

CRIJEVIĆEVA PJESMA *ECCE THEATRALES* ... U SVJETLU AUTOROVA ODNOSA PREMA KAZALIŠTU

Nikola Batušić

Kazališno iskustvo Ilije Crijevića bitan je segment u proučavanju njegove ličnosti i kulturnopovijesnoga djelovanja. Naš je Lamprica-Lampridius bio među onim članovima humanističkoga kruga Pomponija Leta koji su ne samo u okviru mnogostране djelatnosti njegove Kvirinalske Akademije, nego i u palačama rimskih odličnika izvodili tragedije i komedije latinskih klasika, pa se Aelius Lampridius Cervinus, kako se stao pisati nakon što bijaše lovorom ovjenčan i smio se ponositi nazivom *poeta laureatus*, zasigurno nalazio u najužem krugu obnovitelja kazališne umjetnosti s kraja 15. st. u Rimu.¹

Crijević je pouzdano i s mnogo detalja svjedočio o svojoj teatarskoj djelatnosti te je još za rimskoga boravka, dakle gotovo do 1490,² ostavio u vlastitoj poeziji vrlo vrijednih tragova o svojoj, a nadasve Letovoj kazališnoj djelatnosti, tragova koji su ne samo bitno vrelo za proučavanje fizionomije našega humanista, već i u obzoru evropskoga humanističkoga glumišta predstavljaju bitan prinos analizi njegove strukture. No možda se na temelju Crijevićeva aktivnoga sudjelovanja u Pomponijevoj evokaciji Seneke, Plauta i Terencija mogu nazreti i daljnji kazališnopraktični potezi ovoga teatarskog zaljubljenika. Proverbijalno Držićevo pozivanje na »skule« u kojima djeci »legaju Plauta« iz prologa *Skupu*, tek je najpoznatije prisjećanje našega komediografa na humanističku

kazališnu tradiciju, i to ne samo talijansku za koju je znao, već gotovo sigurno i na onu dubrovačku koja je prethodila njegovu djelovanju. Kušat ćemo stoga razvidjeti nije li Crijevićev utjecaj bio plodotvoran i na Držićev inscenatorski sustav, to više što je i u drugim djelima dubrovačkoga Pomponijeva učenika bilo jasnih i presudnih refleksija o kazališno-estetičkim pitanjima, pri čemu spominjemo traktat pod naslovom *Super comoedia veteri et satyra et nova, cum Plauti apologia*³ i pjesmu *In Plautum super argumento Amphitryonis*⁴.

Već je naša starija filološka kritika zamijetila kako se u četvrtoj knjizi Crijevićeva rukopisa iz Vatikanske biblioteke nalaze pjesme od kojih »nisu sve ljubavne«. Njih je, naime, samo trinaest, dok su ostale »najrazličitijega sadržaja«. I dalje, »sedamnaesta u 15 distiha slavi Pomponija Leta što je uskrisio staru komediju«.⁵

Ona je u zborniku *Hrvatski latinisti I^b* objavljena kao XI. u nizu elegija, pjesama i epigrama, pod naslovom uvodnih riječi prvoga heksametra: *Ecce teatrales*. Napominjemo da je u tom izdanju pjesma objavljena u nepotpunu obliku; nedostaje joj, naime, deset posljednjih distiha. Objavljujemo je ovdje u cijelosti.⁷

EVO KOMEDIJA OBNAVLJA ...

- Evo Komedija obnavlja kazališni pljesak
Evo se ponovno smještaju halje tragičke drevne.
Nastupa jednako cipela niska kao i koturn;
jedna ponizno puzi, uzvišeno grmi drugi.
- 5 Uzvišenije grmi ovaj o kraljevima i razvalinama njihovima,
dok druga umilnijim načinom oslikava šaljive riječi.
Komiku pristaje smijeh, a tuga tragedu:
jedan nam ugađa tužan, a veseo drugi.
Zato s namrštenom obrvom tragedija je lijepa:
- 10 Seneki priliči grmjeti turobna čela.
Zamamljivi Plaut (sva je komika obijesna)
redove gledalaca i glumište zasipa smijehom.
Zato se prijašnja lica usuđuju vratiti,
te su i jedna i druga Muza opet na svojem drevnom mjestu,
- 15 pa se ponovno na rimskim brežuljcima gledališta tresu.

Kome, pitam, kome dar taj pripisati valja?
Pomponijev je izum to, i pod njegovim se začetništvom sada
vratio evo kazališni onaj običaj prijašnji.

