

# KOMEDIJA DELL'ARTE I HRVATSKA KOMEDIJA SEDAMNAESTOG STOLJEĆA U DUBROVNIKU

*F r a n o Č a l e*

## *Granice utjecaja*

Povezanost hrvatske komedije sedamnaestog stoljeća i talijanske Komedije dell'Arte svodi se na dosta ograničene korelacije. Ne može se govoriti o tome da je u nas bilo kazališnih pojava koje bi se izrazito podudarale s prekomorskom improviziranom komedijom. Drugim riječima, o takvu se jedinstvenu kazališnom organizmu kao što je Komedija dell'Arte pa i o sukladnosti našeg žanra s njom ne može raspravljati ako predmetom proučavanja nisu scenarij odnosno *canovaccio*, profesionalne družine, kontinuitet narudžbi i s tim u vezi visoka tehnička i artistska razina izvedbi, maske, *lazzi*, specifični društveno-povijesni preduvjeti postanka i razvoja i sve ono zbog čega je Komedija dell'Arte dosegla savršenost i slavu, od prvih mima i žonglera, preko znamenitih imena svojih graditelja kao što su obitelji Andreini i Fiorilli, Flaminio Scala, Biancolelli i družine Gelosi, Fedeli, Uniti do razdoblja dekadencije i transformacije pa i do posthumne slave u elementima svojega djelovanja na moderni talijanski i svjetski teatar.

Od svega onoga što je bilo sadržajem takve maštovite dvostoljetne histrionske ere razmjerno je malo apsorbirala naša komedija, ali do-

voljno da se ona ne može objasniti, i kao posebna, nedostatno ocijenjena, vrednota rehabilitirati, ako se ne prouče njezini odnosi sa složenom pojavom i s poetikom Komedije dell'Arte, iz koje je primila onoliko koliko su iskale potrebe i mogućnosti recepcije u sredini u koju su došli susjedne kulture brzo i bez teškoća dopirali.

Da bi se ocijenilo do kolikog je i kakva utjecaja moglo doći, nikad ne treba zapostaviti činjenicu da je naša kultura za sobom imala vlastitu kazališnu prošlost, izgrađen jezik, stil glume, način organizacije družina i predstava, specifičnu strukturu i usmjerenost publike i da je poput drugih, a nekad više i prije od njih, poznavala, prevladavala i asimilirala kazališne vrednote, ne samo klasičke i talijanske, nego u to doba i veliku Molièreovu komediju, prilagođenu dubrovačkom govoru i kadšto temeljito ponašenu. Upravo su adaptacije Molièreova teatra u Dubrovniku indikativne i kad je riječ o granicama prihvatanja utjecaja Komedije dell'Arte. Prevođenje i prerađivanje Molièreovih komedija, koje je u evropskim razmjerima i količinom i kvalitetom bilo jedinstveno, udovoljavalo je potrebi sredine za dobrim teatrom u doba kad se nacionalna Muza slabašno oglašavala, ali preduvjet je bio da taj teatar oživi jezikom i odiše duhom kulture koja ga je prihvatila.

S istom su se kulturnom sviješću o nacionalnoj tradiciji tvorci hrvatske komedije sedamnaestog stoljeća odnosili prema Komediji dell'Arte, u kojoj su ne zatajujući vlastitog kriterija osjećali bilo vremena i doseg kazališne evolucije. Možda se suzdržanost u recepciji njezinih sastavnica djelomice duguje i činjenici što su znamenite talijanske družine mimoilazile naša marginalna područja na svojem trijumfalnom putu prema evropskim metropolama, ne samo francuskoj, gdje su ostavile najdublji trag, te engleskoj i ostalima na Zapadu, nego i nama geografski bližima, u Austriji, pa u slavenskim zemljama, Češkoj, Poljskoj, Rusiji. Spominjući te zemlje i njihova vladarska središta lako ćemo uočiti što je družine poticalo da putuju i da biraju takve lutalačke staze. Profesionalci su naime odlazili tamo gdje su ih htjeli i mogli plaćati, gdje su zadovoljavali biranu publiku dvorova i svojim ekshibicijama očitovali, potvrđivali i obogaćivali razloge svoje mode u svijetu.

