moguće s izvornim tekstom. Zato je ocjena Fotezovog postupka podijeljena: on je neispravno postupio u smislu pojedinačnog ostvarenja, reduciravši jedno iznimno književno djelo odstranjivanjem onih njegovih dijelova na kojima se temelji njegova iznimnost. No, ispravnost njegova postupka počiva u dijakronijskom smislu, u smislu daljnje evolucije toga teksta na sceni. Stoga možemo zaključiti da je Fotez, na neki gotovo paradoksalni način, omogućio daljnji život *Dunda Maroja* na sceni upravo tim (možda samoprisilno) reduciranim čitanjem teksta. Jer, i takvim čitanjem, on je svojoj publici uspio poručiti da u nacionalnoj dramskoj baštini postoji nešto vrijedno, ona je tu poruku razumjela, a dio nje kasnije je krenuo u potragu za tim vrijednostima, koje još u Fotezovoj verziji nisu mogle doći do izražaja. Iako je Fotezov pristup prevladan i danas više nitko ne izvodi njegovu preradbu, smatrali smo potrebnim vratiti se istraživanju motiva onoga što bismo danas smatrali njegovim zabludama i to isključivo iz razloga temeljnog motiva našega istraživanja, a to je trajna problematičnost Držića na suvremenoj sceni.

2.3.3. Škiljanovi redateljsko-prostorni eksperimenti s izvornim tekstom

Iako će Fotezova preradba još neko vrijeme puniti kazališne dvorane, režiser Mladen Škiljan će se 1955. godine odvažiti na hrabar potez i prvi na modernu pozornicu – bila je to scena Zagrebačkog dramskog kazališta – postaviti izvorni tekst *Dunda Maroja*. O rezultatima tog riskantnog poteza pisao je Mladen Stary u *Vjesniku*. Kritičar će konstatirati problematičnost i Fotezove obradbe i izvornika za suvremenu pozornicu. Doslovno će reći da je izvornik nakon četiri stotine godina *presahnuo* te da je *zaostao* iza našeg vremena. Stoga smatra da će se *svaki redatelj naći u nedoumici između autentičnog i modernog scenskog*

¹¹³ I to ne samo zagrebačke, nego i hrvatske, jugoslavenske i inozemne.

ostvarenja, između historijske rekonstrukcije i zahtjeva suvremene kazališne publike (Stary, 1955). Vrijednost je ovih kritičarskih zapažanja što nam odaju stvarne dvojbe tadašnjih kazališnih praktičara i kazališno zainteresirane javnosti o tome kako iznijeti *Dunda Maroja* na suvremenu scenu. Iz te je, naime, rečenice razvidno da recenzent ne predviđa mogućnost povezivanja izvornog teksta i modernog scenskog ostvarenja. Drugim riječima, izvedba izvornog teksta nužno bi značila svojevrsnu historijsku rekonstrukciju u smislu izvedbenih obilježja praiizvedbe. Nadalje će ustvrditi: *Jasno je, da se danas te dvije krajnosti ne mogu više sastati na Fotezovu tekstu, ali je isto tako postalo jasno da se one ne mogu naći ni u originalu (...). Potrebna je, dakle, izvjesna rekonstrukcija, a ona je potrebna samo radi nove obradbe, dok je nova obradba i dalje kategorički zahtjev naše kulture i našeg vremena (ibid.)*. Kritičar ovdje ispravno naslućuje da je potreban novi pristup tekstu koji će nadići Fotezove simplifikacije, ali i pristupiti izvornom tekstu na način koji će omogućiti njegovu komunikaciju sa suvremenom publikom, odnosno biti nešto više od kulturnog spomenika. Jer, po riječima kritičara, upravo je preveliko inzistiranje na historijskoj rekonstrukciji¹¹⁴ djela bilo problem te predstave. Stoga kritičar smatra da *početi odjednom s autentičnom izvedbom izvornika znači otići unatrag, znači zapravo uspostaviti kazališni muzej za jednu vrijednu, ali praznu posudu prošlosti (ibid.)*. Čudi se što se preko noći napustilo iskustvo od tisuću uspješnih predstava Fotezove obradbe te primjećuje da je jedina suštinska razlika između dotada izvođene obradbe i ove nove postave izvornika ta što je sada Dundo Maroje postao glavno lice, dok je Pomet bio glavni pokretač Fotezove obradbe. Na kraju će, ne bez žaljenja, ustvrditi da je izvedba preradbe u produkciji Jugoslovenskog dramskog pozorišta i dalje bolja od ove Škiljanove. U tome igra ulogu i činjenica što je za praćenje postave izvornika potrebno gledateljsko predznanje (*ibid.*).

Recenzent nas izvješćuje i o izgledu pozornice okarakteriziravši scenografiju Kamila Tompe *moderniziranom*. Slijedom njegova opisa zaključili bismo da je ona prilično konvencionalna, no ono što je, pretpostavljamo, kritičaru pružilo dojam moderniziranosti jest *željezna građa* iz koje su konstruirani balkoni i stepenice *pa cjevaste prečage podsjećaju na gimnastičke sprave i strše poput armiranog kostura nekadašnje bogate renesansne arhitekture (ibid.)*.

¹¹⁴ Doduše, nije posve jasno na što kritičar misli govoreći o *historijskoj rekonstrukciji*. Da li je doista riječ o rekonstrukciji renesansnih kazališnih kodova, odnosno pokušaju rekonstrukcije praiizvedbe, ili za kritičara *rekonstrukcija* jednostavno upućuje na izvedbu integralnog teksta?

Zanimljive su kritičareve opservacije o ritmu predstave. U početku predstave njegovo će ubrzanje dobiti pozitivnu ocjenu: *Kroz čitav prvi čin ekspozicije tempo radnje veže pažnju do te mjere, da svaki pridošli akter donosi sa sobom nešto novo i interesantno – obećava mnogo (ibid.), no ubrzo to postaje problem: A radnja je brza i brža, pa u drugom činu zamor ubija invenciju, ponavljanje rađa dosadu i razočaranje se podmeće na kraj predstave. Štoviše, suvišna vika i žurba, vašar mizanscena i trka oko kulisa tangiraju dobar ukus gledalaca, pa čovjek prilikom one pretjerane eksplozije smijeha (zadihani se Pomet nikako ne može zaustaviti od smijeha) ima vremena razmišljati i pitati: dokle će to tako i čemu (ibid.)?* Koji je razlog takvom redateljskom odabiru možemo samo spekulirati. Da li je to bio način nošenja s količinom tekstualnog i događajnog materijala, kojeg je pred kazališne stvaratelje odjednom podastro prebujni izvornik? Ili je to i dalje ona vizija renesansne energije baštinjena od Foteza? Posebne će pohvale doživjeti Pomet, u antologijskoj izvedbi Pere Kvrđića, koji je toj ulozi, u Fotezovoj obradbi kreiranoj od strane Joze Laurenčića, udahnuo novu svježinu. Vidimo da će i on patiti od te pretjerane energije, preintenzivnog kretanja na sceni, o čemu svjedoči njegova zadihanost, i pretjeranog smijeha, koji očito nadilazi svoju dramaturšku opravdanost. Već će ovdje biti uočljiva ona Pometova pokretljivost o kojoj su govorili književni povjesničari, ovaj puta prije svega manifestirana u fizičkoj scenskoj akciji.

Rezultat te akceleracije bit će sljedeći: ... *ma da je kompletni ansambl uložio dragocjeni glumački napor, i ma da je svaki pojedinac tog ansambla disciplinirano podređen cjelini. Uzalud, jer u drugom činu i u završnoj partiji ni redatelj ni glumci nisu mogli sačuvati mjeru, pa je u finalu, kad sve treba da bude zbijeno i sređeno, pregledno i jasno, većina ostala razbita i nepovezana (ibid.).* Međutim, kritičar će ipak završiti u pozitivnom tonu: *No u svakom slučaju ta predstava znači prekretnicu ili kao zahtjev prema boljoj interpretaciji autentičnog teksta ili kao poučan primjer za novu obradbu,¹¹⁵ a oboje je zapravo isto, jer oboje mora računati i s vjernošću autoru i sa sklonošću publike (ibid.).*

Hrabar potez Mladena Škiljana da se upusti u postavljanje izvornoga teksta *Dunda Maroja* na suvremenu scenu dijagnosticirao je odnos hrvatskog kazališta i Držićeva djela

¹¹⁵ Kritičarevo baratanje oprečno postavljenim terminima izvedbe *autentičnog teksta* i njegove *obradbe* ukazuje da on ne razmišlja o mogućnostima dramaturške ili redateljske obradbe izvornoga teksta – dakle o praksi koja je postala normom kad je riječ o inscenacijama baštinskih tekstova u kasnijim desetljećima -, odnosno o izvođenju izvornoga teksta slijedeći suvremene scenske poetike. Iz njegovih riječi zaključujemo da se polemika koju ovdje pokušava zapodjenuiti odnosi prvenstveno na *jezični materijal* na kojemu se temelji predstava, a manje na njezina izvedbena obilježja.

sredinom prošloga stoljeća. Bio je to trenutak kad je Fotezova preradba polako gubila smisao svojega scenskog postojanja, koji je nesumnjivo imala u trenutku svojega nastanka, a način kako pristupiti izvorniku još je bila poprilična nepoznanica. Osjećala se vrijednost izvornoga teksta, no jedino scensko rješenje koje se moglo zamisliti kao rezultat vjernosti izvorniku bila je autentična predstava, u smislu poštivanja kodova izvornog Držićeva izvedbenog konteksta, što je moglo posljediti tek muzejskom izvedbom, bez prave estetske vrijednosti, pa stoga i bez pravog umjetničkog opravdanja. U nedostatku pravih rješenja koja bi scensku modernost i izvedbenu inovativnost povezali s baštinskim tekstom, Škiljan je, kako bi ipak uspostavio nekakvu komunikaciju s publikom, zacijelo pribjegao nekim Fotezovim rješenjima, poput scenskog utjelovljenja renesansne energije, u čemu je očito, zajedno sa svojim glumcima, pretjerao. Nakon te postave – gotovo bismo mogli reći eksperimenta – uspostava cjelovitije komunikacije između izvornog teksta *Dunda Maroja* i suvremene publike još je daleko od realizacije, ali prvi korak je svakako napravljen.

Godine 1967. obilježavat će se četiristota obljetnica Držićeve smrti pa će to biti pobuda da se *Dunda Maroje* prvi puta u izvorniku postavi na središnju nacionalnu scenu – zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište – no poradi obnove kazališne zgrade koja je tada u tijeku premijera je održana na, vidjet ćemo prilično neprimjerenom, pozornici Radničkog sveučilišta Moša Pijade. Režije se ponovo poduvatio Mladen Škiljan i na neki način nastavio istraživanja započeta desetak godina ranije u Zagrebačkom dramskom kazalištu. Predstavu ćemo razmotriti kroz četiri kritička osvrti: onaj Jozе Puljizevića u *Vjesniku*, Srećka Lipovčana u *Telegramu*, Marije Grgičević u *Večernjem listu* te Nikole Batušića u *Republici*. Zanimljivo je da su kritike Jozе Puljizevića i Marije Grgičević razmjerno kraće i pozitivno intonirane, dok su Srećko Lipovčan i Nikola Batušić dublje zašli u analizu predstave te joj i pronašli značajnije zamjerke koje su njihove ocjene više usmjerile prema negativnom polu. Sve će se kritike pozabaviti trima temeljnim problemima: odabirom glumaca, tretmanom prostora te odnosom Držićeve riječi i scenskog pokreta, dok će neke završiti i načelnim promišljanjima o položaju nacionalnog klasika na središnjoj nacionalnoj pozornici.

Odabir ansambla predstave sve je odreda iznenadio. Jozo Puljizević konstatira da su u svim dotadašnjim postavama *Dunda Maroja* igrali najelitniji glumci pa ga stoga čudi hrabar izbor neafirmiranih glumaca, posebice Božidara Oreškovića kao Pometa (1967). Marija Grgičević žali što mlada publika, koja u velikoj mjeri prisustvuje predstavi, nema prilike upoznati se s besmrtnom interpretacijom Pometova lika Pere Kvrgića (1967b). Srećko

Lipovčan će za Oreškovićeve Pometa reći: *Umjesto da bude „motor“ predstave, ovaj je Pomet i glasovnom dispozicijom i automatizmom rečenica „zaustavljao“ i malo onog što se gibalo: posebno u prvom dijelu predstave koji se odvijao poput nezanimljive melodrame, ali ništa manje u drugom koji je doduše, izgledao mnogo više poletan, ali taj se polet manifestirao samo kao uzmak riječi pred gestom* (1967). Vidimo da se opet pretpostavljeni renesansni polet želi scenski utjeloviti prenaplašenom gestom. Batušić će pak za Oreškovićeve interpretaciju reći: *Držićeve su riječi iz njega izlazile u neprekinutom korektno naučenom nizu, ali bez ikakve svježine, životnoga soka, pa čak i radosti* (1975: 11-12). Zamjerke su upućene i nekim drugim interpretacijama, dok je najpozitivnijom ocijenjen Bokčilo Ljudevita Galica (Lipovčan, Batušić).

Pozornicu Radničkog sveučilišta kritičari su također ocijenili problematičnom. Iako će konstatirati da to nije umanjilo temeljnu vrijednost predstave, Puljizević će reći da je ona *osiromašena za cijelu jednu bogatu skalu prostornosti i autentičnosti ambijenta, štaviše svedena na prilično neuslovne okvire gostoljubive pozornice Radničkog sveučilišta „Moša Pijade“* (1967). Srećko Lipovčan će pak o prostoru reći sljedeće: *Treba li još jednom i ovdje, istaći hladnoću tog cjelokupnog prostora? Još uvijek ne vjerujem, i nakon ove predstave, da se na toj sceni mogu postići pravi kazališni odnosi. Ako se pak i postignu, oni će mnogo više biti izrazom nemoćnog traganja za logikom te scene no odnos koji nesumnjivo proizlazi iz osmišljenosti riječi. To da se Držićeve riječ (a onda naravno i misao) izgubila na tom prostoru, koji je, čini se u prvi čas, spretno adaptiran, prva je pretpostavka ovog Dunda kojeg smo vidjeli* (1967). Silom prilika nametnut prostor očito se pokazao prilično nekazališnim, barem u očima aktualne kritike.

Usprkos neadekvatnosti premijernog prostora, scenografija Aleksandra Augustinčića ocijenjena je pozitivno. Puljizević govori o *neobično funkcionalnoj pa i scenski prilično originalnoj scenografiji vertikalnog rasporeda* (1967). O odnosu pozornice, scenografije i scenske igre Marija Grgičević će reći sljedeće: *Zadivljuje neočekivano rješenje redatelja Mladena Škiljana i scenografa Aleksandra Augustinčića koji na toj, za ovu predstavu neprikladnoj pozornici, osvajaju novi prostor za igru u vertikalama originalne scenografske konstrukcije, iza koje je ostavljen i filmski ekran da bi dočarao dojam prostornosti i omogućio bogate svjetlosne efekte. Pa ipak, i to više nego inventivno rješenje ostaje tek izlaz iz nužde, jer u toku igre, nošene vrtoglavim tempom i naglašenom živošću pokreta i glasova, scenska dinamika u tako iskonstruiranom prostoru ne dobiva pravu slobodu i spontanost. Drugi izlaz,*

koji režija nalazi prodorom u samu publiku (glumci dolaze i iz gledališta, a predstava završava trijumfalnom povorkom kroz dvoranu), mnogo je sretniji, te doista stvara živu vezu s publikom, a Muzička omladina, glavni posjetilac ove dvorane, prati to gibanje spontanom oduševljenjem (1967b).

Razvidno je da je ovdje tretman prostora puno radikalniji od onoga u predstavi Zagrebačkog dramskog kazališta iz 1955. godine. Međutim, očito nije postignut komplementaran odnos između tako inovativno zamišljene scenografije i same scenske igre, njezina dinamičnost ne nailazi na adekvatnu refleksiju u prostoru scene, već se taj energetski višak prikladnije prazni u razmjeni s prostorom i (mladenačkom) energijom publike.

Već smo vidjeli kako je Srećko Lipovčan zamijetio da se Držićeva riječ, a s njome i misao, izgubila u neadekvatnom prostoru. No, što se doista desilo s tom riječju? Kritičar će, ne bez ironije, ustvrditi: *Uspjela je [predstava, op. L. M.], međutim – a to i jest ono najvažnije – zaobići i toliko sakriti Držićevu riječ koja nešto i znači, da se činilo da priustvujemo mjestimično dosadnoj a mjestimice opuštenoj igrariji, a ne Dundu Maroju od kojeg smo navikli da čujemo nešto vrijedno. Kretanja i riječ dođoše u tako oštar sukob da se činilo kako se govori jedno a igra drugo: misao je ostala prigušena, a gesta, prenaglasivši se, počela sve brži i brže „odmotavati“ da bi na kraju zapala u automatske okretaje, mehanicizam, polet zbog poleta, „vedrinu“ zbog vedrine (Lipovčan, 1967). U daljnjem tekstu recenzent će pokušati pronaći razloge tog uzmicanja riječi pred gestom: *Ako sam u početku rekao da je riječ (a to znači misao i smisao) uzmaknula pred gestom, onda treba dodati da je sve kretanje u toj predstavi izgledalo jedino kao želja da se kreće, pokreće, da se ne bude statičan, miran, i da se jedinu snagu koju je potrebno upotrijebiti treba utrošiti u fizičku prisutnost (ibid.).**

Po kritičarevu, dakle, sudu, Držićev tekst i glumačka gesta koja ga je utjelovljavala nisu postigli sklad. S opaskom da misao i smisao nužno uzmiču kad riječ uzmiče pred gestom dakako da se ne bismo složili jer i gesta ima značenjski potencijal, no, po Lipovčanovu mišljenju, ona taj potencijal očito nije ostvarila. Njezin su intenzitet i dinamika ponovo trebali scenski konstruirati dojam renesansne veselosti, no više od toga dojma nisu postigli: nisu proizveli smisao.

Kritičar velikog književnog obrazovanja, Nikola Batušić, još će oštrije suditi o tretmanu Držićeva teksta u Škiljanovoj predstavi: *Ova nas predstava, međutim, ostavlja u velikoj nedoumici, jer je Škiljanov pristup „Dundu Maroju“ započet s krivih ishodišta, pa*

izvedba zapinje tamo gdje bi joj morala biti motorna snaga. A ta snaga jest jezik pjesnikov. Da Držićev jezik jest i mora biti jedinim polazištem svakog scenskog ostvarenja njegovih tekstova, svakog presađivanja autorova na pozornicu, mislim da je upravo u godini njegove obljetnice i u svjetlu mnogobrojnih rasprava netom tiskanih i javnosti saopćenih, izlišno spominjati. (...) Ne poštivati te principe jezika-usmjeritelja, znači Držića jednostavno uprizoriti, sniziti ga do banalnog kostura obične post-plautovske manufakture (1975: 10). Kritičar će, nadalje, konstatirati stanovite ortoepijske probleme u glumačkom posredovanju teksta, no to smatra, iako ozbiljnim, ipak tehničkim problemom. Istinski problem je u nečemu drugom: *Kada se Držićevoj riječi prilazi olako, bez napora prodiranja u njenu bit, onda ona ne predstavlja više nikakvu motornu snagu predstave, već mlohavo visi o skeletu same komedije, za koji znamo da i nije odveć ravnomjerno sagrađen i usaglašen po proporcijama svojih sastavnica. Postaje tako Držić banalan, monoton i dosadan, približava se onoj velikoj množini danas mrtvih i zaboravljenih renesansnih komediografa (cit. dj.: 11). Rezultat takvog pristupa bit će sljedeći: Nema smijeha, nema radosti, nema života (ibid.). Stoga se taj manjak nadomješta krivim sredstvima: Gledalište se, naravno, može umjetno uzbibati (kao što je to i učinjeno u finalu predstave) uz pomoć bubnjeva i truba, uz pomoć glumačke družine koja prosipa svoje odjednom uskršlo veselje po dvorani, ali to je i kod gledatelja i kod glumaca lažno veselje na koje zaboravljamo i prije no što smo došli do glumišnoga praga (ibid.).*

Nasuprot tim dvjema kritikama koje negativno ocjenjuju tretman Držićeve riječi u predstavi te njezin odnos s pokretom, Marija Grgičević će na taj aspekt predstave gledati nešto pozitivnije: *Baš u onome što se smatralo odstupanjem od glavne radnje, epizodnim skretanjima i dramaturškim nedostatkom, nađeni su novi impulsi za suvremeno scensko ostvarenje, koje uz maštovitu galeriju likova posjeduje i obilje jezičnih nijansi, bujan govorni ritam te daje nove poticaje modernom teatru pokreta (1967b). Čini se da kritičarka naslućuje neke nove tendencije u čitanju naoko dramaturški neopravdano razvedene strukture Držićeve komedije te potencijal teatra pokreta da participira u scenskoj semantizaciji teksta komedije.*

Godina obilježavanja četiristote obljetnice Držićeve smrti bilo je vrijeme već prilično razvijene držičološke misli, kao što je i Batušić primijetio u netom citiranim opaskama. Držićev se opus počeo promatrati u njegovoj punoj kompleksnosti, što se s pravom očekivalo i od kazališne produkcije. Tako će i Lipovčan konstatirati da *Držić zasigurno nije, a posebno ne u Dundu Maraju – samo veseljak koji na svoje vrijeme i na svoju umjetnost gleda „veselo“, Držić je u prvom redu ozbiljan pisac, ozbiljno govori o ozbiljnom, a to što dopušta*

da to ozbiljno iskažemo u vedrini jedne komedije, služi mu samo na čast (1967). Književna je znanost dakle prihvatila spoj komediografske forme i filozofskog sadržaja, no to ne znači da je i kazališna praksa znala na koji način to dvoje uskladiti. Vidjeli smo da su kritike Škiljanove predstave iz 1967. godine podijeljene: neke su dobrohotnije i u nekim njegovim rješenjima pronalaze perspektivne pravce za daljnje kretanje te hvale mladenačku energiju i ansambla i publike, a neke isuviše muči neadekvatan tretman Držićeve riječi u odnosu na scenski pokret koji je očito krenuo vlastitim smjerom odustavši od istinskoga značenjskog potencijala. Nesumnjivo je da je ovdje Škiljan krenuo dalje s istraživanjem u odnosu na dvanaest godina stariju predstavu, iako mu Lipovčan niječe bilo kakvu inovativnost i rizik u pristupu te predstavu doživljava „klasičnom“ u svakodnevnom značenju riječi (1967). Ono što će povezivati obje predstave tendencija je da se scenskim pokretom i općenito dinamikom scenske igre postigne efekt renesansnog prštećeg veselja. U prvoj predstavi taj je učinak u velikoj mjeri proizvodio Pomet Pere Kvrgića, dok je Oreškovićev Pomet iz druge predstave očito bio prigušeniji. Međutim, u drugoj je predstavi Škiljan svakako više eksperimentirao s prostorom – a pritom ne mislim na akcidentalnu premijeru izvan neobarokne pozornice zagrebačkog HNK -, eksperimentirao je, u skladu s tada novim idejama, preklapajući prostor izvedbe i gledališta, i time ipak postigao nešto veći stupanj komunikativnosti s publikom. Za razliku od prve Škiljanove predstave, rekla bih da se ovdje ipak polako ocrtava ideja da uprizorenje klasike i inovativne moderne scenske poetike nisu u suprotnosti već da su komplementarne, da je uprizorenje klasike upravo povlašteni prostor izvedbenog inoviranja. No, postojanje te svijesti još uvijek nije značilo da su iznađeni i modaliteti njezine praktične provedbe. A to je ono što je naljutilo poneke kritičare.

Spomenimo još na kraju da su i Lipovčan i Batušić, u toj obljetničkoj prilici, ali i prigodom prvog postavljanja izvornoga teksta *Dunda Maroja* na središnju nacionalnu pozornicu, ponešto progovorili o potrebi da bi on tu zapravo trebao trajno biti. Batušić iz njegova izostanka s repertoara zagrebačkog HNK i izvodi probleme koje očitava u predstavi (1975: 12), dok Lipovčana, inspirirana ovako neobičnom glumačkom podjelom, brine zašto to kazalište nema ansambl s kojim bi se mogla napraviti adekvatna podjela za igranje toga komada, budući da i on smatra kako bi *Dundo Maroje* trajno trebao biti na repertoaru. Možemo tek konstatirati da je ova rasprava, gotovo pola stoljeća kasnije, ostala vrlo aktualnom, iako je središnja nacionalna pozornica, kao što ćemo vidjeti, u jednome trenutku doista pronašla načina kako izvoditi taj nacionalni klasik, no pozicija utemeljiteljskog teksta

hrvatske kazališne tradicije u središnjem nacionalnom kazalištu i dalje će biti trajno problematičnom.

Mladen Škiljan i treći će se puta vratiti *Dundu Maroju*, 1971. godine, ponovo na pozornici zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta, nastavivši svoja istraživanja suvremenog postavljanja klasičnog teksta koja će u središtu imati inovativni tretman izvedbenoga prostora. U *Vjesniku* će se ponovo na predstavu kritički osvrnuti Jozo Puljizević te će autor ovaj puta imati potrebu da veći dio članka posveti razmatranju Škiljanovih pobuda da se toliko bavi Držićevim tekstom kao i pronalaženju ishodišta njegovih scenskih rješenja. Tako će konstatirati da *Škiljana u priličnoj mjeri zbunjuje sigurnost i jednostavnost konvencije s kojom bi se tako lako, s pola glumačke snage i lijevom nogom glumačkog talenta mogla odigrati jedna komedija izvornog humora, u renesansnom tlorisu, i s galerijom likova obilježenim manama i vrlinama našeg mentaliteta* (1971). Na tako uočenu situaciju u aktualnom scenskom tretmanu Držićeve komediografije redatelj će reagirati na sljedeći način: *Ranije dvije Škiljanove predstave „Dunda Maroja“, a i ova treća, permanentno se nalaze u sporu s jednim stalnim modelom prezentiranja te komedije, modelom koji je toliko doraden i upravo nemaštovito iscizeliran da bi se kao konzerva jednog ukusa i manire mogao izvoziti na svjetsko teatarsko tržište, uz mogućnost da, točno po iskustvima tog konzerviranog iskustva, svaki sposobniji režiser u nekoliko čitačih i nekoliko aranžir-proba ostvari na sceni industrijski proizvedenu predstavu iz jedne tipizirane serije. Od vremena kada je zaslugom Fotezove preradbe „Dundo Maroje“ krenuo na svoj slavni put po našim pozornicama, gotovo su sve predstave te komedije nalikovale jedna na drugu kao nadgrobni spomenici. Obračun s niskim komičarskim fintama i preglumljenom glumačkom radošću na sceni napravljen je svega nekoliko puta: kod Stupice u Jugoslavenskom dramskom pozorištu, na Ljetnim igrama u Dubrovniku i tri puta uzastopce kod Škiljana. Škiljanovi argumenti u njegovoj trećoj režiji ove komedije i dalje su pouzdano upravo na liniji tog njegovog spora s paušalnim odmjeravanjem snage Držićeve dramaturgije, s odmjeravanjem koje priznaje velikom majstoru komedije užarenu paletu humora, šarenilo likova, ali ne i svestranost i pronicljivu psihološku snagu njegovih likova* (ibid.).

A ono što će Škiljana nadasve zasmetati u takvom redateljskom pristupu šablonski je tretman prostora. Jer, Škiljan ignorira i prezire okvir građanske pozornice u uvjetima koji su vječno nepromjenjivi: *portali su sporedne ulice, proscenij je za prologe i bijeg iz radnje, a centar scene za intrigu. U takvom prostoru, gdje je gramatika kretanja unaprijed izrežirana,*

režiser je samo koordinator već isprobanih postavljenih kombinacija. I tu glumci mogu biti u najboljem slučaju slični opernim pjevačima koji imaju svoje paradne arije (ibid.). Zato Škiljan posve mijenja prostor izvedbe: on, kako kaže Puljizević, *stavlja lokot na pozornicu i seli komediju u gledalište (ibid.)*. Preciznije, *Škiljan se uopće nije koristio scenom „scenske kutije“, sve se zbiva na prosceniju, kao sabiralištu igre-akcije, zatim u ložama neposredno s obje strane proscenija, lijevom i desnom prilazu prosceniju iz gledališta, donekle se koristi prvi red, a stanovitu ulogu ima i foyer (Falout, 1971)*.

I Puljizević i Falout priznat će ovdje Škiljanu inovativnost na razini ideje, no svi kritičari čije smo osvrte ove predstave konzultirali (Puljizević, Falout, Batušić) konstatirat će i neuspjeh takova prostornog rješenja. Prvo iz posve praktičnih razloga: *gledalište je u hip postalo nefunkcionalno jer ni jedna od rubnih vizura više ne funkcionira do kraja... pola komedije je na nivou radio-drame koja se sluša, a pola se ne vidi (Puljizević, 1971)*. Potom su tu i zamjerke u smislu scenske poetike: *Držićev „dubrovački“ Rim Škiljan ovdje svjesno sužava na dvadesetak longitudinalnih metara igracega prostora, dodajući mu još i lože sa oba dijela proscenija, ali time nije postigao velike efekte, niti je unio u vlastita gledanja na ovu komediju bitnih novina. On je jednu proizvoljnost htio učiniti estetičkom vrijednošću, uvjetnost pretvoriti u opći postulat, a renesansnu sliku svijeta poistovjetiti s baroknom arhitektonskom fakturom. Pri tome ne vidi kako Držića svjesno osiromašuje, kako primorava svoga glumca na igru u takovu brisanom prostoru gdje ne može imati ni podrške suigrača niti se može uzdati u okvir u kome igra (Batušić, 1971)*.

Željko Falout opširno će pisati o istraživanjima kazališnog prostora u posljednjih pedesetak godina, o izlasku iz kazališnog okvira, o ukidanju distance između glumaca i publike, da bi ustvrdio: *Škiljan je nedvojbeno na pragu ovih napora – u onome što je htio. Međutim ono što je ostvario – daleko je od toga da bi nam pomoglo u novom shvaćanju kazališnog prostora. Nesporazum je kompletan. Čini mi se, kao prvo, da je tu osnovni nesporazum između Škiljanova htijenja i postojećeg kazališnog prostora HNK. U ambijentu gledališta HNK naprosto je nezamislivo ono što je Škiljan htio. Da i ne govorimo o tome da se veći dio igre nije mogao pratiti: svako kretanje glumaca izvan proscenija djelovalo je nestvarno, namješteno, izlišno, tako ogoljelo, „rasklimano“: svaki gledalac koji bi se pokrenuo izgledao bi življe i prirodnije (1971)*. I Falout, dakle, navodi zamjerku tehničke prirode da je uz ovakav scenski dispozitiv dio predstave nemoguće pratiti, no ključno je njegovo uočavanje neadekvatnosti neobaroknog teatra za ovako zamišljen tretman prostora:

ulazeći među publiku, u arhitekturu neobaroknog gledališta, glumci zapravo ne uspijevaju uspostaviti komunikaciju s publikom.

Ipak, neki su se glumci i u tome zadatku snašli: *Dok su neki glumci do maksimalne vjerodostojnosti neposrednog i intimnog obraćanja gledaocima ostvarili ne predstavu nego razgovor s publikom (Ivo Serdar i Boris Buzančić, neosporno Zlatko Crnković i donekle Ilija Džuvalekovski), dotle su drugi, posudivši stare navike sa kutije-pozornice, pokazivali neku vrstu glumačke vještine koja liči na svladavanje glumačke discipline. Oni su bili precizni, ali s fantazijom koja je sankcionirana u onim davnim konzerva-predstavama „Dunda Maroja“, gdje se smijeh i radost renesansne komedije igra po principu dobro uigrane nogometne momčadi kada svatko zna otkuda i kamo treba plasirati geg, vic, podvalu, kada se točno zna gdje je potrebno uhvatiti se za glavu, srce ili past na tur. Takvi su Škiljana slijedili samo formalistički, ali takvi su najčešće izazivali i poneku žalost da se ipak ne otvori željezni zastor i da se komedija ne preseli tamo gdje se već godinama osjeća kao kod kuće, jer bolje je biti svoj makar na starom nego ničiji u novom (Puljizević, 1971). Drugi pak nisu uspostavili ni komunikaciju s redateljem, a onda, u takvom prostornom dispozitivu, ni s publikom.*

Ovo žaljenje za već ustoličenim pristupom *Dundu Maroju*, sjećajući se Škiljanove postave iz Zagrebačkog dramskog kazališta, izrazio je i Željko Falout: *Sjećam se Škiljanova „Dunda“ u ZDK-u šezdesetih godina [kritičar je vjerojatno šezdesetih godina gledao predstavu koja je premijeru doživjela 1955.; op. L. M.]. Bila je to sjajna, do savršenstva razrađena predstava, podosta i hladna u svojoj „kristaličnosti“. Ali je bila predstava. Palo mi je na pamet: da je Škiljan ipak ostavio „Dunda“ na sceni HNK – gledali bismo kroz izlog lijepe akvarijske ribice – ali, u tom prostoru, bilo bi to svakako bolje od ovog eksperimenta. Iako se u načelu treba prije opredijeliti za promašene eksperimente nego li za uspjele konvencionalne predstave. Samo ovaj eksperiment krenuo je s odviše krivim proračunima, ignorirajući neke očitosti (1967). Spoj Škiljanovih istraživanja scenskog prostora i pozornice HNK očito se pokazao neuspjelim. U tome kontekstu, po procjenama aktualne kazališne kritike, predstava bez eksperimentalnih pretenzija bila bi prikladnija.*

Tri Škiljanova eksperimenta s Držićevim izvornikom najbolje je sumirao Nikola Batušić: *On [Škiljan, op. L. M.] je još u vrijeme mladoga ZDK, 1955. godine, izveo prvi od kazališnih praktičara integralni Držićev tekst na sceni, upustivši se tako u borbu s pristalicama Fotezovih preradaba, i svojim je upornim dokazivanjem „igrivosti“ izvornika*

pokazao da ima pravo. Druga istina, koju će povjesnici hrvatskoga glumišta morati uzeti u obzir jest činjenica da je u onoj prvoj predstavi iz 1955. kao Pomet nastupio genijalni Pero Kvrgić, koji je i kasnije, nakon svojih nastupa kao Pomet u Dubrovniku ostvario jednu od najvećih kreacija u povijesti našega kazališta. Sve drugo, vezano uz Škiljanove predstave i režije „Dunda Maroja“ jest prepuno prijepora, oporba i proturječnosti. Od podjele uloga do tlocrtnih i scenografskih rješenja, od tumačenja nekih značajeva do govorne interpretacije njegovih glumaca (1975: 13).

Mladen Škiljan bio je prvi redatelj koji se poduhvatio režiranja izvornog teksta *Dunda Maroja* i učinio je to u tri uzastopna navrata. Bio je svjestan dotrajalosti kako Fotezove preradbe tako i izvedbenog modela, s vremenom pretvorenog u rutinersku šablonu, na kojemu su počivale gotovo sve dotadašnje izvedbe te komedije. S pravom je smatrao da izvorni klasični tekst priziva suvremenu i inovativnu redateljsku poetiku kako bi postigao puninu svojega suvremenog scenskog života. Međutim, tek je bilo potrebno iznaći sredstva kojima bi se postigao suživot baštinskoga teksta i suvremenih scenskih inovacija. Škiljan je polako, od predstave do predstave, krenuo u istraživanja scenskog prostora, koja su u svakom ostvarenju bila sve radikalnija. Komunikaciju s publikom, kao imanentni problem posredovanja baštinskoga teksta, pokušao je ostvariti dostignućem njemu suvremenog teatra – ukidanjem rampe te preklapanjem prostora gledališta i pozornice, ulaskom glumaca u prostor publike. No, u neobaroknom zdanju zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta takva se poetička zasada nije uspjela realizirati. To istodobno znači da Škiljanovi eksperimenti s Držićevim izvornikom nisu iznašli adekvatan način *udomljavanja Dunda Maroja* na središnju nacionalnu pozornicu što će, izuzevši Kunčevićevu postavu deset godina nakon posljednje Škiljanove, ostati trajnim problemom hrvatskoga kazališta. Ono što pak ostaje kao najsvjetlija uspomena nakon Škiljanovih eksperimenata antologijska je uloga Pometa u interpretaciji Pere Kvrgića iz postave u ZDK. Kvrgić više neće biti Škiljanov Pomet, no preselit će se u dubrovačke postave te na neki način kanonizirati interpretativne koordinate te uloge. Jasno će nam to pokazati u kojoj mjeri uspjeh pojedine postave te komedije ovisi o glumačkim kreacijama, posebice nosive uloge Pometa.

2.3.4. Ambijentalnost i komunikativnost Spaićeve dubrovačke predstave

Dundo Maroje pojavit će se već na prvom izdanju Dubrovačkih ljetnih igara, 1950. godine, kao gostovanje znamenite Stupičine postave Fotezove obradbe u produkciji Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Međutim, prva festivalska produkcija te komedije bit će režija Koste Spaića iz 1964. godine, koja ne samo da će ukazati na potencijal ambijentalnog pristupa u insceniranju Držićeva teksta, već će otkriti njegove komunikacijske mogućnosti u autorovu gradu. Kao što ćemo pokušati pokazati iznoseći aktualne osvrtne na predstavu i kasnija sjećanja, ta je predstava uspjela ostvariti ono što su druge onodobne postave, neke nešto prije, a neke nešto kasnije, pokušavale: zadržala je Fotezovu veselost, a da pritom nije pristala na tekstualnu, dakle i idejnu i sižejnu, redukciju, već je, naprotiv, potpunoma se posvetivši Držićevom tekstualnom materijalu, iz njega crpla nove pobude i scenski inovirala; pored toga, ponuđeni je prostor Gundulićeve poljane iskoristila na taj način da je uspjela ostvariti, a ne suzbiti, komunikaciju s publikom.

Spaić dakle predstavu dovodi na Gundulićevu poljanu tako da dvije strane trga postaju igraći prostor, a dvije su rezervirane za gledalište. No, unatoč toj prividno nejednakoj vizuri, Spaićevom gledateljstvu se ne događa ono što će mučiti gledatelje Škiljanove predstave iz zagrebačkog HNK koji će imati dojam da prate radio-dramu. Batušić će to opisati sljedećim riječima: *A glumci pak ne igraju u nekoj pravocrtno-okomitoj poziciji na gledatelje, jer je to u takvim uvjetima naprosto nemoguće. Glumi se i scenski djeluje u najužoj svezi s onim dijelom scenskoga prostora koji je za pojedina sudionika zbivanja u času akcije ključan, pa on time i u cjelokupnom prostornom kompleksu Držićeva Rima postaje dominantan. Na taj način u širokom gledalištu nema prikraćenih, a čitav je ovaj dio Gundulićeve poljane svakoga časa posve spreman da u svom najmanjem mikro-lokalitetu postane dramaturški djelatan* (1975: 21). Prostor dakle tako funkcionira da se njegovi pojedini dijelovi scenski aktiviraju u određenim trenucima, a da opet svi ti segmenti budu vidljivi iz čitavog gledališta.

Pored toga, scenografski elementi svedeni su na minimum. Kako će reći kritičar *Telegrama*:¹¹⁶ *Nema više kulisa ni dogradnji osim dva prepolovljena antička stupa, koji se pretvaraju u kamen, određujući tako ambijent renesansnog Rima. A sve drugo je „pravo“: stolice i stolovi, burad, izvješeni cimeri i raskošni kostimi* (N.T., 1964). Stvarni ambijent,

¹¹⁶ Članak je potpisan s N. T. Budući da su slične opservacije, ali u znatno skraćenom obliku, iznesene u kritici *Večernjeg lista* (10. 8. 1964.) koju je potpisao Nenad Turkalj, pretpostavljamo da je riječ o istom autoru.

dakle, posve potiskuje kulisu te se fizički elementi stvarnosti transponiraju u elemente fikcije. No, što s prepolovljenim antičkim stupovima? Njih se prisjeća Ivica Kunčević, tada mladi student Akademije dramske umjetnost i statist u predstavi:

U prologu komada negromant Dugi Nos obraća se publici: I sad ću, evo ovdje, kako stojite, prid vašim očima, ovu Placu u Rim pretvorit.

Citiram po sjećanju Spaićevu, ili moju, preinaku Držićeve rečenice: ... sada ja mislim, sada u ovi čas, ovdje prid vami ukazat Rim.

U tom trenutku izlazili smo mi akademci, noseći nekoliko kaširanih rimskih stupova i postavljajući ih po placi na unaprijed određena mjesta. Zajedno s nama na scenu je izlazio čitav ansambl. Stupovi su vrhu bili ukoso rezani i trebalo je, dakako, niži dio okrenuti prema gledalištu (2012: 29).

Kunčević u nastavku anegdotalno pripovijeda kako je upravo on na probi stup postavio naopako, na koji način je Spaić reagirao te konačno pokušava protumačiti Spaićevu odluku da upravo ti kaširani stupovi kontrastiraju stvarnom ambijentu:

Ali, kaširani stupovi na pravoj poljani?!

Kazališno artificijelno i prirodno?!

Izostanak osjećaja za dosljednost i čistoću postupka?!

Ne.

Spaić je estetiku svojih dubrovačkih predstava gradio na svjesnom prekršaju do tada važećih ambijentalnih načela. On je kazališno intervenirao u stvarni prostor, ali u posebnom kontekstu.

Sa svoja tri stupa Negromantovu je čaroliju preveo u vidljiv kazališni događaj. On je mirakulo. Minimalnom kazališnom intervencijom teatralizirao je placu. Tek sada shvaćam da smo mi, nosači stupova, bili zapravo Negromantići. Zahvaljujući prekršaju dubrovačka je poljana postala Rim; dogodilo se čudo kazališta.

Komentar ove preobrazbe istinskog prostora u neko posebno prizorište, izrečen iz usta Negromanta Tonka Lonze: ne para li vam malo mirakulo iz Dubrovnika Rim gledat?, bio je u potpunosti pokriven.

Isto rješenje na pozornici u kazališnoj zgradi ne nosi sa sobom taj udar; čudo tu izostaje. Zamislimo da tri rimska stupa ulaze u scenografiju koja prikazuje Dubrovnik. I Dubrovnik i stupovi su, kako god bili obrađeni, artificijelni. Nema trvenja, nema iskre. Pozornica podrazumijeva scenografiju ili scenski element. Ona ih zove. Istinski kameni trg tek pristaje da bude teatar. A i kada pristane ne gubi svoju samosvojnost, on je i dalje dubrovačka placa, sa svim konotacijama koje nosi. Ona se nije stopila s tri rimska stupa u jedinstvenu scenografiju Rima, ona se s njima tek zbrojila. Uostalom, nemoguće je stopiti pravi kamen i kaširane stupove. Spaić ih je obradio tako da se jasno osjećaju kao teatarski element. Pravi trg i kazališni element mogu doći samo u kontrapunktalni odnos i taj odnos je, u ovom slučaju, bio izuzetno plodonosan – korespondirao je s dramaturgijom komada i s Držićevim teatralizmom.

Dundo Maroje često je opisivan kao najdubrovačkija komedija, a eto, taj najdubrovačkiji komad događa se u Rimu. Kostin odgovor vrlo je jednostavan. Kamena placa plus tri kazališna stupa je Rim. Kamena placa sama – Dubrovnik (cit. dj.: 30-31).

Ta tri kazališna stupa Spaićevo su tumačenje Negromantova obrtanja Place. Oni će markirati onaj dio Place kojega je zaposjela scenska iluzija, njihovim unosom odredit će se prostor igre, odijeliti od gledališnog prostora, Placa raspolučiti na dvije polovice ontološki različitog statusa. One će biti simbol kazališta, simbol iluzije, okidač za početak igre.

Stvarni dakle prostor, jednostavnim markiranjem, postaje fikcionalni. Što takav postupak zapravo donosi predstavi? O povratku Dunda Maroja/*Dunda Maroja* u stvarni prostor grada recenzent *Telegrama* će reći sljedeće: *prošetao je jednostavno pjacom, onim istim trgom na kojemu preko dana buče piljarice i prolaznici i igraju se djeca, toči se vino u oštarijama, pronose jastozi i uživa voće. Taj i takav, isti i autentični mediteranski trg doživjeli smo uveče pod svjetlima reflektora – samo dočaran iz davne prošlosti* (N.T., 1964). Preobrazivši se u fikcionalni prostor, Gundulićeva poljana nije se posvema lišila svojih izvanfikcionalnih značenjskih naboja. Publika je uvečer sjedala na konstruirane tribine na Poljani svjesna jutarnjeg života toga prostora. Redateljska koncepcija uzimala je u obzir tu značenjsku dvostrukost, tu činjenicu *izvrnutosti Place*. Ona je spajala bogatstvo Držićeve izgovorene riječi i stvarnost mediteranskog trga, koja se u gotovo pola milenija, u svojem osnovnom tonu, nije bitno izmijenila. Svijest o stvarnom, jutarnjem, životu na Poljani oživljavala je, utjelovljivala Držićevu riječ.

Specifični odnos prema Držićevu tekstu još jedna je uspjeta karakteristika Spaićeve postavbe. Tako će Zvonimir Berković konstatirati kako Spaić *nije zabavljao publiku samovoljnim režijskim dosjetkama, nije prekrpio pijesak teksta pjenom svoje samostalne invencije, nego je, uranjajući svakog časa u svježju i bistru ljepotu Držićeva jezika, vadio svaki put na površinu nepoznate i neslućene bisere autorskih refleksija i opservacija* (1964). Otuda i sljedeći kritičarev dojam: *Gledajući ovu predstavu, učinio mi se Držićev tekst kao masivna morska santa koja samo svojom desetinom strši iz vode (i tu smo desetinu dosad znali), a Spaić nam je dao uvid i u ono ogromno podvodno (ibid.)*. Spaiću, dakle, za razliku od Foteza, Držićev tekst nije bio prepun *balasta*, već je u njemu iznalazio značenjske slojeve koji su širili obzorje njegove scenske realizacije, nadahnjivali ga za nova scenska rješenja.

Jedna od osobina Držićeva rukopisa koja je Fotezu stvarala probleme, a Spaić ju je znao pravilno iskoristiti u okviru svoje scenske zamisli, jest sljedeće: *Kosta Spaić je, nadalje, dokazao, da su svi „nedostaci“ Držićeve dramaturgije zapravo njegova prednost. Ne mogavši se zbog neobuzdane životne radoznalosti mirno prepustiti discipliniranoj vožnji kanalom fabule, nego istrčavajući se neprestano i ogledavajući se na sve strane za svim što je živo i zanimljivo, Držić je nehaj prema pravilima obilno nadoknađivao radošću gledanja (ibid.)*. Danas je doduše pokazano da je Držićeva prividna epizodičnost zapravo čvrsto dramaturški utemeljena (Čale Feldman, 2009), no nesumnjivo je da je Spaićev pristup toj naizglednoj dramaturškoj razbarušenosti bio inovativan u odnosu na dotadašnje redateljske realizacije toga komada. Ta su mjesta, iščitavamo iz kritika, očito bila iskorištena za male redateljske i glumačke bravure, ali Spaić je, dublje kročivši u Držićev tekst, očitao u njemu i neke scenski još nepročitane pripovijesti. Zato je ta predstava, riječima Zvonimira Berkovića, *duhoviti i razigrani scenski esej o „našijencima“ i „našijenstvu“ (ibid.)*. A ti dubrovački izmještenici u Rim toliko su bliski suvremenim *našijencima* u bijelome svijetu, da će Berković primijetiti kako se naši ljudi i dalje ne snalaze u inozemstvu (poput Bokčila); ne znaju strane jezike; skupo jedu kad ih drugi časte, a jeftino kad sami plaćaju (oštarije *alla grassezza* i *alla miseria*); imaju komplekse domaćeg imena (Marin se u Rimu naziva *signor Marino*); rado troše tuđe (Berković kaže državne) novce na bjelosvjetske Laure koje su i odviše često obične naše Mandaljene; i dalje su prijemljivi za *tudeške (ibid.)*. Godine 1964. pripovijest o hrvatskoj emigraciji opet je relevantna. Zato je Spaić posegnuo u Držićev tekst da bi svojoj publici ispričao pripovijest koja je se tiče.

Spaić je unio i neke inovacije u oblikovanje likova: *Nova verzija Laure, koju je navodno već Stupica upotrijebio u Pragu, bilo je njeno pijanstvo, jer ona tek u takvom stanju nasjeda Popivinoj spletki i gubi tri hiljade dukata. Osim toga, ova Spaićeva Laura prvi put više nije bila samo ljepuška štafaža igri, nego punokrvni karakter: kurtizana prostakuša, vulgarna i nametljiva, koja i te kako aktira u samoj radnji. No možda je najljepši zahvat ove režije postava samog centralnog lika, starog Dunda Maroja. Prvi put otkako znamo tu komediju na našim suvremenim scenama, on više nije pognut čangrizavac i priprosto obučeni i priglupi tvrđica, nego zaista bogat trgovac, u elegantnom crnom veluru s gosparskim štapom u ruci, obrazovan čovjek koji citira latinske izreke i koji će gransenjerskom gestom odbaciti štap i izvući iza pasa bodež da bi temperamentno nasrnuo na nezahvalnog sina* (N.T., 1964).

Zvonimir Berković će također konstatirati da je Spaićeva predstava *potpuno inspirirana arhitekturom Gundulićeve poljane. Ta je predstava autohtono dubrovačka i nezamisliva u bilo kojem drugom ambijentu* (1964). Prostor se, dakle, pokazao bitnom kreativnom i značenjskom komponentom predstave, no ta je predstava bila *dubrovačka* u još jednom smislu: ona je računala na dubrovačku publiku, na istinske sudionike, a ne samo na promatrače dnevnog života Gundulićeve poljane. Ona je računala na određeni stupanj prepoznavanja koji se izvan te sredine ne bi mogao postići.

Njezinu važnost u kontekstu razvoja nacionalnog kazališta kritičar *Telegrama* formulirat će na sljedeći način: *Istaknimo još jednom da je ova predstava prelomni doprinos našoj suvremenoj teatarskoj kulturi, jer obnavlja izvornog Držića na način kojim moderna engleska škola oživljava Shakespearea* (N.T., 1964).

Iz ove bismo opaske mogli zaključiti da je konačno pronađen način kako prenijeti izvorni Držićev tekst na suvremenu pozornicu. U tome trenutku to je zasigurno i bilo točno, iako to dakako ne znači da je jednom za svagda iznađen izvedbeni model za uprizorenje nacionalnog klasika: živo kazalište¹¹⁷ uvijek mora tragati za novim modelima, novim rješenjima, u vlastitom vremenu. Temeljno Spaićevo polazište bilo je istinsko poniranje u Držićev tekst. U njemu je redatelj pronašao i renesansnu veselost, i filozofičnost, i živopisno crtanje lokalnih prilika. U posredovanju toga teksta uvelike mu je pomogao prostor: kako

¹¹⁷ Termin *živo kazalište* koristim kao opreku Brookovu terminu *mrtvog kazališta*, kazališta okamenjene poetike, bez istraživanja i bez rizika, a time i bez pravog smisla postojanja.

samom svojom arhitekturom tako i svojim izvankazališnim životom i značenjem. Zajedničkim radom teksta i podteksta kojeg je proizvodio prostor tkale su se fine niti koje su povezivale Držićev fiktivni svijet i stvarni svijet gledatelja: tako su se zgrade Držićevih likova počele ticati publike. Pored toga, činjenica da su velik dio te publike činili Dubrovčani, koji su bez poteškoća pratili Držićev jezik, a i pokazivali veću sposobnost relacioniranja Držićevih i suvremenih dubrovačkih prilika, također je pridonijela uspjehu predstave.

Takav prostor i takvu publiku Škiljan nije imao niti na jednoj od svojih zagrebačkih predstava. Njegova prostorna istraživanja pokušala su fizičkim ulaskom među publiku uspostaviti s njom komunikaciju, kojoj se možda mogao prenijeti renesansni polet u finalu predstave, ali ne i stvoriti istinska komunikacija, iz jednostavnog razloga što su Škiljanovi prostorni eksperimenti bili tek pokušaj negiranja tradicionalnih kazališnih prostornih odnosa između prostora fikcije i prostora gledališta, ali nisu imali nikakav značenjski potencijal u odnosu na svijet djela. Potencijal kojeg je u izobilju posjedovala Gundulićeva poljana, a Kosta Spaić otčitao i scenski aktivirao.

Spomenimo na kraju i antologijska glumačka ostvarenja koja su nemalo pridonijela uspjehu predstave. Zvonimir Berković će posebno istaći legendarnog Pometa Pere Kvirgića, Popivu Ante Dulčića, Uga Tudeška Ive Kadića, a ponajviše Dunda Maroja Izeta Hajdarhodžića te Bokčila Miše Martinovića.

2.3.5. Od komedije prema drami: prvo scensko zatamnjenje *Dunda Maroja* u režiji Joška Juvančića

Deset godina nakon premijere Spaićeve postave *Dunda Maroja*, koja je igrala do 1971. godine, Joško Juvančić donijet će na dubrovačke otvorene prostore posve novo čitanje ove komedije, nadahnuto novim književnim interpretacijama Frana Čale. Bit će to početak stanovitog zatamnjenja u redateljskom pristupu toj komediji koje će nadasve doći do izražaja u postavama koje će obilježiti iduće, predzadnje desetljeće 20. stoljeća. Dalibor Foretić će konstatirati da je ova predstava *više nalik ibsenovski mračnoj građanskoj drami 19. stoljeća nego lepršavoj renesansnoj komediji* (2002: 65).

Atribuiranju takvog žanrovskog određenja pridonio je i posve nov redateljev odnos prema prostoru. O odnosu žanra i prostora Foretić će reći sljedeće: *Uzimajući pojam drame*

kao širu odrednicu svih dramskih rodova, za renesansnu komediju može se reći da je ona prije svega drama trga, a za građansku dramu da je drama kuće, zatvorenog prostora (cit. dj.: 65-66). Što je, dakle, Juvančić napravio kako bi dubrovački eksterijer prilagodio dramaturgiji građanske drame? Trg, naravno, nije moguće pretvoriti u kuću, ali je moguće toliko stisnuti, sabiti mizanscen i radnju da se ona doima kao da se zbiva u zatvorenom prostoru. Moguće je rastvoriti zidove kuća da se vidi što se zbiva unutar njih, da ta radnja postane organski produžetak radnje na trgu. Što je napravio Juvančić uz pomoć scenografa Miše Račića? Umjesto prozračne pitoreskosti tipičnog mediteranskog trga, na kojem je Držićeva komedija igrana u svim dosadašnjim izvedbama i u kazalištu i na otvorenim prostorima, predstava je postavljena u prilično neutralan, plošno panoramski razuđen prostor Držićeve poljane. Taj prostor nadograđen je kulisama koje se u početku predstave doimaju kao vjeran nastavak, kopija pravih zidova što se uzdižu ponad njih. Vješta Račićeva inscenacija pretvara se samo trenutak kasnije obrtanjem kulisa u rimsku „pjacu“. Ona je izravan odgovor na repliku iz Držićeva prologa kako će se moći „Rim iz Dubrovnika gledat“, naizgled vrlo efektan. Ali on ništa bitno ne donosi predstavi. Ta igra joj više odmaže nego pomaže (cit. dj.: 66). Problem je u tome što se u toj panoramskoj, sinemaskopski plošnoj širini izgubila drama, koje se u Držićevu tekstu svakako može pronaći (ibid.).

Priznajući redatelju hrabrost odluke da svoju postavu *Dunda Maroja* izmjesti sa već tradicijom obilježenoga prostora Gundulićeve poljane, Batušić ipak pronalazi problematičnost u Juvančićevim prostornim odabirima: Tako Juvančić birajući prostor Držićeve poljane, s prilično šturim zaleđem, oduzima unaprijed samome sebi mogućnost nekih virtuoznih mizanscenskih razigravanja po balkonima, parapetima, na prozorima, pod nadsvođima i na portalima vratiju (što bijaše slučaj Spaićeve postave na Gundulićevoj poljani), on mora pozvati u pomoć i Mišu Račića koji mu vještim fotomontažnim trikom omogućava udvostručenje zidova i tako osposobljava jednoplošne fasade za preobrazbu Dubrovnika u Rim i otvara najminimalnije i samo najpotrebnije scenske lokalitete (prozore i vrata, bez klasičnoga Laurina balkona), na kojima će potom redatelj moći usidriti svoje glumce. To je prostor koji nema u sebi vedrine, koji ne odiše nekim specifično „rimskim“ ugođajem na kakav bijasmo dosada naviknuti, mjesto je to zbivanja gdje je apriorno nemoguća neka, makar i hinjena veselost (1974: 1116). Batušić, dakle, prostor Držićeve poljane drži problematičnim u prvom redu stoga što sputava glumačku igru, ali ni ne proizvodi dojam vedrine, kojega smatra neophodnim aspektom jedne ovakove renesansne komedije.

Osvrćući se gotovo čeriti desetljeća kasnije na ambijentalnost dubrovačkih predstava, Ivica Kunčević također će konstatirati da Juvančić nije stvorio veliku predstavu, ali mu priznaje inovativnost koncepta kreiranja interijera u dubrovačkom eksterijeru: *Scenograf Miše Račić je ispred kamenih zidova kuća na Držićevoj poljani postavio ogromne kulise s fotografijom tih istih zidova u prirodnoj veličini. Intervencija je bila gotovo neprimjetna. Fotografija zida stapala se s njegovim pravim, kamenim nastavkom koji se dizao visoko iznad prostora igre. Dubrovnik se pretvarao u Rim tako što su se kulise zida rastvarale i otkrivale unutrašnjost kuće (između fotografije zida i pravog zida bio je ostavljen prostor, dovoljan da se inscenira interijer). U eksterijeru stvarnog trga, kazališna je negromancija poslije onog: i sad ću vam... ovu placu u Rim pretvorit, uklonila četvrti zid i prodrla u sobu. U dubrovačkom zidu otvorila nam se Laurina (Ana Karić) rimska ložnica. To uklanjanje četvrtog zida bilo je kao bolno skidanje maske koja se uporno drži lica. Intervencija u kamen Dubrovnika djelovala je kao rana. Dubrovačku smo placu, po Držićevu naputku, Juvančićevom i Račićevom domišljatošću prevrnuli u Rim kako bismo lakše vidjeli pravo lice Dubrovnika. Igra svjetla i sjene mogla je početi. Imali smo trg i unutrašnjost kuće – idealan prostor za koncept mračne komedije (2012: 58-59).*

Kunčević će, nadalje, to Juvančićevo rješenje obrtanja Dubrovnika u Rim usporediti s ranijim Spaićevim, čiji temeljni princip zapravo slijedi: *Bez obzira na relativan neuspjeh predstave, naročito kod tradicionalistički nastrojenog dijela publike, ona [Juvančićeva predstava, op. L. M.] je prijelomna po odnosu prema samoj komediji, a u smislu tretiranja vanjskog prostora sigurno je poticajna, iako je teško reći je li to bilo produbljivanje već poznatog ili otkrivanje novog postupka. Spaić je već u svom Dundu s ona tri famozna kaširana rimska stupa na pravoj placi kontrapunktirao kamen i artificijelni kazališni element. Juvančićeva intervencija kazališnim u istinitost prostora stvorila je, ipak, neki sasvim drugačiji košmarni, nadrealistički svijet. Djelovala je kao otvaranje utrobe urbanog (cit. dj.: 59-60).*

Sjećanja ispunjenog razigranim Spaićevim *Dundom* s Gundulićeve poljane, kritičari Juvančićeve postave ove komedije uočavali su problematičnost redateljeva tretmana prostora koji je pritješnjivao i publiku i glumce, sputavao njihovu igru, pretvarajući renesansni trg u građansku kuću mijenjao žanrovske odrednice Držićeva teksta. No, svi će isto tako priznati konzistentnost Juvančićeva koncepta i njegovih prostornih rješenja. Redatelj je produbio Spaićev postupak umetanja kazališnog, artificijelnog elementa u stvarni gradski prostor

prometnut u kazališnu pozornicu kako bi realizirao Negromantovu pripovijest o obrtanju Place i o obrtanju Dubrovnika u Rim, ali mu je taj element, zajedno s imanentnim karakteristikama odabranog gradskog trga, poslužio za stanovito žanrovsko otklizavanje.

