

REDATELJ NASUPROT DRAMATIČARU

Vlatko Perković

I

Iz dosadašnjih razmatranja¹⁾ bilo je vidljivo da se prilikom tvorbe predstavnog čina, bez obzira na njegova moguća alternativna semantička obilježja — odnosno »način« samog izazova kao konačne materijalne forme izricanja odgovarajućeg humanističkog angažmana — uvijek inzistiralo na upotrebi takvog kazališnog znaka koji je semantički određen:

a) kompleksom suvremeno-komunikativnog odnosa *dramsko djelo* — *vrijeme prikazbe*;

b) konzekvencijama subjektivne ideološke orijentacije umjetnika, koje se projiciraju na tekstovni predložak ili genezu dramskog djela a onda odatle izbijaju kao *osmišljenje* znakovnosti u samo događanje kazališnog čina.

Znači da se odabir i smišljaj kazališnog znaka, čak i u onim slučajevima kad se najviše spominjala mogućnost njegove, u kazališnom smislu, autonomne semantike, uvijek u umjetničkoj cjelini predstave javljao kao fenomen u osnovi determiniran spomenutim determinantama.

Kako je, pak, s dosta razloga i objašnjenja već istaknut djelotvorni (umjetnički) učinak tih determinanti na senzibilitet suvremenog primoca estetskih kazališnih informacija, ostaje nam da se detaljnije zadržimo na onom *odabiraču* (koji ostaje uvijek dominantan činilac estetskog izazova kazališnog čina, nepovrediv od analizirane kategorije subjektivnog ili vremenski efemernog trenutka, iako osmišljen njima) *među mnoštvom i sigurno neprikladnih znakova koji mogu biti isijani iz svake determinante posebno:*

Sama činjenica da sadržaj svakog prikazanja uvijek izbija iz literarnog predloška njegovih dijaloških tokova i radnje, čak i u takvim slučajevima kad taj sadržaj implicira i »pomak« u odnosu prema izvornoj poruci teksta (slučaj »Pobune na Caineu«) ili definitivno određuje »priče« djela znakovima scene (slučaj »Elektre«), glasno govori o tome da će upravo u literarno-dramskom tekstu biti sadržana ta presudna *počela* i regulator koherentnosti svih upotrijebljenih znakovnih informacija unutar scenskog događanja.

Sada kad smo se vratili s pozornice opet k dramskom djelu lako nam je ustanoviti da je to *počelo* ona njegova specifična *dramaturška osobenost*, ne samo žanrovska i generalno dramaturgijska već i pojedinačna, koja strukturira poredak, gradaciju, obrte, kontrapunkte, htijenja i protuhtijenja, akciju i protuakciju, fakte i dijalektiku čitavog događanja — iskazujući upravo time *jedinstvo dramske radnje kojem je immanentna autorova namjera smislaonog kazivanja*.

Otkrivajući taj dramaturški fenomen pojedinog djela kao okosnicu uokolo koje će se grupirati, i iz koje će biti isijan *sklad* znakovnosti redateljve tvorbe suvremenog sadržaja prikazbe, bit će uočljivo — već i po tome što implicira smisao autorova kazivanja — da on redovito biva iznuden iz autorova osobnog (ideološkog) angažmana prema određenoj društvenoj datosti, te da je u načelu bitno obilježen egzistentnim kazališno-dramaturškim konvencijama.

»Partikularizam dramskog sveta je« — kaže u zaključku svoje knjige »Angažman u dramskoj formi« prof. Selenić — »dakle, u svojoj osnovi, partikularizam angažmana, ili partikularizam procesa u kojemu elementi angažmana postaju elementi forme. Promenom društvenih odnosa menja se i angažman i smisao literature se traži, naizмениčno, kroz istoriju, u njenoj lepoti, istinitosti ili direktnoj društvenoj funkcionalnosti. *Svaki*

kvalitetno novi odnos pojedinca prema zajednici u kojoj se misaono formira, rađa i novi oblik društvenog, emocionalnog ili etičkog angažmana, koji, kao duša svoje telo, traži formu u kojoj će se izraziti. (Potertao V. P.) Do promene angažmana odnosno forme dolazi u istim okolnostima u kojima se menja i teatarska konvencija, pa je promena gledalačke konvencije uslovljena istim društvenim promenama što su uslovile i promenu angažmana i forme koju je angažman izabrao kao najpogodniju za svoje komunikativno estetsko oblikovanje. Zato umetničku autentičnost dramskog sveta možemo procenjivati samo pravilima koja nam otkriva analiza procesa u kome je on nastao.«

Kako se, dakle, dramaturška forma kao izvoršte za scenske pojavnosti javlja u smisaonom zajedništvu i simultano s autorovim angažmanom, a s neposrednom konzekvencijom jedinstvene dramske radnje — scenska kreacija i određenje analiziranog kompleksa suvremenog semantičkog čimbenika dramske radnje moraju ipak uvijek ostati čvrsto vezani za samu dramaturšku formu (okosnicu) dramskog zbivanja, i to ne samo u postupku scenskog materijaliziranja i osmišljenja *stila* forme već i u svim mogućim alternativnim semantičkim konzekvencijama. Drugim riječima, scenska kreacija sadržaja prikazbe bit će uklopljiva u estetsku datost dramskog predloška, osiguravajući time ne samo kazivanje umjetničkog realiteta zatvorenog svijeta drame već i umjetničkog realiteta zatvorenog svijeta prikazbe, u onolikoj mjeri koliko tvorba predstavnog čina implicira usklađivanje znakova scenskog zbivanja s onim elementima dramske forme u kojima se izrazio autorov angažman.

Međutim, na temelju prijašnjih zapažanja očito je da to »usklađivanje« ne valja shvatiti kao semantičku podudarnost izvornih informacija teksta s informacijama znakova scenske prikazbe, odnosno kao podudarnost ideološkog angažmana scenskog djelatnika s ideološkim angažmanom dramatičara — već isključivo kao dinamičko izvorište i svih elemenata *scenske forme* koji mogu, zahvaljujući svojoj autonomnosti i spomenutim vremenskim determinantama sugerirati »pomak« u odnosu prema angažmanu teksta, pa čak predložiti i alternativu posve suprotnog angažmana od onog koji implicira sam tekst kao dramaturška forma autorova »kvalitetnog odnosa prema zajednici u kojoj se misaono formirao«. *Dramaturška okosnica ne mora, dakle, semantički odrediti zbivanje, odnosno njegovu scensku motivaciju s dalekosežnim semantičkim posljedicama prikazbe, ali mora ostati centralno čvorište oko kojega se grupira*

angažman scenskog djelatnika sa svojim semantičkim konzekvencijama u prikazbi.

Zahvaljujući tom dramaturškom tajanstvu koje omogućava čarolijsko objavljivanje estetske stabilnosti scenskog događanja, očigledno je moguće izazvati i takav umjetnički realitet prikazbe koji bi gledateljstvu ponudio dva paralelna ideološka angažmana i njihovu prikazbenu smisaonu sintezu, kao poruku prikazanja. Preciznije:

a) autorov ideološki angažman sa svim njegovim dramaturškim i smisaonim konzekvencijama;

b) redateljev ideološki angažman kao kvalitativno novo smisaono kazivanje izvornog autorova angažmana;

c) suvremeno relevantni idejni smisao tog paralelizma, očitovan u semantički određenom odnosu redatelja i ostalih izazivača scenskog događaja prema angažmanu autora (dakle: izvornom smislu teksta), što u krajnjem konzekvenciji znači i prema dramaturškoj formi teksta.

