

PROFANIRANJE SAKRALNOGA U ČOVJEKU – IGRA KOMIKE U TEATRU RANOGA NOVOG VIJEKA

Divna Mrdeža Antonina

I.

Omiljenih tema u hrvatskoj književnosti ranoga novog vijeka nema mnogo kako se, možda, čini. Najčešće su: ljubav među spolovima, poglavito jedan njezin vid – ljubav prema ženi; potom rat, tema isprepletana još od srednjovjekovne književnosti s temom viteštva¹ i obdarena kristijanizacijom, kao srednjovjekovnim nasljeđem. Također, česta je religiozna tema u svim svojim aspektima: u rasponu od ljubavi prema Bogu do žrtve zbog vjere. I, uvijek vrlo intrigantna, tema smrti (doduše, tema obično vezana uz navedene: problem smrti i zagrobnoga života kao sastavnica religioznih tema, smrt ljubavnika, vezana, dakle, uz ljubavnu tematiku, ili pak viteška smrt).

Načinom prikazbe književnici su teme obrađivali, u pravilu, dvojako: uzimajući ih ozbiljno i s poštovanjem ili ih pak prikazujući s neozbiljne strane odnosno uzimajući ih s vedrinom, kao komične, ili im se podrugujući odnosno gledajući ih kao smiješne.

U ovom ćemo se članku pozabaviti temama koje su književnici promatrali s neozbiljne strane uvlačeći čitatelja u specifičnu vrstu igre koja se razvija između djela i recipijenta u procesu razumijevanja i tumačenja djela. Pod time ne podrazumijevam samo standardnu igru oko otvorenosti i zatvorenosti umjetničkoga djela² prema interpretaciji, koja je redovito prisutna, nego želim ukazati na igru različitih slojeva značenja teksta u odnosu na druge tekstove kojima se proizvodi komičan efekt i, s tim u vezi, na funkciju različitih tipova komičnog koji se

pojavljaju u viđenju smiješne strane neke teme. Drugim riječima, u ovom ćemo se članku poglavito baviti specifičnom vrstom igre koja postoji između teksta, autora i publike: umjetničkim djelom koje parodira određeni sloj ili čitavo drugo umjetničko djelo i recipijenta. A u hrvatskoj književnosti od XV. do XVIII. stoljeća parodirala se posebice ljubavna - petrarkistička - poezija. No, na izvjestan način degradirani su se u umjetnosti, ali samo jednim izdvojenim aspektom, i sakralno i viteško, te ćemo se dotaknuti i te teme.

No, pojam parodijske igre upozorava nas da će pojam *igre*, različitim slojevima značenja nužno ući u problematiku ovoga članka. Uvest ćemo *igru*, naime, i kao pojam koji podrazumijeva komponentu igre na pozornici (djela namijenjena pozornici), kao i igru prerusavanja u nekog drugog (maskerata), gdje prerusavanje nije dio scenske iluzije, odnosno konvencije kazališne umjetnosti nego dio igre zavođenja, upravo karnevalizacije zavođenja. U maskeratama - djelima s latentnom sceničnošću, igra se pojavljuje kao sredstvo – manifestira se kao ljubavno udvaranje odnosno zavođenje. Katkad ćemo se o višeznačnosti pojma *igra* moći osvjedočiti u istome djelu: primjerice, u Držićevu *Skupu*, djelu namijenjenu igranju na pozornici, autor se mjestimice poigrava petrarkističkim konvencijama, a likovi u djelu poigravaju se aluzijama na značenje *igre*. A svi slojevi zajedno dio su otvorene igre razumijevanja između djela i recipijenta.

Ovim kratkim razlaganjem pojma *igra* definiramo ujedno i korpus tekstova kojima se namjeravamo pozabaviti u ovome članku: tekstovi namijenjeni sceni, tekstovi koji imaju sceničnu komponentu premda nisu namijenjeni sceni, a iz jedne i druge skupine bavit ćemo se tekstovima kojima možemo atribuirati pojam igra u iščitavanju parodijskoga smisla. Radi se, prvenstveno o komedijama, pastoralama, farsama XVI. stoljeća, smiješnicama i molijerovskim komedijama i različitim podvrstama žanra komedije koje se pojavljuju u XVII. i XVIII. stoljeću. Potom, bliske scenskom su i maskerate. No, samo su neke dio zadanoga korpusa. Srodne korpusu maskerati su komične poeme pa će ćemo se također posvetiti i dijelu tih tekstova.

Dužni smo i još neka pojašnjenja glede pojmova *igra* i *parodija*. *Igra* vezana uz *parodiju* prestaje biti svrhom sama sebi jer nije zatvoreni sistem, kakav je primjerice Platonov *ludus* s vlastitim redom, pravilima i ciljevima koristan i djeci i odraslima³. S druge strane, takva igra uspostavljena između teksta i njegova korisnika ima katkad – kao subordiniran – pojam *slobodna igra (paideia)* suprotstavljen Platonovu pojmu *ludus*. Distinkcija tih pojmova igre potječe od

samog Platona, ali u ovom se članku koristim pojmom *paideia* u onom značenju koje mu je dalo Bahtinovo tumačenje u djelu *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*⁴. Dakle, igra koja se obrušava na različite društvene forme, ismijavajući ih, a nuđenjem alternative dovodi u pitanje i sam njihov smisao i opravdanost. I Platonov *ludus* i *paidea* ugrađeni su u pojam *igre* koja se razvija između djela i recipijenta.

II.

Nagovijestili smo u uvodnim razmišljanjima da je ljubav – omiljena tema piscima i čitateljima (gledateljima) – najčešće ozbiljno obrađivana u književnosti, načinom prikazbe u mnogim umjetničkim djelima svjesno izazazivala i smijeh u čitatelja. Riječ je o temi ljubavi prema ženi koja nam otvara zanimljiv prostor igre na različitim razinama u književnim tekstovima.

Specifična vrsta smijeha pojavljuje se kad se publika, odnosno čitatelj, ne smiju ljubavi neposredno nego posredno. Takav smijeh mogli bismo nazvati smijehom književnom tekstu (autoru, poetici) zbog toga što se iz neobičnoga kuta ne promatra ljubav ni kao čuvstvo ni kao karnevalizirana biološka komponenta, nego način na koji se piše o ljubavi. Dakle, književni postupci bivaju podvrgnuti kritici posredstvom smijeha što ga autor nastoji izazvati u čitatelja. Riječ je, naravno, o parodiji.

Međutim, oneozbiljenje ljubavne tematike unosi u umjetnost također dvije vrste smijeha⁵: prvo, dobrohotan smijeh koji ljubav samu po sebi doživljava kao izvor komike i to od najstarijih vremena, a ne samo u književnosti ranoga novog vijeka. U takvom je tretmanu riječ o karnevalizaciji ljubavi, posebice onoj uličnoga, mediteranskog tipa prenaplašavanja tjelesne komponente erotičnosti koja vuče korijene iz veselih ophodnji komosa, a također svjesno zaobilazi emocije, proglašavajući ih suviškom, balastom raciju,⁶ tj. ljubavi svedenoj na biološke nagone. Lik, koji svojim izjavama ili ponašanjem u komičnoj situaciji proizvodi smijeh, svjestan je vlastita položaja i ponašanja, dapače, često ga intenzivira s nakanom da pojača komičan efekt.

Drugo, ako u prikazu ljubavi participiraju intenzivna čuvstva lirskog subjekta, zaljubljenik i ne čuje uvijek smijeh publike kao dobrohotan nego kao porugu vlastitoj osobi. Drugim riječima, u takvim situacijama stanje zaljubljenosti tretira

i autor i publika kao manu, svojevrsan pomak, iskrivljenje osobnosti komičnog zaljubljenika.