No, nije Juvančić bio inovativan samo u tretmanu prostora. Kritičari uočavaju ne samo dublju psihološku profilaciju likova u njegovoj postavi, nego i stavljanje većeg naglaska na odnose među likovima negoli na likove same (Foretić, 2002: 66). Detektirajući temelj dramskog sukoba *Dunda Maroja* u Juvančićevu čitanju sljedećim riječima: *Novac kao osnovno mjerilo čovjekove vrijednosti, sukobi oko njega i samo zbog njega, između ljudi, između generacija, novac što donosi vlast, slavu, naizgled lagodan život, ali i nemiran san, osnova je dramskog sukoba što je tamnim tonovima osjenčao vesele peripetije Držićeve komedije* (nav. dj.: 65), Foretić tumači na koji način je taj sukob scenski donesen: *najznačajniji zahvat u Držićevu komediju Juvančić je izveo time što nije uzeo svaki lik posebice, karikirajući njegove karakterne osobine, namjenjujući mu blistavu „numeru“ kojom će zasjeniti gledaoce (za što se gotovo većini glavnih likova pruža prilika da se iskažu u sjajnim monolozima), nego je krenuo u istraživanje odnosa među njima, crpeći odatle podatke za psihološko nijansiranje svakoga od njih* (nav. dj.: 66). Tako će dublje zaći u odnos Dunda Maroja i sina mu Mara: *Odjednom središnji sukob između Dunda Maroja i Mara nije više zavrtlanje gramzive i škrte senilne starežine i vjetrogonjastog sina kojemu je samo do kurvanja i lagodnog života. On postaje sukob dvojice poslovnih ljudi čija je bitna odrednica životne filozofije ista: treba zarađivati novac. Oni se razlikuju samo u njezinim implikacijama. Prvi, poučen životnim iskustvom, smatra da treba štedjeti, drugi, zanesen svijetom, želi penđati da bi lagodnije živio* (ibid.).

Jedan od likova koji je u Juvančićevoj koncepciji doživio transformaciju je Pomet, u interpretaciji Ivice Vidovića: *Taj „kralj od ljudi“, sveden na mjeru svog socijalnog položaja, izgubio je sve odlike svoje životne filozofije. On se više ne iskazuje u punoći renesansnog čovjeka, ne gospodari scenom, on se šulja uza zidove, pomalo lunatički nesigurno baulja scenom kada se mora od njih odlijepiti. Kao da osjeća nesigurnost vremena i života, da se pod njim svjetovi rastvaraju, da plovi po nemirnom moru, njegove spletke su više posljedica njegove inteligencije u borbi za održanje, nego stamene čvrstoće kojom kroči kroza život, zahvaljujući kojoj se elegantno izvlači i iz najneugodnijih situacija. No, u ime takve zamisli nedopustivo je ipak da se Pometovi čuveni monolozi o trpezi i životnoj sreći zatomljuju toliko da se ni iz čega ne vidi voli li on uopće jesti i zašto uživa u jelu, kakav je zapravo njegov*

pogled na svijet. Ni glumac Vidovićeve kalibra nije mogao izvući takvog Pometa. Pronašao je sebe zabljesnuvši u ljubavnom prizoru s Petrunjelom i otkrivši kakav je komični Pomet mogao biti, čak i u ovakvoj koncepciji, tek u prizoru prepoznavanja Mandaljene, održavši se u tome do kraja (cit. dj.: 67). Usprkos komičkim potencijalima Ivice Vidovića, Pomet je pao žrtvom Juvančičeve koncepcije. A takav Pomet kojemu je oduzet komički, vitalni, hedonistički aspekt ne može niti scenski iznijeti vlastitu filozofiju, onako kako ju je otčitao Frano Čale. Prvi je to pomalo uplašeni scenski Pomet, prvi u nizu koji će polako odustajati od vladanja scenom, od vladanja umjetničkim svijetom djela.

Marija Grgičević primijetit će slične karakteristike Vidovićeve Pometa, no dat će im pozitivniju ocjenu: *Pomet Ivice Vidovića je posve svoj vrlo zanimljiv, moderan ne samo po prigušenom skoro lirskom izrazu već i po stanovitoj izoliranosti kojom se „akomodava“ ali ne vlada. Više slučajno intervenira nego što trijumfalno drži sve niti intrige u svojim rukama (1974b).*

Slično će zaključiti i Batušić, uviđajući neke potencijale Vidovićeve interpretacije, za koje se nada da će ih glumac dalje razviti: *On je Pomet škrt u gesti, odveć racionalan u poimanju nekih dijelova svoje zadaće, a neke čuvene, antologijske dijelove svoje uloge izgovara tako da nam nakon svih gastronomskih „delicija“ – „zubi nisu uz mogli učiniti vodu“, da parafraziram Držića samoga. On možda namjerno, s redateljskom privolom ne želi biti po svaku cijenu smiješan, ne razmahuje se nogama, rukama, dvosmislenim gestama prema svojim suigračima (što se inače također znalo vidjeti u raznim verzijama „Dunda“ i tamo gdje za to ne bijaše potrebe), on se pomalo odveć promišljeno klata Rimom u namjeri zadobivanja svijuju konaca intrige u vlastite ruke. To je Pomet pomalo neuobičajen, možda još i nedorađen, ali Pomet koji će kad predstava u svojoj daljnjoj razvojnoj fazi zadobije čvršće obrise, postati nekim novim predloškom ove naše klasične uloge za koju Vidović ima očitih predispozicija, ali ih ovoga ljeta još nije posve otjelotvorio (1974: 1118).* Pomet je, dakle, konačno primirio gestu, njegova psihička i socijalna pokretljivost više se ne zrcale u fizičkoj aktivnosti.

Foretić će pak istaknuti sljedeće razloge zbog kojih je ipak važna ovakva interpretacija Pometa: *No, unatoč svim nedorečenostima, ovakav lik Pometa prekida s tradicijom u kojoj su igrani svi njegovi prethodnici, a ostaje obilježena velikim kreacijama Joze Laurenčića i Pere Kvirgića. Ako i ne daje određen i konačan odgovor na pitanje – kakav bi taj lik trebao biti*

izvan uvriježenih i već pomalo shematiziranih koordinata jednog načina teatarskog mišljenja – Vidovićev Pomet raščističava prostor da se dođe do takvog odgovora (2002: 68).

Zanimljivo je ovdje primijetiti da kreacije Joze Laurenčića i Pere Kvirgića ostaju antologijskima, ali je isto tako snažna svijest da se novi scenski Pometi moraju drukčije koncipirati, da oni moraju biti u skladu s novim čitanjima Držićeva teksta i novim redateljskim koncepcijama, da efektan Pomet ne može nadomjestiti manjak redateljske ideje, ili pak izvlačiti problematični redateljski koncept s kojim nije u dosluhu.

Još jedna novina u Juvančićevu čitanju Držića, a na koju će ukazati Foretić, jest da se tu Držić prvi put pokazuje u svjetlu novih književno povijesnih istraživanja, kao vječiti buntovnik i nezadovoljnik (2002: 66). Vidimo, dakle, da je socijalnokritičko čitanje komedije zadobilo svoje mjesto u inscenaciji.

Gotovo posvemašnji izostanak smijeha i vedrine iz jedne ovakve renesansne komedije pokazao se problematičnim. Vidjeli smo već da je Batušić govorio o prostoru bez vedrine. Kratki osvrt na predstavu Marije Grgičević znakovito naslovljen *Iz tamnog kuta* (1974b) sav je prožet uočavanjem izostanka vedrine u Juvančićevu ostvarenju. I ta će kritičarka Juvančiću priznati pomno čitanje suvremenih tumačenja Držićeva teksta koja *zadiru pod kožu renesansne veselosti i nalaze višeznačnost, buntovništvo, makijavelizam, komičnost u kojoj se stapaju smijeh i gorčina (nav. dj.)*, kao i traganje za suvremenim smislom renesansnoga teksta (*ibid.*), ali uočava manjkavosti u krajnjem rezultatu: *Rezultat je jedna moguća vizija ovog Držićeva djela, no koja nema dovoljno snage da površnoj veselosti koju je očito htjela izbjeći, suprotstavi višu, teže dostiživu vedrinu koja je neophodna, bez obzira gledali djelo iz kuta komedije ili drame. Juvančićeva predstava ima draž neočekivanog, ali i nedostatak djelomičnog sagledavanja samo iz jednog kuta, jednog raspoloženja (ibid.)*.

Priznajući mu uspješna rješenja u nekim drugim, ovdje uglavnom već spominjanim aspektima predstave, i Foretić se čudi manjku komičnoga u Juvančićevoj realizaciji: *Juvančić je pronašao, dakle, zajedno s glumcima toliko finih psiholoških odrednica tih likova, koje ga potvrđuju kao izvrsnog znalca načina života Dubrovnika i mentaliteta njegovih stanovnika, ali upravo začuđuje, znajući ga kao majstora za renesansne komedije, koliko je iz svog tog blaga i bogatstva životnog iskustva uspio malo izvrcati ironije i humora. Umjesto da otkriva dramske naglaske u komičkoj igri, on je komediju pretvorio u dramu, a postavivši je u za to*

neprikladan prostor, onemogućio se čak i u toj nakani. Zbog toga predstava teče uozbiljeno, bez primisli na smijeh, pa čitava koncepcija od puste ozbiljnosti pada u vodu (2002: 68).

Kada se 1974. godine Joško Juvančić upustio u novo ambijentalno uprizorenje *Dunda Maroja*, imao je iza sebe deset godina staru Spaiću postavu za koju se činilo da je odgovorila na sva ključna pitanja ne samo kako ambijentalno uprizoriti, nego općenito kako na suvremenu scenu donijeti najbolju Držićevu komediju. Pa ipak, novi je trenutak tražio novog *Dunda*. Juvančić je, u potrazi za svojem vremenu najprimjerenijim *Dundom*, posegnuo za najnovijim dosezima tada prilično žive držićološke znanosti koja je, ponajviše u radovima Frana Čale, otkrivala ne samo Držića buntovnika u društvenom smislu, već i manirista, kako u njegovim promišljanjima, tako i u formi njegova književnog i kazališnog izraza. To zatamnjenje dotad nepomućene renesansne veselosti u pristupu Držiću iznjedrilo je predstavu snažnoga, u konačnici i presnažnoga koncepta, koncepta koji je zapravo zarobio predstavu (*nav. dj.*: 69). S pravom se želeći riješiti površinskih znakova jedne stanovite vizije renesansne veselosti, koja se u glumačkoj igri manifestirala prenaplašenom gestom, Juvančić je sa svojim glumcima otklizao u drugu krajnost, protjerujući gotovo posvema smijeh iz svoje predstave. Zauzdana glumačka igra u prostoru koji je još dodatno sputava također je pridonijela ponovnoj primjeni prosedea kojega je Juvančić isprobao godinu dana ranije u, također ambijentalnoj, postavi *Grižule*: komedija se počela pretvarati u dramu. Takav inscenacijski koncept nužno je zapravo proizveo stanovitu redukciju Držićeva teksta. To je najbolje primijetila Marija Grgičević koja Juvančića optužuje da gleda iz samo jednoga, tamnoga kuta, a njezino zapažanje o izostanku vedrine u ovoj postavi, koja se najčešće nadomješta dvjema krajnostima, ili površinskom veselošću ili zatamnjenjem i težinom, čini nam se još relevantnijim, gotovo proročanskim, projiciramo li se u režije *Dunda Maroja* koje će tek uslijediti. Cjelovitost Držićeva i idejnog i materijalnog svijeta očito nije lako ostvariti na suvremenoj sceni.

Dubrovčani su ostali bez svojega *Dunda*, kritičari su nakon predstave ostali zbunjeni. Njihovu zbunjenost, ili pak nešto drugo, sa svojom će poznatom ironijom, ali i pronicljivošću, komentirati Igor Mandić, čije riječi Hrvoje Ivanković prenosi u svojoj monografiji o Juvančiću: *Juvančić je, kaže on [I. Mandić, op. L. M.], napravio ono za što su se domaći teoretičari i kritičari već desetljećima zalagali: očistio je Dunda „od lakrdijašenja, nasilne veselosti, pogrešno shvaćene renesansne pustopašnosti, nakalemljenih postupaka komedije dell'arte, udaranja nogom u stražnjicu, navlačenja i kojekakvog šegačenja“, ponudivši nam*

interpretaciju u kojoj Dundo „nije ništa izgubio od svoje duhovitosti i humorističke svježine, ali koji govori i glasom one ozbiljnosti i gorčine... one društvene svijesti, koja je Držića napokon i bila natjerala da smisli urotu za rušenje oligarhije dubrovačke vlastele“. „I gdje je sada tu nesporazum? U tome, što je cjelokupna naša kritika lako prepoznala da je riječ o jednom drukčijem, novom Dundu, ali koja je nasjela na verziju kavansko-stradunske inteligencije, kojoj to – nije dovoljno smiješno! Prepoznajući se u ovoj verziji bolje i više nego u onoj Spaićevoj, ta je kavansko-stradunska inteligencija pustila glas, da je Držić uškopljen, da više nije zabavan, malne da je dosadan i još koješta, što sve skupa ne odgovara istini... Juvančić je, napokon ostvario ono za čime desetljećima plaču naši kazališni teoretičari, pa se pitam kako je došlo do ovakvog nesporazuma: ili današnji mladi kritičarski naraštaj ne poznaje teorijske rasprave na temu Držićeve dvostrukosti..., ili se pak vratila i prevladala teza po kojoj je u Dundu ipak najvažnija gesta kojom će Bokčilo sočno pokazati svoju veliku tjelesnu potrebu... (Igor Mandić: U pohvalu jednom (novom) „Dundu“, Nedjeljni vjesnik, 1. i 2. 9. 1974.; u: Ivanković, 2011: 93-94).

Kritičari će, dakle, odreda prepoznati prijelomnost ove predstave (Foretić, 2002: 69; Batušić, 1974: 1119), no smatraju je više ishodištem za nova traganja, negoli dovršenim proizvodom. Takav prijem kod kritike i publike bio je očito razlogom da se redatelj, već iduće sezone, odlučio za drastičnu promjenu: *No unatoč burnoj polemici i glasovima u korist njegove predstave, Juvančić je sa svojim Dundom već idućeg ljeta napravio (ne)očekivani saltomortale, ponovno ga obrnuvši u komediju. Umjesto na Držićevoj poljani, redizajnirani je Dundo postavljen u komornijem i koordinatama renesansne komedije primjerenijem, izrazitije pučkom ozračju Bunićeve poljane, pri čemu su Račićeve scenografske intervencije minimalizirane (iz premijerne dekoracije preživjeli su jedino bunar i klupice), a zadatosti ambijenta maksimalno iskorištene. Selidba u novi prostor podigla je tempo igre i glumce približila publici, što je odredilo i način njihove interpretacije; predstava je sada bila puno usmjerenija na komički izričaj, pa čak i geg, pri čemu su, kaže kritika, gotovo svi likovi dobili na životnosti i komunikativnosti, kako u međusobnom kontaktu, tako i u korelaciji s publikom. Svoj put od „drame“ prema komediji predstava je nastavila i u idućim sezonama, a posve novi stih dobila je u ljeto 1976. kada je došlo i do znatnijih promjena u glumačkom ansamblu (ulogu Pometa preuzeo je dotadašnji Bokčilo – Zvonko Lepetić, ulogu Bokčila preuzeo je Miše Martinović, a naslovnu ulogu Pero Kvirgić), pa se „Dundo ponovljeni“ pretvorio u*

veselicu pučkog kazališta, iz ljeta u ljeto sve manje usporedivu s verzijom iz premijerne sezone (Ivanković, 2011: 94).

Slijedom ovih svjedočanstava možemo zaključiti da je zapravo riječ o dvije različite predstave, o dvije različite izvedbene tradicije *Dunda Maroja*. Iz predstave snažnoga koncepta, ali slabe komunikativnosti, Juvančićeva je postava prerasla u predstavu koja se odriče koncepta, ali uspostavlja prisnu komunikaciju s publikom. Iz redateljske predstave pretvorila se u glumačku, iz drame u komediju. Redatelj je odustao od istraživanja inscenacijskih potencijala *Dunda Maroja* i odlučio se, jednostavno, svidjeti, a to je postigao vrativši se okušanim recepturama na kojima se temeljila komunikacija inetrpreta Držićevih likova i dubrovačke publike. Prostor više nije stvarao dojam neugodne stiješnjenosti, već ugodne blizine, blizine s onim poznatim, *našim Dundom*. Izvorna je postava ostala tek zanimljivim eksperimentom, eksperimentom, s jedne strane, kako uprizoriti *Dunda Maroja* u skladu s najnovijim književnim interpretacijama Držićeva opusa, koje ga udaljuju od puke renesansne veselosti s pokojom socijalnokritičkom invektivom te mu dodaju stanovite mračne, manirističke tonove, a s druge strane, kako to uprizorenje smjestiti u dubrovačko urbano tkivo koje toliko priziva renesansnu kazališnu igru. Dubrovnik se pokazao negostoljubivim prema takvom eksperimentu: njegovi prostori neadekvatni, a publika nespremna na odricanje od prisne komunikacije dobro uspostavljenih kodova sa *svojim Dundom*. Eksperimentiranje se moralo vratiti u Zagreb.

2.3.6. Jedini uspio susret *Dunda Maroja* i središnje nacionalne pozornice: Kunčevićeva predstava iz 1981. godine

Postavivši *Dunda Maroja* 1981. godine na scenu zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta, Ivica Kunčević je konačno pronašao formulu kako uprizoriti nacionalnog renesansnog klasika na središnjoj nacionalnoj pozornici. Njegova će režija integrirati *prolog Dugog Nosa*, Mani Gotovac će reći kao didaskaliju (1982: 141), a Dalibor Foretić će njegovu znakovitvornu funkciju unutar koncepcije predstave očitati na sljedeći način: *Redatelj Ivica Kunčević uzeo je iz Negromantova prologa za svoju scensku viziju „Dunda Maroja“ nekoliko riječi, ali je tezu o ljudima nazbilj i ljudima nahvao, na kojoj se temelji čitava Držićeva filozofija, proveo dosljedno i nadahnuto kroz čitavu predstavu. Ali ne da bi ta dva soja ljudi označio i oštro podijelio. Dapače, razotkrio je tu Držićevu podjelu kao dva principa, kao tezu*

i antitezu koje se u svakom čovjeku, svakom društvu, u čitavom ljudskom svijetu bespoštedno i krvavo bore, grizu i međusobno razjedaju. A to onda više nije temelj samo za komediju, za podrugivanje nekim karakternim manama ili ljudskim slabostima. Držić je u takvom ključu prilika i za dramu. I to za dramu nekih arhetipskih ponašanja u našoj civilizaciji. A ona nas se kao i Držića i te kako tiče (1981).

Kunčević je, dakle, sudeći prema rečenom, uspio uspostaviti poveznicu između *prologa Dugog Nosa* i komedije kojoj on prethodi, *prolog* mu je poslužio kao tumačenje komedije, ali ključeve toga tumačenja redatelj će sam iskovati i provesti kroz svoju scensku viziju. Njegova se interpretacija temelji na dosezima onodobne držićologije, ali si dozvoljava i korak dalje. Foretić će tu ponovo, kao kod Juvančićeva *Grižule* i *Dunda Maroja*, pročitati potencijal za dramu. I ovaj puta prisustvujemo žanrovskim otklizavanjima pri suvremenim inscenacijama Držića. Jozo Puljizević će pak, također svjestan tih žanrovskih pomicanja u Kunčevićevoj postavi *Dunda*, ponuditi nešto drukčiju terminologiju: *Poslije ove iznenađujuće uzbudljive predstave poljuljao se i sam dio naslova slavne firme (takozvana žanrovska natuknica) – Kunčević izvanrednom snagom uvjerenosti i strpljivosti pomiče, otklanja naše već dobro uhodano i uspavano uvjerenje o komediji „koja pršti od radosti i mladosti“, on čita u „Dundu Maroju“ tragikomediju prostora, naravi, karaktera, ali i povijesti i egzistencije* (1981). Puljizević, dakle, ovdje nazire tragikomične aspekte. Ne bismo se s njime složili upotrijebimo li ovo žanrovsko određenje u njegovom povijesnom smislu, kao dramsku vrstu koja je cvjetala u 17. stoljeću i označavala tragediju sa sretnim završetkom (Pavis, 1996: 388), no u kasnijim upotrebama tog pojma mogao bi se zrcaliti Držićev scenski svijet. Tako Pavis govori o miješanju uzvišenog i grotesknog te o oslikavanju ljudskoga života jarkim kontrastima u doba pokreta *Sturm und Drang*, građanske i romantične drame; o izrazu očajavajuće situacije čovjeka u doba realizma te pred razvoj drame apsurdna; da bi na kraju konstatirao kako se naše doba u potpunosti prepoznaje u tragikomičnom (*nav. dj.:* 389). To supostojanje principa *nazbilj* i principa *nahvao* u svakom entitetu koji je prošetao Kunčevićevom pozornicom kritičar je očito prisposobio koegzistenciji kontrasta u tragikomediji.

Mani Gotovac pak upozorava kako Kunčević ne odustaje od komedije: *Ne propušta jasnoću zapleta i komičnosti osoba* (1982: 139). Tu redateljevu igru sa svjetlom i tamom kritičarka će opisati na sljedeći način: *Ivica Kunčević upalio je dvojako svjetlo. U punoj rasvjeti pokrenuo je i razigrao realističnu komediju Dunda Maroja. Ali je istodobno, kao iz*

*prikrajka, razvio i onaj drugi, tamni sjaj svijeće. Svako jače značenje obasjao je sjenom. Sjene su se postepeno i sve sigurnije dodavale svjetlu i taj je mrak pakosno, kao iz same historije izbijao u događaj (nav. dj.: 136). Kunčević, dakle, nije smatrao da će isključivo posvemašnjim zatamnjenjem postaviti komediju *Dunda Maroja* na taj način da se ispolji sav njezin filozofski potencijal. Naprotiv, redatelj je poštivao odluku pisca da svoju misao posreduje žanrom komedije. A kontrastiranje svjetla i tame odlika je *manirističke* režije dramskoga teksta koji je odnedavno protumačen kao maniristički.*

Uspoređujući Držićevo vrijeme i tada tek započete 80-te godine 20. stoljeća, Mani Gotovac će pokušati protumačiti pojavu manirizma kao natpovijesnog stilskeg obilježja, koje se uvijek javlja u doba krize te ga karakterizira specifični odmak, ili pak tek vrlo poseban odnos, prema realizmu: „*Manirizam se javljao u umjetnosti uvijek u razdobljima krize*“ piše Tibor Klaniczay. *U Držićevu vremenu kolektivna krizna pulsacija potresa cijelu Zapadnu Evropu. Obuhvaća ekonomiju, privredu, politiku, umjetnost. „Ugroženost na svim planovima izaziva osobite rasporede života. Strah, zebnja i tjeskoba šire se poput zaraze. (...) U takvim vremenima umjetnost nije podudarna ni s jednim ciljem, ona ne pjeva o istosti cijeloga svijeta, ona ne obnavlja stvarnost. Raspada se slika renesansne predstave, svemoć njenih perspektiva, nadosobna normativnost umjetničkog djela. Zapostavlja se sklad. Urušava se spomenik početka i obnove jedne kulture. Slabi osjećaj za realitet. Traže se sve vrste njegovih zamjena. Na scenu dolaze usamljenici, bjesovi gonjenih umjetnika, „prevratnici, melankoličari, uvijeni...“, oni životnu realnost zamjenjuju za svoje djelo. Oni imaju osjećaj krajnje odgovornosti, ali ne više unutar stvarnosti, nego samo unutar svojih ideja, unutar svojih izmišljenih svjetova (nav. dj.: 138-139).*

Vrijeme u kojemu nastaje Kunčevićeva predstava bit će nalik Držićevu vremenu: *Krizne 80 godine našeg vijeka obnavljaju krugove nepovoljnih slutnji. Stoje tjeskobno spram svoje bliske prošlosti. Odbijaju sve njene ponude. Ništa ne vide kao uporište ni kao snagu. Svaki je ideal devalviran dokraja. Na bitnim pozornicama ovog trenutka gubi se prema tome svaki izgled za realizam. Stvarne figure kreću se u nestvarnom, proizvoljno konstruiranom prostoru. Kombinacije s realnim pojedinostima dobivaju imaginarne okvire. Stvari se dovode u apstraktan odnos jedne prema drugoj. Samo pojedini predmeti imaju točnost vjerniju od svake vjernosti prirodi. Biti osposobljen za pozornicu ovih godina znači najprije proganjati svako rješenje kao završno, svaki cilj kao krajnji, svaku misao kao smisao (nav. dj.: 139).*

Opisujući svoje vrijeme, autorica na neki način proročanski tumači zašto će redatelj u desetljeću koje je tek započelo toliko zatamnjavati Držića.

Autorica nadalje tumači Kunčevićev maniristički rukopis govoreći da njegov teatar *nije više teatar koji stvara iz prirode, nego teatar koji je kao priroda. Ne teatar koji oponaša stvarnost, nego teatar kao mjesto gdje se javlja događaj. Ne teatar kao zrcalo zbilje nego teatar kao jedina zbilja (ibid.)*. Redatelj je, dakle, maniristički odnos teatra i zbilje prepoznao kao odnos koji će izvanredno scenski funkcionirati i u njegovom vremenu, kao i što će savršeno odražavati dvojbe toga vremena. Zato će tekstu pristupiti na sljedeći način: Dunda Maroja *istodobno čita iz najnovijih tumačenja njegovih djela ali i iz svog osobnog doživljaja Marinove historije i traženja smisla te historije (ibid.)*.

Uspjehu predstave u velikoj će mjeri pridonijeti Pomet Mustafe Nadarevića. Foretić će govoriti o Pometovoj drami koja se ocrtava u ovoj predstavi jer, *Nadarevićev Pomet nije samo lik koji zapeće radnju na veselje puku, već i sama radnja zapeće njega (1981)*. Pomet, dakle, nije apsolutni gospodar scene. On je zahvaćen na pozornici u procesu samooblikovanja: *Djetinje čudi, širokog srca, otvorenih očiju, Nadarevićev Pomet tek počinje da uči. Muca, sriče, ponavlja u sebi surove lekcije života. Biti kralj njemu ne znači da on to jest, već neki daleki, nedostižni ideal. Možda i do kraja života samo san (ibid.)*. Njegov odnos prema vlastitome trbuhu i prema hrani dobio je u ovoj predstavi novu dimenziju: *Njegov trbuh jedina mu je stvarnost i jedina svetinja, ne puni ga zbog toga što u tome uživa, ne „kareca“ ga uljuljkan u hedonizmu, već zato jer je to za njega egzistencijalno pitanje (ibid.)*. Slično će razmišljati i Jozo Puljizević: *Pometov monolog o hrani nije ovdje slavno mjesto koje vuče glumca na rampu, ovdje to Nadarević izgovara kao halucinaciju beznadno izgladnjelog, koji razmjerno neimaštini ima sve veću maštu. Sjajna ideja! (1981)*.

Za razliku od ovog socijalno utemeljenog tumačenja Pometova odnosa prema jelu u Kunčevićevoj predstavi, Mani Gotovac će ponuditi nešto razvedeniju interpretaciju: *Pometove ekloge jelu izravna su Držićeva opozicija vlasti. One su zatim izraz tjeskobe u dubrovačko-skupovskom mentalitetu. I napokon u njima se jelo doživljava kao mogućnost slobode, kao izravno suprotstavljanje Bogu Novcu što je najveća i jedina ustoličena vrijednost svijeta. Jelo je teatralna mogućnost njegova proganjanja. U samoj čežnji za slutnjom slobode (1982: 142)*. Pomet se, dakle, ovdje, svojom žudnjom izdvaja od žudnje ostalih likova, koja je uvijek usmjerena prema novcu. *Ne radi se dakle o slavljenju trbuha kao centra svijeta ili kao*

glavnog jamca čovjekova sporazuma s vlastitim tijelom. Nije to više sjajno razvijanje strasti pred bogatom trpezom stranca, ni nostalgичno obraćanje puranu kao razrješenju svih želja, ni rabelaisovski duh koji je pokretao Peru Kvirgića kao Pometa na Trgu pred Fortunom. Mustafa Nadarević govori o jelu kao da mu je do jela najmanje stalo. Gdjegod se ono spominje po srijedi su neke nesreće. Držić je to znao i bez suvremenih psihoanalitičara. Jelo je za Mustafu znak nesreće. Jer njegov Pomet nije više Kralj od ljudi po svom obješenjaštvu, lukavstvu i snalažljivosti. On nije više inteligentni lakrdijaš i bravurozni pokretač cijelog događaja. Odnosno, on jest pokretač ali ne prema cilju; on jest kralj od ljudi ali ne zato što bi vjerovao da se igra smisljena igra nego zato što svaki put iznova hoće igrati kao da će ona biti smisljena. On više nije pobjednik nego gubitnik. Ali gubitnik čiji gubici ne mogu zaustaviti njegovu energiju (ibid.).

Ovdje se prvi puta Pometa imenuje gubitnikom, koja će se kvalifikacija, vidjet ćemo, ponoviti u još nekim scenskim zamislima ove komedije tijekom desetljeća koje je, u doba premijere Kunčevićeve postave, tek na početku. Za Jozu Puljizevića, pak, Pomet, koji, zahvaljujući svojoj psihičkoj pokretljivosti, iskorištava prilike koje mu zaplet pruža, ipak još nije gubitnik: *Mustafa Nadarević ima „u rukama“ cijelog Pometa, ima neiscrpno polje ideja, ima sigurnost onog profila kada scenski protagonist „vuče“ svoje šanse iz stalnog praćenja međuodnosa likova na sceni, a ne kao unaprijed gotove šanse koje dolaze kao serija. On igrajući dobiva, a ne čeka već dobiveno (1981).*

Mani Gotovac će pak Pometovo gubitništvo dovesti u vezu s njegovom izmještenošću, izdvojenošću, s njegovom pozicijom stranca u svakoj sredini, prisposodivši je s pozicijom samoga Držića: *Ovaj je Pomet naučio trpjeti. Zna primati udarce i zna uvijek počinjati iz početka. Gubitak je njegova svakodnevnica. On je naime kao i Marin Držić čovjek niže vrste u Gradu. Nešto između zabavljača i rugla. U službi Dundovaca ili Nijemaca. Naučio se vremenu akomodavat i umije fengat. Njegov pogled traje baš kao i vrijeme. Pogled čemera u tuđini. Jer on je stranac u Rimu kao i u Dubrovniku (1982: 142).*

U kojoj mjeri Pomet, posebice kako su ga zamislili i iznijeli Kunčević i Nadarević, nadilazi renesansni komički tip spretnoga sluga koji upravlja zapletom, te prerasta u duboko psihološki utemeljeni karakter, pokazao je Foretić: *A opet, u toj čitavoj suludoj trci za Fortunom, Pomet je i nesretni trapavko i „vjertuož“ života. I duboko ljudski motiviran u svakom trenutku. On osjeća da u ovom svijetu treba maska, pa će na ćelavu glavu navući*

kapu s perikom. Ali neće je shvatiti ozbiljno, poigravat će se njome. Igrat će se sobom, igrat će se svijetom, ništa mu neće biti teško, njegove vragolije kao i njegove nespretnosti nasmijat će nas do suza (1981).

Kako je Kunčević uspio pronaći formulu suvremenog uprizorenja *Dunda Maroja* koje će funkcionirati na pozornici središnjeg nacionalnog kazališta? Njegov će prosede možda najbolje u svojoj kritici sumirati Jozo Puljizević: *On je kao redatelj u ovoj predstavi prije svega vrlo mudar, jer je htio preporoditi ili iznova roditi pravi kritičko-komički smisao Držićevih razloga pisanja; on je samouvjeren siguran, jer je umio redateljskoj apstrakciji vizije (koja ovdje nije reproduktivne naravi i ne imitira geometriju riješenih prostora i situacija, nego je puna istraživačkih intencija) naći konkretnu, u punom smislu riječi, scensku materijalizaciju, duboko i znalački poštujući glumčevo poslanje na pozornici, to jest on je u svojoj predstavi bio redatelj glumačkog porijekla jer nije unio u scenu ni jednu situaciju koja bi se odupirala prirodi glumačke vokacije. Naposljetku, on je u ovoj predstavi pošten, jer je respektirao autentičnost i unutarnju koherentnost djela (1981).*

Redatelj je, prije svega, krenuo od Držićeva teksta, pomno ga iščitao, kao i njegova najnovija tumačenja, te na temelju toga gradio vlastitu viziju. Respektirao je žanrovsku odrednicu teksta, nije komediju pročitao kao dramu, već je, unutar komediografske potke, pronalazio dramske naglaske. Manirističko čitanje Držića, koje je redatelj prihvatio od suvremene držićologije, dopustilo mu je da u svoju inscenaciju uklopi vrlo raznorodne elemente koje nudi izvorni tekst: i visoko i nisko, i svjetlo i tamu, i tugu i smijeh. Manirističku poetiku kao odgovor na krizni trenutak Držićeva vremena s lakoćom je upisao u vlastito vrijeme sa svojim zebnjama i osjećajem krize. No, povrh svega, bio je svjestan da uspješna inscenacija *Dunda Maroja* uvijek mora uključiti dvije komponente: i snažan koncept i snažnu glumačku potporu koja će ga iznijeti. Glumcima je dao priliku da kreiraju izvanredne uloge – u čemu se posebice istakao Mustafa Nadarević sa svojim Pometom, no on nije bio jedini – koje će scenski iznijeti njegov koncept. Stvorio je uprizorenje *Dunda Maroja* koje je bilo i Držićevo, i njegovo, i glumačko. Stoga ga je prihvatila i publika, a zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište napokon dobilo uprizorenje nacionalnog klasika kakvo bi središnja nacionalna pozornica trebala imati. Bio je to doista rijedak trenutak! Ono što je Spaić postigao 1964. u Dubrovniku, to je Kunčeviću pošlo za rukom 1981. u Zagrebu: jezik Držićeva teksta naišao je na jasne odzvuke prostora i vremena uprizorenja. Usudujemo se ustvrditi da središnja nacionalna pozornica, usprkos blještavim obilježavanjima obljetnica, više nije

uspjela iznaći scenskoga *Dunda* koji bi uspostavio tako jasnu rezonanciju između Držićeva djela i preokupacija vlastitog vremena.

2.3.7. Eksperiment Tomislava Radića na Dubrovačkim ljetnim igrama

Te iste, 1981. godine, Tomislav Radić postaviti će *Dunda Maroja* na Dubrovačkim ljetnim igrama, na Spaićevom predstavom obilježenom prostoru Gundulićeve poljane, s dvojbjenim uspjehom. Svjestan da se *Dundo Maroje* zapravo nikad ne igra u izvorniku, budući da ne posjedujemo njegov izvorni završetak, već najčešće koristimo Kombolovu nadopunu, Radić ne samo da bira novi, Šoljanov epilog, već će istome autoru povjeriti i zadatak da napiše novi prolog, temeljen na *prologu Dugog Nosa*.

Problem te postave je specifičan odnos prema realizmu koji je, kako zaključuje Foretić, bitno različit od Držićeva. Naime, *unatoč bogatoj, sočnoj životnosti, struktura Držićeve komedije počiva na mreži tipova, a ne likova, preuzetih iz rimske komedije, koji će se samo stoljeće kasnije skrutnuti u konvenciju „comedije dell'arte“*. Za tipove godine nisu presudne. Oni scenski funkcioniraju onim što jesu, a ne onim kakvi su. Radićevo otkriće otvara čitav niz scenskih mogućnosti, ali ono ipak nije presudno za scensko ostvarenje komedije, dapače, *prejako inzistiranje na njemu može je odvesti u slijepu ulicu* (2002: 172). Radić je, dakle, inzistirao na slikanju likova koje nadilazi njihovu funkciju u komediji, no oni će, unatoč toj realističkoj impostaciji, djelovati *komički insuficijentno, a scenski invalidno (ibid.)*.

Drukčije Radićevo poimanje realizma proizvodi još jedan problem: *Sljedeće što ispada iz kadra naturalističke životnosti su Držićevi monolozi. Bez obzira tko ih govorio, oni su dio intimnog piščevog dijaloga s publikom, u kojem on iznosi najbitnije postavke svoga rezoniranja, pogleda na svijet, svoje životne filozofije. Radić je u svojoj koncepciji primoran razbijati monološku fakturu, pa lica te dijelove govore jedni drugima, tijekom govorenja događaju se neka druga zbivanja što odvlače pažnju publike, a sve to pridonosi minimiziranju značenja monologa u komediji, pa čak na trenutke i njihovu posvemašnjem potiranju. Unatoč naturalizmu za koji se dosljedno zalaže, Radićev scenski postupak daleko je od naturalističke izoštrenosti i životne bujnosti, nego je više nalik realističkom „pemizlanju“ koje će inzistirati na detalju, ali mu neće dati onu značenjsku i poetsku punoću neophodnu da zadobije i*

scensku slikovitost (ibid.). To problematično inzistiranje na detalju primjećuje i Marija Grgičević: puna je [predstava, op. L. M.] neočekivanih redateljskih detalja i duhovitih rješenja, ali ostavlja dojam da se dijelovi ne pokoravaju cjelini, te slikovite sporednosti samo odvlače pozornost od protagonista (1981).

I Marija Grgičević i Dalibor Foretić posebno će među glumačkim kreacijama istaknuti Mariju Kohn kao Petrunjelu: *Iako ne više mlada, punašna i bujna Petrunjela ta glumica postaje spiritus movens najdorađenijeg erotskog sloja komedije, a njeno zaštitničko obraćanje muškarcima kao djeci koju valja razumjeti i poučiti, najsnažnija je komponenta predstave, koja živne kad god se glumica pojavi na Gundulićevoj poljani (Grgičević, 1981).* Od nje će pak biti znatno slabiji Mladen Vasary kao Pomet, koji *pokazuje besprijekornu profesionalnost, no tako hladnu i sumornu da iz nje teško izbije iskra prisnosti i vedrine (ibid.).*

Iz prikazanih kritičkih osvrta možemo zaključiti da je riječ o još jednom eksperimentu, temeljenom na sasvim specifičnom shvaćanju realizma, koji nije karakterističan za komediografski žanr. Zašto tako shvaćeni realizam, koji inzistira na detaljima, nije produktivan za komediju, koja je u temelju realistička, ali uvijek računa na upad nerealističkog elementa u to realističko okruženje, objašnjava Alenka Zupančič: *komedija sadržava čudnu koincidenciju realizma (od nje se očekuje da bude više realistična i prizemnija nego, recimo, tragedija) i krajnjeg nerealizma (prkosi svim ljudskim i prirodnim zakonima, čini stvari koje se nikad ne bi smjele činiti u „realnom životu“). Ta nerealistička, „nevjerojatna“ strana komedije isto tako je povezana s njezinim poslovičnim vitalizmom: neka vrst neumrlog, neuništivog života, prisutnost nečega što se unatoč svemu neprestano vraća na svoje mjesto... Prema mojem mišljenju, upravo ovdje, u ovom potpuno nerazumnom inzistiranju, možemo pronaći istinski realizam komedije koji nije realizam „načela realnosti“, nego nekog temeljnog nesklada koji je konstitutivan za ljudska bića – nesklada koji komedija ne postavlja kao bolan pa ni tragičan, nego kao iznenađujuće i šašavo produktivan (2011: 311).* U ovim razmišljanjima krije se odgovor zašto Držićevi *dramatis personae*, unatoč svojoj utemeljenosti u stvarnim autorovim sugrađanima, ne smiju biti tretirani kao izgrađeni karakteri i lica s cjelovitim biografijama. Oni moraju biti na taj način strukturirani da mogu ostaviti prostora upadu nerealističnog. Zato one njihove osobine koje su u funkciji zapleta uvijek moraju biti ponešto predimenzionirane. Naime, taj temeljni nesklad u ljudskim bićima nesklad je između stvarnosti i žudnje. Upad nerealističnog u komediju je

upad žudnje u okrilje stvarnosti, bilo da je on realiziran u obliku prijetnje zadovoljenju žudnje, ili u obliku zadovoljenja samog. A ta je žudnja uvijek scenski predimenzionirana, kako bi se postigao kontrast. Stoga ta scenska materijalizacija žudnje ne bi bila moguća u posve realistički koncipiranih likova. Sve to vrijedi i za Držićeve likove.

2.3.8. Daljnje zatamnjenje *Dunda Maroja* u scenskom viđenju Slobodana Prosperova Novaka i Marina Carića

Četiri godine nakon Kunčevićeva iznalaženja modela kako igrati *Dunda Maroja* na suvremenoj pozornici, Marin Carić se, 1985. godine, upustio u novo postavljanje te komedije na Splitskom ljetu. Redatelj je svjestan već uspostavljene tradicije igranja *Dunda*, no to prije smatra poticajnim no otežavajućim čimbenikom: *A ovo je čitanje komada koje odgovara našem vremenu i istodobno se naslanja na sve dosad odigrane predstave. I to je uvijek najljepše kod „Dunda“, čovjek nastavlja kontinuitet koji poznaje. Svi mi znamo sve izvedbe „Dunda“ do naše i na neki način smo im obavezni. Zato mislim da ćemo mi ovom predstavom nešto nastaviti, a ne nasilno mijenjati* (Šömen, 1985). Tako je zborio redatelj uoči premijere. No, nakon odgledane predstave, kritičar će ipak uočiti teret nasljeđa koji je sputao tu predstavu: *Razgledan, proučen i gotovo naizust zapamćen, taj „Dundo“ je postao neko teatarsko opće mjesto do samoga ruba potrošenosti. Ekskluzivan izazov može se tu naslutiti još samo u čudačkim finesama, u poricanju prakse i u primjeni ekstravagantnih kazališnih iskustava. Od Foteza do Kunčevića slučaj je naprosto do te mjere raščlanjen da mu sada, bitno, ne preostaje mogućnost osim sljedbeništva ili prividnog odmetništva koje je samo sebi razlogom. Za nešto drugo trebali bi novi instrumenti i posebna krila. A tko će ih dati!* (Kudrjavcev, 1985). Kazališni stvaratelji nalaze se u tome trenutku u paradoksalnoj situaciji: postoji potreba za daljnjim postavljanjem *Dunda*, pa čak i za inoviranjem u redateljskom konceptu, a s druge strane se čini da je s Kunčevićevom postavom iznađena uspješna formula u koju je najbolje ne zadirati!

Kako bi razriješio tu složenu situaciju, redatelj si pomaže angažirajući kao dramaturga Slobodana Prosperova Novaka, autora nedavno izašle knjige *Planeta Držić*, u kojoj Novak analizira odnos Držićeva teatra i vlasti. Carić je, zapravo, primijenio isti prosede kao i Kunčević prije njega: pomno je čitao aktualnu držićologiju. No, kakav je bio rezultat toga čitanja? O tome postupku Marija Grgičević kaže sljedeće: *Ono što je Jan Kott svojom knjigom*

„Shakespeare naš suvremenik“ postao za mnoga suvremena uprizorenja Shakespearea, ima šanse za Držićev teatar danas postati Slobodan Prosperov Novak svojom zapaženom knjigom „Planeta Držić“. (...) I kao što se Kott ne priznaje odgovornim za sve scenske promašaje koji su se pozivali na njega, tako ni Novakovo teatrološko istraživanje i promišljanje ne mora izdržati svaku kazališnu kušnju (1985). Možemo, dakle, zaključiti da se baziranje koncepta režije na Novakovim tumačenjima nije pokazalo izrazito sretnim rješenjem. To, dakako, ne govori ništa o kvaliteti Novakova rada, već postavlja pitanje koliko je on scenskopraktički produktivan. Koliko je tumačenje odnosa Držićeva teatra i vlasti njegova vremena relevantno za suvremeno uprizorenje *Dunda Maroja*? Ako Slobodan P. Novak u *Dundu Maroju*, kako prenosi Marija Grgičević, vidi *globalan projekt uperen protiv svake sinteze i svakog vladanja ukoliko to nije bezgranično piščevo vladanje svijetom scene* (u: Grgičević, 1985), kako ćemo, i zašto, na suvremenoj pozornici uprizoriti to piščevo vladanje svijetom scene? Može li interpretacija odnosa Držića i vlasti uopće biti razlogom da se danas postavlja *Dundo*?

Pored nepronađenih odgovora na netom postavljena pitanja, predstavu opterećuje i neadekvatan odnos prema Držićevu tekstu. U intervjuu koji je prethodio premijeri redatelj će reći da se *ne radi [se] ni o kakvom ekskluzivnom čitanju, nego jednostavno slijedimo ono što piše* (Šömen, 1985). No, Kudrjavcev će opet otkriti da to u konačnici i nije bilo tako: *Redatelj Carić usprotivio se raznim prpošnostima predložka i nagomilao težine ondje gdje se one do sada nisu pretpostavljale. Krenuo je e[k]lektički opterećen relativno svježim scenskim doživljajima srednjovjekovne farse, Jonsonova „Volponea“, Stulićeve „Kate Kapuralice“ i još kojčega, te stvari potamnio i uozbiljio do ruba nekog psihološkog verizma lišenog unutarne osnove u tekstu. Likovi su mu otežali od pretpostavljenih konteksta, izgubili na okretnosti i počeli se uvlačiti u sebe kao u nekoj mračnoj psihološkoj drami. Dijelom ih je spasila od pada u prazan bunar konvencionalna intonativna stilizacija koja simulira živahnost, a dijelom slikovite vanjske zornosti* (1985).

Izgleda da su redatelj i dramaturg ipak mnogo više učitali no čitali. Tako smo ponovo dobili jednu zatamnjenu predstavu sa žanrovskim otklizavanjem od komedije prema drami. U tome zatamnjenu, proizvodnji sivila, pritiješnjenosti i u konačnici skučenosti scenske igre, sudjelovalo je i oblikovanje prostora: *izbor prostora i u njemu oblikovana scenografija Zlatka Boureka [koja] ima neosporive likovne vrijednosti i mogućnost prilagođavanja raznim pozornicama, ali svojim slikanjem bijede i skučenosti života na društvenom dnu sužava prostor igri* (Grgičević, 1985).

U skladu s takvim konceptom, promijenit će se ponešto i interpretacija likova u predstavi. Marin Carić će reći: *I meni se čini da su ta lica, ti Držićevi likovi, lica u zrelim godinama, da Pomet nije dobitnik, nego gubitnik, da ima puno autobiografskog u tom liku i da je Boban najtočnije pogođen glumac za to. Naravno da je odmah i njegov par, tj. Petrunjela (Zdravka Krstulović) generacijski par. (...) Ako su oni melankolična, gubitnička linija teksta, Bokčilo (Boris Dvornik) i Dundo (Ivica Vidović) su komična linija, a po tom principu su sklapani i ostali parovi (Šömen, 1985).* Usuđujemo se primijetiti da Pomet koji je gubitnik te zajedno s Petrunjelom predstavlja melankoličnu, gubitničku liniju predstave (ali ne i teksta!) ipak nije čitanje, već učitavanje *Dunda Maroja*, i to posebice učitavanje pretpostavljenih obilježja autorskog lika u fiktivni lik kojeg je sam proizveo. Ne možemo se oteti dojmu da je ova predstava više željela biti predstava o Marinu Držiću i njegovom pokušaju da svakom vladanju suprotstavi vlastito *bezgranično vladanje svijetom scene*, no što je željela pročitati i postaviti tekst *Dunda Maroja*.

Ipak, i takva koncepcija Pometova lika dala je mjestimice priliku Božidaru Bobanu da pokaže svoj glumački talent: *Blistav početak i kraj predstavi daje Božidar Boban koji suvereno ostvaruje trostruku ulogu. Prolog Dugi Nos reljefnije nego itko dosad izlaže Držićeve pokretačke motive. Zatim igra Pometa tužnog lika, slugu naših gospodara, ojađenog beskućnika i sigurnog gubitnika koji se brani humorom. Na kraju, kad otpadnu sve maske, ostao je pisac, glumac i gledalac komedije nemoći i prijevare, u kojoj se život i teatar opasno dodiruju – Marino Darsa sa svojom osobnom dramom kao dramom svoga vremena (Grgičević, 1985).* Anatoliju Kudrjavcevu se pak takav Pomet neće svidjeti: *Pomet Božidara Bobana, uozbiljen i otromio, usredotočio se na filigransku razradu kratke geste. Da se (kao npr. u Kunčevića) taj Pomet našao u organizaciji neke zajedničke, sveopće duhovne situacije, zacijelo bi bio efikasniji i utjecajniiji, čak i nazočniji. Ovako, ostao je čudno odijeljen, gotovo neumiješan, reducirane funkcije (1985).* Koliko li smo se odmakli od onih prvih Pometa izrazite fizičke pokretljivosti do ove zakočene scenske nazočnosti! Na sličan način je iznijet i lik Petrunjele: *Zdravka Krstulović odveć je skućena u liku Petrunjele, shvaćene kao ocvale pokajnice pseći odane gospodarici Lauri (Grgičević, 1985).*

Konačne kritičarske ocjene predstave bit će sljedeće. Kudrjavcev će reći da je to bila *predstava isforsirane teoretske pretpostavke, impresivnih vizualnih trenutaka ali troma i necjelovita (1985).* Marija Grgičević će prvo ustvrditi: *Težnja da se na silu ne koncentrira radnja Držićeva djela, jer je, po Novaku, suština „Dundu Maroju“ i u suprotstavljanju*

modelu dobro građene eruditne komedije, može uroditi doslovnom razlivenošću zbivanja, gubitkom ritma kojim bi trebala disati pozornica (1985), da bi kasnije tome dodala: Odveć je lica i skupina lica koje bljedilom i usiljenošću povećavaju monotoniju predstavi (ibid.). Predstava, dakle, ima dramaturško-strukturalni problem: uslijed primjene, kako kaže Kudrjavcev, isforsirane Novakove teoretske pretpostavke o strukturi komedije koja se suprotstavlja eruditnoj komediji, predstava se odrekla dramaturških zakonitosti nužnih za funkcioniranje te komedije na sceni. Stoga je ispala troma, necjelovita i neujednačenog ritma.

Usporedimo li rad na predstavi, s jedne strane, Ivice Kunčevića nekoliko godina ranije te, s druge strane, tandema Novak-Carić, lakše ćemo uvidjeti stranputicu kojom je ova potonja postava krenula. Kunčević je, naime, pošao od Držićeva teksta, osvjetlio ga književnokritičkim tumačenjima, da bi u konačnici tome dodao vlastite ideje. Autori pak druge predstave pošli su od Novakova čitanja odnosa Držićeva teatra i vlasti, koja su silom upisivali u Držićev tekst. Ponovo se pokazalo da je Držića teško nadigrati: iz tako koncipirane utakmice uvijek se izlazi gubitnikom.

2.3.9. *Dunda* na kraju civilizacije: scensko viđenje Paola Magellija

Postavljajući *Dunda Maroja* na Dubrovačkim ljetnim igrama, ovaj puta na potresom razrušenom prostoru Pustijerne, 1989. godine, Paolo Magelli nastavit će tendenciju koja je obilježila režije te komedije tijekom desetljeća koje je na izmaku, a započeo ju je Juvančić još sredinom prethodnog desetljeća: tendencija je to sve većeg zamračivanja u scenskoj interpretaciji teksta te snažnog redateljskog koncepta koji u konačnici zarobljuje i guta predstavu. Magellijevi redateljski odabiri zasigurno nam nešto govore o vremenu nastanka predstave. Kunčević kaže kako *svako vrijeme, ako je predstava mišljena ozbiljno, nosi svoje čitanje velike dramske literature. U slučaju Igara taj se odnos u načelu najsnažnije izražava kroz odabir i tretman prostora i ambijenta koji onda svojim značenjima pridonosi njegovoj artikulaciji* (2012: 65). Marija Grgičević će pak u Magellijevoj režiji otčitati postmodernog Držića: *Premijera Držićeva „Dunda Maroja“ u režiji Paola Magellia na prostoru arheološkog nalazišta Pustijerna mogla bi poslužiti kao obrazac po kojem bi se ilustrirale i komentirale teoretske postavke postmoderne. Rastegnut na tu Prokrustovu postelju, postavši*

napokon i postmoderan, Držić je u ovom velikom, s ničim poznatim usporedivom scenskom naporu današnjih svojih „Pometnika“ bez dvojbe ponešto dobio iz artističkog ozračja naše neposredne suvremenosti, ali i mnogo izgubio od svoje prvobitne, srećom neuništive vitalnosti (1989).

Što pak odabir prostora Pustijerne govori o Magellijevom postmodernom i, rekli bismo, predapokaliptičkom čitanju *Dunda Maroja*? *Magelli je Rim u Dubrovniku našao u labirintu polusrušenih zidova i ulica arheološkog nalazišta na Pustijerni, koje se polako počelo pretvarati u smetlište. Taj zaboravljeni i zapušteni prostor, uz najnužnije intervencije scenografa Ivice Prlendera, prizivao je asocijacije na kraj civilizacije. Magelli je iščitao Dunda kao priču o tom kraju. Ubacio je lica Držićeve komedije u Pustijernu. Radikalizirao (Kunčević, 2012: 65). Taj će pak prostor biti aktiviran na sljedeći način: *Aluziju beskonačnosti taloženja ostataka minulih civilizacija dopunjuje slika noćnog, podzemnog života vječnog velegrada, koji ostaje raskrižje svjetova, mjesto susreta ljudi iz različitih naroda i rasa, od bogataša do polusvijeta, koji se dodiruju, sukobljuju i mimoilaze, tromi od iskustva do prezrelosti i nesvjesno zajednički usmjereni prema smrti kao sveopćoj kataklizmi (Grgičević, 1989).**

Taj do krajnjih granica zamračeni *Dundo Maroje* posve će se odmaknuti od renesanse: *Ne punoća renesanse, nego znakovi životnog gubitka dominiraju predstavom. Egzistencija ugrožena do biološkog sukusa. „Dundo Maroje“ zlom brjemenu akomodan. Zamočen u kiselinu sveopćeg raspadanja, od Držićeva teksta otpadaju svi oni, napisani ili igranjem u predodžbi dodati, slojevi životne raspojasanosti, pučke veselosti, filozofske dovršenosti, a jetkanjem u prvi plan ispadaju najtvrdokorniji slojevi golih životnih interesa usključalih u paklu svijeta, u kojem je bogatstvo duhovno siromaštvo, a siromaštvo preobilno, pa su svi protiv svih, u beznađu koje je razjelo idiličnu sliku renesansne harmonije (Foretić, 2002: 267). U tom prostoru povijesno-civilizacijskog smetlišta tumaraju lica komada u potrazi za srećom, novcem, seksom, hranom (Kunčević, 2012: 65).*

Pogledajmo kako je redatelj scenski realizirao ovakvu viziju kraja civilizacije. Magelli je poštovao integralnost Držićeva teksta, čak je izostavio i Kombolov završetak, ali je Negromantov prolog smjestio u završnicu predstave (Grgičević, 1989). Međutim, usprkos takvom odnosu prema tekstu predložka, *ako izuzmemo odveć deklarativan završetak u obliku žive slike, u kojoj se svi sudionici postupno pretvaraju u ljude nahvao i mrtve glumce,*

najuspjelija mjesta predstave su redateljski prizori, za koje Marin Držić nije posebno zaslužan (*ibid.*). Ovdje prepoznamo Magellijevu redateljsku poetiku bogatog vizualnog znaka,¹¹⁸ u kojem se značenje proizvodi su-djelovanjem različitih, posebice vizualnih, kazališnih znakovnih sustava, odnosno drugi znakovni sustavi nisu tek ilustracija izgovorenog tekstu, već ga nadopunjuju u proizvodnji značenja kazališne komunikacije.

Međutim, to kazalište bogatog vizualnog znaka na žalost će pratiti smanjenje kvalitete u govornom posredovanju: *Najveći nedostatak predstave jest odsutnost osjećaja za ono što je u Držića najvrednije, živahnost, slojevitost, ljepota i muzikalnost njegova govora, jednako u ustima pojedinih nosilaca radnje kao i u komediji u cjelini, u ritmu njenih odvijanja, koji u najboljim interpretacijama Držića, bez obzira na ruho koje predstava odijeva, ostaje jedinstven poput trajnog disanja života. Premještajući radnju u nemušto vrijeme, među ljude koji hipertrofijom geste nadomještavaju izgublenu moć istinski komunikativna govora, Paolo Magelli upada u sličnu grešku kao i dobro krojeno građansko kazalište iz 1938, samo što Magelli ne krati i ne prekraja tekst po mjeri svojih mogućnosti, već ga pušta da se suvišan i*

¹¹⁸ Taj smo termin iskovali polazeći od temeljnih postavki semiologije kazališta, spomenutih u uvodu rada, a koje se odnose na činjenicu da u kazališnom jeziku jedan označitelj upućuje na više označenih, odnosno proizvodi značenje prvog, drugog, trećeg i tako dalje stupnja, iz čega proizlazi i načelo pokretljivosti, koje omogućuje znakovima iz različitih značenjskih sustava da međusobno zamjenjuju funkcije, kao i polivalentnost pojedinoga izražajnog elementa koji ne samo da u različitom kontekstu ili okruženju može poprimiti različito značenje već može imati različite funkcije i igrati različite uloge. Kowzan u tome kontekstu govori o *ekonomiji znakova priopćenih tijekom predstave*, čije su dvije krajnosti *semiološka rasipnost* i *štedljivost*. Pritom se rasipnost može manifestirati kao *udvostručavanje ili umnogostručavanje istog znaka, stavljanje jednog do drugog znakova s istovjetnim ili veoma sličnim označenim, ponovno prikazivanje istih znakova, istovremeno emitiranje velikog broja znakova koji su slični ili se razlikuju, a od kojih gledalac može primiti samo jedan dio* (1980: 18). Semiološka će pak štedljivost izbjegavati taj oblik redundancije, ovdje će se svako pojedino značenje proizvoditi označiteljem koji pripada jednom semiotičkom sustavu, dok će se tijekom pojedine predstave u procesu tvorbi značenja koristiti niz semiotičkih sustava. Krajem šezdesetih godina prošloga stoljeća takva se scenska poetika, koja dramski tekst više ne smatra privilegiranim mjestom tvorbe značenja predstave, nazivala totalnim teatrom. Hans-Thies Lehmann, nastojeći teorijski omeđiti kazališnu praksu koju naziva postdramskim teatrom, u tom kontekstu govori o različitoj gustoći znakova (2004: 115) te uvodi pojam *vizualne dramaturgije* koja, od kraja sedamdesetih godina, često stupa na mjesto dramaturgije regulirane tekstem. *Pritom vizualna dramaturgija ne znači dramaturgiju koja bi bila isključivo vizualno organizirana, nego takvu koja se ne podređuje tekstu i može slobodno razviti svoju vlastitu logiku. (...) Sekvence i korespondencije, čvorovi i točke zgušnjavanja opažanja te njima posredovane, ma koliko i fragmentarne konstitucije značenja u vizualnoj se dramaturgiji definiraju polazeći od optičkih podataka.* U tako nastalom kazalištu *scenografije* pogled je pogled koji čita, scena je grafija (...). *Scenografija, ime kazališne kompleksne vizualnosti, stoji pred promatračkim pogledom poput nekog teksta, scenske pjesme u kojoj je ljudsko tijelo metafora, a rijeka njegovih pokreta u jednom više ne jednostavno metaforičkom smislu pismo, a ne „plesanje“ (nav. dj.: 120-121).* Vizualnost, dakle, ovdje više nije tek ilustracija teksta, već se njezina značenja čitaju, kao što se čita tekst. Držimo da poetika opisane Magellijeve predstave posjeduje niz elemenata ovako definirane *vizualne dramaturgije* te smo joj iz toga razloga nadjenuli naziv *poetike bogatog vizualnog znaka*.

umrtvljen prelijeva preko rubova predstave. Način glumačkoga govorenja kreće se od vulgarizirane kolokvijalnosti do deklamacije, uz tek poneku oazu Držiću svojstvene poetičnosti (ibid.).