II

Slijedeći dosadašnju metodu iskazivanja semantičkih alternativa suvremenog scenskog čina u odnosu na dramski tekst, valja mi posegnuti za takvim praktičnim primjerom scenskog događaja u kojem je kao estetska činjenica uistinu egzistentna spomenuta mogućnost semantičke višeslojevitosti. S namjerom da upravo stoga taj primjer cjelovitije od dosadašnjih primjera otkrije kao estetičko izvorište umjetničkog realiteta sadržaja suvremene prikazbe dijalektičku projekciju (i svezu) dramaturške forme tekstovnog predloška (dakle: autorova ideološkog angažmana) na mnogostruko moguće semantičke konzekvencije redateljeva odnosa prema tekstu sadržanog u kompleksu relacije dramsko djelo — vrijeme prikazbe, bit će upravo nužno da sada analiziram sadržaj prikazbe »Prikazivanje DUBRAVKE ljeta gospodnjeg MCMLXXIII« koji je izazvao redatelj Ivica Kunčević u Kazalištu »Marina Držića« u Dubrovniku godine 1973. Pri tome mi valja jednaku pažnju posvetiti razmatranju izvornog značenja Gundulićeva teksta, odnosno pjesnikovu ideološkom angažmanu i dramaturškoj formi, koliko i Kunčeviću viđenju teksta i njegove forme s pozicija ideološkog angažmana i vremenskog

trenutka godine 1973. I to stoga jer će se upravo na *odnosu* tih dviju, kao što će to biti vidljivo, suprotnosti kristalizirati i suprotne semantičke konzekvencije, grupirane oko zajedničkog izvorišta — baš kao i sama smisaona poruka predstave.

Okosnica dramaturška (izvorište znakovnosti) izbijat će u oba slučaja, u slučaju Gundulićeve pastoralne tvorbe i u slučaju Kunčevićeva viđenja te tvorbe, iz angažmana obaju tvoritelja: onog Gundulićeva iz ranog 17. stoljeća i s pozicija njegove feudalno-klasne svijesti i pripadnosti staležu vlastele koji je vladao Dubrovnikom prema senzacijama vremena ranog 17. stoljeća; Kunčevićeva iz vremenskih karakteristika godine 1973. i s pozicija znanstvene historijsko-materijalističke misli prema dramatičarevu angažmanu, genezi djela i vladajućim literarno-kazališnim konvencijama.

Razumije se da je takav redatelj angažman (a u ovom slučaju mogli bismo upotrijebiti i formulaciju iskorištenu na prvim stranicama ove knjige: »odnos prema literarnim senzacijama«) mogao rezultirati demistificiranjem tendencije djela, njegove apoteoze. A tako se i dogodilo: autorovo opjevanje i slavljenje dubrovačke slobode u konačnom rezultatu predstave iskazano je kao propagandna objava vlastodržaca i njihova politička prinuda nad sviješću pučana, odnosno kao klasni (staleški) autorov interes, kojem — a i na to nas upućuje prikazba, — suvremena kritička svijest ne može pridavati značenje i vrijednost apsolutne kategorije, kako je to u svom pjesničkom zanosu, ideološkom angažmanu (a možda i svojevrsnoj literarno-demagoškoj tendenciji — jer i to pitanje predstava potiče) namijenio svom i budućem vremenu pjesnik »Dubravke« Ivan Gundulić.

III

DUBRAVKA Ivana Gundulića i »Prikazanje DUBRAVKE ljeta gospodnjeg MCMLXXIII«

To da je pojava renesansne komedije zauzdala razvoj pučkog crkvenog prikazanja, koje je na zasadama kršćanske ideologije srednjeg vijeka pretvorilo portal crkve u svoju simultanu scenu lišenu bilo kakvih dotad iskušanih dramaturških pravila, a trg ispred crkve u mnogoljudno gle-

dalište, ne smijemo pripisivati njenoj učenosti i akademskim projekcijama pronađenih i pretpostavljenih aristotelovskih pravila humanista u njezino dramaturško tkivo — već činjenici da je u centru njezina interesa bio stvarni (neidealizirani) čovjek sa svojim ovozemaljskim strastima. U skladu s renesansnim duhom odričući se metafizičkih pretenzija, ona afirmira ovozemaljski bitak čovjekov, raduje se punoći fizičkog doživljaja i iskazuje naklonost prema rješenjima i završnicama u kojima bivaju zadovoljeni imperativi prirodne ravnoteže. U osnovi vrlo dinamična, ona to jest prvenstveno zbog toga jer reflektira vrijeme u kojem je novonastupajuća građanska klasa (iskazana ponajčešće kroz intelektualno osamostaljenje dovitljivih sluga i sluškinja) mogla osigurati sebi opstanak i prosperitet jedino tako da suprotstavi silnu dinamiku svog nagona i intelekta ustajalim normama feudalne hijerarhije i načinu raspodjele životnih dobara.

Pa kako su te njezine karakteristike bile razlog zbog kojega je publika rado prihvaćala, lako je zaključiti da se na tim karakteristikama sve više i više inzistiralo — sve dotle dok one nisu postale neuklopljive u ona dramaturška pravila koja su propisivali humanisti, pozivajući se na stare grčke i latinske spise. Očigledno je, naime, da je proklamirana dramaturška konvencija, ta zabluda humanista da bi ona i u doba renesanse morala biti onakva kakva je bila onda kad je izniknula kao spontan izraz starogrčkog angažmana u viđenju vertikalnog odnosa bog — čovjek, razorno proturječila svemu onome što su joj renesansni komediografi stavljali u zadatak da izrazi. Nalazeći u tom potčinjavanju angažmana unaprijed zadanoj formi razlog tananog realiteta zbivanja renesansne komedije, moguće je protumačiti njezin ograničen domet i vrlo brzo odustajanje književnih talenata da tim literarnim oblikom izraze svoje viđenje svijeta. Stoga se kazalište, ostavši bez komediografa, već polovicom 16. stoljeća okreće, s jedne strane, sebi, glumci stvaraju *commediju dell' arte*, dok s druge strane i dalje ostaje privezano za literaturu u onolikoj mjeri koliko je silina pojačane ideološke aktivnosti Crkve (započeta na Tridentskom saboru 1545. kao pokret obnove religijskih zadataka) pripomogla izbijanju čulno-naturalističkih projekcija života (toliko karakterističnih za renesansnu komediju) iz dogmatizirane antičko-dramaturške konvencije, te tako — za razvoj komedije svakako reakcionarno jer bi pod silinom renesansnog angažmana bili spali okovi akademskih pravila — prisilila pisce da potraže kršćanskiji nadomjestak ili bar ne-

kakav alegorični oblik za svoje čulne preokupacije. Kastrirajući tako živi i realistički nerv motiva ljubavne čežnje do nakićenog lirskog izljeva, novi pokret čednosti istovremeno mu je oduzeo stvarnost mjesta zbivanja. Riječ je postala zamjena za akciju. Neka vrsta akustičke samoobrane u kojoj se probuđena ljudskost renesansnog čovjeka svela na svoju platonsku varijantu, a netom otkrivena stvarnost trga s kućama aktera i perspektivom ulica na nestvarnu lokaciju pastirskog krajolika po kojem se šecu, ljube, čeznu i uzdišu nekakvi u svilu odjeveni i napudrani pastiri. I sve se to sad moglo bez teškoća sabiti u postojeću konvenciju. Jer umjesto realističkog događanja u komediji, događanja koje se u delikatnim situacijama više nije moglo odvijati na trgu, a bilo je do te mjere značajno da je iziskivalo odustajanje od pridržavanja *jedinstva mjesta* (dovrtljivi komediografi služe se balkonima i otvorenim lođama — ali to je tek nadomjestak koji zorno otkriva apsurd konvencije), u pastoralu je bila dostatna *pripovijest* o događaju. Jer istinske siline strasti, radi koje bi uprizorenje događaja bilo nužno, nije bilo. »Jedinstva« su, dakle, mogla biti poštovana.

