

DRŽIĆEVA REDATELJSKO-INSCENATORSKA NAČELA

Nikola Batušić

I

Nije danas potrebno posebice isticati kako u našoj »držićijani« ima neusporedivo više književno-povijesnih i filozofijskih, pa i sociološki intoniranih, no teatrološki sustavno koncipiranih rasprava. Već i površan pogled na odista golemu bibliografiju radova o Marinu Držiću uvjerit će nas u opravdanost tvrdnje kako smo u proučavanju sviju aspekata Dum Marinova djela mnogo češće i radije ispitivali niz segmenata njegova poglavito kazališno usmjerena opusa, zapostavljajući međutim pozorničku sastavnicu. Tako je stvarni okoliš kojem je Držić bio namijenio svoje stvaralaštvo — pozornica, ili ostavljan postrance, ili pak nedovoljno stručno i temeljito ispitivan.

Rešetarov uvod za izdanje »Starih pisaca«, posebice poglavlja 42—50. i 55—59, tiskan kako znamo još 1930,¹⁾ bijaše zadugo temeljem sviju naših polazišta kada bi se tkogod ili sa stajališta suvremene teatrologije ili uže specijalizirane kazališne povijesti uputio u ispitivanje kazališne slike Držićevih komedija i pastorala. Htjeli mi to ili ne, danas će se ipak morati priznati da se na temelju Rešetarovih pretpostavka i tvrdnja (a

govorim ovdje isključivo o teatrološkoj komponenti problema), pošlo kasnije u revidiranje nekih njegovih stavova, pri čemu je temelj služio makar i svojim negativnim predznakom kao pospješitelj stvaranja drugačijih i novih zaključaka. Upravo je naime Rešetar potakao mnoga kasnija istraživanja dvaju bitnih i teatrološki najrelevantnijih, no do danas još uvijek najprijeornijih aspekata kazališne slike Držićeva vremena, naime kronologije i mjesta izvedbe. Pripomenuo bih samo uzgred i ne navodeći obimnu literaturu koja se nakon Rešetara bavila ovim pitanjem da ni do danas nije uspjelo sastaviti takvu kronološku tablicu i odrediti ubikacije predstava koje bi bile od sviju prihvaćene, pak se još vazda pri mnogim pokušajima novih teatroloških ispitivanja, kada bismo se upravo trebali osloniti i na kronologiju i na mjesto izvedbe, moramo ograđivati, uzimajući u obzir mnoge suprotne tvrdnje i upitnike razasute po našim znanstvenim raspravama.

Posve je jasno da će srž teatrološkoga ispitivanja Držićeva opusa i djelovanja biti pokušaj rekonstrukcije kazališne predstave za vrijeme njegova života, dakle ponovna uspostava minolog kazališnog čina, što predstavlja jednu od najzanimljivijih zadaća suvremene teatrologije i kazališne povijesti napose. Pri tome kao metodološki najispravniji put valja ishodištem sviju ispitivanja označiti dramsko djelo, jer će nam ono, u pomanjkanju drugih činjenica poslužiti kao jedini i rekao bih najautentičniji svjedok nekadašnjeg glumišnog života, bez obzira na vremenski razmak koji nas dijeli od stvarnog časa ispitivane predstave.

Metodološka prolegomena njemačkog teatrologa Hansa Knudsena²⁾ i rekao bih od njih posve nezavisno i ranije nastala ispitivanja engleskoga povjesničara kazališta W. Pickard-Cambridgea na korpusu antičkoga teatra³⁾ te najnovije djelo njemačkoga kritičara Siegfrieda Melchingera posvećeno također jednom aspektu grčke drame i kazališta,⁴⁾ učvršćuju nas u pretpostavci kako je ovakav put najispravniji i kako nam sve druge realije izvan okoliša dramskoga djela, sva ona poznata teatrološka pomagala u rasponu od biografskih podataka do sudskih spisa, ostaju zapravo tek pomoćnim sredstvima u bitnom toku naših kazališno-povijesnih usmjerenja čiji će cilj biti uspostava što autentičnije slike nekadašnje kazališne kreativnosti u času prelaska dramskoga djela iz autorove radionice na pozornicu.

Valja naglasiti još i činjenicu kako u našim istraživanjima konkretno Držićeva kazališta imamo vrlo malo tako intoniranih rasprava, ali da su

ipak ispitivanja Petra Kolendića u vezi s prvom izvedbom »Dunda Maroja«,⁵⁾ potom zanimljiva razmatranja Franje Šveleca o »Veneri i Adonu«,⁶⁾ te kompleksna studija Miljenka Foretića,⁷⁾ uz Fiskovićeva⁸⁾ istraživanja scenografsko-likovne komponente Držićeva scenskoga života, najznačajniji dometi ovako shvaćenih i provedenih ispitivanja temeljenih poglavito na teatrološkom promatranju autentičnog dramskoga djela.

Slijedeći takvo metodološko načelo, pokušat ćemo dosadašnjim rezultatima pridružiti i neka naša zapažanja, usmjerena prvenstveno prema onim aspektima kazališnoga života Držićeva doba što bismo ih suvremenom terminologijom mogli nazvati redateljskim, scenografskim i scensko-prostornim, dakle inscenatorskim pristupom kreatora predstave u času iznošenja dramskoga djela na pozornicu.

II

Temeljno pitanje, i to kao ishodište naših istraživanja, nameće se odmah. Valja, naime, ponajprije kušati utvrditi jezgru kazališnoga života Držićeva doba, kako bi se pokazalo da upravo ona odlučno djeluje u scensko-kreativnom smislu kao dio piščevih namisli, a da je dramski autor onaj katalizator, pospješitelj što često disperzivni amaterizam amalgamira svojom osobnošću. Svi će se složiti kako je družina, grupa, skup istomišljenika, ishodište predstavi. Imena pa i donekle socijalnu fizionomiju ovih družina Držićeva vremena poznamo, no još je uvijek dosta lakuna u istraživanjima temeljnih kreativnih razlika između pučki određenih i plemićki obilježenih grupa. Ništa pak nećemo saznati nastojimo li prodrijeti u pojedine interferencije između glumačkih zajednica u doba »Tirene«, »Dunda Maroja« ili »Skupa«, pa će tek mnogo poslije Držićeva doba život i posebnosti naših prvih glumaca biti bolje poznati.⁹⁾

No ono što nas ovdje u vezi s ostalim ispitivanjima jedino i zanima bit će da je sigurno. Družina zasigurno djeluje posve amaterski i po načelima slobodna udruživanja, a usudio bih se tvrditi da je sve do pojave učestalijeg, gotovo repertoarno koncipiranog kazališnoga života, dramski pisac ono središte, matica koja oko sebe okuplja, animira i angažira glumca. Ovo je potrebno istaći s razloga ne bih rekao akcidentalnosti kazališne predstave u renesansi i baroku, već svojevrsne ogra-

ničenosti predstavljačkoga razdoblja unutar nekih čvrsto fiksiranih kalendarskih omeđenja.

Ispitivanja koja su išla za potvrdom primamljivih i jamačno mogućih pretpostavaka o višekratnom prikazivanju nekih Držićevih djela još za njegova života, ali nastojeći i potvrditi vitalitet Držićeve dramatike u Dubrovniku i nakon njegova konačna odlaska iz rodnoga grada, nisu dala pouzdanih i znanstveno temeljenih rezultata.¹⁰⁾ Ovdje bismo samo kao usputnu digresiju i prilog problematici eventualne učestalosti, dakle u današnjem smislu »repertoarnosti« Držićeva teatra htjeli spomenuti da za jedino sigurno ustanovljenu »reprizu« nekoga od Držićevih djela u njegovo doba, za slučaj »Tirene«, saznajemo isključivo iz dramskoga djela, odnosno drugoga prologa za ponovljenu izvedbu, što nas samo učvršćuje u pretpostavci kako je dramsko djelo pravi temelj kazališno-povijesnim istraživanjima.