Postupak, kojim se ozbiljno, uzvišeno i sakralno pretvara u svoju suprotnost, najčešće je degradacija. Pod pojmom degradacija podrazumijevam samo jedan od postupaka stvaranja komike a ne komiku općenito⁷. Dakle, teme kao što je ljubav katkad su profanirane jer im ne pripada uobičajeni visoki stil i uzvišen ton nego običan ili posrpan.

Smijeha upućena ljubavi najviše je u scenskim tekstovima: komedijama, farsama, pastoralama XVI. stoljeća, smiješnicama i klasicističkim komedijama, školskim predstavama XVII. i XVIII. stoljeća. Ali, smijeha onom uzvišenom ima i u žanru epigrama, maskerate, poeme. Bliske scenskom su maskerate: monološki iskaz lirskog subjekta usmjeren je ka imaginarnom sugovorniku. Npr. naše Jeđupke ne posjeduju izrazit komičan ton, ali pokazuju znatan otklon od onog što se smatralo uzornom petrarkističkom manirom renesansne poezije, iako su nastale u vrijeme procvata te poezije u našoj književnosti. No, ozračje pokladne atmosfere takvoga djela samo je jedan sloj komične igre koji katkad zastire činjenicu da postoji udvostručena igra s komičnim efektima: u liku Ciganke koja proriče sudbinu nalazi se zametak lika neprikladnog zaljubljenika od kojeg vodi nit svim negalantnim, smiješnim udvaračima baroknih komičnih poema.

Pored te linije komične situacije i karnevalskoga presvlačenja u maskeratama se postupak profaniranja pokazuje i na verbalnoj razini. Komika riječi ilustrira profanaciju u shvaćanju ljubavi⁸. Skala doživljaja ljubavi spuštena je na profano čime je prešla u niski stil. Paralelno s petrarkističkim ljubavnim svjetonazorom postoji u književnosti i drugi stav - otpor stvarnosti koja, valjda oduvijek, ljubav ne uzima samo s ozbiljne strane već i sa smiješne. Ismijavanje osjećaja zapravo je potvrda recepcije djela, smijeh je njezin otpor identifikaciji na koju galantna lirika poziva.

Stupanj komičnog razvijen je do otvoreno lascivnog u kraćim maskeratama i ne poziva na ismijavanje, nije u suodnosu desakralizacije duhovne dimenzije ljubavi, nego ostaje u domeni karnevalizacije tjelesnog u ljubavi⁹.

Komične poeme, bliske svijetu maskerate elementom atipičnog zaljubljenika i naginjanjem diskursa k niskom stilskom registru, poglavito metaforičnosti koja predmete sličnosti bira ne iz astralnog nego iz karnevalskog svijeta, manje su scenične za dimenziju okvira što ga čini autor koji predstavlja negalantnog udvarača

i izvrnuti pastoralni ambijent: locus horridus, ispremiješan doduše katkada (u Bunićevu *Gorštaku*) s elementima pastoralnog ambijenta profanirana antipetrarkističkim elementima. Komične poeme, primaknute stupanj k parodiji petrarkističke lirike, još uvijek sadrže u sebi i klicu latentne sceničnosti zbog relativno lake adaptacije u ambijent komedije ili karnevalske igre između lirskog subjekta i imaginarnog željenog objekta-slušatelja¹⁰.

III.

Profaniranje ljubavi u scenskim vrstama ranoga novoga vijeka prisutno je eklogi Džore Držića, farsama Nikole Nalješkovića, pastoralama i komedijama Marina Držića¹¹, *Dubravke* - pastoralne tragikomedije Ivana Gundulića i Palmotićeve *Atalante*, na primjer. Također u anonimnim smiješnicama XVII. stoljeća, kao i u molijerovskim preradama i komediji hrvatskih autora XVIII. stoljeća.

Komična nota u iskazu ljubavnih emocija proviruje kao lagana natruha u već kanoniziranim odnosima tipiziranih likova Radmila i Ljubmira Džore Držića. Suprotstavljanje seoskog pastira i gorske vile podcrtava neprestanu igru sudaranja rustikalnog i arkadijski idealnog. No, komično uglavnom egzistira na razini tipova i neskladnog dojma koji proizlazi iz ispremetanih relacija uzvišenog (ljubavnih čuvstava) i niskog (seoskog pastira i rustikalnog sustava vrijednosti u koji se ne bi smjela uklopiti nobila ljubav). Komično je u Džorinu djelu marginalna pojava i ne pomiče se bitno iz sfere idejnog sukoba rustikalno/idealno na plan komike riječi.

U pastoralama i komedijama Marina Držića u desakraliziranju ljubavi, tj. neoplatonističkog sustava vrijednosti ugrađenog u petrarkistički literarni svjetonazor i parodija je odigrala bitnu ulogu u stvaranju komike. Ironično gledanje na petrarkističke i pastoralne forme rezultira igrom smijeha vrlo široka raspona i intenziteta. Rustikalni pastiri destruiraju petrarkistički iskaz nespretnim izljevima ljubavi, odnosno parodiranje petrarkizma zadržava se na razini diskursa oprečnih svjetova, a lokacija i akteri te neki elementi komike situacije (skakanje u zdenac za vilom) potvrđuju antipastoralnu (također, antipetrarkističku) notu. I Grižula u Grižuli¹² rabi jezik s mnoštvom transponiranih pojmova iz stvarnog svijeta na matricu petrarkističkog diskursa čime se stvara parodija¹³. Taj je lik u pastoralu komičan na različite načine. Po pastoralnoj osnovici kao atipičan zaljubljenik koji

proganja vile, a one vode šegu s njim, i kao tip iz eruditne komedije koji u relaciji s Omakalom stoji na poziciji *senex comicus*. Komika toga lika proizlazi iz nesklada u odnosu starost/mladost¹⁴, odnosno groteske koju potencira inkongruencija eros/tanatos¹⁵. Takav tip komike posjeduju i Nalješkovićeve farse; njime će se obilno okoristiti i anonimne komedije XVII. i XVIII. stoljeća. Ali samo kao idejnim ishodištem, prebacujući komiku s igre verbalne supstitucije (prevođenjem frazeologije visokoga stilskog registra na niski stil), na igru pokreta i situacije, odnosno na igru sveznajućeg gledatelja i uzak vidokrug neinformiranog suigrača na pozornici. Drugim riječima, prurušavanje te komika gesta i pokreta pretežito će postati izvanjski oblici komike.

Ovdje smo pak dužni pojasniti *pojavlivanje mogućnosti da se nešto ukaže kao parodija ili iščezavanje takve mogućnosti iako je ona ranije postojala*¹⁶. Naime, ne može se unaprijed reći kada će se što čitati s ironijom. Danas smo skloni Držićevo često poigravanje rječju *rob* u petrarkističkim i antipetrarkističkim sekvencama žanrovski različitih njegovih tekstova tumačiti kao posprdan odnos prema Nalješkovićevoj lirici, ali neobičnih sintagmi, barem za dubrovački i hvarski petrarkistički krug, naći ćemo podosta u svega nekoliko sačuvanih ljubavnih pjesama Šime Budinića. Primjerice, u pjesmi br. 2¹⁷ lirski subjekt apostrofira objekt svoje želje, usputno ga neobično prezentirajući čitatelju: *Ženo u koj se vidi u počtenju lipost, / u sercu ke sidi svaka čast i kripost*¹⁸.