Cijenu za svoju privrženost literaturi kazalište je platilo puštanjem pastorela na svoje daske. Cijenu za svoje porijeklo iz unaprijed zadane dramaturgijske forme i moralističkih tendencija pastorela je platila nedostatkom istinitosti i životnosti. Nužnost da nagomilavanjem retorike kompenzira nedostatak doživljaja rezultirala je negacijom temeljne pastoralne karakteristike — riječi. Njezina zvučnost uskoro postaje bitnija od njenog značenja. Riječ je sve manje priopćenje a sve više glazba. Na kraju, svedena na ono iz čega je proizašla — na formu, pastorela i njezin glazbeni element — riječ, u grčevitom nastojanju da se održe na pozornici, privode tome da je u krilu kazališta rođena najprije melodrama a kasnije i opera. No pri tom je utješno makar to da je ona sama kroz takvu svoju pretvorbu konačno napustila pozornicu.

Prenoseći zbivanje iz gradske vreve u imaginarni svijet seoske idile, pastoralni pjesnik izmiče bokačovskoj napasti od pokazivanja života u svoj njegovoj fizičkoj punoći, ali se ipak ne želi — a više i ne može — odreći spoznaje o ljepoti i značaju osjeta u prirodnom odnosu među spolovima. Oni i dalje ostaju njegova temeljna pjesnička preokupacija koja je — iako je bila pod cenzurom čednosti svedena do anemije a onda zaodjevena u retoriku — ipak dopirala do gledatelja (čitatelja) kao podražaj njegovim probuđenim hedonističkim željama.

I tako, s jedne strane odškrinjujući vrata gledateljevoj mašti u slobodu prirode i prirodnog, a s druge strane izmišljajući idiličnu čistoću pastirskog života kao antitezu sladostrasnoj »pokvarenosti« grada — pastorala već od početka nosi u sebi jedno proturječje, moglo bi se reći dvostrukost angažmana. Njegov krajnji ishod bio je nepotpunost opredjeljenja, odnosno nastojanja da se licemjerno zadovolje suprotni zahtjevi doba (oni koje je tražila obnovljena kampanja Crkve, i oni koje je tražila probuđena ljudskost renesansnog čovjeka).

No, to je već rafinman baroka.

IV

Da su kod mladog Gundulića koji se našao u dometu talijanskih utjecaja²⁾ u jednom periodu prevladali hedonistički elementi nad čudorednim, možemo zaključiti po njegovoj posveti uz »Pjesmu pokorne kralja Davida«. Nazivajući već godine 1621. svoje prve drame »porodom od tmine«, on ih prepušta tmini »s mnozijem i bezbrojnijem pjesnima taštijem i ispraznijem«, okrećući se kao »krtstjanin spjevalac« duhovnom pjesništvu.

Pa iako takvu ocjenu vlastitog rada, kako to naglašava M. Kombol, ne moramo shvatiti »kao prijelom u životu i kao odvrtaćanje od jednog umjetničkog pravca i gledanja na svijet pod utjecajem suvremenog katolicizma«, — ipak nam ona može poslužiti kao koristan indikator u traganju za smislom njegove desetak godina kasnije napisane »Dubravke«. Poslije tog predgovora teško je pomisliti da je pjesnik sa svojom »Dubravkom«, dajući je svijetu iste one godine u koju pada i njegova zakašnjela ženidba (1628), platio predujam očekivanju slasnog bračnog života. Mnogo je vjerojatnije to da se, pristupajući u svojoj zreloj muževnoj dobi ženidbenom činu, ponovo vratio motivu pastirske ljubavi tek kao jednoj znanoj i uobičajenoj scenskoj formi koju mu je taj intiman i svečan životni trenutak nametnuo kao najprikladniji oblik za izricanje zrelijih preokupacija. A na to da ih je Gundulić imao upućuje nas njegovo dotadašnje »krtstijansko« pjevanje i, iznad svega, sama činjenica da je morao osjetiti kako sam ženidbeni čin sadržava nakanu o produženju loze, što u ondašnjoj dubrovačkoj povijesnoj zbilji i društvenoj strukturi nije moglo ostati bez dalekosežnih implikacija vezanih za interese njegova vlastitog staleža.³⁾





TAMNICA
ISPOD
KRIZAS

Očigledno je, dakle, da je Ivan Gundulić osjećao kako su u tom trenutku oči male Republike podno Srđa uprte u njega kao u vlastelina, uglednika i senatora. Nije bilo moguće ignorirati taj pogled, baš kao ni razlog koji ga je izazvao. I on je (barem se tako čini vjerojatnim) posegnuo za oprobanom pastoralnom formom, ali ovaj put ne radi nje same i onih impulsa koji izbijaju iz razigranog nerva mladosti, nego radi toga da bi takvim izborom, s jedne strane, formalno udovoljio zahtjevima intimnog čina, a, s druge strane, iskoristio njezina obilježja kao najprikladniji način komunikacije kroz koji će moći objaviti ono što su s obzirom na određene pojavnosti u društvenom i povijesnom kontekstu njegovi staleški suučesnici očekivali da objavi.

Tako smo dobili jednu pastoralnu igru koja je tek prividno neobavezna i u kojoj ispod uobičajenih peripetija zaljubljenika, oku i uhu ugodnog arkadijskog štimunga, neodoljivo izbija pjesnikova potreba da iskaže, da gotovo moralistički nametne projekciju vlastitog vlastodržačkog komentara prema svim onim pojavama koje su počele podgrizati vjekovima prisvajano pravo plemstva na isključivu vlast u Dubrovniku. Otud nam se »Dubravka« već od svog početka, od naslova i lokacije zbivanja (idilična Dubrava) preko osoba, odnosno *vrsta* osoba: onih s imenom (Ljubdrag, Miljenko, Dubravka, itd) zatim pastira bez imena — i konačno satira (bića komičnih i ružnih), pa sve do pripovijedanja proturadnje (Grdanovo potkupljivanje sudija i kratko prisvajanje Dubravke), javlja kao alegorija za sam Dubrovnik, tradicionalno pravo vlastelina na državničke funkcije (a ono valja da se potvrđuje i nedogledno produžava »ženidbama sličnijem«⁴) za stalešku strukturu žitelja Dubrovnika (sačinjenu s jedne strane od vlastele i s druge strane od pučana i slugu), i konačno za same pojave korumpiranja osiromašenog plemstva od strane već bogatih pučana, što je moglo rezultirati, a to se nešto kasnije i dogodilo i takvim neželjenim državnim odredbama⁵) prema kojima bi bogatiji građani mogli postati vlastela i tako zadobiti pravo na vlast, ili se, pak, domoći vlastelinstva (a to znači i vlasti) ženidbenim vezama.⁶)

