

Darko Gašparović, Rijeka

Komediografija Nikole Nalješkovića u suvremenom hrvatskom kazalištu

Komediografija Nikole Nalješkovića objavljuje se u 15. stoljeću, onome stvaralački bogatu dobu hrvatske dramatike i kazališta s kojime se, u smislu poveznosti s europskim stilsko-dramaturškim paradigmama, pa i svjetskim kazališnim duhom epohe, mogu u kasnijemu trajanju mjeriti još samo barok i suvremenost. Podsjetimo: to je stoljeće iznjedrilo prvu hrvatsku svjetovnu dramu u pravom smislu riječi, *Robinju* Hanibala Lucića, potom Mavra Vetranovića i njegov religijski i mitološki teatar, neprispodobiv dramsko-kazališni genij Marina Držića, da bi svoj posljednji izdanak dalo u *Hvarkinji* Marina Benetovića. Već je iz ovoga brza pregleda razvidna tematska i žanrovska raznovrsnost onodobna renesansnog, hrvatskog dramsko-kazališnog pisma, da se o pojedinačnim vrijednostima s neprijepornim vrhuncem u Držićevu opusu, i ne govori. Nikola Nalješković bijaše pravi čovjek renesanse, objedinivši u svojoj osobi znanstvenika i pjesnika. Njegova knjiga, napisana i objavljena na talijanskome jeziku, na izmaku njegova života - *Dialogo spora la sfera del mondo, di M. Nicolo Di Nale, Diviso in cinque giornate: Nel quale con brevitati si dichiarano minutamente tutte le cose appartenenti al trattato di essa Sfera, Venetia 1579.* - djelo je čovjeka zaokupljena najvišim pitanjima koja je sebi prvobitno zadržala filozofija, o svijetu u kojemu boravi nesretno i upitno, vedro i nasmijano, no svagda smrtno ljudsko biće.¹

Ključno je pitanje određenja mjesta i vrijednosti Nalješkovićeve komediografije u kontekstu njegova doba, ali i hrvatske kazališne suvremenosti, precizno teorijsko utvrđivanje njenih žanrovskih i stilskih odrednica ne samo iznutra, iz sama tog djela, već i iz odnosa spram nedvojbene dramskokazališne paradigme ne tek renesansne, već svekolike hrvatske komediografije -

one dum Marinove. Dakle, ovako: postoje li u Nalješkovićeveu teatru relevantne stilske, žanrovske i dramaturgijske silnice koje bi ga izvukle iz Držićeve sjene, gdje inače u svim starijim književno-historiografskim izvodima bje lociran kao relativno skroman prethodnik? K tome valja usputno ukazati na kronološku paradoksalnost teze o prethodništvu. Nalješković je, naime, u punom smislu riječi Držićev suvremenik, nadživši ga čak punih dvadeset godina.²

Čini se da je točno usmjerenje k rješenju toga pitanja dao Slobodan Prosperov Novak. Komentirajući Nalješkovićeveu *Komediju sedmu*, nakon što je utvrdio da pjesnikov svijet stvara *jedan čvrsti dramaturški sistem kako prikazivanja, a tako i gledanja*, ovako zaključuje:

Do pravog razumijevanja rudimentarnosti Nalješkovićeve teatra ne ćemo doći ako se budemo uporno spoticali o neku njegovu navodnu nesavršenost i nedostatnu svijest o zahtjevima poetike. Do pravog razumijevanja Nalješkovićeve kazališnog svijeta može nas dovesti samo spoznaja da je pomanjkanje Nalješkovićeve "svijesti" o žanrovima ili poetičkim propisima, bila jednostavno autorova svijest o nečem drugom, o nečem što je i po sebi imalo dovoljno razloga za vlastiti život.³

Otud se, odmah, nameće sljedeće: istom temeljita dramaturško-stilsko-žanrovska rasudba svih sedam Nalješkovićeveih komedija, kako onih pastoralnih tako i farsičnih, koja bi faktički dokazala spomenutu "autorovu svijest o nečem drugom", može dati i pretpostavke za analogno praktično kazališno čitanje Nalješkovića. Jer

¹ Schiffler, Ljerka, "Nalješkovićeve misaona pripadnost", u: *Dani hvarskog kazališta*, Književni krug, Split 1988, str. 24-33.