- 20 Jer on je ponovno uveo tragičku halju
i negdašnje glumište s cipelama niskim.
No također je zasluga, slava i hvala Rafaelova,
koji je o vlastitu trošku pomogao naše kazalište:
moglo se vidjeti kako pod njegovim pokroviteljstvom
Rim hrli sa sedam brežuljaka na tolike priredbe.
- 25 Vidio je da su se poslije mnogih stoljeća vratile igre,
ushitio se gledajući vlastiti puk,
prepoznao žamor i pljesak djedova
i preporodne riječi davno zaboravljenog zvuka.
Kao da je izgubio godine, postaje mladi i ljepši:
nada se da se može vratiti u staru čast.

(*Preveli*: Tomislav Ladan, stih 1-20 i Darko Novaković, stih 21-30)

Ne samo u pjesmi *Ecce teatrales*, već i u drugim spomenutim djelima Crijević se pokazuje kao vrstan znalac humanističkoga kazališta, njegove poetike i prakse. Aktivan sudionik u tadanjim rimskim scenskim zbivanjima bijaše u svojoj peoziji vjerodostojnim svjedokom čitave onodobne teatarske atmosfere, pa je razumljivo kako možemo pomišljati da je dio toga ozračja prenio kasnije i u rodni Dubrovnik.

No prije analize Crijevićevih stihova posvećenih kazališnom poslanju Pomponija Leta i njegovih »pomponijanaca«, kako ih bijahu popularno nazivali, valja se, barem ukratko, osvrnuti na taj kazališni krug koji je svršetkom 15. st. »vratio evo kazališni onaj običaj prijašnji«, kada se »Rim ushitio gledajući vlastiti puk, prepoznao žamor i pljesak djedova«, kako pomalo emfatično, ali razumljivo oduševljeno i dokumentirano opisuje odjek humanističkih predstava naš pisac, njihov neposredni svjedok i sudionik.

Duša ovoga ponovnog oživljavanja kazališne umjetnosti unutar humanističkih krugova bijaše Crijevićev učitelj Pomponije Let (1427 – 1497), koji je upravo u vrijeme ponovnoga Crijevićeva dolaska u Rim započeo izvedbama rimskih komedija i Senekinih tragedija ne samo u krugu svojih učenika, već s njima gostovao po kurijama i palačama tamošnjih crkvenih i svjetovnih uglednika. Let je bio čudak, osobenjак, ali nepokolebiva značaja, u stalnom prijetoru s moćnicima, neprestano

pod prismotrom samih papâ, tako da ga je Pavao II. šikanirao, Siksto IV. poništio prethodnu zabranu njegovoga humanističkoga djelovanja, dok mu je Aleksandar VI. odao prigodom pogreba najveće počasti.⁸ Prenoseći crte Letova značaja iz biografskoga portreta njegovoga učenika Sabellica, spisa koji je nastao kao nadgrobnica i koji se gotovo posvuda citira, Jakob Burckhardt u svom kapitalnom djelu govori o čovjeku mutnoga podrijetla, bastardu negroidnih fizionomijskih obilježja (otuda potječe i jedan od njegovih brojnih nadimaka, naime Numida), osobi nesvakidašnjega ponašanja, apartnoga odijevanja i bizarnih navika. No i Burckhardt, kao uostalom i druga vrela, govore o fanatičnoj Letovoj odanosti svom pozivu, tj. predavanjima, okupljanju i animiranju studenata. Nije ga smetalo što bijaše izrazito niska rasta, krezubih ustiju, što je naglašeno mucao (tako da mu je drugi nadimak bio Balbus) i u hodu skakutao. Nije se obazirao na podsmijehe okolice koja se neprikriveno rugala njegovoj anahronoj odjeći i obući — jer hodao je odjeven u crvenu tuniku, bio obuven u modre koturne, na glavi je sved nosio turban (bijaše dakle neprestano »kostimiran«), a kako je u praskozorje kretao sa svoga posjeda na Eskvilinu među učenike, tako je zapaljeni fenjer nosio i preko dana. Nerijetko je napuštao Akademiju i katedru ne bi li nahranio guske i patke koje je na svom imanju uzgajao iz gurmanskih pobuda, ili pak iznenada nestao jer je zabacio povraze i udice kako bi si priskrbio dobar riblji obrok. No taj čudak znao je do te mjere animirati i oduševiti svoje učenike za teatar da je s pravom proglašen obnoviteljem kazališne umjetnosti već za života. Kada je pak riječ o bitnoj *scenskoj*, naglašavamo *kazališnopraktičnoj* revalorizaciji rimske dramske književnosti, ali i reanimaciji svekolikoga glumišta u humanističkom okružju, onda suvremena teatrologija ustoličuje Pomponija Leta na sam vrh kazališno presudnih pothvata.⁹