Dakle, u tumačenju ironije moramo biti oprezni jer je ona u neposrednom kontaktu sa stvarnošću i jedino se u njoj realizira. Na isti način tvrdimo da *Suze Prdonjine* Antuna Kaznačića¹⁹ nisu poema-parodija, a S. Đurđevića, I. B. Vučića i Ignjata Đurđevića poeme naizgled slična sadržaja to jesu.

Držićev *Skup* pak otvorenije se upušta u poigravanje s petrarkističkim ideologemima puštajući sudionike da o tom raspravljaju. Sluškinje Gruba i Variva ne razumiju iskaze zaljubljenika:

Kamilo: (...) *A je li moja, Grube? Hoće li toj bit? Ja sam lje nje, ne mogu neg nje bit, i nje mrem, a pravo bi da nje živem.*

Gruba: *Brižna, svi oni ki dunižaju govore »Jao« i umiru, a živi su. Sjetni, što vam je ter uzdišete?*

Kamilo: *Grube, srce nas boli od slatka.*

(*Skup*, VIII. prizor, str. 551).

Variva: *Jaohi, Kamo, što to govoriš? Ona mre da se s tobom sastane i da učini koliko joj ti zapoviješ, a to, er hoće tvoja i živjet i umrijet.*

(...)

Variva: *Kamo, Andrijana i ja, žive i mrtve tvoje. Što ć' ino?*

(*Skup, IX. prizor, str. 553-554*).

Poigravanje petrarkističkim klišejima, u ovom slučaju frazama baziranim na pojmovima život i smrt, u konkretnom se slučaju okreću protiv onog tko ih izgovara tako da se na neki način hvata u zamku vlastitu govora. Ovaj je tip komike već otvoreno skretanje u pravcu parodije. Ali nije nužno samo parodija petrarkističkih klišeja dio zabavne igre u tumačenju značenja između djela i gledatelja. Držićev *Skup* usidren je na verbalnoj komici i kad je poigravanje pojmom *igra* dio posve drugog – karnevalskog konteksta. Karnevalizaciju *senex comicus* Držić će u pojedinim situacijama manifestirati kao verbalnu igru koja proizlazi naglašavanjem metaforike i antitetičnosti pojmova *hoda* i *igre*. Naime, dijalog Varive i Grube potaknut je nezavidnom situacijom tužne Andrijane koju žele udati za vremenšnog Zlatikuma:

Gruba: *Uh, ne bih stara muža! Ono gdje kašlju, a, brižni, ne mogu ni hodit, a neg, a neg da...*

Variva: *Što sjetna, »a neg da« ?*

Gruba: *A neg da igraju s nevjestom.*

Variva: *Hudosrječna se ti naigrala! Mnjah da je i tebe vrag uzeo kako i njeke puštenice.*

Gruba: *Prava ti si njeke Variva! Još učinite da ne imamo ni igrat. Sjetna ve Grube, neka se prikrstim.*

(*Skup, I. čin, prvi prizor, str. 551*).

Metaforična slika zaokružuje se u istom tonu pridruživanjem antitetičnim parovima novih pojmova: glad/sitost. Svi elementi tjelesnog potrebni cjelovitoj karnevalskoj slici time su uredno kompletirani. Na Varivine prijekore Gruba odgovara parafraziranjem usmene pjesme:

Ne daj mene staru hrabru, / majko moja draga; // lačna bih bila s starijem hrabrom, / ako i ima dosta blaga; // od pogleda mlada hrabra / vazda bih sita bila. (*Skup, I. čin, prvi prizor, str. 551*).

Osim kraćim verbalnim poigravanjima s petrarkističkim klišejima ili društveno prihvatljivom, verbalnom igrom aluzija na tjelesnu ljubav, Držić se u osnovi služi poznatim stereotipnim postupcima i naslijeđenim tipovima eruditne komedije, kakav je klišeizirani komični nesklad u ljubavi Zlatikuma prema Andrijani. Klica iste stereotipne inkongruentnosti prouzročit će i Stančev udes.

Držićevo prezentiranje Arkulinova problema ili pak problema Tripe Kotoranina i nevjerne mu Mande mnogo je bliže postupku pre naglašavanja komičnog, supstituiranju dvaju tipova tjelesnog, odnosno mediteranskoj karnevalizaciji moralnog kanona bračne vjernosti, nego degradaciji i rušenju petrarkističkoga neopltonizma²⁰.

Gundulićeva *Dubravka* i Palmotićeve *Atalanta* u mnogočemu su bliske pastoralnom nasljeđu, kako uočava književna i kazališna povijest²¹. Valja upozoriti da se i istovjetnim modelom stvaranja komike od ljubavnih jada satira potvrđuje bliskost tih dviju pastoralnih tragikomedija s pastoralom. Naime, barokna melodrama uglavnom ne uneozbiljuje svoj svečani ton prizorima komičnih ljubavi satira. Umilnost arkadijskoga ozračja *Dubravke* i *Atalante* nije narušena komikom koja proizlazi iz nesklada ljubavnih izjava i htijenja satira. Likovi satira tek je vraćaju u mitološko okrilje antičke satire, a gledatelju je jasno da su zadržali istu funkciju kao satiri i rustiklani pastiri u pastorali XVI. stoljeća. Komične situacije i sredstva ostali su isti.

Komičan učinak postiže se igrom razumijevanja različitih slojeva: grotesknom prijetnjom satira Kupidu (metaforičnim *uzimanjem* srca za srce); neskladom pastoralnog duha i naturalizma koji proizlazi iz rustikalnog prisposobljavanja satira s opasnom roгатom životinjom:

*I ako staru sada meni
činiš čutjet tvoje sile
i hoć da me pram zlaćeni
veže jedne lijepe vile,
čin mi i dobit nje ljepotu,
ne učini ti inako,
er da izgubim na sramotu,
rozim bi ti srce izmako.*

(*Atalanta*²² I/2, stihovi 296-305)

U komičkoj radionici degradiranja pastoralnog (ali ne u parodijsku svrhu nego samo radi nasmiijavanja publike priviknute na komičan sloj u pastoralnoj drami) Palmotić se služi i infiltracijom osobina tipa *senexa comicus* iz eruditne komedije u lik satira. Drugim riječima, uz profanu verbalnu dosjetku atipičnog udvarača, koja razbija uzvišeni ton iskaza, satiru koji se služi takvim diskursom pripisuje se i starost.

U anonimnim dubrovačkim komedijama više ne možemo izdvojiti postupak profanacije ili degradacije ljubavi niti samo kao čuvstva niti kao platonističkih premisa te škole o izricanju čuvstva jer se u njima karnevalizacija ljubavi nudi kao jedinstven sloj. Dakle, igra supstitucije i degradacije suprotstavljenih polova dokinuta je jer je supstituent jedini ostao na sceni vidljiv. U toj vrsti komedije i matrice i suprotstavljeni svjetovi žive samo kao sjećanje. Karnevalsko shvaćanje ljubavi je datost koja nema svoju platonističku opreku. Komika se postiže višekratnim ponavljanjem istovjetnih burlesknih situacija na sceni²³. Primjerice, u *Ljubovnicima* su Lovre Kalebić, Dotur Prokupio i Fabricio Pisoglavić, *inamorani* u gospoju Lukreciju, podvrgnuti istom tretmanu. Ismijani su ponavljanjem burleskne situacije: pripreme za izvođenje podoknica i preplašenim bijegom pred *utvarama*, a potom presvlačenjem u ženske haljine.