Naslanjajući se na sijensku pastoralu u kojoj je, za razliku od Držiceve, satira uperena protiv seljaka, Gundulić ismijava težnju satira da zasluži pažnju vila, a to znači plemkinja (Divjak), iskažu umjetničke sklonosti (nadmetanje u sviranju Divjaka i Gorštaka), prigrabe sebi jelo bez rada (Vuk), da bi im na kraju, u završnom slavlju slobodi i konačnoj

sreći Miljenka i Dubravke, odredio definitivno mjesto u staleškoj strukturi Dubrave: »kukača i glumaca od pira«⁷⁾

Očigledno je da su epizode sa satirima (koji rade nešto neprilično, smiješno i nedozvoljeno) kontrapunktirale osnovnoj radnji, obostranoj čežnji Miljenka i Dubravke za sjedinjenjem. A to sjedinjenje je označeno kao dozvoljeno, ono je sa simpatijama priželjkivano, pa čak i imperativno nametnuto od boga kao protuudar Grdanovoj spletki. Ljubavni motivi bili su, dakle, tek sredstvo (pastoralno) za iskazivanje tijeka radnje, ali ne i *cilj* pjesnikova kazivanja. On je bio određen već samim (spomenutim) odnosom pjesnikovim prema *slojevima* radnje i osoba (Ljubdrag, Miljenko i njihova pastirska svita — satiri), odnosno oblikovanjem ljubavnog motiva kao priličnog i poetskog za prvi sloj, a nepriličnog, satiričnog i komičnog za drugi sloj. Ako tome pribrojimo i samu upotrebu *deus ex machina-e*⁸⁾ da bi se onemogućilo Grdanovo preotimanje Dubravke, čime je ponovo uspostavljena harmonija i skazan trijumf tradicionalnog principa Dubrave, onda je upravo očito da je cilj pjesnikov bio inzistiranje na učvršćenju tradicionalnog ustrojstva Dubrovačke Republike i njezine socijalne strukture.

U tom kontekstu završna himna slobodi, dosta spretno dramaturški motivirana prijašnjim spominjanjem svečanosti slobodi (a koja inače ostaje kao svjedočanstvo o poetski nadahnutom trenutku pjesnikovom), javlja se kao definitivno uvjerenje i *uvjeravanje* da su ustaljeni običaji i zakoni najbolja, jedino moguća i nepogrešiva garancija za sreću sviju, te da bi njihovo narušavanje izazvalo i narušavanje slobode kao temeljne ljudske vrijednosti i uzroka »istini od naše sve slave.«⁹⁾

Gundulić je napisao (izrežirao) predstavu za sebe, svog Kneza, svoj stalež — onakvu kakvu je želio vidjeti. Ispjevao je himnu o slobodi *svojoj*.

Tri stotine četrdeset i pet godina kasnije Kunčeviću je to bio dostatan razlog da »napravi predstavu o slobodi za 'neke'«. ¹⁰⁾

V

Ali kako?

Polazeći upravo s te pretpostavke da je pastorala predstava za Kneza on je suvremenoj svijesti razotkriva kao ono što ona jest — kao *predstavu*, a to u stvari znači kao jedan unaprijed utvrđen dogovor s određenim ci-

ljem, svojom poetikom i određenom kazališnom konvencijom iskazivanja. Ali tko tu predstavu izaziva? Da li glumci Kazališta »Marina Držića« iz Dubrovnika koje vidimo kako na samom početku stupaju na pozornicu s pokojim ostatkom privatne odjeće na sebi? U osnovi da, ali neka to pitanje u svoj svojoj kompleksnosti za časak ostane otvoreno. Odgovor na njega otkrit će nam jedan bitan semantički sloj prikazbe. U sadašnjoj fazi razmatranja bitno je tek ustvrditi da glumci prilikom izvođenja te predstave iskazuju glumišnu konvenciju koja je vladala kazalištem 17. stoljeća i kakvu je nametala igrana pastorala. Oni tim načinom anakronog predstavljanja izazivaju kod gledalaca jedan intelektualni učinak nalik djelovanju brehtovskog efekta *začudnosti*. Gledatelj se racionalno aktivira — on postaje svjestan lažnosti kazališta i prikazanja upućenog Knezu. Ispravnost ideološkog angažmana autora koji je u pojavnim senzacijama svoga vremena vidio upravo onakav sadržaj kakav svojom igrom upućuje Knezu — dolazi u pitanje. Vjerovanje u »predstavu« je narušeno. Međutim, to inzistiranje na oprobanom semantičkom učinku koji u svijesti gledalaca izaziva *pokazivanje kazališta u kazalištu*, tek je jedan semantički sloj Kunčevićeva suvremenog viđenja »Dubravke«.

Drugi sloj izbija iz Kunčevićeva još direktnijeg, frontalnog suprotstavljanja izvornom smislu teksta paralelnim saopćavanjem dokumenata iz arhiva Republike, ili dramatziranim scenama sačinjenim na temelju dokumentarnog materijala iz pobunjeničkih Držićevih pisama. To novo tekstovno tkivo, složeno je tako da bi smisaono moglo kontrapunktirati pastoralnom tekstu, *a to znači da mu je kao izvorište ostala dramaturška okosnica pastorale*. Time je potpuno zadržano jedinstvo smisla pozorničkog događanja i izvorišta znakovnosti. Međutim, interpoliranje novog dramskog tkiva, kojem treba pridodati i mijenjanje izvorne semantike pojedinih tekstovnih pasaža pastorale znakovima scene kako bi se opovrgle Gundulićeve pretenzije na povijesnu ispravnost njegove literarne transpozicije pojavnosti, rezultiralo je time da je na planu čitave prikazbe ustanovljena takva dramaturška okosnica koju bi mogli označiti kao *racionalnu antitezu prikazbe političkoj tendencioznosti pastorale*. A to znači da je semantika scenske znakovnosti predstave »Prikazivanje Dubravke ljeta gospodnjeg MCMLXXIII« izvivala iz te dramaturške okosnice, pa se čak odatle infiltrirala u »predstavu« Gundulićeve »Dubravke«, iako je činjenica (kao što je malo prije rečeno) da je dramaturška okosnica »Prikazivanja...« (racionalna antiteza tendencijama pasto-

rale) nastala iz dramaturške okosnice pastorale, odnosno Gundulićevih klasno-etičkih preokupacija.

Jedinstvo radnje, njen misaoni smisao i scenska znakovnost iskazivanja imali su jedinstveno izvorište i učinak. Oni su dijalektički izrasli iz dramaturškog izvorišta i izvornog smisla pastorale. Upravo stoga im je bila imanentna i estetska kategorija unutar volumena čitave prikazbe »Prikazivanja...«

VI

Preostaje mi da tu *jedinstvenost* iskažem eksplicirajući dramaturško tkivo pokoje scene »Prikazivanja...«, te smisao scenske radnje, prostora i upotrijebljenih scenskih znakova, dakle svih onih elemenata koji su tim dramaturškim tkivom određeni, ali koji u isto vrijeme to tkivo i sami određuju.