Po ustrojstvu nekih struktura srednjovjekovnoga teatra i njihovim načelima što su se u kazalištima humanističkih akademija u ranoj renesansi potvrdila do sustavnosti, vođa kazališne družine u pojedinoj sredini jest animator i inspirator (a ovdje gotovo doslovno prenosim onodobnu terminologiju), što će reći poticatelj svake djelatnosti i u današnjem smislu — redatelj. U tom razdoblju kazališta i glume nema još hijerarhijske dislokacije unutar družine s isticanjem principala, već i po svemu, a napose pravno-ekonomski najснаžnije ličnosti koja ugovara poslove i angažira članove gotovo po svemu ovisne o njegovoj volji. Tek će razdoblje commedije dell'arte čvrsto fiksirati sastav družine poglavito temeljen na obiteljskoj hijerarhijskoj strukturi, profesionalizmu te strogoj međusobnoj podređenosti, a tada će se uloga inspiratora sve većma pretvarati u zadaću impresarija, ostavivši mnogim školskim teatrima svećeničkih redova (pa tako i u nas kod isusovačkih i sjemenišnih kazališta po sjevernoj Hrvatskoj u 18. i 19. st.), stare terminološke oznake za njihovu organizacionu strukturu.

U Držićevo će vrijeme »umjetjeonstvo« biti jedinim pravim poticajem kazališnoj igri, a sudionici u njoj očito su posve ravnopravni, pa su uz Držića zacijelo donekle i u scenskom, a dakako manje i u literarnom pogledu koautori, premda pripomenu o tome kako komediju »Dundo Maroje« — »šes Pometnika u šes dana ju su sdjeli i sklopili«, ne valja nikako smatrati posve ozbiljnom i pouzdanom, kao što su to znanstvene interpretacije, uostalom, već i prije utvrdile. Očito je da je i članova

»Pomet-družine« bilo više no šest (jer za izvedbu integralnog Držićeva teksta treba točno trideset glumaca u doduše idealnoj, no za ono doba nezamislivoj podjeli, ali, dakako i manje, ako pojedini članovi grupe preuzmu više uloga), a i da je pisanje takve komedije trajalo dulje od šest dana neće biti, vjerujem sporno. Šest članova družine i šest radnih dana zacijelo je više stilski ukras Držićev, prisposodobiv proverbijalnom biblijskom broju, no stvarna slika brojnoga stanja i literarno-stvaralačkih nagnuća njegovih glumaca.

III

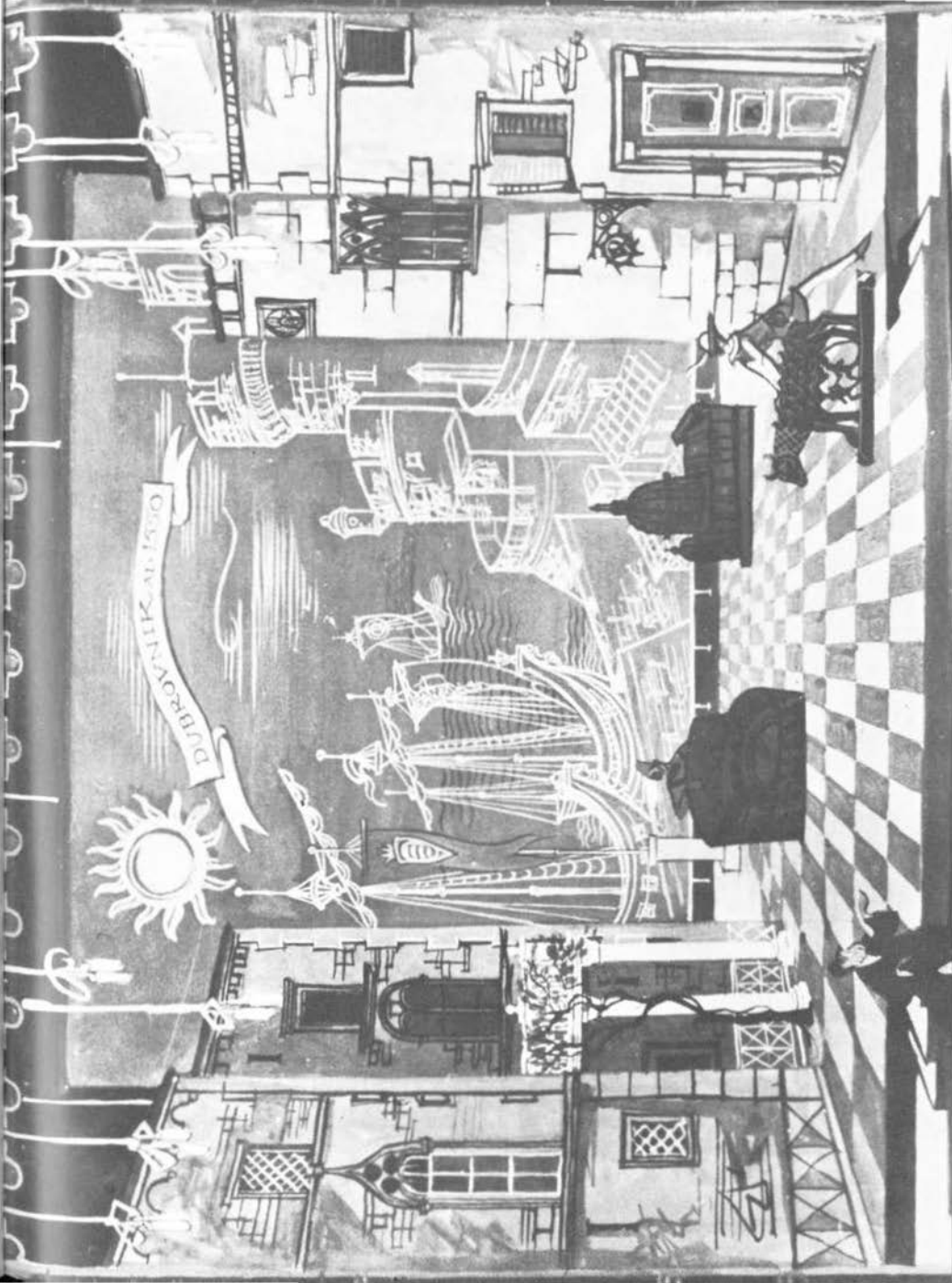
Nakon svoga povratka iz Siene i nakon utvrđenih kazališno-scenskih iskustava u tom gradu,¹¹⁾ Držić je ne samo animator kazališnoga života u Dubrovniku već očito i redatelj predstave u današnjem smislu toga pojma. Za razliku od prijašnjih dramskih tekstova dubrovačkoga podneblja (Vetranovića i Nalješkovića), Držićevi su u kazališno-tehničkom smislu tako precizno indicirani, da je implikacija izvedbe i scenska slika svakog dramskog djela sadržana u »čistom« književnom predlošku. Upravo nam ova činjenica omogućuje rekonstrukciju držićevske pozornice pa i načina njegova redateljskoga pristupa vlastitom djelu, jer je kao animator i umjetnički vođa svojih družina uvijek precizno u vlastitim tekstovima isticao pozorničku komponentu svojih komedija. Glumac, kako znamo, još u Sieni, možda i sudionik nekih predstava u Dubrovniku,¹²⁾ Držić je strukturu i sustav onodobne pozornice znao u tančine, te je u idealnim zamislima snovao i za svoja djela onakve okvire kakve je očito poznao iz vlastita iskustva i dotada objavljenih knjiga. Pri tome mu je zacijelo Serlijeva tipizacija inscenatorskoga načela na »tragičnu«, »komičnu« i »pastirsku« scenu služila uzorom i putokazom.¹³⁾