Karnevalski humor takve komedije podrazumijeva i ostale burleskne situacije i elemente: udarace, uvlačenje u vreću, psovke. I definiranje ljubavi obuhvaćeno jednom rečenicom Obložderova straha od zaljublivanja u *Madi* potvrđuje istu vrstu humora. Odnosno, zabrinutost zbog zaljubljenosti u godišnjicu Veselu autor pokušava učiniti komičnom na dvojak način:

(...) strah me je da je ovo neki mjesec od namuravanja. Čekaj, veljača po rane bore, ovo ti je sad vrijeme da mačke po kupertami laze, a i lijepa je, zaisto merita da je ljubim, ima dva oka crna ko od snijega, jedna usta ko u najljepše krave iz Primorja, a one sisice ko dva mjehurića. (II/ I)²⁴.

Ljubav podrazumijeva biološki instinkt zadovoljenja tjelesnih potreba dovođenjem na ravnopravnu razinu s biološkim godišnjim ciklusom mačaka. Dakako, riječ je o karnevalskom humoru, a preostali dio izjave zaljubljenka slab je pokušaj imitacije ljubavnog ushita atipičnog udvarača koji opisuje svoju odabranicu nasumce odabranim elementima usporedbe iz svijeta žive i nežive prirode. Glavna je služba uvedenih elemenata usporedbe (crne oči - snijeg, usta –

kravlja gubica, grudi - mjehurići) stvoriti efekt iznevjerenoga očekivanja, odnosno obično i banalno kao supstituent lijepog postaje iracionalno ružno. Sličnih ćemo poredbi i metaforike susresti najviše u *Suzama Marunkovim* Ignjata Đurđevića. Međutim, funkcija im je u komičnoj baroknoj poemi posve drukčija od funkcije u anonimnoj smiješnici XVII. stoljeća. Parodična dimenzija u tekstu komične poeme itekako postoji jer je prisutan član koji se parodira, a kojega u burlesknoj komediji izravno prisutnoga nema. Igra značenja tu postoji samo na razini razumijevanja karnevalizacije ljubavi.

Uz komedije koje su željele zabaviti smiješnom stranom ljubavi i stavljanjem zaljubljenika u komične situacije, a koje nisu produbljivale igru razumijevanja oko višeslojnosti komike u umjetničkom djelu, nego su naprosto prosljeđivale jedna drugoj bitno neizmijenjen jedan tipizirani model, valja izdvojiti *Vjeru iznenada* M. Bruerevića. Uz naslijeđene odnose tipiziranih likova uspješno ucijepljenih u likove iz različitih slojeva dubrovačke stvarnosti, ta komedija posjeduje ozračje molijerovske komedije atmosfere i sustava vrijednosti francuskih salona. Čak u znatno većoj mjeri nego tipova i različitih slojeva plautovske komedije i svih njezinih derivata od humanizma do XVIII. stoljeća.

Vrijednosti neupitne i tipične za sve podvrste komedije o ljubavi ranoga novoga vijeka Bruerević je doveo u pitanje jednom relacijom s dubrovačkom zbiljom. Na prvi pogled ne doima se tako: mladi i zaljubljeni par treba savladati prepreke do konačnoga sjedinjenja i u tome, naravno, uspijeva. Reklo bi se da je posrijedi česta klišeizirana okosnica plautovske komedije i da ljubav razvijena na toj okosnici izaziva simpatije publike, budi filantropiju, a da samo ostali likovi stupaju u komične situacije. Istina je da ljubavne veze ostalih likova imaju smiješnu stranu – ljubav gospođe Zore i gospara Noka potencira smiješan položaj prevarena muža gospara Vala. Premda nema izrazitih burleskних elemenata publici je vjerojatno bila prihvatljiva omiljena bokačovsko-mediteranska motivska podloga. Međutim, nevinost ljubavne veze ugrožena je jasno premda nenapadno dvjema činjenicama: prvo, mladi gospar Melko koji prosi Jelu nije zaljubljeni Držićev Kamilo, nego prosac koji želi deset tisuća dukata miraza i ni dukata manje. Dakle, ljubav je dobro sklopljen posao jer se gospar Melko u nekoliko prizora diskretno cjenka s budućim tastom. Drugo, Melko poziva u suživot s Jelom i njezinu mladu godišnjicu Pavu: *Prije smo se ti i ja čučeli negoli sam Jelu i poznao (I/1)*²⁵. Drugim riječima, ljubavna strelica jednostrano je usmjerena, što ne reprezentira u osnovi model nevine ljubavne veze ranonovovjekovne komedije.

Premda Bruerević ne inzistira na tim činjenicama kojima unosi ironiju, ljubav je u Bruerevićevoj komediji degradirana ulaskom stvarnosti na pozornicu, a ne samo literarnim postupcima.

Komiku komedije *Kate Kapuralica* ili *Kate Sukurica*, kako se često naziva djelo Vlaha Stullija, ostavljamo posljednjom u nizu, premda je kronološki nastala prije *Vjere iznenada* Marka Bruerevića, zbog toga što *Vjera iznenada* postupcima stvaranja komike, uz određene ograde, zatvara niz komedija nastalih u ranonovovjekovlju. Naime, *Kate Kapuralica* izokreće matrice na kojima je sazdana komedija od Plauta do XVIII. stoljeća²⁶, kao i mnoga pravila stvaranja komičke igre. Najuočljivije izvrtnje svijeta komedije pokazuje se premještanjem galerije likova. Tipovi godišnjica i slugu, sporedan svijet komedije ranoga novog vijeka, koji je predstavljao donju polovicu tijela komedije, u Stullijevu djelu zauzima čitav prostor. Svijet gospodara – gornja polovica tijela komedije ranoga novog vijeka – u djelu ne postoji, a time ne postoji ni onaj tip karnevalskoga koji je počivao na igri komičnog spuštanja, razotkrivanja, desakraliziranja i degradiranja svijeta gospodara, izazvane željom da ih se izjednači i ispreplete sa svijetom slugu.

Zadana trasa dvaju svjetova tu je napuštena, a prostor igre koji su zauzeli likovi slugu i godišnjica, ponuđen kao jedini plan zbivanja i dalje je formiran uobičajenim postupcima stvaranja karnevalske komike: prvenstveno pripisivanjem osobina proždrljivosti, i općenito prenaplašene tjelesnosti, lakomosti, lažljivosti i prijevare, no, s osiguranjem obvezatnoga sretnog svršetka. Uz sve to dodana je i psovka i drukčije mjesto radnje, premješteno iz gosparskih salona i s ulice u dom siromašnih. U Stulićevoj je komediji osiguran uvid u obiteljsku atmosferu, u karnevalsku *toplinu doma*, poput uvida u nadopisani nastavak komedije koja je završila sveopćom matrimonijalizacijom i ne zadržava se na braku gospara nego na braku slugu. A oni dominiraju scenom, a da ne funkcioniraju prema zahtjevima uloge slugu. Tanku liniju jedinstvenosti radnje ispod naturalističke scene pijanih uvreda Kate, bivše godišnjice i njezina muža čuvara gradskih vrata održava iščekivanje bračnoga ugovora najstarije kćeri Mare, koja se s petnaest godina udaje za posljednjeg u nizu od svojih mnogih mornara.