Ova predstava snažnog redateljskog koncepta nije bila praćena zapaženijim glumačkim kreacijama, tako da će Marija Grgičević ustvrditi: *Ovo je predstava velike kolektivne požrtvovnosti, ali bez snažnih glumačkih sposobnosti i istinski velikih kreacija (ibid.).*

Provodna nit predstave i ovaj put je bila najvidljivija u impostaciji Pometova lika: *Mada lebdi po zidinama, vere se uza stijene, Predrag Vušović ne da tom Pometu da se digno od zemlje. Štoviše, on bi da se uvuče u nju, poput larve da se sakrije u neki uterus zida, ili da se smjerno legne u grob, samo da se sakrije od strahota svijeta, da ih prespava i nekako preživi. Nije to Pomet ni mudrijaš, ni filozof, ni spadalo, sva pozlata je spala s njega. To je jadni crvuljak što gmiže po prašini, kojemu je najveći domet svečano odijelo koje odijevaju seljaci kada dolaze u grad. Njegovi monolozi više su natopljeni jadom nego sjetom i veselošću. Godine gladi i neimaštine isprale su ih od isprazne hvalisavosti, pa možda zbog toga Vušović, unatoč svoj razigranosti, nije dosegao bogatstvo teatralnosti jednog Kvrgića ili Nadarevića, ali je, dosežući u potpunosti njegov problem, ipak jasno pokazao: to jest Pomet našega vremena. U njemu se, čini se, ne može ni više ni dalje (Foretić, 2002: 268).* Ovako koncipirani Pomet samo je nastavio tamo gdje su dotadašnji Pometi stali: on je još gladniji, još uplašeniji, još suspregnutiji, unatoč većoj fizičkoj pokretljivosti koju predviđa Magellijeva zamisao.

Priznavši utemeljenost polazištima njegovog koncepta režije *Dunda Maroja*, Kunčević je pokušao objasniti zašto se ipak ova Magellijeva zamisao predstave pokazala manjkavom: *Sve Magellijeve pretpostavke bile su uzbudljive i točne. Od suvremenog, katastrofičnog iščitavanja teksta, preko odabira Pustijerne kao mjesta izvanredno pogodna za komplicirane mizanscenske zbrke bježanja, traženja i neprepoznavanja, što se sve skupa pretvaralo u metaforu mravinjaka ljudske civilizacije, do odnosa prostora i šireg ambijenta. Silnice su ovaj put išle u obrnutom smjeru: iz prostora smetlišta širile su se na ambijent Grada, odašiljući svoje mračne poruke o propasti i kraju u njegov bezbrižni ljetni život. Ozbiljno su za predstavu radile i iskopine; kao da poruke stižu iz same središnjice, iz točke početka. Povijest kao smetlište. Početak i kraj su jedno – čovjek je nemoćan oduvijek (Kunčević, 2012: 66).*

Međutim, ta unutarnja ravnoteža [dubrovački pojam skladnosti, op. L. M.] u Magellijevoj predstavi, uza svu njenu domišljenost, nije bila dosegnuta. Interpretirajući Dunda kao dramu kraja, uskratio je skladnim Dubrovčanima (kao i Juvančić)¹¹⁹ Držićev humor. Ne samo geg, već onaj humorni odnos prema životu i svijetu koji mudro uravnotežuje pogled na krajnosti. Jedan moćan, ali isključiv koncept, oštetio je bogatstvo i ljudskost jednog genijalnog teksta i pretvorio ga u tezu. Predstava je bila zanimljiva, možda i dobra, ali nije bila sukladna skladu i skladnosti Grada i zbog toga je bila tuđa njegovom osobenom biću (cit. dj.: 67). Redatelj je ovdje, očito, upao u zamku u koju je već upala nekolicina njegovih prethodnika: unatoč formalnom poštivanju Držićeva teksta on je, umjesto da u gradnji svojega redateljskog koncepta pođe od teksta predloška, pošao od vlastite teze kraja civilizacije, efektno je scenski realizirajući, ali izgubivši stanovita obilježja Držićeva teksta – poput njegova humora – bez kojih potpuni smisao toga teksta, pa tako ni cjelovitost uprizorenja, nikad ne mogu biti dosegnuti.

Magellijeva predstava bila je još jedna postava *Dunda Maroja* zarobljena u vlastitom konceptu, koji je progutao i Držićev tekst i Držićev humor te sputao glumačku igru. No bio je to i prvi pokušaj da se to djelo s atributom nacionalnog klasika postavi u skladu s poetikom kazališta bogatog vizualnog znaka. Problem je jedino što se u proizvodnji tog bogatog znaka redatelj više oslanjao na vlastite teze no na Držićev tekst: bogati vizualni znak i tekst predloška nisu uspostavili onu cirkulaciju značenja koja bi zajamčila posredovanje Držićeva idejnog materijala u ovakvoj kazališnoj poetici. Takvo redateljsko rješenje, na žalost, još uvijek čekamo.

2.3.10. Klasični *Dundo* Krešimira Dolenčića

U vrijeme postava *Dunda Maroja* kao predstave snažnoga redateljskog koncepta, s nerijetkim zatamnjenjima, žanrovskim odmacima prema drami, pa i redateljskih čitanja koja unaprijed skovane teze upisuju u Držićev tekst, Krešimir Dolenčić javit će se u dva navrata s prilično klasičnim uprizorenjima Držićeve komedije. Prvi put bit će to 1984. godine na Dubrovačkim ljetnim igrama, a drugi put će, 1995. godine, na temeljima prve predstave,

¹¹⁹ Ovdje se, dakako, misli na Juvančićevu dubrovačku postavu *Dunda Maroja* iz 1974., o kojoj smo nešto ranije pisali (op. L.M.).

postaviti *Dunda Maroja* koji će igrati na Dubrovačkim ljetnim igrama, a potom u zagrebačkom Dramskom kazalištu Gavella.

Prvu predstavu postavio je na Lovrijencu s ansamblom mladih glumaca. O njihovim pretenzijama te konačnom učinku i značenju predstave, Dalibor Foretić će reći sljedeće: *Ovaj „Dundo Maroje“, kojega je u skromnoj inscenaciji Ivice Prlendera i šarenim kostimima Darje Hlavke režirao Krešimir Dolenčić doima se kao melodija iz neke takve glazbene kutije. Umilna, prepoznatljiva, smirujuća. To što nitko nije zatvorio poklopac, to jest otišao s predstave, znak je da se ona svima dopala i da su dobro znani, dragi likovi Držićeve komedije otplesali svoj poznati, navijeni ples do kraja precizno i besprijevano. Ipak, upitamo li se što nam taj „Dundo“ znači, što smo mi njemu i što je on nama, teško da ćemo moći odgovoriti s više od: malo, gotovo ništa. Ništa više od precizno smišljene i izvedene školske vježbe. Ništa više od kompendija svih mogućih „Dunda“ koje smo vidjeli u posljednjih tridesetak godina: bilo je u njemu i Stupičine razdraganosti, i Spaićeve realističke preciznosti, i vragometnih scenskih akrobacija kao iz one predstave čeških studenata šezdesetih godina, i Kunčevićeve sjete što je ocrtao obzor tragičnosti na plavom nebu Držićeva smijeha (2002: 204).*

Ipak, šarm mladosti i kolektivna igra dali su stanovitu kvalitetu predstavi: *Unatoč toj eklektičnosti predstava se ipak doimala prilično čvrsto. Čvrstinu joj je podario žar i šarm mladosti koji je od prve uhvatio publiku i zadržao je u svojoj opsjeni do kraja (ibid.).* Čak niti određene nesklapnosti u igri pojedinih glumaca nisu toliko smetale jer: *Tajna uspjeha ovih inače neoprostivih nezgrapnosti jest u tome što su se svi oni u igri nadopunjavali, što je svaki od njih prihvaćao pomalo od stila igre onoga drugoga (cit. dj.: 205).* Predstava je očito bila ugodna za gledanje, no nije ostavljala nikakvog dubljeg traga. Stoga će kritičar na kraju konstatirati: *Zasad to djeluje svježije i šarmantno, ali pomalo se bojim i zazirem kazališta koje sa sobom donosi takvo poimanje teatra. Za koju godinu moglo bi to biti kazalište bezdušnog, nemilosrdnog profesionalizma, koje će samozadovoljno upasti u stupicu vlastite narcisoidnosti (ibid.).*

Dolenčićeva se predstava očito upisuje u onu izvedbenu tradiciju *Dunda Maroja* kojoj je bilo važnije uspostaviti komunikaciju s publikom nego istraživati nove načine kako scenski prenijeti Držićevu misao. Zato je posegnula za konzervativnim rješenjima igranja te komedije, kojima je udahnila šarm mladosti i uigranosti ansambla.

Jedanaest godina kasnije, tada već etablirani redatelj, Dolenčić će ambicioznije krenuti u postavljanje *Dunda Maroja*. Bit će to prvi *Dundo* u Dubrovniku u kojem je rat tek završavao te će ta činjenica znatno utjecati na krajnje konture predstave: njezin će zadatak biti vratiti Dubrovčanima *njihovog Dunda*, i u tim će se koordinatama morati kretati redateljska poetika. Izbor Gundulićeve poljane kao mjesta izvedbe dovoljno je svjedočio o tim nakanama.

Foretića će poetika na kojoj se temelji predstava podsjetiti na stotinu godina staru školu Stanislavskoga: *Gledajući je* [predstavu, op. L. M.] *dalje, sve mi se više činilo kao da su i oprema predstave, te njezini temeljni izvedbeni i interpretativni parametri rađeni po sistemu režije i glume K. S. Stanislavskog (...) Scenski realizam Stanislavskog temeljio se na minucioznoj mizanscenskoj i glumačkoj punoći slike, njezinoj prožetosti glazbom, u raskošnoj, dojmljivoj i preciznoj iluzionističkoj začudnosti scenografije i kostima* (2002: 312). Kritičar te kvalitete pronalazi u Dolenčićevoj postavi: u raskošnoj scenskoj intervenciji Tihomira Milovca u prostor Gundulićeve poljane; u jednako raskošnim kostimima Lea Kulaša, koji pomalo vuku na barok; u glazbi Rajka Dujmića i Srđana Berdovića, koja nije samo pratnja, nego konstitutivni element predstave (*cit. dj.*: 312-313). Potom će ustvrditi kako *Dolenčić i u režijskom pogledu slijedi neke temeljne postulate Stanislavskoga. On prije svega dosljedno poštuje tekst, sve do njegova kusoga raspleta* (*nav. dj.*: 313). Također, *Dolenčić je najbliži metodi Stanislavskoga po tome što se vrlo ozbiljno udubio u mizanscensku razradu svakoga prizora, nastojeći što dublje proniknuti u ono što bi se iz svakoga dalo teatarski izvući* (*ibid.*). I glumačka igra slijedila je poetiku Stanislavskoga: *Ostvarena je, s jednim ili dva izuzetka, visoka nivelacija glumačke punoće, pod onim famoznim, kasnije dogmatiziranim geslom „hudožestvenika“ – „iznutra prema van“, s dubokom proživljenošću i vanjskom atraktivnošću, komičkom karikaturalnošću čvrsto oslonjenom, pa stoga ne i pretjeranom, na te temeljne zakonitosti realističke glume* (*nav. dj.*: 314).

Glumačka igra bila je, dakle, prilično ujednačena, bez posebno istaknutih uloga (*ibid.*). Mi ćemo ipak, u skladu s ranije utvrđenom metodologijom, posebnu pozornost posvetiti načinu na koji je oblikovana uloga Pometa: *Temeljni pristup Vilija Matule oblikovanju Pometova lika je racionalan, što ima dobrih i loših strana. Dobro je u tome što je Matula do savršenstva razradio taj lik i postavio ga u svim psihološkim i filozofskim naznakama. Matula ispravno osjeća da je težište Pometova fizisa u trbuhu. Nije slučajno Kulaš kostimski razotkrio upravo taj dio njegova tijela. Pun i prazan trbuh seizmograf je egzistencijalne ugroženosti i zadovoljstva. To je poriv za uzlete Pometove životne filozofije, njegove lucidne*

kombinatorike u režiranju komedijskih zbivanja u kojima virtuosno pleše na žici života koju mu je razapela Fortuna. Matula valjano uobličava sve Pometove razloge. On ih izgovara s preciznom doziranošću koja njegovu liku daje dosad nezamjećeno obilježje: samokontrolu kao temeljni preduvjet da se bude vjertuoz života. Takvom Pometu nedostajalo je ipak iracionalnog podteksta, zaigranosti koja bi oduševljavala publiku (ibid.).

Ovo, dakle, više nije onaj uplašeni Pomet-gubitnik, egzistencijalno ugroženi i izmučeni lik koji više ne vlada scenskim silnicama. Matulin Pomet, potpomognut kostimografskim rješenjem Lea Kulaša, na neki se način vraća prvim scenskim utjelovljenjima toga lika: njegov trbuh i njegova filozofija usko su vezani. On je ponovo *kralj od ljudi* i kralj scene, no novina u oblikovanju te njegove pozicije unutar svijeta predstave izrazita je samokontrola i racionalnost kojom tu poziciju postiže.

Slično o Matulinom Pometu sudi i Marija Grgičević: *Koliko god to bilo nevjerovatno, čini se da u ovom času hrvatsko glumište nema pogodnog glumca za najživiji lik najljepše naše komedije, Pometa. Vili Matula najbliži je zahtjevima zato što je zaista velik glumac, sposoban za najveći virtuoziitet glasa i geste, no njegova zadivljujuća racionalizacija erosa ostaje daleko od zamaha i topline najboljih tumača ove uloge. S neodoljivom Petrunjelom Ksenije Pajić-Vukov Pomet čini skladan par, no koji nema snage zauzeti središte zbivanja, što donekle vrijedi i za mladog Predraga Vušovića u ulozi Dunda Maroja, bogatoj blistavim detaljima* (1995). Kritičarka je također uočila racionalizirani Matulin pristup ulozi, ali i posvemašnje neisticanje pojedinih glumačkih ostvarenja, posebice onih od kojih bi se tako nešto očekivalo. Spomenimo uzgred da se problem s pronalaskom prikladnog glumca koji bi ponio ulogu Pometa ne javlja prvi put, što smo mogli zamijetiti u iščitanim kritičkim prikazima pojedinih postava *Dunda Maroja*.

Obje Dolenčićeve predstave, i ona iz 1984. i ona iz 1995. godine podudarale su se u svojim temeljnim odrednicama: bile su to relativno klasične predstave, bez velikih redateljskih teza i koncepata, bez scenskih inovacija, ali ipak s pomno zamišljenim i odigranim prizorima, kao i ostalim aspektima predstave (scenografija, kostimografija, scenska glazba) te naglaskom na igri ansambla, više no na pojedinačnim glumačkim ostvarenjima. Kao takve, iako odustaju od prštave komike, one uspijevaju ostvariti zadovoljavajuću komunikaciju s publikom. One *funkcioniraju*. Ipak, Foretić će si na kraju postaviti neka pitanja: *Pa, u čemu su nedoumice predstave? Za mene prije svega u posvemašnjem*

predavanju jednoj konvenciji koja je predstavu činila gotovo u svemu takvom da se mogla uspješno igrati i na početku i na kraju ovoga stoljeća, a da od nje nikoga ne zaboli glava, dapače, da izađe s nje razgaljen i raspoložen, ali bez mnogo povoda za naknadno razmišljanje. Naime, Dolenčić u Držiću traži više teatarske, a manje idejne razloge. No, on i u idejnim razlozima također kao da slijedi nauk Stanislavskoga, koji nadasve zahtijeva vjeru u čovjeka, izvlačenje dobrih osobina i uravnoteženje dobrog i lošega u njemu, pri čemu će dobro, naravno, na kraju pobijediti. To kao da je sadržano u temeljnom pitanju koje sebi postavlja Dolenčić i koje obrće poetiku svih u ovom vremenu viđenih interpretacija ove komedije: „Tko su ljudi nazbilj?“ Odgovor je na kraju nedvosmislen: svatko u sebi nosi neku kap dobrote. „Dundo Maroje“ nije, dakle, shvaćen kao borba ljudi nazbilj protiv ljudi nahvao, nego nazbiljnosti protiv nahvalnosti u čovjeku, u potrazi za svojom sitnom, ljudskom srećom (cit. dj.: 316).

Dolenčić, dakle, ne inzistira na filozofskim uporištima Držićeva teksta, no ipak kroz svoju predstavu provlači specifičnu idejnu potku koja predstavlja stanovitu novinu u pristupu *Dundu Maroju*. Njegovo scensko tumačenje opreke *nazbilj-nahvao* bit će humanističko u nepovijesnom smislu toga pojma. Takav idejni odabir, kao i izbor poetike njegova scenskog posredovanja, bit će odrazom prigode u kojoj nastaje to scensko ostvarenje: *Možda ta blagost u ovome trenutku Grada ima nekog terapijskog smisla. Raskošna predstava za bijedan čas! Poslije duže vremena Dubrovčani su možda konačno dobili „Dunda“ po svojoj mjeri i ukusu. Kažem „možda“, jer to će ipak na kraju potvrditi dugovječnost predstave. Nažalost, Dubrovački festival, kao otvoreno mjesto propitivanja svijeta, ovom predstavom nije dobio mnogo. Po tome ona ostaje proturječna pojava, čije posljedice po buduća estetska usmjerenja Festivala tek treba analizirati. Hoće li se on zatvarati u ljušturu Gradu podilazeće samodovoljnosti ili će tragati za traumatskim mjestima i pitanjima svijeta“ (nav. dj.: 317).*

Posljednjim pitanjima Foretić otvara vrlo pertinentnu raspravu o položaju Držićeva opusa u repertoarima hrvatskih kazališta. Tu smo problematiku uveli povodom duge potrage za adekvatnim izvedbenim modelom *Dunda Maroja* u središnjem nacionalnom kazalištu – zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, a ona će biti nadasve relevantna raspravljamo li o Držiću, i posebice *Dundu Maroju*, na Dubrovačkim ljetnim igrama. Dubrovački repertoar tu će na neki način ostati trajno razapet između, s jedne strane, posve opravdane, ambicije Festivala da bude nacionalni (neovisno o trenutnoj definiciji nacionalnog prostora tijekom višedesetljetnog trajanja Festivala), pa i više od toga, da si postavlja univerzalna pitanja i na

njih odgovara inovativnim i suvremenim svjetskim poetičkim odabirima te, s druge strane, težnje da slavi dubrovačku lokalnu posebnost na način koji, pokatkad, može zadovoljiti samo lokalne okvire. Pomirenje te dvije tendencije obilježit će najbolja ostvarenja Festivala. Tu ćemo raspravu o mjestu Držićeva repertoara na nacionalnim pozornicama ostaviti za kraj. Ovdje tek upućujemo na Foretićeva zapažanja, odnosno propitkivanja o vezi Dubrovačkog festivala i određenih scensko-poetičkih odabira.

Zaključujemo da se dvije Dolenčićeve predstave *Dunda Maroja*, koje svoj scenski život dijele između ljetnog Dubrovnika i zimskog Zagreba, upisuju u onu izvedbenu tradiciju ove komedije koja preferira komunikaciju s publikom nad idejnim konceptom i scenskim inovacijama, no tu komunikaciju postiže na način koji odustaje od pršteće komike te poseže za nešto sentimentalnijim pristupom, što ipak predstavlja stanovitu novinu u scenskom tretmanu *Dunda*.

2.3.11. Prostor kao proizvođač značenja: postava Ivica Kunčevića na Dubrovačkim ljetnim igrama

Kad će se Ivica Kunčević 2000. godine poduhvatiti postavljanja *Dunda Maroja* na prostoru Peskarije, ta će se postava upisati u onu redateljsko-poetičku liniju čiji će posljednji izdanak biti Magellijev *Dundo* iz 1989. godine, zaobilazeći tako Dolenčićeva ostvarenja, nastala iz nešto drukčijih pobuda. Poetika koju slijedi Kunčevićeva postava počiva na ideji o prostoru izvedbe kao ključnoj točki proizvodnje značenja predstave. Dakle, opet je riječ o poetici snažnog redateljskog koncepta. No, gdje se smješta taj koncept u kronologiji redateljskog stvaralačkog procesa? O tome je ponešto rekao i sam redatelj, pokušavajući *a posteriori* obrazložiti svoj redateljski prosede u toj predstavi: *Ni ovaj put, kao ni u slučaju Romea i Giuliette, ne bih sa sigurnošću mogao reći je li koncept odabrao prostor ili je prostor isprovocirao koncept. I ovaj sam put skloniji ovom drugom. A to opet potvrđuje da smišljati predstavu na Igrama znači prizivati ambijent kao sudionika u traženju smisla. I on će se u ozbiljnoj i sretnoj kombinaciji odazvati. Njegova prisutnost i suradnja obogaćuje značenjima koja sa sobom donosi; značenjima prošlim i sadašnjim* (Kunčević, 2012: 138). Dakle, kao i u slučaju njegova *Dunda* postavljena na scenu zagrebačkog HNK 1981. godine, ni ovdje Kunčević nije pošao od vlastita koncepta, već je dopustio prostoru, u srazu s

Držićevim tekstom, ali i promišljanjem izvankazališnog trenutka izvedbe, da proizvede značenje.

Redatelj je prostoru pristupio na način sličan Spaićevom tretmanu prostora Gundulićeve poljane: dnevni, izvankazališni život lokacije suponiran je prostoru svijeta fikcije. Prostor gdje se po danu prodaje riba, scenografskom intervencijom Ivice Prlendera, koji je u četvrtaste volte ribarnice ugradio gvozdene dućanske rolete te tako dobio niz povezanih dućana, postao je opće mjesto trgovine (*nav. dj.:* 135). Po tako kreiranom prostoru trgovine vrzmaju se svakojaki ljudi. Međutim, *premda je ta placa središte svih scenskih zbivanja, mnogo važnija za predstavu je njezina vertikala, drugi plan u koji je smješten Laurin dvor* (Foretić, 2002: 376). Naime, Kunčević je iskoristio činjenicu da je dio zidina iznad ribarnice zapravo stražnja taraca Kneževa dvora te je tako *Lauru uselio u Dvor, u mjesto političke, društvene i financijske moći* (Kunčević, 2012: 135). No, tretman toga lika doživio je u ovoj predstavi još jednu dramaturšku inovaciju: *Jer, Laura se u ovoj predstavi fizički ne pojavljuje. Dramaturški to za nju nije manjak, a višak se može očitati u njezinoj metaforičnoj imaginarnosti. Prva kurtizana od Rima smještena je u svome bogatstvu u samo središte vlasti. Ona je vlast sama, koja s visoka gleda na mali, bijedni svijet ispod sebe. Laura je otjelovljenje države i njezine, svjedočimo o tome upravo ovih dana, kurvanjske politike* (Foretić, 2002: 376). Dakle, značenje koje inače ima fizičko scensko utjelovljenje Laure u ovoj će predstavi preuzeti prostor. Štoviše, proizvest će i dodatna značenja jer, kako objašnjava redatelj, *fizička neprisutnost Laure samo je pojačala njenu važnost i značaj. Erotskoj privlačnosti ložnice pridodana je privlačnost mjesta tajnih sastanaka financijera i političkih moćnika* (Kunčević, 2012: 135).

Prostor je proizveo značenje Laurine nedostupnosti: *One gledatelje koji visoke zidine i taracu nisu prepoznavali i iščitavali kao stražnji dio Dvora, kućica s osiguranjem pred ulazom upozoravala je na tip mjesta, a visina zida jasno im je davala na znanje da je to mjesto do kojeg ne može svatko pristupiti. Dimenzije, proporcije, metri, u teatru emaniraju smisao. I materijal također (cit. dj.:* 136). Zato, samo genijalni Pomet može bez novaca dosegnuti Laurine dvore. *Zaštićena kombinacija financija, prostitucije i politike gledala je s te visine na malen, bijedan svijet ispod sebe. Obični smrtnici s place, kao i publika, mogli su samo na trenutke nazrijeti tamo gore raskoš i blještavilo njima nedostižna svijeta (ibid.).* Prostor je tako, dramaturški inkarnirajući Lauru, značenjski izgrađivao i Pometov lik. Kunčević će pak, u skladu sa svojom ranije navedenom tvrdnjom, zaključiti da nije on bio taj

koji je izbacio Lauru, već je to učinio prostor. Jer, *taj zid i Knežev dvor s onim moćnim gradskim vratima bili su jači od nje; bili su zapravo sama njena dramaturška supstanca – nedostupnost (ibid.)*.

Foretić će ovakvo tretiranje Laure i njezina prostora tumačiti u političkom ključu: *Zato je ona [Laura, op. L. M.] nedostupna i nevidljiva, osim odabranima. Među njih se umiješao kao ljubavnik koji troši nemilice na nju i mali dubrovački trgovac Maro, a uz njega i sluga mu Popiva. Država je, dakle, dostupna iz raznih, uglavnom kurvanjskih i mafijaških razloga i ljudima iz puka. Ovom dosjetkom Kunčević je stvorio najpolitiziranijeg „Dunda“ do sada. Petrunjelin poziv, u Laurino ime: „Uziđi gori“ trenutak je trijumfa Fortune za one koji su se dohvatili njezinih skuta. To jasno dokazuje Pomet, kada mu konačno uspije uzići gori, demonstrirajući nadmoć nad bijedom koje se izbavio time što se ne pojavljuje na vratima dvora, nego na najvišem prozoru visokoga Laurina palaca, domahujući s toga visokog mjesta onima koji su – sašli doli (2002: 377)*. Tako kretanje po scenskoj okomici, od prostora ribarnice do terase Dvora, od prostora rimske place do Laurinog balkona, postaje metaforom osobnog uspjeha pojedinih aktera predstave.

Kritičar će, doduše, uočiti neke praktične probleme tako riješenog prostora: *Uz prigovor da je Laurin dvor mogao biti življe vizualno i zvučno označen (premda je glazba Nevena Frangeša, koja naznačuje uglavnom zbivanja na njemu, prefinjena i decentna), jedini nedostatak ovakvog prostornog rješenja je prilična razdaljina između dva plana igre, koja je otežavala komunikaciju (ibid.)*, ali će ipak zaključiti: *Međutim, u svojoj konceptualnosti i metaforičnosti, koja bježi od svake ambijentalnosti na prvu loptu, to je svakako jedna od najsmionijih Kunčevićevih prostornih intervencija (ibid.)*.

Proizvodnja značenja zbivat će se i na razini kostimografskih rješenja. Naime, *taj rimski polusvijet i Dubrovčani koji su duže živjeli u Rimu bili su suvremeno kostimirani. Patrijarhalni Dubrovčani koji su došli spasiti što se spasiti može probijali su se kroz njima stran i zaboran ambijent u renesansnim kostimima. Ta dva svijeta bila su u stalnoj napetosti (Kunčević, 2012: 136)*. Foretić će zaključiti da je to *fina ironija na dubrovački konzervativizam koji se nije mnogo promijenio od onoga doba, pa i na sve one koji se zaludno hvastaju kako smo bili Europa prije Europe (2002: 377)*.

O liku Pometa, kako ga je u ovoj predstavi kreirao Predrag Vušović, nećemo ovom prigodom posebno govoriti. Foretić pozitivno ocjenjuje njegovu igru, na tragu također

Vušovićeve interpretacije već u Magellijevoj predstavi (*cit. dj.: 378*), no ona neće značenjski obogatiti predstavu na onaj način na koji će to učiniti ranije spomenuti aspekti predstave.

Kunčević je na poseban način pristupio *prologu Dugog Nosa*. On će ga prije svega pročitati kao kazališnopoetički tekst: Negromant će ovdje prvenstveno biti stvaratelj kazališne iluzije. Odabirom Pere Kvrgića, *koji je Negromanta odigrao s veličanstvenom jednostavnošću* (Foretić, 2002: 378), koristeći karizmu toga glumca koji već pola stoljeća utjelovljuje Držićeve likove, redatelj je aktivirao potencijal prologa kao sjecišta stvarnosti i iluzije da bi publici posredovao pripovijest o prirodi kazališne magije. Kvrgić je bio *ono što jest, stari glumac koji svojim umijećem opčarava publiku (ibid.)*. U njegovim je rukama ono *obrtnje place* o kojemu Držić govori svojoj praizvedbenoj publici: *Snagom glume on nas začara iluzijom da ćemo, evo na, sada vidjeti današnji Rim u kojemu su se našli neki stari Dubrovčani (ibid.)*. No, on ostaje neki poluskriveni, srednjovjekovni *meneur de jeu* tijekom cijele predstave: *Negromantova sjena kao da stalno lebdi nad predstavom (ibid.)*. *Negromant u ovoj predstavi začara sve likove, smještene u volte ribarnice, kao u kazališne mansione (cit. dj.: 379)*.

U ovoj se postavi *Dunda Maroja* Kunčević vratio problemu koji ga je preokupirao pri režiji istoga komada u zagrebačkom HNK tridesetak godina ranije. Pitanje je to izgubljenog kraja komedije, koje se u izvedbama komada najčešće rješava na taj način da se izvodi završetak kojega je nadopisao Mihovil Kombol. Ipak, taj izostanak izvornog završetka nije tek tehničko-izvedbeno i fabularno pitanje. Senker konstatira kako je priču razmjerno lako privesti kraju te kako su to već učinili Fotez i Kombol te potom Ranko Marinković i Antun Šoljan. Međutim, pozivajući se na Levensona i na njegovu tvrdnju da je renesansna komedija *izvedba što se u vremenu razvija istodobno kroz dva uređena niza: naraciju i retoričku argumentaciju*, autor zaključuje da u *Dundu Maroju* nije problem rekonstruirati narativni aspekt kraja komedije, već njegovu retoričku poantu. Naime, *budući da su od tri dijela komičke naracije o kojima Levenson na istome mjestu govori – (1) ekspozicija i početak radnje, (2) komplikacija zbivanja i (3) anastrofa ili razrješenje – u Dundu prva dva sačuvana cijela, a treći dobrim dijelom, s rekonstrukcijom narativnog niza nema velikih problema. Sa stajališta „retoričke argumentacije“, koja se odvija kroz niz debata o glavnim i sporednim temama, zaista je nenadoknativ gubitak kraja jer ni najboljim poznavateljima, pa i oponašateljima Držićeva autorskog rukopisa nije nimalo lako rekonstruirati retoričku poantu*

i pretpostaviti kakvo je tu iznenađenje, kakav preokret naš komediograf čuvao za kraj (2009: 168).

Režirajući *Dunda* prvi put, u Zagrebu 1981. godine, Kunčević se odlučio izostaviti nadopisani kraj te se zaustaviti na posljednjim Držićevim riječima: *Homo oružje uzet* (Kunčević, 2012: 137), implicirajući time da kraj i ne mora biti sretan – kako je, zapravo, autor najavio u prologu – već da se agon nastavlja i onkraj prikazane radnje, da Maro i Popiva posežu za oružjem kako bi ponovo zadobili ono što su izgubili, da povratak svijeta djela u prvotno poljuljanu ravnotežu na kraju komedije, kako to nalažu pravila žanra, nije na obzoru. Ta nevjerica u sretan kraj Držićeva teksta proganja redatelja i 2012. godine kad piše knjigu o ambijentalnosti predstava postavljenih na Dubrovačkim ljetnim igrama: *Zapravo smo mi današnji zaključili da je taj kraj sretan. Držićev se završetak Dunda Maroja, kao što je poznato, izgubio. Nikada se nisam mogao oteti dojmu da ga je sam negdje sakrio, uništio, ili možda, čak, odbio napisati. Genijalni je Držić stvorio komediju s puno prikrivene nesreće i s brojnim tragičnim akcentima koji nikako ne navješćuju sretan ishod. Normativi komičke dramaturgije njegova vremena nalagali su happy end. Valjalo se nekako iz toga izvući; a kakav je lukavac dum Marin bio, možda je... ipak – možda... ne znam. Bilo kako bilo, kraj do nas nije došao. Sve pretpostavke su, ipak, moguće. Uostalom, ja sam redatelj* (2012: 137).

Redatelj, dakle, ovdje, u svojim promišljanjima o izvornom kraju komedije, ne traga za završetkom narativnog slijeda, već za onom izgubljenom retoričkom poantom. On u retoričkoj argumentaciji koja se odvija tijekom teksta ne pronalazi uporišta za sretan kraj. Stoga će i u ovoj dubrovačkoj režiji napraviti stanoviti kompromis između od publike očekivanog završetka i vlastitih slutnji: *U ovom dubrovačkom Dundu prihvatilo sam Kombolov sretan završetak, ali sam ga relativizirao teatrom* (*ibid.*). Foretić nas izvještava kako je to scenski realizirao: *Dundova pljuska oprosta Maru i cjelov sljubljanja, koji on dobiva od Pere, jedini su znakovi sretnog završetka. Nakon toga svi ostaju skamenjeni u skupnom trenutku bajke. Negromantu preostaje jedino da kaže: „La commedia è finita!“* (2002: 379). Sretan završetak moguć je jedino u bajkovitom svijetu teatra. Predstava je ovo, na neki način, o svemoći teatra, svemoći čiji je ovdje nositelj Negromant – stari glumac Pero Kvirgić. U tome i jest poveznica programatskog *prologa Dugog Nosa* i završetka predstave. U prologu je ključ predstave, naročito njezina raspleta, kako ga je zamislio Kunčević – zaključuje Foretić (*cit. dj.*: 378): *Nit koja plete kraj predstave ispredena je već njezinim početkom. Negromantov veliki prolog nije samo programatski. On postaje integralni dio*

predstave. Jer što nam on zapravo priča? Bajku. Negromancija kazališta i jest u tome da nam priča bajke, onkraj stvarnoga svijeta, a u njemu, pa bile one „priče pune buke i bijesa koje ne znače ništa“ ili umilne i okrutne ludosti. Takva je i Negromantova priča o zlatnome dobu čovječanstva, o ljudima nazbilj i ljudima nahvao, o njihovoj vječnoj borbi za prevlast (ibid.). Prolog Dugog Nosa, dakle, u ovoj Kunčevićevoj režiji, ostaje programatskim tekstom, ali ne u smislu tumačenja izvankazališne stvarnosti na koju bi se trebala referirati komedija, već u smislu tumačenja samih mehanizama proizvodnje kazališne iluzije te posebice njihovog djelovanja u svijetu tog konkretnog scenskog ostvarenja.

Kunčevićeve postavu *Dunda Maroja* na prostoru dubrovačke Peskarije rezultat je redateljeva višedesetljetna bavljenja Držićem, kao i iskustva postavljanja te komedije u Zagrebu dvadesetak godina ranije. No, iako polazi s istih temeljnih principa redateljske kreacije, ova je predstava bitno drukčija od prethodne. Zajedničko im je poštivanje Držićeva teksta, kojemu ne prethodi redateljski koncept, već je tekst ishodištem svekolikog redateljskog stvaranja. U ovoj je pak realizaciji značajnu ulogu u proizvodnji značenja imao prostor. Za razliku od zagrebačke predstave, nastale na neobaroknoj pozornici središnjeg nacionalnog kazališta, koja ne nudi značajne mogućnosti semantizacije prostorom, u ovoj je predstavi prostor imao važniju ulogu od pojedinačnih glumačkih kreacija. Tako, primjerice, dok je zagrebačku predstavu nosio izvanredni Pomet Mustafe Nadarevića, Vušovićev je dubrovački Pomet pozitivno ocijenjen, no njegova je smislotvorna uloga, u odnosu na cjelinu predstave, ovdje znatno manja. Takvu smislotvornu ulogu ovdje će dobiti tek Negromant Pere Kvirgića. Dobit ćemo tako predstavu koja je, s jedne strane, izrazito politična, dok je s druge strane pripovijest o kazališnoj čaroliji. A oba ta, naizgled tako različita aspekta – političnost i kazališna bajkovitost – doista su prisutna u Držićevu tekstu, samo je potreban vješt i promišljen redatelj koji će ih znati kazališno utjeloviti.

2.3.12. *Dundo Maroje* kao pretekst redateljskom tumačenju svijeta: postava Ozrena Prohića

Uoči petstote obljetnice Držićeva pretpostavljenog rođenja, koja se u popriličnom opsegu proslavljala 2008. godine, donijeta je odluka da se *Dundo Maroje* ponovo postavi na središnjoj nacionalnoj pozornici. Tako će Ozren Prohić 2007. godine iznijeti svoju scensku viziju *Dunda* u kojoj je redateljski koncept posve progutao Držićevu kreaciju. U svojem pokušaju čitanja Prohićeve režije, Matko Sršen će takav redateljev pristup opravdati

postmodernim teatrom, koji je u Hrvatskoj, po njegovu sudu, započeo Juvančićevom režijom *Dunda Maroja* na Dubrovačkim ljetnim igrama (Sršen kaže 1972., no bilo je to 1974. godine), a dominantan je na našim pozornicama još i danas: *Njega karakterizira to što redatelji daleko veću pozornost pridaju knjizi svijeta koji ih okružuje i iz koje knjige više čitaju negoli iz teksta što ga režiraju. Riječ je, obično, o učitavanju ideja, tema i motiva suvremenoga svijeta u vrijeme i svijet starih tekstova. Interpretacija književnog djela, istraživanje i izvedbeno mišljenje autentičnih vrijednosti dramskog pisma, ustuknulo je pred raznovrsnim teorijskim čitanjima i pokušajima stvaranja specifičnoga, o literaturi manje ovisnoga ili čak potpuno neovisnoga jezika predstave* (2007: 4-5). Najuspjelijim hrvatskim primjerom takvog pristupa autor članka smatra Kunčevićevog *Dunda* iz 1981. godine, objašnjavajući to sljedećim riječima: *Kunčević je režirao vrijeme – Držićevo, predstavljeno općom metaforizacijom scenske slike svijeta kao svijeta trgovine – i svoje, predstavljeno tada suvremenim kazališnim znakovljem* (cit. dj.: 5). Sršen će pak, nadalje, konstatirati da Prohić raskida s postmodernom te se vraća interpretaciji: *On u potpunosti slijedi Spaićev redateljski credo prema kojemu smo dužni „djela prošlosti režirati iz aspekta suvremenosti“, samo što je – paradoksalno – egzistencijalni nalaz koji postiže služeći se analognim postupkom apsolutno suprotan onome Spaićevu* (cit. dj.: 7).

Složili bismo se da se postmoderni redatelji služe klasičnim tekstom kako bi u njega učitali ideje koje su rezultat čitanja svijeta koji ih okružuje. No, u takvome je pristupu klasični tekst polazište za čitanje suvremenoga svijeta, nadahnuće za njegovo tumačenje. Slijedom iščitanih osvrta na njegovu predstavu, držimo da je Kunčević upravo to učinio. Međutim, problem nastaje kad se postupa obrnutim redoslijedom, odnosno kad se klasični tekst učitava u unaprijed formirani redateljski koncept, kad redateljsko čitanje knjige svijeta prethodi iščitavanju klasičnoga teksta te taj tekst redatelju služi tek kao verbalna popuna vlastita idejno-izvedbenog koncepta. Mišljenja smo da je upravo to problem Prohićeve predstave.

Tekst je, naime, aktualiziran na taj način da se ne smješta u suvremenost, već u Rim pedesetih godina 20. stoljeća. U scenografskim i mizanscenskim rješenjima predstave Sršen će otčitati reference na *bесmисleni konzumerizam koji u suvremenom svijetu zamjenjuje svaku moguću, lijevu koliko i desnu ideologiju. U Prohićevu namjerno vremenski nepreciznom i prostorno antirealistički raspoređenom talijanskom zrcalu iz – otprilike – pedesetih godina, odjeveni u isto tako više karakterno, a manje vremenski određene kostime Irene Sušac, u likovima Držićevih Dubrovčana, našijenaca i stranaca nabijenih i naguranih u rimskom*

rengenu, ogledaju se današnji hrvatski tajkuni – svijet u potpunosti lišen svake etike i estetike – kao i njihovi sluge i slugani koji svi odreda, bez obzira na pojedinačne znatne razlike, jure Prohićevim Rimom za svojim bezglavim hipotetičnim ciljevima ne bi li koga pregazili ili da – ne daj Bože! sami ne budu pregaženi vlastitim besmislenim trkom (ibid.). Sršen dalje nastavlja: *Razgovor o namjerama Prohićeve režije* Dunda Maroja navodi na razgovor o ozbiljnim temama suvremenoga svijeta, o globalizaciji i konzumerizmu, a posebno o prepoznavanju hrvatske tranzicijske pozicije u mutnom ogledalu talijanskih prilika poslije Drugoga svjetskog rata, o mitu, korupciji i pokvarenjačkoj pretvorbi kojom su pokradeni najširi slojevi stanovništva (ibid.).

Iz citiranoga teksta zaključujemo da je redatelj ovakva – ne možemo ne reći prilično banalna – interpretacija ključnih problema suvremenog svijeta i hrvatske stvarnosti napose bila značajnijom pobudom za kazališnu kreaciju no sam Držićev tekst. Štoviše, u jednom prigodnom intervjuu redatelj će reći: *Uglavnom živimo u svijetu nahvao i s ljudima nahvao, a takvi se uglavnom smatraju za ljude nazbilj. Ne treba nam Držićev tekst uprizoren da bismo takve ljude prepoznali* (Lazarin, 2007; podcitala L. M.). Ironično, mogli bismo reći, redatelj slijedi onu misao prologa *Dugog Nosa* koja kazuje da je važnije da publika spozna onaj sekret o ljudima *nazbilj* i ljudima *nahvao* no komediju samu. Tako je i Prohiću važnije podastrijeti vlastitu interpretaciju suvremenosti no potražiti u Držićevu tekstu ideje koje nadilaze dramatičarevo vrijeme, koje potiču na dublje promišljanje suvremenoga svijeta. Ponovimo, ne čini nam se da konstatacija kako konzumerizam i globalizacija predstavljaju temeljna obilježja današnjeg svijeta predstavlja posebno dubok uvid u suštinu suvremenosti. Već je odavno primijećeno kako se Držićeva komedija okreće oko novca, hrane i spolne žudnje. Translatiranje stoljetne ljudske žudnje za materijalnim dobrima – koja je u nekim razdobljima ljudske povijesti uzdignuta u službenu ideologiju, dok će neka druga razdoblja proklamirati posve suprotne ideologije, što ne znači da će doista i zatomiti taj oblik žudnje – u ono što danas nazivamo prevladavajućim konzumerizmom smatramo tek banalnom kazališnom dosjetkom, a nipošto redateljevim dubinskim čitanjem *knjige svijeta* koja, u ovom slučaju, zaslužuje više uprizoriteljskog prostora no idejni svijet samoga Držićeva teksta. Isto se odnosi i na relacioniranje Držićeve suptilne i još uvijek nerazriješene opozicije ljudi *nazbilj* – ljudi *nahvao* i vrlo površnog uvida u hrvatsku tranzicijsko-pretvorbenu stvarnost predvođenu tajkunima kao vječnim *onim drugima*, pored kojih smo *mi* uvijek ljudi *nazbilj*. To je teatar bez želje da se doista pozabavi i suvremenim svijetom, i Držićevim tekstom, i značenjima

koja taj tekst odašilje prema suvremenom svijetu. On nema odgovornosti da si postavi pitanje, uvijek bolnije, ali i kazališno i misaono produktivnije, tko smo to *mi*, već vrlo površno i banalizirano uprizoruje svoje viđenje *drugoga*. On je inscenacija dnevnoga tiska kojemu je baštinski tekst poslužio kao alibi.

Postoji, dakle, stanoviti problem u odnosu Držićeva teksta, Prohićeve predstave i suvremenosti. Lada Čale Feldman će u svom kritičkom osvrtu konstatirati da je predstava *silno željela smanjiti zijev, ostvariti komunikaciju s današnjim gledateljstvom*, ali se pritom *daleko više napora (i neizbježnih otpora) uložilo u osuvremenjivanje predložka, nego li u osuvremenjivanje režije* (2007: 1025-1026). Predstava je, dakle, željela komunicirati s publikom, što je u osnovi pozitivna pobuda, no pitanje je na koji način su njezini stvaraoci to odlučili učiniti. Taj izostanak osuvremenjivanja režije manifestirat će se u činjenici da se *„rekontekstualizacija“ [se] umjesto na medij kazališta, na njegov navlastiti jezik, odnosila prije svega na svijet Držićevih junaka: sada se smjestio u pedesete godine prošlog stoljeća* (cit. dj.: 1026). Taj mehanički vremenski prijenos desio se stoga što stvaraoci predstave nisu uzeli u obzir činjenicu da se *od Držićeve kulturno-povijesne ukopanosti ne može pobjeći historijskom transplantacijom, dakle negacijom njegova renesansnog i dubrovačkog „pedigrea“, nego samo radikalnim preispitivanjem današnje vizure te neiskorjenjive popudbine Držićeva klasičnog statusa, dakle znacima koji će biti kadri pitati se što mi, odavde, vidimo u renesansi – koji će se, dakle, hrabro i izravno kritički sučeliti s okolnošću željkovanog zrcaljenja dvaju odjelitih, nesumjerljivih vremena* (ibid.).

Da bismo preciznije mogli uvidjeti što se u ovoj predstavi dogodilo u odnosu Držićeva teksta i suvremenosti, predložiti ćemo sljedeću kategorizaciju postupaka kojima se izvorni, klasični tekst odnosi prema vremenu predstave. Pritom se pojam *suvremenosti* odnosi na izvanscensku suvremenost, na vrijeme gledališta, a *vrijeme predstave* na razdoblje koje se inscenira na pozornici. Prvi postupak bio bi *transplantacija*. Tu je riječ o mehaničkom premještanju izvornoga teksta u drugo vremensko razdoblje, bez ikakvih značenjskih pomaka. Najčešće se tu radi tek o scenografskim i kostimografskim izmjenama. Drugi postupak bio bi *rekontekstualizacija*. Ovdje se klasični tekst umeće u, najčešće suvremeni, kontekst. Suvremenost, dakle, ovdje nije tek dekorativna, poput prethodnog primjera, suvremeni kontekst je ovdje idejno aktualiziran, ali ipak ne dolazi do istinskog dijaloga između tog konteksta i tekstovnog predložka. Drugim riječima, suvremeni kontekst nametnuta je ljuštura u koju se uvlači izvorni tekst. Treći bi pak postupak bio *resemantizacija*. Tu je pak riječ o

plodnom dijalogu teksta i (suvremenog) konteksta u kojemu sam klasični tekst, u srazu s dubljim promišljanjem suvremenog trenutka, potiče na iznalaženje novih značenja. Jer, istinski klasični tekst je značenjski otvoren tekst pa stoga i značenjski produktivan u kasnijim aktualizacijama. Resemantizacija podrazumijeva iznalaženje novih značenja koje polazi od klasičnog teksta, a ne gura klasični tekst u unaprijed satkanu značenjsku rešetku. I, dok resemantizacija značenjski uvijek obogaćuje izvorni tekst, rekontekstualizacija će ga značenjski reducirati – što u praksi najčešće znači banalizirati – svodeći ga na unaprijed konstruirani značenjski okvir. Napomenimo još da resemantizacija nužno za sobom povlači inovativne redateljske postupke, jer se značenjske izmjene najčešće zbivaju onkraj izgovorenog teksta predložka, na području neverbalnih semiotičkih sustava kojima teatar kao medij raspolaže.

Prohić se, postavljajući *Dunda Maroja*, po našem sudu, koristio postupkom rekontekstualizacije. Premjestivši Držićeva rimska zbivanja u Rim pedesetih godina prošloga stoljeća, on nije samo preodjenuo glumce¹²⁰ i smjestio ih u supermarket, koji je preuzeo značenja rimskoga trga kao poprišta svekolikih *trgovina* na koje se mogu svesti odnosi među likovima, već je te „trgovačke“ odnose prisposobio suvremenom konzumerizmu čiji korijeni upravo sežu u razdoblje u koje je Prohić odlučio vizualno smjestiti svoju postavu *Dunda*. Međutim, on pritom nije dopuštao tekstu predložka da ga potakne na iznalaženje novih značenja, koja će onda inovativno scenski realizirati, već je taj tekst prilagođavao vlastitom viđenju problema suvremenosti, posljedica čega je njegova idejna redukcija.¹²¹

¹²⁰ To bi bio postupak kojega smo nazvali *transplantacijom*.

¹²¹ Ovdje ponuđena klasifikacija *transplantacije*, *rekontekstualizacije* i *resemantizacije* apstraktni je model. Međutim, kako bismo jasnije razlikovali posljednja dva postupka, dakle *rekontekstualizaciju* i *resemantizaciju*, pored Prohićeva *Dunda Maroja*, u kojemu smo prepoznali postupak rekontekstualizacije, primjera radi spomenut ćemo jednu predstavu koja nije dijelom našega istraživanih korpusa – budući da se radi o Molièreovoj komediji – no mišljenja smo da ona dobro ocrtava u njoj primijenjen postupak resemantizacije. Riječ je, naime, o postavi *Tartuffea*, u režiji Jerneja Lorencija i produkciji Zagrebačkog kazališta mladih iz 2013. godine. Suvremene režije toga komada najčešće su se pitale kako društvo dopušta raznim Tartuffeima da vladaju ljudskim sudbinama. Međutim, ova je režija krenula korak dalje zapitavši se zašto mi zapravo trebamo Tartuffea, zašto ga prizivamo, a ne tek trpimo, čemu potreba za takvim tipom autoriteta u društvu koje pomalo gubi svoja uporišta. Dodavši to novo značenje Molièreovu tekstu, koje proizlazi iz tekstom nadahnutog promišljanja suvremenosti, režiser je vjerno poštovao izvorne stihove (koje izgovaraju glumci u suvremenim kostimima usred suvremene scenografije), no nova je značenja dodao u izvankontekstualnom sloju: tako će Doris Šarić-Kukuljica, u ulozi gospođe Pernelle, provesti veći dio predstave tiho lajući poput psetanceta iz prvog reda gledališta, signalizirajući tako odnos gospodara i psa kojega uspostavlja s Tartuffeom. Resemantizacija se tako pokazuje ne kao postupak nadopisivanja odnosno preradbe izvornoga teksta, već potrage za inovativnim scenskim rješenjima dubljeg i šireg čitanja klasika.

Što se tiče glumačkih kreacija, daleko najupečatljivija bila je Laura, koju je ovaj puta igrao muški glumac – Livio Badurina. Zvonimir Mrkonjić će za nju reći kako je *transvestitskim ženeovskim žanrom božanstvena Laura [je] postala zaštitnim znakom cijele predstave kao sajma iluzija, gdje svaki protagonist hlepi, u idealnoj projekciji, poistovjetiti se s vlastitom pretjeranom zrcalnom slikom* (2007). Lada Čale Feldman također će pohvaliti *s sofisticiranu glumačku interpretaciju Livija Badurine u ulozi kurtizane Laure, koji je toj inkarnaciji i muških i ženskih fetišističkih aspiracija znao dati vjerodostojnu dvostruku nijansu pragmatičnosti i mazne umiljatosti* (2007: 1027) te će ustvrditi: *Ovakva Laura, ponešto izdužena varijanta platinaste filmske plavuše, doista se jedina u Prohićevoj „rekontekstualiziranoj“ konstelaciji ljudskih žudnji našla na podudarnom dramaturškom mjestu na koje ju je smjestio i predložak* (cit. dj.: 1027-1028). Redatelj je, dakle, poštivao značenje predloška, ali ga je inovativno scenski realizirao. Matko Sršen će pak dodjeljivanje Laurine uloge muškom glumcu protumačiti na sljedeći način: *Kad je u svom vertikalnom redateljskom čitanju došao do shvaćanja Pometa kao oslabljenoga subjekta, redatelj ga je – igrajući se – raspodijelio po dijagonali: tako se na drugome kraju pojavio izmaknuti subjekt buduće predstave: Laura koju igra glumac* (2007: 9).

Ovakva je, dakle, impostacija Laurine uloge u uskoj svezi s načinom na koji je u ovoj predstavi interpretiran Pomet. No, Pomet je *oslabljen* i drugim likovima: *Prohić poseban naglasak stavlja na likove iz podzemlja kreirajući prvi underground u tumačenju i prikazivanju Držića. Glavne poluge njegove režije Dunda Maroja, realni polusvijet slugu naših i europskih tajkuna i vlastodržaca, stalno ispadaju iz ferzenka navodeći i opslužujući tupave ili pijane gospodare oko besmislenih sukoba u apstraktnom svijetu novca i potrošnje. Inteligentni kriminalac Popiva (Milan Pleština), koji stalno potpiruje potrošačke gluposti svojega gospodara Mara Marojeva, u oštrom je sukobu s Pometom, Ugovim slugom* (Sršen, 2007: 8). Dakle, ne samo da je Laura progutala Pometa, od njega i Popiva preuzima inicijativu (Mrkonjić, 2007). *Tu padaju zaušnice, sijevaju bodeži, potežu se revolveri, a Pometova tradicionalna mudrost i vještina u kriminalnom je miljeu tek isprazna retorika kojom ublažava strah. Ostavljena mu je njegova Fortuna s kojom se tješi kad je upao do grla i koja će ga – gle čuda! – na koncu ipak izvući iz podzemlja kada redatelj odluči iskoristiti nekoliko rečenica iz Kombolove nadopune kojima se, donekle, raspetljava radnja Držićeve „komedije“. Tako postavljen antagonizam između Popive i Pometa, po kojemu je Popiva – budući spreman na svako zlo – ipak jači igrač, mogao bi ozbiljno zasmetati poklonicima*

Držićevog glavnog junaka za kojega je odavno rečeno da u hrvatskoj dramaturgiji zauzima onako važno mjesto kakvo u engleskoj pripada Hamletu. Ovo je prva izvedba Dunda Maroja u kojoj Popiva vuče snažnije konce igre, o umješnosti kojom obrlati Lauru da pljune natrag tri tisuće dukata što ih je Marac dosle u nju spendžao Pomet može samo sanjati; on je u Prohićevj predstavi tek njezin oslabljeni subjekt koji „vlada“ pozornicom zahvaljujući prostoj činjenici da se rodio kao srećković (Sršen, 2007: 8-9).

Tako je, za potrebe predstave koja u prvi plan stavlja prilično banalan i površan uvid u suvremenu stvarnost kreiran i osjetno banalizirani Pomet. Želi li ovim *oslabljenim* Pometom redatelj reći da danas vrli pojedinci ne mogu uspjeti? Ono što je pak posebno banalizirano u ovakvoj viziji Pometa jest pojam *Fortune* i njezino humanističko tumačenje, kako ga je objasnio Frano Čale, te njegova primjena u konkretnoj Pometovoj filozofiji. Ovdje je on ispao tek srećkovićem, a Fortuna nečim izvanjskim, stranim tijelom, što ga spašava u nezgodnim situacijama, a ne sila koja je su-agens u njegovu djelovanju. Do koje mjere je njegov verbalni iskaz, onako kako ga je zamislio Držić i scenski realizirao Prohić, u ovoj predstavi odijeljen od njegove igre, pokazuje komentar Lade Čale Feldman, koji govori o *Ševinom Pometu, koji se i inače doimao posvemašnjim prestrašenim nespretnjakovićem, inferiornim smušenjakom koji, kao da je Perin bratučed Dživo a ne Pomet, među mračnim ulicama Rima i njihovim ogoljelim lutkama u izlozima tumara s nekom neumjesnom monološkom opsesivnom neurozom, buncajući o jelu i pilu, ljudskoj biti i vlastitoj veličini, dok pametniji ljudi djeluju, hitro skakućući i samodopadno kriješćeći poput ustreptalog Popive Milana Pleštine* (2007: 1027). Ovaj Pomet ne samo da je prestrašen, nego i posve nedjelotvoran. On ovdje, kako će reći Zvonimir Mrkonjić, gubi svaki smisao (2007), jer više nema dramaturšku funkciju koju mu je dodijelio Držić, a novu ne zadobiva, osim ako nije riječ o nekoj anti-funkciji, anti-agensu, metafori nemogućnosti djelovanja vrloga pojedinca u svijetu kojim vladaju oni koji su odustali od svake vrline. Bila bi to, svakako, vrlo radikalna reinterpretacija *Dunda Maroja*, koja bi značajno preispitala idejna uporišta toga teksta. Međutim, za tako nešto bio bi potreban dublji uvid u tekst i njegovu filozofsku potku, koji se u ovoj predstavi nije zbio. On je ovdje ostao tek na površini, na osakaćenom Pometu, kojemu je ostao sav njegov tekst, ali bez snage utjelovljenja u adekvatnoj glumačkoj igri.

O tome koju bi funkciju ovo obljetničko postavljanje *Dunda Maroja* u središnjoj nacionalnoj kazališnoj kući trebalo imati i u kojoj mjeri ju je uspjelo realizirati prozborio je Zvonimir Mrkonjić u svojem kritičkom osvrtu na predstavu. On je ustvrdio da je *borba za*

Dunda danas ponajprije borba za glumstveno definiranje i individualiziranje Pometa kao aktantskoga ključa, ali i za čitkost svih ostalih uloga u komediji koja je u velikoj mjeri komad kolektivnoga protagonista (2007). Kritičar, dakle, i dalje redateljsko-glumačku interpretaciju Pometova lika smatra ključnom za usmjerenje cjelokupne scenske realizacije, a vidjeli smo do koje mjere je taj lik dramaturški, idejno i glumački oslabljen u Prohićevoj viziji. No, naizgled vrlo jednostavna i neproblematična rečenica kojom Mrkonjić završava svoj osvrt, zapravo otvara čitav niz poprilično gorkih pitanja: *Prohićevu predstavu vrijedi pamtiti kao stupanj našega prepoznavanja u Dundu Maroju, tom neosporno najvažnijem djelu hrvatskoga jezika, jer bude li to prepoznavanje došlo u pitanje, neće biti više ni nas (ibid.)*. Kritičar, dakle, s pravom, ovu realizaciju ne otčitava tek kao individualnu umjetničku kreaciju, već je smješta u prostor i vrijeme. Dovodi nas to na pomalo sklizav teren promišljanja pozicije tog amblematskog teksta hrvatske dramske književnosti i kazališta u današnjoj hrvatskoj kulturi. Jer, govorimo li o njegovoj recepciji – književnoj, kazališnoj, interpretativnoj – morali bismo precizirati recipijenta. Što znači to *naše* prepoznavanje? Je li to prepoznavanje redatelja i ostalih stvaratelja predstave, prepoznavanje kritike, tzv. kulturne ili šire zainteresirane javnosti? Da li je redateljeva pobuda da banaliziranu interpretaciju suvremene stvarnosti pretpostavi Držićevu tekstu kojega koristi tek kao uprizoridbeni alibi samo osobna pobuda ili ona ima šire kulturne i društvene pretpostavke? Odgodit ćemo na tren pokušaj odgovora na ova pitanja te se prvo pozabaviti posljednjim dosadašnjim uprizorenjem *Dunda Maroja*, iz 2011. godine u Dramskom kazalištu Gavella, koje će poći s posve drukčijih pretpostavki od Prohićeve predstave. Za sad ćemo tek konstatirati da niti ovaj susret *Dunda Maroja* i pozornice zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta, poput Škiljanova prostornog eksperimenta, nije uspio. Središnja nacionalna kazališna kuća i utemeljiteljski tekst nacionalne dramatike teško ostvaruju plodotvoran susret: uspjelo je to tek Kunčeviću u njegovom ostvarenju s početka pretposljednog desetljeća prošloga stoljeća u kojemu su se sretno spojili tekst, prostor i vrijeme.