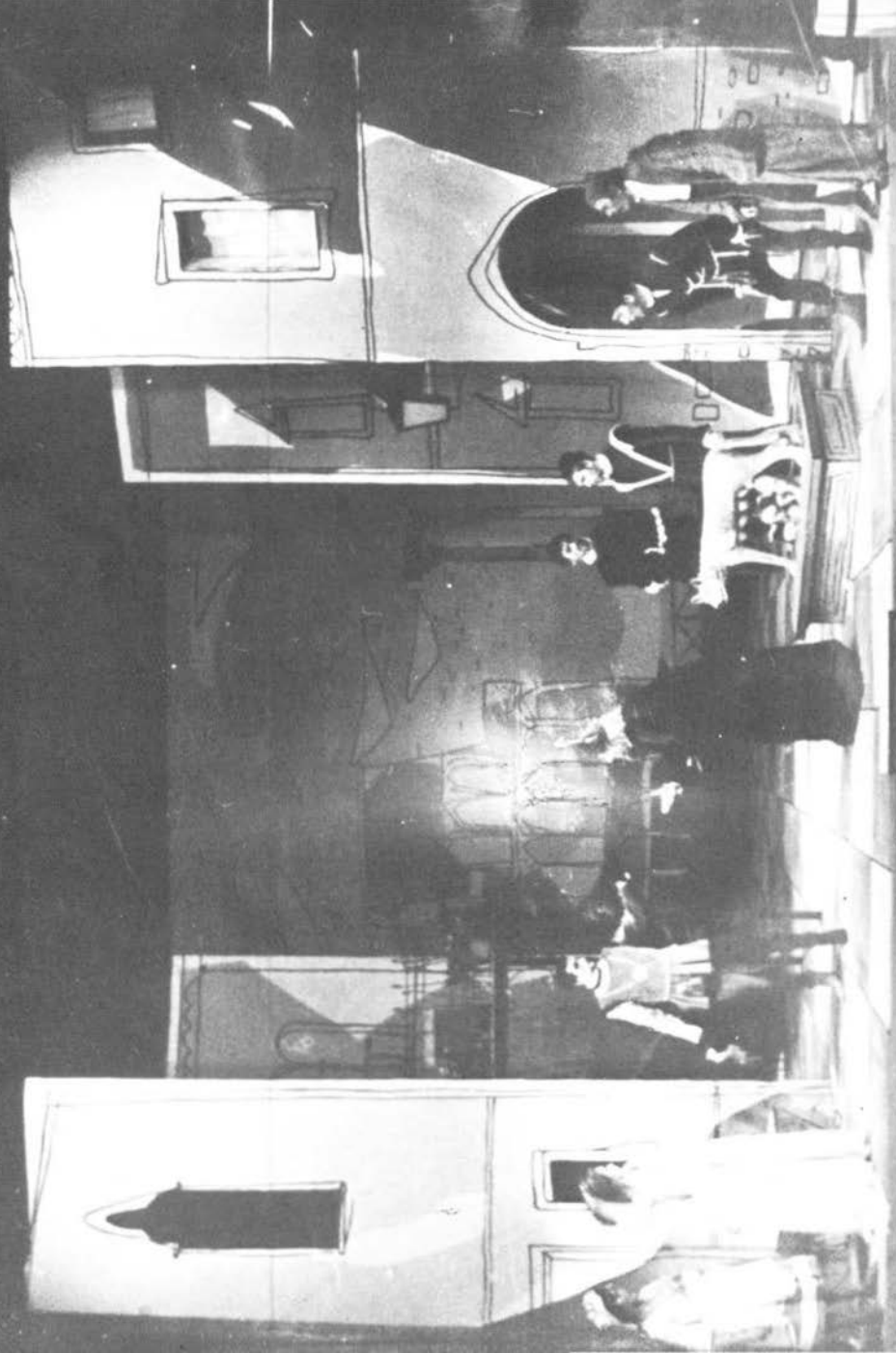
Vrativši se u Dubrovnik iz kazališno razvijene Siene, naš je pisac zasigurno bio svjestan mogućnosti onodobnoga kazališnoga izraza, naravno u idealnom obličju, ali jamačno i duboko uvjeren da sva scenografska načela od Peruzzijska pa dalje što ih je po traktatima o arhitekturi i scenografiji, ali jamačno i na pozornicama vidio i asimilirao u Italiji, neće moći provesti na improviziranim pozornicama svoga grada. Stoga kao najvažniji zadatak u svom redateljskom radu, jer takvim njegovo mentorstvo i ulogu unutar pojedine družine moramo nazvati, smatra pre-

ciznu indikaciju scenskoga prostora. I to prvenstveno za ona djela koja bi njegovim glumcima predstavljala znatnije izvedbene probleme.

Nama najizravniji i najprecizniji put do uočljive i rekao bih plastične predodžbe njegova glumišnoga ambijenta jest ili didaskalija ili implicite sadržana skica scenskoga prostora u dramskom djelu. Stoga će biti zanimljivo promotriti detaljnije Držićevu didaskaliju kao i naputak o strukturi pozornice sadržan u dijalogu pojedinih osoba ili tek u uzgrednim glumčevim opaskama. Didaskalije se u Držićevim djelima ne pojavljuju ravnomjerno. Više ih je tamo gdje autor pretpostavlja složeniji glumišni ambijent ili pak okoliš dotada u dubrovačkoj teatarskoj praksi manje poznat, možda čak i posve neuobičajen. Tako izravne ali i interpretativne scenske upute svojim družinama Držić posebice dijeli prigodom »Venere i Adona«, »Novele od Stanca«, »Tirene« i »Grizule«, dok su didaskalije u »Dundu Maroju«, »Skupu«, »Mandi«, »Arkulinu«, »Pjerinu« i »Djuhu Krpeti«, pa i u tragediji »Hekubi« vrlo rijetke, poglavito su redateljsko-tlocrtnoga usmjerenja, a gdjekada i posve izostaju. To međutim ne znači da je interprete tih djela ostavio posve bespomoćnima pred zadaćom prikazbe, no obratio im se manje izravnim putem, tj. dramskim djelom, iz čije strukturiranosti pa i unutarnje arhitektonike glumac može zaključiti kako se u određenom času dramske radnje mora ponijeti na pozornici.

Pođemo li sada u detaljnije ispitivanje Držićeve didaskalije i u dramskom djelu implicite sadržanih redateljsko-inscenatorskih načela, valja naglasiti kako je naš pisac češće bio primoran sam pripremiti vlastiti scenski prostor, jer Prologova rečenica iz »Dunda Maroja« kako je »brijeme arkitete odvelo«, izriče, po mojoj pretpostavci, svakako i jasne kazališno-praktične pripomene Držićeve. Postojanje specijalista, očito prolaznih gostiju dubrovačkoga kazališnoga života koji su se bavili adaptacijom raznih lokaliteta u scenske prostore, ne bi se nipošto smjelo isključiti jer se i prije »Dunda Maroja« pojavilo na sceni nekoliko Držićevih djela koja su kao »Pomet«, »Tirena« pa jamačno i »Venera i Adon« (a ta je osebujna pastorala jedan od najkompleksnijih scenografsko-prostornih zadataka u Držićevu opusu), zahtijevala stručnu pomoć scenografa-arhitekta (u renesansnom glumištu iste osobe!), pogotovu što se po svojim praktično-izvedbenim implikacijama očito razlikuju od svekolikog dramskog repertoara što je prije Držića bio prikazan u Dubrovniku. Ako su dakle Vetranovićev i Nalješkovićev teatar mogli još uprizoriti i domaći meštiri-graditelji improviziranih pozornica, za Držićev je





scenski izraz bila potrebna pomoć stručnjaka, kojih, kao što nam to autor lijepo izriječkom kaže, u času prikazbe »Dunda Maroja« više u Gradu nije bilo.

IV

Pošto je Franjo Švelec¹⁴⁾ dobro ocijenio i interpretirao »Veneru i Adona« i s teatrološkoga stajališta, naglasivši, pozivajući se i na Košutu,¹⁵⁾ kako se u tom djelu »susrećemo s jasno definiranom pozornicom na pozornici, kakva je u rudimentarnoj formi postojala već u crkvenim prikazanjima i kakva će nakon Držića, osobito u commediji dell'arte, doživjeti svoj puni rascvat«, preostaje nam još možda nešto podrobnija analiza te specifične držićevske pozornice koja, po mom mišljenju, ima ipak više autonomnih autorovih redateljsko-inscenatorskih pogleda na zadaću uprizorenja u danom času i okolišu, no što bi bila samo puko prenošenje već viđenih uzora. Posebice bih stavio upitnik oko prenošenja medijevalnih principa i Držićevo uglédanje na njih, kada znamo da je simultana srednjovjekovna pozornica imala više prizorišta, mansija ili »loca«, a u »Veneri i Adonu« je riječ o ponešto drugačijem scenskom rasporedu dvaju lokaliteta — naime onom »mitološkom« i onom »svjetovnom«.