Zasigurno ne bi mogao ostvariti takvu zamašnost svojih namisli izvan užih krugova Akademije, dakle prostorima koji su bili na određeni način i javni, da nije zadobio naklonost a potom izdašnu i raznovrsnu pomoć kardinala Rafaela Sansoni-Riaria (1460 – 1521) koji je titulu »uzoritoga« stekao s nepunih sedamaest godina i bio jednim od najutjecajnijih štitenika pape Siksta IV (1471 – 1484), inače poznatoga po nepotizmu i promociji svojih nećaka i miljenika.¹⁰ Taj mladi kardinal očito je bio velikim kazališnim zaljubljenikom, jer njemu je posvećeno važno izdanje čuvena Vitruvijeva spisa *De Architectura* iz 1486. U njemu Pomponijev kolega Sulpizio da Veroli, odnosno poznatiji kao Sulpicius Verulanus,

dedicirajući eminenciji ovaj traktat, donosi i nekoliko iznimno vrijednih teatroloških podataka, nezaobilaznih u rekonstruiranju scenske slike, a nadasve scenskoga prostora tadanjega humanističkog kazališta.¹¹

Riječ je prvenstveno o izgledu pozornice i gledališta. Budući da su »pomponijanci« nastupali na različitim lokalitetima, tj. i na Kvirinalu u svojoj Akademiji, ali i u dvorištima kardinalskih i plemićkih palača (spominje se i kaštel Sant' Angelo), svoja su načelno vitruvijanska rješenja morali modificirati za svaki prostor pojedinačno. No bitno je da Sulpicius Verulanus, pišući o njihovoj pozornici, ističe »pulpitum ad quinque pedum altitudinem erectum«, a nadasve je indikativno da spominje i »scenae picturatae«. ¹² Povišenu pozornicu-podij lako zamišljamo kao rekonstrukciju izvornoga rimskog pulpituma, što je razvidno i iz Vitruvijeva spisa, no naznaka o »oslikanoj sceni« (odnosno njenoj pozadini) uničena je mnogo nedoumica u teatrološke prosudbe. Konačno je u stručnoj literaturi usvojeno mišljenje kako je riječ o pozadini podijeljenoj pilastrima na četiri do pet kompartimenata, pregradaka ispred kojih su bili zastori. Te su zastore glumci povlačili u stranu prigodom nastupa, aktivne igre na podiju ispred ovih odjeljaka, prema njemačkoj teatrološkoj terminologiji nazvanih »pozornicom kupališnih kabina« (*Badezellenbühne*). Posve se isključila mogućnost da bi »scenae picturatae« značilo perspektivno oslikani »scenae frons« rimskoga tipa, budući da ambulantly kazalište Letovih učenika nije posvuda moglo računati na takvu čvrstu pozadinu iza pulpituma, a i perspektivno slikani dekor na čvrstoj pozadini pozornice javit će se ipak nešto kasnije.¹³

Rekonstrukcija izgleda ove pomponijanske pozornice moguća je i putem kasnijih izdanja Terencija, od kojih je za naš slučaj bitna čuvena lyonska edicija iz 1493, kod koje je nadasve aktivno sudjelovao u funkciji suizdavača i danas bismo rekli »likovnoga urednika« flamanski humanist Jodocus Badius, rođen jamačno 1462 (bijaše dakle Crijevićev vršnjak) u Gentu. On je na temelju svojih kazališnopraktičnih iskustava koja je stekao na talijanskim studijama u Ferrari, a nadasve kod Pomponija Leta u Rimu¹⁴, odnosno u Parizu kod Faustusa Adrelinusa, također nekadašnjega Letova studenta, izdao u Lyonu Terencijeve komedije s crtežima koji prikazuju svaki pojedini prizor u njima. Riječ je o plitkoj pozornici smještenoj na podiju iza kojega se nalaze pregrade-kabine zaklonjene zastorima. Iznad svake je ispisano ime pojedine dramatis personae. Jodocus Badius prenio je, dakle, onaj scenografski i inscenatorski sustav koji je vidio »in vivo«, pa je njegova slika humanističkoga kazališ-

ta nezaobilazno vrelo za rekonstrukciju scenske slike i redateljskoga sustava ovoga glumišta. Razvidno je da su »pomponijanci« nastojali usvojiti nova scenskoprostorna načela i rješenja nastupajućega renesansnoga kazališta, ali da se, rabeći tzv. »kabine«, još uvijek nisu mogli osloboditi srednjovjekovnoga simultaniteta, jedino uspjevši reducirati brojnost manskija na četiri ili pet i smjestiti ih u jedinstveni prostor na pozornici-podiju.¹⁵