U tom se svjetlu još bolje ističe postojanost i razvijenost Komedije dell'Arte, koja je usporedo s dvostoljetnim razvitkom društva, odgovarajući na potražnju publike, prilagođavajući se mijenama, uspijevala ostati «istom» i ujedno zadržati vitalnost i stvoriti izvanredno bogatu baštinu, tako osebnuju, toliko u tradiciji ukorijenjenu i tako izrazito talijansku,

da se u prvi čas osjećamo sputani kad pred slikom preko tisuću scenarija želimo proučiti naše odjeka te pojave, što će reći desetak očuvanih komedija na koje ćemo se ograničiti. U sredini u kojoj su, usporedimo li je sa situacijom u Italiji, sve okolnosti, tehničke, organizacijske, izvedbene, publika itd., bile liliputanske, samo jedan aspekt kazališnog života bio je vjerojatno djelotvorniji, a to su razne zabrane vlasti, službenih i neformalnih branitelja čudoređa, koji su procvat teatra kočili bdijenjem nad dopustivim granicama njegova djelovanja. Svega toga nije manjkalo u Italiji, ali vitalnost Komedije dell'Arte ništa nije moglo suzbiti. Naše pak društveno-povijesne specifičnosti uvjetovale su i oblike i težnje umjetnosti u nas, u kojima se zrcali i stupanj naše marginalnosti, ali i stupanj naše izvornosti. Na razmeđu svjetova i civilizacija ni u tom području zapravo nismo zaostajali za strujama suvremenosti, nego smo ih integrirali prema vlastitu položaju.

Nećemo se udaljiti od teme podsjetimo li na još jedan poučan aspekt prožimanja s duhovnim ozračjem Zapada, na još jednu također stoljetnu tradiciju, koja će oblikom svojega odjeka u nas poslužiti da se bolje shvati i odnos prema improviziranom teatru. Dobro je poznato da u hrvatskom petrarkizmu, značajnom i po tome što su u njegovu kontekstu nastali prvi evropski prijevodi Petrarke, nema (osim malobrojnih nevještih iznimaka koje potvrđuju pravilo) sonetne forme, s kojom se inače u Evropi gotovo poistovećuje pojam petrarkizma. I tu se osjeća osebnost naše recepcije, jer manjkavost se može ocijeniti i kao prednost. Ograničena adaptabilnost Komedije dell'Arte našim kazališnim uvjetima, ali i njezina uključenost u naš teatar kad god se to nije potiralo s ciljem, namjenom i tradicijom, ima iste razloge i korijene kao i prestrukturiranje talijanske sonetne forme i posebnih sastavnica petrarkističke elokvencije u tradicionalne metričke okvire hrvatskoga dvostruko rimovanog dvanaesterca, koji je dao našinsku obojenost u njemu prepoznatljivim općim tematsko-retoričkim značajkama Petrarkina i talijanskog petrarkističkog pjesništva. Uostalom, iz našeg petrarkizma (i antipetrarkizma) naša je komedija sedamnaestog stoljeća crpila izvorne modele u oblikovanju ljubovnika, končetoznoga govora, pa i burlanja s ljuvenim izvještačenostima, što je sve bilo karakteristično za Komediju dell'Arte. Ako se ni s našim petrarkizmom ni s našim »smiješnicama« evropski književni i kazališni korpus nije obogatio osobito velikim plodovima (za razliku od dometa podjednako indikativne pasto-

ralne vrste u Držića, Zoranića, Gundulića), ne mogu im se zaniijekati crte samosvojnosti, koje zahtijevaju i adekvatnu poredbenu prosudbu.

Treba napokon napomenuti da slika našega teatra, pa i tema vezana za Komediju dell'Arte, imaju šire okvire, u koje se smještaju razni drugi naši kazališni oblici. U istom bi kontekstu naime trebalo govoriti o *Vučistrahu*, o *Sužanjstvu srećnom*, pa i o kojoj preradbi Molièreovih komedija u Dubrovniku (u kojima čak ima pravih didaskalijskih uputa za improvizaciju), ali naše razmatranje ima ograničenu zadaću i bavi se samo komedijama sedamnaestog stoljeća, s uvjerenjem da dosadašnja istraživanja ostavljaju mjesta dopunama koje bi pridonijele da se tom teatru priskrbi doličnije mjesto u našoj kazališnoj povijesti.