Za »Veneru i Adona« Držić posve jasno propisuje dva igrača prostora, no rekao bih da oni u međusobnoj zavisnosti nisu raspoređeni po nekom longitudinalnom sustavu, kao kod srednjovjekovne simultane pozornice gdje se scensko zbivanje raspoređuje u smjeru s desne prema lijevoj strani gledateljeve vizure, već se ovdje prizorište dijeli po vertikali s obzirom na svoj odnos prema promatraču. Ako dobro shvatimo Držićevo vrlo preciznu didaskaliju, onda lako zaključujemo kako je za »Veneru i Adona« bilo potrebno ponajprije sagraditi temeljno prizorište, ono što ga autor naziva »šenom«, tj. pozornicom. O tom prostoru Držić izriječkom govori »priđe neg se šena odkrije«, još prije početka »prvoga ata«, u svom temeljnom dispozitivu. Iza stiha 130 (SPH VII,² str. 35), on će narediti slijedeće: *Ovdi se odkrije šena. Vlasi se pripadu, a ukažu se šes vila, koje najprvo poju, pak tancaju. Uto Venere božica izide, a vile joj se klanjaju govoreći.* Tada počinje mitološki dio radnje, a Vlasi koji su u prvoj didaskaliji, prije početka zbivanja označeni jedino kako »govore«, ostaju u scenskom smislu donekle zanemareni, jer im Držić

tek naređuje da se »pripadu«, tj. vidljivo i za gledatelje jasno naznače svoje čuđenje, no ne ulaze scenski aktivno u mitološki tijek zbivanja. U tom je segmentu radnje autor i opet precizno označio ulazak satira, Venerin način interpretacije koji mora biti »tužeći se«, indicirao je izlazak Kupida i poslije stiha 231 (SPH VII,² str. 38) propisao: *Ovdi Venere, celivavši Kupida, othodi; šena se sakrije, a Vlasi čudeći se govore.* Kojak, Vukodlak, Grubiša i Vlade ponovo preuzimaju glavnu riječ u predstavi, pogotovu što je »mitološki dio« prizorišta, kako Držić ističe, — »sakriven«. To se zbiva nakon kratka intermezza u kojem je jasno iskazano da su Vlasi ostali u vidokrugu gledateljevu, ali i u položaju odakle mogu pratiti zbivanja na »mitološkom« dijelu scenskoga prostora, jer u stihu 234—235 (SPH VII,² str. 39) Vukodlak kaže: *... ni što sad bijedan vidismo mogu znat ali 'e bilj ali san*«. Poslije stiha 265 (SPH VII,² str. 40) Držić propisuje: *opet se odkrije šena i satir s vilom tanca, pak dotrče pet satir i hoće mu vilu ugrabiti i [s] svjema boj bije, i odrve im se i vilu shrani. Za ovim Adon, izgubivši družbu, umoren od lova tuži se govoreći.*

Ovdje je Držić odredio tijek pantomimskoga zbivanja, tj. ponajprije ples vila i satira, a potom bitku i rvanje prvoga satira s ostalom petoricom satira koji su mu htjeli oteti vilu. Adonova tužaljka nije očito predstavljala veći scenski problem, jedino je Držić propisao ton interpretacije, ističući kako Adon »tuži govoreći«. Slijedi je prizor pantomimski, a u njemu Kupido veže zaspaloga Adona, pojavi se Venere i govori s tako vezanim Adonom, dok je završetak zbivanja na »mitološkoj« pozornici iza stiha 313 (SPH VII,² str. 42), kada *Venere s Adonom odhodi, a šena se zakriva i Vlasi govore.*

Očito je da je »mitološko« prizorište u scensko-prostornom smislu bilo središnje smješteno i da je pred njim bio zastor, jer se ta »šena« — »otkriva« i »zakriva«. Vlasi koji nikada ne stupaju na taj scenski prostor, dakle u okoliš Venere, Adona i vila, ostaju, međutim, vazda vidljivi gledalištu, ali i u položaju iz kojega su im i zbivanja na »mitološkoj« pozornici jasno pregledna. Prema tome, oni nisu s desne ili lijeve strane toga prizorišta kao što bi to moralo biti da je Držić strukturirao svoj scenski prostor poput onoga u »crkvenim prikazanjima«, kao što to tvrdi Košuta.¹⁶⁾ Bit će prije da je Držić svoju pozornicu propisao po načelima humanističke inscenacije koja zadržava doduše neke principe srednjovjekovne plateae, ali uvodi i novine prema tzv. lyonskom izdanju Terencija Johannesesa Trechsela, gdje su zastori za četiri odjelita poza-

dinska prizorišta vidljivi. Držić, međutim, odlazi i dalje. On ukida više takvih »terencijevskih« prostora-mansija u pozadini i pretvara ih u jedinstveno, »mitološko« prizorište odijeljeno zastorom od prednjega dijela plateae, ovdje proscenija, na kojem će razgovarati Vlasi. Po tom je postupku sažimanja relikata mansija u jedinstveni scenski prostor Marin Držić ispred ostalih, u raznim izdanjima Plauta i Terencija reproduciranih scenskih rješenja.¹⁷⁾ Zadržavajući pojedina obilježja srednjovjekovne pozornice i njenih preinaka u doba humanističkih teataru, on ih oplemenjuje vlastitim inovacijama koje se prvenstveno očituju u pokušaju približavanja renesansnom inscenatorskom modelu — jedinstvenom scenskom prostoru. Osim toga Držić kombinira i stapa realne događaje i mitološke prizore na tako strukturiranoj pozornici o kojoj nemamo u dosada poznatoj onodobnoj scenografskoj literaturi pravih predložaka. Sve se naime uobičajene inscenatorske metode odnose na Plautove i Terencijeve komedije, dakle na okoliš gradski i građanski gdje su u pojedinim kasnijim dispozitivima zamjetljive čak i perspektivno postavljene kuće, tako primjerice u mletačkom izdanju Terencija iz 1561. Međutim na takvim temeljima, Držić je maštovitom kombinatorikom kontaminirao ovozemaljsku realiju Vlaha i »mitološko« prizorište za Veneru, Adona, Kupida i satire. Pri tome je očito kako se poslužio viđenim predlošcima i rješenjima,¹⁸⁾ ali je dodao i vlastitu nadopunu koja je nužno izašla iz »Venere i Adona«. Smanjio je broj lukova u pozadini pozornice, pretvorivši je u jedinstveno prizorište zaklonjeno pomičnim zastorom od prednjega plana pozornice. Tako je za ono doba prilično tradicionalnu plautovsko-terencijevsku humanističku binu pretvorio u spoj između realnoga i pastoralnog scenskog prostora, gdje mu je »mitološka« pozornica ostala kao relikat humanističkog redateljsko-scenografskoga načela, a prednji dio, scenski prostor, određen za razgovor Vlaha i njihov komentar zbivanjima na »mitološkoj« sceni, očito neproviđen dekorativnim elementima, bio ono mjesto odakle četvorica Vlaha dosta suzdržano i scenski pasivno uspostavljaju suradnju s vilinsko-pastoralnim ambijentom »prave« pozornice što se »otkriva« i »zakriva«. Taj proscenij za Vlahe možda je bio i u jednakoj razini s gledalištem, ponešto ispod »mitološke« pozornice, no za takvu pretpostavku nemamo sigurnih i pouzdanih dokaza, premda takvu mogućnost svojevrstne »podređenosti« obaju igračih prostora ne bismo smjeli posve isključiti.

Ako se prisjetimo da je »Venere i Adon« odigrana kao pirna drama u zatvorenom prostoru, onda je bjelodano da je rješenje scenskoga dispo-

zitiva bio temeljni problem. Fisković¹⁹) je dao detaljan opis tipične dubrovačke središnje prostorije koja je u privatnoj kući služila kazališnoj predstavi, naglasivši kako je »pozornica u takvoj dvorani mogla biti postavljena uz jedan od poprečnih kraćih zidova, između dvojih vrata pobočnih soba«, pak su glumci mogli kroz ta vrata dolaziti na pozornicu ili odlaziti s nje. Držić dakle mora takvu improviziranu pozornicu sagraditi što prostranijom jer je dijeli zastorom kako bi omogućio podjelu na dva temeljna prizorišta. I dalje, on očito »mitološku« scenu izgrađuje po zasadama Serlijeve »Architetture«, tiskane 1545, to više što će mu glavno prizorište zacijelo trebati i za »Tirenu«, prikazanu poslije »Venere i Adona«, na piru Vlaha Držića. Da je riječ o pozornici na kojoj je već postavljen i svima vidljiv pastoralno-mitološki ambijent, svjedoči razgovor između Pribata i Obrada upravo iz drugog prologa »Tirene« pisanoj za ponovljenu, pirnu izvedbu, gdje na kraju toga razgovora, Pribat u stihovima 148—149 (SPH VII², str. 27) nakon Obradovih priča o Držiću i njegovoj vještini, te o prvoj izvedbi »Tirene« koja je bila prekinuta, izriječom kaže: *Ah, čuda, bože moj, kojih se naslušah! Ovdi li 'e dubje ovo uzraslo?* Nalazeći se, dakle, već na pozornici pripremljenoj za »Tirenu«, Pribat primjećuje »dubje«, što će reći naznaku pastoralnoga ambijenta, možda i kakav perspektivno-oslikani prospekt u serlijevskoj maniri, a to je prizorište zacijelo bila ona »mitološka« pozornica iz »Venere i Adona«, djela odigranoj kao uvod u kazališnu priredbu pirnih svečanosti.

