

POLITIKA IZVEDBE, IZVEDBA POLITIKE

Sibila Petlevski

INTERPRETACIJSKI MODELI U PRISTUPU DRŽIĆEVOJ TIPOLOGIJI LJUDI »NAZBILJ« I LJUDI »NAHVAO«

Obraćanje Dugog Nosa dubrovačkoj vlasteli i puku, u takozvanom negromantovom prologu *Dunda Maroja*, bilo da se neposredno vezuje uz Držićeva urotnička pisma, dakle biografski i povijesno kontekstualizira, ili da se iz negromantova govora izvode zaključci vezani uz žanrovske signale inherentne renesansnoj komediji i nasljeđu alegorijskog putovanja kao velike teme latinskoga srednjovjekovlja, u oba moguća pristupa otvara prostor za politično čitanje. Čak i kad se čini da autor gomilanjem antiteza namjerno zamagljuje poruku i dvoznačnošću otupljuje oštricu komediografskog mača usmjerenog prema njegovim osobnim neprijateljima, kako bi suprotstavljenim tipovima ljudi »nazbilj« i ljudi »nahvao«, uspostavio odnos bića i privida, stvari i slike, originala i kopije, stvarnosti i predstave – Držić nikad ne napušta arenu za političko nadigravanje u specifičnim društveno-povijesnim uvjetima Dubrovačke republike sredinom šesnaestog stoljeća. Neprekidno osciliranje između alegorije i aluzije na neposrednu stvarnost; između javne optužbe i ironičnoga laskanja, istovremeno proizvodi osjećaj nelagode i potiče oslobađajući, karnevalski učinak u kritici političkih moćnika. Način na koji će se protumačiti politički sloj u interpretaciji *Dunda Maroja* osobito je zanimljiv kad se promatra na primjerima edukativnog, popularizacijskog »otvaranja« značenjskih slojeva te

Držićeve komedije. U hrestomatiji *Hrvatska drama do narodnog preporoda* Slobodana P. Novaka i Josipa Lisca, u bilješci uz ulomke iz *Dunda Maroja*, Novak govori o Držićevoj »dramaturškoj uroti«:

Publika u dvorani vjerovala je u mirakulo, ali upravo zato što je htjela progutati mirakulo prema kojem iz Dubrovnika gleda Rim, i upravo zato jer je to primila zdravo za gotovo, zajedno sa Rimom-toposom ušla je u dobro priređenu Držićevu dramaturšku urotu 1551. Bili su prevareni upravo oni kojima je najviše bilo stalo da kazališno vrijeme tog scenskog Rima ima zatvorenu, klasičnu, eruditivnu strukturu, geometrijsku i s katancima. Posebno su se pak prevarili oni koji su zaboravili da opozicija/metateza Rim=Mir u kazališnoj topologiji vremena nema pokrića! Rim=Nemir bila jedino važeća jednadžba! Držić zato konstruira tekstovni predložak i predstavu »Dundo Maroje« u Vijećnici 1551. Kao kontrakomediju, kao negaciju eruditne komedije, kao negaciju zahtjeva što ih je pred autora postavio naručilac.¹

Autor komentara uz uvrštene ulomke iz drugoga i trećega čina Držićeve drame izvodi tezu o »opstrukciji u kazališnom sustavu« koja je morala zavladati cijelim dramskim diskursom:

Opstrukcija kazališne geometrije aritmetikom osjećala se ovdje mnogo bolnijom jer je udarala po mesu vlasti, jer joj je uzimala pravo na čvrstu točku, na gledanje, na perspektivu, pravo na GRAD, na ublažavanje protivurječnosti, pravo na imenovanje nemira mirom, nereda redom, nedjela djelom, Dubrovnika Rimom.²

Deset godina ranije, u izboru Držićevih drama što ga je 1975. za Školsku knjigu priredio Frano Čale,³ u podrobnim bilješkama uz *Dunda Maroja*, priređivač se oslanja na vlastita prethodno objavljenja tumačenja,⁴ citira razmišljanja o Držiću

¹ P. Novak, Slobodan i Lisac, Josip (1984.). *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, I. dio, XXII Marin Držić: Dundo Maroje. Split: Logos, str. 227.

² Ibid. Str. 225.

³ Čale, Frano (1974.). *Novela od Stanca – Skup – Dundo Maroje*. Zagreb: Školska knjiga.

⁴ Čale, Frano (1955.). »O jeziku Marina Držića na sceni«, *Republika* 11, 1955. br. 2-3, str. 179-183; Čale, Frano (1971.). *Marin Držić*. Zagreb: Školska knjiga.

Živka Jeličića⁵ i studiju Lea Košuta *Pravi i obrnuti svijet u Držićevu »Dundo Maroju«*, s osloncem na zapažanja što ih je u predgovoru, komentaru, rječniku i bibliografiji uz tu Držićevu dramu objavio Milan Ratković⁶ u biblioteci »Pet stoljeća hrvatske književnosti«. U bilješci koja prati ulomak negromantskoga prologa koji obrađuje alegorijski put u *Indijah Starijeh*, odnosno u zemlju Istine koja, nasuprot boschovskim i breugelovskim prizorima kraljevstva paradoksa u kojem je sve obrnuto od onoga što se i kakvim se predstavlja – nudi svijet jedinstva imena i stvari, pojavnosti i bića, svijet u kojem nema razlike »moje« i »tvoje«, a blagost duha i dobrotu, nasljeđem antičkoga pojma *kalokagathia*, dobiva vanjsku potvrdu u tjelesnome skladu:

Već smo spomenuli da Držićeva utopijska misao ne cilja na Utopiju u društvenom značenju te riječi; slijedeći bar do određene mjere Košutino tumačenje još jendom napomenimo da negromantska priča ima kao cilj otkriti jedan sekret o dubrovačkoj stvarnosti, a on će se uskoro razjasniti raspravom o ljudima nazbilj i ljudima nahvao.⁷

Nadalje Čale bilježi:

Prelazeći preko svih drugih pojedinosti u tekstu, koji ima mitološki jezik i ironičnu bit u svome mnogostrukom smislu, recimo odmah da je suprotstavljajući ljude nazbilj ljudima nahvao Držić prve tj. ljude nazbilj, tobože poistovijetio s dubrovačkom vlastelom, a druge s glumcima, a zapravo je – kao što će se pokazati u obratnom svijetu komedije koja je uistinu prava slika ovoga prijetvornog svijeta i kao što se lako naslućuje u aluzijama toga složenog i mnogoznačnog prologa – ljudima nahvao očito smatrao plemstvo, ali je svoju istinu, bolje reći svoj politički stav, mogao izreći samo u takvoj formi.⁸

⁵ Cf. Jeličić, Živko (1949.; 1950.). *Marin Držić – pjesnik sirotinje XVI. vijeka*. Zagreb: Novo Pokoljenje; Jeličić, Živko (1958.). *Marin Držić Vidra*. Beograd: Nolit; Jeličić, Živko: »Prolog Dugog Nosa«. U: *Dani Hvarskog kazališta 3 : renesansa : eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru / uredništvo Marko Fotez...*[et al.]; str. 360-369. Split: Čakavski sabor.