2.3.13. Održavanje *Dunda Maroja* na repertoaru: režija Marca Sciaccaluge

Posljednja dosadašnja postava *Dunda Maroja* premijerno je izvedena 2011. godine u Dramskom kazalištu Gavella, u režiji talijanskog redatelja Marca Sciaccaluge.¹²² I dok se Prohićeva, obljetnicom potaknuta predstava, upisuje u onu izvedbenu tradiciju Držićeve komedije koja je željela, na temelju renesansnog predloška, ponajprije, u okviru naglašenog redateljskog koncepta, kritički se osvrtni na vlastito vrijeme, Sciaccaluga nastavlja niz manje ambicioznih postava, koje u svojim vizualnim i glumačkim obilježjima nastoje ostati bliske slici renesansnog teatra kakva je kreirana u prethodnom stoljeću, koje evakuiraju značajan dio filozofske potke komada, te žele prije svega nasmijati i zabaviti publiku. One, na neki način, bez prevelikih kreativnih uloga, ispunjavaju funkciju održavanja nacionalnog klasika na repertoaru. Osim izbacivanja oba prologa – što dakako, posebice kada je riječ o *prologu Dugog Nosa*, oduzima značajnu filozofsku dimenziju predstavi, no o tome kasnije – redatelj nije značajnije zadirao u tekst. Rezultat takvog pristupa je sljedeći: *Umjesto radikalnih i često kvaziradikalnih autorskih čitanja, umjesto nagomilavanja znakova za one više ili manje upućene, ovaj „Dundo“ je samo ono što je Držić napisao. I što se od njega, kao lektire i općeg znanja, očekuje. Uostalom, čak i u takvom ima sasvim dovoljno svega što komediju, pa i renesansnu, čini zabavnim žanrom: od primarnih poriva i načina njihovog zadovoljavanja, preko intriga, laskanja i laži, do žuđenja da se „renja“ svijetom ili da barem vlastita slika o sebi podražava takav osjećaj* (Ružić, 2011). Ovako odabran redateljski prosede, dakle, ima svoga smisla.¹²³ No, pitanje je na koji način će se on u konačnici scenski materijalizirati. Helena Braut će prepoznati rukopis ovog redatelja s kojim je publiku kazališta Gavella već upoznao u svojoj postavi Molièreova *Tartuffea*, no taj isti rukopis, *nadahnuće, način mišljenja, svojevrsna uštogljenost, (...) kod Molièrea je našlo svoje mjesto i opravdanje, ali renesansna zanesenost [to] ne podnosi* (2011).

Predstava, u svakom slučaju, nije išla u smjeru zamračivanja Držićeve teksta, kojega je slijedila većina postava temeljenih na snažnom autorskom konceptu, ali veći broj kritičara zamjećuje da u njoj nije ostvarena niti ona renesansna veselost koja bi se očekivala od ovakvih konceptualno manje ambicioznih i redateljski tradicionalnijih ostvarenja. Tako će

¹²² U međuvremenu je Krešimir Dolenčić postavio *Dunda* na Dubrovačkim ljetnim igrama 2014. godine, no nismo smatrali da ta predstava donosi novine zbog kojih bismo je naknadno uvrstili u naš korpus.

¹²³ Iako se pitamo što to znači *samo ono što je Držić napisao*? Pretpostavljamo da je riječ o izvanjskoj potki zapleta i komici likova, bez filozofske podloge teksta.

Helena Braut primijetiti da ovdje *komedije nema, komične prizore nalazimo u natruhama, ali zato postoji veliki ansambl koji osim rijetkih iznimaka „hini“ da sudjeluje u renesansnoj komediji* (2011) te da *predstava nema radosti i veselja, nema mediteranske zaigranosti, prostodušnosti, ditirampskog slavljenja života (ibid.)*. U sličnome tonu, Mira Muhoberac će ustvrditi: *Osim povremeno nasmiješenog Dunda Maroja (Žarko Savić) nitko se ne smije, svi su zabrinuti, namrgođeni, ljuti, nesretni, na sebe stavljajući maske tipiziranih osoba. Erotičnost Držićeva teksta naznačena je samo u jednoj sceni između Petrunjele (Nataša Janjić) i Pometa, a Laura (Dijana Vidušin) univerzalna je ohola ljepotica* (2011). Nataša Govedić će pak konstatirati da *Pomet Franje Dijaka tek prema samom kraju predstave uspijeva iz sebe iscijediti kapljicu uvjerljive zaigranosti i radosti* (2011). Možda su neke od ovih tvrdnji i pomalo pretjerane, ali su ipak simptomatične. Takav pak ton predstave, dakako, uvelike je u vezi s interpretacijom ključnog lika, Pometa.

Bojana Radović će reći da je osnovni problem ove predstave Pomet Franje Dijaka koji, umjesto da bude pokretač scenske energije, eksplozije smijeha, igre među likovima, tek deklamira naučeni tekst (2011). Helena Braut pak smatra kako *rola Pometa kojeg je tumačio Franjo Dijak, i po kojoj se pamti dobar ili loš Dundo Maroje, umjesto vrcavosti, zdrave prepredenosti, neodoljivosti erosa i posvemašnje lukavosti nudila je hladne, gotovo demonske elemente velikog intriganta* (2011). Ta Pometova hladnoća podsjetit će nas pomalo na Pometu Mladena Vasaryja iz Radićeve postave s Dubrovačkih ljetnih igara iz 1981. godine kao i na Pometu Vilija Matule u Dolenčićevoj režiji iz 1995. godine. Ipak, temeljem vlastitog gledateljskog iskustva, rekli bismo da je ovaj Pomet dijametralno suprotan Pometu Joška Ševe u prethodnoj, Prohićevoj postavi. Onom preplašenom Pometu suprotstavljen je ovaj lakrdijaški, posve lišen Pometove filozofičnosti. On je sav u fizičkoj pokretljivosti i dinamici, umjesto veselja on odaje stanovitu nervozu. A ta nervoza zacijelo nije ni zaigranost ni radost.

Međutim, pravi problem predstave nije u nedostatku radosti, jer ona se ne može ni jednoznačno tumačiti ni jednoznačno scenski donositi, nego u posvemašnjem izostanku filozofičnosti. Nataša Govedić će tako ustvrditi kako je Marco Sciaccaluga Držiću uskratio ono najvažnije: *filozofiju, i političku filozofiju i prkos preživljavanja upisan u vrlo tamni i gnjevni tekst* (2011). Koliko je taj tekst doista taman i gnjevan možemo se sporiti, no da je filozofičnost, a onda i političnost, njegov neizostavni dio, zacijelo stoji. Taj će manjak zapaziti i Mira Muhoberac: *Sciaccalugu ne zanima politička dimenzija, pa iz teksta izbacuje jedan od najnadahnutih tekstova hrvatske i svjetske dramaturgije, tzv. Negromantov prolog,*

ukidajući i mogućnost prepoznavanja ljudi nazbilj i ljudi nahvao, priču o ratu kao pogubi ljudske naravi i svjetsku dimenziju, tj. povezivanje s otkrićima novih svjetova (2011). Ne znajući kako interpretaciju *prologa Dugog Nosa* utkati u redateljsku poetiku predstave, ili pak ne prepoznajući njegove značenjske potencijale, ili jednostavno ne želeći opteretiti predstavu zamišljenu u šablonski shvaćenom žanru renesansne komedije, redatelj je taj dio teksta ne samo iznimnog filozofskog naboja, već i izvanredne estetske kakvoće kao jezična i zvukovna tvorba, jednostavno izbacio. Izostankom Negromantova prologa izostalo je i autorovo razmatranje kazališnog medija: *Ne zanima ga [redatelja, op. L. M.] ni čarolija kazališne iluzije u kojoj Marin Držić kao Negromant prebacuje Dubrovnik u Rim* (Muhoberac, 2011).

Problem na koji također ukazuju pojedini kritičari, a koji je već uočen u Prohićevoj predstavi, pitanje je odnosa prema govoru. Tako će Helena Braut ustvrditi da većina glumaca nije svladala ni akcente ni intonaciju te da se kod njih neprekidno čuje privatni glumčev govor (2011). Još će osjetljivija po tom pitanju biti Mira Muhoberac, koja je pomalo i opterećena izvedbenom tradicijom ove komedije: *osim glumaca podrijetlom Dubrovčana ili povezanih s Gradom, rijetki govore hrvatskim jezikom Držićeva vremena, pa izostaje ne samo dubrovačka dimenzija nego i mogućnost gradnje karaktera na riječi, raznovrsnosti i glazbi govora, što je naglašeno izostankom glazbe, unatoč glazbenoj dimenziji teksta* (2011). Navodimo ove primjedbe jer one ne upućuju tek na stanoviti tehnički nedostatak u pripremi predstave, već postavljaju pitanje o vezi današnjeg hrvatskog, izvandubrovačkog kazališta, s Držićevim tekstom. Jer, ako on stvarateljima kazališne predstave postaje jezično stran, pitanje je koliko će im biti bliska i interpretativno potentna njegova idejna potka.

Ocjenjujući ovo Sciaccalugino viđenje *Dunda Maroja* uzaludnom potrošnjom kanonskog djela starije hrvatske književnosti, Helena Braut će na kraju ipak konstatirati: *Suvremeno čitanje Ozrena Prohića u produkciji zagrebačkoga HNK, sa svim manjkavostima, sigurno je najbolji Dundo Maroje zadnjih godina* (2011). Vraća nas to ranije citiranoj Mrkonjićevoj tvrdnji o Prohićevoj predstavi kao *stupnju našeg prepoznavanja u Dundu Maroju* (2007). Naime, činjenica jest da je Prohić, bez obzira na dvojbeni prosede i u skladu s time upitni krajnji rezultat, i te kako želio uprizoriti *Dunda Maroja* koji uspostavlja dijalog sa suvremenim trenutkom. Sciaccaluga to nije držao potrebnim, želio je ostati u renesansnom kodu, što je posve legitimna odluka, no nekako mu je ipak izmakla punina renesansne radosti.

Spomenuli smo već kako postoje dvije izvedbeno-interpretacijske tradicije u koje se upisuje pojedina postava *Dunda Maroja*: jedna više inzistira na filozofskoj potki Držićeva teksta, a druga u njemu ne traži ništa više od razdraganosti renesansne komedije. Tri su ključna elementa koja određuju pripadnost pojedine predstave jednoj ili drugoj tradiciji: prisutnost ili ne *prologa Dugog Nosa* u izvedbi, odnosno njegovo korištenje kao ključa za komediju; način interpretacije Pometova lika; strukturiranje kraja: neodređeni Držićev kraj, sretni završetak kako ga je nadopisao Mihovil Kombat, ili slobodna redateljeva konstrukcija kraja, realizirana kroz pridodani tekst ili neverbalnim kazališnim sredstvima. Rezultat toga je igranje *Dunda Maroja* kao drame, u prvom slučaju, ili kao komedije, u drugom slučaju. Razvidno je da su Prohićeva i Sciaccalugina predstava, iako pokazuju stanovite manjkavosti, reprezentanti ta dva modela. Na primjeru tih recentnih predstava možemo vidjeti da su oba modela još uvijek djelatna u hrvatskom kazalištu, da se još uvijek osjećaju pobude za njihovu scensku realizaciju, pa makar one bile obljetničko-nacionalno-komemorativne ili lektirske. No, iako je inscenacijski pristup u tim dvama modelima suštinski različit, možemo uočiti slične probleme s kojima su se susrele obje postave. Obje su, naime, bile obilježene stanovitim osjećajem *stranosti* prema tekstu, prije svega prema njegovu jeziku. A nedovoljno razumijevanje jezika, nesigurnost u njegovu ispravnom izgovoru, nužno znače i nedovoljno prodiranje u njegov značenjski sloj. Tu *stranost* teksta Prohić je „riješio“ na taj način da mu je pretpostavio – suvremeni – kontekst, dok će pak Sciaccaluga posve eliminirati one elemente predloška koji Držićev tekst izdižu iznad šablone renesansne komedije te ga školski izrežirati kao bilo kojeg drugog pripadnika žanra. I tu se približavamo odgovoru na ranije postavljeno pitanje o *stupnju našeg prepoznavanja u Dundu Maroju*. U slučaju predstave u kazalištu Gavella irelevantno je uopće govoriti o našem možebitnom prepoznavanju u tekstu naše kanonske komedije. S druge pak strane, Prohić je u svojoj predstavi postavio zrcalo na scenu HNK i zamislio zrcalni proces između svoje predstave i izvankazališne stvarnosti, dok je Držićev tekst odzvanjao tek kao neka pozadinska jeka. On je poslužio tek kao pretekst za predstavu, za naše, neuspješno i površno, prepoznavanje u nama samima. Usprkos i daljnjem maru na njegovu postavljanju, Držićev tekst, u punini svojega značenja, zvučnosti i izvedbenoga potencijala, pomalo izmiče hrvatskom kazalištu.

Toliko o odnosu kazališnih stvaratelja prema Držićevu tekstu. Što bismo pak mogli reći o publici? Svjesni smo da je sustavno istraživanje publike kompleksan posao, kojega se na ovome mjestu ne kanimo poduhvaćati, no, ilustracije radi, navodimo dijelove kritičkog

osvrta iz *Večernjeg lista*, dnevnih novina koje konzumira prilično široko čitateljstvo. Tako će kritičarka odluku redatelja Sciaccaluge da gotovo ništa ne izbacila iz Držićeva teksta u svojoj predstavi pripisati njegovom odabiranju linije manjeg otpora. Rezultat toga je, po kritičarkinu mišljenju, preduga predstava. Autorica nadalje smatra da bi se, kako bi se zadržala pozornost publike, predložak moralo kratiti. Jer, *sažimanje ne znači uništavanje, jer sa samo dva najpoznatija monologa (Pomet o jelu, primjerice) publika bi dobila od njega ono najsočnije, ali ne bi imala osjećaj da ju je netko vratio u doba mrske lektire* (Radović, 2011). Cjelina Držićeva teksta postala je, dakle, prenaporna za suvremenog gledatelja, on bi radije nekakvu *digest* verziju. A ono najbolje što mu se iz toga teksta može ponuditi jest *sočnost*, bilo kakva filozofska dimenzija se uopće ni ne spominje. S druge pak strane, uprizorenje toga baštinskog teksta uvijek implicira potencijalnu opasnost stvaranja scenskog ostvarenja koje će imati tek funkciju održavanja nacionalne književne vrijednosti njegovim ucjepljivanjem u mlade naraštaje, bez pravih estetskih pobuda i učinaka – kako bismo mogli protumačiti ovo zazivanje *mrske lektire*.

Kritičarka će u daljnjem tekstu reći: *Uz to, Držić se za današnji teatar mora raditi modernije, prilagođeno publici koja danas pohodi teatar i želi uza sve poteze modernog kazališta gledati i klasike. Posao je to važniji jer smo i na domaćoj sceni vidjeli briljantno izvedene najveće klasike koji i te kako korespondiraju s našim vremenom (primjerice Revizor Dubrovačkih ljetnih igara i ZKM-a) (ibid.)*. Autorica teksta, dakle, pronalazi mjesto za klasike u recepcijskom horizontu zagrebačke kazališne publike, čak i detektira konkretna uprizorenja koja su, po njezinu mišljenju, pokazala da postoje redateljske poetike koje omogućuju funkcioniranje tih tekstova na suvremenoj pozornici. Doduše, ona u prvoj rečenici klasike suprotstavlja modernom teatru, da bi u drugoj tek progovorila o korespondiranju klasika i suvremenosti, ne implicirajući da takav pristup Držiću predstavlja *moderni teatar*, onaj, dakle, teatar koji inovativnim redateljskim postupcima pristupa klasičnom tekstu. Jasno je da Sciaccalugina predstava nema nikakvih dodirnih točaka s takvim teatrom. A smatramo li kritičarku *Večernjeg lista* svojevršnom zastupnicom šire publike, zaključit ćemo da bi ta publika željela vidjeti nacionalnog klasika uprizorena u dosluhu s novijim redateljskim poetikama. Da li bi takva režija trebala donijeti tek *sočnog* Držića, ili bi trebala dublje prodrijeti u idejnu potku teksta, iz tog kritičarskog komentara ne saznajemo. Zazivanje modernijeg uprizorenja *Dunda* više je iskaz nezadovoljstva aktualnom uprizoridbenom praksom toga komada no podastiranje preciznijeg redateljskog modela. Publika bi željela

nešto drukčije, kraće, modernije, nešto što je neće podsjećati na traume školskoga sustava. Možda bi i, s pravom, željela neki uzbudljiviji teatar. Možda bi željela ponovo uspostaviti komunikaciju s kanonskim djelom starije hrvatske drame, vezu koja se danas, u kontekstu posljednjih hrvatskih uprizorenja *Dunda Maroja*, čini prekinutom.

2.4. *Dundo Maroje* na suvremenoj hrvatskoj pozornici: traženja, konceptualizacije, nesporazumi i poneki sretni susret Držića i naše suvremenosti

Pokušajmo sada, zaključno, rezimirati redateljsko-poetička ozbiljenja koja je prošla komedija *Dundo Maroje* na suvremenoj hrvatskoj pozornici. Marku Fotezu trajno će biti upisano u zaslugu ponovno uspostavljanje komunikacije toga baštinskog teksta sa suvremenom publikom, no njegova adaptacija u tolikoj je mjeri odbacila one elemente renesansnoga teksta koje ga čine remek-djelom i izvlače iz žanrovske šablone da će se s vremenom osjetiti potreba za povratkom izvornom tekstu. Taj će povratak realizirati Mladen Škiljan sredinom pedesetih godina prošloga stoljeća te će svoje istraživanje *igrivosti* izvornika provesti kroz tri predstave, postavljene u zagrebačkim kazalištima Gavella i HNK kroz idućih petnaestak godina. Izvorni tekst, jezika vremenski i prostorno udaljenoga od Škiljanove publike, stvorit će komunikacijski problem između pozornice i gledališta. No, na prvoj će predstavi taj problem donekle biti amortiziran komunikacijom koju s publikom uspostavlja izvrsni Pomet Pere Kvrgića. U daljnje dvije predstave, u središnjem nacionalnom kazalištu, redatelj će, dosta neuspješno, u skladu sa suvremenim mu poetikama, pokušati eksperimentirati s prostorom. Zapravo, Škiljan će s pravom nastojati slijediti ideju kompatibilnosti pa i međusobnog produktivnog djelovanja klasičnog teksta i suvremenih teatarskih poetika, no takva ga metodologija ipak neće dovesti do željenih rezultata. Kada, pak, Spaić, sredinom šezdesetih godina, odluči *Dunda* postaviti na Dubrovačkim ljetnim igrama, imat će dva problema manje od Škiljana: Držićev dubrovački tekst puno će bolje komunicirati s lokalnom publikom, a ambijentalni gradski prostori pridodat će predstavi ne samo čarobno ozračje, već i dodatna značenja. Redatelj će, tako, oživjeti renesansni tekst kontrapunktirajući dnevni, stvarni život Gundulićeve poljane s uprizorenjem komedije, koje u večernjim satima zaposjeda taj prostor.

Sve spomenute predstave, koliko god polazile od različitih redateljskih poetika te u konačnici postizale različit uspjeh kod kritike i kod publike, imale su jednu zajedničku

osobinu: Držićevu su tekstu pristupali kao renesansnoj komediji. Opsjednutost traganja za žanrovskom rešetkom u koju bi, na pozornici, smjestio književni predložak i tako mu povećao komunikativnost sa suvremenom publikom bila je posebice, dakako, izražena kod Foteza, do te mjere da je on radikalizirao ipak nešto slobodniji model komedije erudite i u svojoj se preradbeno-redateljskoj realizaciji približio komediji *dell'arte*. No, i u ostalim navedenim uprizorenjima željelo se rekreirati ozračje renesansne veselosti, a Držićev smijeh smatralo se i značenjski konstitutivnim dijelom predstave. Prvi, pak, koji je *Dunda Maroja* pokušao pročitati i inscenirati kao dramu bio je Joško Juvančić, koji režira na Dubrovačkim ljetnim igrama točno deset godina nakon Spaićeve postave *Dunda*. Bit će to i prvi puta da inscenacija *Dunda Maroja* počiva na snažnom redateljskom konceptu, koji će progutati Držićev tekst i iznjedruti predstavu koja je iznevjerila očekivanja. Žanrovsko transponiranje *Dunda Maroja* u dramu nastavit će se u inscenacijama koje će obilježiti osamdesete godine prošloga stoljeća. Učinit će to, na samom početku desetljeća, Ivica Kunčević, vraćajući utemeljiteljski tekst nacionalne komediografije na pozornicu središnjeg nacionalnog kazališta. Režiser će, ovoga puta, svomemu poslu prije svega prići kao čitatelj, i to trostruki čitatelj: čitatelj suvremene držićologije, čitatelj vlastitog vremena, ali ponajprije kao čitatelj Držićeva teksta. Polazeći od autorova teksta, režiser će ga scenski oblikovati, čitajući ga u zrcalu netom spomenute lektire, ali i glumačkih potencijala koje on nudi izvođačima. Tekstu, ovaj puta, neće prethoditi koncept, već će on prirodno izrasti iz netom eksplicirana čitanja. Tako će Kunčević napraviti vrlo modernu predstavu, autorsku, koja komunicira sa svojim vremenom, ali to postiže obilno se napajajući na vrelu književnoga predloška. Daljnje zamračivanje *Dunda Maroja* nastavit će u svojim postavama Marin Carić, sredinom desetljeća na Splitskom ljetu, te Paolo Magelli, na samom kraju desetljeća na Dubrovačkim ljetnim igrama. Magelli će napraviti predstavu snažnoga redateljskog koncepta, uprizorujući na ruševnom prostoru Pustijerne pripovijest o kraju civilizacije te prvi puta donoseći *Dunda Maroja* kao predstavu bogatog vizualnog znaka, stvorivši tako niz upečatljivih slika, no ne davši dovoljno prostora glumcima i samome tekstu. Ponovo je ovdje riječ o dvjema predstavama u kojima je koncept progutao tekst.

Dvije pak Dolenčićeve predstave, prva iz sredine osamdesetih, a druga iz sredine devedesetih godina, odustat će od konceptualnosti i zamračivanja teksta komedije, već će klasičnije pristupiti postavljanju renesansne komedije. Slično će postupiti i talijanski redatelj Marco Sciaccaluga postavljajući *Dunda Maroja* u GDK Gavella 2011. godine. Takav tip izvedbe neće inzistirati niti na poveznicama Držićeva teksta i vlastita vremena niti će

iznalaziti inovativne redateljske proseedee kako bi te poveznice uspostavio. On, katkad, tek ispunjava zadaću održavanja nacionalnog klasika na repertoaru; u uspješnijim realizacijama nudi gledateljima prštavi Držićev smijeh posredovan iznimnim glumačkim kreacijama, no ne traga za elementima filozofičnosti ove komedije. Za razliku od tih predstava, postava Ozrena Prohića iz 2007. godine, realizirana na pozornici zagrebačkog HNK, izrazito je ambiciozna predstava koja bi htjela, pomoću Držićeva teksta, tumačiti vlastito vrijeme. I ovdje je koncept progutao tekst.

Pisati o predstavama koje su postavljene prije više desetljeća i o onima čije su premijere bile prije nekoliko godina nije jednako. Riječ je o klasičnom pitanju *insidera* i *outsidera*. *Insider* redovito ima više informacija, ali je i subjektivniji, dok *outsider* raspolaže manjim brojem informacija, ali su mu prosudbe manje ostrašćene budući da se osjeća manje impliciranim. Tako se, pišući o starijim predstavama, moramo pouzdati u tuđe zapise i prosudbe, dok nas u pisanju o novijim ostvarenjima služi i vlastito gledateljsko iskustvo. Međutim, vremenski tijek koji nas dijeli od tih starijih postava pridonio je formiranju uravnoteženijih i objektivnijih sudova o tim ostvarenjima. Razlog tome su i odmjereniji uvidi u društvenu stvarnost minulih vremena, stvarnost koja je, u određenoj mjeri, sudjelovala i u kreiranju tih predstava, i u njihovoj recepciji, kako u kritici tako i u publici. S druge pak strane, teže je objektivno suditi o vremenu u kojemu još uvijek živimo, govoriti o teatru kakvoga naše vrijeme treba. Taj zadatak je, dakako, pertinentan, no on pripada kreatorima kazališne politike, kazališnim stvarateljima, dnevnoj i periodičnoj kazališnoj kritici koja prati bilo teatra te ga prosuđuje u realnom vremenu, kroz prizmu toga vremena, bez odmaka. Naš je zadatak, naravno, drukčiji. Mi bismo željeli razotkriti redateljske poetike koje su donosile na suvremenu pozornicu nacionalnog klasika te razvidjeti u kojoj mjeri su se ti redateljski odabiri pokazali scenski djelotvornima, dakako u vlastitom trenutku. Što je funkcioniralo na pozornici, a što nije? I zašto?

U prethodnom tekstu analiziran teatrografski materijal pokazuje nam da su dva najuspjelija uprizorenja *Dunda Maroja* bila ono Spaićevo, realizirano 1964. godine na Dubrovačkim ljetnim igrama, te Kunčevićeva predstava, premijerno izvedena na pozornici zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta 1981. godine. Prva je, dakle, predstava bila dubrovačka i ambijentalna, uspostavljala je komunikaciju s prvenstveno lokalnom publikom, a druga je, napokon, ispunila zadaću kreiranja inscenacije nacionalnog klasika koja će funkcionirati na reprezentativnoj pozornici nacionalnog središta. U prvoj predstavi, kako piše

Mani Gotovac, dogodila se podudarnost na relaciji Grad – publika – predstava (1982: 135). Jer, toga ljeta u Dubrovniku Spaić je čitao Dunda Maroja kao istinitu i pravu komediju iz sredine cinquecenta. Preciznije, kao djelo jednog vrlo kratkog razdoblja svjetske historije, kada se činilo da sve postoji po mjeri čovjeka, da traje vječni Dan, da niotkuda ne prijete zadnja pitanja. „Čovjek je podsjećao na odrasla dječaka; izgledao je kao da ga još nije pogodio ni jedan stvarni gubitak. Bio je praktičan, poslovan, jasan, bez metafizike, bez romantike.“ Činilo se da vlada, da se smije, da je zapanjen samim sobom. Bio je u skladu sa svijetom, sa svojim Trgom, u dosluhu s bogovima – mogao je igrati komedije (ibid.). Autorica, nadalje, uspoređuje takvo viđenje renesansnoga vremena s vremenom u kojemu Spaić postavlja svoju predstavu: *Početakom šezdesetih godina Dubrovnik sniva san o beskonačnoj pastorali. (San je neostvaren, ali do oštih buđenja još nije došlo.) Evropa je ponovno sklona vjerovanju u svoj potpuni oporavak, u probitak, u dobre izgled. Sveopći prosperitet po tko zna koji put objavljuje vanjske oblike svojih pobjeda. Doba je vrlo dinamično, proces penjanja po društvenim stepenicama još nije završen. Srednja klasa tek počinje zauzimati novi položaj. Zastiru se greške i zaboravlja pamćenje. Kod malobrojnih tinja zebnja. Pukotina kao da i nema. Sve se čini u ponovnom zaletu, u stalnom usponu, kao da ima neku dobru zakonitost. Čovjeku izgleda da je na tragovima nekog smisla. Kosta Spaić je i sam u velikom umjetničkom zamahu. U silnoj energiji. Njegova je gesta puna samopouzdanja i svijesti o svojoj moći. On zastupa i vjeruje. U društvene i umjetničke poteze toga doba. Sve oko sebe doživljava kao stanoviti sklad. Držić ga prema tome pokreće dvostrukom silom: svojim Dundom i jutarnjim svitanjem dubrovačkog festivala (ibid.).* U istome tekstu, u kojemu uspoređuje te dvije predstave, Mani Gotovac opisuje i vrijeme kad Kunčević postavlja svoju predstavu, kao krizno, tjeskobno vrijeme nepovoljnih slutnji (cit. dj.: 139).

Slijedeći ova autoričina promišljanja, zaključujemo da oba redatelja u svojim ostvarenjima uspostavljaju komunikaciju sa svojim vremenom i prostorom, a budući da se te kronotopske koordinate ovdje znatno razlikuju, postižu posve različite, ali jednako uspješne i funkcionirajuće rezultate. Ono što je također zajedničko tim dvjema predstavama, a što smatramo posebno važnim, njihovo je uvažavanje Držićeva teksta. Jer, koliko god imaju pretenzije uspostavljanju poveznica s vlastitim vremenom, one uvijek polaze od teksta komedije, iz njega izvlače maksimum značenjskog i izvedbenog potencijala, ne pretpostavljajući mu nikada redateljski koncept, već puštajući da taj koncept prirodno izraste iz teksta, potom izvankazališnog, stvarnosnog konteksta, te konačno držićološke literature. Za

razliku od tih dviju predstava, sve one koje su polazile od snažnog, nerijetko i vrlo zanimljivog i intrigantnog koncepta, žanrovski transformirale *Dunda Maroja* iz komedije u dramu, odustajale od Držićeva smijeha, reducirale glumački kreativni prostor nadomještajući ga redateljskim kreativnim prostorom, interpretativno reducirale Pometov lik oduzimajući mu neku od njegovih višestrukih likotvorbenih osobina – komičnost, umješnost, filozofičnost -, nisu postizale zadovoljavajuću komunikaciju s publikom, a kritičari su ih redovito procjenjivali sa zadržkom. Presnažni konceptualizam uvijek bi progutao Držićev tekst, a takav *Dundo Maroje* jednostavno gubi opravdanje svojega scenskog postojanja; on postaje alibi redateljeva komentara svijeta u kojemu živi. A, složiti ćemo se, Dum Marin to ipak ne zaslužuje.

Nakon govora o predstavama, vratimo se, naposljetku, Držićevu tekstu. Jer, taj opsežan, i u svakom pogledu bogat tekst, ostaje nam ključnim izvorom niza podataka. On nije samo predložak predstavi, već iz njega saznajemo štošta o izvankazališnim okolnostima njegova nastanka. Drugim riječima, tekst nam pomaže u rekonstrukciji konteksta. Tekst nam, ponajviše zahvaljujući svojim dvama prolozima, otkriva okolnosti praizvedbe *Dunda Maroja*. Zahvaljujući izravnoj apostrofi u prologu, možemo pretpostaviti barem namišljenu, ako ne i u konačnici u potpunosti prisutnu publiku. Nadalje, u glavnome tekstu možemo pratiti kako je strukturirana komunikacija prema određenim dijelovima te publike. Držić je za *Dunda Maroja* odabrao žanr komedije erudite. Sukladno pravilima žanra, unatoč prividnoj epizodičnosti, konstruirao je zaplet komada. Renesansni optimizam, smijeh i veselje također su neodvojivi aspekti i toga žanra i Držićeva teksta. No, autor je u svoju komediju pripustio i razinu filozofičnosti, koja iskače iz žanrovske sheme, te pripušta stanovite mračnije tonove u komad, omogućujući mu, u redateljskom odabiru, otkliznuće prema žanru drame. *Dundo Maroje* renesansna je komedija sa svojim karakterističnim aktancijalnim shemama, ali na koje navlači ruho jedne stvarne sredine; on progovara o *našijencima* i o svijetu u kojemu su se oni zatekli, ali i posve univerzalno razmatra *ljudsko stanje*. I zato je klasik. Sve je to *Dundo Maroje*. Sve je to značenjski potencijal kojega je Marin Držić želio transferirati svojoj publici u dubrovačkoj Vijećnici. Koliko je u tome uspio, ne možemo znati, o tome ne posjedujemo zapisa ni osvrtu. Međutim, nedvojbeno je da je smatrao da je sve to potrebno reći, i to na način koji je odabrao, kao i što je očito da je držao kako njegova publika posjeduje recepcijski potencijal za tako strukturirane poruke, odnosno da dijelovi publike mogu recipirati njima namijenjenu poruku.

Autor je, tako, koncipirao značenjski bogat i cjelovit tekst kojeg je, u toj cjelovitosti, želio posredovati vlastitoj publici, i najvjerojatnije je u tome i uspio. Međutim, četiri stotine godina kasnije, kad se *Dundo* ponovno uspne na pozornicu, taj će značenjski potencijal, a time i kazališna komunikacija, biti znatno reducirani. On će, najčešće, biti ili komedija ili drama, ili će izazivati smijeh ili će se režiseri dublje pozabaviti filozofskom potkom komada, ili će se redateljski postavljati po šablona koju je trasirao već Fotez ili će redateljski koncept posve progutati Držićevu tvorbu. A *Dundo Maroje*, ipak, usudit ćemo se to ustvrditi, može i u suvremenosti funkcionirati u svojoj značenjskoj i formalno-žanrovskoj cjelovitosti, pa čak i generirati nove smislove na koje potiče izvankazališna stvarnost. Najbolje su to dokazale dvije predstave koje smo izdvojili kao najuspjelije, Spaićeva dubrovačka i Kunčevićeva zagrebačka. One su se, sudeći po iščitanim osvrtima, pomno se krećući Držićevim tekstom, najviše približile njegovoj izvornoj cjelovitosti.

Na kraju nam se nameće logično pitanje: možemo li pristup ove dvojice režisera Držićevu tekstu smatrati receptom koji bi osigurao daljnje, smisleno, egzistiranje *Dunda Maroja* na hrvatskim pozornicama? Teško pitanje. Jer, ono što se može zamijetiti čitanjem recentnoga tiska jest svojevrsno udaljavanje od Držićeva teksta, prvenstveno u njegovu jezičnom aspektu, i to ne samo od strane šire publike, već i od strane samih stvaratelja kazališne predstave, i to upravo onih čiji je zadatak usmeno posredovanje teksta – glumaca. U takvoj situaciji teško je očekivati ono pomno poniranje u tekst kojim bi trebao započinjati svaki rad na predstavi. Onda je lakše *ugurati* tekst u izvedbenu šablonu renesansne komedije, odrezavši mu prethodno *prolog Dugog Nosa*, koji samo komplicira stvari. Ili pak isti taj tekst, nasilno, također *ugurati* u ishitreni koncept vrlo površnog uvida u probleme suvremene stvarnosti. Lakše se služiti tekstom nego služiti tekstu, ali je teže biti kreativniji, ingeniozniji, dublji od Držića. Zato je jedino što možemo zagovarati, ako je to uopće naš posao na ovome mjestu, povratak Držićevu tekstu, koliko god on truda, strpljenja i vremena – osobina kojima je nesklono današnje vrijeme – iziskivao. Treba pustiti izvorni tekst da proizvodi smislove, pa i one koji nam tumače vlastito vrijeme, a da ti smislovi onda potiču na iznalaženje suvremenih scenskih rješenja. Duboko vjerujemo da je to jedini način da nacionalni klasik dostojno scenski egzistira na nacionalnoj pozornici. Ali, nije to samo naša dužnost prema kanoniziranoj baštini, to je i naša potreba. Mi Držića trebamo u svojoj suvremenosti, ali nismo još posve sigurni kakvog. Ovaj tekst trebao bi biti mali prilog toj potrazi.

VI. *Hekuba* kao potencijalna nacionalna tragedija

*Jaoh, nesrećna! A ja da grem,
pokli je trieba da idemo;
ma nî snage, - starče, ja mrem?
Jaoh, ni tamo, jaoh, ni sjemo
s mjesta mi se nie moć krenut.*

Jedina Držićeva tragedija, *Hekuba*, te po dosadašnjim saznanjima posljednje autorovo djelo izvedeno za njegova života, tekst je koji je najdulje trebao čekati potvrdu Držićeva autorstva. Naime, rasprave o atribuciji toga teksta posljednji su odvjetak prijeporâ koji sežu još od vremena autorova života kad ga se optuživalo za plagiranje *Tirene*, pripisujući autorstvo toga teksta suvremeniku mu Vetranoviću. Tako prvi priređivač Držićevih sabranih djela Franjo Petračić 1875. godine u svoju antologiju uvrštava *Prikazanje od poroda Jezusova* i *Posvetilište Abramovo*, dramske tekstove koje je kasnija znanost pripisala Vetranoviću, no izostavlja *Hekubu*, tada još atribuiranu rečenome Vetranoviću. No, početkom 20. stoljeća, zahvaljujući istraživanjima Petra Kolendića, konačno se utvrđuje autorstvo *Hekube*.

Nakon toga uslijedit će odulje razdoblje potvrđivanja književne vrijednosti toga teksta, kojemu će se ubrzo pridružiti i period njegova scenskog iskušavanja. Prvi problem na koji će taj tekst na tome putu naići jest njegov prijevodni karakter, to jest činjenica da je riječ o prepjevu Dolceove *Ecube*, nastale prema Euripidovu izvornom tekstu. Potaknut četiristotom obljetnicom praizvedbe, ali i otkrivši imanentne scenske kvalitete toga teksta, Branko Gavella 1959. godine postavlja *Hekubu* na Dubrovačkim ljetnim igrama kao prvu modernu režiju jedine Držićeve tragedije. Gavellina¹²⁴ razmišljanja o *Hekubinoj* sceničnosti i konačno utjelovljenje tih razmišljanja u kazališnoj izvedbi utjecala su na daljnja filološka istraživanja. Tako je Miljenko Majetić¹²⁵ utvrdio da se Držić stvarajući svoj tekst *Hekube* koristio i Euripidovim tekstom, no da mu je primarni izvor svakako bio Dolce, od kojeg se opet u dovoljnoj mjeri odmiče da bismo, u skladu s renesansnom poetikom, mogli govoriti o samostalnom književnom ostvarenju. Potvrđivanje Držićeve izvornosti u odnosu na Dolce

¹²⁴ Gavella, Branko. 1970. „Marin Držić. Portretna skica“. *Književnost i kazalište*. Zagreb: 217-227

¹²⁵ Majetić, Miljenko. 1964. „Euripidov utjecaj na Držića i Bunića“. U: *Živa antika*, god. XIII-XIV. Skopje: 211-226

minucioznom filološkom analizom nastaviti će Frano Čale,¹²⁶ no njegov najveći doprinos u tumačenju toga teksta bit će njegovo čitanje u manirističkom ključu te posljedično pozicioniranje unutar cjeline Držićeva opusa i djelovanja, kao književnika i kao urotnika *in spe*. Na Čalinom tragu nastaviti će Slobodan Prosperov Novak¹²⁷ istražujući odnose vlasti i Držićeva teatra, a posljednjih godina, baveći se dubrovačkim ranonovovjekovnim tragedijama, Leo Rafolt¹²⁸ nemali je broj stranica posvetio i Držićevoj *Hekubi* te posebice tretmanu nasilja u tom ranonovovjekovnom odvijetku senekijanske tragedije, suprotstavljajući ga starogrčkom modelu. Naposljetku, Lada Čale Feldman¹²⁹ interpretaciju *Hekube* premjestit će iz političke sfere u sferu psihoanalize, iščitavajući u Držićevu tekstu uprizorenje individualnog i kolektivnog nesvjesnog i potisnutog.

Govorimo li pak o scenskom životu toga teksta, netom spomenutu Gavellinu režiju pratila je samo još jedna postava, također na Dubrovačkim ljetnim igrama, 1982. godine, u režiji Ivice Boban te izvedbi Kazališne radionice „Pozdravi“. Ta je režija obnovljena 1991. godine, u predvečerje Domovinskog rata, te je s posve novim konotacijama igrala to ljeto u Dubrovniku i najesen u Zagrebu, dovevši do apogeja korespondenciju prikazane stvarnosti i stvarnosti u kojoj je živjela tadašnja publika. Namjera nam je da u ovome poglavlju, pošavši od analiza Gavelle, Čalea, Novaka, Rafolta i Čale Feldman, te iščitavajući svjedočanstva o navedenoj postavi, pokušamo razvidjeti kojim je sredstvima postignut takav učinak. To nas dovodi i do važnog pitanja našega rada, onoga o potencijalnom statusu Marina Držića kao nacionalnog pjesnika. I konačno, jedno pitanje će nažalost ostati neodgovoreno, a ono glasi: kako je moguće da se nakon prilično iscrpnih znanstvenih tumačenja te zacijelo uspješno iznađenog modela scenskog oživljavanja nacionalne tragičke baštine u posljednjih dvadeset godina, uključujući i jubilarnu Držićevu 2008. godinu, *Hekuba* više nije našla na repertoaru hrvatskih kazališta? Možda je tome razlog upravo cjelovitost Bobanićinih rješenja nakon

¹²⁶ Čale, Frano. 1968. „Što je Držiću Hekuba“. *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Dubrovnik: 29-59

¹²⁷ Novak, Slobodan Prosperov. 1984. „*Hekuba* ili vlast imenovana igrom“. *Planeta Držić. Držić i rukopis vlasti*. Zagreb: Cekade, 119-139

¹²⁸ Rafolt, Leo. 2007. *Melpomenine maske: fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*. Zagreb: Disput

¹²⁹ Čale Feldman, Lada. 2012. „U san nije vjerovati ili što je nama *Hekuba*? *U san nije vjerovati*. Zagreb: Disput, 109-131

kojih se nije pronašlo mnogo toga novoga za reći? Ili se možemo tješiti činjenicom da živimo u manje tragičnim vremenima?

1. Gavelline slutnje scenskog potencijala *Hekube*

Sastavljajući portretnu skicu Marina Držića, Branko Gavella uočava disparatnost između scenskih poticaja koje je Držić stekao u Sieni i njegovih konkretnih dramatičarskih ostvarenja te, slijedom primijećenog, nastavlja o poznatoj dvojbi treba li Držića izvoditi u izvorniku: *Mislím da je ta disparatnost, koja živi u samom korijenu Držićeva stvaranja, jedan od uzroka da se još i danas* [tekst je pisan prigodom postavljanja *Hekube* 1959., op. L.M.] *postavlja pitanje, može li se Držić izvoditi u originalu; pitanja na koje bi morao pozitivno odgovoriti svatko tko je dublje zagledao pod kožu Držićeva stvaranja i nije se zadovoljio plitkom primjenom maglovitih i labavo kontroliranom i skućenom empirijom iskonstruiranih termina kao što je „renesansna komedija“, ili onim drugim još više i još nekritičnije upotrebljavaním terminom komedija dell'arte* (1970: 218-219). Gavellin je to prilično nedvosmislen odgovor na Fotezovu opsesivnu potragu za žanrom kojim bi uokvirio nesputano Držićevo stvaralaštvo. Dapače, Gavellino je mišljenje da Držićev opus upućuje prema stanovitim komediografskim žanrovima koji će se kasnije razviti, ali da tu nipošto nije riječ o improviziranoj komediji: *Držić naime i tima svojim klasičnim komedijama [Dundo Maroje, Skup i izgubljeni Pomet, op. L.M.] ne usmjeruje svoje korake prema komediji dell'arte, razvojnoj stepenici koja je nastupila neposredno poslije talijanske klasičarske komedije* (cit. dj.: 224) te objašnjava zašto: *Od komedije dell'arte razlikuje se Držić, u rečením djelima, vidljivo podvučenóm idejnom ispunjenošću i stilističkom određenošću svoga teksta koji je uvijek dominantan vis à vis situacionóm toku* (*ibid.*, podcrtala L.M.). Podcrtanim pak sintagmama, dakle idejnom ispunjenošću i stilističkom određenošću kao temeljnim obilježjima koja velike Držićeve komedije izdvajaju iz žanrovskih okvira komedije *dell'arte*, Gavella ukazuje na ključne pogreške Fotezova čitanja Držića koji je, inzistirajući na žanrovskom okviru, bio prisiljen odustati od temeljnih vrednota Držićeve dramske umjetnosti. Gavella također zaključuje da klasične Držićeve komedije ne smjeraju niti prema Shakespeareu, već prema Goldoniju, dok stanovite elemente improvizirane komedije pronalazi u tekstovima kao što su *Mande* i *Arkulin* (*ibid.*).

U tom ponovnom razmatranju žanrovskih određenja Držićeva opusa, Gavella će usmjeriti razmišljanja književnih i scenskih tumača Držićeve dramatikke prema tragičnim akcentima njegove komediografije, pokušavši na neki način autoru skinuti *masku zabavljača* „Vidre“, pod kojim je krabuljnim nadimkom pravi Držić provodio svoj posthumni literarni život (cit. dj.: 227), stvarajući na taj način svojevrsnu prinudu da Držića svrstamo ili u kategoriju renesansnog zabavljača, koja mu je do tada pripadala, ili u kategoriju tragičara. Tako Gavella zapaža: *I bez obzira na povezanost svake prave komike s tragikom, pogotovu kad se ta komika hrani takvom borbenašću opažanja kakvu nalazimo kod Držića, osjećamo da je najsnažniji akcent cijelog tog stvaranja u suštini tragičan* (cit. dj.: 223). Ističući te tragičke tonove u najvećim Držićevim komediografskim ostvarenjima, Gavelli će biti tim lakše uspostaviti most prema jedinoj autorovoj tragediji,¹³⁰ ukazujući na vrijeme koje je Držić očito uložio u sastavljanje *Hekube*, za razliku od komedija koje je *izbacivao u pirno zabavne svrhe* (cit. dj.: 224), te poentira: *A time da je to djelo baš tragedija, dobiva ona prikrivena krvavost njegovih velikih komedija svoju tragijsku potvrdu* (ibid.). Tako je Gavella, na neki način tragizirajući središnji dio Držićeva opusa, dao autoru i njegovu djelu dignitet i ozbiljnost nacionalnog klasika kojega niti Rešetarov niti Fotezov zabavljač Vidra nije mogao imati: posljednjih dvoje spomenutih tumača, jedan kao književni povjesničar, a drugi kao scenski revitalizator, uočili su da je Držićovo stvaralaštvo bitan dio nacionalne književne i kazališne baštine no, ograničeni formalno-žanrovskim čitanjem autorova opusa, nisu umjeli u njemu pronaći elemente koji bi na pravi način taj opus valorizirali. Stoga ovim Gavellinim čitanjem našeg autora krećemo prema postupnom „zamračivanju“ Držića koje će, kao što smo imali prilike vidjeti u prethodnim poglavljima, obilježiti velik dio njegovih književnih i scenskih tumačenja u desetljećima koja će uslijediti.

No, kao što smo već ranije najavili, Gavellin je doprinos u otkrivanju scenskog potencijala jedine Držićeve tragedije. Tako on primjećuje da *stil Hekube ne samo da daleko nadmašuje često veoma nasilno kovane stihove Tirene, nego da Držić u Hekubi shemu uobičajenog dvanaesterca neobično spontano obogaćuje situacijom motiviranim, te tim dramski veoma značajnim unošenjem i drugih metričkih formi. Stihovi Hekube slijevaju se bez govornih poteškoća koje nalazimo još u Tireni, a s dramskim dahom lica kojima su*

¹³⁰ Prije no što se upusti u prosuđivanje vrijednosti *Hekube*, i Frano Čale će si postaviti pitanje: *zašto se autor nakon uspjeloga komediografskog iskustva odlučio da dubrovačkim gledaocima pruži jednu tragediju (...)?* (1979: 132).

stavljani u usta (cit. dj.: 223). Ova opaska nije od malog značenja uzmemo li u obzir da je riječ o četiri stotina godina starom stihovanom dramskom tekstu tragičke žanrovske pripadnosti, što bi mogao biti jezični materijal teško prenosiv na suvremenu pozornicu. Međutim, Gavella kao redatelj koji je posebnu pažnju posvećivao upravo posredovanju jezičnog materijala na sceni uočio je igrivost Držićevih stihova na suvremenoj pozornici.

Gavella će također zapaziti Držićevu inovaciju u odnosu na Dolceov odnosno Euripidov predložak sa značajnim scenskim implikacijama. Riječ je o interludijima u kojima Gavella očitava anticipaciju modela baroknog kazališta, ali bez mekoputnosti barokne pomodnosti: *No Držić i u toj ulozi tragičara ne ostaje puki prevodilac, on Dolceovu preradu i sam prerađuje i upotpunjuje, a kao naročito posve vlastito stilsko obilježje dodaje i Euripidu i Dolceu, iz svojeg literarnog repertoara, satirske i vilinske interludije, međučinove, kojima kao da nastoji ublažiti antičku tragičarsku nesmiljenost. Ali zanimljivo je da on pri tom, mada stoji pred utjecajem baroknih stilskih stremljenja, ne upada u mekoputnost barokne pomodnosti (cit. dj.: 225)*.

Slijedom navedenih zapažanja, Gavella se 1959. godine poduhvatio režiranja jedine Držićeve tragedije. O toj predstavi, dvadesetak godina kasnije, uoči nove postave toga teksta u režiji Ivice Boban 1982. godine, njegov tadašnji suradnik Frano Čale govori sljedeće: *Što se tiče tumačenja, Gavellin cilj i rezultat ograničili su se na dolično ostvarivanje dokaza o scenskoj vitalnosti i pjesničkoj vrijednosti bezrazložno zanemarivane dubrovačke varijante Euripidove Hekube (Čale, 1984: 197) te dodaje: Tada još nije bilo jasno zašto se Držić opredijelio za Hekubu, pa Gavellina interpretacija nije prelazila okvire tadašnjih općih spoznaja i kritičkih shvaćanja o Držićevu teatru, što će reći da je predstavi promaknula bitna dimenzija aktualizacije Držićeve filozofske, političke poruke karakteristične za sve njegove drame (cit. dj.: 198)*. Ovom temeljnom zaključku o Gavellinom potvrđivanju scenskog funkcioniranja Držićevih stihova kao glavnom dostignuću spomenute postave Čale dodaje i ranije spomenuta redateljeva zapažanja o baroknosti interludija. Također navodi da mu se to tada činilo hrabrim, no nije u to vrijeme bio svjestan da je riječ o slutnji pravog razdoblja u koje valja smjestiti *Hekubu*, a to je predbarokni stil manirizam (*ibid.*). Tako će otkriće baroknih izvedbenih formi u međučinovima *Hekube* scenskog praktičara Branka Gavelle uputiti književnog povjesničara Frana Čalu na otkrivanje idejnih slojeva manirizma u toj tragediji, ali i u cjelini Držićeva opusa, pa naposljetku i političkog djelovanja.

2. Čalina čitanja Držićeve tragedije u manirističkom ključu

Poduhvativši se tumačenja ove tragedije, Frano Čale si je na početku postavio nekoliko pitanja: *zašto se pisac nakon uspjeloga komediografskog iskustva odlučio da dubrovačkim gledateljima pruži tragediju; zašto se na tom poslu nije okušao originalnim radom, nego je prevodio; zašto je odabrao baš Dolceu, i to ne opredijelivši se za neko njegovo izvorno djelo, recimo za Mariannu, koja je uz to najbolji proizvod mletačkog pisca, nego baš za Hekubu, koju je i sam prepjevao prema Euripidovoj Hekubi (1979: 132)?* U pokušaju da odgovori na ta pitanja, Čale *Hekubu* smješta u kontekst autorova književnog i političkog djelovanja: *Hekuba jasnije osvjetljuje i doba komedija i doba urote, i svojim sadržajem, osobito nekim crtama (odnos vlasti i potlačenih, opravdanje nedjela razlozima državne stabilnosti, pohlepa za zlatom koja zasljepljuje do zločina, krvava kazna) označava logičnu etapu u razvoju našeg pisca (cit. dj.: 133).* Čale dalje napominje kako *on nije jedini u 16. st. odabrao upravo tu klasičnu tragediju da reagira na vlast moćnih koji svoje postupke temelje na zakonu sile (ibid.),* podsjećajući na Košutinu pretpostavku da je naš autor zacijelo imao isti cilj kao i francuski mu suvremenik Lazare de Baïf, koji je u uvodu svog francuskog prijevoda te tragedije napomenuo da je taj posao obavio kako bi vladare i velikaše opomenuo koliko je nepostojana svjetovna vlast (*ibid.*).

Primjećujući paradoksalnost Držićeve opredjeljenja za tragediju poslije komediografskog iskustva, Čale za takav autorov potez pronalazi objašnjenja u obilježjima manirizma: *Približit ćemo se rješenju problema ako mislimo na to da su za razdoblje manirizma bile tipične upravo paradoksalne pojave i forme, koje su prevladavale – citiram Hausera – „u ekonomiji, s otuđenjem radnika od proizvoda svojih ruku; u politici, s 'dvostrukim moralom', jednim za vladara a drugim za podanike; u književnosti, s naročitom važnošću koja se dodjeljuje tragediji, gdje je 'nezasluzen spas' pandan ideji nehotečne pogreške; i u otkriću humorizma koji dopušta da se o jednoj osobi razmišlja s dviju različitih, dapače suprotnih strana“.* U manirističkoj epohi, kaže Hauser, *umjetnici su i pjesnici bili ne samo svjesni nerazrješivih protuslovnosti života nego su ih dapače naglašavali i zaoštravali. Držić je to u dubrovačkim prilikama učinio i svojom tragedijom, jer više mu nije bilo dovoljno da na zbilju svog doba reagira smijehom koji kažnjava porok, nego je ovog puta to učinio s tragičkim osjećajem svijeta društvenih nepomirljivosti i dvoličnosti, svijeta iz kojega će njegov nemoćno superioran duh za koju godinu izmaknuti da bi ga iz tudine nesmiljenom oštrinom osudio u pismima toskanskom vojvodi (cit. dj.: 137).*

Čale također objašnjava pomak u Držićevom stvaranju između njegove u temeljnim crtama renesansne komediografije (iako je i ovdje moguće pronaći manirističke elemente, poput primjerice *prologa Dugog Nosa*) i *Hekube: I po formalnim značajkama i po moralnoj intenciji, a i kao tragički žanr*, Hekuba najizrazitije Držića predstavlja kao pisca koji stvara u novom, nemirnom, postrenesansnom i protureformacijskom podneblju. Ako kao pojam renesanse u šesnaestom stoljeću podrazumijevamo, između ostaloga, kategorije sklada, ravnoteže, pomirbe ljudskog i božanskog, petrarkizma, klasicizma, poštivanja normi i pravila, onda Hekubu ni po izražajnim svojstvima, ni po smislu poruke, ni po vremenu i razlogu nastanka ne možemo ubrojiti među renesansna djela, nego je moramo shvatiti kao proizvod stilskog razdoblja manirizma (cit. dj.: 135).

Uspoređujući Dolceov i Držićev tekst, Čale u hrvatskoj verziji zamjećuje puno više aluzivnosti na konkretne prilike u kojima autor stvara te jasnije izricanje njegovog stava (cit. dj.: 133). Tako u bilješci uz stihove 115-116 u izdanju Držićevih djela koje je uredio, Čale upućuje na motiv zlata istodobno ga kontekstualizirajući unutar autorova opusa: *motiv zlata, odnosno pohlepe za „tezorom“, u Hekubi je bitna odrednica smisla tragedije u Držićevoj obradbi odnosno razloga zašto se D. odlučio da je napiše. Treba podsjetiti da je antiteza ljubav i zlato temeljna okosnica komedija Skup i Dundo Maroje, samo na dokraja prepoznatljivoj društvenoj pozadini, o kojoj, uostalom, valja voditi računa i kad je riječ o ovoj tragediji* (u: Držić, 1979: 787).

Kao Gavellin suradnik pri prvoj modernoj režiji *Hekube*, ali i kao redatelj pažljivi čitatelj, Čale posvećuje pozornost i međučinovima za koje je već Gavella primijetio da na neki način ublažuju antičku tragičarsku nesmiljenost (Gavella, 1970: 225). Čale Držićev odabir da izvornoj tragediji pridoda te prizore tumači obzorom očekivanja praižvedbene publike, navikle na prisutnost vila i satira u dotadašnjem autorovom kazališnom stvaralaštvu, dajući im tako povlaštenu komunikacijsku funkciju.¹³¹ *U zbivanje i u njegov smisao, u*

¹³¹ Na ovom nam se mjestu čini zanimljivim primijetiti kako Čale, iako je bio Gavellin suradnik pri scenskom uprizorenju *Hekube* i iako slijedi Gavellina zapažanja o scenskoj funkciji intramedija, upravo kao i Majetić, ostaje prvenstveno filologom. Tako Majetić kaže: *Ono što je također vrlo izmijenilo ritam i ton komada to su Držićeve međuigre s vilama i satirima koji se neposredno miješaju u komad na kraju prva 4 čina. Rešetar ih je u svom kritičkom izdanju Držićevih Djela utjelovio u tragediju već samim pribrajanjem stihova. I tumačenje redatelja Branka Gavella priklanja se tom gledajući u muzikalnom plesnom elementu odlomaka satira i Nereida ublažavanje krvavosti i obranu od zapadanja tragike u mekoputnu senzualnu sentimentalnost. Nasuprot tome, gledajući Držićev rad na ovoj tragediji vjerujem da ti umeci nisu zamišljeni kao integralni dio tragedije i nemaju tako dubok i malo kompliciran teoretski uzrok bilo svjestan ili intuitivan, nego da se radi jedino o Držićevu dodatku za volju trenutka kad se Hekuba prikazivala. Ne zaboravimo da se radi o premijeri u karnevalskim*

preuzeti, nedubrovački sadržaj radnje ali i u njezinu držićevsku, dubrovačku aluzivnost, u suvremenu aktualizaciju koju su baš Euripidovoj Hekubi htjeli dati mnogi njezini europski ondašnji prevoditelji (Baif, Erazmo, Gelli, Bandello, Dolce i drugi) – publika se zacijelo

danima razuzdanosti, zabave, maskiranja, kad su komika i pastoralna bili već neodvojivi dio dubrovačkog pokladnog vremena, a kazališni intermezzi uvezeni evropski običaj. Hekuba je, koliko znamo, prva tragedija (ili možda jedna od prvih) ponuđena dubrovačkoj publici, i to u najluđem razdoblju godine, što je svakako silno neobičan događaj i gotovo te vile i satiri ispadaju sasvim prirodni domaćini scene na kojoj Hekuba gostuje. Pa ako se u krajnjoj liniji u toj konkretnoj situaciji učinak Držićevih umetaka svodi u biti na isto što je analizom samog djela već rekao Gavella, moguće je s dramaturške strane dati sasvim odriježene ruke budućem redatelju, hoće li ih iz spektakularnih a možda i estetskih pobuda (kao Gavella) ostaviti ili odstraniti kao nenužnu dopunu (2008: 319).

Čale pak na tu temu kaže sljedeće: *Možda bi se moglo pretpostaviti da je pisac poslije iskustva prve izvedbe, ili već za nju, nadopisao stihove intramedija kako bi širem općinstvu što bolje približio tekst tragedije i njezinu tešku poruku, pa im, funkcionalno u odnosu na radnju, pružio svima dobro poznat i omilio spektakl satira koji na scenu dotrče uz glazbu, vila koje dolaze u brodiću ili u kolima koje vuku lavovi. Drugim riječima, tekst intramedija prvotno možda nije pripadao tekstu Držićeve tragedije nego je naknadno bio namijenjen izvedbama, kao svojevrsan dramaturško-redateljski dodatak, kojemu je autor, međutim, posvetio jednaku pjesničku pozornost kao ostalom dijelu ostvarivši osebujnu i stvaralački izvornu inovaciju kakve nije bilo u suvremenom teatru (1979: 140).*

Komentirajući Majetićeve zapažanja, prvo nam se čini potrebnim primijetiti da on, po našem sudu, nije ispravno pročitao Gavellu, koji ne smatra da bi Držićeva tragika bez ovih umetaka upala u mekoputnu senzualnu sentimentalnost, već upravo ovi umeci donose opasnost takvog efekta, no Držić ipak uspješno izbjegava taj učinak. Nadalje, Majetić, u čemu nije usamljen, ispravno uočava dispartnost karnevalskog ozračja i izvedbe tragedije, no ne bismo se složili s njegovim stavom da su te vanjske izvedbene okolnosti uzrokom umetanja međučinova u tragediju.