Dakle, tipovi siromašnih slugu i godišnjica postaju likovi koji nude vlastiti svijet siromaštva kao materialan podloga za komediju. To bi značilo da karnevalski, gastrični kompleks prestaje biti dio igre koji je scenski i vremenski omeđena svetkovina, što prešutnim dogovorom poštuju svake godine nanovo i glumci i publika. Karnevalsko postaje naturalizirana stvarnost²⁷, niz scena u kojima se

psovkom, pre naglašavanjem tjelesnoga u svim svojim vidovima provocira smijeh gledatelja, ali ne oslobađajući smijeh koji proizvodi pristanak na scensku igru rušenja jednog vrijednosnog sustava koji se nametao odozgo, nego smijeh onima odozdo koji je osim osjećaja nadmoći nužno ostavljao i osjećaj mučnine. Naime, podrazumijevamo da je *Kate Kapuralica* namijenjena uobičajenoj publici – sudioniku dubrovačkih kazališnih manifestacija, što nam dopušta mogućnost autorova otvaranja prostora za igru spomenutog načina tumačenja djela²⁸. Naime, on je svjestan toga da će nadmoćan smijeh zahvatiti dio publike, ali dio gledateljstva bio bi uvučen i u prostor igre mučnog crno-humornog smijeha.

IV.

Vjeri, smrti i ratu naši književnici nikada nisu pristupili iz podrugljivoga kuta, a niti su im vidjeli komičnu stranu²⁹.

No, tu postoje određene ograde: primjerice, tema viteštva će se katkad uneozbiljiti, ali ne pojam sam po sebi nego će se autor podrugivati likovima, neprimjerenim nositeljima viteških vrline. Drugim riječima, ismijavanje nedostatka viteške vrline ne vezuje se uz smiješan aspekt konkretnih ratnih tema, nego je dio prateži naslijeđene s plautovskom komedijom tipova, kakav je omiljeni *miles gloriosus*, prisutan i u eruditnoj komediji, pa i kasnije će se, u likovima smiješnica XVII. stoljeća, naći osobina toga tipa.

U *Komediji od Raskota*³⁰, smiješnici kompiliranoj iz Ruzzanteovih komedija *La Fiorina* i *La Moschetta*, u liku smiješnog udvarača Raska ima elemenata plautovskog *milesa gloriosusa*: komičan kao ljubavni suparnik, Rasko, velika kukavica, pokušava pobijediti suparnika Duklina, hrabrog kao *Orlando*. Smijeh gledatelja izaziva i izostanak očekivanoga noćnog *boja* između Raska i Duklina jer se energetska luk rasplinuo u Raskovu uzaludnom i strahom ispunjenom čekanju na raskršću.

Mane komičkoga tipa kojega karakterizira potreba da prijeđe suprotan put, od banalnoga ka uzvišenom i to demonstrira tako da samu potrebu prelaska putanje od banalnoga ka uzvišenom negira, držeći da neprestano jest na poziciji uzvišenoga, moraju izazvati eksploziju nadmoćnoga smijeha kod recipijenta izazvanu zabavnom igrom autora i recipijenta, iz koje je lik isključen, uslijed oslobađanja napetosti

luka između fingiranoga i stvarnog, uzvišenoga i banalnog (viteške vrline i kukavičluka).

Slična je situacija s pojmom religioznosti: Bog i vjera u njega nisu pod znakom upitnika niti smijehu ima mjesta u prikazu vjerskih tema i osjećaja, ali su neozbiljeni njihovi čuvari i širitelji. Obično je riječ o, u književnosti, prepoznatljivom tipu svećenika kojemu nisu strane ovozemaljske radosti. Redundanca emocija prema svemu hedonističkom razlikuje se vrstom smijeha koju izaziva u čitatelja (što je uvjetovano i odnosom autora u tretmanu tipova), od vrste smijeha autora i recipijenta izazvane redundancijom viteških osobina tipova hvalisavih ratnika. Premda se i u jednom i u drugom slučaju radi o kritici ljudskih mana, dobrohotnost veselog smijeha čitatelja izaziva tip svećenika hedonista poradi činjenice da je u prikaz takvoga lika autor uveo igru desakralizacije teško dostižnih vrline koje profanacijom postižu poravnanje s potrebama i željama prosječna čitatelja³¹.

K tome, osviještenost subjekta glede komičnosti vlastite osobe i situacija u koje upada, te njegovo svjesno poigravanje sa sistemom vrijednosti vjere (svrhovitost potrebe odricanja od tjelesnog) predstavlja slojevitou igru autora, lika i čitatelja, čije su složenosti svi svjesni. Stoga je razumljivo da takva situacija rađa oslobađajući smijeh.

Pogledajmo na trenutak kakav je taj smijeh u *Sličnoričnom natpisu groba Zvekanova* Antuna Ivanošića. Premda nije riječ o maskerati, prisutni su isti postupci u otvorenoj igri fratra, koji je pogled okrenuo isključivo prema zemaljskim dobrima, i čitatelja, što uzajamnim dobrohotnim smijehom stvara simpatičnu auru griješnom fratru. Dobrodušan smijeh balansira na rubu pravoga karnevalskog smijeha jer Zvekan svojim komičkim postupcima ne uvlači u igru čitav svećenički red, ne prelazi razinu pojedinačnoga. Radi toga djelo ostaje na području dobrohotne rugalice, ne postaje satišrom.

Sustav religijskih vrijednosti neupitan je u književnosti ranoga novog vijeka, ali spuštanje svećeničkoga staleža u karnevalski svijet igra je profanacije uvjetovana podsmijehom. Naime, postoji i postupak karnevalizacije svećenika prisutan u maskeratama, drukčiji od prikaza svećenika u *Sličnoričnom natpisu groba Zvekanova*. Riječ je o postupku koji ne producira posve bezazlen smijeh nego ironičan pokušaj *dodirivanja* sakralnog – poigravanjem pojmovima degradacije i leksikom niskoga stilskog registra. Npr., Bruerevićeve *Čupe* otvoreno aludiraju na raskorak tjelesne stvarnosti i pogleda uprtoga u Nebo³².

Slični primjeri postoje i u komedijama. Primjerice, u Nalješkovićevoj *Komediji VI* Pop zaokružuje karnevalsku sliku: istjerivanje zlih duhova iz Gospođe ljubomorne na tri žene *bređe* s Gosparom završava željom svećenika da jednog od *zlih* duhova (mladu godišnicu) zadrži sebi, a situaciju prepunu komične buke i bijesa smiruje za karnevalskom trpezom: *Miri se ne čine neg li u trpezi, / rabija tuj mine*. U toj sceni Nalješković isprepliće dvije vrste smijeha: smijeh kojim ismijava grijeh svećeničkog staleža (zbog grijeha će morati po oprost do Rima) i smijeh upućen svećeniku pojedincu, koji se uključuje u igru prihvaćajući smijeh vlastitom grijehu i, tobožnjim nerazumijevanjem aluzije, istodobno ga odbija. Tom igrom izvrće podsmijeh u komiku: na gosparovu aluziju da mu zapravo želi preoteti godišnicu, svećenik se mlako brani: *Ne za to, po ovi red; kako ti ni grieh?* A Gospar podvlači svoju sumnju, izokretanjem argumenta obrane za ponovni napad: *Ži ti ja, hod' ured, ali t' sad ino rieħ*³³.

Igra razumijevanja djela u kojima se postupkom degradacije autor poigrava sa sakralnim (vjerom) u čovjeku (svećeniku) nagovara čitatelja da otvori jednadžbu sličnosti s postupcima u deskaralizaciji ljubavi prema ženi budući da se i tu, u osnovi, krećemo na području transponiranja tjelesne ljubavi i gastičnoga kompleksa u matricu duhovne ljubavi, ali ne neoplatoničke, one prema ženi nego ljubavi stupanj uzvišenije na platoničkoj skali duhovnih vrijednosti: ljubavi prema Bogu.