Tako za svoj zamašni scenski pothvat, kada je iste večeri morao izvesti dva djela doduše slične intonacije ali ipak specifičnih po strukturi i redateljskim zahvatima, Držić studiozno priprema pozornicu, donoseći kako vidjesmo neke inovacije ne samo za našu sredinu već i naspram zabilježenih evropskih uzora i predložaka. Pri tome je njegovo odvajanje od humanističkoga inscenatorskoga načela prema oblikovanju jedinstvenoga scenskoga prostora vidljivo u autonomiji dvaju prizorišta kod »Venere i Adona«, gdje je ambijent Vlaha očito na izduženom prosceniju, a ne na nekom simultano i postrance smještenom prostoru, što je bitni zaokret od još preostalih srednjovjekovnih postupaka prema stvaranju jednoga i jedinstvenoga scenskoga prostora serlijevskoga tipa. Ako znamo da je Nalješković imao još podijeljeni scenski prostor na dva prizorišta ali očito usporedo postavljena i smještena po načelu srednjovjekovnih mansija, onda je Držićev vertikalni položaj obaju prizorišta u odnosu na gledalište, s očitim izduženjem proscenija za Vlahe u publiku,

nova kvaliteta u redateljsko-scenografskom pristupu temeljenom na strukturi dramskoga djela, reklo bi se ne samo u našim razmjerima.

Pripomenemo li na kraju kako je Držić morao za predstavu na piru Vlaha Držića prilagoditi pozornicu tako da se na njoj u kratku razmaku mogu odigrati dvije doduše slične ali po nekim posebnostima ipak različite predstave, omogućiti u zacijelo skromnim i prostorno-scenskim i materijalnim uvjetima prikazbu s tipičnim vanjskim izgledom pastorale (za što tijekom predstave — odnosno teksta »Tirene« imamo sigurnih potvrda), a da pri tome očito nije htio zanemariti nužnu, makar i rudimentarnu indiciranost ambijenta, onda je njegov redateljsko-inscenatorski pristup ostvarenju vlastitih dramskih djela bio maksimalno kreativan. Kad govorimo o inscenatorskom pristupu, onda taj pojam ni u kojem slučaju ne smatramo izdvojenim scenografskim postupkom likovnog rješenja scenskoga prostora, već redateljsko-scenografskim procesom kod kojega kreator predstave, ovdje prvenstveno autor i redatelj, daje temeljni dispozitiv, a taj onda u idealnim uvjetima može doživjeti svoju likovno-izvedbenu varijantu u zamisli kakova specijalista, odnosno »arkitekta« kao što je to sâm Držić naveo.

V

Ako dobro promotrimo Držićeve didaskalije za »Tirenu«, onda će se možda objasniti i tek prividna zagonetka zbog čega za pastorale ili »Novelu od Stanca«, kao što je već spomenuto, Držić piše opširne didaskalije, dok ih, primjerice u »Dundu Maraju« ili pak »Skupu«, gotovo posve izostavlja. Podrobnijom analizom lako je utvrditi da je karakter autorovih scenskih uputa u »Tireni« pretežito psihološko-interpretativnoga obilježja, a da je manje onih didaskalija koje se odnose na izravna glumačka agiranja ili su puke scensko prostorne indikacije. Evo nekih primjera: *ovdi se poje u lugu; Ljubmir sam ishodi i govori; ovdje se Ljubmir hoće ubiti; Vila za Ljubmirom užezena, govori; Vlašić Miljenko popijevavši k vodi dohodi i s vilom govori, zašadči u ljubav; ovdje vila skoči u hladenac, a Miljenko se začudiv govori; Ljubmir odhodi a Radat ishodi umoren, budući iskao Miljenka i govori; Ovdje Radat zaspi, a Kupido izide i govori; Ljubmir se oporavlja i govori* itd. Navedeni su samo najkarakterističniji primjeri Držićevih didaskalija koje se poglavito odnose

na psihološka stanja pojedinih sudionika zbivanja. Ove su autorske upute glumcu brojnije od čistih scensko-prostornih indikacija koje također nalazimo u »Tireni«. A i ovakve, izravne upute glumcu, odnose se uglavnom na tjelesna agiranja glumčeva koja se ne mogu dokučiti iz teksta bez posebno istančane njegove raščlambe, pak je očito i zbog brzine kojom su pripremane tadanje predstave i zbog različita obrazovanja svojih glumaca, Držić upućivao sudionike vlastite predstave vrlo precizno na one radnje koje donekle odudaraju od uobičajena ponašanja u svakodnevnu životu. Tako u »Tireni« iz ove druge grupe didaskalija nalazimo tek naputke za međusobne fizičke obračune i nadmetanja pastira i satira, didaskaliju o tome kako valja odglumiti samoubojstvo, kako se prerusiti u drugo obličje, te kada i kako da se započne ples ili pjesma.

Interpretacija stiha, dakle scenski govor što se očito bitno razlikovao od standarda kojim se Držićev glumac služio u svakodnevnom ophođenju s vlastitom sredinom, tražila je autorsku didaskaliju, a na onim mjestima gdje je Držić gotovo doslovno prepisivao život glumcu nisu trebale nikakve posebne upute kada i kako će iskazati čuđenje, a kada »bol ljuvenu«. Fizičke su akcije glumaca na prizorištu komedije, premda kadikada i složenije od pastoralnih zbivanja, bliže istinitom životu svakodnevlja pak im stoga ne treba nikakvih autorskih uputa, dok glumcu pastore, čak i onda kada se prerusuje ili pjeva, tuče ili trči, valja posebice naglasiti potrebu tjelesne nazočnosti na pozornici, da se ne bi odveć prepustio deklamaciji stiha, u kojem ima više pjesničkih uzleta no kondenzirane dramske akcije. Iskaz temeljnih psiholoških stanja u koja je morao zapadati glumac »Tirene« bio je najteži put do svladavanja uloge, i za taj prilaz, kao pomoć svojim glumcima, Držić piše opširne didaskalije, nastojeći tako svoje »dramatis personae«, ma koliko po nekim obilježjima izlazile iz sfere svakodnevlja, učiniti, kad je to bilo potrebno, Dubrovčanima s pojedinim tipičnim i prepoznatljivim značajkama.

U »Noveli od Stanca« didaskalija je pretežito scensko-prostorni i kostimski naputak, jer je Držić precizno htio odrediti kada se tko pojavljuje na prizorištu, a jednako je tako bilo važno da i jedno od temeljnih dramskih čvorišta, preoblačenje i promjena obličja pomoću kostima, bude precizno indicirano. Točno se navodi kada se pojavljuju *maskari, obučeni kako vile* (SPH VII², poslije stiha 234, str. 57), a kada *druzi maskari na vlašku obučeni* (iza stiha 260, SPH VII², str. 59), pri čemu Držić točno propisuje dvije maskirane grupe mladeži i ne dopušta nikakvih dvoumljenja o njihovoj scenskoj pojavi. Sve ostale didaskalije odnose se na

igru sa Stancem i oko Stanca — *ovdi Stanca omrče i svežu mu ruke, i bradu mu ostrigu govoreći* (iza stiha 308, SPH VII², str. 62), te najopširnija, posljednja: *Uto mu kozle i što je u bisacijeh dvignu iza njih ostali, i ostave mu dinara što ta pratež valja i otidu tja. Uto se on od varke osvijesti i skoči za njimi vikajući* (iza stiha 310, SPH VII,² str. 62). Osim na jednom mjestu (iza stiha 276) gdje se kaže *ovdi tanac vode pak vile govore*, i zaključne upute Stancu kako za obijesnim mladićima mora vikati svoje posljednje riječi (stihovi 311—316), sve su Držićeve didaskalije u »Noveli od Stanca« upućene boljem razumijevanju scensko-prostorne akcije, jer glumcima, osim ovih, nije bilo potrebno dijeliti nikakvih drugih uputa, pogotovu ne onakvih kao iz »Tirene«, kad su se zacijelo, igrajući »Novelu od Stanca«, mogli prisjetiti kakve vlastite pokladne novele u kojoj mnogi od njih zasigurno sudjelovahu.