### *Između eruditne i improvizirane komedije*

Gdje se isključivo književno-kritička metoda u proučavanju dramskih tekstova pokazala nedostatnom, teatrološki pristup često pronalazi prihvatljiviji odgovor. Dok se primjerice neki književni povjesničari nisu mirili s činjenicom da se hrvatskim komedijama sedamnaestog stoljeća ne znaju autori, pa su, između ostaloga, svoju zadaću iscrpljivali u marljivu traženju dokaza o autorstvu, teatrološkom analizom analogija s Komedijom dell'Arte dolazi se do zaključka da upravo anonimnost komedija potkrepljuje njihovu specifičnu strukturu namijenjenu kolektivno ostvarenom spektaklu a ne književnom vrednovanju.

U vezi s anonimnošću komedija moglo bi se prigovoriti da spominjemo nešto što nije nepoznato novijoj kritici. Važno je na primjer i mjerodavno mišljenje Franje Šveleca da su sve te naše komedije kolektivan rad, da su im sastavljači najvjerojatnije amateri, koje i on poimence nabraja prema poznatim arhivskim podacima; on nadalje naglašava da se drubrovačke komedije ipak razlikuju po tome što su napisane i što ih nisu izvodili profesionalni glumci, dopušta da su i oni mogli kakvu svoju dosjetku unositi kao improvizaciju, prihvaća naziv »artistička komedija«, navodi podrijetlo likova iz Komedije dell'Arte. Međutim, sve te i druge značajne opaske vode prema konačnoj ocjeni koja nije osobito pozitivna, i utoliko je sporna, a temelji se na tvrdnji da te komedije doduše jesu prvenstveno tekstovi za pravljenje predstave a ne književna djela, ali ipak, budući da su napisane, podliježu

i književnoj ocjeni, koja je uglavnom negativna. Protuslovnost se teško može razriješiti kad se konačni sud zapravo temelji samo na književno-kritičkoj a ne na teatrološkoj metodi, jer prva može voditi jedino nijekanju, a drugu smatramo sredstvom koje pridonosi rehabilitaciji posebnih vrednota komedije sedamnaestog stoljeća. Stoga i jest bliža cilju *Povijest hrvatskog kazališta* Nikole Batušića, koncipirana teatrološkom metodom. Sve te i druge kritičke rezultate dijelom ćemo podrazumijevati, dijelom ponoviti, a dijelom dopuniti.

Nije neobično što kritika, unatoč preciznim i uvjerljivim analizama, ostavlja otvorenima neka pitanja o biti barokne komedije kao vrste teatra, iako smatra da »uz manje intervencije« neke i danas mogu osvojiti gledaoce. Kako god o njima sudili, sigurniju nam kritičku definiciju, naime, ne omogućuju, jer ih nema, takvi naši zapisi, dnevnici, zbirke, pisma, ikonografija i drugi dokumenti kakvi su poslužili da se iz oskudnih indikacija u scenarijima rekonstruira poetika, tehnika i povijest improviziranog teatra u Italiji. Ipak, kritičke su analize otvorile put istraživanju određene scenske ostvarljivosti naših komedija uočavanjem analogija s Komedijom dell'Arte, koje se izravno odaju u nekim aspektima strukture tekstova, pa je potrebno iz njihove naravi izvesti moguće značajke spektakla u koji su se takve osobine preobražavale, pri čemu su se zacijelo ostvarivali tako autonomni scenski ugođaji, da su se tekstovi sveli na puke predloške uglavnom bez samostalne vrijednosti. Autori i jesu ostali anonimnima zato što su isključivali literarnu destinaciju teksta i smatrali, možda, kako im ne pripada presudno mjesto među tvorcima komedije. Ne može se zaista isključiti da su njezini tekstovi nastali sudioništvom više suradnika, a po tome je ta vrsta teatra bila samo jedan, po značajkama specifičan segment našega kazališnog života sedamnaestog stoljeća, u kojemu dominiraju individualne autorske drame Gundulića i Palmotića u znaku literarnih a ne samo izvedbenih ambicija.