*

Analizirajući tematiku književnih tekstova ranoga novog vijeka primjetno je da je relativno malen broj tema u redovitoj upotrebi: ljubav, rat, smrt i prijateljstvo. Također je primjetno da je dio tih tema često prisutan i u komičkim tekstovima, te da postoji sličnost u postupcima pretvorbe određenih tema u komične. Jedan od često upotrebljivanih postupaka stvaranja komike je degradacija, odnosno profanacija tema koje su imale u književnosti status sakralnih tema ili su se doista doticale sakralnoga. Analiza mnogih tekstova u tom dugom vremenskom razdoblju pokazala je kako se vrlo sličnim tipovima komike desakraliziraju ljubav, svećenička zvanja i osobina viteštva. Spomenuti pojmovi imaju jednu zajedničku komponentu koja im je namijenila istovjetan način pretakanja u komično. Naime, pripadaju području duhovnog u čovjeku što na određeni način znači i sakralnog u čovjeku. No, osim linije sličnosti postoje i bitne razlike u viđenju komične strane u spomenutim temama.

Ljubav je dobivala smiješnu i komičnu stranu na mnoge načine: ismijavana je kao čuvstvo; povezivana uz neobične mane i osobine ličnosti; pretvorena isključivo u tjelesnu potrebu; parodirana kao tema književnih djela skupa sa pripadnim im književnim postupcima i svjetonazorom. Vjera i viteštvo nisu ismijavani kao osjećaji vrline, sami po sebi, nego se ismijavao njihov nedostatak. U vrsti smijeha koju stvaraju te dvije teme pojavljuju se razlike. Viteštvo se ismijavalo samo u jednom svom vidu: kao nedostatak junaštva u komičkih tipova koji su inzistirali na vlastitoj obdarenosti tom vrlinom. Vjera nije bila predmetom smijeha, tek njezini širitelji. No, i taj smijeh uglavnom je bio dobrohotan zbog usmjerenosti na subjekta – pojedinca koji je ujedno sukreator i nositelj komike skupa s recipijentom. Katkad se uz komičan efekt provlači i krhka linija podrugljiva smijeha upućen redu a ne samo pojedincu, kao u Nalješkovićevoj *Komediji VI*.

Tri komičke teme imaju i pripadajuće im žanrove: poeme, maskerate i komedije. Na svojevrsan način i maskerata i poema imaju latentnu sceničnost, pogotovu maskerata, zbog čega su i postale predmetom analize ovoga članka.

Umjetničko djelo, koje komičnim postupcima prezentira spomenute teme, i publika, odnosno čitatelj u međusobnoj su interakciji stvorenoj igrom kreiranja i razumijevanja različitih slojeva umjetničkog djela, kojoj je pridodana i igra prihvaćanja ili odbijanja proizvedene vrste smijeha.

U tretmanu čestih komičkih tema u književnosti nekoliko stoljeća osvjedočili smo se da se na različite načine doživljavala i razumijevala komika, ovisno o književnoj temi, književnoj i neknjiževnoj stvarnosti i publici. Postupak stvaranja parodije, primjerice, demonstrirao nam je kad se neko djelo čita s ironijom, a kada ironičan odnos izostaje. Također, vrsta humora koja dominira u pojedinim razdobljima (XVI. i XVII. stoljeće) oslonjena je pretežito na antičko poimanje komike i komičnih tipova te na bokačovsko-mediteransku karnevalsku komiku. U XVIII. stoljeću pak, primijetili smo, komika se vezuje i uz zbilju koja je više ili manje prisutna u djelu. Primjerice, *Kate Kapuralica* Vlahe Stullija, inovativna po mnogo čemu, uvela je u hrvatsku književnost novu vrstu komičkog efekta: elemente tragikomike i suvremenog poimanja groteske.

Mnoge ostale komičke teme nismo dotaknuli u ovom radu (kao što su, npr., škrtost, rastrošnost, glupost, umišljenost, sukob starost/mladost), zbog toga što je u tim temama riječ o ismijavanju loših osobina ljudske ličnosti, ljudskog u čovjeku, a ne dodiruju vrline koje nose epitet duhovnog ili sakralnog u čovjeku.

BILJEŠKE

¹ U našoj književnosti pretežito se manifestira u liku ratnika kojega rese neka važna svojstva: junaštvo, častan odnos prema protivniku i galantan odnos prema ženi. U ovom ćemo se članku, među ostalim, osvrnuti i na neke od nabrojanih viteških vrlina.

² Pojam igre vezujem uz umjetničko djelo u skladu s Gadamerovim razmišljanjima o tom problemu: *Kad u vezi s iskustvom umjetnosti govorimo o igri, onda pod igrom ne mislimo na ponašanje ili, čak, na duševno raspoloženje stvaraoca ili onoga koji uživa, a pogotovo ne na slobodu nekog subjektiviteta koji se aktivira u igri, već na sam način bitka umjetničkog djela. U analizi estetske svijesti spoznali smo da sučeljenost neke estetske svijesti i predmeta ne odražava stanje stvari. To je razlog što nam je važan pojam igre.* Hans-Georg Gadamer, »Ontologija umjetničkog djela i njezino hermeneutičko značenje« u: *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*, prev. Slobodan Novakov, Sarajevo, 1978.

³ Platonov *ludus* eksplicirao je npr., u hrvatskoj književnosti vrlo zanimljivo Ilija Crijević. Naime, držeći se poimanja kazališne igre u svjetlu tumačenja Platonova *ludusa*, odnosno imajući na umu korisnost komedija jer ismijavaju ljudske mane da bi poučile mladež, Ilija Crijević brani Plautove komedije pred Dubrovčanima, kojima se čini kako ta novotarija kvari mladež. Crijević ističe zabavnu komponentu teatra, draž iluzije i uživljavanja, stvaranja jednog svijeta na pozornici, igrama sudbine i obratu života, prikladnosti osobe, vremena i mjesta, *čime možeš postati razboritiji, te kako veseo svršetak dolazi nakon jasnog početka*. Crijević ne sumnja u pegagošku funkciju ni utilitarnost Plautovih dijela, niže vrline koje gledatelj može steći učeći se na lošim primjerima: ... *qui fugiendi gratia, / Non aemulandi multa probra interserit (On je radi izbjegavanja, a ne radi nadmetanja umetnuo mnogo ružnoga, uostalom nije namijenjena Carpotres maledici vipereis dentibus (nezasitnim klevetnicima zmijskih zubiju), koji ne razumiju Plauta, nego auditoribus optimis et iuenibus (najboljim slušateljima, mladićima).*

⁴ M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. I. Šop (Uvod, poglavlja I i II) i T. Vučković (Poglavlja III, IV, V, VI i VII), Beograd, 1978.

⁵ U mnoštvu teorija o komičnom u ovom se članku priklanjamo dvjema najčešćim distinkcijama između smiješnoga (*ridiculum*) i komičnog (*vis comica*) prihvaćenima, s određenim odstupanjima u mnogim teorijama smijeha (npr., G. W. F. Hegela, H. R. Jaussa, S. Freuda). Općenito uzevši, smiješan je ljudski karakter ako svojim djelovanjem dolazi u sukob s društveno prihvaćenim ponašanjem zbog čega izaziva podrugljiv smijeh. Komično se javlja kao proizvod nesklada između dviju sfera, vezano je obično uz situaciju i rađa opuštanjem i veselim smijehom. Zanimljivo je, primjerice, Schopenhauerovo viđenje komike koje uključuje opreku: *komično je za njega opažaj nesklada između apstrakcije (postulirane vrijednosti) i stvarnosti, i to u korist stvarnosti; komično je stoga pobjeda faktičnog stanja nad zamišljenim, a to izaziva zadovoljstvo, jer je »prосто opažanje čovjeku po prirodi bliže nego apstraktno mišljenje*. Prema *Rečniku književnih termina*, s.v. *komično*, prir. V. Žmegač, Beograd, 1985.