Posve je očito da je naš Crijević aktivno sudjelovao upravo u tako koncipiranom scenskom sustavu, pred gledalištem koje je, ako je to ika-ko bilo moguće, predstavljalo rekonstrukciju rimske *caveae*, jer Verulanus govori, a i neki drugi suvremenici potvrđuju pretpostavku¹⁶ da je Letova konstrukcija gledališta nastojala nasljedovati rimska načela, odnosno modificirati njihova obilježja prema lokalnim uvjetima. Drugačijega su rasporeda bila gledališta u kardinalskim palačama ili njihovim otvorenim dvorištima (tu se govori o polukrugu natkrivenom nerijetko i platnom), od prostora za publiku u samoj Akademiji. O potonjem nema, na žalost, nikakvih pouzdanih podataka.

Kušajmo sada, analizirajući s teatrološkoga stajališta spomenutu Crijevićevu pohvalnicu Letu, razvidjeti kako naš humanist promatra kazališni život u kome aktivno sudjeluje. O svom glumačkom dioništvu u okviru Akademije svjedočio je u pjesmi *In Plautum super argumentum Amphitryonis*, jer spominje i dijelove scenske odjeće u kojoj je nastupao, dok u *Ecce teatrales* . . . daje preglednu sliku Pomponijeva kazališnoga pokreta, s nizom teatrološki relevantnih podataka od kojih neki pripadaju nesumnjivo i sociologiji kazališta.

Krenimo stoga upravo tim naznakama. Crijević prvenstveno slavi Pomponija Letu kojega je kazalište »izum i pod njegovim se začetništvom sada vratio evo kazališni onaj običaj prijašnji«. No Lampridius Cervinus je i svjestan činjenice kako bi sav taj pothvat bio umanjao da nije bilo »zasluge i hvale Rafaelove, koji je o vlastitu trošku pomogao naše kazalište«. Jasno je, dakle, istaknuo učiteljevu redateljsku, a nadasve animacijsku zaslugu, te kardinalovu financijalnu i protektorsku pomoć. »Moglo se«, kaže on dalje, »vidjeti kako pod njegovim pokroviteljstvom Rim hrli sa sedam brežuljaka na tolike priredbe. Vidio je (*misli se Rim*) da su se poslije mnogih stoljeća vratile igre, ushitio se gledajući vlastiti puk, prepoznao žamor i pljesak djedova i preporodne riječi davno zaboravljenog zvuka«. S uvodnim stihom »Evo Komedija obnavlja kazališni pljesak«, ova sociološko-teatrološka slika Letova humanističkoga kaza-

lišta jasno iskazuje teatarsku atmosferu u gradu, precizira bitne odrednice njena ustrojstva, a govori također i o publici koju kao posvemašnji kazališni čovjek, Crijević ne ispušta iz vlastita promatranja obnove scenske umjetnosti. Takav novi kazališni Rim »kao da je izgubio godine, postaje mladi i ljepši: nada se da se može vratiti u staru čast«. Za našega Crijevića tek je kazališni život u pravom smislu riječi obnove stare vrednote grada Rima.

Slijedeći aspekt Lampridiusova promatranja kazališnoga života otkriva žanrovsku strukturu Letovih predstava. Jednakopravno su zastupljene komedija i tragedija: »procedit pariter soccus pariterque cothurnus«. Glumčeva obuća metaforički obilježava žanrovsku sliku i repertoarno usmjerenje. Ne sumnjamo da je Let, za koga smo već rekli da je dosljedno nasljedovao rimski teatarski kostim i u privatnu životu, i kao kostimograf postojano nastojao rekonstruirati bitne odrednice rimskoga scenskog ruha. Njegovi su učenici i glumci obučavali koturne u tragedijama, a plitke sandale (*soccus*) u komedijama, kao što je tu poznatu kostimsku konvenciju grčkoga kazališta naslijedio i klasični Rim. No *cothurnus* i *soccus* imaju u ovom kontekstu i naročita poetička obilježja, odnosno značenje. Vrsta i oblik glumčeve obuće indiciraju i *dramsku vrstu*, kao što ćemo jednaki način obilježavanja *tragedije* i *komedije* zamijetiti i u narednim stoljećima, kad god se latinskim jezikom bude pisalo o vrsnom sustavu dramske književnosti ili o kazališnim izvedbama.¹⁶ Još jedna riječ iz drugoga stiha pjesme upućuje na scensku vrstu, ali istodobno indicira i oblik glumačke odjeće. To je *syrma*, *atis*, *n*, u kontekstu *syrmata prisca*. Izvorno značenje riječi je *povlaka na ženskoj haljini*, a potom može obilježavati i *čitavu žensku haljinu kojoj se dio povlači po podu*.¹⁷ Ladanov prijevod govori o »drevnim tragičkim haljama« koje se »ponovno smještaju«, jamačno na pozornicu, čime Crijević podvlači i žanrovsko i likovno obilježje Pomponijeva teatra.