⁶ Ratković, Milan (ur.) (1964.). *Marin Držić: Novela od Stanca – Tirena – Skup – Dundo Maroje*. U: »Pet stoljeća hrvatske književnosti«. Zagreb: Matica hrvatska – Zora.

⁷ Ibid. Bilješka br. 16, str. 89.

⁸ Čale, Frano (1974.). *Op. cit.* Bilješka br. 19. Str. 90.

U prijelomnoj, ali i osporavanoj studiji pod naslovom *Marin Držić. Pjesnik dubrovačke sirotinje*, objavljenoj u političkom kontekstu Jugoslavije 1949. godine, Živko Jeličić prvo prati postanak i jačanje gradova u Sredozemlju, »vezano uz bedem feudalnog dvorca«, kako bi, između ostalih postavki, razvio i tezu o Držiću kao »siromašnom pisaru dubrovačkih solana«, predstavniku klase sirotinje kojemu je »komedija sredstvo borbe«, pa je i sam »borben«, u smislu neposrednoga angažmana, »dok utopista Campanella ostaje u veličanstvenoj viziji *Sunčana grada* i njegovih novih ljudi«. ⁹ Jeličić se posebno osvrće na problem falsificiranja rada Marina Držića u vezi s izostavljanjem negromantova prologa iz nekih kazališnih preradbi, i u tome je neosporno u pravu, s obzirom na složenost, ali i značaj negromantova prologa za dramaturški sklop komedije *Dundo Maroje*, ali i projiciranje dramaturških problema na probleme teorije izvedbe i sociologije spektakla, kao i opća pitanja Držićevih redateljsko-inscenatorskih načela. ¹⁰ Košutino odbacivanje Jeličićeva pripisivanja političkog utopizma Držiću, Frano Čale je nadopunio interpretacijom Držićeva opusa iz perspektive zamisli iznesenih u firentinskim pismima i prologu Dugoga Nosa. Po njemu, u podlozi čitavoga Držićeva opusa nalazi se ideja »novoga čovjeka« koji se, na osnovi vrline »akomodava« prema situaciji, koristeći »okazijon« da bi pronašao što bolji obrambeni položaj u borbi s Fortunom. S druge strane, u nedavno tiskanom radu Dunje Fališevac koji se bavi »Prostorom grada u dubrovačkoj ranovjekovnoj književnosti«, ¹¹ analizom gradske prostornosti Držićevih komedija u prolozima i u teatar-u-teatru scenama, autorica piše o povezanosti dramske iluzije u renesansnoj komediji s iluzijom prostora scenske igre, nasuprot primjerima iz romantizma, gdje se dramska iluzija povezuje s fikcionalnošću dramske radnje ili njezinih likova. Replike koje nameću vizuru komedije kao scenske iluzije imaju, tvrdi autorica, kao i mnogi drugi smislovi Držićeve komedije, ironičnu funkciju:

Toposom obrnutog, odnosno dvostrukog svijeta dramske igre iluzioniranje i deziluzioniranje prostora scenske igre vraća komediji mimetička značenja

⁹ Cf. Jeličić, Živko (1950.). *Marin Držić. Pjesnik dubrovačke sirotinje*. Zagreb: Novo pokoljenje. Str. 7, 51, 57.

¹⁰ Cf. Batušić, Nikola (1976.). »Držićeva redateljsko-inscenatorska načela«. *Dani Hvarskog kazališta (knj. 3), Renesansa*, Split, 1976., str. 235-256.

¹¹ Fališevac, Dunja (2008.). »Prostor grada u dubrovačkoj ranovjekovnoj književnosti«. *Forum*. Godište XXXXVII. Knjiga LXXX. Broj 4-6. Zagreb, ljeto 2008. Str. 631-647.

*upućujući na prostor grada kao stvarni prostor dramske radnje i izvor raznih karakternih negativiteta. No, istodobno, time se prostoru grada daje i važnost: postavlja se u centar, središte zbivanja.*¹²

Doista, prološki metatekstualni komentari, tematizacijom prostora urbaniteta daju mogućnost proširivanja književnokomparatističkog i teatrološkog uvida u odnos zbilje i kazališne fikcije, dakako uz prihvaćanje interpretacijskog izazova kulturološkog, političnog čitanja dviju Držićevih suprotstavljenih tipologija: ljudi »nazbilj« i ljudi »nahvao«. Baš kao što samo po sebi nije dovoljno zadržavanje u klasičnim teatrološkim okvirima interpretacije, nakon što se obavila dramaturška analiza i komparatistički uvid u žanrovske uzuse eruditne komedije i njenoga unutrašnjeg podrivanja prema antieruditnom pučkome komadu, tako nije zadovoljavajuće ni nasilno učitavanje političkoga punjenja bez dubinske analize odnosa Držićeva dramskog pisma i povijesnoga konteksta vremena i dubrovačke sredine. Između dviju interpretacijskih opcija koje su oduvijek, baš kao i danas, proizvodile suprotstavljene strategije u tvorbi interpretacijskih modela u pristupu Držićevoj tipologiji ljudi »nazbilj« i ljudi »nahvao« – osobno sam se opredijelila za treći put; tim više što starija hrvatska književnost nije uže područje mojeg znanstvenog interesa. Polazište ovoga rada je u propitivanju mogućnosti kulturološkog, »političnog« čitanja negromantova prologa iz pozicija dramaturgije izvedbe. Predlaže se proširenje pojma kazališna predstava pojmom *spektakl* kako bi se tvorba događaja koji je u temelju spektakla, a odvija se u kontekstu dubrovačkog *urbsa*, sagledala istodobno i kao dramatološki i kao sociološki proces. Nadalje, predlaže se, s obzirom na odabrani primjer, proširenje pojma *metatekstualno* pojmom *metateatarsko*, te zamjena pojma *utopija* Foucaultovim pojmom *heterotopija*. Uvođenjem termina heterotopia¹³ šezdesetih godina i argumentiranjem toga pojma u tekstu objavljenom 1984. godine, kako u odnosu na utopiju, tako i s obzirom na tipove prostora koji se uspostavljaju u dvostrukome značenju i s obzirom na funkciju heterotopija u odnosu na sve preostale prostore, Michel Foucault je postavio teorijske okvire za pristup problemu prostora »drugotnosti« koji je istovremeno