² Držić je umro 1567. godine u Veneciji, a Nalješković 1587. u Dubrovniku.

³ Novak, Slobodan Prosperov/Lisac, Josip, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, Prvi dio, Logos, Split, 1984, str. 178.

se tu, dakako, onda prožimaju i međusobno podupiru teorijski i izvedbenopraktički aspekt koje uvijek sadrži svako umjetničko, pa tako i dramskokazališno, djelo.

Nazvavši svoja kazališna djela komedijama, Nalješković očito slijedi poetički kanon svoga doba koji pod tim nazivom najčešće razumijeva tekst koji teatralizira svijet u neposrednoj agonskoj prikazbi. Starija je hrvatska književna historiografija prve četiri komedije odredila pastirskim igrama (Mihovil Kombol), odnosno binskim eklogama (Petar Kolendić), dok ih Franjo Švelec, čini nam se najtočnije, imenuje pastirskim komedijama. Sve one nalaze svrhu u veselu tancu pastijera i vila, a taj tanac u biti nije drugo nego neka vrsta komosa. Slobodan P. Novak ide i dalje u potanku raščlanjivanju svake od tih pojedinih scenskih tvorbi: prva i četvrta komedija pastirske su igre s ekloškim proširenjem, druga je mitološka igra (varijanta obrasca znana kao Parisov sud), treća pak robinja-moreška s osloncem na pučki folkorni arhetip tog toposa hrvatske kulturne baštine. Peta i šesta evidentno su farse, a sedma već sadrži rudimentarne osobine eruditne komedije.

Valja obratiti pozornju na prolog koji je, dakako, tipična renesansna dramsko-kazališna konvencija, pak ga, dakako, obvezatno koristi i Nalješković u svim komedijama. Pročitamo li, primjerice, Prolog *Komediji prvoj*, učinit će nam se nespornim da više od puke konvencije tu ne treba ni tražiti.

*Priklono molim vas, o ljudi i žene,
da biste jedan časa sad slišali mene;
er ću vam spovidjet' što ćete ovdje
sad slišat' i vidjet'; tim pamet stav'te svi.*⁴

Prolog se, strogo strukturno, ovdje pokazuje zalihosnim, kako literarno tako i scenski. U tom smislu on nije drugo nego doslovno prepričavanje komedijske fabule: ono što će se prizorima pokazati, to se isto čvrstim naracijskim slijedom kazuje. Nigdje nema ni najmanjeg traga teatralnih (scensko-prostornih) niti filozofijskih konotacija kojima obiluju prolozi Držićevih komedija. Nalješkoviću očito nije potrebno ulaženje pod masku nekog lika, bilo da je on sudionikom dramske radnje bilo da je izvan nje

(kao u slučaju Negromanta u *Dundu Maroju*). Iz toga se može zaključiti da je Nalješkovićev Prolog autor sam koji se prije "ata" obraća neposredno publici, e da bi je upoznao s onim što će gledati i zamolio za naklonost. Stoga, netom što završi svoje kazivanje, njegovo se oko stapa s kolektivnim očistom, od kojega se razlikuje tek time što je prizore koji će se pokazati već vidio "u oku duha svog". Prologovo zaključno "riječ" znak je za pokretanje autonomna mehanizma scenske iluzije gdje autoru, naravno, nema mjesta.