Što se izvedenih pisaca tiče, izrijekom spominje Seneku među tragičarima i Plauta od komediografa. Za obje dramske vrste nastoji istaknuti njihove poetičke i kazališnopraktične značajke. Tragedija »uzvišeno grmi«, dok komedija »ponizno puži«. Jer »grmi se o kraljevima i razvalinama njihovim«, dok »komedija umilnijim načinom oslikava šaljive riječi«. Pjesniku komedije, ali očito i glumcu koji u njoj nastupa »pristaje smijeh«, onom iz suprotnoga žanra »tuga«. Za Crijevića je »tragedija lijepa« i »s namrštenom obrvom« pa se »Seneki priliči grmjeti turbobna čela«, a »zamamljivi Plaut redove gledalaca i glumište zasipa smijehom«.

Ovako može promatrati kazalište u njegovoj sveobuhvatnosti samo čovjek koji ga poznaje iz najveće blizine i koji je očito u Letovoj školi proniknuo u temeljne dramaturgijske i izvedbenopraktične probleme scenske umjetnosti. Naš humanist uočava bitne razlike između modaliteta dramskoga iskaza u tragediji i komediji, analizira oblike interpretacije u pojedinom žanru, a dotiče se i nekih tematskih aspekata u njima. To su »kraljevi i njihove razvaline« za tragediju, a »objijest komike« prigodom spominjanja Plauta, kada se ta »objijest« očito proteže na čitavu tada prikazivanu komediografsku literaturu.

U kontekstu Crijevićeva pogleda na scensku umjetnost čini nam se važnom i uporaba riječi *cuneus*, *i*, *m*. Ona je u teatrološkom smislu adekvat grčkom *kerkis*, a označava jedan dio gledališta klinastoga oblika. Naš humanist u stihu »per cuneos risus perque theatra movet« jasno razlikuje dva pojma: *theatrum* kao cjelinu glumišnoga prostora i *cuneus* kao jedan njegov posebni dio. U Ladanovu prijevodu govori se o »redovima gledalaca i glumištu« — što je, dakako, prihvatljivo. No teatrolog će se zapitati zbog čega Crijević posiježe za terminom *cuneus*. Iz niza vitruvijanskih interpretacija razvidno je kako su tumači rimskoga arhitekta i graditelja upravo u humanističkom razdoblju iscrpno opisivali njegove nacрте¹⁸, pa se može pretpostaviti da je Pomponije Let nastojao slijediti i njegov raspored u svom gledalištu kad god su mu to prilike dopuštale. Tako bi Crijevićeva uporaba graditeljskoga termina *cuneus* mogla navesti na moguću zaključak da su i neka gledališta u kazalištima gdje je nastupao bila konstruirana prema Vitruviju, da su, dakle, bila pokukružnoga oblika, podijeljena na klinaste odjeljke, međusobno odijeljene prolazima za publiku. Čini nam se kako je ovo jedno od bitnijih Crijevićevih svjedočanstava o izgledu cjelokupnoga prostora kazališnoga čina Pomponijevih scenskih pothvata.

Kao što svjetska teatrološka literatura bilježi brojne Letove učenike i njihova svjedočenja u izvodima svojih zaključaka koji se tiču scenske slike humanističkoga kazališta u Rimu s kraja 15. stoljeća, tako bismo im, očito s punim pravom, mogli pripisati i dokumentirana pjesnička izvješća Ilije Crijevića.