Rađanje komike iz kontrasta tumače i Freud i Bergson. Vidjeti o tome S. Freud, »Dosjetka i vidovi komičnog« u: *Dosjetka i njen odnos prema nesvjesnom*, prev. T. Bekić, Novi Sad, 1981 i Bergson, *Smijeh. O značenju komičnoga*, prev. Bosiljka Brlečić, Zagreb, 1987.

⁶ Komično viđenje ljubavi kao posebnog duševnog stanja bliskoga pijanstvu, a svakako pomaknutog od racionalnoga, dio je i poslovičnog diskursa: potvrđuje nam to poslovice iz Držićeva *Dunda Maroja tko je namuran nije sam*. Izrekom koja podrazumijeva slično značenje na Mediteranu se oslovljava i usamljenog pijanicu: *Hej, vi dvojica*.

⁷ Poput npr., nekih filozofa, kao Alexandra Baina koji komiku definira kao degradaciju. Smiješno bi se, prema njemu, radalo *kad nam neku stvar, dotad poštovanu, prikažu kao osrednju i prostu*. Bergson, *n. d.*, str. 82.

⁸ Ilustrat će to i sljedećih nekoliko stihova:

*Ištom, gospo, da oporučiš
najljupčemu sve tej stvari,
za ke ako on uz mari,
čin' po mene da poručiš!
ja ću najti sve tej riči
ja te tovit i bluditi,
ja dragovat i ljubiti
već neg trzan drobne niči.*

M. Pelegrinović, »Jeđupka, 'Četvrtoj gospođi'«, u: *Zbornik stihova XV. i XVI. stoljeća*, prir. R. Bogišić, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 5, MH, Zagreb, 1968, str. 119.

⁹ Maskerata pripada jednom od oblika ulične komike. Mnogo toga što Bahtin zapaža kod uličnih komičnih manifestacija može se uočiti i u maskerati: *Naročito se može istaći vrlo jasan izraz groteskne koncepcije tela u oblicima narodne lakrdijaške i uopšte ulične komike u srednjem veku i renesansi. Ovi oblici preneli su u najbolje sačuvanom vidu grotesknu koncepciju tela u novo vreme: u XVII veku ona je živela u Tabarenovim »paradama«, Tirlipenovoj komici i u drugim analognim pojavama. Može se reći da je koncepcija tela grotesknog i folklornog realizma živa još i danas (iako u oslabljenom i degenerisanom obliku) u mnogim oblicima vašarske i lakrdijaške komike*. Bahtin, *n. d.*, str. 37.

¹⁰ O postupcima profaniranja petrarkističke lirike u komičnim poemama vidjeti više u mom radu: »Ljubavno-komične poeme hrvatske barokne književnosti«, *Umjetnost riječi*, XXXVIII, 1, 1994, str. 35-56. Isto u knjizi *Čtijuć i mnijuć. Od književnoga ranonovovjekovlja k novovjekovlju, s različitih motrišta*, Zagreb 2004, str. 217-240.

¹¹ O različitim aspektima komičnog u Marina Držića vidjeti u radu D. Fališevac, »Smiješno i komično u Držića«, U knjizi *Smiješno & ozbiljno u staroj hrvatskoj književnosti*, Zagreb, 1995, str. 29-52.

¹² O slojevima komičnog u Grižulinu liku Dunja Fališevac primjećuje: *Osim literarne komike, koja svijet Držićevih pastoralara pretvara u burleskni svijet parodirajući model, postoji u Držićevim pastoralama i drugačija vrsta komičnog i smiješnog. Lik Grižule u*

istoimenoj pastorali nije samo parodirani petrarkistički zaljubljenik, nego posjeduje i neke elemente komičnog zaljubljenog starca, lika poznatog u eruditnoj komediji. *N. d.*, str. 33.

¹³ I Grižula će poslužiti Držiću da bi iskazao svoje mišljenje o prečesto rabljenim formulama domaćega petrarkizma:

*Rozice, diklice, me svitlo sunačce,
veselo tve lice grabi mi srdačce!* (III/4, str. 635)
Ili: *Vilo dušo, tvoj srčani rob!* (III/5, str. 639).
F. Čale, *Marin Držić. Djela*, Zagreb 1979.

¹⁴ Plautovski tip *senex comicus* kakav je Grižula u trenutku udvaranja Omakali bliži je pojmu Platonova *ludusa*, a u trenutku udvaranja vilama bliži je tipu igre koja se razvija iz tumačenja teksta kao parodije petrarkističke (pastoralne) poezije, dakle, pojmu *paideja*.

¹⁵ Među mnoštvom književnih povjesničara koji su se bavili Držićevim komedijama, iznimno plodotvoran rad je Lea Košute. Upravo je on smjestio lik Grižule u kontekst takvih likova iz svjetske literature: (...) *stari plemić ne predstavlja portret neke određene dubrovačke ličnosti, već je sinteza različitih književnih tipova. Kao remeta, zaljubljen u vilu, on ponavlja likove u vile zaljubljenih pustinjaka iz viteških romana i sienskih pastirskih komedija. U sceni s Omakalom stari remeta postaje senzualni pustinjač iz Decamerona (VII, I), koji vreba kakvu zalutalu ovčicu a kad je nađe, namami je u svoju 'spilicu'. S obzirom na njegovu dob, on je i senex comicus venecijanskih mima i pastoralnih komedija kakve je pisao Andrea Calmo, u kojima se prikriivenim šalama ismijavala petrarkistička poezija a starci bježali u pastirsku osamu.*« L. Košuta, »Siena u životu i djelu Marina Držića«, prev. S. Glavaš, *Prolog* 51/52, 1982, str. 52.

¹⁶ D. Stojanović, *Ironija i značenje*, Beograd, 1984, str. 139.

¹⁷ Pjesme su pronađene u njegovim bilježnicama (*bastardelli*), notarskih zapisa iz razdoblja 1559-1561, a objavio ih je A. M. Strgačić, »Dosad nepoznate hrvatske lirske pjesme Šime Budinića Zadrana i njegova latinska satira«, *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, 11-12 (1965), str. 353-388.

¹⁸ Fraza *u sercu sidi* malo je neobična za pjesništvo domaćih perarkista s juga, tek u baroknoj poemi upotrijebit će je Stijepo Đorđić, ali kao komično sredstvo profaniranja petrarkističkoga izričaja.

¹⁹ Usporedi o tome: P. Pavličić, »Parodijski aspekti baroknih komičnih poema«, u: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Split, 1979., str. 129-145.

²⁰ Prevareni muž Tripe Kotoranin iz komedije *Tripče de Utolče* tip je mediteranskoga rogonje, bliži pojmu *paideia*, odnosno cijela je komedija karnevalizacijom bokačovskog tipa utjelovila dionizijsku, tjelesnu ljubav. Rabelaisov junak sličnih je osobina, kako ih tumači Bahtin: *Panirg bi da se oženi, a istovremeno se i boji braka: boji se da ne bude muž-rogonja. O tome on gata. Sva mu gatanja daju jedan, koban odgovor: buduća žena će mu natući rogove, tući će ga i potkradati. Drugim rečima: čeka ga sudbina karnevalskoga kralja i stare godine; a ta sudbina je neizbežna. Svi saveti prijatelja, sve novele o ženama koje se u vezi s time pripovedaju, analiza prirode žene što je navodi učeni lekar Rondibilis vode tome zaključku. Utroba žene je neiscrpna i nezasitna; žena je organski protivnik svemu*

starom (kao načelo koje rađa novo); zato će Panirg neumitno biti svrgnut, istučen (u krajnjem slučaju – ubijen) i ismejan. Bahtin, *n. d.*, str. 259.