¹² Ibid. str. 638.

¹³ Foucault, Michel (1984.), »Dits et écrits. *Des espaces autres*«, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967.). U: *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, str. 46-49.

i ovdje i negdje drugdje. Utopijska prostornost naznačena okvirima oba prologa komedije *Dunda Maroje* (kad se pripisuje zlatnome dobu i mitskome kraju Starijih Indija, ali i kad se pripisuje Rimu kao mjestu dramske radnje) lokalizirana je u Dubrovniku Držićeva vremena. Mjesto odigravanja kazališnog spektakla lokalizira utopiju i tako je pretvara u heterotopiju koja spaja nekoliko tipova i funkcija heterotopijskoga prostora. Držićevi prolozi stvaraju foucaultovsku *heterotopiju iluzije* koja je, tvorbom kazališnog pričina u stanju razotkriti, pa time i dovesti u pitanje stvarni svijet. Čudo prenošenja i smiještanja dalekih vremena i utopijskih prostora u prostorno-vremenske granice aktualnog spektakla ostvaruje funkcije sa svim ostalim prostorima zbilje; pritom se prostor spektakla ostvaruje i kao *heterotopija kompenzacije* koja na sceni stvara nadomjesni, zbiljski prostor »drugog«. Kazališnoj iluziji imanentna istodobnost ovoga ovdje i onoga ondje dopušta komediografu ironično poigravanje između koncepta klasičnog utopijskog »nemjesta« i protu-prostora spektakla koji zadobiva aktualni, politički naboj iz odnosa s ostalim stvarnim prostorima. Karakteristično je zrcaljenje jednoga u drugome: prodor »ljudi-nahvao« iz Starijeg Indijah u »ovi naš svijet«, ogledanje staroindijske »zgrade velike, visoke i vele urešene« (u vezi s kojom se izrijekom spominju, između ostalih nahvao-likova i »glumci«) u aktualnome prostoru »vijećnice od kompanije Pometa-družine«, pri čemu svakako treba spomenuti i istodobnost starog i novog; metatekstualno i metateatarsko uspostavljanje spona između dviju razina u recepciji komedije koja će, prema najavama u drugome prologu, biti istodobno nova i stara – nova jer slijedi »onu prvu komediju od Pometa« koju je Pometa-družina već izvela pred gradskom publikom, a stara jer će u njoj gledatelji prepoznati već znane dramske osobe.¹⁴ Spomenutom efektu zrcaljenja treba pridodati i »mirakulo« gledanja jednog prostora iz drugoga prostora, pri čemu se drugi prostor definira

¹⁴ U izlaganju u sklopu »Hvarskih dana« koji su pokriveni ovim zbornikom, Milovan Tatarin je iznio zanimljivu tezu da Dugi Nos ne govori o mjestu izvođenja *Dunda Maroja*, nego *Pometa* te da potonja Držićeva komedija nije prikazana na Placi već u istome prostoru u kojemu i *Dunda Maroje* – Vijećnici. U radu se analizira nekoliko rečenica s početka prvoga prologa *Dunda Maroja* kojima Dugi Nos podsjeća na »negromanciju« koju je pred dubrovačkim gledateljima izveo prije tri godine, tj. 1548., misleći pritom na – danas izgublenu – komediju *Pomet*. Analiza bi trebala pokazati da je Petar Kolendić svojedobno pogrešno tumačio negromantovo spominjanje Place, utruđujući se objasniti nesklad između određenja scenskoga prostora *Dunda Maroja* u »Rešetarovu rukopisu« (Vijećnica) i spomena Place u prvome prologu.

na osnovi pogleda na prvi, i istovremeno, zbog svoje funkcionalne veze s drugim zbiljskim prostorima, dobiva snagu redefiniranja zbilje. Foucault se i sam poslužio primjerom zrcala u objašnjavanju heterotopije kao pojma:

Zrcalo je, prije svega, utopija, jer je to mjesto bez mjesta. U zrcalu, sebe vidim tamo gdje nisam, u jednom nerealnom prostoru koji se virtualno otvara iza površine; ja sam s one strane, tamo gdje nisam, neka vrsta sjene koja meni samome daje moju vlastitu vidljivost, koja mi dopušta da se vidim tamo gdje sam odsutan – utopija zrcala. Ali to je ujedno i heterotopija, u onoj mjeri u kojoj zrcalo doista postoji u stvarnosti i gdje proizvodi kontrareakciju na mjestu koje ja zauzimam. Posredništvom zrcala otkrivam da sam odsutan s mjesta na kojem sam, jer se vidim drugdje. Počevši od toga pogleda koji se usmjerava prema meni s podloge onoga virtualnoga prostora koji se nalazi s druge strane zrcala, vraćam se k sebi; ponovno umjeravam oči prema sebi samome kako bih se rekonstituirao tamo gdje jesam. Zrcalo funkcionira kao heterotopija u smislu da ovo mjesto koje zauzimam ovdje, u trenutku dok se promatram u zrcalu, čini istovremeno potpuno realnim, povezanim sa svim prostorima koji ga okružuju, i potpuno nerealnim, jer, da bi bilo percipirano, ono mora proći kroz virtualnu točku koja se nalazi ondje. (Prijevod s francuskog S.P.)¹⁵