Zapravo, Majetić, a donekle i Čale, tragediju gledaju kao zatvoren književni sustav, a Držićevo pisanje toga teksta kao aktivnost jasno odjeljenu od njegove izvedbe. Dakle, Držić je u prvoj instanci književnik, autor tragedije, teksta u kojemu pomno odabranim i izbrušenim književnim sredstvima iznosi stanovitu idejnu građu, a potom je i kazališni čovjek koji osigurava specifičnu kazališnu komunikaciju sa svojom publikom vodeći računa o njezinu horizontu očekivanja. Međutim, mišljenja smo da tomu nije tako, to jest da Držićevo stvaranje ne bismo smjeli dijeliti na književno i kazališno jer on je u svojem djelu dokazao da je pravi kazališni čovjek, odnosno da pišući dramske tekstove u svakome trenutku na pameti ima njihovu scensku izvedbu. No, ovaj zaključak ne izvodimo samo iz cjeline autorova opusa, već i iz teksta *Hekube* napose te statusa interludija unutar njega. Naime, iako stilski na prvi pogled odudaraju od ostaloga teksta tragedije, oni su sadržajno u nju uklopljeni; oni komentiraju i sažimaju radnju te imaju važnu dramaturšku funkciju smanjivanja napetosti. Mišljenja smo da to nije samo komunikacijska funkcija koja bi imala tek trenutni smisao obraćanja publici u datome trenutku predstave, već je riječ o dramaturškoj funkciji koja ima svoje opravdanje u smislu cjeline. Tako se ti prizori nadovezuju na korske dijelove i upotpunjuju ih te su uklopljeni u radnju. Tako, primjerice, na kraju III. čina vile govore da žele utješiti Hekubu, a na kraju IV. čina vile na sebe preuzimaju tužaljku za mrtvim Polidorom. Lada Čale Feldman, pak, primjećuje da se satiri, u prvoj plesno-koreografiranoj međuigri, *prije svega javljaju kao začuđeni, a zatim i sućutni gledatelji prethodnoga prizora, koji u Hekubi vide „vilu slavnu toli i visoku“* (2012: 127). Ovime dakako ne želimo reći da međučinovi imaju značajnu ulogu u razvoju zapleta, naprotiv, oni smiruju njegov tijek i time na sebe preuzimaju značajnu dramaturšku funkciju određivanja ritma ove tragedije, što je bitan element kojega je kazališni čovjek Držić zacijelo bio svjestan. Stoga međučinove smatramo neizostavnim dijelovima ove tragedije.

mogla neposrednije unijeti doživljujući preko intramedija taj svijet kao svoj. Osjećala je, primjerice, veću bliskost prema Poliksenu pošto je čula, ta publika, kako je na kraju prvog čina satiri nazivaju slavnom i visokom vilom što planine pohađala i oko sebe gorske vile okupljaše, a pred njim izvađahu tance oni, satiri, ne znajući se od nje odijeliti, dok su sada ucviljeni i žele je tužnu razgovoriti svojom pjesmom. Također su intimniju sućut prema Hekubinoj patnji gledatelji mogli osjetiti poslije drugog čina, kad vile, ovaj put morske nimfe Nerejide, dolaze da tužnim pjesmama podijele bol s kraljicom, kao što su, poslije trećeg čina, uradile i gorske vile, koje joj na kraju vele kako će roneći s njom suze donijeti cvijeće da pokriju mrtvo tijelo Poliksenino; ili, napokon, kao vila poslije četvrtog čina, koju su drugarice poslale da plače nad mrtvim Polidorom i da mu donese dar od cvijeća i od suza (Čale, 1979: 141).

Ove nas pak opaske upućuju na još jednu karakteristiku Držićeva teksta koja ga razlikuje od Dolceova predloška, a to je znatnije izražena ljudskost njegovih aktera. Naime, iako su Držiću od izrazite važnosti slojevi koji upućuju na ranije spomenutu problematiku odnosa vlasti i potlačenih, opravdanja nedjela razlozima državne stabilnosti, pohlepe za zlatom koja zasljepuje do zločina, krvave kazne, on također nemalu pažnju posvećuje intimnim proživljavanjima likova, izrazima njihove osobne patnje. A kao vješt dramatičar i kazališni čovjek, naš je autor posjedovao sredstva scenskog posredovanja takvih osjećaja. Jedno od takvih sredstava upravo su navedeni interludiji. No, Čale upozorava i na kvalitetu Držićevih stihova (koju je zamijetio i Gavella) i njihovu ulogu u tom posredovanju: *Pisao je za svoje glumce koji će tumačeći likove živjeti s njima i pratiti njihov udes, i zato su i stihovi svojom razgovornom naravnošću, scenskom uvjerljivošću i realističnom komunikativnošću morali odraziti njihovu humanost, gledateljima približiti njihovu ljudsku mjeru u proživljavanju očajničke intimnosti, sačuvati nešto od onog pučkog duha što zrači iz komedija i pastoralna (cit. dj.: 135).*

3. Hekuba, vlast, nasilje: čitanja Slobodana Prosperova Novaka i Lea Rafolta

Dok se Čale pitao o Držićevim motivima za pisanje tragedije, Slobodana Prosperova Novaka, u njegovim istraživanjima odnosa dubrovačke vlasti i Držićeva teatra, intrigiraju razlozi zabrane *Hekube* koja je, umjesto 1558., mogla zaigrati tek iduće, 1559. godine. Novak ispravno zaključuje da *kada dubrovački dokumenti zabranu izvođenja Hekube argumentiraju*

time da u Gradu nije doba kada bi se predstavom moglo uznemiravati, onda ti dokumenti ne kažu i koga se to Hekubom moglo uznemiravati. Jer po svemu izlazi da je Hekuba uznemirila ne zato što bi uznemiravala puk, nego zato što je uznemirila vlast samu (1984: 134). Autor se ne zadovoljava interpretacijom prema kojoj bi dubrovačkim vlastima u Hekubi smetalo to što se u ovoj predstavi prikazivao problem ubojstva, i što se gledala ikonografija smrti, krvi, straha i osvete (cit. dj.: 138). On tumači da je za vlast bilo [je] najbitnije da se nikada ne mora popeti u prostor predstave svojim fisisom (cit. dj.: 132). Na sceni su dakle mogli gledati svoj odraz, ali ne i svoje tijelo. Stoga se autor pita: Otkud knezovima taj strah od svog tijela na sceni? Na prvi je pogled taj strah bio paradoksalan, jer ako su se knezovi mogli prepoznavati u odori pastira, zašto se ne bi mogli prepoznati i u svojoj pravoj vlasničkoj „kapi i plaštu“!? (cit. dj.: 132-133) Odgovor pronalazi u usporedbi antičke i moderne tragedije, odnosno u statusu junaka čije je djelovanje u modernoj tragediji znatno manje sudbinski određeno, odnosno junak je u većoj mjeri odgovoran za svoje postupke: S obzirom na osobitost moderne tradicije prema onoj iz antičkog doba, mi razlikujemo ovo: Dok pojedinac u tragediji antike uvijek ostaje u okvirima i pravilima svoje određenosti prema državi, obitelji i sudbini, i dok je sudbina najbitnija odrednica grčke tragedije, te pad junakov i nije drugo do njezina posljedica, dotle se u modernoj tragediji, a Držić godine 1559. piše jednu takvu, 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. Junak moderne tragedije u najčišćem je smislu riječi bio sam svoj tvorac, pa su baš zato i on, a i njegov kneževski pandan, na sceni i u stvarnosti bili lako ranjivi (cit. dj.: 133). Taj status junaka moderne tragedije dovodi pak u vezu s načinima organizacije vlasti u Držićevo doba: U Držićevu vremenu taj oslobođeni moderni junak, taj koji je bio slobodan sam po sebi, taj absolutus, pa time i pravo lice tragedije, nije ni mogao biti nitko drugi do onaj koji je bio svemoćan vladar, tiranin, koji je bio baš nalik Cosimu Medici. Problem zabrane dubrovačke Hekube upravo i počiva na tome što dvadeset dubrovačkih nakaza, slabića i kukavica nikada nisu mogli postati tiranima u punini renesansnog smisla. To i jest problem Držićeva kazališta, ali i politike Dubrovnika, koja, jer je bila bez apsolutnog i pravog gospodara, bez tiranina, po držićevskom osjećaju stvari, nije imala razloga opstojnosti. Tiranin bi bio uvijek veći od svoje slike na sceni, pa ga fizičko postojanje na pozornici ničim ne bi ugrožavalo, dok je onih dvadeset nakaza i slabića iz Vijećnice, kada ih se prikazalo na sceni, bilo na njoj isto ono što su bili i u Gradu – „gola vlast“, podobna tek da se upisuje u rukopis komedija i pastoralu, u rukopis tamnica, ali ne i u tragediju (ibid.). Ono što, u konačnici, ta vlast nije mogla gledati

na sceni jest promjenjivost vlasti koja je u toj tragediji bila uprizorena, drugim riječima: *na scenu uspela se vlast sama, i to u dva svoja lica, u onom bivšem kojem je vlast bila tek sjećanje, i u onom aktualnom kojem vlast jest „ragion di stato“* (cit. dj.: 134).

Leo Rafolt svoja zapažanja o Držićevoj *Hekubi* nastavlja na Novakova čitanja, upućujući na bliskost Novakovog termina „dvostruko tijelo vlasti“ i novohistorističkog tumačenja o „dvostrukom tijelu vladara“, koje *podrazumijeva sukob između kralja kao privatne osobe i kralja kao predstavnika poretka, sistema, tj. zagovornika i branitelja određenih državni(čki)h interesa* (2008: 788). Posve je evidentna dvojna aspektiranost Hekube kao tragične junakinje, njezina tragična sudbina majke koja gubi svoju djecu kao i tragična sudbina kraljice koja je izgubila svoje kraljevstvo. U pojedinim književnim realizacijama toga grčkog mita, a nadasve u pojedinim (potencijalnim) scenskim realizacijama tih dramskih predložaka, moguće je značajniji naglasak postaviti na jedan od tih aspekata.

Rafolt se u svojem tekstu posebice bavi temom nasilja u dubrovačkim tragedijama ranog novovjekovlja, razlikujući retoričko i performativno nasilje, te upućuje na prisutnost performativnog nasilja u senekijanskoj dramaturgiji, kojemu tipu pripada i Držićeva realizacija mitske priče o Hekubi. Govoreći o tom konkretnom tekstu, autor nastavlja: *Ipak, u priči o Hekubi trebali bismo razlikovati dva sasvim različita oblika nasilja – s jedne strane, tragedija nam govori o žrtvovanju Poliksene, u čast slavnog junaka Ahileja; s druge pak strane, u tragediji se pojavljuju različiti oblici nasilja u ime sistema, pretežito kao posljedica političkih intriga ili prizemnih ljudskih i vladarskih strasti, primjerice pohlepe za novcem* (cit. dj.: 797). Međutim, iako se žrtvovanje Poliksene doima posve simboličkim, držimo da je ono zapravo namijenjeno očuvanju sustava, njegovanjem vrijednosti na kojima on počiva. Jer, kakva može biti sudbina države koja ne odaje počast svojim junacima?

*a s vridnim nevidni upored gdi stoje,
pokonji toj su dni države svakoje.*

(*Hekuba*, II, 1, st. 905-906)

S druge pak strane, Polinestovo ubojstvo Polidora sistemsko je u onom aspektu u kojemu se ubojica želi domoći prijestolja, dok ga pohlepa za zlatom kao motiv toga čina odmiče od sistemskog nasilja. Stoga predlažemo nešto drukčiju klasifikaciju sistemskoga nasilja, razlikujući pragmatično nasilje, poput Polinestove borbe za prijestolje, te simboličko sistemsko nasilje (simboličko dakako u smislu njegovih motiva), kao što je to žrtvovanje

Poliksene. No, i to simboličko nasilje u ime sistema u krajnjoj konzekvenci postaje pragmatičnim jer se njime ostvaruju stanoviti državni(čki) ciljevi.

Autor članka preuzima Novakova tumačenja manje zavisnosti o sudbini junaka moderne tragedije te u skladu s tom činjenicom objašnjava i ulogu nasilja u tome tipu tragedije: *Ta nasilja nisu posljedica kobne pogreške, nego nametnutih im okvira, ograničenja, zabrana (...) Ubojstva o kojima govore starije europske tragedije stoga ne treba uvijek povezivati s antičkim obredima žrtvovanja (u grčkim tragedijama većina ubojstava i nasilja ima ritualnu funkciju, tj. netko mora biti žrtvovan u ime nekog božanstva – ili u čast slavni ratnika). Suštinska razlika između senekijanske dramaturgije ranonovovjekovnih tragedija i grčkih tragedija nalazi se baš u naravi takvih nasilja i ubojstava: senekijanska su krvoprolića iracionalna, demonska, potaknuta osjećajima koji se ne mogu kontrolirati, osjećajima tuge, jada, straha, bijesa i ljutnje, porivima koji dolaze s rubova ljudske svijesti, i sličnim složenim psihološkim stanjima. (...) Takav se zločin, iako potaknut furorom ili dolorom, uglavnom događa ex abrupto, iznenada i sasvim slučajno, bez snažnije dramaturške motivacije, za razliku od ubojstava i nasilja u starogrčkoj tragediji koja su redovito motivirana predpričom i krajnje racionalizirana u replikama protagonistâ koji takve oblike zločina/nasilja gotovo da najavljuju (cit. dj.: 800-801). I nije nimalo slučajno što je ovakva motivacija nasilja karakteristična za moderne tragedije, a ta iracionalnost nasilja posebice će korespondirati sa stvarnošću *Hekubine* publike ujesen 1991. godine, o čemu nešto kasnije.*

4. Nesvjesno, potisnuto, san: čitanje Lade Čale Feldman

Inspirirana, s jedne strane, predstavom Ivica Boban, koja je, riječima redateljice, nastala kao *rezultat istraživanja teksta, govora i glasa kao tekstualnih i semantičkih struktura i tkanja uz zvukovne pejzaže našeg individualnog i kolektivnog nesvjesnog i u stalnoj suigri s ambijentom* (Boban, 2012: 57), a s druge strane psihoanalitičkom literaturom, Lada Čale Feldman interpretativnu vizuru *Hekube* premješta iz političke u psihoanalitičku sferu. Tako će autorica u zaključku ustvrditi: *Hekubin uznemirujući podtekst tiče se dakle, čini mi se, manje njezinih moralističkih eksplikacija ili političkih implikacija, ili pak leksičkih podudarnosti s rječnikom urotničkih pisama u kojima bi se razaznavale jasne atribucije i identifikacije međusobno navodno „nepomirljivih“ ljudi nahvao i ljudi nazbilj, a više metamorfičkog, oniričkog, dediferencijacijskog potencijala samoga kazališnog prikaza, koji onemogućuje da*

razaznamo tko je nahvao a tko nazbilj, pa manje prijeti probojem kakva alternativnog političkog poretka ili urote, a više svojom prijetvornom međuzamjenjivošću ontoloških razina i jezičnih iskaza, napose „poganskim“ prkosom ideji jedinstva, identiteta i integriteta jastva koji se u opusu dubrovačkog pisca redovito javlja uokviren aluzivnošću na neizbježnost kazališne mimeze (2012: 129-130).

Tragajući za odgovorom na pitanje „što je nama *Hekuba?*“, autorica polazi od tvrdnje Orlanda da je dramska književnost *jedna od formi socijalno dopuštenog „povratka potisnutog“*, utoliko što svojim fiksijskim predznakom potisnutim sadržajima jamči osiguranje nominalne „negacije“, tvoreći od umjetničkih iskaza ambivalentne, istodobno „nepopravljivo konzervativne i subverzivne“ kulturne forme, koje, budući da nisu „niti ideologija niti praksa“, ne mogu mijenjati svijet, ali su jedina snaga „kadra dati glas svemu onome što ostaje prigušenim u svijetu kakav jest, svemu u ime čega bi se svijet s vremena na vrijeme morao promijeniti, svim zahtjevima koje uspostavljeni poredak ne priznaje ili čemu ne pogoduje javno mnijenje“ (cit. dj.: 116). Forma u kojoj se izražava, a potom i scenski materijalizira, to individualno i kolektivno nesvjesno, potisnuto, jest san. Autorica tako upozorava na različite funkcije uprizorenja sna u Euripida, Dolceca i Držića. U Euripida on ponajprije ima proročko značenje, dok je u Dolceca čvršće povezan s toposom varljivosti svijeta (cit. dj.: 127). U Držića se, pak, povećava broj stihova Polidorova monologa, u odnosu na isti odsječak teksta u dvojice prethodnih autora, iz čega autorica zaključuje o težini koju je Držić htio dati oniričkoj pojavi, *koja kanda ravno iz pakla dolazi Hekubi u san* (nav. dj.: 127-128).

Držić se, dakle, pišući *Hekubu*, ponovo pokazao vrsnim poznavateljem kazališnog medija, prepoznavši u njemu potencijal ekspresije individualnog i kolektivnog nesvjesnog i potisnutog, posebice u obliku sna. Vidjet ćemo da će taj aspekt biti nadasve nadahnjujući redateljici Ivici Boban, kad s družinom „Pozdravi“ krene u istraživanje mogućnosti suvremenog uprizorenja Držićeve tragedije.

5. Totalni teatar kao matrica za revitalizaciju nacionalne dramske baštine: predstava *Hekube* iz 1982. godine

Kao što smo najavili u uvodu poglavlju, nakon Gavelline, jedina suvremena postava Držićeve *Hekube* ona je Ivica Boban, također na Dubrovačkim ljetnim igrama, 1982. godine, u izvedbi Kazališne radionice „Pozdravi“. Zanimljivo je da je riječ o ansamblu sastavljenom od mladih glumaca, a predstava je izvedena u sklopu Dubrovačkih dana mladog teatra, svojevrsnom *off* programu Ljetnih igara. Slijedom svjedočanstava o navedenoj predstavi,¹³² možemo zaključiti kako je redateljica uspješno iznašla rješenja koja omogućuju tome klasičnom tekstu život na suvremenoj pozornici. U obrazlaganju ove konstatacije pošli bismo od jednog gotovo usputnog zapažanja Frana Čale u njegovu osvrtu na predstavu u kojem, pri samom kraju teksta, evocira neke poveznice Bobanićinih rješenja (posebice je riječ o vođenju idejne niti kroz masovne prizore) s onima Dine Radojevića u njegovoj antologijskoj režiji Krležina *Kraljeva* iz 1970. godine (1984: 207). Započinjemo tom usporedbom zbog stanovitog paralelizma u scenskoj sudbini ta dva klasična teksta hrvatske dramske baštine, Držićeve *Hekube* i Krležina *Kraljeva*. Naime, oba autora nailaze na probleme pri pokušaju da osiguraju praizvedbu svojih tekstova: slijedom Novakovih tumačenja, u Držićevu je slučaju očito riječ o političkim razlozima, koji iduće godine bivaju ipak do te mjere nadvladani da se omogućuje praizvedba; u Krležinom je pak sukobu s tadašnjim direktorom Drame zagrebačkog HNK Josipom Bachom oko praizvedbe *Kraljeva* riječ o umjetničkim razlozima, dakle o izvedbenoj problematičnosti teksta koja sve do Radojevićeva poduhvata neće biti razriješena. Potom, idući korak u pokušaju scenske realizacije oba teksta napraviti će Branko Gavella, u prvom slučaju konkretnom postavom *Hekube* na Dubrovačkim ljetnim igrama 1959. godine, dok je u slučaju *Kraljeva* njegova režija ostala tek pustom željom. U prethodnom tekstu naveli smo da je glavna zasluga Gavelline režije *Hekube* otkriće igrivosti njezinih stihova, dakle iznalaženje rješenja posredovanja jezičnog materijala tog baštinskog teksta. Kad je pak riječ o postavljanju Krležinih dramskih tekstova, znamo da je Gavella bio autorov prvi redatelj, od komada iz ciklusa *Tri drame* do pojedinih ostvarenja iz ciklusa *Legendi* (*Michelangelo Buonarotti* i *Adam i Eva*), no scenske zamisli autora *Kraljeva* ostale su ovom „zaštitniku književnosti u kazališnu“ preizazovne. Stoga je tek iduće razdoblje u razvoju svjetske pa tako i hrvatske kazališne povijesti moglo iznaći adekvatna rješenja za scensku realizaciju tih klasičnih tekstova. Riječ je naime o periodu koji počinje krajem

¹³² Riječ je o trima prikazima: Čale (1984), Foretić (2002) i Zlatar (1982).

šezdesetih godina prošloga stoljeća, vremenu stanovite depolitizacije kazališta kao umjetničke forme, vremenu ponovnog otkrivanja Artaudovih ideja o kazalištu koje ne bi trebalo *reprezentirati* stvarnost, a posljedica tih tendencija na planu kazališne poetike odricanje je privilegirane pozicije izgovorenoga teksta unutar sustava kazališnih znakova. Drugim riječima, promiče se ideja totalnog teatra, koji daje podjednaku važnost svim semiotičkim sustavima na kojima se temelji kazališni čin u konstituiranju i prenošenju kazališne poruke. Zanimljivo je da se upravo koncept totalnog teatra pokazao najpogodnijim za suvremeno uprizorenje ta dva dramska teksta izrazite književnoumjetničke vrijednosti, dakle tekstova koji prilično uspješno funkcioniraju i samo kao jezične tvorevine te koji su, što je gotovo izlišno napominjati, nastali u epohama koje predviđaju posve drugačije kazališne kodove (što, dakako, posebice vrijedi za četiri stotina godina staru Držićevu *Hekubu!*), a nipošto nisu namišljeni tek kao pretekst za potencijalne redateljske vizije. Zašto je tome tako, pokušat ćemo pokazati u analizi Bobaničine *Hekube* koja slijedi.¹³³

O odnosu riječi i ostalih kazališnih znakova u ovoj predstavi Čale će reći sljedeće: *Svevremensku, a to znači i suvremenu aktualnost tragedija u toj neobičnoj prikazbi dobija, i odjek u gledatelju postiže, totalnim izražajnim postupcima scenske umjetnosti. Riječ i njezina funkcija da iskazuje misli, osjećaje, da predoči priču i da sugerira njezinu relevantnost za današnjeg gledaoca, tu se ravnopravno tretira s ostalim sastavnicama kazališnoga govora, koji je, opet, uvijek toj Riječi primjeren. Drugačije kazano, ritam gibanja masa, pokreti, ples, geste, glazba, pjevanje, način glumačkog očitovanja višestrukih duševnih stanja i misaonih reakcija, zborsko ili pojedinačno govorenje stihova u određenoj intonaciji ili u akordima, krikovi, sudioništvo ozvučenih ilustrativnih fragmenata, izmjene svjetla, adekvatno rječiti kostimi, veličanstveni prostor pod Minčetom, majstorska sugestivnost scenografije kao djelotvornog kontrapunkta monumentalnim bedemima – sve to nije samo komplementarna ilustracija Držićevoj priči, nego se artikulira kao projekcija njezinih naboja u jedinstven nukleus estetske cjeline. Predstava Hekuba mogla bi semiotičaru kazališta biti primjerom za tumačenje kazališnog spektakla kao složene strukture koju stvara sinhrono djelovanje sveukupnosti raznorodnih ali istom cilju usmjerenih i svrhovitih znakova. Zvučni i vizualni učinci gotovo se agresivno nameću percepciji i sve do kraja obuzimlju imaginaciju i emociju. Taj specifični scenski jezik prenošenje svoje znakovnosti čini prihvatljivim zato što mu je*

¹³³ *Kraljevo* dakako nije predmetom našega proučavanja na ovom mjestu, no to ne znači da se neki zaključci temeljeni na analizi Bobaničine *Hekube* ne bi mogli primijeniti na Radojevićevo *Kraljevo*.

izvorište autentična, prostudirana ideja, koja se, zacijelo s mnogo muke i napora neposredno djelatnih sudionika, a zahvaljujući bitnom doprinosu ostalih suradnika, oblikovala kao impresivno i nadasve originalno kazališno ostvarenje (cit. dj.: 205). Autor također napominje da predstava *strogo poštuje ali na mjeru izvedbe skraćuje Držićeve tragediju* (cit. dj.: 204) te da ona nije nadgradnja teksta, nego njegovo scensko opredmećenje (cit. dj.: 205).

Iz ovog osvrta vrsnog poznavatelja i tumača književnog predloška analizirane predstave možemo jasno razaznati pristup stvaratelja predstave dramskom tekstu na kojem se temelji. Čale dakle upozorava na kvantitativnu redukciju izvornoga jezičnog materijala, što, gledano posve kazališnopraktično, s obzirom na obim Držićevih stihova, nimalo ne začuđuje, no ističe njegovo idejno poštivanje. Drugim riječima, stvaratelji predstave polaze od jasne ideje dramskog teksta da bi ona, izražavajući se putem raznih, međusobno usklađenih semiotičkih sustava,¹³⁴ postala idejom predstave. Držićev je dakle tekst scenski realiziran u njegovoj idejnoj komponenti, no medij posredovanja te poruke ravnopravno se rasporedio u niz semiotičkih sustava koje pruža kazališna umjetnost. Pritom, slijedom Čalina izvješća, neverbalni kodovi ne daju novo značenje tekstu, već zamjenjuju određenu količinu jezičnog materijala, oni su u međusobnom suglasju, ali nisu redundantni. Kako kaže autor prikaza: *Dinamična i složena predstava Hekube pod Minčetom nije zbroj mizanscenskih manje ili više efektivnih dosjetki ili samovoljnog ali zamućenog metaforiziranja koje gomilanjem signala svim scenskim sredstvima traže nagađanje značenja, dešifriranje smisla* (cit. dj.: 204). Pokazuje nam to da je riječ o teatru koji se kreće prema *poetici bogatog vizualnog znaka*,¹³⁵ a karakteristika je takove poetike da se ona ne sastoji u nagomilavanju efekata, da ne trpi redundancije, već da svaki znak mora imati jasnu motiviranost. Možemo dakle zaključiti da je ova postava *Hekube* scensko opredmećenje ideje Držićeva teksta koje se ravnopravno koristi kazalištu raspoloživim znakovnim sustavima ne privilegirajući onaj verbalni kao jedan od njih.

¹³⁴ Semiotički sustavi unutar pojedine scenske realizacije ne moraju, naime, biti usklađeni, to jest tvoriti koherentnu poruku. Tako primjerice, glumac verbalno može odašiljati jednu poruku, dok svojom fizičkom igrom odašilje posve suprotnu poruku, kao što je recimo slučaj u Beckettovim tekstovima gdje akteri verbalno najavljuju svoj odlazak, dok nas didaskalije izvješćuju da oni ostaju na mjestu. U toj mogućnosti autonomije pojedinih znakovnih sustava leži i potencijalna subverzivnost kazališta kao umjetničke forme, mogućnost dakle svojevrsnog podrivanja verbalne poruke upotrebom drugih znakovnih sustava. O semiotici kazališta više smo pisali u uvodu rada.

¹³⁵ Podsjećamo da smo tu poetiku pokušali definirati pišući o Magellijevoj postavi *Dunda Maroja* na Dubrovačkim ljetnim igrama 1989. godine.

Autori druga dva prikaza kojima ćemo se poslužiti u rekonstrukciji ove predstave, Andrea Zlatar i Dalibor Foretić, također upućuju na ravnopravan odnos riječi i drugih scenskih znakova, odnosno na njihovu međusobnu supstituciju, posebice u početnom prizoru Polidorova monologa, o kojemu A. Zlatar kaže: *Naime, Polidorov monolog, isto kao i, primjerice, Taltibijevo opisivanje žrtvovanja Poliksene u 3. činu, tek je djelomice dan govorom. Ostali dio teksta (u kojem Polidor pripovijeda pretpripovijest, kako ga otac „malahna od Troje posla“, itd.) prikazan je neposredno: igrom, glumom* (1982: 146). Foretić će nam pak još preciznije dočarati taj prizor: *Umjesto govorenja dugačkih, skladno sročениh versa, monolog Polidorove sjene pretvoren je u moronosni Hekubin san, u kojemu ona ponovno proživljava sve što se dogodilo s Trojom i naslućuje što će se dogoditi njoj i njezinoj preostaloj djeci. San je to u kojem su stihovi pretvoreni u kratke, od straha sumanute krikove, u kojem će kovitlavo vrzino kolo ljudskih tjelesa filmskom brzinom pretapati jedno snoviđenje u drugo, sve užasnije i fantazmagoričnije* (2002: 188). Nadalje, Foretić ističe izrazitu ekspresivnost glumačke igre, koju drži čak i pretjeranom, nepotrebno pomaknutom do granica tjelesne i glasovne izdržljivosti glumaca (*ibid.*). Svjedocima smo dakle ovdje stanovite tendencije u kazališnoj poetici, prisutne od kraja šezdesetih godina do današnjih dana, koje je karakteristika prenošenje naglaska s izgovorenog teksta na ekspresivnost tjelesne igre. Slijedom Foretićevih zapažanja možemo zaključiti da su stvaratelji predstave uspjeli postići stanovitu ravnotežu i komplementarnost ta dva sustava scenskog posredovanja, ali su tu ravnotežu doveli do njezina krajnjeg ruba.¹³⁶ Danas se pak nerijetko događa da se, posebice mlađi glumci, teže snalaze u tehnikama adekvatnog verbalnog posredovanja tragičkog teksta, kompenzirajući to snažnijom tjelesnom ekspresivnošću, pri čemu nužno pati dramski tekst, koji onda nije u svojoj punoj vrijednosti posredovan publici. Mogli bismo stoga zaključiti da je Gavellina zasluga u prikladnom tretmanu govorno posredovanog materijala Držićevog predložka, dok je I. Boban uspjela iznaći adekvatna rješenja u tjelesno posredovanim kazališnim porukama te uravnotežiti ta dva sustava posredovanja autorske ideje, no nakon njezine realizacije ta ravnoteža počinje pokazivati stanovite napukline koje će pristup klasičnom tekstu kao predlošku predstave nerijetko odmicati od samoga teksta i njegova verbalnog posredovanja ka jače naglašenoj tjelesnoj ekspresiji.

¹³⁶ Uspoređujući pak ovu postavu *Hekube* s nešto starijom predstavom *Play Držić*, također u izvedbi „Pozdrava“ i režiji Ivice Boban, Foretić govori o elegantnoj jednostavnosti i čistoći spoja scenskog pokreta i govora koje su karakterizirale ulomke iz *Hekube* uklopljene u predstavu *Play Držić* (*ibid.*).

Dijelom te tendencije je i znatnije inzistiranje na kolektivnoj igri i kolektivnim prizorima, na koje, u ranije navedenoj usporedbi s Radojevićevim *Kraljevom*, upozorava i Čale, posebice ističući uspješno vođenje idejne niti kroz takove prizore. U također ranije citiranom opisu scenske realizacije uvodnoga prizora tu kolektivnu igru evocira i Foretić te govori o krajnjoj redukciji jezičnoga materijala, pretvorena u konačnici u krikove. Takav pristup kolektivnim prizorima u svakom slučaju vrlo uspješno na sebe preuzima zadaću scenskog posredovanja osjećaja silne groze koje je dramski autor izvorno utkao u svoje stihove, no do problema dolazi – što je pokazala izvedba Euripidove *Hekube* u okviru Splitskog ljeta 2011. godine¹³⁷ - kad se takovom kolektivu daju zadaci bliskiji klasičnom tretmanu jezičnog materijala, odnosno izgovaranje replika od strane pojedinačnog glumca.

Iz evociranoga dakle prikaza slijedi da su Ivica Boban i družina „Pozdravi“ iznašli scenska rješenja u široko zasnovanoj matrici totalnog teatra kako bi oživjeli nacionalnu tragičku baštinu na suvremenoj sceni. No, pridružili bismo se konstataciji Frana Čale u ranije iznesenom prikazu predstave u kojoj autor tvrdi da su njezini stvaratelji učinili i više: *Izvedba Hekube pod Minčetom jedna je od onih koje ilustriraju doprinos Dubrovačkih ljetnih igara razvitku hrvatskog glumišta i u scenskom pogledu i u smislu poticanja ili provjeravanja teatroloških istraživanja na području vlastite baštine (cit. dj.: 206)*. Istraživanje dakle suvremenog scenskog potencijala dramske baštine ne donosi samo inscenacijska rješenja relevantna za baštinski korpus, već je režiranje klasika *par excellence* prostor redateljskog kazališta, budući da klasični tekst svojom univerzalnošću redatelju pruža neslućene interpretativne mogućnosti, u idejnom smislu dakako te u konkretnim inscenacijskim rješenjima kao utjelovljenjima tog idejnog polazišta. Stoga poetička uporišta iznađena u ovakvom tipu teatarskog istraživanja pridonose i razvoju redateljskih poetika u pristupu suvremenom repertoaru. Na to upozorava i Brigitte Prost podsjećajući nas na konstituiranje redateljskog kazališta i njegovih inovacija krajem 19. stoljeća na korpusu suvremenih dramskih tekstova, ali napominje da je uskoro uočen redateljsko inovacijski potencijal baštinske literature (2010: 24, 30).

Foretić u svojem prikazu predstave spominje tri zločina na kojima počiva fabula *Hekube*: ritualno ubojstvo Poliksene zbog državnih razloga, Polimnestov privatni zločin iz

¹³⁷ Euripidovu *Hekubu*, u režiji rumunjskog redatelja Felixa Alexa te u prijevodu Bratoljuba Klaića, premijerno je izveo Dramski ansambl Splitskog ljeta 8. kolovoza 2011. na groblju Manastirine u Saloni, u okviru 57. Splitskog ljeta.

podmuklih, grabežnih namjera te konačno zločin koji je osveta tog zločina. No, Ivica Boban ne stavlja posebni naglasak niti na jedan od tih zločina, ne čineći tako poseban odabir u smjeru bilo političke bilo osobne drame, već ona prije svega preispituje stanje ljudskosti, i u povijesnom i u nadpovijesnom smislu: *No, Bobanovoj nije toliko stalo da iskaže te tri točke* [spomenuta tri zločina, op. L.M.], *koliko ono što je možda u Držićevu tekstu najčudnije, a zapravo se pokazuje kao najljudskije: stravično urušavanje ljudskosti u čovjeku i, potaknuto strahom za vlastitu egzistenciju, njezino ponovno buđenje* (Foretić, 2002: 189). O toj povredi ljudskosti, *koja oslobađa strasti mržnje i osvete djelujući elementarnom nezaustavljivošću kao krvav primjer i opomena*, govori i Čale u svojem prikazu (1984: 206). Autori suvremenih recenzija osjećaju potrebu za relacioniranjem tog propitkivanja stanja ljudskosti na temelju Držićeva teksta s uporištima u aktualnom im svijetu. Tako Foretić spominje *iskustva iz ovovjekih konclogora te Bejrut, ovovjeku Troju* te dodaje: *Ne treba čekati rat, pa pronaći prototipove takvih ponašanja u stvarnosti koja je oko nas* (2002: 189).¹³⁸ Čale će pak biti nešto općenitiji u dekodiranju značenja ove predstave za suvremenog gledatelja: *Suvremeniku predstava nameće poistovećenja i asocijacije na zbilju neuhvatljiva svijeta u kojemu živi, čini se, lišen iskupljenja, nesposoban da prihvati katarzu, a tu je možda i moderna tragička dimenzija koju prikazba ostvaruje sileći nas da na prostorima ovog sve užeg sitnog prebivališta u svemiru uočavamo stvarne, neumjetničke, aspekte tog istog teatra* (1984: 206).

Predstava koju je publika Dubrovačkih ljetnih igara gledala te 1982. i nekoliko narednih godina zacijelo nije potakla katarzu na onaj način na koji ju je u svojoj *Poetici* opisao Aristotel, no iz analiziranih prikaza možemo zaključiti da su stvaratelji predstave, gradeći svoju kreaciju na temelju suvremene kazališne poetike totalnog teatra, koja daje jednaku važnost svim kazališnim semiotičkim sustavima ne privilegirajući izgovorenu riječ, uspjeli uspostaviti korespondenciju s osjećajem tragičkoga vlastite publike. Taj pak osjećaj tragičkoga nije bilo nužno ukotviti u neko konkretno vrijeme i prostor, povezati s nekim konkretnim povijesnim tragičkim iskustvom, iako su te poveznice kod publike, ili kod onog dijela publike koji pomnije i upućenije prati predstavu, dakle kod kritike, uvijek moguće, o čemu svjedoče netom spomenute Foretićeve asocijacije. Primijenimo li pak u uvodu izloženu

¹³⁸ Tekst tiskan u drugom proširenom izdanju Foretićevih kritika predstava na Dubrovačkim ljetnim igrama, kojim se ovdje služimo, ponešto je izmijenjen u odnosu na njegovo izdanje koje je neposredno pratilo premijeru. Otuda i posljednja rečenica prikaza, u kojoj autor nije mogao ne upozoriti da će ova predstava biti *prva, precizna slutnja užasa koji će nam se dogoditi nepuno desetljeće kasnije* (2002: 189). O konotacijama uz izvedbu ove predstave 1991. godine pisat ćemo u daljnjem tekstu.

klasifikaciju pristupa režiji klasičnih dramskih tekstova Anne Ubersfeld, u kojoj se autorica bavi tretiranjem vremena u tim ostvarenjima, zamijetit ćemo da je Ivica Boban odabrala onaj pristup koji, u tradiciji nasljedovanja Artaudovih ideja o kazalištu, napušta jasnije povijesno određenje te propituje stanje ljudskosti na razini koja nadilazi konkretnu povijesnu pojavnost. Zanimljiv je to redateljski odabir jer ova postava, posebice protegnemo li je još na odsječak kojim ćemo se uskoro baviti, a to su izvedbe u Dubrovniku i Zagrebu 1991. godine, funkcionira na cijelom nizu vremenskih razina. Prva je dakako vrijeme pripovijesti, dakle vrijeme mita, vrijeme nakon trojanskog rata. Potom slijedi vrijeme teksta koje se još usložnjava intertekstualnim odnosom između Euripidove, Dolceove i Držićeve verzije. Vrijeme Držićeva teksta dakako odgovara vremenu praizvedbe, a u ranije prikazanim književnokritičkim analizama Držićeva teksta spomenuli smo Čalina zapažanja o snažnijoj aluzivnosti Držićeva teksta u odnosu na prethodnike, dakle snažnijoj njegovoj ukotvljenosti u vlastitoj recepcijskoj stvarnosti. Nakon toga slijedi vrijeme Bobaničine premijere te konačno vrijeme obnove predstave nepuno desetljeće kasnije. Sve prethodne razine mogu naravno upisivati značenja u vremenske razine koje dolaze nakon njih, u skladu s redateljevim odabirima. Ivica Boban odabire mitsku priču oblikovanu Držićevim jezičnim materijalom, no ne historizira je izvantekstualnim elementima predstave koji bi je smjestili u neko određeno vrijeme¹³⁹ kao što niti ne istražuje kazališne kodove vremena teksta. Ona dakle mitsku priču zadržava u okvirima kazališne poetike mitskoga teatra ne sileći je na bilo kakvu konkretnu aluzivnost.¹⁴⁰ Drugim riječima, družina „Pozdravi“ za svoju premijernu publiku uprizoruje

¹³⁹ Ipak, u kasnijem tekstu u kojemu se bavi svojim dubrovačkim, prostorom i vremenom određenim predstavama, Ivica Boban ukazuje na koji način je relacionirala određene dijelove ambijentalnog prostora na kojemu je izvedena njezina *Hekuba* s vremenskim razinama tekstualnoga predloška te, sukladno tome, birala kostime i rekvizite: *Tako sam pronašla prostor ispod Minčete za Hekubu. Kako sam u njega ušla on je pokrenuo u meni slike predstave iz tri vremenski udaljene memorije prisutne i u Držićevoj tragediji: vrijeme grčko, Eshilovog, Euripidovog i Homerovog Trojanskog rata, obale ispod zidina Troje i pijeska, drvenog brodovlja, borbi i rata... I „viđenje“: pijesak i orkestar za kor i Hekubu, prirodno uzvišenje u prostoru za vojsku Agamemnona i s rebrima trupa starog broda – raspadnutog trojanskog konja, stara bačva-žrtvenik, ruševne izbe u zidinama kao obitavalište kora, Minčeta s dugim crnim plaštem Hekube i kao duh Ahila, klanje, silovanje i požar Troje u Hekubinom snu – sve je već bilo upisano u prostoru. Drugo Držićevo vrijeme bilo je upisano u monumentalnu tvrđavu Minčetu kao u simbol vlasti Dubrovačke Republike zbog koje je i napisao Hekubu i zatim Urotnička pisma, a treće – naše vrijeme, vrijeme razaranja i patnje u Beirutu, ali i naslućenog raspada Jugoslavije vodilo nas je do izbora šatorskih krila za kostime koja smo, kao i rekvizite, dobili na otpadu JNA – iste one koja će 1991. godine razarati Dubrovnik (2012: 47).*

¹⁴⁰ Već smo u uvodu spomenuli razmišljanja redatelja Daniela Mesguicha o tome da je svako kazalište suvremeno, bez obzira na vrijeme pripovijesti i na vrijeme teksta koji služe kao predložak izvedbi, te da je odnos izvedbe prema povijesti zapravo metaforičan. Slijedom toga zapažanja, ni trojanski rat u Racineovoj *Andromahi* nije konkretni, povijesni ili mitski događaj, već je on sinegdoha *svih* ratova. Navodimo ovo redateljevo

užas koji još nema lice, koji je izgubljen u kolopletu glumačkih tjelesa. No, za publiku devet godina kasnije, kojoj će biti predstavljeni isti redateljski odabiri, taj će užas dobiti lice.

6. Savršena korespondencija teatra i izvanteatarske stvarnosti: obnova *Hekube* 1991. godine

Pišući o obnovi ove postave *Hekube* 1991. godine, Foretić se na početku svojega osvrta ponovo pita o motivima pisanja i postavljanja toga djela. U pokušaju da dade odgovor na Držićeve motive ovog tematskog odabira, autor teksta nasljeduje ranije izloženu interpretacijsku tradiciju od Frana Čale do Slobodana Prosperova Novaka koja dramatičareve poticaje pronalazi u njegovu odnosu prema vlasti. Zanimljivo je da pitanje motiva izbora tog baštinskog teksta od strane Kazališne radionice „Pozdravi“ nije svojedobno bilo naglašavano. Za razliku od toga, odluka o obnovi ove predstave 1991. godine izrazito je jasno motivirana:

Ali, sasvim sigurno možemo reći da danas, kada je Hrvatska sa svih strana zahvaćena palucanjem plamićaka ratnog ludila, nema pogodnijeg izbora iz hrvatske dramske književnosti od te jedine Držićeve tragedije.

I stoga se želja skupine glumaca da se nakon devet godina okušaju u predstavi s kojom su počeli svoj scenski život, čini u svojoj spontanosti dubljim pogotkom od mnogih umnih repertoarnih promišljanja. Tu nije bila posrijedi glumačka narcisoidnost. Osjetili su da njihova domovina ponovno postaje „Croatenlager“ i shvatili da ludilu koje nas prijeti sve proždrijeti nema dostojanstvenijeg umjetničkog odgovora od njihove „Hekube“. Prije devet godina oni su u svoju glumačku osjećajnost unijeli žar općehumane angažiranosti. Tema

razmišljanje na ovom mjestu s jedne strane zbog činjenice što je i u *Hekubi* riječ o trojanskom ratu, a s druge pak strane da bismo ga mogli preispitati u daljnjem tekstu, kada budemo govorili o izvedbi *Hekube* 1991. godine: *Trojanski rat čini se strašnim ratom: međutim to nije tako. Da je trojanski rat o kojemu govore Pir i Andromaha doista rat, što bi on, iskreno, bio u usporedbi s posljednjim svjetskim ratom? Što bi on, hajde iskreno, bio u usporedbi s bilo kojim od naših groznih suvremenih ratova? Pa i u usporedbi s bilo kojim dobro napravljenim američkim filmom [...]?* No gledajte, *Andromaha nije peplon u aleksandrincima, a trojanski rat nije neki rat. Trojanski rat, to je rat: „trojanski rat“ ne smije se razumjeti kao sintagma kojom se imenuje neki, određeni rat, a ne neki drugi, sukob ograničen na Malu Aziju u dalekoj prošlosti u kojemu su suprotstavljeni Grci i Trojanci u togama, već kao generičko ime svih ratova, prošlih, sadašnjih i budućih. Njega se ne bi trebalo shvaćati kao stvarni rat, kao takmaca drugim nama bližim ratovima, već kao irealni rat koji govori o svima njima* (Daniel Mesguich u programu *Andromache* izvedene u Comédie-Française 2001.; citirano iz: Prost, 2010: 214; prevela L.M.).

kojom su se bavili bila im je daleka. Ludilo koje su nam posredovali bilo je daleko od nas i činilo se da nas nikada neće zahvatiti (2002: 284).

Korespondencija vremena i prostora izvedbe i vremena i prostora izvedenoga je potpuna. Isto to možemo reći za odnos pozornice i gledališta: *Vrijeme i prostor sljubili su se s dramom. Hekuba je za njih* [glumce, op. L.M.], *a i za nas u gledalištu koje njihova predstava pogađa kao udarac u pleksus, očito Hrvatska* (cit. dj.: 284-285). Slično će u svojim sjećanjima primijetiti i Ivica Boban: *Razlika između kora žena na granici ludila na sceni, i kora žena i ljudi izbezumljenih od straha u publici više nije postojala* (2012: 58).

Gledajući ovu predstavu u posve izmijenjenim povijesnim okolnostima, Foretić priznaje da tek sada princip kolektivne igre i uloga kora dobivaju suštinskije dramsko značenje, očitavajući kor kao scensku predodžbu zajednice, njezine cjelovitosti, ali i njezinih razlika i razdora. Autor prikaza pristupa i raščlanjivanju te predodžbe zajednice, razotkrivajući u njezinim članovima uloge koje, izuzev nekih mitoloških likova, odgovaraju onim ratnima: *Žene – majke poginulih sinova, udovice, sestre bez ubijene braće, robinje, vile, pa furije i osvetnice. Muškarci – ratnici, pobjednici i pobijeđeni, osvajači, satiri* (Foretić, 2002: 285). Ovo inzistiranje na liku majke poginulih sinova, kao središnje empatijske točke publike, još će biti intenzivnije prigodom zagrebačkih izvedbi listopada iste godine, dakle u vrijeme najintenzivnije ratne stvarnosti. O tome da je predstava posvećena svim stradalima u Hrvatskoj kao i svim majkama koje u ovom bezumnom ratu traže svoje sinove piše, prenoseći riječi redateljice Boban, Dubravka Vrgoč u najavi zagrebačkih izvedbi 1. listopada 1991. u *Vjesniku*. U fokusu dakle nipošto nisu muškarci ratnici, već žene majke poginulih sinova. U tim prvim danima rata identifikacija je na strani žrtve, a ne na strani heroja, pobjednika.

Na kraju Foretić izvještava o burnom pljesku prepuna gledališta koje je osjetilo *katarzu* predstave (cit. dj.: 286, istaknula L.M.). Ivica Boban će pak reći: *Otkriće što je tragedija i što je katarza u Grčkoj značila, dogodilo nam se preko noći buđenjem u samom središtu životnog i scenskog realiteta predstave Hekube, koju smo igrali 1991. godine. Doticali smo istovremeno dramu i tragediju užasa kao i najdublje izvore nade, molitve i pročišćenja. Bile su to amplitude nevjerovatnih raspona* (2012: 58).

Zanimljivo je u tom kontekstu podsjetiti na ranije citirano Čalino izvješće s predstave iz 1983. godine u kojemu autor primjećuje da tadašnji gledatelj nije sposoban prihvatiti katarzu. Time katarza prestaje biti povijesno poetološki uvjetovanom kategorijom te postaje

označnicom za specifičan oblik recepcije kazališne izvedbe koji je rezultat apsolutne korespondencije upisanog značenja posredovane dramske umjetnine i stvarnosti publike. Drugim riječima, tragičnost ovdje prestaje biti tek žanrovskom odrednicom povijesno datiranog dramskog oblika, već istinski tragično poimanje svijeta nailazi na svoj odraz u aktualnoj stvarnosti. Ipak, ne bismo bili pravedni pripišemo li to katarktičko djelovanje isključivo izvankazališnim čimbenicima. Naime, ono ne bi bilo moguće da izvorni Držićev jezični materijal nije bio transponiran u scenski oblik na onaj način na koji su to „Pozdravi“ učinili devet godina ranije, ne sluteći katarktički potencijal kojeg će ta njihova realizacija dobiti nepuno desetljeće kasnije. Jer, njihovi redateljski izbori u scenskom posredovanju *Hekube* bili su prvi, neophodni koraci ka suvremenoj publici.

Govorimo li pak o izvedbama ove obnove u Zagrebu u listopadu 1991. godine, kontekst će nam postati važniji od teksta. Naime, prva izvedba odigrava se u Zagrebačkom kazalištu mladih 1. listopada, na dan započinjanja napada na Dubrovnik. Pregledamo li onodobni dnevni tisak, zapazit ćemo da je u danima izvođenja ove predstave u ZKM-u, početkom listopada u 18 sati, to jedino kazališno događanje u Zagrebu; uz imena svih ostalih kazališta stoji: „Nema predstave“. U kulturnim rubrikama novina tada dominiraju apeli za spas Dubrovnika i njegove – za čitavu Europu toliko bitne – kulturne baštine. U takvome ozračju, programska nam knjižica nudi sljedeću rečenicu: *Jedina Držićeva tragedija o majci i kraljici ratom razorene Troje dio je naše kulturne baštine, dio je one civilizacije radi koje mnogi naši mladi ljudi danas nose oružje u njezinu obranu.*¹⁴¹ Ovdje se dakle ističe važnost igranja upravo baštinskog teatra u tom trenutku, važnost održavanja živom te civilizacijske popudbine koja je i jedan od razloga odlaska u rat. Jer, ovaj Držićev tekst postaje upravo savršeno oprimjerenje samopoimanja hrvatske kulture:¹⁴² on je svojom mitskom pričom te intertekstualnim poveznicama s Euripidom i Dolceom utkan u europsku kulturnu matricu, dok

¹⁴¹ Citat prenosi D. Vrgoč u ranije spominjanoj najavi u *Vjesniku* od 1. listopada 1991., str. 13.

¹⁴² Ovdje upućujemo na opasnost arbitrarnosti personificiranja pojma nacionalne kulture kao stanovitog operativnog čimbenika, koji ima vlastitu svijest, vlastiti ukus, vlastito razumijevanje, vlastite namjere razvijene u strategije. Naime, određene stavove moguće je precizno detektirati tek na temelju njihovog verbalnog uobličenja, a to uobličenje nužno ima svoj vrlo konkretni izvor: to mogu biti pojedini umjetnici, kritičari, novinari, znanstvenici, općenito smatrano intelektualci, javni dužnosnici kao oblikovatelji politika, organizatori kulturnih zbivanja itd. Jasno je da ti različiti izvori, posebice u iole demokratski ustrojenom društvu, ne moraju odašiljati homogene stavove. Stoga pojašnjavamo da na ovome mjestu hrvatskom kulturom u datome trenutku smatramo *kulturnu javnost* reprezentiranu u medijskom prostoru. Drugim riječima, dijagnozu aktualnog stanja hrvatske kulture koju nudimo u tekstu koji slijedi izvodimo iz medijskog ozračja promatranoga trenutka, koje odašilje poprilično homogenu sliku.

ga Držićeva obrada čini dijelom nacionalne književne baštine; on koristi vrelo hrvatskoga jezika istodobno ga obogaćujući, a obradama svojih prethodnika dodaje nove pobude, inspirirane vlastitom stvarnošću kao i novim, od antičkoga ponešto različitim, modernim poimanjem tragičkog; on koristi scenske kodove renesansnog kazališta, baš kao što će se i družina „Pozdravi“ nadahnjivati njima suvremenim dometima kazališne poetike na tragu Artaudovih razmišljanja o kazalištu, da bi ih isprepleli s izvornim Držićevim stihovima. Iz upravo iznesenoga možemo zaključiti da ovakav tekstualni i izvedbeni izbor odgovara načinu na koji se, tada i fizički ugrožena, hrvatska kultura želi poimati te posljedično predstaviti Europi i svijetu. Tako na neki način baština postaje svojevrsnim ulogom u ovom ratnom sukobu.¹⁴³

No, iz riznice korpusa baštinskih tekstova, za izvođenje u upravo tome trenutku, bira se tekst koji na posebno izražen način korespondira s tim trenutkom. Nadalje, zanimljivo je da i Čale (1984: 200-201) 1982. godine i Foretić (2002: 286) 1991. godine izražavaju želju i nadu u dug scenski život ove postave *Hekube* te općenito u češće izvođenje tog Držićeva teksta, što u konačnici zapravo nije postignuto. Jer, u vrijeme kad se ratna situacija donekle smiri, *Hekuba* će nestati s repertoara. Taj, dakle, baštinski tekst postaje nacionalnom tragedijom u trenutku stvarne nacionalne tragedije, savršeno korespondirajući s izvankazališnom stvarnošću u koju uranja, no taj status ne zadržava u mirnodopskim vremenima. Ono što je pak tome tekstu osiguralo taj *privremeni* status nacionalne tragedije bile su dvije podjednako važne činjenice: s jedne strane korespondiranje teksta i trenutka, a s druge strane činjenica da je riječ o dijelu nacionalne književne baštine, da ta baština posjeduje potencijal umjetničkog odgovora na izrazito krizne trenutke u kojima se zatekla zajednica u čijem je vlasništvu ta baština. Pri tome možemo konstatirati sretnu okolnost, dakako u estetskom smislu, što se istraživanje inscenacijskih rješenja za moderno uprizorenje *Hekube* provelo ranije, u miru, da vanjska stvarnost nije vršila pritisak i nasilno upisivala značenja u transponiranju Držićeva jezičnog materijala u scenski jezik te postave. I upravo zbog tog prethodnog estetskog istraživanja predstava nije prigodničarska, već ima trajnu vrijednost (koliko je može imati nestalna umjetnost poput kazališta), iako doduše tek u kazališnokritičkom, usko teatrološkom smislu, ali ne i u smislu značenja za zajednicu. Tih

¹⁴³ Podsjetimo na medijsko potenciranje antiteze između barbarstva napadača i stoljetnog civilizacijskog nasljeđa napadnute Hrvatske, posebice u slučaju napada na Dubrovnik, na suprotstavljanje guslara i filharmoničara, ruralnog i urbanog.

jesenskih dana 1991. godine *Hekuba* je i kao Držićev tekst i kao režija Ivica Boban dostigla svoj apogej. Kasnije nije igrala niti je taj tekst doživio nove redateljske provjere. Umjetnost i stvarnost ponovo su se razišle.

Nakon što smo prikazali redateljske odabire Ivica Boban u njezinoj postavi Držićeve *Hekube* te upozorili na razlike recepcijskoga konteksta izvedaba ranih osamdesetih te 1991. godine, željeli bismo se vratiti ranije citiranim konstatacijama francuskog redatelja Daniela Mesguicha o tome da Trojanski rat u Racineovoj *Andromahi* nije neki konkretni rat, već metafora rata, da on stoji za sve ratove. Na temelju izvještaja s izvedaba analizirane postave u osamdesetim godinama doista bismo se mogli složiti s tim redateljevim stavom: ovdje mitska priča može pronalaziti poveznice s više ili manje vremenski i/ili prostorno udaljenim užasima, no te asocijacije u njezine publike nisu nužne, ona može biti metafora užasa, čemu dakako pomaže činjenica da stvaratelji predstave nisu odabrali u bilo kojem smjeru historizirati mitsku priču. No, publika 1991. godine na posve drugačiji način gleda gotovo identičnu predstavu,¹⁴⁴ za nju Trojanski rat nedvosmisleno postaje Domovinskim ratom.¹⁴⁵

Ova nas zapažanja upućuju na razmatranje jednog od ključnih obilježja kazališne umjetnosti, a to je činjenica da je riječ o kolektivnoj umjetnosti, i u produkcijskom i u recepcijskom smislu, da se ta kolektivna recepcija pojedine predstave odvija u sasvim određenom prostoru i vremenu, da je to *par excellence* javni događaj, da u njemu sudjeluje stanovita lokalno određena zajednica, koja doduše u svojoj jedinstvenosti više nije antički *polis*, kazališna publika može biti heterogena, ali samo do određene mjere. Zato ta privremeno stvorena umjetnička zajednica kazališnih stvaratelja i publike nije imuna na stvarnost u kojoj živi kao građanska zajednica. Zato je moguće da se uz posredovanje istog umjetničkog djela promijeni intenzitet komunikacije između pozornice i gledališta. To nas pak vraća na ranije iznesenu konstataciju o posvemašnjoj punini komunikacije između Držićeve umjetnine (o kojem god njegovom dramskom tekstu je riječ) i njezine publike tek u uvjetima praiizvedbe te

¹⁴⁴ Obnova je zasigurno doživjela neke izmjene u odnosu na izvedbe osamdesetih godina, u svakom slučaju u pogledu glumačke postave, dok druge detalje predstave koji su možebitno izmijenjeni nažalost ne možemo iščitati iz kritičkih prikaza koji su nam poslužili za provedene rekonstrukcije predstava. Isto tako, sama priroda kazališne umjetnosti ne dozvoljava dvije posve identične predstave. Iz tih razloga relativiziramo identičnost predstava iz osamdesetih godina i onih iz 1991., no uz tu situaciju možemo govoriti o istoj postavi.

¹⁴⁵ Evocirala bih na ovome mjestu vlastito gledateljsko iskustvo ove predstave u Zagrebu listopada 1991. godine kojega držim najintenzivnijim gledateljskim iskustvom u smislu korespondiranja kazališne i izvankazališne stvarnosti s posve jednoznačnim interpretacijskim ključem.

o više ili manje neuspješnim pokušajima obnove te punine u modernim postavama tih komada, o višku smislu u tekstu koji u izvedbi postaje manjak. No, u ovim izvedbama Držićeve *Hekube* 1991. godine zapazit ćemo možda jedini primjer, unutar korpusa modernih uprizorenja Držićevih djela, ponovne uspostave cjelovitosti te komunikacije. U tome je smislu zanimljivo da je ta potpunost uspostavljena stanovitim viškom smisla, prisvajanjem izvornog teksta i njegovom idejnom nadgradnjom zahvaljujući kontekstualizaciji. Time se u jednom posve nepredviđenom trenutku i kontekstu postiglo ono što je dvije godine ranije, u svojoj rekapitulaciji uprizorenja baštinskih tekstova na dotadašnjim Dubrovačkim ljetnim igrama, zazivao Slobodan Prosperov Novak, a to je potreba za aproprijacijom baštine, nakon njezina otkrivanja koje je dotad provedeno (Novak, 1989: 57). Držićeva je dakle *Hekuba* u tom trenutku bila posvojena od suvremene hrvatske kulture koja se tada ponovo bavila izgradnjom, redefiniranjem i potvrđivanjem vlastitog identiteta, ali i golom borbom za materijalni opstanak. Držić je u tom trenutku bio autorom nacionalne tragedije, koja je tada pronašla svoj izravni odraz u stvarnosti, no taj je trenutak trajao relativno kratko, na sreću stvarnosti, ali na žalost umjetnosti. Nacionalna kultura nastavila je potragu za vlastitim uporištima i njihovoj ulozi u oblikovanju njezinog aktualnog izgleda, ali u toj potrazi više nije bilo mjesta za *Hekubu*, ni kao književni tekst ni kao izvedbu, ona je svoju ulogu odigrala, do nekog što skorijeg trenutka, nadamo se nastavljajući želje i ocjene Frana Čale i Dalibora Foretića iz osamdesetih i devedesetih godina 20. stoljeća koje upućuju na daljnji inscenacijski potencijal toga baštinskog teksta.