Teatologija je brojnim pretpostavkama nastojala pokazati kako Crijevićevo zanimanje za kazalište nije bilo vezano samo uz njegov rimski boravak. Čitajući Plautove komedije i u rodnom Dubrovniku — »quamdiu Plautum lego«, zabilježio je u jednom svom stihu — on jamačno okuplja početkom 16. st. oko sebe mladiće željne znanja i zabave te

možda, kao na Kvirinalu nekoć, izvodi u nekoj plemićkoj kući kakvu rimsku komediju. Jer nedugo nakon njegove smrti 1520, bilježimo dva neprijeporna slučaja o prikazivanju latinskih predstava u dubrovačkim plemićkim krugovima. Tako 26. siječnja 1525. Malo vijeće ponajprije zabranjuje, a onda dopušta da se 27. siječnja u kući pokojnoga Dživa Martinova Volčića (de Volcio) izvedu »representationes comoediarum Plautinarum«, čime je jasno pokazano što se tom prigodom izvodilo.¹⁹ Dopunjujući ovaj Kolendićev navod, Miroslav Pantić²⁰ donosi nove pojedinosti iz kojih je vidljivo kako predstava bijaše dopuštena samo unutar spomenute kuće, a nikako i izvan njenih zidova. Zabrana koja je prethodila dopuštenju izrijeком navodi kako bi se iz kuće morale iznijeti sve stvari što su ih mladići bili u nju donijeli za svoju predstavu; možemo dakle pomišljati i na neke rudimentarne dekoracije. Najavljene kazne za nepridržavanje kasnije ipak ukinute zabrane bile su rigorozne. Novčana globa iznosila bi 100 perpera »per capita«, a k tome je za svakoga sudionika priredbe, dakle i za glumce i za gledatelje, bilo predviđeno po tri mjeseca zatvora. A iz arhivskih vrela doznajemo da ih je bilo čak šezdeset! No taj slučaj našega plautizma nije i jedini. Pantić pretpostavlja²¹ da je 1536. družina mladih plemića koju je predvodio Marino Bunić prikazivala Plauta i Terencija, jer im bijaše dopušteno okupljanje, maskiranje i pribivanje zajedničkim sijelima na kojima su očito nastavljali tradiciju latinskih humanističkih predstava iz ranijih godina, tradiciju koje zasigurno u Dubrovniku ne bi bilo bez snažna Crijevićeva animatorskoga djelovanja i utjecaja.

Kušajmo, na kraju, odgovoriti na pitanje koje smo uvodno postavili. Nije li, naime, Držićev inscenatorski sustav bio — između ostaloga — potaknut i Crijevićevim dubrovačkim teatarskim nastojanjima, odnosno njihovim odzvucima nakon 1520?

Dokazali smo već ranije, čini se uvjerljivo, da je Držić poznao spominjano lyonsko izdanje Terencija iz 1493, a nisu mu, očito bile nepoznate niti druge teatrološki relevantne edicije ovoga komediografa s kraja 15. i početka 16. stoljeća. Za vrijeme sienskoga boravka mogao ih je zasigurno proučiti.²² Pozornica s reduciranim mansijama, odnosno »kabina-ma« koje litografira Jodocus Badius prepoznatljiva je u *Veneri i Adonu* i navlastito u *Džuhu Kerpeti*. Ponovimo, stoga, karakteristični fragment iz ove komedije: »Ona je prva kuća, a onamo, u granih bez listja, stan od Zime; druga, sva od cvijetja, dom od Primaljetja; tretja, sva u zeleni i u klasju, prebivalište Lita, božice vele lijepe; četvrta, sva je u voću, počiva-

liste od Jeseni, brata rečena Ljeta.²³ Jasno je da se na pozornici nalaze četiri zasebna odjeljka u kojima borave personifikacije četiriju godišnjih doba. Identičnost ovoga scenskog prostora s mletačkim Terencijem iz 1497. i dakako ranijim lyonskim, očevitna je.

U godini Crijevićeve smrti Držić je napunio jamačno dvanaest godina. Teško je pretpostaviti da je među njima bilo izravnih osobnih dodira. No mogao je Držić znati za spominjane plautističke predstave 1525. kada mu je bilo sedamnaest godina. Premda je rečeno kako su se u Volčičevoj kući sastali plemići, možda se među njima našao i Marin, potomak bivših plemića i »antunin«, što ga je ipak razlikovalo od običnoga pučanina. A i onom drugom okupljanju 1536. s Marinom Bunićem na čelu mogao je također pribivati. Bijaše to dvije godine prije njegova puta u Sienu. Stoga je lako pomisliti kako u taj grad nije dospio kao posvemašnji kazališni nevježa. Takva teatarska priroda izrazitih histrionskih nagona, očito je određene scenske poticaje morao ponijeti i iz zavičaja. A u njemu je, zasigurno, još uvijek bilo i snažnih Crijevićevih tragova kojima se ishodište nalazi, dakako, u Letovu rimskom okružju. Sredini gdje je humanističko glumište, prema riječima jednoga od njegovih najodanijih sljedbenika, našega Lampridiusa, »obnovilo kazališni pljesak«.