U »Grižuli«, gdje je scenski odnos između pastoralnog i realnog gotovo ekvivalentan, posebice u odnosu prema »Tireni«, didaskalija gotovo izostaje, a Držić je primjenjuje samo kod nekih scensko-tehničkih uputa, ili pak ponajčešće kada progovaraju osobe iz bukoličko-arkadijske sfere, što je i opet dokaz da je glumcima u toj zadaći kod redateljske pripreme valjalo posvetiti veću pažnju, jer bi inače svojom interpretacijom pretjerano izlazili iz okoliša stvarnosti.

VI

Pokušamo li sada odrediti preciznije i scenski prostor za »Dunda Maroja« i to prema Držićevim indikacijama implicite sadržanim u dramskom djelu, čini se da neće biti moguće do kraja rekonstruirati način, i to u inscenatorsko-tehničkom smislu posebice, kojim je naš autor omogućio svojoj publici »Rim iz Dubrovnika gledat«. To više što je očito došlo do promjene mjesta prikazbe u posljednji čas, pa je tako predstava pripremana za otvoreni ipak prikazana u zatvorenom prostoru.²⁰⁾ No da je perspektivno slikani prospekt zatvarao stražnji zid prizorišta, bit će, vjerujem, neprijeporno. To više što u nekim temeljnim dispozitivnim nacrtima odvijanja radnje koji su vidljivi iz samoga teksta Držiću neprestance stoji pred očima Serlio i njegova »scena comica« s građanskim kućama, balkonima, loggiam, gostionicom, bludilištem na desnoj strani pozornice, piazzettom kao središnjim mjestom zbivanja, ulicom koja pers-

pektivno izlazi iz maloga trga i crkvenim tornjem u pozadini. Posve je jasno da Laurina kuća mora imati vrata, prozor s kojega se glumac vidljivo mora pokazati publici i balkon s kojega se može govoriti i voditi dijalog i sa sudionicima zbivanja na piazzetti, i s onima koji se nalaze nasuprot Laurinoj kući, u jednoj od gostionica. Često lociranje neke male fontane na središnje mjesto zbivanja, na mali trg, redateljsko-scenografski postupak koji je u novijim režijama »Dunda Maroja« primjenjivan pa i zloupotrebljavan, nema potvrde u autorovu temeljnom dispozitivu. A on je vrlo precizan. Laurina kuća i gostionice smještene sučelice dva su bočna mjesta zbivanja koje je inače glavnim svojim dijelom usredotočeno na trgu što ih dijeli. Prema Serlijevoj koncepciji s tog se prostora očito perspektivno odvađa ulica i uzdiže prema točki nedogleda, smještenoj, također prema Serliju, iza stražnjega zida pozornice. Za tu ulicu, koja služi dolasku i odlasku glumaca, nalazimo potvrdu i u samom tekstu komedije i to u I/3, kada Gjivo i Pera dolaze njom na trg, dakle središnje mjesto događanja: *Gjivo, lijep ti je ovi grad i vele ti je veličak; ja se umorih ovom ulicom hodeći*, govori Pera, dok Gjivo odgovara: *Ja sci-jenim dilja je od Krive ulice*.

U takvom se dakle scenskom prostoru zbiva »Dundo Maroje«, a vrlo rijetke Držićeve didaskalije pojavljuju se u tekstu tek onda kada redateljsko-mizanscenski valja glumcu protumačiti mjesto pojave na prizorištu i uputiti ga na smjer djelovanja. Nema u »Dundu Maroju« nikakvih didaskalija koje bi podvlačile psihološka stanja sudionicima zbivanja jer je glumcima, članovima »Pomet-družine«, način interpretacije bio jasan, zato što su sudjelovali u komediji preuzetoj tematski iz života, a temeljenoj na govoru svakodnevlja. Tek kada Držić želi upozoriti svoje glumce na posebnost pojedine scenske situacije, on unutar dijaloga piše kratku uputu glumcu i ujedno obavijest gledatelju, a ona je vazda redateljski precizno indicirana. *Njeka je buna gore na voštariji (I/2)*, što će reći kako za gledatelje treba vidljivo ili pak samo akustički dočarati nemir i svađu u gostionici kamo je otišao Dundo Maroje.

Možda redateljski najzamršeniji prizor cijele komedije, druga scena u drugom činu (str. 310 u SPH VII²), ima zbog toga i ponajviše didaskalija. No one su izričita redateljska upozorenja i najočitiiji primjer Držićeva talenta za preciznu mizanscensku vizuru u času kada pišući posve sigurno i zamišlja svoje djelo u uvjetima pozornice. To je onaj trenutak komedije kada Maro susreće svoje drugove Nika, Pjera i Vlaha, otac u taj čas smotri iz gostionice sučelice sina, pri njihovom susretu Maro ga

ne želi prepoznati, i nakon svađe stari Maroje biva uhićen i odveden. Na pozornici je gotovo desetak ljudi, akcija se odvija brzo, no njena preglednost i jasnoća neobično su važne za dalji tijek zbivanja, pak Držić u namjeri jasne redateljske želje za preciznim tlocrtnim rješenjem ovoga prizora svakom glumcu određuje točno početno mjesto djelovanja, kako bi spriječio svaku zabunu. Tako *Signora Laura del balcon, Maro Maroje iz kuće od sinjore*, a *Dundo Maroje s voštarije*. Tlocrtno je ova situacija jasna glumcu čak i onda ako mu je mjesto djelovanja određeno i nekom scenografskom naznakom siromašnijom od idealne serlijevske koncepcije, jer ne zaboravimo kako »šena« u »Dundu Maroju« neće moći biti tako lijepa »kako i prva« u izgubljeni »Pometu«. I druge su Držićeve indikacije iz »Dunda Maroja« redateljske. *Sinjora Laura s funjestre* (III/4), *Izlazi Popiva, govori s sinjorom* u istom prizoru, te naposljetku *Ovdi Bokčilo kabanom svite pokrije, a Maroje uljeze u voštariju* (IV/1, str. 352 u SPH VII²). Tako pisac daje uputu svom glumcu jedino kada je potrebno izvesti neku akciju koja mora publici biti posebice precizno iskazana. Na samo nekoliko mjesta i u »Dundu Maroju« i u »Skupu« Držić navodi kako pojedina osoba svoj tekst izgovara sama, i na taj način on monološke dijelove posebice izvlači iz konteksta zbivanja, podvlačeći potrebu glumačkoga isticanja, no ne u interpretativnom, već očito u scenskom smislu. Osoba koja izgovara monolog mora se po Držićevoj didaskaliji u času izricanja toga obično važnog dijela i uloge i drame u cjelini naći sama na prizorištu, kako bi značenje autorove misli doprlo što pregnantnije do gledališta.

Zanimljiv redateljsko-inscenatorski postupak Držićev mogli bismo deducirati iz komedije »Mande«. Poznato je da je to uz »Dunda Maroja« jedino autorovo djelo koje se ne zbiva u Dubrovniku. Prizorište je u Kotoru. Nikakvih prostorno-redateljskih indikacija izvan samog dramskog djela ne posjedujemo. Pa ipak, iz komedije ćemo doznati, »ona će nam rijet«, da parafraziramo Držića, kako je izgledala pozornica. Serlijevski dispozitiv zadržan je očito i ovdje. Naime u III/5 (str. 179 u SPH VII²) govori se *Siđi doli na vrata, Obrni tvojim ključem, Siđi niz funjestru*. Kuće u lijevom i desnom portalu pozornice ne bismo, dakle, mogli isključiti. Ima, međutim, još jedan zanimljiviji, naoko tek deskriptivni trenutak u »Mandi« koji ipak daje naslutiti strukturu pozornice u ovoj komediji. U IV/3 (str. 188 u SPH VII²), nakon jedne od rijetkih didaskalija: *ovdi vlasteli dubrovački prođu*, odvija se slijedeći dijalog:

Kotoranin: Signori, siate li ben trovai, dobro ste došli!

Dubrovčanin: Addio, fratelli!

Kotoranin: Ako što možemo za vas, zapovijedajte. Kad mi u Dubrovnik dođemo s lonci i pinjatami, vi nam karece, per san Trifon, svake činite.

Dubrovčanin: Gdi je ovdje crkva od svetoga Tripuna?

Kotoranin: Ono onamo gori što se jedva vidi.

Dubrovčanin: Da gdi se lonci i pinjate čine?

Kotoranin: Ono onamo u onizijeh kućah . . . itd.