Držić je, znamo, krenuo drukčijim, upravo suprotnim putem. Sakrivši se pod "razlicijem maskama" uđe on onkraj zrcala, prividno nevidljiv, u samo tkivo predstave, uzevši tako ulogu izravna upravljača slike koja će se pokazati. Riječ je o opasnoj igri prikrivanja neprestanim premaskiranjem, a da se u njoj ipak ne može ostati trajno neprimijećenim, dokazaše posljedice koje je zbog tog čina na poslijetku iskusio vlastitom kožom. U slučaju Nalješkovića, dobro je uočio i formulirao Rafo Bogišić: unatoč svome kritičkom odnosu spram negativnih pojava zbilje kojoj bijaše suvremenikom i sudionikom, on vazda ostade lojalnim građaninom Republike.⁵

Što to, dakle, Nalješkovićevo kazalište uprizoruje, kakav svijet pokazuje kronotopu svoje iluzionističke kutije?

Moglo bi se reći ovako: tu se scenski pokazuje i kazališno postvaruje dvostruki vid Grada, njegov idealitet i realitet. Prvi je predstavljen mitskim prostorom Arkadije/Dubrave, drugi pak detaljima skandalozne kronike onodobne dubrovačke svakodnevnice. Vile i pastijeri stvaraju prepoznatljiv renesansno-pastoralni

⁴ Jagić, Vatroslav, Daničić, Gjuro (ur.), *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, Stari pisci hrvatski, knjiga 5, JAZU, Zagreb, 1873, str. 173.

⁵ Takav odnos Nalješkovića nije smetao da svaku prigodu u svom djelu koristi da pjeva u slavu svoga grada. Bio je tipični dubrovački građanin-rodoljub koji negativne stvari vidi i iznosi ali se pri tome njegova ljubav prema svom gradu-državi ni za dlaku ne mijenja. Jednako je ostalo potpuno povjerenje prema onima koji vladaju.

Bogišić, Rafo, *Nikola Nalješković*, u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knjiga 9, MH, Zagreb, 1965.

ugodaj mjesta bez boli i smrti, vječita proljeća i ljubavi. Ipak se već u Nalješkovićevoj dubravi mjestimice i marginalno pojavljuju disonantni tonovi i disharmonični akordi koji igraju na samu rubu grotesknosti. Takav je, primjerice, prizor između Radata i Starice u *Komediji prvoj*, gdje se komično-groteskni učinak postiže nesporazumom dijalogista, odnosno zamjenom duševne fizičkom boli.

RADAT: Ne imam boljezan od zuba u glavi, neg li sam zavezan od gorke ljubavi.

STARICA: A ja mnjah da zubi bole te, nebore.

*RADAT: A vile tko ljubi, nie li dvaš gore?*⁶

Voajerska tehnika pri uspostavljanju sprege između pozornice i gledališta strogo je i dosljedno primijenjena u dvjema farsama - *Komediji petoj* i *šestoj*. One u prostornome smislu ostaju čvrsto zatvorene u enterijer, te je gledatelj doista neprestance u položaju voajera koji kroz ključanicu viri u intimu gosparskog doma. Tu je Nalješković uistinu nemilosrdan u iznošenju prljava veša dubrovačkih gospara i gospođa, što ne mijenja ni u *Komediji sedmoj* kad scenski prostor, shodno konvenciji eruditne komedije, izlazi na ulicu i trg. Budući da je spomenuta tehnika karakteristična za građansku dramu kakva se u europskoj dramaturgiji i kazalištu pojavljuje otprilike dva stoljeća kasnije, moguće je, u tom elementu, Nikolu Nalješkovića označiti njenim dalekim prethodnikom. Slijed bi se sličnih asocijacija smionijim uzletom - a uvijek u korelaciji kazališta i društva - mogao prenijeti i na dijakroniju dubrovačke teatrografije. Naime: u drastičnu Nalješkovićevu rezu kroza "mores ragusiana" 15. stoljeća, razvidnu podjednako u sociomotivičkom kao i u lingvističkom aspektu drame, sluti se nukleus onog sindroma koji će se posvema rasprsnuti na samome kraju 18. stoljeća, što znači i na izmaku Dubrovačke republike - u crnoj komediji *Kate Kapuralica* Vlaha Stullija.