U oba prologa, Držić posebno apostrofira žene. Upravo ženama, kao izdvojenome sloju gledatelja, pripisao je »polakšu pamet«, ali, čini se da im je pripisao i moć *heterotopijskog ogledanja*. U temeljima ženskoga tipa znatiželje, tradicionalno već sankcioniranog »prvotnim grijehom« (ali i grijehom poticanja negromanta

¹⁵ Ibid., str. 47. »Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.«

na oživljavanje dramatis persona protusvijeta, »ljudi nahvao«) komediograf je prepoznao određeni tip (samo)promatračke pozicije koja je u kazališnom smislu dobrodošla, jer pristankom na kazališnu iluziju omogućava doživljaj spektakla kao zbiljskoga događaja. S druge strane, ista (samo)promatračka pozicija, ista moć heterotopijskog ogledanja, u društvenom je smislu suspektna i za očuvanje »zlatnog doba« patrijarhalno-kršćanskog poretka opasna, i to prije svega zato što tvorbom kazališne heterotopije dopušta da gradska vijećnica, ili nekom drugom prigodom gradski trg, kao mjesto izvođenja drame, na osnovi povezanosti prostora izvedbe sa svim drugim prostorima koji ga okružuju, zadobije moć propitivanja i redefiniranja aktualne, političke stvarnosti.

Zahvaljujući dramaturškoj negromanciji Marina Držića – »čovuljici, žvirati, barbaćepi, obrazi od papagala, od mojemuča, od žaba, oslasti i s kože udreni, ljudi nahvao«, koji su u renesansu ušli s prirodnim nasljeđem srednjovjekovnih oblika imaginacije, uspijevaju prohodati i progovoriti posredništvom svojih promatrača; njihova obilježena tijela oživljuje, ili foucaultovski rečeno, »konstituiraju«, kultura Držićeva vremena, pa u skladu s takvom »dramom povijesne inskripcije« (koja zlatno doba Starijih Indija povezuje s Držićevom epohom, a njegovu epohu s našim vremenom) »nahvao« tijela postaju »nazbilj«, a ono »nazbilj« počinje poprimati »nahvao« obilježja. Političnost opreke nazbilj–nahvao ostvaruje se višestruko: na razini koja se razotkriva uvidom u biografske i povijesne okolnosti, primjerice u vezi s takozvanim Držićevim »urotničkim pismima«, ali i iz perspektive dramaturgije izvedbe, gdje se u heterotopijskom kazališnom zrcaljenju sve više pomiču granice kazališne predstave prema društvu spektakla Držićeva, ali i našega vremena. Suvremeno dramaturško i režijsko transponiranje dramskoga uzorka *Dunda Maroja* oživljuje »ljude nazbilj« i »ljude nahvao«, tako da i naša kultura sudjeluje u njihovom konstituiranju. Suvremena »čitljivost«, pa samim time gledljivost i postavljivost Držićeve komedije, u presudnoj mjeri ovisi o potencijalu što ga taj tekst u sebi nosi; ponajviše je vezana uz mogućnost konkretnog smiještanja, lokaliziranja heterotopije koja, mišljenja smo, čini Držićevo punjenje plautovskog obrasca samosvojnim, autorski jedinstvenim i postavljivim u različitim epohama. Politički sloj suvremenog dramaturškoga čitanja *Dunda Maroja* nije neposredno ovisan o propitivanju autorove biografije, pa čak nije presudno određen ni neposrednim povijesnim okolnostima u kojima je djelo nastalo. S druge strane, Jeličićevo učitavanje klasne borbe u Držića, ostvareno u skladu s vremenom u kojem je

Jeličić pisao studiju o dubrovačkome komediografu, također nije opcija o kojoj se može dramaturški utemeljeno raspravljati. Političnost *Dunda Maroja* ostvaruje se, kao što je rečeno, heterotopijskim zrcaljenjem; aktiviranjem recipijentske, (samo) promatračke pozicije koja sudjeluje u spektaklu proširivanja prostora kazališne predstave na prostor društvene izvedbe. Pitati je li Držić, kao osoba, bio politički osviješten u velikoj, maloj ili nikakvoj mjeri, te na koji je stupanj kompromisa u prikriivanju svojih stavova bio prinuđen, jedva da ima neku dramaturšku relevantnost: pitanje »intelektualne odgovornosti« prebacuje se s pisca na čitatelja, s dramatičara na dramaturga i redatelja.

ODMAK OD DRŽIĆA: O POJMU INTELEKTUALNE ODGOVORNOSTI

Intelektualna politika danas događa se u zastrašujuće medijatiziranom društvenom prostoru i ne treba je automatski poistovjećivati s politikom intelektualnoga angažmana, prvenstveno stoga što nije moguće dati jasnu odrednicu obvezanosti na društveno djelovanje u mreži različitih socijalnih konstrukcija naše, »suvremene« stvarnosti. U *Istini i moći* Michel Foucault je načinio razdiobu tipova intelektualnih tradicija na, s jedne strane, univerzalnu intelektualnu tradiciju koja djeluje u suprahistorijskom polju prava, samilosti i zakona promatranih kao bezvremenske kategorije i, s druge strane, na »specifičnu« intelektualnu tradiciju koja ulazi u sukob s vlašću u svakodnevnome životu – konkretno i materijalno.¹⁶ Politika angažmana i sukob različitih stilova i jezika angažmana otvara splet zanimljivih tema za raspravu. Čak i koncept kojega Foucault naziva »specifičnom« intelektualnom tradicijom uvijek je oslobađao prostor napetosti između aktivističkog pisma i aktivizma putem javnoga djelovanja. S druge strane, nadugo i naširoko vođena rasprava o tome što znači biti »intelektualac« neprekidno pomiče svoje žarište u skladu s povijesnim trenutkom. Primjerice, Romain Rollandov tip obvezanosti na djelovanje dvadesetih godina nemoguće je u potpunosti analizirati bez prethodnog

¹⁶ Cf. Foucault, Michel, »Truth and Power,« u: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, ed. Colin Gordon (1980.). Brighton: Harvester, str. 127-133.

ulaska u problematiku neposredne poslijeratne dileme; bez raščlambe Rollandova pokušaja spašavanja svrhovite uloge angažiranog europskoga pisca koji samome sebi ni u jednome trenutku ne dopušta »biti progutan od poslijeratnih ideologija i masovnih pokreta«. ¹⁷ Rollandova »dilema« je, prema Davidu Jamesu Fisheru, bila u otkrivanju načina pružanja otpora budućem ratu dok je, istodobno, Rolland nastojao očuvati netaknutom svoju devetnaestostoljetnu koncepciju intelektualne odgovornosti.