Izrijekom se, dakle, u ovom kratkom dijalogu spominju kuće i crkva svetoga Tripuna — »onamo gori što se jedva vidi«, a ova bi se gotovo »interna« Držićeva didaskalija lako mogla odnositi na perspektivno oslikanu pozadinu pozornice, to više ako i opet kao predložak pokušamo uzeti Serlijevu »komičnu« scenu na kojoj odista u pozadini stoji jasno vidljiv crkveni zvonik. Ako se kod Držića, međutim, crkva »jedva vidi«, to je perspektivno slikani prospekt koji se po našoj pretpostavci nalazi u pozadini pozornice rađen nešto izvan okvira serlijevskih postulata. Serlijev se, naime, nedogled, kako već spomenusmo, nalazio iza stražnjega zida pozornice dok bi se ovdje u »Mandi«, ova zamišljena točka našla negdje u središtu prospekta, jer se govori kako je crkva posve mala i gotovo se ne vidi, a to je u skladu sa strogom perspektivom. I, dalje, Kotoranin spominje kuće, očito smještene iza zgrade s prozorom i vratima, u kojoj i oko koje se zbiva veći dio radnje. Ove, u kojima se »lonci i pinjate čine«, samo su dio scenografske pozadine, jer tek indikacijom, a ne i tlocrtno-aktivno ulaze u scensko zbivanje.

Iz scenskoga događanja u »Arkulinu« također je očito da se na pozornici morala nalaziti kuća u koju se može ući, da ima vrata i da predstavlja nezaobilazni i relevantan dio scenskoga prostora. Čak i jedna od rijetkih didaskalija u toj komediji propisuje: *Ovdje u kuću ulaze, a Kotoranin izlazi*, dok se u tekstu, implicite, višekratno i opetovano, scensko zbivanje upućuje na vrata ili pak prozore kuće. Kuća kao jedno od središta akcije već je viđena u »Skupu«, »Dundu Maraju« i »Mandi«, te očito scenografu-izvođaču Držićevih zamisli nije predstavljala nikakvih problema, no valja naglasiti da je taj element scenskoga prostora morao biti građen od čvrsta materijala, pa čak i onda ako je djelomice, po današnjim scenografskim načelima, bio i kulisa s otvorima za prozore i vrata.

Danas gotovo ništa ne možemo tvrditi pa čak niti pretpostavljati o komediji »De Gjuho Krpeta e de Hlad« koja nam se sačuvala u tek neznatnom fragmentu. Ipak, pored jedne Krpetine rečenice u Prologu, po kojoj neki pretpostavljaju²¹) da je u tom djelu nastupao i sam Držić (što s obzirom na karakter pirne predstave i ne možemo posve odbaciti kao pretpostavku), sačuvani nam fragment, ako ga čitamo teatrološko-povijesnim načinom, ponajviše govori o scenskom prostoru i redateljskoj koncepciji Držićevoj.

»Đuho Krpeta« je kao pirna drama očito imao dvije tipske grupe sudionika zbivanja. Mitološko-bukoličku grupu s Kupidom i četiri godišnja doba, te realne, ovozemaljske ljude s Krpetom na čelu. Scenski je dakle prostor trebalo prilagoditi pojavi arkadijskih oblića Zime, Proljeća, Ljeta i Jeseni, no ove personifikacije nisu, po svojoj prilici, aktivnije ulazile u zbivanja. One su ostajale u pozadini scene, svaka u svom odjeljku. Eto kako bismo mogli rekonstruirati pozornicu za »Đuhu Krpetu«. Iz fragmenta (SPH VII², str. 433), koji će očito također biti neka vrsta prologa, saznajemo slijedeće: *Ona je prva kuća, a onamo, u granah bez listja, stan od Zime; druga, sva od cvijetja, dom od Prmaljetja; tretja, sva u zeleni i u klasju, pribivalište Lita, božice vele lijepe; četvrta, sva je u voću, počivalište od Jeseni, brata rečene Ljeta.*

Na pozornici pirne drame, dakle u zatvorenu prostoru, Držić za svoju zamisao mora pribjeći nekim već viđenim predlošcima, i njegov je inscenatorski sustav za ovo djelo ponešto tradicionalistički. Oslanjajući se samo na provjerena iskustva, na počela humanističke pozornice s vidljivim ostacima srednjovjekovnih mansija, može on ostvariti četiri odjelita scenska prostora za četiri godišnja doba koja izrijekom spominje. Uzor takvoj pozornici mogao je pronaći u mletačkom izdanju Terencija iz 1497, i to posebice za komediju »Andria«. ²²) Tamo se, naime, u pozadini pozornice, po humanističkom načelu oplemenjenih »loca«, nalaze četiri samostalna kompartimenta, scenska prostora za glumce, providena zastorima koji se u času scenske pojave mogu povući i glumac iz svoje mansije stupa na prednji dio pozornice. Ovakvi su se prostori za glumce kod »Đuha Krpeta« mogli ukrasiti prema implicite sadržanoj didaskaliji s nekim tipičnim obilježjima godišnjih doba. Time je jedan dio Držićeva scenskoga koncepta bio zadovoljen, uglédanje, doduše, na pozornicu humanističkoga teatra u kojoj ima ostataka srednjovjekovne scene bijaše neminovno zbog dramaturških i tematskih posebnosti radnje, no ostaje otvoreno pitanje kako je bio koncipiran prednji dio pozornice. Na njemu

je ili po humanističkom načelu ostao samo prazan prostor za agiranje onih glumaca koji nisu bili u mansijama, dakle za zastupnike ovozemaljskoga svijeta, ili je pak indiciran neki bukolički ambijent u kojem je scenski djelovao Kupido. Za pretpostavku o arkadijskom okolišu mogli bismo naći potvrdu i u Držićevu tekstu (SPH VII², str. 433), ali spominjanje »mladića u cvijetju«, »gorah« i »dubja«, očito je više stilističke, no praktične, scensko-prostorne naravi.

»Đuho Krpeta« je dakle, pisan kao pirna drama, imao dosta i konvencionalnih scenskih rješenja i osim dobra poznavanja uzora i pret hodnika, Držić u toj komediji, u scensko-prostornom smislu nije išao za nekim inovacijama. Je li dolazilo do kontaminacije zbivanja na bukoličko-mitološkom dijelu pozornice ili su se kao i u »Veneri i Adonu« oba scenska prostora određenošću glumačkih agiranja oštrije odvajala jedan od drugoga, nije danas moguće rekonstruirati sa sigurnošću. Tek jedna, posve fragmentarno iz konteksta izvučena rečenica koja ne dopušta više od slobodnije pretpostavke upućuje na mogućnost spajanja obaju ambijenata u jedinstveni scenski prostor. *Ti si naš papagao, kalandra i čavka, — unutra! Tu čeka'* (SPH VII², str. 436). Kao da se ovdje nekome želi sugerirati neki prostor za sakrivanje, za pritajeni boravak, pa čak i mogućnost da ta osoba svojom pojavom koga primami u zamku. A taj bi prostor mogla biti jedna od sada napuštenih mansija u kojima su bila smještena godišnja doba. Tako je Držić možda uspio spojiti akciono područje obiju skupina sudionika zbivanja, a relikat srednjovjekovne mansije, glumačkom akcijom u njoj i oko nje, pretvoriti u dio scenskoga prostora namijenjen svjetovnom segmentu radnje.

VII

Uz svoju tragediju »Hekubu« Držić je zapisao svega tri upute glumcima. Dvije su od njih očito redateljskoga karaktera, dok se treća tek uvjetno može nazvati uputom glumcu, pak je i nećemo posebno promatrati.

Iza stiha 685. u I. činu (SPH VII², str. 478) Držić određuje čitav niz različitih scenskih akcija: *U vršenje prvoga čina šest satir izidu, trčeći jedan za družijem pod son od sviral; poslije, stavši na mjesto od igre, prvi govori.* Ovdje se ponajprije točno označuje početak intermezza u

kojemu se moraju pojaviti satiri, međutim Držić samo trojici namjenjuje stihove, dok su ostali očito tek pratnja. Nalaže se također i svirka glazbala uz pojavu satira, a sugeriran je i svojevrsni koreografski proces oblikovanja njihova nastupa pred gledateljima, jer oni *izidu trčeći jedan za drugim*. Kako je izgledala pozornica kojom su se kretali ne znamo, no možda su oni trčali i svirali po dvorani u kojoj je bila publika, jer im je Držić odredio da moraju poslije stati *na mjesto od igre*, tj. pozornicu.