VII. Zaključak

1. Pokušaj klasifikacije redateljskih postupaka primijenjenih u suvremenim hrvatskim postavama dramskog opusa Marina Držića: prolegomena konstituiranju analitičkog aparata za pristup suvremenim uprizorenjima klasika

Postavljajući si pitanje o međusobnom utjecaju akademskog diskursa i scenske prakse u procesu kanonizacije dramskog opusa Marina Držića morali smo iznaći metodologiju čitanja oba jezika: i onog akademskog diskursa i onog scenske prakse. Dok se akademski diskurs zaustavlja u verbalnom mediju, scenski je jezik obilježen multimedijalnošću i pripadajućim pluralizmom semiotičkih sustava u procesu prenošenja poruke od pošiljatelja ka primatelju. U uvodu rada obrazložili smo kako će nam temeljni izvori o minulim predstavama biti kazališne kritike, a semiologija kazališta, koja pozornost pridaje sustavima kazališnih znakova koje pojedini redatelji odabiru transponirajući dramski tekst u kazališnu predstavu, biti osnovna metoda za analizu predstava. Ključne postavke semiologije kazališta trebalo je, nadalje, nadopuniti nekim specifičnim postupcima karakterističnim za suvremene režije klasika, pri čemu smo se koristili klasifikacijama mogućih postupaka koje nude Brigitte Prost, Anne Ubersfeld i Patrice Pavis. Za predloženim postupcima, ali i za eventualnim inovacijama za kojima su posezali naši redatelji, tragali smo u našem korpusu predstava. Na ovome mjestu željeli bismo sumirati i sistematizirati uočene postupke specifične za suvremene postave baštinskoga teksta odnosno usporediti uvodno predloženi raster s rezultatima koji proizlaze iz istraživane građe te na temelju toga upotpuniti uvodnu klasifikaciju.

Što nam, na prvi pogled, govori naš korpus? Pokazuje nam da se praksa uprizorenja baštinskih tekstova upisuje u svekoliku scensku praksu pojedinog redatelja, kazališta, sredine i epohe. Iako svjesna svojih posebnosti, ona nije tragala za novom pozornicom, već je, u najboljem slučaju, plodonosno razmjenjivala vlastita dostignuća s rezultatima scenskog istraživanja suvremenih i novijih tekstova. Istraživanja prostornih odnosa, bilo u zatvorenom kazalištu bilo u otvorenom ambijentu, totalni teatar, mitski teatar, tjelesni teatar, teatar bogatog vizualnog znaka, sve su to tendencije koje su obilježile kazališne poetike u nas i u svijetu u obrađivanom razdoblju, bez obzira na predložak predstavi: bilo da je riječ o klasičnom ili suvremenom tekstu, o neverbalnoj predstavi ili o predstavi čiji tekst nastaje kao zajednička kreacija scenskog kolektiva. Scenske postave klasika rezultat su spoja aktualnih kazališnih tendencija i specifičnih postupaka karakterističnih za uprizorenja klasika. To nas

dovodi do drugog zaključka o našem korpusu: koliko naši redatelji slijede aktualne svjetske kazališne poetike općenito, toliko i koriste specifične postupke rezervirane za režiju baštine. To znači da je klasifikacija postupaka koju smo u uvodu preuzeli od francuskih teoretičara u velikoj mjeri primjenjiva na naše predstave, što smo mogli zamijetiti na našem korpusu. Ipak, neke specifičnosti Držićevih dramskih tekstova, neka njegova žanrovska odstupanja od renesansnih dramskih modela, neke posebnosti njihova praizvedbenog konteksta, ali i recepcijski problemi posredovanja baštinskog teksta suvremenoj publici, nagnali su naše redatelje na proširenje popisa upotrijebljenih kazališnih postupaka u scenskom transponiranju predložka.

Sukladno uvodno izloženoj klasifikaciji, dramaturško-redateljske postupke koji se koriste u suvremenim inscenacijama klasika podijelili bismo u četiri skupine: 1) odnos prema jezičnom materijalu, 2) odnos prema žanru, 3) odnos prema vremenskim razinama, 4) tvorba značenja. Odnos prema jezičnom materijalu implicira tretman izvornoga teksta, odnosno u kojoj mjeri se on mijenja pri pripremi za scenu. Ovdje ćemo se složiti s Rabadanom da svaka scenska postava podrazumijeva barem minimalne intervencije u izvorni tekst te da scenski izgovoreni tekst nikada neće imati status književnog dokumenta kakav zadobiva izvornik objavljen u kritičkom izdanju. No, pogledamo li cjelinu našeg korpusa, vidjet ćemo da opseg zadiranja u izvorni tekst značajno varira. Dakako, najradikalniji je Fotez koji posve prerađuje tekstove, prilagođava ih suvremenom jeziku, kontaminira, prekraja popise *dramatis personae* i preraspoređuje likovima replike. Kao što smo uvodno eksplicirali, u obzir nismo uzeli predstave koje ne polaze od nekog pojedinačnog Držićeva naslova, već slobodno kompiliraju širok autorov jezični materijal, od dramskih tekstova i poezije do urotničkih pisama, čemu dodaju i druge povijesne dokumente. S druge strane, uzeli smo u obzir kontaminacije *Tirene* s još po jednim tekstom, Držićevim ili ne, dramskim ili ne. I ti su scenski predložci, dakako, morali proizvesti određene šavove između dva izvorna teksta. Prodor nedramskoga i neliterarnog teksta zamjećujemo, primjerice, u Durbešićevoj režiji *Novele od Stanca*, u kojoj je izvođenje Držićeva dramskog teksta isprekidano čitanjem ulomaka držićološke literature. Nadalje, različito se postupa prema Držićevim prolozima, koji se katkad postavljaju kao ključ za tumačenje uprizorene fikcije koja slijedi, a katkad kao ključ kazališne poetike primijenjene u predstavi. S druge strane, u nekim se predstavama posve izostavlja prolog, upravo da bi se izbjeglo problematiziranje uprizorene fikcije te da bi se, jednostavno, scenskim sredstvima iznijela pripovijest. Riječ je, dakako, ponajprije o *Prologu Dugog Nosa*, koji prethodi tekstu

komedije *Dundo Maroje* i nužno usmjerava njezino tumačenje i scensku impostaciju, ali nerijetko i o prologu *Skupa* i drugih komada. Kad je riječ o *Dundu Maroju* i *Skupu*, također se nameće pitanje što s činjenicom da je objema komedijama izgubljen kraj? Da li izvoditi Kombolove nadopune, pisati nove završetke odnosno koristiti nadopune nekih drugih autora, izostaviti tekstualni kraj i nadomjestiti ga nekim drugim kazališnim sredstvima? O toj dilemi iz vlastite redateljske prakse pisao je Ivica Kunčević, što smo prenijeli u poglavlju o *Dundu Maroju*. Slična je situacija s komedijama *Arkulin* i *Tripče de Utočce*, kojima nedostaje početak.

U vezi s odnosom prema jezičnom materijalu su i dva upotrijebljena postupka značajnijeg dramaturškog zadiranja u tekst: teatralizacija i teatar u teatru. Teatralizacija, kako je definira Pavis, „*ne skriva svoju igru*“ *te nudi više od pravila i konvencija igre, ona predstavlja kazališnu predstavu isključivo u njezinoj stvarnosti ludičke fikcije* (1996: 358; prevela L.M.). I teatralizacija i teatar u teatru tematiziraju kazališni čin, no na drukčiji način. Kao što smo pokazali u jednom od ranijih poglavlja, teatar u teatru redovito uprizoruje uokvirenu izvedbu, uprizorujući najčešće i publiku; on dakle uprizoruje i aktivnost gledanja; glumci u predstavi u predstavi to postaju upravo u njihovom suprotstavljanju onima koji u tome trenutku postaju gledatelji uokvirene predstave. Teatralizacija pak stavlja težište na mehanizme proizvodnje predstave, a ne na uprizorenje publike. Obilježje koje dijeli s teatrom u teatru jest umnožavanje ontoloških razina. Najuobičajenija njezina realizacija na području uprizorenja klasika jest uokvirivanje izvođene predstave prizorima u kojima glumci glume svoje pripremanje za predstavu, na sceni se preodijevaju u kostime, igraju predstavu kao da je riječ o probi i slično. Kad je riječ o postavama baštinskih tekstova, taj se postupak koristi kako bi se predstavi dala neka vrst okvirnog komentara, kako bi se publici približio dramski tekst koji za nju predstavlja određene recepcijske poteškoće: jezične, žanrovske, sižejne, idejne. Taj je postupak već koristio Fotez u svojem *Dundu Maroju* i kontaminaciji *Novele od Stanca* i *Tirene* te Kombol i Gavella u *Piru mladog Derenčina*, a upotrijebit će ga također Tomislav Radić u *Arkulinu* iz 1970., Kosta Spaić u *Skupu* iz 1974. te Vladimir Gerić u *Spelanciji od Stanca* 2007. godine.

Postupak kazališta u kazalištu već je prisutan u jednom od Držićevih dramskih tekstova: *Veneri i Adonu*. On, dakako, na temelju različitih motiva može biti i dramaturško-redateljski odabir da se unutar scenske postave uprizori uokvirena predstava, što će naravno zahtijevati određena tekstualna prekranja. Unutar našeg korpusa obrađivanih predstava u

trima će biti primijenjen taj postupak: dva puta će tako *Tirena* poslužiti kao uokvirena predstava, prvi puta u okviru Lucićeve *Robinje*, a drugi puta u okviru *Novele od Stanca*; naposljetku, Matko Sršen će pastoralu *Venere i Adon*, koja već u svojoj strukturi sadrži navedeni postupak, još jednom uokviriti. O postupku kazališta u kazalištu pisali smo u poglavljima posvećenim pastoralnom opusu Marina Držića. Također smo, baveći se svakim pojedinim Držićevim dramskim tekstom, nastojali razotkriti okolnosti u kojima se odvijala njihova praizvedba. Riječ je, vidjeli smo, mahom o pirnim izvedbama, dakle izvedbama unutar događajâ koji su koristili određene oblike performativnosti u procesu proizvodnje značenja komuniciranog uzvanicima. Takva priroda svadbenih svečanosti pogodovala je uokvirivanju fikcije i proizvodnji različitih ontoloških razina, što je karakteristično za postupak teatra u teatru. Vratimo li se korištenju toga postupka u suvremenim predstavama, vidjet ćemo da su se redatelji njime služili uključujući u svoje predstave upravo taj historijski, stvarnosni praizvedbeni kontekst. Gavella i Kombol tako su na mjestu gdje Lucićevo dramski tekst predviđa svadbeni čin odlučili uprizoriti *Tirenu*, amalgamirajući tako Lucićevo fikciju i stvarnosni praizvedbeni kontekst *Tirene*. Fotez je u svojoj kontaminaciji *Novele od Stanca* i *Tirene* mogao tek povezati karnevalsku atmosferu uokvirujućeg teksta i povijesnu činjenicu da je u starom Dubrovniku pokladno vrijeme bilo vrijeme teatra; u njegovoj predstavi istraživanje praizvedbenih okolnosti i njihovo uprizorenje neće ići dalje od toga, već će, vidjeli smo, postupak teatra u teatru koristiti u funkciji naglašavanja Stančeve ruralnosti, manifestirane među ostalim i njegovim nepoznavanjem kazališnih mehanizama. Konačno, Matko Sršen temeljito će se pozabaviti okolnostima u kojima je praizvedena pastorala *Venere i Adon*, ponudit će vlastitu interpretaciju te piro-kazališne prigode te pokušati pronaći suvremeni događaj koji će značenski odgovarati toj interpretaciji. Sršen tako stvara predstavu s tri ontološke razine: dvije već predviđa Držićev tekst, dok će treća, koja uokviruje prethodne dvije, uprizoriti pokus ceremonije otvaranja Dubrovačkih ljetnih igara, kojega Sršen očitava kao suvremeni ekvivalent prigodi u kojoj je dramski tekst praizveden.

Na temelju tih primjera možemo zaključiti da posizanje za dramaturško-redateljskim postupkom teatra u teatru kad je riječ o uprizorenjima klasika najčešće služi povijesnoj kontekstualizaciji nastanka i praizvedbe uprizorenog teksta. Traganje za povijesnim kontekstom praizvedbe ujedno je i traganje za povijesnim značenjem teksta: okvir koji predstavlja uprizorenje praizvedbenih okolnosti neizbježno je u funkciji tumačenja uokvirenog komada. Na ovome bismo mjestu primijetili da takav postupak pogoduje

novohistorističkim i književnoantropološkim interpretacijama koje, pojavivši se tek u posljednje vrijeme u držićologiji – vidjet ćemo uskoro – još nisu dobile adekvatno mjesto u scenskim postavama Držićevih dramskih tekstova. Takve naime interpretacije, kako smo pokazali u uvodu, tragaju upravo za historijskim značenjem starih tekstova, za dvosmjernom refleksijom značenja između povijesne stvarnosti i umjetničke kreacije, a, kako smo pokazali u odnosnim poglavljima, kazališni čin uprizoren u okviru svadbenog slavlja bio je u funkciji proizvodnje značenja tog stvarnosnog okvira. Postupak kazališta u kazalištu, koji nastoji uprizoriti pogled izvorne Držićeve publike, mogao bi tako poslužiti inkorporaciji najnovijih književnoznanstvenih tumačenja Držićeva dramskog stvaralaštva.

Žanrovska odstupanja prilično su učestala u suvremenim postavama Držićevih dramskih tekstova. Jedan od razloga tih redateljskih odabira je i Držićeva sloboda u odnosu na renesansnu žanrovsku paradigmu. On će katkad sam svoje tekstove nazivati komedijama, no niti jedan od njih neće biti samo to. Tako njegovi pastoralni komadi imaju i pastoralna i komediografska obilježja, dok komedije, posebice *Dundo Maroje* i *Skup*, imaju stanovitu filozofsku potku koja nadilazi komediografski model. Čak i autorova jedina tragedija, *Hekuba*, sadrži glazbeno-plesne umetke između činova koji smanjuju njezinu tragičku napetost. Prve je Držićeve redatelje najviše zbuñivala ta žanrovska heterogenost: Fotez se je tako, tragajući za čistim modelom renesansne komedije, više približio žanrovski još čistijem modelu komedije *dell'arte*, dok je Gavella bio bliži baroku u scenskoj realizaciji pastoralnih aspekata *Tirene*. Nadalje, Gavellina i kasnije Čalina i Novakova promišljanja Držićeva dramskog opusa utjecala su na redatelje koji pod tamnijim svjetlom počinju scenski prezentirati autorova djela. Prvi će od njih biti Joško Juvančić koji u drugoj polovici šezdesetih i prvoj polovici sedamdesetih godina postavlja *Grižulu*, *Tripče de Utočje* i *Dunda Maroja*, prevodeći komedije u drame. Na tome tragu nastavit će Ivica Kunčević, Marin Carić, Paolo Magelli i drugi. To pak ujedno ne znači da će se istodobno napustiti postavljanje Držićevih komedija u čistom komediografskom modusu, s naglaskom na zapletu, na komičnosti likova i situacija, na ozračju renesansnog veselja i optimizma. Takve postave reducirat će ili posve evakuirati bilo kakvo filozofsko problematiziranje koje nudi Držićev tekst i, u svojim najboljim izdanjima, zaustaviti se na virtuoznosti i radosti glumačke igre. Tu liniju posljednjih je desetljeća najdosljednije slijedio Krešimir Dolenčić. Kad je pak riječ o žanrovskim pomacima, moramo spomenuti da su Držićevi dramski tekstovi realizirani i izvan glumačkog dramskog kazališta. Tako je *Skupova* grotesknost nekoliko puta pronašla svoj

medij u lutkarskom kazalištu: riječ je o prvim njegovim suvremenim postavama u razdoblju između dva svjetska rata, kao i o dvjema Bourekovim predstavama (prva također u suradnji s Juvančićem), dok će Juvančić u svijet lutaka prevesti i *Grižulu*. *Dundo Maroje* bio je pak vrlo uspješan u obliku mjuzikla koji je 1972. godine postavljen u GK Komedijska.

U uvodu smo pokazali kako baštinski tekstovi, kad se postavljaju na suvremenu scenu, barataju različitim vremenskim razinama. Najčešće je riječ o trima razinama: vremenu pripovijesti, vremenu teksta i vremenu izvedbe. Na razini teksta, tome mogu biti pridodani i intertekstualni odnosi, ukoliko se dramski predložak manje ili više oslanja na neki drugi tekst, nastao u bliskom ili udaljenom vremenskom razdoblju. Konačno, redatelj može odabrati neko treće razdoblje ili razdoblja koje/koja će uprizoriti određenim scenskim sredstvima. Historizacija će korespondirati s vremenom pripovijesti i/ili vremenom teksta, aktualizacija sa suvremenim ili nekim trećim trenutkom, dok će ahistorijski pristup posve odustati od vremenskog situiranja teksta pri njegovu uprizorenju. Kombinacijom pak različitih vremenskih razina u predstavi najčešće se postiže učinak univerzalizacije.

Zanimljivo je da od svih Držićevih dramskih tekstova *Hekuba* nudi najviše vremenskih razina:¹⁴⁶ vrijeme nakon Trojanskog rata, vrijeme Euripidova teksta, vrijeme Dolceova i Držićeva teksta, koje je gotovo sinkrono, vrijeme izvedbe. Unatoč tome, Ivica Boban će, postavljajući tu tragediju, odabrati poetiku mitskog teatra, koja odbacuje konkretno vremensko određenje. Ipak, redateljica će sama primijetiti kako su u predstavi postojali pojedini elementi s određenim vremenskim poveznicama: tako će prostor u podnožju kule Minčete, na kojemu se igra predstava, predstavljati grčko vrijeme pripovijesti i Euripidovog predloška, Minčeta koja se izdiže nad prostorom igre vrijeme teksta – Držićevo vrijeme i tadašnju dubrovačku vlast, dok će šatorska krila, dobivena na otpadu JNA i prekrojena u kostime, korespondirati sa suvremenim ratnim razaranja, u vrijeme premijere 1982. godine onima u Bejrutu, a u vrijeme obnove 1991. godine onima u izvankazališnoj stvarnosti mjesta izvedbe. Nadalje, redatelji će katkad odabrati aktualizaciju, odnosno vremensku diferencijaciju u kostimografskom aspektu predstave, u funkciji karakterizacije likova. Tako će Spaić u svojem *Skupu* iz 1974. godine odjenuti različite likove u kostime iz različitih epoha, dok će Kunčević u svojem *Dundu Maroju* iz 2000. godine *našijence* u Rimu ostaviti

¹⁴⁶ Ta je činjenica općenito karakteristična za tragediju, koja svoje sižee najčešće crpi iz mitologije, legende ili povijesti, za razliku od komedije u kojoj se vrijeme pripovijesti i vrijeme teksta u najvećem broju slučajeva poklapaju.

u renesansnim kostimima, dok će ostali likovi biti u suvremenim kostimima. Ozren Prohić će pak za svojega *Dunda Maroja* iz 2007. godine odabrati postupak smještanja radnje u vrijeme između vremena teksta i vremena izvedbe: u pedesete godine dvadesetog stoljeća. Matko Sršen, vidjeli smo, izvedbu *Venere i Adona* uokviruje uprizorenjem suvremenog događaja – generalnog pokusa svečanosti otvaranja Dubrovačkih ljetnih igara. Isto tako, one predstave koje odabiru postupak teatralizacije da bi publici približile stari tekst te uprizoruju mehanizme nastanka predstave također inkorporiraju vrijeme izvedbe u vremenski raster predstave.

O napetosti između traganja za historijskim značenjem baštinskog teksta, za njegovim značenjem iz perspektive aktualne izvankazališne stvarnosti te univerzalnim značenjem koje bi se formiralo tek protokom vremena i kroz dugi interpretacijski proces također smo pisali u uvodu. Pojedini redatelj će odabrati jedan od tih interpretativnih postupaka. Taj će pak odabir biti povezan s redateljskom odlukom da li će njegova postava staviti naglasak na čitanje teksta ili na čitanje svijeta, odnosno da li će njegova scenska realizacija polaziti od dramskoga teksta kojega će čitati u srazu sa suvremenom izvankazališnom stvarnosti ili će, nasuprot tome, interpretacija te stvarnosti biti u izvorištu redateljskoga koncepta koji će baštinski tekst iskoristiti tek kao alibi za scensku postavu. Pitanje vremenskih razina, impliciranih u tekstu i realiziranih u predstavi, o kojemu smo maločas govorili, u uskoj je svezi s pitanjem tvorbe značenja neke scenske postave. Na prvi pogled, ona redateljska poetika koja bira historizaciju odlučuje se za historijsko značenje teksta, ona koja bira aktualizaciju za aktualno značenje, a ona koja ahistorijski pristupa tekstu teži univerzalnom značenju, koje nadilazi vremenske okvire. No, odnosi su ipak nešto složeniji, iznijansiraniiji. Aktualizacija se tako može u manjoj ili većoj mjeri upustiti u interpretaciju baštinskog teksta nastojeći iznaći njegovo značenje u odnosu na suvremenu izvankazališnu stvarnost. Drugim riječima, suvremeni kostimi i scenografija te još poneka referenca na suvremenost ne moraju nužno značiti da je došlo do procesa tvorbe značenja koje se razlikuje od historijskog.

Da bismo razlikovali te nijanse redateljskog pristupa u odnosu predstave prema izvanscenskoj suvremenosti, pišući o uprizorenjima *Dunda Maroja* uveli smo pojmove *transplantacije*, *rekontekstualizacije* i *resemantizacije*. Ponovimo, pri procesu transplantacije riječ je o mehaničkom premještanju izvornoga teksta u drugo vremensko razdoblje, bez ikakvih značenjskih pomaka, najčešće u prostoru scenografije i kostimografije. Pri procesu rekontekstualizacije klasični se tekst umeće u, najčešće suvremeni, kontekst. Suvremenost, dakle, ovdje nije tek dekorativna, poput prethodnog primjera, suvremeni kontekst je ovdje

idejno aktualiziran, ali ipak ne dolazi do istinskog dijaloga između tog konteksta i tekstovnog predloška. Drugim riječima, suvremeni kontekst nametnuta je ljuštura u koju se uvlači izvorni tekst. Naposljetku, pri postupku resemantizacije riječ je o plodnom dijalogu teksta i (suvremenog) konteksta u kojemu sam klasični tekst, u srazu s dubljim promišljanjem suvremenog trenutka, potiče na iznalaženje novih značenja. Jer, istinski klasični tekst je značenjski otvoren tekst pa stoga i značenjski produktivan u kasnijim aktualizacijama. Resemantizacija podrazumijeva iznalaženje novih značenja koje polazi od klasičnog teksta, a ne gura klasični tekst u unaprijed satkanu značenjsku rešetku. I, dok resemantizacija značenjski uvijek obogaćuje izvorni tekst, rekontekstualizacija će ga značenjski reducirati – što u praksi najčešće znači banalizirati – svodeći ga na unaprijed konstruirani značenjski okvir.

Govoreći o tvorbi značenja, zanimljivo je ukazati na kazališna sredstva kojima se ona postiže. Naime, pored zadiranja u izvorni tekst, o čemu smo pisali na početku poglavlja, redatelju su na raspolaganju svi ostali kazališni semiotički sustavi, navedeni u našem uvodnom poglavlju. Spomenuli smo kako se scenografskim i kostimografskim intervencijama postiže vremenski pomak. U nizu postava koje smo kroz rad iščitavali tretman prostora je imao naglašenu semantizirajuću funkciju. Spomenimo samo neke primjere: scenografske impostacije grada/Grada u raznim postavama *Skupa* koje uprizoruju skučenost i tjeskobnost protagonistova univerzuma. Posebnu skupinu u smislu prostornih odnosa čine ambijentalna uprizorenja na Dubrovačkim ljetnim igrama, gdje se obrće scena i pravi grad postaje Dubrovnikom iz Držićeve fikcije. Ovdje u tvorbi značenja ne sudjeluje samo prostor za tu priliku pretvoren u pozornicu, prostor na kojemu je omeđena kazališna igra, već i vizura grada izvan prostora igre, kao i život grada izvan vremena igre. Prostor Pustijerne porušen potresom pretvara Rim u kojemu se odvija radnja *Dunda Maroja* u prizorište kraja jedne civilizacije u Magellijevoj predstavi iz 1989. godine, dok će u Kunčevićевой realizaciji istoga teksta iz 2000. stražnja strana Kneževa dvora, s Laurinim balkonom ali bez Laure, uprizoriti vlast samu, daleku i nedostupnu. Bobaničina *Hekuba*, vidjeli smo, kombinira prostorne i vremenske odnose u procesu tvorbe značenja.

Navedeni postupci mogu se, dakako, koristiti i u uprizorenjima suvremenih tekstova, no takvo redateljsko upisivanje značenja karakteristično je za uprizorenja klasičnih tekstova te ono odražava procese kako književne tako i scenske reinterpretacije u kontekstu kanonizacije tih tekstova.

2. Usporedni hod akademskog diskursa i scenske prakse u kontekstu Držićeva opusa: povijest međusobnih plodonosnih utjecaja i razmimoilaženja

Nakon što smo se odjelito bavili pojedinačnim naslovima Držićeva dramskog opusa, nastojeći prikazati razvoj književnoznanstvenog promišljanja djela, s jedne strane, te put koji su slijedila njegova scenska uprizorenja, s druge strane, kako bismo u konačnici mogli ocijeniti međusobni utjecaj tih dviju praksi kao i njihovo djelovanje u funkciji kanonizacijskoga procesa, držimo korisnim uspostaviti cjelovitu usporednu kronologiju akademskog diskursa i scenske prakse, u cilju formuliranja finalnih zaključaka rada.¹⁴⁷ Naime, tek takvim postavljanjem u perspektivu, u kojemu fokus više nisu pojedina dramska djela, već, s jedne strane, književni povjesničari i evolucija njihove misli, a s druge strane redatelji i razvoj njihovih poetika – a obje te prakse temelje se ako ne na cjelini, barem na dijelu autorova opusa – možemo doista odgovoriti na pitanje postavljeno u naslovu rada.

Zbornik *Putovima kanonizacije*, koji jubilarne 2008. godine pokušava antologijski predstaviti najrelevantnije tekstove o Marinu Držiću i njegovu djelu, od Vetranovićeve *Pjesance Marinu Držiću upomoć*, teksta dakle nastala još za autorova života, preteče kanonizacijskoga procesa u svojoj funkciji Držićeva legitimiranja kao ozbiljna književnog autora, a ne, sukladno aktualnim optužbama, plagijatora, pa do radova nastalih netom pred tiskanje zbornika, u svakom je slučaju najrelevantniji prikaz držićoloških prinosa u funkciji kanonizacije autora i njegova djela. Dakako, cjelovita bibliografija držićološke produkcije znatno je šira, a nju donosi dodatak *Leksikonu Marina Držića*, publiciran godinu dana nakon spomenuta zbornika. Naš će se pak izbor držićološke produkcije, naveden u središnjoj koloni tablice, prilagoditi njezinome desnome stupcu, u kojemu se navode izabrane predstave. Kronologija predstava bit će nam temeljni kronološki okvir: otuda i početna 1895. godina, s prvom modernom izvedbom jednog Držićeva dramskog teksta, iako nastojanja znanstvene obrade autorova opusa – ali bez mogućnosti refleksije u scenskoj praksi – postoje i ranije. Izbor radova također će biti motiviran međusobnim utjecajima sa scenskom praksom: primjerice, oni radovi koji se bave Držićevim jezikom ili komparatistički analiziraju pojedina

¹⁴⁷ Cjelovitu kronološku tablicu, s izborom, po našem sudu i u funkciji teme, najrelevantnijih znanstvenih radova te predstava kojima smo se u radu bavili, koja pokriva razdoblje od 1895. godine i Miletićeve postave *Stanca* do 2011. godine, kad je premijerno izvedena posljednja predstava koja je ušla u naš korpus te kad su tiskani posljednji derivati držićološkom produkcijom bogate jubilarne 2008. godine, donosimo u dodatku. Na u njoj prikazanim podacima temeljimo tekst koji slijedi.

Držićeva djela u odnosu na djela iz nekih drugih književnosti, neće biti navedeni, bez obzira na njihovu relevantnost unutar cjelovite držićologije.

Stjepan Miletić, temeljito književno obrazovan i informiran o suvremenoj književnoznanstvenoj produkciji, nepobitno je imao uvid i u tadašnje držićološke radove. Međutim, koliko možemo razaznati čitajući njegove kazališne uspomene, prvi susret Držića i suvremene scene možemo zahvaliti činjenici što je dramatičarev tekst prvi put – u eri profesionalnog hrvatskog kazališta – pročitan iz vizure kazališnog praktičara, redatelja. Historizacija koja je u temelju njegova redateljskog postupka više duguje tada još uvijek aktualnoj meiningenskoj redateljskoj školi, koja je inzistirala na povijesnoj točnosti vizualne opreme predstave, no što bi se temeljila na književnopovijesnoj analizi i povijesnoj kontekstualizaciji Držićeva teksta. Takvim analizama i kontekstualizacijama koje se protežu na stotinjak stranica gusto pisana teksta opremit će Milan Rešetar svoje, drugo i ispravljeno izdanje Držićevih djela 1930. godine. Iako će Dayreovo otkriće urotničkih pisama u firentinskome arhivu koje koincidira s pripremom Rešetarova uvoda – pa stoga autor tu činjenicu mora uklopiti u svoj tekst – ponešto poremetiti sliku Držića koju Rešetar gradi kao ponajprije renesansnog zabavljača, kontekstualizacija Držića i njegova djela unutar renesansne kulture, njezine sklonosti harmoniji i optimizmu, obilježiti će Rešetarov tekst. A osam godina kasnije i Fotezovu režiju *Dunda Maroja*. Kao i u slučaju Miletića, Fotezov pothvat neće biti nadahnut nekom specifičnom književnom interpretacijom Držićeva djela. Gotovo paradoksalno, Fotez će modernost Držićeva teksta pronaći u udaljavanju od samoga teksta, tekst nastao za specifičnu scensku izvedbu četiri stotine godina ranije u Fotezovoj će vizuri, doduše mamiti na scensku kušnju, ali u značajno izmijenjenom obliku, dok će u svojem izvorniku biti prije svega tekst koji egzistira u prašnjavim knjižurinama kojima se bavi tek uzak krug stručnjaka. Fotez će, dakle, na temelju Držićeva teksta i u skladu s aktualnim scenskim poetikama, proizvesti vlastiti tekst i postaviti ga na scenu. No, njegovo viđenje renesanse koje značajno određuje tu adaptaciju i postavu *Dunda Maroja* posve je u suglasju s kontekstualizacijom Držićeve biografije i opusa u kulturu renesanse kako je vidi Rešetar i njegovo doba.

Četrdesete i pedesete godine 20. stoljeća, posebice prvo od ta dva desetljeća, bit će obilježene političkim, a onda i poetičkim radikalizmom. Banovina Hrvatska, Nezavisna Država Hrvatska, partizanski pokret, poslijeratna sovjetski orijentirana Jugoslavija i Jugoslavija koja se okreće od Staljina, svaka će od tih formacija imati svoje kazalište, u

kojemu će potreba iskazivanja specifične ideologije iziskivati specifičnu estetiku. U to će doba hrvatsku pozornicu, a nadasve onaj njezin odsječak koji nastavlja praksu započetu 1938. godine postavljanjem *Dunda Maroja*, obilježiti dvojica redatelja: Marko Fotez i Branko Gavella. Svojim različitim redateljskim profilima i poetikama koje zastupaju oni će osigurati svojevrsnu dijalektičnost pristupa suvremenom scenskom utjelovljenju utemeljiteljskih tekstova hrvatske dramske tradicije od samih početaka njihovih modernih postava. Usporednim prikazom režija *Skupa* ove dvojice redatelja, temeljenom na svjedočanstvima i ocjenama kazališnih kritičara, ali i na autopoetičkim tekstovima samih redateljâ, nastojali smo konfrontirati njihove poetike. Fotez će tako, u svojim od *balasta* „očišćenim“ prilagodbama suvremenoj pozornici Držićevih tekstova tragati za jasnim žanrovskim određenjima, nastojeći rekreirati *renesansnu komediju* koja se je, u susretu s kazališnim kodovima Fotezova vremena, nerijetko više približila obilježjima komedije *dell'arte*. Nasuprot tome, Gavella je pomno čitao Držićev tekst i u njemu pronalazio inscenacijske ključeve za suvremenu scensku egzistenciju tih baštinskih tekstova. Kod Foteza je suvremeni scenski kontekst prekrajao tekst, a kod Gavella je baštinski tekst proizvodio inovativna suvremena scenska rješenja.

Nastojat ćemo na ovome mjestu ocijeniti značaj i domete te dvojice redatelja u kontekstu suvremenih postava Držićevih dramskih djela. Ponovit ćemo često spominjanu konstataciju o Fotezovoj zaslugi za suvremeni scenski život Držićeve dramatike, usprkos redukciji Držićeva teksta. O Gavellinim pak zaslugama na ovom području dosad je manje govoreno. Zanimljivo je da je taj plodni redatelj zapravo postavio relativno malen broj predstava temeljen na Držićevim tekstovima. Riječ je tek o dvije *Tirene*, od kojih je jedna kontaminacija s Lucićevom *Robinjom*, *Skupu* i *Hekubi*. Moramo primijetiti da se veliki redatelj nije tako dobro snašao s pastoralnim materijalom kao što je to učinio s jednom velikom komedijom i tragedijom. U mediju pastore Gavella će zapravo mučiti slični žanrovski problemi kao i Foteza: on još neće doprijeti do scenske jednostavnosti renesansne pastore kakvu će, primjerice, mnogo kasnije postići Medvešek, već će u scenskoj realizaciji pastoralnih prizora nerijetko pribjeći nekim baroknim rješenjima, u scenografskom, kostimografskom i koreografskom smislu. Nasuprot tome, radeći na postavama *Skupa* i *Hekube*, tragajući za konkretnim redateljskim rješenjima, Gavella će naslutiti manirističko Držićevo poimanje teatra, iako ga tako još neće nazvati, već će tu atribuciju kasnije lansirati njegov suradnik na režijama ta dva komada, Frano Čale. Gavella će pak eksplicitno detektirati mračnost velikih Držićevih komedija, kao najavu dramatičareve jedine tragedije, obznanivši

ta svoja razmišljanja u portretnoj skici Marina Držića objavljenoj uz premijeru *Hekube* 1959. godine. Ta će pak vizija dijela Držićeva opusa značajno utjecati na kasnije književne tumače autorova djela kao i na kasnije redatelje.

Pokušavajući na brzinu ocijeniti netom spoznatu Držićevu urotničku epizodu, Rešetar će napisati: *D. je dakle bio mnogo bolji dramatičar negoli političar, i u ovome njegovom propalom političkom radu, iako nas nemalo dira njegovo neobjektivno i nepravedno crtanje dubrov. vlastele, ipak nam je simpatično njegovo zauzimanje za prosti narod i njegova nesebičnost...* (1930: LXXII). Onodobni srpski književni povjesničari iskovat će nadalje moralno upitni portret pjesnika kao ispičature, izjelice, vječno u dugovima, stranoga slugu i izdajice domovine. Nova će se pak ideologija, nakon 1945. godine, fokusirati na ono što Rešetar detektira kao *zauzimanje za prosti narod*. Ključna će tu biti Krležina zapažanja koji, u povodu četiristote godišnjice *Tirene*, 1948. godine, unutar konteksta starije hrvatske književnosti, jasno izdvaja stvaralaštvo Marina Držića kao jedino koje se ne uklapa u matricu vjerski inspirirane i epigonske književnosti. On će reći da je *Držić [je] prvi izraziti pučanin u našoj dramatici* (2008: 182), a o urotničkom pokušaju će zaključiti: *Iz promemorije Marina Držića progovara glas pučanina, koji se pobunio protiv vlastele u ime plebejskih demokratskih principa...* (*ibid.*). Krležino isticanje Marina Držića kao jedinog autora naše starije književnosti vrijednog suvremene recepcije svakako je dalo vjetar u leđa intenziviranju daljnjeg postavljanja Držićevih komada na hrvatske i jugoslavenske pozornice, ali, što je još važnije, njegovo etiketiranje pjesnika kao *buntovnika* u pozitivnom smislu, kao borca za socijalnu pravdu i demokratske principe, a ne više izdajicu domovine, usmjerit će u novome pravcu interpretacije Držićeva djela. U tome će smislu najznačajnije biti publiciranje knjige Živka Jeličića *Marin Držić Vidra* 1958. godine, u kojemu autor pjesnika predstavlja kao zaštitnika dubrovačke sirotinje.

Zanimljivo je kako će Fotezove režije preživjeti dvadesetak godina (1938-1948-1958) promjena interpretativnih paradigmi dramskog opusa Marina Držića. Zapravo, ono što će obilježiti cijelo to razdoblje u književnointerpretativnom pa onda i u scenskopraktičnom smislu u Fotezovim realizacijama jest određeno poimanje renesanse kao veselog, harmoničnog, optimističnog i naprednog razdoblja. Od vesele i ne previše pretenciozne renesansne igre, kako je Fotez zamislio i realizirao svojega *Dunda Maroja*, preko izvedbi te postave s utišanim Ugom Tudeškom u vrijeme NDH, kako bi se izbjegla bilo kakva primisao o izrugivanju Nijemcima, do postave *Skupa* iz 1958. godine, koja ne zanemaruje socijalni

aspekt staleške pripadnosti likova slugu, Fotez će na sceni proizvoditi svoje viđenje renesansne komedije, a da pritom uvijek bude u ideološkom suglasju sa svojim izvankazališnim trenutkom. Ipak, pedesete godine, a nadasve kasnija desetljeća, bit će vrijeme koje će ponuditi nova scenska viđenja Držićevih komada, dok će Fotezova preradbena i redateljska metoda uglavnom nastaviti svoj život izvan glavnih nacionalnih kazališnih središta.

Sredinom pedesetih godina javlja se ideja da *Dunda Maroja* treba izvoditi u izvorniku. Toga će se zadatka 1955. godine poduhvatiti Mladen Škiljan u Zagrebačkom dramskom kazalištu. Njegova će realizacija ukazati na recepcijske probleme na koje nailazi izvorni Držićev tekst u zagrebačkoj sredini, ali i lansirati izvrsnu interpretaciju Pometa tada mladoga Pere Kvirgića. U daljnje razrješavanje recepcijskih problema Držićeve dramatičke, ali i prva inovativna korištenja ambijentalnih dubrovačkih prostora, upustit će se Kosta Spaić, režijom *Skupa* 1958. te *Dunda Maroja* 1964. godine. Obje će te režije postati antologijskima. Držić je, doduše, prisutan na Dubrovačkim ljetnim igrama od njihova prvog izdanja 1950. godine, s gostovanjem Stupičina *Dunda Maroja* Jugoslovenskog dramskog pozorišta te Gavellina *Skupa* zagrebačkog HNK; dubrovački park Gradac bit će inauguriran kao prostor za izvođenje pastorala, s Fotezovim *Plakrom* i Gavellinom *Tirenom*; Fotez će svojega Stanca postaviti uz malu Onofrijevu česmu; no Spaić će biti prvi koji će koristiti semantizacijski potencijal ambijenta. Tako će vizura stvarnoga Dubrovnika, na koju se otvara pogled preko zida parka Muzičke škole u kojemu se igra njegov *Skup*, participirati u predstavi u kojoj je Grad jedan od *dramatis personae*. Na sličan način, Gundulićeva poljana, koja postaje privilegiranim mjestom izvođenja *Dunda Maroja*, u proizvodnju značenja predstave uključuje i svoj stvarni, jutarnji život gradske tržnice, konfrontirajući tako stvarnost šesnaestostoljetnog teksta i onu aktualnu. Zahvaljujući takvoj uporabi ambijenta, ali i jezičnoj i sižejoj bliskosti koju je dubrovačka publika osjećala prema uprizorenim tekstovima, postale su te predstave predstavama o vječnom Dubrovniku. I igrane su sve dok nisu izgubile daha.

Spaićev uspjeh temeljio se na pomnom čitanju Držićeva teksta, na poznavanju Dubrovnika i njegove publike i osjećaju za ambijentalnost. Tada aktualna Jeličićeva promišljanja o Držiću borcu za socijalnu pravdu, koja bi se po analogiji između Držića kao stvarne povijesne osobe i Pometa kao njegova fiktivnog alter-ega trebala scenski utjeloviti u ovom posljednjem, nisu toliko obilježila tadašnje najznačajnije scenske realizacije Držićevih dramskih tekstova. Jeličićeva su katkad lucidna i intuitivna zapažanja prizivala suptilniju

razradu književnih povjesničara kako bi postala intrigantna za scenska opredmećenja. Učinit će to šezdesetih godina prošloga stoljeća Leo Košuta i Frano Čale, svojim eruditskim pristupom Držićeveu tekstu. Tumačeći Držićeveu filozofiju kojom su protkani njegovi dramski tekstovi na temelju dramatičareve pretpostavljene humanističke lektire, ti su autori budućim redateljima ponudili Držića ne više kao renesansnog zabavljača ili tek socijalnog buntovnika, već istinski filozofskog autora, usprkos prividnoj ležernosti i optimizmu komediografskoga žanra kojega najčešće odabire za svoje dramsko stvaranje. Nadahnjujući se Gavellinim uvidima u zatamnjenja koja redatelj uočava u Držićeveu komediografskom opusu, kao i mjestima u dramskim tekstovima, posebice u njihovim prolozima, koja problematiziraju prirodu kazališne umjetnosti i međusobne odnose različitih ontoloških razina u kazališnoj izvedbi, a za koja je opet Gavella iznalazio specifična kazališnopraktična rješenja, Frano Čale će pronaći napukline u Držićeveim tekstovima koje upućuju na dramatičarev odmak od renesansnog sklada u smjeru iduće epohe u povijesti umjetnosti – manirizma. Angažirani pisac, svjestan društvenih nepravdi i nedostataka u aristokratskoj vladavini njegova Dubrovnika te željan mijenjati takav društveni ustroj, ali i autor pomalo mračna pogleda na svijet, ne više toliko uvjeren u mogućnost njegove promjene, manirist u svjetonazorskom smislu razočaranja u obećanja optimistične renesanse, ali i u smislu dramske i kazališne fature – takav Marin Držić, pročitani prije svega u tekstovima Frana Čale, bit će zanimljiv redateljima koji počinju stvarati od kraja šezdesetih godina. Bit će to prije svega Joško Juvančić, Ivica Kunčević, Marin Carić i Paolo Magelli.

Od kraja šezdesetih godina, vremena obilježenog mijenama u kazališnim poetikama u svjetskom kontekstu, vremena kad Artaudovi tekstovi o kazalištu bivaju pažljivo pročitani i kad polako sazrijeva ideja da riječ ne mora biti dominantnim semiotičkim sustavom kazališnog posredovanja, javljaju se i u nas namisli da inovativne kazališne poetike i uprizorenja dramske klasike ne moraju biti u proturječnosti. U tom će smislu Mladen Škiljan eksperimentirati s prostorom u svojim postavama *Dunda Maroja* iz 1967. i 1971. godine. Joško Juvančić će se upustiti u scensko zatamnjenje Držića, žanrovski prevodeći njegove komedije *Grižulu* (1967. i 1973.), *Tripče de Utočje* (1968.) i *Dunda Maroja* (1974.) u drame. Tomislav Radić primijenit će postupak teatralizacije kako bi suvremenoj publici 1970. godine približio *Arkulina*, Tomislav Durbešić sa svojim će studentima pokušati oživjeti ozračje mladenačke objesti jedne davnašnje pokladne noći u *Noveli od Stanca* iz 1971. godine, dok će Ivica Kunčević, režirajući isti tekst 1976. godine, pokušati vratiti dignitet Stančevu liku te

dramaturški inovativno koristiti prostorne odnose. Kosta Spaić će se, nakon ogromnog uspjeha svojega dubrovačkog *Skupa*, hrabro upustiti u jednu izrazito konceptualnu režiju toga komada 1974. godine u GDK Gavella, inovativno kombinirajući različite vremenske razine izražene u kostimografskom modusu te oblikujući scenski prostor u funkciji stvaranja dojma skučenosti protagonistova svijeta.

Uoči početka novoga desetljeća, 1979. godine, Frano Čale će objaviti *Djela Marina Držića*, uz opsežni predgovor koji predstavlja sintezu njegovih dotadašnjih držičoloških istraživanja, s uklopljenim doprinosima drugih autora, s pomno kritički pripremljenim Držićevim tekstom, uz opsežne bilješke. Važno je to izdanje zbog obje ove činjenice: i zbog sinteze Čalinih promišljanja, ali i zbog značajno poboljšane čitljivosti teksta, u smislu ortografije, grafičke preglednosti i kritičke opreme. Čitatelj može odabrati, ovisno o funkciji svoje lektire, da li će ga čitati u kontinuitetu, ili pak pomno, zagledajući u dodani rječnik i bilješke na dnu stranice. Jedan od tih pomnih čitatelja zacijelo je bio Ivica Kunčević, koji je 1981. godine konačno uspostavio komunikaciju između publike središnje nacionalne pozornice i *Dunda Maroja*. Uspio je to gradeći svoju redateljsku viziju na pomnom čitanju Držićeva teksta kao i na čitanju aktualnih književnopovijesnih tumačenja Držićeva rada u manirističkom ključu te dajući priliku glumcima za izvanredne kreacije.

Iduće, 1982. godine, temat kazališnog časopisa *Prolog* bit će nazvan, parafrazirajući tada vrlo utjecajan rad poljskog teatrologa Jana Kotta o Shakespeareu, „Držić naš suvremenik“. U njemu će se, između niza radova, pojaviti i oni koji će ukazivati na kasnije predstave. Tako će Matko Sršen iznijeti svoju viziju scenskog uprizorenja *Venere i Adona* koju će godinu kasnije i ostvariti, a Boris Senker će ponuditi redateljsku ideju za *Grižulu* koja će se realizirati tek nakon dvadeset godina. Iste godine Ivica Boban upustit će se, s družinom Pozdravi, u istraživanje nesvjesnog, potisnutog i snovitog, postavivši *Hekubu* u podnožju tvrđave Minčeta kao predstavu mitskog teatra. Taj bezvremeni mitski trenutak okrutno će se oprostoriiti i ovremeniti u vlastitoj izvankazališnoj stvarnosti pri obnovi predstave 1991. godine, u Dubrovniku u predvečerje i u Zagrebu u osvit rata. Godine 1983. Joško Juvančić i Zlatko Bourek prevest će *Skupa* u lutkarski medij, pronalazeći u njemu idealno okrilje za groteskni potencijal toga komada.

Godine 1984. Slobodan Prosperov Novak objavit će vrlo utjecajnu knjigu svojih držičoloških studija *Planeta Držić*. U knjizi će se svaki od Držićevih dramskih tekstova

promatrati iz očišta odnosa dramatičara i dubrovačke vlasti. S jedne strane, Novakova će se zapažanja upisivati u onaj interpretativni smjer koji je Držića promatrao kao pojedinca u sukobu s poretkom, koji denuncira njegove nepravilnosti, dok će s druge strane, u metodološkom smislu, ponuđene analize, svojim istraživanjem odnosa poetike i politike, najavljujivati novohistorističke pristupe koji su se tek počeli ocrtavati u angloameričkoj znanosti, a u nas su još bili posve nepoznati. Ne moramo ni naglasiti da Novakovi prikazi donose prilično mračnu viziju svijeta, koju su redatelji, pročitavši knjigu, objeručke prihvatili. Tako već godinu dana nakon njezina izlaska, Marin Carić, uposlivši samoga S.P. Novaka kao dramaturga, u splitskom kazalištu donosi *Dunda Maroja* s gubitničkom figurom Pometa. Borna Baletić 1987. zamračuje i usporava *Novelu od Stanca*. Paolo Magelli 1989. godine postavlja *Dunda Maroja* na dubrovačkoj Pustijerni razrušenoj potresom kao dramu kraja civilizacije. Tako se završava desetljeće scenskog zamračivanja Držićeve komediografije, a mrak se sa scene seli u ratnu stvarnost. Prati je obnova Bobaničine *Hekube*. U još uvijek ratni Dubrovnik Ivica Kunčević gotovo provokativno postavlja pastoralu *Tirenu*, prvi puta tome komadu upisujući političnost, ali samo zato da bi i vlast pokazao nemoćnom u rekreiranju skladnoga pastoralnog poretka. Marin Carić će 1997. godine postaviti *Skupa* koji završava pogrebnom povorkom. Godinu dana kasnije, Kunčević će postaviti *Arkulina* kao priču o smrti i starosti. Magellijev *Grižula* iz 2003. godine temeljit će se, s jedne strane, na Senkerovoj scenskoj viziji predloženoj dvadesetak godina ranije, u kojoj su svi likovi u međusobnom lovu postavljajući si zamke i zamčice, a s druge strane na Novakovim promišljanjima. Optimističan, ali i prilično klasičan u svojim redateljskim rješenjima, bit će u tome dvadesetogodišnjem razdoblju jedino Krešimir Dolenčić, sa svojim *Dundom Marojem* iz 1984. godine i njegovom obnovom iz 1995. godine, kojom je Dubrovčanima, izmorenim ratom, htio vratiti njihovog *Dunda*, njihov – i njegov – optimizam i humor. U tome periodu značajna je i Kunčevićeva postava *Dunda Maroja* na Dubrovačkim ljetnim igrama 2000. godine zbog istaknute dramaturške uloge prostora.

Godine 2007. naveliko se medijski najavljuje obilježavanje petstote godišnjice pretpostavljenog Držićeva rođenja iduće 2008. godine. Idejni začetnik projekta kojemu će vlast dati svoje visoko pokroviteljstvo je interpretator Držićeva sukoba s vlasti, Slobodan Prosperov Novak. Slučajno ili ne, te 2007. godine pojavljuju se znanstveni tekstovi koji unose značajne faktografske novine u spoznaje o Držićevu životu i djelovanju, kao što se i javljaju književnoznanstvene analize temeljene na metodologijama dotad neprimijenjenim u

promišljanjima Držićeva opusa. Mladi znanstvenik Lovro Kunčević objavljuje tekst u kojemu predstavlja svoje otkriće u firentinskom arhivu dotad nepoznatog Držićeva pisma Cosimu Mediciju, koje baca novo svjetlo na urotničku epizodu utoliko što nam pokazuje da Držićeva pisma nisu bila posve ignorirana od medicejske strane. Istovremeno Ennio Stipčević u milanskoj biblioteci otkriva Držićeve prvotiske iz kojih saznajemo da je postojalo odvojeno izdanje *Tirene* s jedne strane te *Novele od Stanca, Venere i Adona* i ljubavnog kanconijera s druge strane, za razliku od sedamnaestostoljetnih izdanja koja te tekstove donose u jedinstvenom svesku. Lada Čale Feldman objavljuje studiju o Pometu nadahnutu Greenblattovim tumačenjima Shakespeareovog Jaga, inauguirajući tako novohistoristička čitanja opusa hrvatskog renesansnog dramatičara. Slavica Stojan, istražujući trag svakodnevice renesansnog Dubrovnik u Držićevu tekstu, također slijedi novohistorističku postavku o međusobnom utjecaju kazališta i izvankazališne stvarnosti.

Usporedo s tom inovativnom znanstvenom produkcijom, kazališta se pripremaju da dostojno obilježe veliku obljetnicu. Postaviti neko Držićevo djelo postaje s jedne strane obvezom središnjih nacionalnih kuća i manifestacija, s druge strane prilikom za eksperimentom nekim repertoarnim teatrima. Ponovo, i obveza je to i prilika za ponovni pohod stožernim djelima dramatičarova opusa, kao i za izvlačenje iz sjene nekih zanemarenih tekstova. Te godine Ozren Prohić postavlja *Dunda Maroja* na središnju nacionalnu pozornicu. Izbor je upadljivo obljetnički. Iako predstava počiva na nedvojbeno pomno razrađenom konceptu, krajnji rezultat pokazuje da je Držićev tekst ovdje tek poslužio kao pretekst prilično banalnom redateljevom tumačenju suvremene mu stvarnosti. Drugim riječima, teško je razaznati motive posizanja za tim baštinskim tekstom osim onih obljetničkih. Krešimir Dolenčić pak, toga ljeta, na Dubrovačkim igrama postavlja *Arkulina*. Hvalevrijedna je odluka da se Držićeva obljetnica iskoristi za postavljanje tog rijetko izvođenog teksta. Dolenčić je ovdje donio neka zanimljiva prostorna rješenja, no i ta predstava mjestimice pati od banalizacija i klišeiziranih prikaza. Vladimir Gerić simpatično će i kazališnozanatski vješto Stanca smjestiti u kajkavsku sredinu u H/histrionskoj predstavi bez izraženih ambicija na području kazališnih inovacija.

Sama obljetnička, 2008. godina, bit će obilježena trima postavama *Skupa*. Zlatko Bourek vratit će se lutkama, Joško Juvančić postaviti će aktere da igraju pored i sa maketom Dubrovnik koji postaje jednim od *dramatis personae* toga komada, Ivica Kunčević će se s Goranom Grgićem pokušati odmaknuti od Hajdarhodžićeva modela igranja naslovne uloge te

u svojoj postavi unijeti neke reference na suvremenost. U *Grižuli* postavljenoj u baranjskoj šumi Zlatko Sviben ostat će blizak Novakovim tumačenjima Držića i njegova svijeta. Iz svih tih ostvarenja izdvojili bismo Medvešekovu kontaminaciju *Tirene* i Zoranićevih *Planina*. Ta predstava, u kojoj većinu glumaca čine studenti, istinski traga za idejnim utemeljenjima pastorale, za značenjima kojega taj svjetonazorski sklop može poprimiti u sadašnjici te za estetskim rješenjima njezina suvremenog kazališnog otjelotvorenja. I u tome traganju, podjednako respektirajući baštinu i razmišljajući iz suvremenosti, iznalazi zanimljiva rješenja.

Na polju držićološke produkcije, 2008. godine izlazi već spominjani zbornik koji sabire antologijske tekstove od Vetranovića do najrecentnijih radova, tekstove koji predstavljaju ključne točke kanonizacijskog procesa dramatičareva opusa. Godina je to također kad je održano niz znanstvenih skupova posvećenih Marinu Držiću. Kao i u pogledu scenske produkcije, velika obljetnica dala je povoda nešto obimnijoj znanstvenoj produkciji. Dio je radova, naravno, prigodničarskog karaktera, nerijetko se držićološkim temama posvećuju znanstvenici koji se inače ne bave Držićevim opusom, no, općenito govoreći, možemo primijetiti da znanstvena produkcija vezana uz obljetnicu ide korak naprijed u odnosu na kazališnu. Naime, određen broj radova prezentiranih na skupovima, a publiciranih u zbornicima koji izlaze tijekom sljedeće dvije godine, donose nove poglede na Držićev opus utemeljene na novohistorističkim i kulturnoantropologijskim čitanjima. Godine 2009., također iniciran obljetničkom prigodom, izlazi *Leksikon Marina Držića*, ujedno suma držićoloških spoznaja, ali i rezultat napora da se autora kontekstualizira u vlastiti prostor i vrijeme te prikaže recepcija njegova djela. *Leksikon* je popraćen bibliografskim dodatkom koji donosi bibliografiju izdanja Držićevih tekstova kao i znanstvene držićološke produkcije, a bilježi se i popis scenskih izvedaba Držićevih djela, cjelovit u odnosu na hrvatska kazališta te izbor iz inozemne produkcije. Odjeci obljetničke godine zaključuju se tri godine kasnije, 2011., kad Milovan Tatarin objavljuje svoju zbirku interpretacija Držićevih tekstova, u najvećem dijelu već objavljenih u prethodno navedenim zbornicima. Iste godine Viktorija Franić Tomić, u knjizi *Tko je bio Marin Držić* (2011), analizirat će suodnos fikcionalnih i nefikcionalnih slojeva u biografskim tekstovima o Držiću kao i onima koji nose naznake biografičnosti te na taj način slijediti put autorove kanonizacije kako kroz diskurs držićološke znanosti, tako i u intertekstualnim relacijama novije hrvatske književnosti prema Držiću kao historijskoj osobi i prema njegovu djelu. Te, 2011. godine, talijanski redatelj Marco Sciaccaluga režira *Dunda Maroja* u GDK Gavella, bez ikakve ambicije za iznalaženjem nekih novih čitanja i novih

kazališnih sredstava za postavu toga baštinskog teksta. Tim uprizorenjem Držića se tek održava na repertoaru, a srednjoškolskim učenicima prikrađuje pokoji sat čitateljskog probijanja kroz zahtjevan dramski tekst.

Iz izloženoga slijedi da u aktualnome trenutku znanstvena promišljanja Držićeve dramskog opusa i uprizorenja njegovih tekstova slijede odjelite putanje bez plodotvornog međusobnog utjecaja. Tako, nova čitanja Pometa, Tripčeta, *Arkulina*, *Grižule*, *Dunda Maroja*, *Hekube*, ne nailaze na svoja scenska opredmećenja, neki od tih tekstova se godinama ne izvode, dok, s druge strane, Lada Čale Feldman piše o snu, nesvjesnome i potisnutome u *Hekubi* nadahnuta trideset godina starom postavom Ivica Boban. Jedan od razloga toga razmimoilaženja nepobitno je kalendarska podudarnost koja je iziskivala jednak količinski intenzitet znanstvene i kazališne produkcije oko obljetničke godine. Drugim riječima, književnoznanstvena tumačenja koja se pojavljuju između 2007. i 2011. godine nisu mogla biti pročitana u vrijeme kad se postavlja najveći broj predstava, 2007. i 2008. godine. Nakon toga scenska produkcija zamire, možda u očekivanju neke nove godišnjice. U takvoj konstelaciji obljetničkog pristupa refleksiji o i recepciji djela Marina Držića teško je očekivati plodonosne međusobne utjecaje akademskog diskursa i scenske prakse. Jer, u takvom kvantitativnom pristupu i akademske i scenske produkcije ne razabiru se istinski motivi postavljanja nekog Držićeve dramskog teksta na scenu i redateljske odluke da se njime bavi. Ti istinski motivi, naravno, mogu počivati jedino na dubinskom čitanju dramatičarova teksta, inovativnom čitanju koje navodi na inovativna scenska rješenja. Takvim redateljskim čitanjima od koristi su analize književnih znanstvenika.