Redateljeva namjera da suvremenom gledatelju pokaže političku tendencioznost pastorale, baš kao i svoje, i svoje glumačke trupe, shvaćanje ondašnje političke realnosti u Dubrovniku kao genetskog tkiva iz kojeg raste režimska predstava upućena Knezu, rezultirala je ponajprije jednom intelektualnom informacijom upućenom gledalištu: privatnim ulaskom glumaca na proscenij i naglašenom nazočnošću male kutije-pozornice na pozornici ne pretendira se na to da događaji koji budu na toj »pozornici« (i pozornici) izvedeni izazovu dojam (iluziju) stvarnosti. To će biti tek predstava! Ali čija predstava? Odgovorimo konačno na pitanje: da li tih ozbiljnih glumaca? Čini se da bi tako moglo biti jer upravo tako, ili slično, počinju i mnoge današnje predstave diljem svijeta u kojima glumci i redatelj žele izraziti svoju distanciju prema tekstu. U većini slučajeva obično na tome i ostaje. Međutim, oni ovdje već na samom početku prekidaju tu znanu pantomimu i obraćaju se gledalištu svojim, ne Gundulićevim, riječima:

»Željeli bismo večeras odigrati svoje viđenje Gundulićeve *Dubravke*... Dopustite da vam pročitamo neke propise Malog vijeća Republike u vezi s kazališnim predstavama...«

Odmah zatim jedan *glumac* preobučen u *zdura* čita na latinskom originalni propis Malog vijeća od 19. I 1750, drugi *glumac* simultano prevodi na hrvatski književni jezik:

»Donijeta je odluka da u teatru na 16 prvih sjedala, obično zvani *banki* . . . ne smije sjediti nitko osim naše vlastele.«

Zatim se čita propis Malog vijeća od 3. I 1773:

»Donijeta je odluka da nijedan sluga ne smije ostati u teatru, nego samo dopratiti svoju gospođu do lože i odmah se mora vratiti i izaći van, i ne smije više ući u teatar dok ne svrši komedija. Dva vojnika moraju stajati po jedan ispred svake lože da paze na to.«

Sada glumci preobučeni u stražara zauzimaju svoje mjesto ispred »pozornice«.

Zatim se čita proglaš Malog vijeća od 22. IV 1785. godine:

»Odlučeno je da se dozvoli Kati udovi plemenitog Nikole Gučetića da smije ući na nosiljci u teatar.«

»Dozvoljava se Gaetanu plemenitom Pjerini da za vrijeme predstave smije stajati na sceni.«

Glumica preobučena u gospođu Katu biva unesena na nosiljci u teatar, sluge žurno napuštaju gledalište. Jedan *glumac* preobučen u plemića zauzima mjesto na samom prosceniju male pozornice. Četvorica *glumaca* pretvaraju se u obezvlaštene *građane* dubrovačke i konfrontiraju se s tom gospoštinom govoreći replike iz Držićevog »Skupa«, ogorčeno, tajno, urotnički:

»Naravi su tvrde, od kamena, para im se da su razumni, a š njimi se ne može govorit.«

»Gospodstvo u glavi njeko nose s oholosti, čijem hoće da je sve njihov način, a to je, što se zove barbarija . . .«

Odmah zatim ostali glumci — preobučeni u plemiće — pozdravnim govorom Republici i dizanjem zastave objavljuju da »festa« počinje. *Glumac-Knez* odlazi preko gledališta u centralnu ložu da bi prisustvovao svečanoj predstavi u kazalištu. *Zdur* nepokornom narodu oštro, prijeteći objavljuje odluku Senata od 21. I 1688:

»Naređuje se pod prijetnjom kazne od 25 perpera svim plemićima, našim građanima Antoninima i Lazarinima, da svi od 14 do 36 godina moraju, moraju, moraju . . . prisustvovati festi.«

Zastor na maloj pozornici se diže. Na scenu stupa Miljenko. To je onaj plemić kojemu je bilo dozvoljeno da sjedi na pozornici za vrijeme izvođenja kazališnog komada. On će sada, za ovu priliku pred Knezom, igrati Miljenka u pastorali Điva pl. Gundulića. On je dođe u takvoj životnoj dobi koja ne upućuje na zaključak da bi mogao biti najljepši i najprikladniji ženik. Međutim, ni Dubravka nije vilinske mladosti. Jer nju igra vlastelinka koja je u dostojanstvu svoje staleške pripadnosti i zrelosti svojih godina unesena na nosiljci u gledalište. Da li se ta neprikladnost dobi *interpretatora* Miljenka i Dubravke omakla plemićima koji su pripremili predstavu? Ne, jer plemkinja u srednjoj životnoj dobi samo govori stihove umjesto jednog simbola (vlasti) nazočnog na sceni: zastave dubrovačke i vijenca povrh nje. Takav vijenac urezan je na pečatu Republike. Očito je: na taj svečani dan simbol vlasti (Dubravka) morala bi pripasti upravo onakvom Miljenku, plemiću u zreloj životnoj dobi, predodređenom i pripremljenom da ga primi. *Vlastela-glumci* su u žaru svoje političke tendencioznosti namjerno u svom predstavnom iskazu dealegorizirali alegoriju.

Već je vidljivo: uloge pastira pripale su plemićima. A uloge satira, da li i one? Ne, iako se radi tek o igri, bilo bi to ispod vlastelinskog dostojanstva navući na sebe runo i na glavu staviti roščiće. Stoga se ponovo naređuje »pod prijetnjom od 25 perpera svim plemićima i građanima . . . da moraju prisustvovati festi . . .« I u tom trenutku četiri građanina, iako se opiru barabantima, bivaju prisiljena da sudjeluju kao glumci u predstavi. A građanina koji se opire najviše vičući: »Scijene njih htijenja da je razum . . .!« — sprovode pred Kneza. Odmah se čita i odluka Senata da se zbog ogovaranja vlade kazni sa 6 mjeseci zatvora. I tu Kunčević posiže za originalnim dokumentom Senata od 26. VI 1520. koji se odnosi na Dimitrija Benešića. Uz to ime Kunčević dodaje i napomenu »zvani Grdan«. Tako uvodi u radnju »Prikazivanja . . .« kao stvarno fizičko lice Grdana o kojem se inače u pastorali tek govori kao o potkupitelju sudaca i otimaču Dubravke. Ali već iz tog Grdanova revolta očito je da ga redatelj nema namjeru u nastavku radnje označiti kao potkupitelja sudaca i »bogatuna« koji se prevarama želi domoći vlasti (kako ga je označio Gundulić, nesposoban da spozna i ocijeni povijesno-progresivni značaj buđenja političke svijesti građanstva nasuprot feudalnom konzervativizmu), već kao revolucionarnu historijsku antitezu probuđene političke svijesti pučana ustaljenom feudalnom državnom ustrojstvu Dubrovnika. Isključivo u tom smislu Kunčević i razvija lik Grdana. On

govori i misli rečenice iz originalnih Držićevih pobunjeničkih pisama u kojima je taj naš književnik planirao zbacivanje vlade i uvođenje prava na vlast pučanima. Tijekom prikazanja Grdan je zbog te svoje pobunjeničke ustrajnosti proganjan, zatvaran i mučen od barabanata (čuvara vlasti odjevenih u crne kostime, s bičevima u rukama, koji su spremni svaki čas da teroriziraju narod). Epizoda s Grdanom bit će ključna mjesta u kompleksu čitave radnje koja se odvija na prostoru (mogli bismo ga nazvati »političkim«) ispred pozornice na kojoj se odigrava predstava pastore. Tom radnjom redatelj i glumci iskazuju političku realnost Dubrovnika, odnosno genezu Gundulićeve »Dubravke«. Ona je u kompleksu čitavog »Prikazivanja *Dubravke* ljeta gospodnjeg MCMLXXIII« ona dramaturška okosnica koju sam prije označio kao *racionalnu antitezu prikazbe političkoj tendencioznosti pastore* (režimskoj predstavi upućenoj Knezu).