Pozornost suvremena hrvatskog glumišta Nalješković je privukao isključivo farsičnim dijelom svoje dramaturgije. To, dakako, nije slučajno. U genezi moderne drame koja započinje raspadom tradicionalnog sustava i klasičnih vrednota krajem 19. stoljeća farsični se

model nametnuo kao jedan od vladajućih. Moderna farsa, doduše, svoju sliku svijeta ponajčešće izvlači iz prostora svakodnevice, a i onda kad je u nju tematski i prostorno upisana projicira se uvijek u opće značenje. No i takva, zadržava ili bar posredno signalizira svoje izvorno, lokalitetno tlo. Dva paradigmatiska, a u biti protusmjerna, primjera potvrđuju iznijetu tezu. U Slawomira Mrožeka ćemo, usprkos svim univerzalnim konotacijama njegovih komada, ipak uvijek moći nazrijeti specifično poljske stimule. U Ive Brešana, pak, uza sve lokalitetne odrednice, na dnu značenjskog sloja njegove dramaturgije pronaći ćemo opći groteskan položaj čovjeka u suvremenu svijetu. Vrijedi, dakle, sljedeće: koliko god nam Dubrovnik 16. stoljeća i Nalješković unutar njega bili daleki, i te kako je moguće u njima naslutiti mentalitetne i kulturološke titraje i silnice koje nas još uvijek, i danas, dodiruju i opterećuju. Doista - u amoralnosti i na animalne instinkte svedenoj karakterizaciji likova dubrovačkih gospara kakve je ocrtao Nalješković u svojim farsama, nedvojbeno se zrcali, na žalost čini se trajna, mentalitetna značajka prosječnog "našijenca" koju najtočnije iskazuje pučka izrijeka *U se, na se i poda se!*

Najprije valja ustvrditi kako je novija hrvatska kazališna praksa relativno rijetko i malo posegnula za njegovim djelom. Zanimljivo je, i pomalo čudno, da je i samo dubrovačko Kazalište Marina Držića samo jednom, davne sezone 1974/75, izvelo Nalješkovića. Pod naslovom *Gospar Pero Požuda* predstavu je po *N. Nalješkoviću složio Zvonimir Bajsić*, koji ju je i režirao. Kao što se čita u prigodnoj knjižici, ta je komedija *temeljena da dvjema farsama (5. i 6.)*. *Fabula je proširena naznakama danim u Nalješkovića i napisana istim metrom u rimama*. *Pjesme Prologa su iz Maskerata*. *U originalnim dijelovima teksta zamijenjene su neke riječi danas razumljivim sinonimima*. Rječničko blago uzeto je iz cjelokupna Nalješkovićeva opusa uz

⁶ Op. c. str. 187

korištenje poneke fraze njegovih suvremenika.⁷

Posve je očito da je ovdje primijenjen isti postupak kakav je, u odnosu spram hrvatske dramske baštine, u kazališnu praksu bio uveo Marko Fotez svojom adaptacijom *Dunda Maroja* iz 1938. godine. Nalješković je pročitao iz konteksta njegove epohe, no s jezičnim posuvremenjivanjem, radi razumljivosti. Posve je jasno i logično da tu niti o naslutu neke autorove "drugosti" ne može biti ni slova.

No, punih jedanaest godina prije dubrovačke predstave, godine 1963, Tomislav je Radić u zagrebačkome Studentskom eksperimentalnom kazalištu (SEK) postavio *Komediju petu - Komediju šestu*, kao prvu novovjeku kazališnu izvedbu Nalješkovića uopće. SEK-ova predstava nastala je u razdoblju kad se to studentsko kazalište ne samo u zagrebačkom, nego i u hrvatskom, pa koju godinu kasnije i u europskom, okružju bilo oglasilo kao promotor moderna kazališnoga istraživanja, između ostaloga i zanemarenih djela iz hrvatske starije i novije dramske baštine. Krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina izvelo je, tako i Krležine scenske legende *Kraljevo*, *Michelangelo Buonarroti* i *Maskerata*. U stiliziranoj režiji i scenografiji i mladenačkom poletu glumačke igre Nalješković se tu vrlo prirodno uklopio. Pristupivši njegovoj dramaturgiji neopterećeno, bez ikakvih filoloških upitanosti, pročitao ju je u njenim suvremenim konotacijama - a to, uostalom, i bješe bitan *raison d'être* onodobna SEK-a.