Teoretičar književnosti Tzvetan Todorov upućuje na razliku »moralnog ljudskog bića«, »moralizatora« i »moralista«. Prema Todorovu, moralan čovjek propituje vlastito ponašanje, moralizator dovodi u pitanje moralnost drugih ljudi, dok moralist želi zavladatai prostorom čudoređa. ¹⁸ Ipak, valja primijetiti da su rasprave o intelektualnome angažmanu, posebno u vremenu »kulturnoga hladnoga rata«, ali i danas, zadržale ponešto od argumentacije povezane s povijesnom odrednicom pojma »inteligencije« kao klase:

»Inteligenciju«, u povijesnom smislu, čine ljudi udruženi oko neke društvene ideje, koji vjeruju u napredak, u razum ... slobodnu kritiku, individualnu slobodu, koji se, ukratko, protive reakcionarnom, obskurnom, Crkvi i autoritarnoj državi, i jedan drugoga vide združene u borbi za zajedničku svrhu – prije svega za ljudska prava i pravični društveni poredak. Berlinov prijedlog je da se »intelektualac« mora svjesno opirati društvenom uzroku kako bi utjecao na »društvene ideje«. To je protivno koncepciji kulturnog hladnog rata karakteriziranog sve složenijim odnosom »intelektualca« i »društvenih ideja«; »intelektualac« se kontinuirano predstavlja kao »aktivan« i moralno obavezan, kao netko tko nije »pasivan« i ideološki vezan.¹⁹

¹⁷ Fisher, David James (1988.). »Part Two. The political and ideological ambiguities of Rollandism in the 1920s«, Chapter 4. »The Intellectual's International«. U: *Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement*. Berkeley: University of California Press, str. 51.

¹⁸ Cf. Todorov, Tzvetan (1993.). *On human diversity: nationalism, racism, and exoticism in French thought*. Cambridge: Harvard University Press; Todorov, Tzvetan (2001.). »In search of lost crime: Tribunals, apologies, reparations, and the search for justice«, *The New Republic*, January 26.

¹⁹ Cf. Ramin Jahanbegloo (1992.). *Conversations With Isaiah Berlin: Recollections of an Historian of Ideas*, Phoenix, London, str. 183. Navod prema: J. Hogg (2004.). *The*

Intelektualci današnjice (počevši od onih koji djeluju kao »slobodni strijelci« do onih drugih, vezanih uz određenu političku opciju) žive i djeluju u kulturi dominiranoj medijima. Već sama ta činjenica dovela je do znatnih promjena u suvremenim intelektualnim politikama. Dvoznačnost takozvanog intelektualnog angažmana danas se doima izraženijom nego ikada prije. U ogledu na temu »Odgovornosti intelektualaca« pisanog još šezdesetih godina, Chomsky tvrdi da kada se bavimo intelektualnom odgovornošću, od svega nas se najviše treba ticati uloga intelektualaca u tvorbi i analizi ideologije:

Dopustite mi da se vratim Dwightu Macdonaldu i odgovornosti intelektualaca. Macdonalds citira intervju s knjigovođom koncentracijskog logora smrti koji je briznuo u plač kad su mu rekli da će ga Rusi objesiti. »Zašto bi to učinili?« »Što sam skrivio?« – pitao je. Macdonalds izvodi zaključak: »Samo oni koji su sami voljni oduprijeti se autoritetu kad se on nepodnošljivo kosi s njihovim osobnim moralnim kodom, samo oni imaju pravo osuditi knjigovođu koncentracijskoga logora.« Pitanje, »Što sam skrivio?« isto je koje bismo mogli i mi postaviti sami sebi dok svaki dan gledamo užase Vijetnama – dok stvaramo, izgovaramo ili podnosimo prijevare koje će biti iskorištene kako bi se opravdalo sljedeću u nizu obrana slobode.²⁰

Teroristički napad na tornjeve blizance 11. rujna 2001. godine obilježio je pad sigurnosnog zida između takozvanog »demokratskog Zapada« i zone sumraka »nerazvijenih zemalja«. U člancima objedinjenim pod naslovom *Intervencije*, Chomsky je svoju intelektualnu politiku prilagodio situaciji *poslije 9/11*. Usprkos raznolikosti tema – od već spomenutog 9. rujna, rata u Iraku, preko tema sigurnosti i »intelektualnog dizajna«, aktualnopolitičkih komentara na južnoameričke i azijske teme, tematiziranja izraelsko-palestinskoga sukoba, izborne pobjede Hamasa i uragana Katrine, sve do analize američke koncepcije »pravednoga rata« – u svom tom raznovrsju, za Chomskog i za njegov stil političkoga aktivizma, uvijek ostaje od temeljne važnosti staromodno načelo odgovornosti. I neki drugi suvremeni promišljatelji poput Edwarda Saida, inzistiraju na intelektualnoj odgovornosti u

Ambiguity of Intellectual Engagement: Towards a Reassessment of Isaiah Berlin's Legacy, Monash University, School of Historical Studies.

²⁰ Chomsky, Noam (1967.). »The Responsibility of Intellectuals«, *The New York Review of Books*, 8(3).

pridržavanju univerzalnog i jedinstvenog standarda istine usprkos pojedinačnim intelektualnim stranačkim opredjeljenjima, nacionalnoj podlozi odrastanja i prvobitnim oblicima lojalnosti.²¹

Vratimo se Prologu Dugoga Nosa i tezi da se intelektualna odgovornost ostvaruje iz pozicije recipijenta ugrađene u prološku dramaturgiju, i to kao ekstratekstualna vrijednost proizvedena iz teksta samoga, heterotopijskim zrcaljenjem »onoga tamo« i »ovoga ovdje«. Poslije sumraka biografizma u književnoj kritici, bilo bi prilično nategnuto tražiti pojam intelektualne odgovornosti u psihološkom ustroju pisca i privatnosti njegova odnosa s književnim i političkim oponentima. Intelektualni izazov otkrivanja političkog sloja Držićeve komedije, zahvaljujući ingenioznoj prološkoj dramaturgiji *utopije-koja-to-nije*, čije je lokaliziranje prepušteno gledatelju, svakom, intelektualno odgovornom kazališnom postavom, trebalo bi istodobno otkriti svijet plautovskih i zbiljskih zapleta; ukazati na stare, ali i na nove mehanizme proizvodnje spektakla.