Usprkos blizini vremena o kojemu govorimo, pokušat ćemo objektivno ocijeniti aktualni odnos držićološke produkcije i scenske prakse. Činjenica jest da je u vremenu oko jubilarne 2008. godine proizvedena poprilična količina znanstvenog teksta posvećena Držićevoj biografiji i opusu. Dio te produkcije zacijelo ima potencijal da utječe na scensku praksu. Primjerice, to su tekstovi koji bacaju novo svjetlo na neke Držićeve likove, kao što su analize Pometa i *Arkulina* Lade Čale Feldman, tumačenja Tripčeta Dunje Fališevac i Milana Tatarina, ili Tatarinovo novo čitanje *Grižule*, da spomenemo samo neke od radova. Scenska implementacija tih interpretacija podrazumijevala bi, dakako, postavljanje na scenu nekih rjeđe postavljenih Držićevih tekstova, što znači da pobude za uvrštavanje na repertoar tih dramskih tekstova ne bi bile niti obljetničke niti lektirne. Za sada se takva pobuda nije ukazala, odnosno nakon 2008. godine bilježimo spominjanog *Dunda Maroja* u GDK Gavella

iz 2011. godine, očito postavljenog kao lektirni naslov, dok 2014. Krešimir Dolenčić postavlja isti tekst na Dubrovačkim ljetnim igrama,¹⁴⁸ očito jednostavno stoga što je posljednji put taj naslov zaigrao u Dubrovniku 2000. godine pa je nužno ponovno na repertoar postaviti jednog *Dunda*. Riječ je dakle o ekstrinzičnim razlozima uprizorenja Držićevih tekstova, o čemu svjedoči izbor upravo *Dunda Maroja*, koji jednostavno mora biti na repertoaru nekog zagrebačkog kazališta i Dubrovačkih ljetnih igara. Nadamo se, dakako, da će s vremenom pojedina kazališta i pojedini redatelji posegnuti i za drugim Držićevim tekstovima, kao i za novijim književnoznanstvenim analizama.

Govorimo li pak o ovim posljednjima, moramo ipak istaknuti jednu zadržku. Naime, u gornjem tekstu smo ukazali na neke radove koji se izravno bave pojedinim Držićevim tekstovima, odnosno likovima te je stoga prilično jasno na koji način bi mogli utjecati na nova redateljska čitanja. Međutim, među tim najnovijim radovima postoje i vrlo zanimljiva novohistoristička i kulturnoantropologijska čitanja koja, kontekstualizirajući Držićevo stvaralaštvo u vlastito vrijeme, istražujući međusobne utjecaje kazališne i izvankazališne sfere, tragajući za povijesnim a ne nadpovijesnim smislom Držićeva teksta, donose doduše vrlo poticajne uvide u znanstvenom smislu, ali u nas još scenska praksa nije potvrdila njihovu poticajnost u izvedbenom smislu. Što, dakako, *a priori* ne isključuje tu poticajnost, već donosi još jedan izazov pred hrvatsko kazalište koje, na temelju obilne znanstvene produkcije nastale posljednjih godina, treba ponovo pronaći, ali i iznova izgraditi na nekim novim temeljima, vezu s nacionalnim dramskim klasikom.

3. Marin Držić između književnog i scenskog kanona

O kanonizaciji i rekanonizaciji Držićeva dramskog opusa kroz promjene interpretativnih paradigmi akademskog diskursa na području držićologije mnogo je pisano. No, što je u tome smjeru učinila praksa scenskog postavljanja Držićevih djela? Fotez je, svojim preradbama i njihovim uprizorenjima, svakako popularizirao Držićevo stvaralaštvo i u tom smislu rekanonizirao Držića, koji otada više nije bio samo baštinski književni autor, već dramatičar s realiziranim suvremenim scenskim potencijalom. Držićeva recepcija tako se proširila i u kvantitativnom i u kvalitativnom smislu: prešavši u kazališni medij, njegov je

¹⁴⁸ Ta predstava više ne ulazi u naš korpus obrađivanih predstava.

opus postao pristupačnijim širem krugu publike. I Gavela je, svojom kazališnom praksom, utjecao na rekanonizaciju Držićeve djela: pokazali smo u kojoj mjeri su njegove režije *Skupa* i *Hekube* utjecale na kasnije interpretacije Držićeve opusa u manirističkom ključu. Recentni primjer utjecaja kazališne prakse na književnoznanstvena tumačenja je interpretacija *Hekube* u psihoanalitičkom ključu iz pera Lade Čale Feldman značajno inspirirana Bobaničinom predstavom.

Međutim, osim ovih primjera koji su uglavnom obilježili prva desetljeća suvremene scenske egzistencije dramatike Marina Držića, možemo li govoriti o utjecaju prakse scenskog postavljanja Držićevih djela na evoluciju autorova kanona? Sve se te predstave smještaju u razdoblje kad je Marin Držić već postigao svoj kanonski status unutar nacionalne književnosti, iako se sadržaj, odnosno motivacije tog kanonskog statusa mijenjaju, kako se mijenjaju dominantne ideološke i poetičke paradigme na kojima se zasniva tumačenje autorova životopisa i djela. U pravilu su te paradigme emanirale iz akademskog diskursa prema scenskoj praksi, iako u posljednje vrijeme, koje se želi smatrati postideološkim, primjećujemo razdvajanje tih dviju praksi, bez međusobnog utjecaja. Kanonski status Držićeve djela u svakom je slučaju utjecao i dalje utječe na uvrštavanje njegove dramatike na repertoare kazališta i festivala, posebice kad je riječ o središnjim zagrebačkim kazalištima i Dubrovačkim ljetnim igrama, ali izvodi ga se i u drugim djelovima zemlje. Obljetničke prigode dodatno intenziviraju te motive. No, unutar tog trajnog kanonskog statusa i njegovih reperkusija na repertoarne odabire, proces rekanonizacije kojega proizvodi akademski diskurs reflektira se u redateljskim poetičkim odabirima.

Tako, umjesto da govorimo o utjecaju scenske prakse na evoluciju Držićeve kanona kao dramskog autora, ovdje bismo radije govorili o kanonizaciji same scenske prakse postavljanja Držićeve dramatike. Dakle, pod većim ili manjim utjecajem književnoznanstvenih tumačenja, scenska je praksa proizvodila određena redateljskopoetička i glumačka rješenja koja su, tijekom vremena, zadobivala kanonski status, sve dok ih neka druga rješenja ne bi odmijenila i tako rekanonizirala scensku praksu postavljanja Držićevih komada. Primjeri tih kanonizacija i rekanonizacija načini su na koje su impostirani i odigrani pojedini likovi. Vidjeli smo kako se mijenjala interpretacija Pometa, od Joze Laurenčića, preko Pere Kvirgića, Ivice Vidovića, Mustafe Nadarevića, Mladena Vasaryja, Vilima Matule, Predraga Vušovića, Joška Ševe do Franje Dijaka, i drugih, od dinamičnog i optimističnog lika koji drži sve konce intrige u rukama, preko lika koji scenski posreduje filozofsku pozadinu

svojega djelovanja, do uplašenog, zakočenog i pesimističnog Pometa. Nadalje, poznata je Hajdarhodžićeva kanonizacija igranja uloge Skupa, koju su, u svojim režijama istoimenoga komada, s dvojnim uspjehom, pokušali rekanonizirati Carić i Kunčević. Kanoni su se uspostavljali i dokidali i na području scenografije odnosno oblikovanja scenskog prostora. Prostor renesansnog trga s Laurinim balkonom postao je kanoniziranim scenskim rješenjem još od Fotezova *Dunda Maroja*; taj će scenski raster Kosta Spaić prenijeti na arhitekturu Gundulićeve poljane, pronašavši tamo savršeni Laurin balkon; no Ilica Kunčević će za svoju postavu odabrati prostor Peskarije, bez Laurinog balkona i bez same Laure: tek će udaljene, visoke terase Kneževa dvora označavati prostor iza kojega se krije teško dostupna ložnica *prve kortizane od Rima*.

Zaključno možemo konstatirati da je utjecaj scenske prakse na književnoznanstvena tumačenja u kontekstu kanonizacije Držićeva dramskog opusa bio značajniji u prvim desetljećima suvremenih uprizorenja autorova djela, dok će u kasnijim desetljećima znanstvena produkcija snažnije utjecati na redateljske poetike, da bi se u posljednje vrijeme te dvije prakse razišle. Scenska praksa polazi od kanonskoga statusa Držićeva djela, više ili manje slijedi interpretacije književnih znanstvenika, te proizvodi redateljska i glumačka rješenja koja sama podliježu procesu kanonizacije i rekanonizacije. Dramatičar i kazališni čovjek Marin Držić tako posjeduje svoj i književni i scenski kanon. Oba ta kanona, više ili manje međusobno ovisna, izrazito su dinamična. Scenski Držićev kanon, trenutačno u velikoj mjeri razdvojen od književnoga, nalazi se danas u svojevrsnoj krizi, ne pronalazeći u prostoru akademskog diskursa odgovore na pitanje *što je nama Držić danas?*, a možda ih dovoljno ni ne tražeći. Ovim smo radom pokušali razotkriti plodonosne ili manje plodonosne interferencije držićologije i scenske prakse postavljanja Držićevih dramskih tekstova u minulim desetljećima, uz skromnu nadu da bi ti uvidi mogli pridonijeti ponovnom uspostavljanju dijaloga između tih dviju disciplina, ponajprije na području scenske prakse. Ovdje smo stavili točku, no Držićev kanon i dalje ostaje dinamičnim kanonom, trenutno i kanonom u krizi, kojega nam preobrazbe, uvjereni smo, još pripremaju mnoštvo iznenađenja u budućnosti.

Kronološka tablica

Godina	Književnoznanstvena produkcija	Predstave i redatelji
1895.		<i>Stanac</i> , Stjepan Miletić
1930.	Dayre, Jean: „Marin Držić urotnik u Firenci“ Rešetar, Milan: „Uvod“ u <i>Djela Marina Držića</i>	
1938.		<i>Dundo Maroje</i> , Marko Fotez
1939.		<i>Pir Mladog Derenčina</i> , Branko Gavella
1943.		<i>Plakir</i> , Marko Fotez
1948.	Krleža, Miroslav: „O našem dramskom répertoireu. Povodom 400. godišnjice Držićeve <i>Tirene</i> “	
1950.		<i>Skup</i> , Branko Gavella
1951.		<i>Plakir</i> , Marko Fotez
1952.		<i>Novela od Stanca + Tirena</i> , Marko Fotez
1953.		<i>Tripče de Utolče</i> , Marko Fotez
1955.		<i>Dundo Maroje</i> , Mladen Škiljan
1958.	Jeličić, Živko: <i>Marin Držić Vidra</i>	<i>Skup</i> , Kosta Spaić <i>Tirena</i> , Branko Gavella <i>Skup</i> , Marko Fotez
1959.	Gavella, Branko: „Marin Držić. Portretna skica“	<i>Hekuba</i> , Branko Gavella <i>Skup</i> , Kosta Spaić <i>Tirena</i> , Branko Gavella
1961.	Košuta, Leo: „Siena u životu i djelu Marina Držića“	

1964.	Košuta, Leo: „Pravi i obrnuti svijet u Držićevu <i>Dundo Maroju</i> “	<i>Dundo Maroje</i> , Kosta Spaić
1967.		<i>Dundo Maroje</i> , Mladen Škiljan <i>Grižula</i> , Joško Juvančić
1968.	Čale, Frano: „Što je Držiću <i>Hekuba</i> “ Švelec, Franjo: <i>Komički teatar Marina Držića</i>	<i>Tripče de Utolče</i> , Joško Juvančić
1969.	Ravlić, Jakša, ur.: <i>Marin Držić. Zbornik radova</i>	
1970.		<i>Arkulin</i> , Tomislav Radić
1971.	Čale, Frano: <i>Marin Držić</i>	<i>Dundo Maroje</i> , Mladen Škiljan <i>Novela od Stanca</i> , Tomislav Durbešić
1972.		<i>Dundo Maroje '72</i> , Marko Fotez, Stijepo Stražičić, Đelo Jusić
1973.		<i>Grižula</i> , Joško Juvančić
1974.		<i>Dundo Maroje</i> , Joško Juvančić <i>Skup</i> , Kosta Spaić
1976.		<i>Novela od Stanca</i> , Ivica Kunčević
1979.	Čale, Frano: „O životu i djelu Marina Držića“ u: <i>Djela Marina Držića</i>	
1981.		<i>Dundo Maroje</i> , Ivica Kunčević <i>Dundo Maroje</i> , Tomislav Radić
1982.	Temat časopisa <i>Prolog</i> „Držić naš suvremenik“	<i>Hekuba</i> , Ivica Boban
1983.		<i>Venere i Adon</i> , Matko Sršen <i>Skup</i> , Joško Juvančić i Zlatko Bourek
1984.	Novak, Slobodan Prosperov: <i>Planeta Držić</i>	<i>Dundo Maroje</i> , Krešimir Dolenčić

1985.		<i>Dundo Maroje</i> , Marin Carić i Slobodan Prosperov Novak
1986.		<i>Skup</i> , Kosta Spaić
1987.		<i>Novela od Stanca</i> , Borna Baletić
1989.		<i>Dundo Maroje</i> , Paolo Magelli
1991.		<i>Hekuba</i> , Ivica Boban
1993.		<i>Tirena</i> , Ivica Kunčević
1995.		<i>Dundo Maroje</i> , Krešimir Dolenčić
1997.		<i>Skup</i> , Marin Carić
1998.		<i>Arkulin</i> , Ivica Kunčević
2000.		<i>Dundo Maroje</i> , Ivica Kunčević
2003.		<i>Grižula</i> , Paolo Magelli
2007.	<p>Kunčević, Lovro: „<i>Ipak nije na odmet sve čuti: medičeski pogled na urotničke namjere Marina Držića</i>“</p> <p>Stojan, Slavica: <i>Slast tartare. Marin Držić u svakodnevi renesansnog Dubrovnika</i></p> <p>Čale Feldman, Lada: „Pomet – Greenblattov Jago? Samooblikovanje, improvizacija moći i kulturna tjeskoba u Držićevu <i>Dundu Maroju</i>“</p> <p>Stipčević, Ennio: „Otkrivena prva izdanja Držićevih djela u Milanu“</p>	<p><i>Dundo Maroje</i>, Ozren Prohić</p> <p><i>Arkulin</i>, Krešimir Dolenčić</p> <p><i>Spelancija od Stanca</i>, Vladimir Gerić</p>
2008.	Batušić, Nikola i Dunja Fališevac, ur.: <i>Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-1567)</i>	<p><i>Skup</i>, Zlatko Bourek</p> <p><i>Skup</i>, Joško Juvančić</p> <p><i>Skup</i>, Ivica Kunčević</p> <p><i>Grižula</i>, Zlatko Sviben</p> <p><i>Glasi iz planina</i>, Rene Medvešek</p>

2009.	<p>Novak, Slobodan Prosperov, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt, ur.: <i>Leksikon Marina Držića</i></p> <p>Pavlović, Cvijeta i Vinka Glunčić-Bužančić, ur.: <i>Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XI. Držić danas. Epoha i nasljeđe, sa znanstvenog skupa održanog od 22. do 24. rujna 2008. godine u Splitu</i></p> <p>Batušić, Nikola, Rafo Bogišić, Milan Moguš, Pavao Pavličić, ur.: <i>Dani hvarškoga kazališta. Nazbilj i nahvao: etičke suprotnosti u hrvatskoj književnosti i kazalištu od Marina Držića do današnjih dana. U čast 500-obljetnice rođenja Marina Držića</i></p> <p>Anđelković, Sava i Paul-Louis Thomas, ur.: <i>Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa (Pariz, 23-25. listopada 2008)</i></p>	
2010.	<p><i>Marin Držić 1508-2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5-7. studenoga 2008. u Zagrebu</i></p>	
2011.	<p>Franić Tomić, Viktoria: <i>Tko je bio Marin Držić</i></p> <p>Tatarin, Milovan: <i>Čudan ti je animao čovjek: rasprave o Marinu Držiću</i></p>	<p><i>Dundo Maroje, Marco Sciacaluga</i></p>

Popis izvedbi djela Marina Držića u hrvatskim kazalištima

N.B. Gdje drugačije nije navedeno, izvor podataka je *Repertoar hrvatskih kazališta*.

Imena kazališta i kazališnih manifestacija navode se u današnjem obliku, bez obzira na povijesne mijene i ime koje je vrijedilo u trenutku premijere pojedine predstave.

Popis kratica:

DLJI – Dubrovačke ljetne igre

GDK Gavella – Gradsko dramsko kazalište Gavella

GK „J. I.“, Vinkovci – Gradsko kazalište „Joza Ivakić“, Vinkovci

HNK – Hrvatsko narodno kazalište

INK Pula – Istarsko narodno kazalište Pula

KMD – Kazalište Marina Držića

NK „A. C.“, Varaždin – Narodno kazalište „August Cesarec“, Varaždin

SEK – Studentsko eksperimentalno kazalište

ZKM – Zagrebačko kazalište mladih

Tirena

Lucić, Hanibal i Držić, Marin: *Pir mladog Derenčina. Robinja*, drama H. Lucića i *Tirena*, pastirska igra M. Držića

Priredili Branko Gavella i Mihovil Kombol

Red. Branko Gavella

Sc. Ljubo Babić

Kost. Ines Šilović

Kor. Margareta Froman

Praizvedba: 12. 11. 1939. * 23. 10. 1942. 12 pred.

Sc. gl. Krešimir Baranović i Đorđe Vaić

HNK Zagreb

Tirena. Pastirska igra u pet činova

Festivalski ansambl

Red. Branko Gavella

Sc. Rudolf Sablić

Kost. Jagoda Buić

Kor. Franjo Horvat

20. 8. 1958. Park Muzičke škole. * 13. 8. 1959. 9 pred.

DLJI

Tirena. Skazanje složeno po M. Držiću

Priredio Branko Gavella uz sudjelovanje Mihovila Kombola

Red. Branko Gavella
Sc. Rudolf Sablić
Kost. Jagoda Buić
Kor. Franjo Horvat
Premijera: 19. 3. 1959. * 13. 5. 1959. 11 pred.
Sc. gl. Ivo Malec
GDK Gavella

Tirena. Priredio Ivica Kunčević. Prepjevao i dopjevao Luko Paljetak

Red. Ivica Kunčević

Dram. Petar Brečić

Sc. Marin Gozze

Likovna obrada Nives Čičin Šain

Kost. Danica Dedijer

Sc. gl. Neven Frangeš

Sc. pokret Miljenko Vikić

Pomoćnica red. Paola Dražić Zekić

Premijera: 16. 7. 1993. Park Gradac

DLJI, KMD Dubrovnik

(Izvor: Ljubić, Lucija i Martina Petranović. 2009. Izvedbe djela Marina Držića u Hrvatskoj. U: *Leksikon Marina Držića*. Ur. Slobodan P. Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 909-927, str. 924-925)

Držić, Marin – Zoranić, Petar: *Glasi iz planina*

Red. i dram. Rene Medvešek

Asist. režije i dramaturgije: Marina Petković

Autor glazbe: Mojmir Novaković

Izvođači glazbe: Krjes

Sc. Rene Medvešek i Tanja Lacko

Kost. Doris Kristić

Obl. svj. Aleksandar Čavlek

Kor. narodnih plesova: Vido Bagur

Sur. za sc. pokret: Sonja Pregrad

Sur. za pjevanje: Kristina Bjelopavlović

Likovni sur.: Zlatan Pintek

Inspicijentica: Stella Švacov Miletić

Organizator: Ivan Kelava

Premijera: 27. 7. 2008.

Festivalski dramski ansambl i Zagrebačko kazalište mladih u suradnji s Akademijom dramske umjetnosti

(izvor: <http://www.dubrovnik-festival.hr/default.aspx?art=2032>, pristupljeno 8. svibnja 2012.)

Venere i Adon

Venere i Adon. Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena

Adaptirao Matko Sršen

Red. Matko Sršen

Sc. Dinka Jeričević i Velimir Domitrović

Kost. Ika Škomrlj
Kor. Tihana Škrinjarić
Premijera u Zadru: 5. 7. 1983.
Premijera na Dubrovačkim ljetnim igrama: 14. 7. 1983. (u sklopu Dubrovačkih dana mladog teatra, 2 pred. 14. i 15. 7. na Držićevoj poljani)
Premijera u Zagrebu: 15. 10. 1983. Velika dvorana Teatra &TD. * 13. 3. 1984. Velika dvorana Teatra &TD. 11 pred.
Sc. gl. Igor Pomykalo
Zagrebačko kazalište mladih u koprodukciji s Teatrom &TD i Dubrovačkim ljetnim igrama, te u suradnji s Televizijom Zagreb

Plakir/Gružula

Plakir. Komedija u dva čina
Za pir Vlaha Sorkočevića (oko godine 1553) sastavio M. Držić, za suvremenu pozornicu preradio Marko Fotez
Red. Marko Fotez
Sc. Vladimir Žedrinski
Premijera: 26. 5. 1943. * 3. 12. 1943. 11 pred.
Sc. gl. Đorđe Vaić
HNK Zagreb

Plakir. Komedija u dva čina
Preradio Marko Fotez
Red. Emil Karasek
Dir. Milan Asić
Sc. Stevan Jenovac
Kor. Boginja Krstić
Premijera: 12. 11. 1949. 23. pred.
Sc. gl. Milan Asić
Hrvatsko narodno kazalište, Subotica

Plakir. Komedija u dva čina u preradbi Marka Foteza
Red. Marko Fotez
Dir. Antun Bartunek
Sc. Miše Račić
Kor. Aleksandra Mayer
Premijera: 27. 7. 1951. Dubrovačke ljetne igre. * 18. 7. 1954. 26 pred.
Sc. gl. Đorđe Vaić
KMD Dubrovnik

Plakir. Pastoralna komedija u dva čina
Preradio Marko Fotez
Narodno kazalište, Dubrovnik, Gradski orkestar i Radio-zbor Dubrovnik.
Red. Marko Fotez
Dir. Antun Bartunek
Sc. Miše Račić
11. i 12. 8. 1951. 2 pred.
Sc. gl. V. Fabiani

DLJI

Držić, Marin – Fotez, Marko: *Plakir*. Pastirska komedija u dva dijela prikazana na piru Vlaha Sorkočevića
/Priredio M. Fotez/
Red. Davor Mladinov
Sc. Rudolf Berghofer
Premijera: 27. 12. 1956. * 31. 3. 1957. 6 pred.
Narodno kazalište Bjelovar

Grižula iliti Plakir
Festivalski dramski ansambl
Red. Joško Juvančić
Sc. Miše Račić
Kost. Jagoda Buić
Kor. Ivica Boban
14. 8. 1967. Park Gradac. 3. 8. 1975. 20 pred.
Sc. gl. Branimir Sakač
DLJI

Grižula (Plakir) /U pet činova/
Red., sc. i kost. Tomislav Radić
Premijera: 11. 5. 1988. Zagrebačko kazalište mladih (Omladinski kulturni centar). Dvorana Janje
Akademska kazalište, Zagreb

Grižula
Red. Paulo Magelli
Dram. Željka Udovičić
Sc. Hans Georg Schäfer
Kost. Leo Kulaš i Svetlana Vizantin
Gl. Ljupčo Konstantinov
Obl. svj. Zoran Mihanović
Jez. savj. Miše Martinović
Premijera: 21. 8. 2003., stara bolnica
DLJI
(izvor: Ivanković, Hrvoje, ur. 2004. *Hrvatska drama i kazalište*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 121)

Novela od Stanca

Stanac. Komedijska u jednom činu
Red. Stjepan Miletić
Premijera: 2. 1. 1895. * 9. 1. 1900. 6 pred.
Sc. gl. Emanuel Pichert
HNK Zagreb

Novela od Stanca – Tirena. Pokladna igra M. Držića *Novela od Stanca* u kojoj se prikazuje od istog spjevaoca komedija *Tirena*

Za pozornicu priredio Marko Fotez.
Scenska glazba Krešimira Baranovića
Red. Marko Fotez
Dir. Klaro M. Mizerit
Sc. Miše Račić
Kor. Aleksandra Mayer
Premijera: 12. 7. 1952. Dubrovačke ljetne igre. * 19. 7. 1954. 13 pred.
KMD Dubrovnik

Novela od Stanca. Pokladna igra u kojoj se pokazuje od istog spjevaoca i komedija *Tirena*
Adaptirao Marko Fotez
Narodno kazalište, Dubrovnik i Festivalski dramski ansambl.
Red. Marko Fotez
Dir. Klaro Mizerit
Sc. Miše Račić
Kost. Milica Babić-Jovanović
12. 7. 1952. Ispred palače Sponza. 1. 8. 1955. 19 pred.
Sc. gl. Krešimir Baranović
DLJI

Novela od Stanca
Red. Đurđica Dević i Zvezdana Ladika
Sc. Zvonko Šuler
Kor. Josip Krameršek
Premijera: 15. 4. 1954. * 14. 7. 1960. 12 pred.
ZKM

Novela od Stanca. Pokladna igra u jednom činu
Red. Bogdan Jerković
Sc. Želimir Zagotta
Kor. Beata Gothardi
Premijera: 21. 11. 1955. Zagrebačko dramsko kazalište.
Muzičko vodstvo: Rajko Dukčević
Studentsko kazalište Ivan Goran Kovačić, Zagreb

Novela od Stanca. Pokladna renesansna komedija u 1 slici
Red. i sc. Richard Simonelli
Premijera: 26. 2. 1956. Kino Split. * 5. 3. 1956. Kino Split. 2 pred. Omladinska scena.
Dječje kazalište Titovi mornari, Split

Novela od Stanca
Red. Bogdan Jerković
Premijera: 1956.
SEK/Studentsko eksperimentalno kazalište, Zagreb

Novela od Stanca. Pokladna igra
Preveo Roberto Orlandini
Teatro Universitario Ca' Foscari, Venezia
Red. Giovanni Poli

Sc. Dorino Cioffi
Kost. Carla Picozzi
25. 8. 1958. Ljetna pozornica
DLJI

Novela od Stanca. Komedija u jednom činu
Red. Bogdan Jerković
Sc. Želimir Zagotta
Premijera (obnova): ? 1958.
SEK, Zagreb

Novela od Stanca. Komedija
Red. Zvezdana Ladika
Sc. i kost. Zvonko Šuler
Kor. Milana Broš
Premijera: 18. 4. 1963. (13). * 13. 5. 1963. 5 pred. (18).
Izbor sc. gl. Milan Grakalić
ZKM

Novela od Stanca. Pokladna igra u kojoj se vidi od istog spjevaoca i komedija *Tirena*
Adaptirao Marko Fotez.
Muzika Krešimira Baranovića
Red. Marko Fotez
Dir. Vid Kuzmanić
Sc. Miomir Denić
Kost. Božana Jordanović i Ivica Raunig
Kor. Franka Hatze-Kuljiš
Premijera: 12. 1. 1969. 11 pred.
HNK Split

Novela od Stanca. Komedija
Red. Tomislav Durbešić
Premijera: 7. 3. 1971.* 23. 5. 1971. 17 pred.
Teatar &TD

Novela od Stanca.
Teatar &TD, Zagreb i Akademija za kazališnu i filmsku umjetnost, Zagreb.
Red. Tomislav Durbešić
Suradnik za ples Ivica Boban
23. 7. 1971. Poljana Mrtvo zvono
Sc. gl. Bogdan Gagić
DLJI

Novela od Stanca /Komedija u jednom činu/
Red. Ivica Kunčević
Sc. Marin Gozze
Kost. Dubravka Kunčević i Marin Gozze
Premijera: 17. 1. 1976. * 30. 5. 1976. 15 pred.
Sc. gl. Antun Simatović

KMD Dubrovnik

Novela od Stanca

Kazalište Marina Držića, Dubrovnik

Red. Ivica Kunčević

Sc. Marin Gozze

Kost. Dubravka Kunčević i Marin Gozze

Kor. Sulejman Muratović

30. 5. 1976. Hvarsko kazalište.

Sc. gl. Antun Simatović.

Dani hvarskog kazlišta, Hvar

Novela od Stanca

Red. Slobodan Praljak

Premijera: 24. 9. 1977. (19). * 6. 10. 1977. 3 pred. (22).

ZKM

Novela od Stanca

Red. Borna Baletić

Sc. Marin Gozze Kost. Marija Žarak

Kor. Ratko Glamuzina

Maska: Vanja Rogošić

Premijera: 4. 12. 1987. (12). * 31. 1. 1988. 9 pred. (21).

Sc. gl. Mirko Krstičević

HNK Split

Arkulin

Arkulin

Red. i sc. Tomislav Radić

Premijera: 31. 10. 1970. * 21. 5. 1971. 17 pred.

ZKM

Arkulin

Red. Ivica Kunčević

Dram. Petar Brečić

Sc. Ivica Prlender

Kost. Danica Dedijer

Skladatelj Neven Frangeš

Kor. Miljenko Vikić

Obl. svj. Zoran Mihanović

Premijera: 20. 3. 1998.

KMD Dubrovnik

(Izvor: Ljubić, Lucija i Martina Petranović. 2009. Izvedbe djela Marina Držića u Hrvatskoj.

U: *Leksikon Marina Držića*. Ur. Slobodan P. Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 909-927, str. 909)

Arkulin

Red. Krešimir Dolenčić

Sc. Dinka Jeričević
Kost. Danica Dedijer
Kor. Miljenko Vikić
Skladatelj: Stanko Juzbašić
Svjetlo: Deni Šesnić
Inspicijent: Jadranko Račić
Lektor: Miše Martinović
Asist. sc. Petra Held
Asist. kost. Tajana Meštrović
Asist. obl. svj. Martino Šesnić
Asist. red. Ante Vlahinić
Premijera: 21. 7. 2007.
DLJI

(izvor: <http://www.dubrovnik-festival.hr/default.aspx?art=2040>, pristupljeno 8. svibnja 2012.)

Tripče de Utolče/Mande

Mande

Preradio Ivan Božić
Red. Lajčo Lendvai
Sc. Stevan Jenovac
Premijera: 27. 3. 1951.
Sc. gl. Milan Asić
Narodno pozorište, Hrvatska drama, Subotica

Tripče de Utolče (Mande). Komedija u tri čina
Obnovio Vojmil Rabadan.
Red. Šime Dunatov
Sc. Petar Zrinski
Premijera: 1. 11. 1951. * 23. 12. 1951. 9 pred.
NK Zadar

Tripče de Utolče. Pokladna komedija u dva čina M. Držića u preradbi Ivana Božića
Red. Marko Fotez
Sc. Miše Račić
Premijera: 13. 6. 1953. Dubrovačke ljetne igre. * 7. 2. 1954. 9 pred.
KMD Dubrovnik

Tripče de Utolče. Komedija u tri čina
Narodno kazalište, Dubrovnik
Red. Marko Fotez
Sc. Miše Račić
13. 6. 1953. Narodno kazalište. 17. 6. 1953. 3 pred.
DLJI

Tripče de Utolče. Renesansna komedija
Red. Radoslav Špicmiller, Antun Potočnik
Sc. Ico Tomljenović
Premijera: 8. 11. 1953. * veljača 1954. 10 pred.

GNK Požega

Držić, Marin – Rabadan, Vojmil: *Tripče de Utolče*. Komedija u tri čina
Obnovio V. Rabadan
Red. Ivan Marton
Sc. Edvard Griner
Kor. Stjepan Suih
Premijera: 8. 5. 1954. * 9. 11. 1954. 11 pred.
HNK Osijek

Tripče de Utolče. Komedija
Prolog napisao Frano Čale
Glazba Zvonka Belavića
Red. Bogdan Jerković
Sc. Nikola Draganić
Premijera: 2. 7. 1955. * 1. 10. 1955. 5 pred.
Karlovačko kazalište, Karlovac

Tripče de Utolče
Prolog napisao Frano Čale
Red. Bogdan Jerković
Sc. Želimir Zagotta
Kor. Beata Gothardi
Premijera: 21. 11. 1955. Zagrebačko dramsko kazalište
Muzičko vodstvo: Rajko Dukčević
Studentsko kazalište Ivan Goran Kovačić, Zagreb

Tripče de Utolče. Komedija u tri čina
Obradio Vojmil Rabadan
Red. Vojdrag Berčić
Sc. Rudolf Bunk
Premijera: 1. 11. 1956. * 2. 12. 1956. 10 pred.
Muzičko vodstvo: Vinko Lesić
HNK Split

Tripče de Utolče. Komdija u tri čina
Obnovio: Vojmil Rabadan
Red. Marija Makuc
Sc. Franjo Alvađ
Kost. Inge Kostinčer-Bregovac
Premijera: 29. 9. 1957.
NK Sisak

Držić, Marin – Božić, Ivan: *Mande*. Komedija jedne karnevalske noći u dva dijela
Prema komediji *Tripče de Utolče* Marina Držića preradio I. Božić
Red. Aleksandar Ognjanović
Sc. Vladimir Lalicki
Premijera: 10. 10. 1957. * 11. 2. 1959. 29 pred.
NK Šibenik

Držić, Marin – Božić, Ivan: *Mande*. Komedija jedne karnevalske noći u dva dijela
Prema komediji *Tripče de Utolče* Marina Držića. Preradio I. Božić
Narodno kazalište, Šibenik.
Red. Aleksandar Ognjanović
12. 4. 1958.
Narodno kazalište „Ivan Zajc“, Rijeka
Tjedni drame jadranskih kazališta, Rijeka – Zadar

Tripče de Utolče. Pokladna komedija u dva čina
Preveo Roberto Orlandini
Teatro Universitario Ca' Foscari, Venezia
Red. Giovanni Poli
Sc. Dorino Cioffi
Kost. Carla Picozzi
25. 8. 1958. Ljetna pozornica
DLJI

Tripče de Utolče. Komedija u tri čina. Red. Đuro Puhovski
Sc. i kost. Vladimir Grigić
Premijera: 2. 12. 1958. * 20. 9. 1959. 12 pred.
GK Virovitica

Tripče de Utolče. Komedija
Red. Bogdan Jerković
Sc. Želimir Zagotta
Premijera: ? 1958.
SEK, Zagreb

Ženska pamet (Tripče de Utolče). Komedija u dva dijela
Preradio Ivan Božić.
Red. Anđelko Štimac
Sc. Antun Žunić
Kost. Ružica Nenadić-Sokolić
Premijera: 13. 4. 1962. * 28. 7. 1962. 14 pred.
HNK Rijeka

Tripče. Komedija
Red. Zvezdana Ladika
Sc. i kost. Jagoda Buić
Kor. Milana Broš
Premijera: 18. 4. 1963. * 13. 5. 1963. 5 pred.
Izbor sc. gl. Bogdan Gagić
ZKM

Tripče. /Komedija u pet činova bez sačuvanog prvog/
Prolog napisao Frano Čale
Red. Joško Juvančić
Sc. Zvonko Šuler

Premijera: 11. 3. 1967. (10). * 28. 4. 1967. 5 pred. (15)
KMD Dubrovnik

Tripče de Utolče. Komedija
Prolog napisao Frano Čale
Red. Joško Juvančić
Sc. i kost. Miše Račić
Premijera: 28. 1. 1968. * 15. 3. 1969. 27 pred.
GDK Gavella

Savin, Dragutin: *Tripče*
Prema komediji *Tripče de Utolče* Maina Držića napisao D. Savin
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek
Red. Dragutin Savin
Dir. Antun Petrušić
Sc. i kost. Jagoda Buić
15. 6. 1970.
HNK Osijek
Anale – Festival komorne opere i baleta, Osijek

Skup

Skup. (Škrtac)
Prema originalu Držićeve komedije za Teatar marioneta priredio Berislav Deželić
Glazba Božidara Širole
Red. Velimir Deželić, ml.
Sc. Ljubo Babić
Premijera: 3. 4. 1921. Helios kino. * 7. 4. 1921. Jeronimska dvorana. 4 pred.
Teatar marioneta, Zagreb

Širola, Mladen: *Petrica Kerempuh*. Komedija u tri čina
Prema Molièreovoj komediji *Tvrđica* i Držićevoj *Skup*
Red. M. Širola
Igrano: 1. 2. 1936. Balkan kino. * 6. 3. 1937. Balkan kino. 3 pred.
Teatar marioneta, Zagreb

Emšir (Širola, Mladen): *Škrtica*. Komedija za djecu u tri čina s prologom i epilogom
/Prema *Skupu* Marina Držića u obradi Velimira Deželića, ml., priredio M. Širola/
Red. Tito Strozzi
Premijera: 7. 11. 1937. Hrvatsko narodno kazalište. Malo kazalište. 2 pred.
Dječje carstvo, Zagreb

Skup. Komedija u tri čina u preradbi Miše Račića
Red. i sc. Miše Račić
Premijera: 11. 5. 1950. * 24. 2. 1952. 22 pred.
KMD Dubrovnik

Skup. Komedija u pet činova
Krnji peti čin nadopunio Mihovil Kombol. Za scenu priredio Branko Gavella

Glazba Ive Lhotke Kalinskog
Red. Branko Gavella
Sc. Ljubo Petričić
Kost. Inge Kostinčer
Premijera: 13. 9. 1950. * 19. 5. 1951.
HNK Zagreb

Skup. Komedija u pet činova
Krnji peti čin nadopunio Mihovil Kombol
Adaptirao Branko Gavella
Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb
Red. Branko Gavella
Sc. Ljubo Petričić
20. 9. 1950. Ljetna pozornica. 21. 9. 1950. 2 pred.
Sc. gl. Ivo Lhotka Kalinski
DLJI

Skup. Komedija u pet činova
Krnji peti čin nadopunio Mihovil Kombol
Red. Ivan Marton
Sc. Edvard Griner
Premijera: 16. 12. 1950. * 25. 2. 1951. 8 pred.
Sc. gl. Dragutin Savin
HNK Osijek

Skup. Komedija u tri čina
Priredio Marko Fotez
Pjesme komponirao Maks Mottl
Red. Marko Fotez
Sc. i kost. Jagoda Buić-Bonetti
Premijera: 6. 4. 1958. * 22. 5. 1968. 68 pred.
HNK Split

Skup. Komedija u tri čina
Priredio Marko Fotez
Narodno kazalište, Split
Red. Marko Fotez
Sc. i kost. Jagoda Buić-Bonetti
14. 4. 1958.
Narodno kazalište „Ivan Zajc“ Rijeka
Tjedni drame jadranskih kazališta, Rijeka – Zadar

Skup. Komedija u pet činova
Peti čin nadopunio Mihovil Kombol
Red. Kosta Spaić
Sc. Rudolf Sablić
Kost. Inge Kostinčer
Premijera: 11. 7. 1958. Dubrovačke ljetne igre. * 11. 8. 1971. 62 pred.

Premda se sve predstave pripisuju dubrovačkom kazalištu, tijekom vremena ova je predstava postala predstavom Festivalskog ansambla u kojem su sudjelovali i dubrovački glumci.
KMD Dubrovnik

Skup. Komedija u pet činova
Krnji peti čin nadopunio Mihovil Kombol.
Narodno kazalište, Dubrovnik i Festivalski dramski ansambl.
Red. Kosta Spaić
Sc. Rudolf Sablić
Kost. Inge Kostinčer
11. 7. 1958. Park Muzičke škole. 11. 8. 1971. 60 pred.
Sc. gl. Ivo Malec
DLJI

Skup. Komedija u tri čina
Priredio Marko Fotez
Pjesmice komponirao Maks Mottl
Narodno kazalište, Split
Red. Marko Fotez
Sc. i kost. Jagoda Buić-Bonetti
10. 8. 1958. Trg braće Radića. 18. 8. 1967. 4 pred. Jedna predstava izvedena je 1961. u Kašteletu („malom“), a jedna predstava 1967. na Boškovićevoj poljani.
Splitsko ljeto, Split

Skup. Komedija u pet činova
Krnji peti čin nadopunio Mihovil Kombol
Red. Kosta Spaić
Sc. Rudolf Sablić
Kost. Inge Kostinčer-Bregovac
Premijera: 11. 3. 1959. * 13. 5. 1959. 17 pred.
Sc. gl. Branimir Sakač
GDK Gavella

Skup. Komedija u tri čina
Red. i sc. Berislav Brajlović
Kost. Olga Grigić
Premijera: 10. 11. 1963. * 24. 5. 1964. 16 pred.
GK Virovitica

Skup. Komedija u pet činova
Red. Branko Mešeg
Sc. Joza Mataković
Kost. Katica Zović
Premijera: 17. 9. 1964. 11 pred.
GK „J.I.“, Vinkovci

Skup. Komedija u dva dijela
Red. Mirko Perković
Sc. i kost. Jagoda Buić

Premijera: 27. 1. 1966. * 28. 5. 1968. 44 pred.
GK Komedijska

Skup. Komedijska u tri čina
Preradio Marko Fotez
Red. Ivo Šebalić
Sc. i kost. Zoran Šandorov
Premijera: 1. 10. 1966. * 4. 6. 1967. 38 pred.
INK Pula

Skup. Komedijska u tri čina
Red. Borislav Mrkšić
Sc. Berislav Deželić
Premijera: 27. 4. 1967. 9 pred.
NK „A.C.“, Varaždin

Skup. Komedijska u tri čina, u preradbi Marka Foteza
Red. Marko Fotez
Sc. i kost. Jagoda Buić
Premijera: 28. 9. 1967. (9) * 20. 12. 1969. 29 pred. (38)
HNK Osijek

Skup. Komedijska u tri čina
Preradio Marko Fotez
Red. Marko Fotez
Sc. Antun Žunić
Kost. Ružica Nenadić-Sokolić
Premijera: 21. 10. 1967. * 30. 3. 1969. 41 pred.
HNK Rijeka

Skup. Komedijska u pet činova
Red. Kosta Spaić
Sc. i kost. Hans Georg Schäfer
Premijera: 5. 4. 1974. (18) * 9. 6. 1977. 103 pred. (121)
GDK Gavella

Skup. Komedijska u pet činova
Dramsko kazalište Gavella
Red. Kosta Spaić
Sc. i kost. Hans Georg Schäfer
18. 6. 1974. – 9. 6. 1977. 3 pred.
Gavelline večeri, Zagreb

Skup
Dramsko kazalište Gavella, Zagreb
Red. Kosta Spaić
Sc. i kost. Hans Georg Schäfer
30. 10. 1974. Spomen-dom „Đuro Salaj“
Susreti profesionalnih kazališta, Slavonski Brod

L'Avaro (Skup). Commedia in tre atti
Traduzione di Elvia Malusà e Giuseppe Maffioli
Red. Giuseppe Maffioli
Sc. Dorian Sokolić
Kost. Ružica Nenadić-Sokolić
Kor. Milan Krištofić
Premijera: 13. 12. 1977. * 10. 12. 1980. 36 pred.
HNK Rijeka, Talijanska drama

Skup. (L'Avaro). Komedija u tri čina
Adaptirao Giuseppe Maffioli. Preveli Elvia Malusà i G. Maffioli
Narodno kazalište „Ivan Zajc“. Talijanska drama, Rijeka
Red. Giuseppe Maffioli
Sc. Dorian Sokolić
Kost. Ružica Nenadović-Sokolić
Kor. Milan Krištofić
10. 7. 1978. Spomen-dom „Đuro Salaj“
Susreti profesionalnih kazališta, Slavonski Brod

Skup. Komedija na piru Saba Gajčina
Premijera: 5. 5. 1980. (48). * 29. 5. 1986. 30 pred. (78).
HNK Rijeka

Skup. Komedija na piru Saba Gajčina
Red. Vlado Vukmirović
Sc. Dorian Sokolić
Kost. Ružica Nenadić-Sokolić
Pretpremijera: 5. 6. 1980. (48).
Premijera: 20. 10. 1980. (53). * 18. 12. 1980. 8 pred. (61).
HNK Rijeka

Skup. Komedija
Adaptirali Zlatko Bourek i Joško Juvančić
Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb i Festivalni dramski ansambl, Dubrovnik
Red. Z. Bourek i J. Juvančić
Sc. Z. Bourek
Kost. Diana Bourek
Lutke Z. Boureka
16. 7. 1983. Gundulićev Poljana. * 20. 7. 1983. 3 pred.
Kipar-izvođač lutaka Stjepan Gračan
Sc. pokret: Darko Kolar
Sc. gl. Jaroslav Kubiček
Dubrovački dani mladog teatra
DLJI

Skup. Komedija
Adaptirali Zlatko Bourek i Joško Juvančić
Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb i Festivalni dramski ansambl, Dubrovnik

Red. Z. Bourek i J. Juvančić
Sc. Z. Bourek
Kost. Diana Bourek
Lutke Z. Boureka
16. 7. 1983. Gundulićeva poljana. * 20. 7. 1983. 3 pred.
Kipar-izvođač lutaka: Stjepan Gračan
Sc. pokret: Darko Kolar
Sc. gl. Jaroslav Kubiček
Dani mladog teatra, Zagreb 1974.-1977., Dubrovnik 1980.-1983.

Držić, Marin i Bourek, Zlatko: *Skup*
Red. i sc. Zlatko Bourek
Kost. D. Bourek
Premijera: 17. 7. 1983. Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik. * 19. 5. 1985. 44 pred.
Sc. gl. Jaroslav Kubiček
Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb

Skup. Komedija u pet činova
Festivalski dramski ansambl, Dubrovnik.
Red. Kosta Sapić
Sc. Miše Račić
Kost. Diana Kosec-Bourek i Ika Škomrlj
1. 8. 1986. Park Muzičke škole. * 11. 8. 1989. 15 pred.
Adaptacija prostora: Drago Turina
DLJI

Skup
Prema komediji M. Držića adaptirao Zlatko Bourek
Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb
Red. Z. Bourek i Joško Juvančić
Sc. Z. Bourek
Kost. Diana Kosec
Kor. Darko Kolar
Lutke Z. Boureka
7. 10. 1983. Zagrebačko gradsko kazalište Komedija. * 8. 10. 1983. 2 pred.
Dram. Georgij Paro
Sc. gl. Jaroslav Kubiček
PIF

Skup. Komedija u pet činova
Red. Marin Carić
Dram. Hrvoje Ivanković
Sc. Željko Zorica
Kost. Diana Kosec Bourek
Sc. gl. Davor Rocco
Sur. za sc. pokret Jasna Frankić Brkljačić
Jez. savj. Marija Kohn i Đurđa Škavić
Premijera: 10. 10. 1997.
HNK Zagreb

(Izvor: Ljubić, Lucija i Martina Petranović. 2009. Izvedbe djela Marina Držića u Hrvatskoj. U: *Leksikon Marina Držića*. Ur. Slobodan P. Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 909-927, str. 924)

Skup

Red./sc./lutke: Zlatko Bourek

Kost. Dijana Kosec-Bourek

Skladateljica: Paola Dražić-Zekić

Jez. savj. Miše Martinović

Prolog i epilog napisao: Luko Paljetak

Premijera: 26. 1. 2008.

KMD Dubrovnik

(izvor: <http://www.dubrovnik-festival.hr/default.aspx?art=2201>, pristupljeno 8. svibnja 2012.)

Skup

Red. Joško Juvančić

Sc. Marin Gozze

Kost. Marija Maca Žarak

Jez. savj. Miše Martinović

Skladatelj: Nenad Šiškov

Obl. svj. Zoran Mihanović

Obl. zvuka: Damir Punda

Premijera: 28. 3. 2008.

HNK Split

(izvor: <http://www.dubrovnik-festival.hr/default.aspx?art=2206>, pristupljeno 8. svibnja 2012.)

Skup

Red. Ivica Kunčević

Kost. Danica Dedijer

Obl. svj. Zoran Mihanović

Gl. Frano Đurović

Lektor: Miše Martinović

Inspicijent: Jadranko Račić

Asist. red. Ante Vlahinić

Asist. kost. Tajana Meštrović i Sanja Jureško

Premijera: 20. 8. 2008.

DLJI

(izvor: <http://www.dubrovnik-festival.hr/default.aspx?art=2047>, pristupljeno 8. svibnja 2012.)

Dundo Maroje

Dundo Maroje. Komedija u dva dijela (3 slike)

Za scenu priredio Marko Fotez

Red. Marko Fotez

Premijera: 27. 10. 1938. * 7. 12. 1943. 118 pred.

HNK Zagreb

Dundo Maroje. Komedija u dva dijela (3 slike)

Za scenu priredio Marko Fotez

Red. Mirko Perković
Sc. Đorđe Petrović
Premijera: 30. 9. 1939. * 29. 3. 1942. 12 pred.
HNK Osijek

Dundo Maroje. Komedija u dva dijela (pet činova)
Preradba Marka Foteza
Red. Marko Fotez
Sc. Milan Tolić
Premijere: 5. 10. 1940. Hvar; 21. 12. 1940. Split. * 7. 5. 1941. 35 pred.
HNK Split

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Preradio Marko Fotez
Red. Branko Gavella
Sc. Vladimir Žedrinski
Premijera: 14. 11. 1942.
Hrvatsko državno kazalište, Sarajevo

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Za pozornicu priredio Marko Fotez
Red. Dujam Biluš
Sc. Ivan Stošić
Premijera: 1. 5. 1943. * 12. 3. 1944. 11 pred.
Hrvatsko državno kazalište za Primorje, Dubrovnik

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Za pozornicu priredio Marko Fotez
Red. Marko Fotez
Sc. Antun Žunić
Obnova: 19. 1. 1944. (13) * 2. 4. 1944. 7 pred. (20)
HNK Osijek

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Za pozornicu priredio Marko Fotez
Red. Azalea Đačić
Sc. Milan Tolić
Premijera: 22. 1. 1944. Foaje općinskog kazališta. * 2. 2. 1944. 4 pred.
Dramski studio Split

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Red. Marko Fotez
Sc. Petar Zrinski
Premijera: 14. 9. 1945. * 14. 7. 1947. 27 pred.
Narodno kazalište Zadar

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Za pozornicu priredio Marko Fotez
Red. Berislav Zamberlin

Sc. Miše Račić
Premijera: 1. 2. 1946. * 30. 9. 1946. 12 pred.
KMD Dubrovnik

Dundo Maroje. Komedija u dva dijela (3 slike)
Red. Dubravko Dujšin
Sc. Marijan Trepše
Premijera: 20. 2. 1946. (119) * 30. 5. 1946. 15 pred. (134)
HNK Zagreb

Dundo Maroje. Komedija u tri čina s prologom
Preradio Marko Fotez
Red. Stanko Kolašinac
Sc. i kost. Berislav Deželić
Premijera: 19. 9. 1946.
Hrvatsko narodno kazalište, Subotica

Dundo Maroje. Komedija u dva dijela (3 slike)
Red. Slavko Midžor
Sc. Armand Alliger
Premijera: 1. 10. 1946. (21) * 26. 12. 1946. 11 pred. (32)
Sc. gl. Maks Mottl
HNK Osijek

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Za pozornicu priredio Marko Fotez
Red. Vatroslav Hladić
Sc. Miše Račić
Obnova: 27. 10. 1946. (13) * 19. 6. 1947. 6 pred. (19)
KMD Dubrovnik

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Za scenu priredio Marko Fotez
Red. Jozo Laurenčić
Sc. Rudolf Bunk
Premijera: 16. 11. 1946. * 5. 1. 1947. 8 pred.
HNK Split

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Red. Marko Fotez
Sc. Vladimir Žedrinski
Premijera: 6. 2. 1947. * 28. 6. 1953. 35 pred.
Narodno kazalište „Ivan Zajc“, Rijeka

Držić, Marin – Fotez, Marko: *Dundo Maroje*. Komedija
Preradio Marko Fotez
Red. Dujam Biluš
Sc. Nikola Draganić
Premijera: 16. 3. 1947. * 21. 6. 1948. 21 pred.

Karlovačko kazalište, Karlovac

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
/Za pozornicu priredio Marko Fotez/
Red. Mirko Perković
Sc. Ferdo Ladika
Premijera: 15. 6. 1947. 14 pred.
Narodno kazalište „August Cesarec“, Varaždin

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Za pozornicu priredio Marko Fotez
Red. Rudolf Opolski
Sc. Miljenko Janković i Rudolf Opolski
Premijera: 23. 12. 1947. * 9. 5. 1948. 16 pred.
Narodno kazalište Šibenik

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Za pozornicu priredio Marko Fotez
Red. Marko Fotez
Sc. Juraj Mrazović
Obnova: 16. 6. 1948. (15). 11 pred. (26)
NK „A.C.“, Varaždin

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Za pozornicu priredio Marko Fotez
Red. Marko Fotez
Sc. Juraj Mrazović
Obnova: 5. 1. 1949. (27). 20 pred. (47)
NK „A.C.“, Varaždin

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Adaptirao Marko Fotez
Red. Dujam Biluš
Sc. i kost. Vladimir Žedrinski
Premijera: 22. 1. 1949. * 22. 4. 1949. 15 pred.
Istarsko narodno kazalište, Pula

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
/Za pozornicu priredio Marko Fotez/
Red. Franjo Majetić i Franjo Krtić
Sc. Bruno Pedišić
Premijera: 6. 2. 1949. (28). * 20. 3. 1949. 7 pred. (35)
NK Zadar

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Adaptirao Marko Fotez
Red. Martin Bralić
Sc. i kost. Vladimir Grigić
Premijera: 11. 3. 1949. * 12. 8. 1951. 27 pred.

Gradsko kazalište Virovitica

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Za pozornicu priredio Marko Fotez
Red. Franjo Perković
Sc. Rudolf Berghofer
Premijera: 2. 5. 1949. * 2. 4. 1950. 23 pred.
Narodno kazalište Bjelovar

Dundo Maroje. Komedija u tri čina u preradbi Marka Foteza
Red. Marko Fotez
Sc. Miše Račić
Premijera: 28. 8. 1949. (20) * 23. 7. 1953. 45 pred. (65)
KMD Dubrovnik

Dundo Maroje. Komedija u tri čina.
Red. Vojislav Mićović
Sc. Andrija Ivančević
Premijera: 20. 11. 1949.
Gradsko narodno kazalište, Slavonska Požega

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Za suvremenu pozornicu priredio Marko Fotez
Red. Radojko Ježić
Sc. Želimir Zagotta
2. 5. 1950. Hrvatsko narodno kazalište. Malo kazalište
Studentsko kazalište Ivan Goran Kovačić, Zagreb

Držić, Marin – Fotez, Marko: *Dundo Maroje*. Komedija u tri čina
Red. Albert di Cecco
Sc. Petar Papp
Premijera: 18. 5. 1950. (22). * 26. 10. 1954. 57 pred. (79)
Karlovačko kazalište, Karlovac

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
U preradbi Marka Foteza.
Narodno kazalište, Dubrovnik
Red. Dujam Biluš
Sc. Miše Račić
17. 6. 1950.
Hrvatsko narodno kazalište. Malo kazalište
Festival dramskih kazališta NR Hrvatske

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Preradio Marko Fotez
Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd
Red. Bojan Stupica
Sc. Milenko Šaban
Kost. Danka Pavlović

8. 9. 1950. Ljetna pozornica. 10. 9. 1950. 3 pred.
Sc. gl. Krešimir Baranović
Dubrovačke ljetne igre

Dundo Maroje. Komediya u tri čina
Red. Antun Potočnik
Sc. Ico Tomljenović
Premijera: ožujka 1951.
Narodno kazalište Sisak

Dundo Maroje. Komediya u tri čina u preradbi Marka Foteza
Narodno kazalište, Dubrovnik
Red. Marko Fotez
Sc. Miše Račić
4. 7. 1951. Ljetna pozornica. 23. 7. 1953. 10 pred.
DLJI

Dundo Maroje. Komediya u tri čina
Adaptirao Marko Fotez
Red. Anđelko Štimac
Sc. Josip Brocca i Anđelko Štimac
Premijera: 6. 11. 1952. (16). * 29. 1. 1954. 41 pred. (57).
INK Pula

Dundo Maroje. Komediya u dva dijela
Nadopunio Mihovil Kombol
Red. Mladen Škiljan
Sc. Kamilo Tompa
Kost. Jasna Novak
Premijera: 4. 9. 1955. * 3. 3. 1963. 130 pred.
Sc. gl. Branimir Sakač
GDK Gavella

Dundo Maroje. Komediya u tri čina
Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd.
Red. i sc. Bojan Stupica
8. 7. 1955. Gundulićeva poljana. 29. 8. 1958. 14 pred.
Sc. gl. Krešimir Baranović
DLJI

Dundo Maroje. Komediya u tri čina
Za suvremenu pozornicu priredio Marko Fotez
Red. Ivan Marton
Sc. Branko Kovačević
Premijera: 18. 3. 1956. (33) * 20. 5. 1956. 41 pred. (74)
HNK Osijek

Dundo Maroje. Komediya u tri čina
Za suvremenu pozornicu priredio Marko Fotez

Red. Anđelko Štimac
Sc. Antun Žunić
Premijera: 3. 10. 1956. (36) * 9. 6. 1967. 51 pred. (87)
HNK Rijeka

Dundo Maroje. Komedija u tri čina u preradbi Marka Foteza
Preveo Jaroslav Urban
Narodni divadlo, Prag
Red. i sc. Bojan Stupica
Kost. Mira Glišić
6. i 7. 8. 1958. Ljetna pozornica
Sc. gl. Krešimir Baranović
DLJI

Držić, Marin – Fotez, Marko: *Dundo Maroje*. Komedija u tri čina
Za suvremenu pozornicu priredio M. Fotez
Red. Mirko Merle
Sc. Savo Simončić
Pretpremijera: 16. 9. 1958.
Premijera: 21. 9. 1958. (80). * 13. 4. 1962. 73 pred. (153)
Karlovačko kazalište, Karlovac

Dundo Maroje. Komedija u dva dijela, 3 slike
Obrada Marka Foteza
Red. Ivan Šebelić
Sc. i kost. Želimir Zagotta
Premijera: ? 1958.
Sc. gl. Miro Belamarić
SEK, Zagreb

Dundo Maroje. Komedija
Red. i sc. Ivan Marton
Kost. Marija Dimić
Premijera: 20. 5. 1959. 17 pred.
Gradsko kazalište „Joza Ivakić“, Vinkovci

Dundo Maroje. Komedija u dva dijela
Nadopunio Mihovil Kombol
Zagrebačko dramsko kazalište, Zagreb
Red. Mladen Škiljan
Sc. Kamilo Tompa
Kost. Jasna Novak
15. 9. 1959. Katarinski trg. 1 pred.
Sc. gl. Branimir Sakač
Gričke igre, Zagreb

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Preradio Marko Fotez
Red. Marko Fotez

Sc. i kost. Jagoda Buić
Premijera: 26. 10. 1959. (9) * 25. 5. 1963. 37 pred. (46)
Serenade prema motivima Claudia Sanaccinia, Giovannia Gastoldia i Claudia Monteverdia
Sc. gl. prema motivima talijanskih renesansnih kompozitora instrumentirao Krešimir
Baranović
HNK Split

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Obrada Marka Foteza
Studentsko eksperimentalno kazalište, Zagreb
Red. Ivan Šebelić
Sc. i kost. Želimir Zagotta
20. 9. 1961. Košarkaško igralište Jazine
Glazba Mire Belamarića
IFSK/Internacionalni festival studentskih kazališta, Zadar 1961.; Zagreb 1962.-1973.