Ponavljajući sadržajne obrasce, nižući kratke prizore usmjerene na brzu radnju i neposrednu komiku, na efekt fragmenta i izravnu karikaturu, na podmetanja i quid pro quo-e, na jezične dosjetke i kalam bure, obilujući dakle osobinama koje su literarno oskudne i gotovo bezvrijedne ako ih adekvatno ne oživi bravurozno scensko opredmećenje i glumačka interpretacija koja je u stanju uvijek nanovo izazvati smijeh iako polazi od poznatih formula — ta se komedija oslanjala isključivo na predstavu. U »definitivnoj« je pisanoj verziji kakvu po-

znajemo vjerojatno ishodila iz izvedbenih rezultata, jer nije isključeno da je taj predložak oblikovan nakon scenskih provjera i dogradnje glumaca. Otud u dijalozima i monolozima obilježja spontane govornosti i reprodukcija svega prije nego literarno promišljenih govornih iskaza, reakcija, pogrda, aluzija, koje se izmjenjuju s replikama i načinima stiliziranog govorenja, gdje je očiti intervencija sastavljača (starješine družine), kao u dijelovima koje govore pedanti, ljubovnici, stranci, sa specifičnim jezičnim stilizacijama. Ukratko, tekstovi su, očito, kao i u Komediji dell'Arte, često imali korijene u eruditnoj komediji, ali po mnogim crtama djeluju kao da su nastajali najprije kao povod a zatim ishod izvedbe, kao sinteza suradnje sastavljača, možda ujedno postavljača i glumca, s ostalim sudionicima u oblikovanju predstave.

U odnosu i jedne i druge komedije prema eruditnoj komediji prethodnog stoljeća, pa i prema Plautu i Terenciju, ujedno se odmah opažaju i velike razlike među njima. Stotine scenarija talijanske improvizirane komedije doduše odaju zaplete preuzete iz renesansnog teatra, antičkih klasika i drugih izvora, ali nova kazališna vrsta evoluirala prema neponovljivim isključivo talijanskim formama, koje se nigdje nisu presadile u cijelosti, nego su samo parcijalno utjecale i na tekstove i na interpretacije talijanskog i stranog teatra suvremenog i budućeg sve do našeg doba. Za hrvatsku se baroknu komediju može reći da sa svojim specifičnostima pokazuje vezanost i za neke obrasce Držičeve komedije i za određene značajke improvizirane komedije.

Ako kažemo kako spomenuta hibridnost ne dopušta da se uvijek lako utvrde elementi koji je povezuju s Komedijom dell'Arte mislimo na pokušaj da se rekonstruira način njezine scenske, glumačke realizacije, poglavito što se tiče glavne značajke njezina talijanskog uzora, a to je improvizacija, koje su se naši istraživači u svojim raspravama oprezno doticali, očito zato jer im je manjkalo pravog uporišta. Čini se da je tome pridonijelo i shvaćanje geneze i načina funkcioniranja komedije »a soggetto«. Riječ je o tumačenju pojma *Arte*, koji je u kritici inače bio predmetom dugotrajne polemike. Još u novije doba, obnavljajući, zbog drugačijih razloga, mišljenje mnogih prošlostoljetnih stručnjaka, kritika se okomila na suvremeno općenito prihvaćeno shvaćanje insistirajući na tome da termin naznačuje umjetnost, vještinu, talent, artizam. Ispravnu je interpretaciju autoritativno i precizno sažeo Croce ističući da Komedija dell'Arte prvobitno nije umjetnički ili estet-

ski, nego profesionalni pojam, da označava komediju kojom se bave profesionalci i ljudi od zanata, jer *arte* u starom talijanskom jeziku znači »zanat«.