Zanimljivo će biti podvući činjenicu kako u »Hekubi« nećemo naći nijedne didaskalije koja kao u »Tireni« bilo na koji način upućuje glumca na tip ili karakter govorne interpretacije. Premda je »Hekuba« djelo u stihu, Držić smatra da je on dostatno izražajan, pak svojim obilježjem i sadržajnošću sâm određuje psihološku nijansu interpretacije, te autorov naputak glumcu postaje tako posve izlišan. Već je Gavella nakon svoje dubrovačke režije »Hekube« 1959. napisao da se »stihovi 'Hekube' slijevaju bez govornih teškoća koje nalazimo još u 'Tireni', s dramskim dahom lica kojima su stavljena u usta«,²³⁾ a Frano Čale je, ispitujući podrobnije Držićevu tragediju, još snažnije istakao²⁴⁾ scensku jasnoću njenih stihova: »Podvučene umetnute rečenice tipične za prirodni govor i sceniski komunikativne, vrlo su česte u 'Hekubi' i samo su jedan aspekt postupaka koji izmiruju suprotnost metričkih i sintaktičkih komponenti pjesničkoga govora, omogućujući da bude uvjerljiv misaono-psihološki sadržaj stihova«.

Još jednu didaskaliju Držić piše isključivo kao redatelj-inscenator i ona nas posve učvršćuje u mišljenju kako je »Hekuba«, kao što je to u šestom poglavlju citirane rasprave utvrdio Čale, »djelo manirizma«. Najavljujući naime drugi intermezzo pri svršetku drugoga čina (iza stiha 1288, SPH VII², str. 499), Držić propisuje kako *vile dohode u jednom brocu i govore*. Ne samo po književno-stilističkim obilježjima, već i po scenskom obliku svoje »Hekube«, Držić se posve približio nekim aspektima baroknoga kazališta. Jer, pogledamo li kako se mnogobrojni scenografi trude izvesti i opremiti nebrojene barokne drame s temom iz antike ili viteškoga okoliša već dvadesetak godina nakon »Hekube«, onda će nam raskoš, bogata scenerija i mnoštvo tehničkih pomagala potvrditi i u praksi činjenicu kako je doba serlijevskih koncepcija jedinstvenoga prostora zavazda prošlo, te da je barokni iluzionizam počeo vladati svim pozornicama. Oblaci, zmajevi ognjeni, vile i Nereide u brodovima, razne naprave kojima se gledatelju dočaravaju let ili morski valovi, postaju

sastavni dio takva kazališno-scenskoga izraza. U hrvatskom će glumištu Palmotić upravo nezaustavljivom maštom ali i povodeći se za talijanskim uzorima, propisivati najfantastičnije ambijente za svoje drame, pa se tako i kod njega na nekoliko mjesta moraju pojaviti na pozornici vile u brodu ili školjki.

Držić »Hekubom« očito već u slijedećem, postrenesansnom književnom razdoblju, adekvatno tom stilističkom pomaku mijenja i scenski izraz, koristeći se jamačno već i novim rezultatima nekih istraživanja u domeni i određivanja i oblika mjesta dramskoga zbivanja. A »brod«, taj tipični scenski rekvizit baroknoga teatra, najavljuje već u »Hekubi« za hrvatsko glumište čitav niz budućih baroknih viđenja scenskoga prostora koja će se razviti do gotovo neostvarivih fantastičnih maštarija.

Iz analize Držićeve didaskalije i tlocrtno-redateljskoga čitanja njegovih dramskih djela nastojali smo odrediti kako je on, jamačno posve sam, režirao svoja djela u Dubrovniku. Vidljivo je da je dobro poznao sustav režijskoga postupka uobičajenoga u njegovo doba, a mogao ga je vidjeti i usvojiti prigodom boravka u Sieni. No čini se da je isto tako očito kako je u već viđeno redateljsko-tlocrtno određivanje dramskoga djela unio neke svoje poglede koji su naspram onodobnim konstantama značili svojevrсни napredak. Ostaje otvoreno pitanje što je na razmjerno malim i skućenim scenskim prostorima dubrovačkim, posebice onim na pirnim predstavama, mogao ostvariti i što je iz obilja vlastitih rješenja morao izbaciti u času odlučnih pokusa prije same izvedbe. No da je njegov redateljsko-inscenatorski postupak bio moderan, djelu primjeren a glumcu usmjeriteljsko-pedagoški, čini se da je neprijeporno. Po tim je obilježjima Držićevo kazališno stvaranje, jer pod tim pojmom mislim na spoj književnog i scensko-praktičnog djelovanja, zacijelo jedno od najznačajnijih u cijelom evropskom XVI stoljeću.

BILJEŠKE

¹⁾ Milan Rešetar: »Uvod« u *Djela Marina Držića*, SPH VII², str. I—CXLVII; Zagreb, 1930.

²⁾ Hans Knudsen: *Methodik der Theaterwissenschaft*, Kohlhammer, Stuttgart, 1971.

³⁾ William Pickard-Cambridge: *The Theatre of Dionysus in Athenes*, Oxford University Press, Oxford 1966³; isti: *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Oxford University Press, Oxford, 1970³.

⁴⁾ Siegfried Melchinger: *Das Theater der Tragödie; Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, C. H. Beck, München, 1975.

⁵⁾ Petar Kolendić: »Premijera Držićeva Dunda Maroja«, *Glas CCI SAN* (Odelenje literature i jezika), Beograd, 1951.

⁶⁾ Franjo Švelec: »*Venera i Adon*, mitološko-rustična igra Marina Držića«, *Dubrovnik*, br. 3, str. 99—109; Dubrovnik, 1967.

⁷⁾ Miljenko Foretić: »Marin Držić i kazališni život renesansnog Dubrovnika«, *Zbornik radova o Marinu Držiću*, str. 233—255; Matica hrvatska, Zagreb, 1969.

⁸⁾ Cvito Fisković: »Pozornice Držićevih igara«, *Dubrovnik*, br. 3, str. 49—65; Dubrovnik, 1967.

⁹⁾ Franjo Fancev: »Dvije dubrovačke pučanske družine iz kraja 17. stoljeća«, *Nastavni vjesnik*, XXXIX, sv. 5—8; Zagreb, 1931.

¹⁰⁾ Usp. M. Foretić, nav. dj. u bilj. 34. Foretić pretpostavlja ne samo da su izvedbe pojedinih Držićevih djela bile brojnije već da njihov kontinuitet nije prekidan ni nakon premijere »Hekube«, god. 1559.

¹¹⁾ Leo Košuta: »Siena nella vita e nell' opere di Marino Darsa«, *Ricerche Slavistiche*, Vol. IX. p. 61—121; Firenze, 1961.

¹²⁾ M. Foretić, nav. dj. smatra na str. 247. kako se ne bi smjela posve isključiti mogućnost Držićeva osobna nastupa u komediji »Duho Krpeta«, za što autor navodi citat iz djela.

¹³⁾ O nekim mogućnostima Držićeva ugledanje na načela i iskustva talijanskih renesansnih scenografa vrlo je intuitivno pisao Wendell Cole u »Scenografija u doba Marina Držića«, *Forum*, br. 9—10, str. 582—691; Zagreb, 1967.

¹⁴⁾ F. Švelec, nav. dj. str. 11—101.

¹⁵⁾ L. Košuta, nav. dj. str. 33.

¹⁶⁾ Citirano u F. Švelec, nav. dj. str. 101.

¹⁷⁾ Usp. W. Cole, nav. dj., te H. H. Borchardt *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Rowohlt, Hamburg, 1969².

¹⁸⁾ W. Cole, nav. dj. str. 586—588.

¹⁹⁾ C. Fisković, nav. dj. str. 59.

²⁰⁾ Usp. P. Kolendić, nav. dj.

²¹⁾ Usp. M. Foretić, nav. dj. str. 247.

²²⁾ Usp. H. H. Borchardt, nav. dj. ilustracija br. 51.

²³⁾ Branko Gavella: članak uz »Hekubu«, prigodni program *Ljetnih igara*, Dubrovnik, 1959. Taj je članak kasnije inkorporiran u esej »Marin Držić — portretna skica«, *Književnik*, br. 2, str. 89—96; Zagreb, 1959. Izašlo i u Branko Gavella: *Književnost i kazalište*, Matica hrvatska (biblioteka »Kolo«), Zagreb, 1970.

²⁴⁾ Frano Čale: »Što je Držiću Hekuba«, *Zbornik radova o Marinu Držiću*, Matica hrvatska, str. 142—165; Zagreb, 1969.