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Adaptirao Marko Fotez
Red. Lojze Štandehar
Sc. i kost. Zoran Šandorov
Premijera: 26. 5. 1963. (58) 20 pred. (78).
INK Pula

Dundo Maroje. Komedija u pet činova
Izgubljeni kraj napisao Mihovil Kombol
Festivalski dramski ansambl
Red. Kosta Spaić
Umjetnički suradnik red. Davor Šošić
Sc. Zvonko Šuler
Kost. Inge Kostinčer
5. 8. 1964. Gundulićeve poljana. 24. 8. 1971. 46 pred.
Sc. gl. Bogdan Gagić
DLJI

Dundo Maroje. Komedija u tri čina
Obradio Marko Fotez
Red. Vanča Kljaković
Sc. Josip Strmečki
Kost. Vladimir Grigić
Premijera: 28. 4. 1967. (28). * 11. 12. 1968. 47 pred. (75).
GK Virovitica

Dundo Mroje. Komedija u dva dijela (pet činova)
Nadopunio Mihovil Kombol
Red. Mladen Škiljan
Sc. Aleksandar Augustinčić
Kost. Inge Kostinčer
Premijera: 11. 10. 1967. (135) Radničko sveučilište Moša Pijade. * 18. 2. 1968. 24 pred.
(159)

HNK Zagreb

Dundo Maroje. Komedija u tri čina

Priredio Marko Fotez

Red. Marko Fotez

Sc. Petar Pašić

Kost. Jagoda Buić

Premijera: 28. 11. 1967. (47) * 15. 12. 1968. 14 pred. (61)

Dundo Maroje. Komedija u tri čina

Za suvremenu pozornicu priredio Marko Fotez

Red. Ivo Šebelić

Sc. Želimir Zagotta

Kost. Ljubica Wagner

Premijera: 17. 9. 1968. (48)

Sc. gl. Miro Belamarić

NK „A.C.“, Varaždin

Dundo Maroje. Komedija u dva dijela (pet činova)

Red. Mladen Škiljan

Sc. Aleksandar Augustinčić

Kost. Inge Kostinčer

Premijera: 2. 11. 1971. (160) * 3. 12. 1973. Temišvar. 52 pred. (212)

HNK Zagreb

Dundo Maroje. Komedija

Adaptirao Mladen Škiljan

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb

Red. Mladen Škiljan

Obnovio Petar Šarčević

Sc. Aleksandar Augustinčić

Kost. Inge Kostinčer

16. 7. 1972. Pred Dvorom. 24. 7. 1972. 3 pred.

DLJI

Držić, Marin – Fotez, Marko – Stražičić, Stijepo – Jusić, Đelo: *Dundo Maroje* '72. Glazbena komedija u dva dijela

Uglazbio Đ. Jusić

Red. Vlado Štefančić

Dir. Đelo Jusić i Pero Gotovac

Sc. Zvonko Šuler

Kost. Ika Škomrlj

Kor. Tihana Škrinjarić

Praizvedba: 7. 9. 1972. * 22. 5. 1985. 220 pred.

GK Komedija

Držić, Marin – Fotez, Marko – Stražičić, Stijepo – Jusić, Đelo: *Dundo Maroje* '72. Glazbena komedija

Napisao M. Držić. Preradio M. Fotez. Tekstovi pjesama S. Stražičića. Glazba Đ. Jusića.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska, Zagreb
Red. Vlado Štefančić
Dir. Đelo Jusić, Pero Gotovac
Sc. Zvonimir Šuler
Kost. Ika Škomrlj
Kor. Tihana Škrinjarić
23. 5. 1973.
Gl. suradnik Maks Mottl
Kazališna zajednica Rijeka, Rijeka

Dundo Maroje. Komedijska u tri čina
Za suvremenu pozornicu priredio Marko Fotez
Red. Marko Fotez
Sc. Dorian Sokolić
Kost. Ružica Nenadić-Sokolić
Premijera: 2. 7. 1973. (88). Ljetna pozornica Opatija. * 12. 2. 1975. 39 pred. (127).
HNK Rijeka

Dundo Maroje. Komedijska u pet činova
Festivalski dramski ansambl
Red. Joško Juvančić
Kost. Ingrid Begović
16. 8. 1974. Držiceva/Bunićeva poljana. 10. 8. 1979. 32 pred.
Adaptacija prostora: Miše Račić
DLJI

Držić, Marin – Fotez, Marko – Stražičić, Stijepo, Jusić, Đelo: *Dundo Maroje '72*. Glazbena komedijska u dva dijela
Uglazbio Đ. Jusić
Zagrebačko gradsko kazalište „Komedijska“
Red. Vlado Štefančić
Dir. Pero Gotovac
Sc. Zvonko Šuler
Kost. Ika Škomrlj
Kor. Tihana Škrinjarić
23. 6. 1975. Trg Republike
Gl. suradnik Maks Mottl
Splitsko ljeto, Split

Držić, Marin – Fotez, Marko – Stražičić, Stijepo – Jusić, Đelo: *Dundo Maroje '72*. Muzička komedijska u dva dijela
Uglazbio Đ. Jusić
Zagrebačko gradsko kazalište „Komedijska“
Red. Vlado Štefančić
Dir. Pero Gotovac
Kor. Tihana Škrinjarić
Sc. Zvonko Šuler
Kost. Ika Škomrlj
2. 10. 1976. Spomen-dom „Đuro Salaj“

Susreti profesionalnih kazališta, Slavonski Brod

Dundo Maroje. Komedija
Priredio Marko Fotez
Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd
Red. Miroslav Belović
Sc. i kost. Zvonko Šuler
16. 8. 1977. Tvrđava Lovrjenac. 18. 8. 1977. 3 pred.
Sc. gl. Veljko Maričić
DLJI

Dundo Maroje. Komedija
Red. Ivica Kunčević
Sc. Zvonimir Šuler
Kost. Diana Kosec-Bourek
Kor. Miljenko Vikić
Maske Zlatka Boureka
Javni generalni pokus: 13. 3. 1981. (213). Premijera: 14. 3. 1981. (214). * 25. 4. 1986. 88 pred. (302).
Sc. gl. Neven Frangeš
HNK Zagreb

Dundo Maroje
Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb
Red. Ivica Kunčević
Kost. Diana Kosec-Bourek
Sc. Zvonimir Šuler
Kor. Miljenko Vikić
19. 7. 1981. Hrvatsko narodno kazalište. * 20. 7. 1981. 2 pred.
Sc. gl. Neven Frangeš
Splitsko ljeto

Dundo Maroje. Komedija u pet činova
Adaptirao Tomislav Radić. Prolog i epilog napisao Antun Šoljan
Festivalski dramski ansambl, Dubrovnik
Red. T. Radić
Sc. Dinka Jeričević
Kost. Maja Galaso
10. 8. 1981. Gundulićeva poljana. * 21. 8. 1981. 4 pred.
Gl. sur. Nataša Kričevcov
DLJI

Dundo Maroje
Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb
Red. Ivica Kunčević
Sc. Zvonimir Šuler
Kost. Diana Kosec-Bourek
2. 10. 1981. Hrvatsko narodno kazalište
Kazališna zajednica Rijeka, Rijeka

Dundo Maroje. Komedija
Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb
Red. Ivica Kunčević
Sc. Zvonimir Šuler
Kost. Diana Kosec-Bourek
Kor. Miljenko Vikić
6. 10. 1981.
Sc. gl. Neven Frangeš
Susreti profesionalnih kazališta Hrvatske, Slavonski Brod

Držić, Marin – Fotez, Marko – Stražičić, Stijepo – Jusić, *Đelo: Dundo Maroje '72*. Musical, u dva čina
Prema istoimenoj komediji M. Držića sastavio M. Fotez, stihove napisao S. Stražičić, uglazbio Đ. Jusić
Red. Branko Mešeg
Dir. Ivanka Ivanković
Sc. Miše Račić
Kost. Jasna Novak
Kor. Antun Marinić
Premijera: 14. 1. 1982. * 4. 10. 1984. 43 pred.
HNK Osijek

Dundo Maroje. Komedija u pet činova
Red. Krešimir Dolenčić
Sc. Ivica Prlender
Kost. Darja Hlavka
Premijera: 31. 7. 1984. Dubrovačke ljetne igre. Dubrovnik. Lovrjenac. * 3. 8. 1985. 6 pred.
Sc. gl. Davor Rocco
Koprodukcija: Akademija za kazalište, film i televiziju, Zagreb; Kazališna družina Lift; Radničko i narodno sveučilište Moša Pijade, Zagreb
RANS, Zagreb

Dundo Maroje
Red. Krešimir Dolenčić
Sc. Ivica Prlender
Kost. Darja Hlavka
31. 7. 1984. Tvrđava Lovrjenac. * 3. 8. 1985. 6 pred.
Sc. gl. Davor Rocco
1984. kao izvođački ansambl umjesto Akademije za kazalište, film i televiziju i Kazališne družine Lift navodi se Festivalski studentski ansambl
DLJI

Dundo Maroje. Komedija u pet činova
Red. Krešimir Dolenčić
Sc. Ivica Prlender
Kost. Darja Hlavka
Premijera: 31. 7. 1984. Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik. Tvrđava Lovrjenac. * 3. 8. 1985. 6 pred.

SEK

Dundo Maroje

Kazališna grupa Lift, Zagreb; Studentski kulturni centar, Zagreb

Red. Krešimir Dolenčić

Sc. Ivica Prlender

Kost. Darja Hlavka

25. 10. 1984. Dramsko kazalište Gavella

Sc. gl. Davor Rocco

Kazališna zajednica Rijeka, Rijeka

Dundo Maroje. Komedija u pet činova

Adaptirao Marin Carić

Red. M. Carić

Sc. Zlatko Bourek

Kost. Ika Škomrlj i Zlatko Bourek

Premijera: 7. 8. 1985. Trg Preporoda. (62). 12. 10. 1987. 39 pred. (101).

Dram. Slobodan P. Novak

HNK Split

Dundo Maroje

Adaptirao Marin Carić

Hrvatsko narodno kazalište, Split i Teatar Europa-Mediteran

Red. Marin Carić

Sc. Zlatko Bourek

Kost. Ika Škomrlj i Z. Bourek

Premijera: 7. 8. 1985. Trg Preporoda. * 17. 7. 1986. 9 pred.

Dram. Slobodan Prosperov Novak

Sc. gl. Ennio Stipčević i Joško Koludrović

Splitsko ljeto

Dundo Maroje. Komedija u pet činova

Hrvatsko narodno kazalište, Split

Red. Marin Carić

Sc. i kost. Zlatko Bourek

13. i 14. 8. 1985. Boškovićeve poljana. 2 pred.

Sc. gl. Joško Koludrović

DLJI

Držić, Marin – Fotez, Marko – Stražičić, Stijepo, Jusić, Delo: *Dundo Maroje '72. Musical u dva dijela*

Prema komediji M. Držića napisao M. Fotez. Tekstove pjesama napisao S. Stražičić.

Uglazbio Đ. Jusić

Festivalski ansambl, Dubrovnik

Red. Vlado Štefančić

Savjetnik Izet Hajdarhodžić

Dir. Đ. Jusić

Kor. Miljenko Vikić

Sc. Zvonimir Šuler

Kost. Ika Škomrlj i Dženi (Dženisa) Medvedec
20. 7. 1989. Gundulićeva poljana. * 26. 7. 1990. 7 pred.
Sudjeluje Festivalski orkestar, Dubrovnik i Mješoviti zbor Libertas, Dubrovnik.
DLJI

Dundo Maroje. Komedija u pet činova
Festivalski dramski ansambl, Dubrovnik
Red. Paolo Magelli
Suradnik red. Alena Slunačkova i Damir Zlatar Frey
Kost. Doris Kristić
10. 8. 1989. Pustijerna. 7. 8. 1990. 9 pred.
Dram. Željka Udovičić
Sc. gl. Ljupčo Konstantinov
Adaptacija prostora: Ivica Prlender
DLJI

Dundo Maroje. Komedija
Adaptirao Dalibor Foretić. Epilog napisao Luko Paljetak
Red. i sc. Zlatko Bourek
Kost. Diana Kosec-Bourek
Lutke Z. Boureka
Premijera: 14. 7. 1990. Dubrovačke ljetne igre. Dubrovnik. Park Muzičke škole. * 19. 12.
1990. 11 pred.
Sc. gl. Paula Dražić-Zekić
KMD Dubrovnik

Dundo Maroje. Komedija
Adaptirao Dalibor Foretić. Epilog napisao Luko Paljetak
Kazalište Marina Držića, Dubrovnik
Red. i sc. Zlatko Bourek
Kost. Diana Kosec-Bourek
Lutke Z. Boureka
14. i 15. 7. 1990. Park Muzičke škole. 2 pred.
Sc. gl. Paola Dražić-Zekić
DLJI

Dundo Maroje
Red. Krešimir Dolenčić
Sc. Tihomir Milovac
Kost. Leo Kulaš
Asist. kost. Elvira Ulip
Kor. Miljenko Vikić
Jez. sur. i dram. savj. Lada Čale Feldman
Majstor rasvjete: Olivije Marečić
Majstor tona: Julio Šimunković
Maska: Sabina Šarić
Kiparski radovi: Miljenko Sekulić
Sc. gl. Srđan Berdović, Rajko Dujmić
Premijera: 25. 9. 1995. * 17. 6. 1997. 37 pred.

GDK Gavella

(izvor: http://www.gavella.hr/hr/predstave/arhiva_predstava/dundo_maroje2, pristupljeno 8. svibnja 2012.)

Dundo Maroje

Red. Ivica Kunčević

Sc. Ivica Prlender

Kost. Danica Dedijer

Sc. gl. Neven Frangeš

Sc. pokret Miljenko Vikić

Obl. svjetla Zoran Mihanović

Jez. savjetnik Miše Martinović

Pomoćnica red. Ana Tomić

Premijera: 14. 8. 2000. Ribarnica

DLJI, Festivalski dramski ansambl, Dubrovnik

(Izvor: Ljubić, Lucija i Martina Petranović. 2009. Izvedbe djela Marina Držića u Hrvatskoj. U: *Leksikon Marina Držića*. Ur. Slobodan P. Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 909-927, str. 917-918)

Dundo Maroje

Red. Ozren Prohić

Sc. Dinka Jeričević

Kost. Irena Sušac

Dram. Sanja Ivić

Skladatelj: Davor Bobić

Obl. svj. Deni Šesnić

Sc. pokret: Barbara Matijević

Jez. savj. Matko Sršen i Iva Grgić

Asistentica scenografkinje: Marta Crnobrnja

Asist. kost. Mirela Protega

Asist. za scenski pokret: Ivana Boban

Premijera: 11. 5. 2007.

HNK Zagreb

(izvor: <http://www.dubrovnik-festival.hr/default.aspx?art=2017>, pristupljeno 8. svibnja 2012.)

Dundo Maroje

Red. Marco Sciaccaluga

Sc. Guido Fiorato

Kost. Marita Čopo

Sur. za sc. govor: Tomislav Rališ

Jez. sur. Đurđa Škavić

Obl. svj. Zdravko Stolnik

Glavni slikari: Damir Medvešek i Gordana Bakić Vlahov

Asist. red. Kazimira Kirigjija

Asist. sc. Damir Medvešek

Asist. kost. Zjena Glamočanin

Prevoditeljica na probama: Irena Čurik

Fotografije: Sandra Vitaljić

Vizualni identitet predstave: Vanja Cuculić / Studio Cuculić

Premijera: 15. 9. 2011.

GDK Gavella

(izvor: http://www.gavella.hr/hr/predstave/aktualne_predstave/dundo_maroje, pristupljeno 8. svibnja 2012.)

Hekuba

Euripid – Držić, Marin: *Hekuba (Hékabē)*. Tragedija u pet činova

Prepjevaio M. Držić

Festivalski dramski ansambl

Red. Branko Gavella

Sc. Rudolf Sablić

Kost. Inge Kostinčer

Kor. Franjo Horvat

23. 8. 1959. Park Gradac. 14. 8. 1960. 7 pred.

Sc. gl. Ivo Malec

DLJI

Hekuba /Tragedija u pet činova prema Euripidu/

Red. Ivica Boban

Sc. Zlatko Kauzlarić Atač

Kost. Goranka Politeo

7. 8. 1982. Dubrovačke ljetne igre. Dubrovnik. Pod Minčetom. * 11. 8. 1985. 11 pred.

Sc. gl. Davor Rocco

Kor. borbe Ilija Smaljenović

1982. i 1983. *Hekuba* se prikazivala u okviru Dubrovačkih dana mladog teatra, a 1984. i

1985. u redovitom dramskom programu

Kazališna radionica Pozdravi, Zagreb, DLJI

Pjerin/Dubrovačka vragolija

Rabadan, Vojmil: *Dubrovačke vragolije (Pjerin)*. Komedija u tri činjenja

U spomen Marina Držića Vidre ter na način njega i družijeh našijeh starijeh spisaoca složio

V. Rabadan

Red. Vojmil Rabadan

Sc. Dorian Sokolić

Premijera: 18. 7. 1959. * 12. 5. 1960. 22 pred.

Sc. gl. Maks Mottl

HNK Rijeka

Držić, Marin – Rabadan, Vojmil: *Dubrovačka vragolija (Pjerin)*. Komedija u tri činjenja

Red. Vojmil Rabadan

Sc. Ljubo Petričić

Kost. Jagoda Buić-Bonetti

Premijera: 24. 1. 1959. * 10. 6. 1960. 27 pred.

GK Komedija

Rabadan, Vojmil: *Dubrovačke vragolije (Pjerin)*. Komedija u dva činjenja

U spomen dum Marina Držića Vidre, ter na način njega i družijeh našijeh starijeh pisalaca,
složio V. Rabadan
Red. Ljudevit Crnobori
Sc. i kost. Zoran Šandorov
Kor. Vjeročka Faggiani
Premijera: 20. 6. 1959. 41 pred.
INK Pula

Držić, Marin – Rabadan, Vojmil: *Dubrovačke vragolije (Pjerin)*. Komedija u tri čina
Red. Berislav Brajlović
Sc. Vladimir Grigić
Kost. Olga Grigić
Premijera: 14. 10. 1960. * 19. 11. 1963. 63 pred.
GK Virovitica

Glumačke dramske večeri, produkcije dramske akademije

Novela od Stanca
Red. Kosta Spaić
Asis. Davor Mladinov
Sc. Miše Račić
Kost. Inge Kostinčer
Premijera: nakon 27. 2. 1961.
Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Dundo Maroje. Drugi at, šena prva
Red. Kosta Spaić i Davor Šošić
Premijera: 3. 2. 1963.
Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Dundo Maroje. Monolog Dugoga nosa
Red. Davor Šošić
Premijera: 16. 6. 1964.
Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Studijski program za nastup u SAD: recital hrvatske poezije: *Skup*. Odlomci. [...]
Red. Kosta Spaić, Georgij Paro i Zlatko Crnković
Premijera: 26. 6. 1966.
Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Dundo Maroje. Scene
Red. Izet Hajdarhodžić
Premijera: 23. 6. 1968.
Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Skup. Scene
Red. Izet Hajdarhodžić
Premijera: 23. 6. 1968.
Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Dundo Maroje. Negromant, Dugi nos govori
Red. Joško Juvančić
Premijera: 18. 6. 1969.
Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Novela od Stanca. Jedna mogućnost za jednu moguću predstavu
Red. Tomislav Durbešić
Asis. Nada Danojević i Slobodan Praljak
Premijera: ? 1971.
Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Dramsko veče Pere Kvrgića. [među ostalim]: *Dundo Maroje*: Pomet
19. 12. 1973. Satiričko kazalište Jazavac. * 5. 6. 1976. Satiričko kazalište Jazavac. 8 pred.
Velikani dramske scene, Zagreb

Dramsko veče Izeta Hajdarhodžića. [među ostalim]: *Skup*: Skup; *Dundo Maroje*: Prolog
20. 2. 1974. Satiričko kazalište Jazavac
Velikani dramke scene, Zagreb

Skup. Scene
Red. Georgij Paro
Premijera: 11. 3. 1974.
Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Glazbene predstave

Širola, Božidar: *Novela od Stanca*. Opera u jednom činu
Stihovi Marina Držića
Red. Ivo Raić
Dir. Fridrik Rukavina
Sc. Tomislav Krizman
Praizvedba: 29. 10. 1915. * 16. 12. 1915. 4 pred.
HNK Zagreb

Širola, Božidar: *Novela od Stanca*
Stihovi Marina Držića
Red. Ivo Raić
Dir. Krešimir Baranović
Premijera: 2. 4. 1919. (15). * 20. 6. 1921. 4 pred. (9).
HNK Zagreb

Dobronić, Antun: *Dubrovački diptihon*
I. dio *Nokturno*. Tekst: *Suton* Iva Vojnovića
II. dio *Groteska*. Tekst: *Novela od Stanca* Marina Držića
Red. Boris Krivecki
Dir. Oskar Jozefović
Sc. Joza Kljaković
Praizvedba: 24. 3. 1925. * 14. 12. 1925. 5 pred.

HNK Zagreb

Širola, Božidar: *Stanac*. Muzička groteska u jednom činu
Stihovi Marina Držića
Red. Aleksandar Binički
Dir. Lovro Matačić
Sc. Marijan Trepše
Kor. Margareta Froman
Premijera: 3. 10. 1936. (10). * 1. 12. 1936. 2 pred. (12)
HNK Zagreb

Lhotka Kalinski, Ivo: *Pomet, meštar od ženidbe*. Komična opera u tri čina s prologom
Prema komediji *Dundo Maroje* Marina Držića, dubrovačkog pisca XVI. stoljeća, napisali M.
Fotez i I. Lhotka Kalinski
Red. Tito Strozzi
Dir. Boris Papandopullo
Sc. Marijan Trepše
Kor. Ana Roje i Oskar Harmoš
Praizvedba: 31. 10. 1944. * 1. 5. 1945. 8 pred.
HNK Zagreb

Lhotka Kalinski, Ivo: *Pomet, meštar od ženidbe*. Komična opera u tri čina s prologom
Prema komediji *Dundo Maroje* Marina Držića napisali Marko Fotez i I. Lhotka Kalinski
Red. Ivan Marton
Dir. Dragutin Savin
Sc. Eduard Griner
Kor. Stjepan Suhi
Premijera: 29. 6. 1952. * 27. 1. 1953. 6 pred.
HNK Osijek

Lhotka Kalinski, Ivo: *Pomet, meštar od ženidbe*. Komična opera u tri čina s prologom
Prema komediji *Dundo Maroje* Marina Držića, dubrovačkog pisca XVI. stoljeća, napisali
Marko Fotez i I. Lhotka Kalinski
Red. Anton Koren
Dir. Zdenko Peharda
Sc. Berislav Deželić i Aleksandar Virag
Kor. Olga Orlova
Premijera: 7. 4. 1953. * 24. 1. 1954. 8 pred.
HNK Rijeka

Gotovac, Jakov: *Stanac*
Prema *Noveli od Stanca* Marina Držića spjevao Vojmil Rabadan
Red. Tito Strozzi
Dir. Samo Hubad
Sc. Aleksandar Augustinčić
Prospekt Dubrovnika: Ljubo Babić
Kost. Inge Kostinčer-Bregovac
Kor. Zvonko Reljić
Praizvedba: 6. 12. 1959. * 20. 6. 1960. 20 pred.

HNK Zagreb

Gotovac, Jakov: *Stanac*. Opera u jednom činu
/Prema *Noveli od Stanca* Marina Držića napisao Vojmil Rabadan/
Red., dir. i sc. Dragutin Savin
Kost. Aurelija Branković
Kor. Argene Savin
Premijera: 8. 1. 1961. * 26. 3. 1961. 12 pred.
HNK Osijek

Gotovac, Jakov: *Stanac*. Operni scherzo u jednom činu
Prema *Noveli od Stanca* Marina Držića spjevao Vojmil Rabadan
Red. Dinko Svoboda
Dir. Davorin Hauptfeld
Sc. Dorian Sokolić
Kost. Ružica Nenadović-Sokolić
Kor. Maks Kirbos
Premijera: 20. 3. 1962. * 21. 1. 1963. 14 pred.
HNK Rijeka

Gotovac, Jakov: *Stanac*. Operni scherzo u jednom činu
Prema komediji *Novela od Stanca* Marina Držića spjevao Vojmil Rabadan
Red. Tomislav Kuljiš
Dir. Vinko Kalačić
Sc. i kost. Miše Račić
Kor. Franka Hatze Kuljiš
Premijera: 5. 6. 1966. * 20. 5. 1967. 7 pred.
HNK Split

Savin, Dragutin: *Tripče*. Opera Buffa u jednom činu
/Prema komediji Marina Držića *Tripče de Utolče* napisao D. Savin/
Red. Dragutin Savin
Dir. Antun Petrušić
Sc. i kost. Jagoda Buić
Kor. Argene Savin
Pretpremijera: 10. 4. 1970. (9) Premijera: 12. 4. 1970. (10) * 12. 10. 1970. 13 pred. (23)
HNK Osijek

Cipci, Kruno: *Dundo Maroje*. Komična opera u dva čina
Prema istoimenoj komediji Marina Držića napisao K. Cipci
Slovensko narodno gledališče, Maribor
Red. Franjo Potočnik
Dir. Vladimir Kobler
Sc. Vladimir Rijavec
Kost. Vlasta Hegedušić
28. 6. 1972. Peristil Dioklecijanove palače
Splitsko ljeto, Split

Savin, Dragutin: *Tripče*. Muzička komedija u jednim činu prema komediji *Tripče de Utolče*
Marina Držića
Napisao D. Savin
Red. Dragutin Savin
Dir. Nikolaj Žličar
Kost. Jagoda Buić
Kor. Franjo Horvat
Premijera: 16. 6. 1973. XIX. Splitsko ljeto. Carrarina poljana. * 10. 8. 1975. 2 pred.
HNK Split

Savin, Dragutin: *Tripče*. Muzička komedija u jednom činu prema komediji *Tripče de Utolče*
Marina Držića
Napisao D. Savin
Hrvatsko narodno kazalište, Split
Red. Dragutin Savin
Dir. Nikolaj Zličar
Kost. Jagoda Buić
Kor. Franjo Horvat
16. 6. 1973. Carrarina poljana. 10. 8. 1975. 2 pred.
Splitsko ljeto, Split

Gotovac, Jakov: *Stanac*. Operni skerc u jednom činu
Prema komediji Marina Držića *Novela od Stanca* spjevao Vojmil Rabadan
Red. Nada Murat
Dir. Antun Petrušić i Ivanka Ivanković
Sc. i kost. Ingrid Begović
Kor. Branka Zgrablić
Premijera: 1. 3. 1981. * 21. 3. 1981. 6 pred.
HNK Osijek

Gotovac, Jakov: *Stanac*. Komična opera u jednom činu
Prema Marinu Držiću napisao Vojmil Rabadan
Red. Ivica Krajač
Dir. Karlo Kraus
Sc. i kost. Zlatko Bourek
Kor. Miljenko Vikić
Premijera: 24. 1. 1983. (21). * 26. 5. 1984. 19 pred. (40).
HNK Zagreb

Baletne predstave

Bombardelli, Silvije: *Poklade*. Balet u tri čina (11 slika)
Scenarij prema proznom intermezzu monografije *Marin Držić Vidra* Živka Jeličića u
slobodnoj interpretaciji S. Bombardellija
Kor. Tatjana Farčić
Dir. Silvije Bombardelli
Sc. Željko Radmilović
Kost. Jagoda Buić
Praizvedba: 30. 4. 1962. * 4. 8. 1962. 8 pred.

HNK Split

4. 8. 1962. izvedeno u Meštrovićevom kašteletu u okviru Splitskog ljeta

Kompilacije i preradbe

Recital stare dubrovačke lirike. Od Šiška Menčetića do Ivana Gundulića

Red. Đurđica Dević i Zvezdana Ladika

Sc. Zvonko Šuler

Kor. Josip Krameršek

Premijera: 15. 4. 1954. * 20. 2. 1956. 10 pred.

ZKM

Maskerata: Tirena: Prolog, Skup, Dundo Maroje

Red. i sc. Richard Simonelli

Premijera: 26. 2. 1956. Kino Split. * 5. 3. 1956. Kino Split. 2 pred. Omladinska scena

Dječje kazalište Titovi mornari, Split

Predvečerje. Recital lirike dubrovačkih pjesnika od Šiška Menčetića do Džore Držića

Pjesme izabrala Zvezdana Ladika

Red. Zvezdana Ladika

Sc. i kost. Zvonko Šuler

Kor. Ivana Gattin

Premijera: 19. 3. 1958. * 19. 7. 1961. 25 pred.

Izbor sc. gl. Milan Grakalić

ZKM

Karnevalska noć /Ulomci iz Dunda Maroja, Tirene, Venere i Adona, Mande, Skupa i Novele od Stanca/

Izabrala i dramaturški obradila Zvezdana Ladika

Red. Zvezdana Ladika

Sc. i kost. Zvonko Šuler

Kor. Ivana Gattin

Premijera: 19. 3. 1958. * 19. 7. 1961. 25 pred.

Izbor sc. gl. Milan Grakalić

ZKM

Odlomci iz djela. Književno veče u povodu 450. godišnjice rođenja M. Držića

Festivalski dramski ansambl

Red. Branko Gavella

24. 7. 1958.

Atrij Kneževa dvora

DLJI

Dubrovačka noć /Dvije komedije Marina Držića: Tripče de Utoľče i Novela od Stanca/

Premijera: 18. 4. 1963. * 13. 5. 1963. 5 pred.

ZKM

Veliki monolozi

Izabrao Kosta Spaić. Komentar napisao Tomislav Ladan

(Autori: Eshil, Sofoklo, Euripid, Marin Držić, William Shakespeare, Miroslav Krleža, Federico García Lorca, Tennessee Williams)
Red. Kosta Spaić
27. 7. 1969. Lazareti. 17. 8. 1970. 2 pred.
DLJI

Razni autori: *Jugoslavenski komediografi* (Izbor iz djelâ – Marina Držića: *Dundo Maroje*, *Skup*; Jovana Sterije Popovića: *Laža i paralaža*; Augusta Šenoa: *Ljubica*; Branislava Nušića: *Gospođa ministarka*, *Sumnjivo lice*; Petra Kočića: *Jazavac pred sudom* i Branka Ćopića *Doživljaji Nikoletine Bursaća*). Izabrao i adaptirao Sava Komnenović
Red. Sava Komnenović
Premijera: 5. 12. 1973. Brštanovo * 9. 5. 1974. 15 pred.
HNK Split

Isaac, Salih: *Orlando Malevoso*
Po licenci Marina Držića i ideji Zlatka Boureka
Festivalski dramski ansambl
Red. i sc. Zlatko Bourek
Kost. Diana Kosec-Bourek
Lutke Zlatka Boureka
22. 8. 1977. Poljana Mrtvo zvono/Boškovićeve poljana. * 6. 8. 1979. 4 pred.
Sc. gl. Davor Rocco
DLJI

Boban, Ivica i kolektiv: *Play Držić*. Marin Držić. Život i djelo
Red. i sc. Ivica Boban
Kost. Marija Žarak
Premijera: 5. 8. 1978. Dubrovačke ljetne igre. Dubrovnik. 2 pred. u suradnji s „Kugla glumištem“
Kazališna radionica „Pozdravi“

Boban, Ivica i kolektiv: *Play Držić*. Marin Držić. Život i djelo
Red. i sc. Ivica Boban
Kost. Marija Žarak
Obnova: 11. 5. 1979. (3). Dvorana „Lada“ * 21. 7. 1979. 19 pred. (22)
Kazališna radionica „Pozdravi“

Popovski, Mile: *Solunski patrdi (Vragolije u Solunu)*
Prema djelu *Dundo Maroje* Marina Držića napisao M. Popovski
Dramski teatar, Skopje
Red. Kole Angelovski
30. 6. 1981. Ljetna pozornica.
Splitsko ljeto

Držić, Marin – Hitrec, Hrvoje: *Dundo na Majni*
Red. Tomislav Durbešić
Sc. Zvonimir Durbešić
Kost. Ranka Gregorić
Pretpraizvedba: 23. 12. 1982. (1). 1 pred.

Praizvedba: 25. 12. 1982. (3) * 17. 3. 1985. Scena Vidra. 110 pred. (113).
Glazba Zvonka Presečkog.
Satiričko kazalište Jazavac, Zagreb

Držić, Marin – Hitrec, Hrvoje: *Dundo na Majni*
Satiričko kazalište Jazavac, Zagreb.

Red. Tomislav Durbešić

Sc. Zvonimir Durbešić

Kost. Ranka Gregorić

4. 6. 1983. Satiričko kazalište Jazavac. Scena Vidra

Sc. gl. Neven Frangeš

Dani satire Jazavca, Zagreb

Popis literature

I. Izvori

1. Popisi predstava

Hećimović, Branko, ur. 1990. *Repertoar hrvatskih kazališta. 1840-1860-1980*. Knj. 1 i 2. Zagreb: Globus / Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti

Hećimović, Branko, ur. 2002. *Repertoar hrvatskih kazališta*. Knj. 3. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti

Ivanković, Hrvoje, ur. 2004. *Hrvatska drama i kazalište*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO

Ljubić, Lucija i Martina Petranović. 2009. Izvedbe djela Marina Držića u Hrvatskoj. U: *Leksikon Marina Držića*. Ur. Slobodan P. Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 909-927

Radošević, Andrea. 2009. Izvedbe djela Marina Držića u inozemstvu (izbor). U: *Leksikon Marina Držića*. Ur. Slobodan P. Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 929-940

<http://www.dubrovnik-festival.hr>

<http://www.gavella.hr>

2. Književni tekstovi

Držić, Marin. 1939. *Dundo Maroje*. Komedia u tri čina. Za pozornicu priredio Marko Fotez. Zagreb: Slavenska knjižara St. i M. Radić

Držić, Marin. 1953a. *Novela od Stanca. Pokladna igra u kojoj se pokazuje od istog spjevaoca i komedija Tirena*. Za pozornicu priredio Marko Fotez. Dubrovnik: Odbor Ljetnih igara

Držić, Marin. 1953b. *Plakir*. Za pozornicu priredio Marko Fotez. Dubrovnik: Odbor Ljetnih igara

Držić, Marin. 1979. *Djela*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber

Gavella, Branko i Mihovil Kombol, prir. 1939. *Pir mladog Derenčina*. Zagreb: Naklada Slavenske knjižare St. i M. Radić

3. Redateljski programatski tekstovi i uspomene

Boban, Ivica. 2012. *O site and time specific / prostorom i vremenom određenim predstavama Kazališne radionice Pozdravi u Dubrovniku: kazališni jezik ambijenta u suigri s ostalim jezicima kazališnoga čina. Kazalište 51/52: 46-63*

Fotez, Marko. 1939. O Marinu Držiću. U: Držić, Marin. *Dundo Maroje*. Komedija u tri čina. Za pozornicu priredio Marko Fotez. Zagreb: Slavenska knjižara St. i M. Radić, 3-9

Fotez, Marko. 1958. Uz scensku postavu Držićeve komedije „Skup“. *Mogućnosti* god. V broj 3: 210-218

Fotez, Marko. 1969. Djela Marina Držića na našim i stranim scenama i njihovi prijevodi na strane jezike. U: *Marin Držić. Zbornik radova*. Jakša Ravlić, ur. Zagreb: Matica hrvatska, 376-382

Fotez, Marko. 2000. O preradbi *Dunda Maroja*. U: Batušić, Slavko, Marko Fotez: *Izbor iz djela*. Antonija Bogner-Šaban, prir. Vinkovci: Riječi, 314-337

Gavella, Branko. 1970. Marin Držić. Portretna skica. U: *Književnost i kazalište*. Zagreb: 217-227

Kunčević, Ivica. 2012. *Ambijentalnost na dubrovačku*. Zagreb: Hrvatski centar ITI

Miletić, Stjepan. 1978. *Hrvatsko glumište*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine grada Zagreba

Sršen, Matko. 1982. Držićev obračun s njima. Redateljsko čitanje Venere i Adona. *Prolog 51/52: 72-82*

4. Kazališne kritike

Batušić, Nikola. 1968. Sezona u kazalištu. *Republika* broj 4, godište XXIV: 190-193

Batušić, Nikola. 1974a. Marin Držić „Skup“. *Republika* broj 6, godište XXX, lipanj: 654-658

Batušić, Nikola. 1974b. Marin Držić „Dundo Maroje“. *Republika* broj 10, godište XXX, lipanj: 1115-1119

Batušić, Nikola. 1975. *Drama i pozornica: deset godina hrvatske drame na zagrebačkim pozornicama (1964-1974)*. Novi Sad: Sterijino pozorje

Berković, Zvonimir. 1964. Vratio se Dundo. *Vjesnik*, 12. kolovoza

Boko, Jasen. 2003. Zaigranost i zrno tuge. *Slobodna Dalmacija*, 23. kolovoza

Bonić, Tomislav M. 2007. Povratak izvorima teatra Igara. *Vijenac* broj 352-353, 13. rujna

- Bonić, Tomislav M. 2009. Skup kao *commedia dell'arte*. *Kulisa*. <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=441> (pristupljeno 4. svibnja 2012.)
- Brailo, Luka. 1976. Razgovor s I. Kunčevićem. *Dubrovački vjesnik*, 16. siječnja
- Braut, Helena. 2011. Prazna i dosadna trosatna slikovnica. *Vjesnik*, 17. i 18. rujna
- Ciglar, Želimir. 1998. Bitak umjesto ravnodušnosti. *Večernji list*, 27. srpnja
- Č. 1953. Premijera „Tripče“. *Dubrovački vjesnik*, 19. lipnja
- Čale, Frano. 1953. Tirena i Novela od Stanca. Osvrt na ovogodišnje predstave. *Dubrovački vjesnik*, 17. srpnja
- Čale, Frano. 1984. *Igre u Njarnjas-gradu*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa
- Čale Feldman, Lada. 2007. Režija baštine. *Forum* 46, knj. 78, 7/9: 1024-1031
- Falout, Željko. 1971. Kriv proračun. *Telegram*, 12. studenog
- Foretić, Dalibor. 1973. Držić raskrinkao Gundulića. *Vjesnik*, 15. studenog
- Foretić, Dalibor. 1974. „Skup“ kao maskerata povijesti. *Vjesnik*, 10. travnja
- Foretić, Dalibor. 1981. Uzbudljiva izvedba Držića. *Vjesnik*, 19. ožujka
- Foretić, Dalibor. 2002. *Hrid za slobodu. Dubrovačke ljetne kronike 1971.-2001.* Dubrovnik: Matica hrvatska Dubrovnik
- Foretić, Miljenko. 1967. Živa prisutnost Držića. *Slobodna Dalmacija*, 30. kolovoza
- Glovacki, A. 1953. Intenzivan kontakt s publikom. *Dubrovački vjesnik*, 25. srpnja
- Glovacki, A. 1959. „Skup“ – artistski doživljaj. *Dubrovački vjesnik*, 11. srpnja
- Gotovac, Mani. 1982. Uz bat penj'mo se, bofuni! ili nekoliko proizvoljnih fragmenata uz dvije predstave Držićeva Dunda Maroja. *Prolog* 51/52: 134-143
- Govedić, Nataša. 2011. Marco Sciaccaluga pretvorio „Dunda Maroja“ u sapunicu. *Novi list*, 18. rujna
- Grgičević, Marija. 1967a. Antiidilična pastorala. *Večernji list*, 16. kolovoza
- Grgičević, Marija. 1967b. U granicama mogućnosti. *Večernji list*, 14. listopada
- Grgičević, Marija. 1968. Uspjela premijera ZDK po mjeri našeg vremena. *Večernji list*, 29. siječnja
- Grgičević, Marija. 1970. Arkulin i mi. *Večernji list*, 2. studenog

- Grgičević, Marija. 1971. Aplauz akademcima u ITD-u. *Večernji list*, 10. ožujka
- Grgičević, Marija. 1973a. Pastoralna s dodatkom parodije. *Večernji list*, 15. kolovoza
- Grgičević, Marija. 1973b. *Dubravka* kao antipastoralna. *Večernji list*, 15. studenog
- Grgičević, Marija. 1974a. Držić u punom sjaju. *Večernji list*, 8. travnja
- Grgičević, Marija. 1974b. Iz tamnog kuta. *Večernji list*, 19. kolovoza
- Grgičević, Marija. 1981. Varljiva Pometova sreća. *Večernji list*, 13. kolovoza
- Grgičević, Marija. 1984. U kolu sreće. *Večernji list*, 2. kolovoza
- Grgičević, Marija. 1985. Pomet tužna lika. *Vjesnik*, 9. kolovoza
- Grgičević, Marija. 1989. Čitanje obrisa budućnosti. *Vjesnik*, 12. kolovoza
- Grgičević, Marija. 1995. Dundov povratak. *Večernji list*, 8. listopada
- Grgičević, Marija. 1997. Pred zidom-plača. *Večernji list*, 14. listopada
- Hergešić, Ivo. 1950. „Skup“ Marina Držića. Podlistak *Vjesnika*, 16. i 17. rujna
- Horvat, Josip. 1939. Pir mladog Derenčina. *Jutarnji list*, 12. studenog
- Hrovat, Boris B. 2007. Car i odjeća. *Vijenac*, broj 358, 22. studenog
- Ivanišević, Đurđica. 1987. Izazov bez odjeka. *Večernji list*, 7. prosinca
- Ivanković, Hrvoje. 2011. *Joško Juvančić*. Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre
- Jelača, Petra. 2007. Ledena komedija. *Kazalište* 31/32: 22-27
- Jelača, Petra. 2008. Dvostruki hommage našoj književnoj baštini. *Kazalište* 35/36: 12-21
- Jelača, Petra. 2012. *Skup: igre: dnevnik rada*. *Kazalište* 51/52: 66-81
- Kovačić, Vladimir. 1939. Pir mladog Derenčina. *Hrvatski dnevnik*, 15. studenog
- Kovačić, Vladimir. 1943. Plakir. *Nova Hrvatska*, 25. svibnja
- Kp. 1951. Predstava „Plakira“ u parku Gradac. *Dubrovački vjesnik*, 31. srpnja
- Kudrjavcev, Anatolij. 1985. Troma isforsiranost. *Slobodna Dalmacija*, 9. kolovoza
- Kudrjavcev, Anatolij. 1987. U granicama pretpostavke. *Slobodna Dalmacija*, 6. prosinca
- Lazarin, Branimira. 2007. Dundo Maroje u šoping centru (razgovor s Ozrenom Prohićem). *Jutarnji list*, 10. svibnja
- Lipovčan, Srećko. 1967. Uzmak riječi pred gestom. *Telegram*, 20. listopada

- Lipovčan, Srećko. 1968. Značajno iskustvo. *Telegram*, 2. veljače
- Mojaš, Davor. 1998. Negromantov pozdrav proljeću. *Vijenac*, godište VI, broj 30, 9. travnja
- Mrkonjić, Zvonimir. 2007. U odbljesku američkog sna. *Vijenac*, godište XV, broj 345, 24. svibnja
- Muhoberac, Mira. 1992. Hekuba. *Prolog* 23/24/25: 126-128
- Muhoberac, Mira. 2011. Izgubljeno u prijevodu. *Vijenac*, broj 458, 22. rujna
- N.F. 1942. Oživjeli likovi stare hrvatske drame. *Hrvatski narod*, 4. kolovoza
- Nikčević, Sanja. 1991. Najteži trenuci Grada. Intervju s Doris Šarić Kukuljica. *Večernji list*, 11. listopada
- n.n. 1940. Pir mladog Derenčina. *Hrvatska revija* god. 13, broj 1: 38
- N.T. [Nenad Turkalj?]. 1964. Povratak „Dunda Maroja“. *Telegram*, 14. kolovoza
- Parić, Jasmina. 2008. Kazališni tezoro sa starinskom patinom. *Slobodna Dalmacija*, 30. ožujka
- Popović, J. 1976. Vatromet kazališnih umijeća. *Dubrovački vjesnik*, 23. siječnja
- Puljizević, Jozo. 1967. Klasik na leđima mladih. *Vjesnik*, 14. listopada
- Puljizević, Jozo. 1968. Komični „udar“ u drugom dijelu. *Vjesnik*, 12. veljače
- Puljizević, Jozo. 1971. Lokot na pozornicu. *Vjesnik*, 5. studenog
- Puljizević, Jozo. 1981. Tragikomedija „stare komedije“. *Večernji list*, 23. ožujka
- Radović, Bojana. 2007. Dundo Maroje u Gavelli: Pomet bez mrvice životne strasti. *Večernji list*, 16. rujna
- Rafolt, Leo. 2007. Zapostavljeno djelo koje zaslužuje život na sceni. *Jutarnji list*, 21. kolovoza
- S.N. 1958. Skup. *Slobodna Dalmacija*, 9. travnja
- Sršen, Matko. 2007. Pokušaj čitanja Prohićeve režije *Dunda Maroja*. *Kazalište* 31/32: 4-9
- Stary, Mladen. 1955. „Dundo Maroje“. *Vjesnik*, 8. rujna
- Stipčević, Augustin. 1950. Marin Držić: „Skup“. *Republika* god. VI, studeni-prosinac, broj 11-12: 847-849
- Šaula, Đorđe. 1958. Veće istančane scenske apoteoze. *Dubrovački vjesnik*, 23. kolovoza

- Šömen, Branka. 1985. Slijedimo ono što pišemo (razgovor s Marinom Carićem). *Vjesnik*, 6. kolovoza
- Tunjić, Andrija. 2007. Držićev svijet u shoppingu. *Vjesnik*, 14. svibnja
- Tunjić, Andrija. 2008a. Pero Kvrđić ili cijeli držićevski svijet. *Vjesnik*, 31. ožujka
- Tunjić, Andrija. 2008b. Držićeva magija u baranjskoj šumi. *Vijenac* broj 375-377, 17. srpnja
- Tunjić, Andrija. 2008c. Skup žrtva koncepta i uspomene. *Vijenac* broj 378, 11. rujna
- Turkalj, Nenad. 1964. Autentićni Držić. *Većernji list*, 10. kolovoza
- V.M. 1958. Držićev „Skup“ u vrtu Muzićke škole. *Dubrovaćki vjesnik*, 26. srpnja
- Vrgoć, Dubravka. 1985. Petrunjela ima svoju priću (razgovor sa Zdravkom Krstulović). *Vjesnik*, 6. kolovoza
- Vrgoć, Dubravka. 1985. Prepoznajem u Pometu Harlekina (razgovor s Božidarom Bobanom). *Vjesnik*, 6. kolovoza
- Vrgoć, Dubravka. 1987. Komediija kao izlika. *Vjesnik*, 7. prosinca
- Vrgoć, Dubravka. 1997. Svijet suoćen sa strahom. *Vjesnik*, 14. listopada
- Vrgoć, Dubravka. 1998. U susretu kazališta i svijeta. *Vjesnik*, 30. srpnja
- Vrgoć, Dubravka. 2003. Tragićna ųudnja pastorale. *Vjesnik*, 23. kolovoza
- Vukov Colić, Dražen. 1971. Veselje bez veselja. *Vjesnik*, 30. srpnja
- Vukšić, Branko. 1985. Turobnije osjećanje svijeta. *Većernji list*, 9. kolovoza
- Vukšić, Branko. 1989. Izvrtanje duše. *Većernji list*, 13. kolovoza
- Wolf, Hinko. 1943. Plakir. *Hrvatski narod*, 29. svibnja
- Zlatar, Andrea. 1982. Rasap od Troje. *Prolog* 51/52: 143-147
- ų.F. 1959. Draų baleta. *Vjesnik*, 31. ožujka

II. Sekundarna literatura

1. Metodološka literatura

- Barthes, Roland. 1984. La mort de l'auteur. *Le bruissement de la langue*. Pariz: Éditions du Seuil, 63-69

- Brown, John Russell. 2001. *The Oxford Illustrated History of the Theatre*. Oxford: Oxford University Press
- Bulman, James C., ur. 1996. *Shakespeare, Theory and Performance*. London: Routledge
- Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Chartier, Roger. 1994. George Dandin, ou le social en représentation. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* broj 2, ožujak-travanj: 277-309
- Chartier, Roger. 2011. *Cardenio entre Cervantes et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*. Pariz: Gallimard
- Čale Feldman, Lada. 1997. *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD / Matica hrvatska
- D'Amico, Silvio. 1972. *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
- Dor, Laïli. 2011. *Ninagawa Twelfth Night: le cas d'une adaptation de Shakespeare au kabuki*. U: Hopes, Jeffrey i Hélène Lecossois, ur. 2011. *Théâtre et nation*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 215-224
- Drakakis, John, ur. 2002. *Alternative Shakespeares*. London: Routledge
- Duby, Georges. 1987. *Vitez, žena i svećenik*. Split: Logos
- Duvignaud, Jean. 1999. *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*. Pariz: Quadrige, PUF
- Eco, Umberto. 1980. Semiotika kazališne predstave. *Prolog* 44/45: 21-28
- Eliot, Thomas Stearns. 1999. *Tradicija, vrijednosti i književna kritika*. Zagreb: Matica hrvatska
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Pariz: Éditions du Seuil
- Le Goff, Jacques. 1993. Pustinja-šuma na srednjovjekovnom zapadu. *Srednjovjekovni imaginarij*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 75-90
- Greenblatt, Stephen. 2005. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago & London: University of Chicago Press
- Hopes, Jeffrey i Hélène Lecossois, ur. 2011. *Théâtre et nation*. Rennes: Presses universitaires de Rennes
- Janeković-Römer, Zdenka. 2008. *Maruša ili suđenje ljubavi*. Zagreb: Algoritam

- Jauss, Hans Robert. 2010. *Pour une esthétique de la réception*. Pariz: Gallimard
- Kastan, David Scott. 2001. *Shakespeare and the Book*. Cambridge: Cambridge University Press
- Kott, Jan. 2006. *Shakespeare notre contemporain*. Pariz: Payot
- Kowzan, Tadeusz. 1980. Znak u kazalištu. *Prolog* 44/45: 6-20
- Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU – Centar za dramsku umjetnost, TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti
- Lozica, Ivan. 1985. Folklorno kazalište i scenska svojstva običaja. U: *Dani hvarskog kazališta. Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište. Eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu*. Split: Književni krug
- De Marinis, Marco. 2006. *Razumijevanje kazališta. Obris i nove teatrologije*. Zagreb: AGM
- Montrose, Louis Adrian. 2007. „Eliza, kraljica pastira“ i pastoralna moći. U: *Poetika renesansne kulture: novi historizam*. David Šporer, ur. Zagreb: Disput, 187-219
- Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du Théâtre*. Pariz: Dunod
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI
- Prost, Brigitte. 2010. *Le répertoire classique sur la scène contemporaine. Les jeux de l'écart*. Rennes: Presses universitaires de Rennes
- Rogošić, Višnja. 2012. Nevidljivo skupno izmišljanje. *Kazalište* 51/52: 44-45
- Rousseau, Jean-Jacques. 1942. *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*. Pariz: Classiques pour tous, Hatier
- Senker, Boris. 2006. *Bard u Iliriji*. Zagreb: Disput
- Stone Peters, Julie. 2000. *Theatre of the Book. 1480-1880. Print, Text and Performance in Europe*. New York: Oxford University Press Inc.
- Šporer, David. 2005. *Novi historizam. Poetika kulture i ideologija drame*. Zagreb: AGM
- Tennenhouse, Leonard. 2007. Uvod: Shakespeare i prizor čitanja. U: *Poetika renesansne kulture: novi historizam*. David Šporer, ur. Zagreb: Disput, 141-159
- Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: August Cesarec
- Zupančić, Alenka. 2011. *Ubaci uljeza. O komediji*. Zagreb: Meandarmedia
- Žmegač, Viktor. 1989. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

2. Povijest hrvatskoga kazališta

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

Čale, Frano. 1986. Komedija dell'arte i hrvatska komedija sedamnaestog stoljeća u Dubrovniku. U: *Dani hvarskog kazališta. Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta (Provjere i poticaji)*. Split: Književni krug, 47-77

3. Držićološka literatura

Batušić, Nikola i Dunja Fališevac. 2008. Predgovor. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 5-6

Batušić, Nikola. 2004. Umijeće režije. U: *Kosta Spaić*. Antonija Bogner-Šaban, ur. Zagreb: Kapitol, 11-28

Batušić, Nikola. 2009. Izvedba *Novele od Stanca* u zagrebačkom kazalištu 1895. (pokušaj rekonstrukcije). U: *Marin Držić 1508-2008*. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5-7. studenoga u Zagrebu. (Urednici: Nikola Batušić i Dunja Fališevac). Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 345-357

Bogner-Šaban, Antonija. 1989. *Marko Fotez – život i djelo*. Osijek: Izdavački centar „Revija“, Radničko sveučilište „Božidar Maslarić“

Čale, Frano. 1979. O životu i djelu Marina Držića. U: *Marin Držić: Djela*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 7-173

Čale, Frano. 1991. Humanistički izvori Držićeva manirizma. *Usporedbe i tumačenja*. Dubrovnik: Matica hrvatska, 16-39

Čale Feldman, Lada. 2008. Pomet – Greenblattov Jago? Samooblikovanje, improvizacija moći i kulturna tjeskoba u Držićevu *Dundu Maroju*. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 839-853

Čale Feldman, Lada. 2009. *Dundo Maroje* ili ljubav prema geometriji. U: *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa (Pariz, 23-25. listopada 2008)*. Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas, ur. Zagreb: Disput, 133-145

Čale Feldman, Lada. 2011. Još o Držićevoj dužno priznatoj „krađi“: *Amphitruo* u Arkulinu. U: *Trajnost čina. Zbornik u čast Nikoli Batušiću*. Boris Senker, Sibila Petlevski, Marin Blažević, ur. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 118-136

- Čale Feldman, Lada. 2012. U san nije vjerovati ili što je nama *Hekuba?* U *san nije vjerovati*. Zagreb: Disput, 109-131
- Fališevac, Dunja. 2008. Prostor grada u dubrovačkoj ranonovovjekovnoj književnosti. *Forum* 4-6: 631-647
- Fališevac, Dunja. 2009. Reznirani renesansni „junak“ Tripče. U: *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa (Pariz, 23-25. listopada 2008)*. Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas, ur. Zagreb: Disput, 133-145
- Franić Tomić, Viktoria. 2011. *Tko je bio Marin Držić*. Zagreb: Matica hrvatska
- Foretić, Miljenko. 2008. Marin Držić i kazališni život renesansnog Dubrovnika. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 392-408
- Foretić, Vinko. 1965. O Marinu Držiću. *Rad JAZU*, knjiga 338: Zagreb, 5-145
- Hraste, Katarina. 2008. O dijakronijskom aspektu strukture *Venere i Adona*. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 688-703
- Husić, Snježana. 2008. Antipetrarkizam Marina Držića suprotiv ljudima nahvao. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 673-687
- Jeličić, Živko. 1958. *Marin Držić Vidra*. Beograd: Nolit
- Jeličić, Živko. 2008. O liku Pometa. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 209-219
- Karahasan, Dževad. 1982. Novela od Stanca – kulturološki uzorak. *Prolog* 51, 52: 83-99
- Košuta, Leo. 2008. Siena u životu i djelu Marina Držića. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 220-262
- Košuta, Leo. 2008. Pravi i obrnuti svijet u Držićevu *Dundu Maroju*. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 263-306
- Krleža, Miroslav. 2008. O Marinu Držiću. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 181-183

- Kunčević, Lovro. 2008. „Ipak nije na odmet sve čuti“: medičeski pogled na urotničke namjere Marina Držića. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 754-784
- Majetić, Miljenko. 2008. Euripidov utjecaj na Marina Držića. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 307-323
- Mrkonjić, Zvonimir. 2008. O Držićevoj teatralnosti. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 444-471
- Novak, Slobodan Prosperov. 1982. O recepciji starije hrvatske književnosti u razdoblju između dva svjetska rata. U: *Dani hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama*. Split: Književni krug, 110-119
- Novak, Slobodan Prosperov. 1984. *Planeta Držić*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost
- Novak, Slobodan Prosperov, ur. 1989. *Dubrovačke ljetne igre: 1950-1989*. Dubrovnik-Zagreb: Festival Dubrovnik – Naša djeca
- Novak, Slobodan Prosperov i Milovan Tatarin. 2009. Držićologija. U: *Leksikon Marina Držića*. Ur. Slobodan P. Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 154-158
- Pavličić, Pavao. 1988. Držićevi prolozi. *Poetika manirizma*. Zagreb: August Cesarec, 149-179
- Paljetak, Luko. 2008. Stanac u svjetlu Sunca Ivanjske noći. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 728-746
- Pavličić, Pavao. 2008. Razina upotrebe stiha u Držićevu *Grižuli*. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 520-527
- Popović, Pavle. 1935. Jedna pastorala Marina Držića (Plakir i Vila). Beograd
- Rabadan, Vojmil. 1969. Istina je dovoljna veličini Marina Držića. U: *Marin Držić. Zbornik radova*. Jakša Ravlić, ur. Zagreb: Matica hrvatska, 417-446
- Rafolt, Leo. 2008. O nekim aspektima Držićeve tragičke dramaturgije. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 785-803
- Rafolt, Leo. 2009. Zabilješke o kanonizaciji Držićeva dramskog opusa. *Drugo lice drugosti*. Zagreb, Disput: 103-117

Rešetar, Milan. 1930. Uvod. U: *Djela Marina Držića*. Stari pisci hrvatski, knjiga VII, drugo izdanje. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, I-CXLVII

Senker, Boris. 1982. Držićev Plakir i današnje kazalište. *Prolog* 51/52: 100-109

Senker, Boris. 2009. Karnevalsko u *Dundu Maroju*. U: *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa (Pariz, 23-25. listopada 2008)*. Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas, ur. Zagreb: Disput, 147-173

Sršen, Matko. 2008. Držićev „Pomet-teatar“ pod rasvjetom milanskog otkrića. *Republika*, godište 64, broj 7-8: 40-52

Stipčević, Ennio. 2008. Otkrivena prva izdanja Držićevih djela u Milanu. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 854-857

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

Tatarin, Milovan. 2010. Čitanje *Grižule* iz drugoga kuta. U: *Marin Držić 1508-2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5-7. studenoga 2008. u Zagrebu*. Zagreb

Tatarin, Milovan. 2011a. *Čudan ti je animao čovjek: rasprave o Marinu Držiću*. Zagreb – Dubrovnik: HAZU

Tatarin, Milovan. 2011b. Prolog negromanta Dugog Nosa. U: *Trajnost čina. Zbornik u čast Nikoli Batušiću*. Boris Senker, Sibila Petlevski, Marin Blažević, ur. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 138-146

Vončina, Josip. 2010. Recepcija Marina Držića u hrvatskih preporoditelja. U: *Marin Držić 1508-2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5-7. studenoga 2008. u Zagrebu*. Zagreb: 339-343

Životopis autorice

Lada Muraj (Zagreb, 1975.) diplomirala je francuski jezik i književnost i komparativnu književnost 2000. te teatrologiju 2003. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a magistrirala kulturnu povijest na Visokoj školi za društvene znanosti (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales) u Parizu 2002.

Od 2003. do 2014. nastavnik je na kolegiju „Povijest hrvatskoga kazališta“ na studiju kroatologije Hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu, a 2006./2007. na kolegijima „Drama i kazalište hrvatskog baroka“ i „Francusko i talijansko kazalište 17. i 18. stoljeća“ na studiju glume i lutkarstva Umjetničke akademije Sveučilišta u Osijeku.

Od 2003. zaposlena je u Ministarstvu vanjskih i europskih poslova. Bavila se obrazovanjem iz područja europskih poslova (2003.-2012.), post-sovjetskim prostorom Istočne Europe i Južnog Kavkaza i europskom politikom Istočnog partnerstva (2013.-2014.), a od rujna 2014. zaposlena je, u zvanju drugog tajnika, u Veleposlanstvu Republike Hrvatske u Bruxellesu. Od 2004. do 2012. održavala je seminare i predavanja iz područja povijesti europskih integracija, institucionalne arhitekture EU-a te procesa donošenja odluka i pregovaranja na razini EU-a. Diplomatski se usavršavala na Nizozemskom institutu za međunarodne odnose u Hagu (2006.) i Nacionalnoj školi za javnu upravu (ENA) u Parizu (2007.).

Objavljeni radovi:

- „Dva lica kućnog kazališta u Dubrovniku u 18. stoljeću“, *Kroatologija*, 1/2010.;
- „Učene žene dubrovačke“, *Kolo* 4/2003.;
- „Molière preobučen na dubrovačku“, *Dubrovnik* 1/2001.;
- prijevod s francuskog na hrvatski knjige: Jean-Claude Kaufmann: *Život u dvoje (La Trame conjugale)*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2004.);
- prijevod s francuskog na hrvatski jezik zbornika tekstova *Drugi i sličan (L'Autre et le semblable)*, ur. Martine Segalen, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2002.).