GESTA I POLITIKA DUGOG NOSA: OD AGAMBENA PREMA DEBORDU, UNAPRIJED I UNAZAD NA LENTI VREMENA

U knjizi pod naslovom *Sredstva bez cilja*, osim *in memoriam* posvete na početku uknjiženja, Agamben²² interpretaciji Guy Debordovih viđenja posvećuje i čitavo poglavlje. Agambenove »Marginalne bilješke na *Komentare Društva spektakla*«²³ nadovezuju se na njegovu, u prethodnim poglavljima iznesenu i

²¹ Cf. Edward Said (1994.). *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*, NY: Pantheon, str. xi.

²² Agamben, Giorgio (1996.). *Mezzi senza fine*. Bollati Boringhieri editore s.r.l. Svi navodi u ovome tekstu u hrvatskoj varijanti S.P. prema: Agamben, Giorgio (2000.). *Means without End. Notes on Politics*. Prijevod na engleski Vincenzo Binetti, Cesare Casarino. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.

²³ Guy Debord (1967.). *La Société du spectacle*. Paris: Les Éditions Buchet-Chastel. Svi navodi u hrvatskom prijevodu S.P. prema trećem izdanju s autorskim izmjenama i dopunama, kao i »Komentarima na Društvo spektakla« prvi put objavljenim 1989.: Guy Debord (1992.). *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard.

razgrađenu postavku da je gesta egzibicija modaliteta: proces tvorbe sredstava, način, vidljiv kao takav, pri čemu bi onda politika mogla biti definirana kao »sfera čistoga sredstva, što će reći, posvemašnje i cjelovite gestualnosti ljudskih bića.«²⁴ Agamben gestu tumači kao »komunikaciju komunikabilnosti«. Gesta pokazuje bivanje-u-jeziku ljudskih bića kao »čistu medijalnost«, ukazuje se u krajnjoj liniji kao esencijalna gesta nemoći iskazivanja jezikom, ona je »brnjica« u smislu sredstva za začepeljivanje usta, ali i u smislu glumčeve improvizacije kojom izvođač kompenzira nedostatak sjećanja ili nemogućnost izricanja. Gesta nije usmjerena cilju, proizvedena ili izvedena; ona je prema Agambenu prije nešto što se podnosi ili podupire, pa stoga otvara prostor *ethosa* kao sfere (naj)primjerenije ljudskome.²⁵ S pozivom na Aristotelovu distinkciju *poiesis-praxis* iz *Nikomahove etike*; razlikovanje *proizvodnje* koja stremlji svrsi izvan sebe i *akcije* koja je sama sebi svrhom, Agamben, ali prije njega i Marcus Terentius Varro, dodaju i treću vrstu akcije – gestu: »gesta prekida lažnu alternativu cilja i sredstva koja paralizira moralnost, i umjesto nje predstavlja sredstvo kao takvo; ispada iz orbite medijalnosti, a da pritom ne postaje cilj.«²⁶

Agambenova definicija geste ostaje ista, bilo da se obrazlaže na primjeru »konstruirane situacije« iz manifesta pokreta *Internationale Situationniste*, projicirana u budućnost, u razdoblje »poslije samouništenja umjetnosti i poslije prolaska života kroz kušnju nihilizma«,²⁷ ili da se objašnjava na povijesnome primjeru *commedije dell'arte* kao odabranoga žanra izvedbene umjetnosti. U *commediji dell'arte* upute namijenjene glumcima upućivale su izvođače kako oživjeti situacije u kojima je ljudska gesta, odvojena od snage mita i sudbine, napokon jednostavno stupala na scenu:

Nemoguće je razumjeti komičnu masku ako je jednostavno interpretiramo kao neodređeni, ili obesnaženi karakter. Harlekin i Doktor nisu na isti način karakteri kao Hamlet ili Edip: maske nisu karakteri, nego su prije geste uobličene kao tip, konstelacija gesti. U toj situaciji, destrukcija identiteta uloge ide ruku pod ruku s destrukcijom glumčeva identiteta. To točno odgovara odnosu

²⁴ Cf. Agamben, *op.cit.*, str. 57.8, 58.9.

²⁵ Cf. *Ibid.*, str. 58.9

²⁶ Cf. *Ibid.*, str. 56.7

²⁷ Cf. *Ibid.*, str. 77.8

između teksta i provedbe, snage i čina, kojega se ovdje još jednom dovodi u pitanje. Do toga dolazi jer se maska uvlači između teksta i provedbe, i tako tvori nerazdvojivu mješavinu snage i čina. A što se tu događa – kako na sceni, tako i u konstruiranoj situaciji – nije aktiviranje snage, nego oslobađenje oblika krajnje snage. Gesta je ime toga presjecišta života i umjetnosti, čina i snage, općeg i pojedinačnog, teksta i provedbe. To je trenutak života izdvojen iz konteksta individualne biografije kao i iz neutralnosti estetike: to je čisti praxis. Gesta nije ni uporabna, ni razmjenska vrijednost, nije ni životopisno iskustvo, ni neosobno iskustvo: ona je druga strana robe koja dopušta »kristalima opće društvene stvari« potonuti u situaciju.²⁸

Maska Dugog Nosa smještena između teksta i njegove izvedbe; negromantova gesta kao komunikacija komunikabilnosti, kao sredstvo društvene izvedbe, izdvaja negromantski Prolog iz konteksta Držićeve biografije, ali i iz neutralnosti estetike, i na iznenađujuće moćan način otvara potencijalni prostor *ethosa* budućih, nama suvremenih izvedbi Držićeve komedije. Prije nego što pokušamo izvedbeno-teorijski »učitati« i samim time locirati obilježja Guy Debordove distopije u prostor *ethosa* prologa Dugoga Nosa, pogledajmo kako Agamben komentira situacionalističku projekciju budućeg trenutka ravnodušja gdje više neće postojati mogućnost razdvajanja života od umjetnosti, a ta točka indiferentnosti dovest će do politike koja će konačno odgovarati svojim zadacima:

Situacionisti se – jednim konkretnim, premda oprečnim projektom – suprotstavljaju kapitalizmu koji »konkretno i namjerno« organizira okružja i događaje kako bi oduzeo snagu životu. Njihova utopija je, još jednom, savršeno topička jer je locirana na mjestu radnje onoga što želi smijeniti.²⁹

Heterotopija situacionalističkog društva budućnosti lokalizira se na mjestu smjene društvenog i kulturnog poretka, bolje reći u strukturi starog poretka samog i u odnosu njegovih funkcija. U Debordovoj kritici konzumerizma – »koncentrirani spektakl« nacističkih i staljinističkih režima i »difuzni spektakl« ranog američkog tipa, na kojega su referirala zapažanja prvog izdanja *Društva spektakla*, do početka

²⁸ Ibid., str. 79.0

²⁹ Ibid., str. 77.8 - 78.9

devedesetih prerasta u tzv. »integrirani spektakl«, kojega u *Komentarima na »Društvo spektakla«*, Debord definira kao spektakl koji se ugrađuje u zbilju u istoj mjeri u kojoj o njoj govori, rekonstruirajući stvarnost u tijeku procesa govorenja o njoj. U krajnjem ishodu, zbilja se više ne sukobljava s integriranim spektakularnim kao s nečim stranim, pa Debord zaključuje da je »svijet-falsifikacije-u-nastajanju istodobno falsifikacija svijeta«. ³⁰ Od kulture do prirode, sve je podvrgnuto procesu spektakularizacije ka falsifikaciji: čak je i genetika, kaže Debord, zahvaćena zamašnjakom dominantnih društvenih sila. Falsificira se cjelina proizvodnje i percepcije, manipulira se sjećanjima. Parodija »podjele rada« pojavljuje se u punoj snazi karnevalske razdraganosti koja koincidira s općim nestankom stvarnih kompetencija. »Medijski status« poprima neusporedivo veći značaj nego što ga može imati vrijedost bilo čega što bi bilo tko mogao učiniti:

³⁰ Cf. Debord, Guy (1988.). *Commentaires sur La société du spectacle*. Paris: ÉDITIONS GÉRARD LEBŌVICI. <http://pagesperso-orange.fr/dumauvaiscote/commentaire4.htm>, IV paragraf: »Le spectaculaire intégré se manifeste à la fois comme concentré et comme diffus, et depuis cette unification fructueuse il a su employer plus grandement l'une et l'autre qualités. Leur mode d'application antérieur a beaucoup changé. À considérer le côté concentré, le centre directeur en est maintenant devenu occulte : on n'y place jamais plus un chef connu, ni une idéologie claire. Et à considérer le côté diffus, l'influence spectaculaire n'avait jamais marqué à ce point la presque totalité des conduites et des objets qui sont produits socialement. Car le sens final du spectaculaire intégré, c'est qu'il s'est intégré dans la réalité même à mesure qu'il en parlait ; et qu'il la reconstruisait comme il en parlait. De sorte que cette réalité maintenant ne se tient plus en face de lui comme quelque chose d'étranger. Quand le spectaculaire était concentré la plus grande part de la société périphérique lui échappait ; et quand il était diffus, une faible part; aujourd'hui rien. Le spectacle s'est mélangé à toute réalité, en l'irradiant. Comme on pouvait facilement le prévoir en théorie, l'expérience pratique de l'accomplissement sans frein des volontés de la raison marchande aura montré vite et sans exceptions que le devenir-monde de la falsification était aussi un devenir-falsification du monde. Hormis un héritage encore important, mais destiné à se réduire toujours, de livres et de bâtiments anciens, qui du reste sont de plus en plus souvent sélectionnés et mis en perspective selon les convenances du spectacle, il n'existe plus rien, dans la culture et dans la nature, qui n'ait été transformé, et pollué, selon les moyens et les intérêts de l'industrie moderne. La génétique même est devenue pleinement accessible aux forces dominantes de la société.

Le gouvernement du spectacle, qui à présent détient tous les moyens de falsifier l'ensemble de la production aussi bien que de la perception, est maître absolu des souvenirs comme il est maître incontrôlé des projets qui façonnent le plus lointain avenir. Il règne seul partout; *il exécute ses jugements sommaires.*«

Financijer može biti pjevač, advokat može biti policijski doušnik, pekar se može rametati literarnim ukusima, glumac može biti predsjednik, šef kuhinje može filozofirati o pokretima u pekarskom zanatu kao da je riječ o prekretnicama u povijesti svijeta. Svatko se može pridružiti spektaklu, kako bi javno usvojio, ili ponekad u tajnosti prakticirao, potpuno drukčiju djelatnost od one specijalnosti kojom je na početku stekao ime.³¹

Medijski diskurs Držićevih ljudi nahvao cvjeta već u razdoblju takozvanog zlatnoga doba. Nakon što su »čovuljci« oživjeli zbog voajerske znatiželje recipijenata i lakomosti negromanta, kao majstora spektakla, pozvani su govoriti na svakoj gozbi i piru. Spektakl kakav sugerira Držićeva heterotopija zapravo je, sasvim na debordovski način, kapital akumuliran do stupnja u kojem postaje slika:

I žene od tizijeh strana, – kako i naše, koje polakšu pamet imaju od ljudi, – gledajući te obraze, počеше se smijejat kako od stvari ku prije ne bijehu vidjeli, i rekoše: Smiješno ti bi bilo da ovi ljudi mogu hodit i govorit!« I rekoše negromantom: »Vi ste negromanti; ako hoćete da od ovizijeh strana zlata odnesete, učinite po vašoj negromanciji da ovi čovuljici ožive, i da počnu hodit i govorit, er bi tada na pravi način smiješni bili, a taki mrtvi ne valjaju ništa«. Negromanti, za lakomos od zlata, daše duh žviratom, barbaćepom, čovuljicom, obrazom od papagala, od mojemuča, od žaba, oslastijem, kozjijem i od tezijeh načina. 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. Mislite je li smiješna stvar bila gledat te obraze u to prvo brijeme gdje tamaše!³²

Fetišizam robe, dominacija »suprasenzibilnih i osjetilno dohvatljivih stvari« nad društvom, dosiže, prema Debordu, vrhunac u spektaklu, u kojem stvarni svijet biva