²¹ Usporedi o tome npr. N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1978, str. 96-117.

²² Junije Palmotić, *Atalanta*, SPH XIX, JAZU, Zagreb, 1892.

²³ Takva vrst komike usporediva je s Bergsonovim tumačenjem ponavljanja kao postupaka proizvođenja komike i umnožavanjem istog modela koji će mehaničkim sudaranjem u *qui pro quo* situacijama pred sveznajućom publikom izazivati smijeh. Bergson, *n. d.*, str. 36.

²⁴ *Komedije XVII. i XVIII. stoljeća*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, prir. Marko Fotez, MH, Zagreb, 1967.

²⁵ *Komedije XVII. i XVIII. stoljeća*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, prir. Marko Fotez, MH, Zagreb, 1967.

²⁶ Književni su povjesničari i teatrolozi već zapazili Stullijevu inovativnost na području komedije. Usporedi o tome npr., N. Batušić, *n. d.*, str. 168.

²⁷ Desakralizira se u *Kati Kapuralici* i samo karnevalsko ishodište humora. Obiteljska trpeza demonstrira igrom transponiranja vrijednosti kako profano biva gurnuto na plan sakralnoga. Profano je servirano na stol u obitelji kojoj je pun trbuh jedina svetinja:

LUKA: *Da jedimo; uh, ovo je paste grubo, ne možeš okusit, koja od drkonja bila je u kominu?*

KATE: *Majde, imaš razlog, ja ovega ne mogu ni okusit.*

PAVLE: *Pi, smrdi mižešom.*

LUKO: *Što se ti smiješ iz komina? (Gledajući na Maru.)*

MARE: *Ja sam bila u kominu, ja: jesam li vam rekla da nećete okusit? (Zatvorila se u komin.)*

LUKA: *Za truditi po vas dan ko kenac, a pak ni večerat; sad ću ti ja dat. Otvori ta vrata, otvori, hudobo pakljena, kučko, otvori!*

No, prizor je posvema razumljiv imamo li u vidu sličnu igru značenja kakvu nudi Rabelais u romanu Gargantua i Pantagruel: *Zato u Rableovim skatološkim slikama nema i ne može biti ničega grubo-ciničnog (kao ni u analognim slikama grotesknog realizma). Gađanje izmetom, polivanje mokraćom, zasipanje kišom skatoloških poruga starog i umirućeg (i istovremeno rađajućeg) sveta – to je njegov veseli pogreb, sasvim analogan (ali na planu smeha) zasipanju groba grudvama zemlje, ili sejanju – bacanju semena u brazdu (u krilo zemlje). U odnosu na mračnu i bestelesnu srednjovekovnu istinu, ovo je njeno veselo otelešnjivanje, njeno smehovno spuštanje na zemlju.* M. Bahtin, *n. d.*, str. 191. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. I. Šop (Uvod, poglavlja I i II) i T. Vučković (Poglavlja III, IV, V, VI i VII), Beograd, 1978.

²⁸ Usporedi što o tome misli H. G. Gadamer: *I pozorišna igra ostaje igra, tj. ona ima strukturu igre, da bude u sebi zatvoreni svijet. Ali kulturna ili profana pozorišna igra, ma koliko da je svijet koji ona prikazuje svijet zatvoren u sebe, otvorena je prema strani posmatrača. Tek u njemu ona dobija svoje puno značenje. Igrači igraju svoje uloge kao u*

svakoj igri i tako igra postaje prikaz, ali je sama cjelina igrača i posmatrača. Čak, nju najbolje iskušava i prikazuje se onako kako je 'zamišljena' ne onome koji učestvuje u igri, već onome koji je posmatra. U njemu igra kao da se uzdiže do njezinog idealiteta. N. d., str. 139.

²⁹ Usp. o tome: D. Fališevac, n.d., str. 53.

³⁰ Djelo je anonimno, a najčešće se pripisuje autoru *Hvarkinje* Martinu Benetoviću, hvarskom komediografu s kraja XVI. stoljeća.

³¹ Takvom je humoru prisposodljivo Bahtinovo viđenje kozmičkog i tjelesnog stanovišta pojmova: *Snižavanje i obaranje svega visokog nema u grotesknom realizmu nikako formalan niti relativan karakter. 'Gore' i 'dole' imaju ovde apsolutno i strogo topografsko značenje. Gore – to je nebo; dole – to je zemlja; zemlja – to je načelo apsorbovanja (grob, utroba) i načelo rađanja, preporoda (materinsko okrilje). (...) Snižavanje ovde znači spuštanje na zemlju, sjedinjavanje s njom, kao s načelom koje je istovremeno i načelo apsorbovanja i načelo rađanja. (...) Snižavanje takođe znači vezivanje za život donjeg dela tela, život stomaka i polnih organa (...)* Bahtin, n. d., str. 29.

³² Demonstriraju nam to sljedeći stihovi:

*A ja ne bih neg voljela
Poč u stavna redovnika
Kakono ono tetka Jela,
Koja stoji u dum Nika;
I s njim časna i poštena
Mirna ti je ko pečena.*

M. Bruerević, »Čupe« u: *Zbornik stihova i proze XVIII. stoljeća*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, prir. R. Bogišić, Zagreb, 1973, str. 292.

³³ Karnevalski je karakter čitave scene očit, prenaplašavanjem erotskog i bogatom trpezom kojom se pobuna pretvara u razrješujuće slavlje:

GOSPOĐA: *Makar svi popovi da dođu i fratri
Vidjeti rug ovi, ki činiš s ove tri.*

POP: *Muč'te per carità! Što je tako skočila?
Ima li spirita? Jeda li vačela?
Ah neboge žene, molitvu znam njeku;
Daj vode krštene, dočim ju ja reku,
Ter joj će nemoć ta dohodit' u rjeđe.*

GOSPOĐA: *Ne imam spirita, neg su tej š njim bređe.*

POP: *Izljezi iz nje ti, bog me te zaklinam.*

GOSPOĐA: *Iždeni ove tri.*

POP: *Nut tri su, nie sam.*

(...)

HONDRČICA: *Ako me ć' slušati, sve ti ću rieti ja;
Bređe su š njim tej tri, ter se ona rabija.*

*Ako mož' što godi u to ju smiri š njim,
A veće ne hodi za griehe ni u Rim.*

POP: *Miri se ne čine neg li u trpezi,
Rabija tuj mine. Djevojko ti gdje si?
Kuhaš li što tamo? slobodno sve reci.*

GOSPAR: *Kapuna imamo; pleće još ispeci.
Jes, dumo, i jaja, kada ti ja pravlju,
Sad vam ću ljepšu ja ja isprigat fitalju.*

POP: *Pođi ti Marica, ter vina dobra daj.*

TOVJERNARICA: *Kamo bokarica od osam kutal taj?
Bog me ću donesti što no se sad pije
Prie neg budeš sjesti.*

POP: *Da' sim mavasije.*

GOSPOĐA: *Pod'te vi, trpezu naprav'te sad gori,
Do čim ja uzljezu.
(...)*

GOSPAR: *(...) Vidiš li u koja govna sam upao?*

POP: *Ne brin' se, vas ću ja napravit' posao.
Tuj babu opravi i tovjernaricu,
A u mene stavi ovu godišnicu;
Moćeš k njoj vazda doć' svaki dan dvaš i triš.*

GOSPAR: *A poslie svaku noć neka ti š njome spiš?*

POP: *Ne za to, po ovi red; kako ti ni grieh?*

GOSPAR: *Ži ti ja, hod' ured, ali t' sad ino rieħ.*