Sredinom šezdesetih godina postavio je Božidar Viočić pod naslovom *Tri farse* komediju petu, šestu i sedmu u Zagrebačkome dramskom kazalištu. Koliko se i ta izvedba u biti priklonila Fotezovoj paradigmi, posvjedočio je kasnije autor rekonstruirana izgubljena dijela *Komedije sedme* (to je kraj prvoga i otprilike polovica drugoga čina), Vladan Švacov.

Tada se dogodilo da su što redatelj što glumci tražili sve više teksta i sve više potpunijih karakterizacija lica koje su tumačili. Nalješkovićev duh nije intervenirao u svim tim nadogradnjama, pa je na kraju *Dragna*, koju je igrala Ljubica Jović, postala malne glavno lice, a Marov prijatelj Frano vrlo je opsežno i 'argumentirano' pripremio Marove noćne nevolje o kojima se priča u III činu

Dragna je tako postala nekakva rogozasta Petrunjela, Frano tko zna kakav spletkar, a cijela komedija VII neuspjela anticipacija zrelog Držića.⁸

Slična se stvar, doduše s drugom intencijom i drukčijim predznacima, zbila u predstavi *Sluškinje* koju je u riječkome Kazalištu 1976. prema adaptaciji Antona Kolendića režirao Vlado Vukmirović. Tu se, naime, pokušalo primijeniti kao dominantan stil eruditne komedije, koja u Nalješkovića postoji tek kao rudiment, i to jedino u komediji sedmoj. Rezultat bijaše, pospješen k tome obilatododavanim glazbenim umetcima u maniri suvremena šlagera, pretkaziv. Ispala je ni komedijom ni farsom, već nekom čudnom mješavinom u kojoj se posvema bila izgubila izvorna geneza Nalješkovićevega kazališta.

Posljednja izvedba Nalješkovićeve farse dogodila se sada već davne 1987. na Danima hvarskog kazališta, gdje je Akademsko kazalište iz Zagreba u režiji Maje Freundlich prikazalo svoju interpretaciju komedije pete, šeste i sedme. Ta je interpretacija, konačno, tragala za onim elementima u Nalješkovićevoj dramaturgiji gdje se očituje njena posebnost (drugost) u sklopu hrvatske renesansne dramskokazališne baštine, pomaknuvši u drugi plan crte pripadnosti općem komedijskom modelu, pod apsolutnom dominacijom držičevske paradigme. Predstava je, dakle, uspjela ne samo u izvedbenom smislu, već je i pokazala konkretne mogućnosti primjene novoga, nemimetičkog, teorijskog modela kakav je prvi naznačio Slobodan Prosperov Novak. Nedvojbeno je da to uvelike obogaćuje i našu sliku tog značajnog doba, jer ga iščitava i scenski pokazuje u nenoj različnosti i stvaralačkom pluralizmu, a ne unificiranosti, pa makar to bilo i po tako velebnoj i superiornoj pojavi kakva je Marin Držić,

Pridodali bismo još tome da se time nimalo ne umanjuje značenje i veličina Držićeva. Naprotiv, u toj se usporedbi istom izoštrava nenadmašnost njegova genija u kontekstu svekolike hrvatske drame i kazališta. Ali se i drugima daje njihovo, vlastito, mjesto.

⁷ Navedeno prema programskoj knjižici dubrovačkog Kazališta Marin Držić, sezona 1974/75.

⁸ Švacov, Vladan, "Problem rekonstrukcije izgubljenih dijelova Komedije VII Nikole Nalješkovića", u: *Dani hvarskog kazališta - Renesansa*, Čakavski sabor, Split, 1976, str. 89-117.