Vratimo se sada prijašnjem pitanju: tko tu predstavu izvodi? Da li glumici? U kompleksu čitavog *prikazanja* ne! Ne izvode je glumci već plemići dubrovački i pučani dubrovački, amaterski — za vlastelinsku slavu. Ali ti »plemići« i ti »pučani« prethodno su takvima označeni od samih glumaca Kazališta »Marina Držića« u Dubrovniku.

To znači da se na liniji prve oznake, one od glumca do »plemića« ili »pučanina«, stvorio prvi sloj iskaza, to je ona geneza iz koje je izrasla političnost pastore, baš kao i suvremen odnos prema njezinim osobitostima. Drugi sloj iskaza stvara se na liniji i odnosu *glumac — glumljenje pastore*, ali ne od njega glumca, već od plemića ili pučanina — prethodno označenog glumom njega glumca.

Time redatelj u centar kazališne tvorbe stavlja glumca kao temeljno kreativno izvorište sadržaja scenske prikazbe. Ali jasno određenje njegova zadatka, strukturiranje odnosa i relacija kao funkcija semantičkog smisla pokazuje da su *počela* kazališnog čina u vlasti redatelja. U tom kontekstu literarno-dramski tekst mogli bismo označiti kao *prapočelo*.

VII

Da bih to objasnio a ujedno i eksplicirao neke temeljne odrednice sadržaja »Prikazivanja...« pokušat ću podrobnije razmotriti barem nekoliko sekvencija prikazbe. »Prikazivanja...«, i to posebno odnos između

genetičkog tkiva pastorale (tj. političke realnosti Dubrovnika koja u cjelokupnoj radnji funkcionira kao racionalna antiteza političkoj tendencioznosti predstave za Kneza) i sadržaja scena iz pastorale, odnosno njihovu ovisnost i rast, sadržaja jedne fakture iz sadržaja druge.

Motivirajući Grdanovu težnju da preture Dubravku (vlast) Kunčević izvlači jedan monolog Ljubdraga (lica koje direktno govori za autora) iz kontesta pastoralnog tkiva, i to upravo onaj u kojem Gundulić pledira za umjerenost, pridržavanje tradicionalnih normi ponašanja, pledira za ugledanje na poslovanje otaca, nekadašnju suzdržanost prema luksusu, poštovanje prema starijima itd. i stavlja ga u kontekst radnje koja izražava političku realnost Republike. On ga daje u usta malovijećnicima te ga semantički određuje kao njihovu državničku analizu sociološke i gospodarske situacije Dubrovnika i onih pojavnosti koje su po njihovom (konzervativnom) uvjerenju negativne. Malovijećnici krajnje senilno naglašavaju različnost životnih senzacija na vremenskoj relaciji »nekad — sad«, i pri tome se sentimentalno vezuju za prošlost. Tako bivaju označeni kao nesposobni da politički i sociološki mudro ocijene pojavnosti vremena i predlože mjere za njihovo prevladavanje. Karakterizirajući tako vijećnike i ocjenjujući vrijednost njihove sjednice, Kunčević je pošao od činjenice da je Gundulić u svojoj staleškoj zainteresiranosti da sve ostane u »savršenoj ravnoteži tradicionalnog« nastojao dati recept za ozdravljenje svih onih pojavnosti koje su remetile tu želju. Pri tom Gundulić *posljedicu* gospodarske krize, izrazitije generacijske sukobe i popuštanje tradicionalnih stega, smatra za *uzrok* zla, te je nastoji, baš kao i Senat Republike svojim učestalim odredbama protiv luksuza,⁴¹⁾ normalne povijesne tokove zauzdati moralističkim porukama. Ali, državnička bi se mudrost sastojala upravo u suprotnom: u odricanju od okova feudalne tradicije i dopuštanju klasi pučana da svojim sudjelovanjem u organima vlasti ostvari takvu viziju poslovanja i državnog ustrojstva unutar kojeg će njen probuđeni vitalitet i svježina moći prevladati gospodarsku krizu, koja je u toj povijesnoj fazi bila samo logičan rezultat feudalnih proizvodnih odnosa i raspodjele, te omogućiti dinamičnije ispoljavanje raznolikih senzacija života. Upravo stoga, u ime ideje o takvom progresivno-povijesnom ustrojstvu države u odnosu prema ondašnjoj povijesnoj stvarnosti Dubrovnika, Grdan i želi preoteti vlast od senilnih senatora. Vidimo ga kako odmah nakon završetka njihove »sjednice« razmišlja (koristi se Držićevim pobunjeničkim pismom):

»Imamo upravljače sulude, a smatraju sebe mudrima. Ne vrijede ništa, nemoćnici su, ali njihova oholost ne može se više podnositi. . . . Narod samo moli Boga da mu da milost da se dvadesetorici naka-za, ludih i nesposobnih, oduzme nekorisna vlast. Po mišljenju svih ljudi koji su s njima općili nisu dostojni da vladaju, i dvije trećine samih njih nisu zadovoljni sadašnjom vladom. Čitava bi omladina prihvatila ove moje planove, i ne može se učinit pred Bogom bolje djelo nego oduzeti im vladu i stvoriti bolju Republiku. Vijeće bi se sastavilo na đenovsku, to jest da u nj uđe pola vlastele a pola pučana . . . Sad se razmeću svojom vlašću jer im nitko ne pruža otpor, ali kad bi vidjeli da su protiv njih jače sile, odmah bi splasnula njihova bahatost, otkrilo bi se da su plašljivi kunići i smatrali bi milošću što skupa s narodom sudjeluju u vladi.«

To je već organizirana urota. Grdana u odsutnosti osuđuju na smrt. Vidimo scenu egzekucije nad njegovom lutkom, što je u takvim slučajevima bilo uobičajeno u Dubrovniku. Krvnici podnose Knezu račun za izradu lutke. Upotrebljava se originalan dokument iz 1678. godine. A svečana se predstava nastavlja uz onaj dobro znani glazbeni motiv Gotovčeve skladbe koji slavi *slobodu*. Među tjelesima iskasapljenih lutaka od sada zvuči kao ironija i stoljetna obmanutost generacija Gundulićevom literarnom transpozicijom dubrovačke stvarnosti.

»Predstava« je u toku. Barabanti budno paze na svaki pokret puka. Sada dolazi ono mjesto u Satirovu monologu koje slavi slobodu Dubrovnika. Knez je zadovoljan. Najednom incident! Pučanin prisiljen da glumi Satira »iskače« iz uloge i stihove o slobodi govori kao revolucionarni poklik obespravljenog. Brza intervencija straže. Plemići su konsternirani. Grubo ušutkivanje. Udarci. Prigušen jauk. Nervozno navlačenje zavjese. Komešanje u puku. Glavni barabant, premećući u rukama bič, izlazi ispred zavjese, oštro prostrijeli očima uzgibani puk i kaže kratko, prijeteci: »Pauza!« A zatim žurno odlazi iza zavjese da s ostalim stražarima upokori buntovnog glumca. Ništa, nikakva aluzija ni mijenjanje izvornog smisla pastoralnog teksta znakovima scene ne smije pokvariti oficijelnu predstavu režima. Suvremeni gledatelj odlazi u pušionicu duboko pod dojmom svog suočenja s licem i naličjem jednog povijesnog trenutka.