BILJEŠKE

¹ Literatura o Crijeviću navedena je iscrpno u PSHK, knj. 2. *Hrvatski latinisti I*, Zagreb 1969, str. 383. Valja joj, dakako, pridodati i tekst Vladimira Vratovića o Iliji Crijeviću, nav. dj. str. 377-381. Za našu analizu Crijevićeve pjesme *Ecce theatrales* . . ., bitne su rasprave Petra Kolendića: *Krunisanje Ilije Crijevića u Akademiji Pomponija Leta*, Zbornik radova SAN, knj. X, Institut za proučavanje književnosti, knj. I, str. 65-76, Beograd 1951. kao i Rafe Bogišića: *Ilija Crijević i Marin Držić u Riječ književna stoljećima*, str. 71-94. (Zagreb, 1982).

² U knjizi *Hrvatski latinizam i rimska književnost — studije, članci, ocjene*, Zagreb, 1989, Vladimir Vratović objavljuje i recenziju monografije Stanislausa Škunce: *Aelius Lampridius Cervinus, poeta Ragusinus (Saec. XV)*, Romae 1971, iz kojega se osvrta zaključuje da je Škunca dao neke nove podatke o godinama i mjestima Crijevićeve boravka u Italiji. Tako se sada vjerodostojnim smatra da je Crijević najprije studirao u Rimu između 1476. i 1480, potom prešao na studij u Ferraru, u svibnju 1483. možda nakratko boravio u Dubrovniku, a u Rimu se ponovno nalazi u prosincu 1483. ili na samom početku 1484. Te iste je godine, kako

je utvrdio Kolendić, nav. dj, 21. travnja, na dan proslave osnutka Rima, i ovjenčan.

³ Usp. Vladimir Vratović, nav. dj. u bilj. 1

⁴ Usp. Franjo Rački; »Iz djela E. L. Crievića, Dubrovčanina«, *Starine*, IV, Zagreb 1872. i Rafo Bogišić u nav. dj. u bilj. 1; na Danima Hvarškoga kazališta 1990, o Crijevićevoj raspravi *Super comoedia* . . . referirala je Divna Mrdeža.

⁵ Đuro Körbler: »Iz mladih dana triju humanista Dubrovčana 15. vijeka (Karlo Pavlov Pucić, Ilija Lampričin Crijević i Damjan Paskojev Benešić)«, *Rad*, 206, str. 218 – 252, Zagreb 1915.

⁶ *Hrvatski latinisti I*, PSHK, knj. 2, priredili Veljko Gortan i Vladimir Vratović, Zagreb 1969.

⁷ Nav. dj. u bilj. 6. Za ovo izdanje prvih je dvadeset distiha preveo Tomislav Ladan. Preostalih deset je za potrebe ove rasprave ljubazno preveo prof. dr. Darko Novaković, na čemu mu od svega srca najsrdačnije zahvaljujem. Prijevod je učinjen prema tekstu tiskanom u »Archivio storico per la Dalmazia«, 17/1934, str. 179, br. 56. Tamo su susljedno tiskana Crijevićeva djela pod naslovom *Aelii Lampriidii Cervini Operum Latinorum pars prior cura et studio Iosephi Nicolai Solae edita*.

⁸ Usp. Jakob Burckhardt *Kultura renesanse u Italiji* (prev. Milan Prelog), str. 154 – 155, Zagreb 1953. Burckhardt se ovdje poziva na inače mnogocitirani epistolarni spis (bilj. 196 cit. izdanja) Marca Antonia Sabellica, vrelo koje se u valorizaciji Letova života i djela posvuda izdašno citira.