³¹ Ibid., dostupno na: <http://pagesperso-orange.fr/dumauvaiscote/commentaire4.htm>, IV paragraf: »Un financier va chanter, un avocat va se faire indicateur de police, un boulanger va exposer ses préférences littéraires, un acteur va gouverner, un cuisinier va philosopher sur les moments de cuisson comme jalons dans l'histoire universelle. Chacun peut surgir dans le spectacle afin de s'adonner publiquement, ou parfois pour s'être livré secrètement, à une activité complètement autre que la spécialité par laquelle il s'était d'abord fait connaître.«

³² Držić, Marin. *Dundo Maroje*. U: Čale, Frano (1974.). *Novela od Stanca – Skup – Dundo Maroje*. Zagreb: Školska knjiga, str. 90.

zamijenjen izborom slika projiciranim iznad njega. Te se slike uspijevaju nametnuti kao prvorazredno zbiljske stvari, dapače kao jedina stvarnost.³³

Kad »minu vrime od zlata«, i »kad se za gvozdje svak uhiti«, debordovski »koncentrirani spektakl«, kojega uprizoruju ljudi nahvao, još uvijek je u fazi u kojoj prisutnost stranoga elementa jasno izdvojena na pozornici društvenog događanja, izaziva trvenje između dvije društvene struje: jedne koja je »nazbilj« i druge koja je »nahvao«. Sve veća difuznost spektakla, kao posljedica miješanja ljudi nazbilj i ljudi nahvao, postupno dovodi do miješanja kriterija za utvrđivanje razlike zbilje i fikcije, istine i falisificirane istine. Debordova definicija života kao ogromne akumulacije prizora, ima za posljedicu da se ono što je nekad bilo neposredno doživljeno udaljuje u predodžbu:

*Slike odvojene od svih aspekata života stapaju se u jedinstveni tijek stvari u kojem prethodno jedinstvo života više ne može biti obnovljeno. **Parcijalno** opažena stvarnost regrupira se u novo, vlastito jedinstvo, kao odvojeni lažni svijet, predmet puke kontemplacije. Specijalizacija slika svijeta dostiže vrhunac u svijetu nezavisnih slika, gdje obmanjivač obmanjuje čak i samoga sebe. Spektakl općenito, kao konkretna inverzija života, jest nezavisan pokret neživota.*³⁴

Slogan društva spektakla: »Ono što se vidi dobro je; a ono što je dobro, vidi se«, Debordov je *détournement* znamenite Hegelove misli iz Predgovora Filozofije prava: »Ono što je stvarno je umno; a što je umno je stvarno. Slogan društva spektakla dokida mogućnost propitivanja. Spektakl se predstavlja kao golema,

³³ Cf. Debord, Guy. Op. cit., str. 23; paragraf 35: »C'est le principe du fétichisme de la marchandise, la domination de la société par »des choses suprasensibles bien que sensibles«, qui s'accomplit absolument dans le spectacle, où le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence.«

³⁴ Ibid., str. 10; paragraf 2: »Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie. La réalité considérée *partiellement* se déploie dans sa propre unité générale en tant que pseudo-monde *à part*, objet de la seule contemplation. La spécialisation des images du monde se retrouve, accomplie, dans le monde de l'image autonomisé, où le mensonger s'est menti à lui-même. Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant.«

neraspravljiva, nedostupna pozitivnost. Jedini prihvatljivi društveni stav je pasivno prihvaćanje koje je spektakl već postigao »monopolom na privid«, pojavljivanjem koje je politička gesta bez svrhe, specifičnim načinom predstavljanja koji ne računa na odgovor.³⁵

Propast »agore« kao prostora predviđenog za slobodnu demokratsku raspravu i zamjena »agore« – »medijskim diskursom«, dovela je do toga da se »parrhesia«, sposobnost slobodnog govora i sposobnost individualnog prihvaćanja rizika društvenih sankcija zbog pokušaja prijenosa »istine« drugima, danas pokazuje kao zastario koncept koji čak više ne uspijeva ukazati ni na krizu demokratskih institucija, jer je kao takav, u kontekstu društva koje falsificira stvarnost, nerazumljiv i nepotreban. Ipak, skloni smo vjerovati da Držićeva dramaturgija *utopije-koja-to-nije*, čije je lokaliziranje prepušteno gledatelju, može prokazati kako one stare, tako i one nove mehanizme proizvodnje spektakla. Odgovornost kritičkog propitivanja ne može se prebaciti na druge: ona ostaje u sferi individualnog, ovisi o stupnju do kojeg je »promatrač« spreman aktivirati se, dokinuti monopol na privid, i doprinijeti da se obnovi snaga javne diskusije koja ne podliježe površnosti »medijskog diskursa«.

³⁵ Cf. Ibid., str. 13; paragraf 12: »Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que » ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît ». L'attitude qu'il exige par principe est cette acceptation passive qu'il a déjà en fait obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence.«

THE POLITICS OF PERFORMING

S u m m a r y

This paper opens up the possibility of cultural, »political« reading of »*Dugi Nos Prologue*« from the position of the dramaturgy of performance. We introduce *spectacle* as an alternative term to *theatre performance*, approaching the process of event making in the context of the city of Dubrovnik as *Urbs Republica*, both as a dramatological, and a sociological process. Furthermore, we suggest, in accordance with the chosen example, introducing the term *meta-theatrical* along with the term *meta-textual*, and replacing of the term *utopia* with the Foucault's term *heterotopia*. In the introductory part of the text we analyze different interpretational historical-political and actual political models in approaching Držić's typology of people »for real« (ljudi nazbilj) and people »in adverse« (ljudi nahvao). We approach the problem of *intellectual engagement* at the cross-road between two intellectual traditions suggested by Michel Foucault: the first, »universal« intellectual tradition operates in the supra-historical field of justice, mercy and law viewed as timeless categories, while the second, »specific« tradition keeps on contesting power in everyday life, concretely and materially. The last part of this paper is consecrated to certain parallelisms between Agamben and Debord. The principal thesis is that intellectual responsibility in the reading (the staging) of *Dundo Maroje* comes from the recipient's position inbuilt in the prologue dramaturgy, and that this extra-textual value is produced from the text itself, by *heterotopic mirroring* of »that over there« and »this over here«.