U nastavku predstave Kunčević u gradaciji — sve do samog finala — razvija taj paralelizam dokumentarne istine o društvenopolitičkoj realnosti Dubrovnika s Gundulićevom literarnom transpozicijom stvarnosti:

Rješavajući sekvenciju s prerušenim Divjakom i Jeljenkom, redatelj najprije »dopušta« da je odigraju vlastela-glumci i pučani-glumci pred Knezom (i pred poviješću) onako kako je ona napisana: kao smiješnu dogodovštinu u kojoj je oštrica autorove satire uperena protiv onoga tko pokušava prodrijeti u krug pastira, protiv onoga tko je

*»smio doći, krijuć slike svoje,
među vile kako vila«.*

(Pastir drugi, stih 1135. i 1136)

Kao što je pastorala rod koji izaziva ugodu, tako i vlastela-glumci, baš kao i Gundulić sam u svom djelu, smijehom otklanjaju opasnost od takvih nasrtaja na svoj integritet. Ipak ispod njega izbija moralistička poruka zabrinutog vlastelina. On takvom pokušaju pripisuje i težinu protuprirodnog čina:

*»Polja se, gora i lud ludosti tvôm čudi:
tamaša, smijeh i rug osta ti svijeh ljudi.«*

(Gorštak-satir, stih 1159. i 1160)

i savjetuje kako da se popravi taj poremećaj:

*»K ljubi se povrati, od kê se odijeli,
koja te gledat u slici tvôj želi.
Ohaj se od vila, kê ti su s prikora . . .«*

(Jeljenka-satirica, stihovi od 1287—1289)

Težnju pučana 17. stoljeća za izjednačenjem s vlastelom, težnju koja je na planu individualne samosvijesti bila tek psihološki aspekt logičnog ekonomskog pomaka u povijesnom toku, Gundulić i »glumci« režimske predstave pastorale rješavaju s pozicija svojega klasnog ideološkog angažmana. U kompleksu takve transpozicije pojavnosti kristalizira se i tendenciozna poruka puku da je trajna i isključiva vezanost za svoju pripadnost volja višeg etičkog principa:

*»Nu, hod'mo i mi, gdi svi hode
od najljepšijeh čuti vjeru,
na dan ovi od slobode
zahvaliti bogu Leru,
kad nas oba svom kriposti*

*vlast njegova je oslobodila,
tebe od moje nevjernosti,
a od pricijeh mene vila.«*

(Divjak, od 1335—1342. stiha)

Pošto su Kunčević i njegova trupa, iskazujući »predstavom pastorale« izvorni smisao teksta, pokazali kako taj povijesni konflikt dubrovačkih staleža Gundulić rješava pred poviješću, oni se obraćaju svjedočanstvu dokumenata, iskazujući time suvremenom gledateljstvu kako se on uistinu rješavao u stvarnosti. Na »političkom prostoru pozornice« vidimo prizore iz dubrovačkih tamnica: Divjak i Jeljenka su podvrgnuti krivičnoj torturi na spravama za mučenje. Fizičke radnje i originalni dokumenti svjedoče što bi im se bilo dogodilo da su u stvarnosti učinili ono što su učinili u pastorali:

»REGATORUM, 21. VI 1652.«

»Zabranjuje se ženama da nose i da se oblače na mušku, bilo danju, bilo noću, pod prijetnjom kazne da budu izložene na sramni stup u vremenu od jednog sata, i ako neka bude viđena tako da se kazni i sa 6 mjeseci zatvora.«

»CONSILIUM REGATORUM, 21. II 1636. godine«

»Proglášena je krivom sluškinja Ankula. Prvi je prijedlog da se na berlina (sramotni stup) žigoše s tri žiga na čelu i s dva žiga na jabučicama. Da se dobro raspoznavaju žigovi, i da joj se zatim odsiječe nos, da joj ne ostane ništa od nozdrva; isto tako da joj se odsijeku do dna obje ušne školjke, da ništa ne ostane, a prije toga da bude vođena na magarcu od Kneževa dvora oko grada, i kroz to vrijeme da bude šibana po golim leđima sve do berline, a da kroz to vrijeme na glas i razgovijetno mora vikati: »*Ovako svakom budi tko ne ima sebi čast ni družijem.*«

A poslije toga da bude izgnata iz grada i države zauvijek, ako li bi se pak nekad pojavila, neka bude obješena i raščerečena na četiri dijela.«

»CONSILIUM MAIUS, 29. III 1679. godine«

»Molba Ivana Magudića iz Bačevog Dola u Konavlima«

»Presvijetla i mnogopoštovana gospodo!

Budući da sam otišao naoružan pred kuću gospara Šiška Đivovog Gundulića, koji se tamo nalazio na ladanju sa svojom familijom, da bih našao jednog svog vola, — nisam se ponašao s onim znacima poniznosti koji se traže od čovjeka mog položaja prema osobi gospara Šiška. Zbog toga je pokrenut proces u Malom vijeću, pa sam od strane Senata kažnjen 6. novembra 1671. godine kaznom od tri potezanja na konopcu i da moram veslati okovan na jednoj venecijanskoj galiji do smrti, i da ne mogu imati pomilovanje bez suglasnosti sedam osmina vijećnika. Mučenje na konopcu sam izdržao i sada izdržavam presudu na galiji, na kojoj se nalazim već osam godina. Izmožden od tolikih muka, molim najusrdnije naše presvjatlosti da se smiluju na moje muke i da me pomiluju od kazne ravne paklu.«

A zatim glumci objavljuju publici da nastavljaju prikazivanje po Gunduliću. Izvorni smisao u »predstavi« ponovo je poštovan. No gledatelj već zna da ne smije slijepo vjerovati u objektivnost i autentičnost literarnih transpozicija stvarnosti, posebno onda kad su one glasnogovornici režimskog tumačenja povijesti. Ta sadržajna dominantna prikazivanja razvija se do svoje kulminacije u trenutku kad glasnik saopćava publici, Knezu (i povijesti) da je sam bog (Lero) intervenirao da se Dubravka (vlast) vrati Miljenku. Paralelno s tom službenom interpretacijom koja je kao obmana povijesti prodršla sve tamo do Gotovčeve skladbe »Himne slobodi« na tekst »Dubravke«, Kunčević pokazuje *zbilju* povijesnog trenutka: Miljenko uz pomoć oružane straže, vršeći nasilje i teror, prisvaja vlast (Dubravku). Kontrola nad pobunjenim narodom ponovo je uspostavljena. On je upokoren, bačen na koljena. Prisiljen na zakletvu vjernosti Knezu. Simboli vlasti su u rukama Kneza-Miljenka i kod »njega« će ostati sve tamo do napoleonskih vremena. Stoga on okružen jakom tjelesnom stražom progovara one Orsatove riječi iz Vojnovićeva »Allons efants«:

*»Još smo vlast! Ja . . . ti . . . mi! Mi kraljevi! — Mi
gospodari . . . država — država . . . a sve ostalo raja,
pusta raja . . .«*

Ali one sada nisu, zapravo još uvijek nisu, orsatovsko tragično-voljno opredjeljenje i romantičan bijeg pred zbiljom toga jakobinskog izdanka Bonaparteu u slavu minule prošlosti, već čvrsta objava o nastavku feudalnog principa iza koje stoji stvarna moć oružja i prisile.