⁹ Već je Wilhelm Creizenach u svom epohalnom djelu *Geschichte des neuen Dramas*, sv. I, Halle 1893. analizirao Letova nastojanja oko ponovnoga oživljavanja antičkoga teatra u humanističkim rimskim krugovima. Slijede ga, dalje, niz teatrologa koji ovaj Letov prinos valoriziraju s različitih aspekata. Spominjemo samo temeljnu sintezu Hansa Heinricha Borcherdta: *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, str. 84. i d., Reinbek bei Hamburg, 1969 (ponovno izdanje prvotiska, Leipzig, 1935). Nove spoznaje i teatrološko-komparativistička proučavanja priložila je temi Letovih kazališnih inovacija Margret Dietrich u raspravi *Pomponius Laetus' Wiedererweckung des antiken Theaters*, »Maske und Kothurn«, III/br. 3, str. 245 – 267, Wien, 1957, s iscrpnom literaturom o tom problemu. Pozivajući se na rad M. Dietrich te na ostale teatrološke rasprave, među kojima se ističe i ona utemeljitelja suvremene teatrologije Maxa Hermanna *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 1914, Heinz Kindermann u svojoj monumentalnoj *Povijesti evropskoga kazališta — Theatergeschichte Europas*, sv. II, Salzburg 1959, str. 34 i d, smatra Pomponija Leta začetnikom bitnih inovacija u kazališnopraktičnoj sferi ne samo humanističkoga teatra, već i u daljnjim projekcijama te razvitku novih ideja režije, scenografije i glume. Trebalo bi, svakako, konzultirati i monografiju Vladimira Zabughina o Pomponiju Letu, knjigu koja mi, na žalost, nije u ovom trenutku bila dostupna.

¹⁰ Ovoga Rafaela Sansoni-Riaria ne valja poistovjetiti s mnogo čuvenijim štićenicima pape Sixta IV, braćom Pietrom (umro 1474) i Girolamom Riariem (oko 1443 – 1488). Pietro je bio nećak Sixta IV, kardinal i nadbiskup Firenze, dok mu

je brat, svjetovnjak, upleten u niz ratničkih pothvata, umro ubijen u nerasvijetljenim okolnostima.

¹¹ Usp. Hans Heinrich Borchardt, nav. dj. str. 84 – 86, te posebice Margret Dietrich u raspravi cit. u bilj. 9.

¹² Usp. Margret Dietrich, nav. dj. u bilj. 9 s iscrpnim citatom koji se, inače, navodi u brojnoj teatrološkoj literaturi i prije nje.

¹³ Usp. Hans Heinrich Borchardt, nav. dj. u bilj. 9, potom Heinz Kindermann, nav. dj. u bilj. 9, str. 35 i Ćezare (Cesare) Molinari *Istorija pozorišta* (prev. Jugana Stojanović), str. 110 – 120, Beograd, 1982.

¹⁴ Usp. Heinz Heinrich Borchardt, nav. dj. u bilj. 9, str. 85 – 86.

¹⁵ Brojne reprodukcije Badiusovih drvoreza tiskane su u Molinarijevoj *Istoriji*, str. 114 – 115.

¹⁶ Usp. latinski spis Antuna Matijaševića Karamanea o kazališnim predstavama na Hvaru 1712. O tome više u mojoj *Povijesti hrvatskoga kazališta*, str. 142 – 143, Zagreb 1978.

¹⁷ Tumačenje prema rječniku I. Carrach Thesauri latino-germanici, Vindobonae, 1776, s. v. syrma, atis, n = der Schweif an Frauenkleidern, *item* ein langes Weiberkleid, das auf dem Boden nachschleppt, *Mart*.

¹⁸ Usp. Heinz Kindermann, nav. dj. u bilj. 9, str. 78 – 84.

¹⁹ Petar Kolendić: »Premijera Držićeva *Dunda Maroja*«, *Glas SAN*, CCI, str. 49 – 65, Beograd 1951.

²⁰ Miroslav Pantić: »Manji prilozi za istoriju naše starije književnosti i kulture«, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. XIX, sv. I, str. 6 – 9, Novi Sad 1971.

²¹ Miroslav Pantić: »Prilozi za istoriju renesansnog pozorišta u Dubrovniku«, *Zbornik istorije književnosti*, SAN, Odelenje literature i jezika, knj. 3, Beograd 1962. Usp. i moju *Povijest hrvatskoga kazališta*, nav. dj. str. 29 – 30.

²² Usp. Nikola Batušić: »Držićeva redateljsko-inscenatorska načela«, *Dani Hvarskog kazališta*, sv. III – renesansa, str. 235 – 256, Split 1976. Vidi i sažetak ovdje iznijetih teza u mojoj *Povijesti hrvatskoga kazališta*, nav. dj, str. 62 – 68. Ove zaključke prenosi i Frano Čale u komentaru Držićevih *Djela*, str. 427, bilj. 39, Zagreb 1987.

²³ Marin Držić *Djela*, str. 422, nav. dj.