Iskazujući nepodudarnost režimskih interpretacija povijesnih fakata sa zbiljnošću dokumenata i sumnju u vjerodostojnost literarnih transpozicija pojavnosti, Kunčević i njegova trupa više ne mogu odoljeti da gledateljstvu ne pokažu i svoje ljudsko ogorčenje nad obeshrabrujućim suočenjem s čitavim jednim režimskim mehanizmom obmane, čije prerađevine vlastodršci nude suvremenima i povijesti: sasvim na kraju kao svoju poslanicu razumu gledatelja oni cinički ispunjavaju gledalište zvucima predivne Gotovčeve skladbe »Himne slobodi« koja isijava izvorno značenje Gundulićevih stihova, dok u isto vrijeme glavni *zdur* upokorenom puku naređuje (NAREĐUJE!) *himnu slobodi* . . !

Gledatelj je, očito, suočen s onim stupnjem živog i kreativnog glumišta u kojem je posve razbijena tradicionalna namjena kazališta da *interpretira* zadanu literaturu, i u kojem kazališni čin postaje iznenađujući društveni događaj.

IX

Ekspiciranjem pojedinih scena iz prikazbe »Prikazivanja . . .« želio sam kao što sam to prije i najavio, otkriti *kao estetičko izvorište umjetničkog realiteta sadržaja suvremene prikazbe, tj. kao »počelo i regulator koherentnosti svih upotrijebljenih znakovnih informacija unutar scenskog događaja, DIJALEKTIČKU PROJEKCIJU (SVEZU) DRAMATURŠKE FORME TEKSTOVNOG PREDLOŠKA* (dakle: autorova ideološkog angažmana) *na mnogostruko moguće semantičke konzekvencije redateljeva odnosa prema tekstu, sadržanog u kompleksu relacije DRAMSKO DJELO — VRIJEME PRIKAZBE.*

S nadom da su odabrane sekvencije poslužile tom cilju, preporučam ih pažnji čitatelja, također i moj osjećaj da su ideja razmatrane predstave i njezin kazališni izraz (odnosno: svi upotrijebljeni znakovi koji u svojoj cjelovitosti sačinjavaju ideju predstave i njezin sadržaj) spontano, logično, znanstveno (u sociološko-povijesnom i literarno-povijesnom smislu) i umjetnički izrasli iz *konfrontacije* dvaju suprotnih ideoloških angažmana (dramatičareva i redateljeva — Gundulićeva i Kunčevićeva) *do novog kvaliteta dramaturške i scenske forme.*

Suočen s tom činjenicom moram primijetiti da je primjer prerastao svoju prvotnu namjenu i otkrio *rađanje novog dramskog teksta u krilu kazališta.*

Upravo zbog takvog rezultata svojega rada redatelj Ivica Kunčević i dubrovački kazališni djelatnici ne nude tu predstavu gledateljstvu pod oznakom »Dubravke« Ivana Gundulića, već pod nazivom »Prikazivanje DUBRAVKE ljeta gospodnjeg MCMLXXIII«. Tako preuzimaju potpunu odgovornost za *autorstvo* scenskog događaja, što bi ujedno valjalo shvatiti i kao prijedlog da izvan konteksta toga kazališnog čina ostane nepovrijeđena i otvorena mogućnost da se sama »Dubravka« Ivana Gundulića shvaća onako kako se shvaća u tradicionalnim scenskim i literarno-kritičkim interpretacijama.

I na kraju: mislim da me prijašnja zapažanja obavezuju da izrazim pretpostavku kako taj scenski događaj može biti početak scenske komunikacije tekstovnog predloška »Prikazivanje...« u kompleksu nadolazećeg povijesnog toka, i to s obzirom na sve semantičke konzekvencije koje implicira analizirana kategorija *dramsko djelo — vrijeme prikazbe*.

BILJEŠKE

¹⁾ Ovi reci neposredno se nastavljaju na objavljenu studiju »Dramski tekst i semantika suvremenog scenskog čina«, »Mogućnosti« 1—2, 1974.

²⁾ »Aminta« Torquata Tassa preveo je još iz rukopisa Dominiko Zlatarić 1580, a izdao ga je prerađenog pod naslovom »Ljubmir« 1597. Guarinijev »Il Pastor fido« preveden je dva puta.

³⁾ U drugoj polovici 16. st. nastala je teška ekonomska kriza i koncentracija bogatstva i trgovačke flote u rukama građana. Osiromašeno plemstvo često nije moglo sklopiti brak i tako se prirodno obnoviti jer su propisi o sklapanju braka određivali iznos miraza od 1000—5000 dukata. Stoga su mnoge plemićke kćeri odlazile u samostane, a plemići ostajali neženje bez nasljednika. Vlastelinske porodice su izumirale. (Prema radu D. Pavlovića »O krizi vlasteoskog staleža u Dubrovniku XVII veka« — »Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika«, Sarajevo 1955.)

⁴⁾ *Naredbe spametne, er kako neobične,
tako su ištetne ženidbe neslične
Ni se muž i žena ugađa kad su oba
razlika plemena, imanja i doba.*

(Ljubdrag, stih 671. i 672, 675. i 676)

⁵⁾ Na sjednici Senata od 6. VI 1630. zaključeno je da tri senatora podnesu referat o uzrocima propadanja plemstva; 1646. Veliko vijeće je odbilo prijedlog da se uz naknadu od 10.000 dukata primi pet porodica u vlastelu; 26. III 1662. Veliko vijeće je izglasalo (svega s jednim glasom većine) »Uredbu o održanju i povećanju našeg plemstva«. Po toj uredbi, za razliku od one iz 1646, predviđa se da se samo u slučaju kad stara porodica plemića izumre na njezino mjesto primi nova. Međutim, pokušaj obnove vlastele nije uspio, on se, kako to kaže D. Pavlović, »razbio o dubrovačku vlastelinsku nadmenost«. Jer primjena odredbe podijelila je plemstvo na novo i staro, odnosno na staru vlastelu (čiste »plave« krvi), srednju (koja je krvno bila pomiješana s novom) i novu (koja još nije bila u krvnim vezama s prvim dvjema). U težnji da se sačuva »čistoća plave krvi«, brakovi se sklapaju među srođnicima. Rezultat je izumiranje. (Prema napisu D. Pavlovića »O krizi vlasteoskog staleža u Dubrovniku XVII veka«.)

⁶⁾ Tumačenje Miroslava Pantića (Predgovor uz »Dubravku« Beograd, 1960) inzistira na većoj vlastelinskoj samosvijesti Ivana Gundulića. Pjesnik, prema Pantiću, u događaju s Grdanom »cilja na onu vlastelu koja makinacijama i spletkama, vezama ili novcem postižu vrhunske ili najistaknutije pozicije na lestvici dubrovačke uprave i onda kad su lišeni osnovnih kvaliteta za te funkcije.«

⁷⁾ Stih 1456.

⁸⁾ Nju i ovdje, baš kao i u antičkoj dramaturgiji odakle je posuđena, ne valja shvatiti samo kao dramaturški trik već i kao dalekosežan etički smisao.

⁹⁾ Stih 1582.

¹⁰⁾ Kunčevićeva izjava u biltenu za predstavu.

¹¹⁾ Godine 1596, dopune 1599. i 1606; zatim odredba 1637, 1638, 1651, 1661. (Vidjeti: D. Pavlović »Borba protiv luksuza u Dubrovniku 16. i 17. veka«, »Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika«, Sarajevo, 1955.)