Međutim, prvobitno značenje, koje potvrđuje činjenica da su se Komedijom dell'Arte u prvom redu zaista bavili profesionalci pretvorivši je u »industriju«, za naše raspravljanje ima odlučnu važnost, jer u njoj i jesu razlozi neponovljivosti i nepresadivosti improvizirane komedije u sredine gdje je manjkala adekvatna tradicija i gdje se nije osjećala potražnja za redovitim odvijanjem takve zanatske djelatnosti. Drugim riječima, proizvođačka narav fenomena uvjetovala je i njegovu poetiku, koja je samo s nekim svojim osobinama mogla djelovati na teatar u drugim jezicima i tradicijama. Samo su profesionalci tu komediju, iskonski ukorijenjenu u talijanskom tlu, mogli uzdići do virtuoznosti, uspostavljati obiteljsko nasljedovanje u putujućim družinama, u kojima se iz naraštaja u naraštaj prenosila glumačka i akrobatska vještina, gdje su se oblikovali specijalizirani i fiksirani tipovi, glasovite maske, kreirala i usavršavala tehnika improvizacije na temelju predložka koji je sadržavao *canovaccio*, ukratko stvarala tradicija koja je postala slavnom i u Evropi a ne samo u domovini Harlekina, Pulcinelle, Brighelle, Pantalonea, Doktora, Kapetana, Sluškinje, Ljubovnika i nepregledne slikovite povorke tipova i likova u raznim varijantama, koji su oduševljavali i puk i dvorove, koji su okruživali značajne literate i moćne kraljeve i bili uzorom i poticajem Molièreu i Goldoniju.

Kad se o svemu tome i još o koječemu drugome vodi računa lako se zaključi da je Komedija dell'Arte izazivala divljenje, ali se nije mogla oponašati drukčije negoli su to činili u nas. Geografska blizina i uzajamni dodiri dviju obala pomogli su da je dobro upoznamo, ali njezine grane nakalemljene na našu stabljiku dale su specifičan plod, koji jest posvjedočio o sličnosti dvaju podneblja, ali i o razlikama u podrijetlu i u razvitku između dvaju svjetova.

Križanje koje je donijelo hibrid eruditne i improvizirane komedije u svakom je slučaju obogatilo sliku hrvatskog kazališta, koje je u sedamnaestom stoljeću poznavalo sve suvremene kazališne oblike.

## *Digresije o našim odjecima u talijanskoj Komediji dell'Arte*

U pomanjkanju neposrednih potvrda o tome jesu li ili koliko su sastavljači dubrovačkih komedija u drugoj polovici sedamnaestog stoljeća izravno poznavali predstave Komedije dell'Arte često te njihove veze s talijanskim glumištem spominjemo tek kao (posve uvjerljive) pretpostavke. Da im je talijanski teatar, međutim, bio i te kako poznat može se zaključiti po mnogim i raznovrsnim analognim dodirima između dviju susjednih kultura. Na svoj način najbolje se to može ilustrirati odjecima našega svijeta upravo u talijanskoj improviziranoj komediji, o čemu jasno govore dokumenti. Stoga je u ovom kontekstu opravdano toj temi posvetiti kratku digresiju služeći se podacima koje je objavio Mate Zorić na talijanskom jeziku u svojoj studiji o južnoslavenskim odjecima u talijanskoj književnosti sedamnaestog stoljeća.

Golemo gradivo, napominje autor, izgubilo se ili je nestalo zajedno s glasom glumaca u krajevima gdje su nastupali, pa i na našem području, što potvrđuju primjerice stari splitski bakrorezi. Dokaz o tome da je dodira s našim ljudima i odjeka našega svijeta bilo otkriva se listanjem šest Pandolfijevih svezaka posvećenih Komediji dell'Arte. U raznim tu sabranim djelima koja ovdje radi sažimanja nećemo navoditi nailazi se i na jezične, zemljopisne i kulinarske reminiscencije s našeg područja, pa se spominju i jela »alla schiavonesca«, među Zannijevim raskošnim jelima vidi se »čitava Skjavunija«, od našinske se kuhinje hvale jela prema skjavunskim običajima, slano i svježe meso, pečeni škopljeni janjci »com'usanza far sclavuni tra buni compagnuni« itd.; među mnogim jezicima koje razmetljivi kapetan Spaventa poznaje nalazi se i »schiavia«, neki kapetan koji se zove Draganteo vjerojatno je Dalmatinac, kapetan Tempesta daje kao miraz cijelu Dalmaciju, spominju se balkanske zemlje, uskoci (koji su kao tema ušli u talijanski teatar već u djelu *La Malandrina* Giovan Francesca Loredana, o čemu sam na drugom mjestu pisao), Dottore u svojim tiradama spominje Hrvate i veličajući svoje zasluge hvali se da ga dobro gledaju u Skjavuniji, da o njemu ima dobro mišljenje Dalmacija i da je proputovao Hrvatsku, Dalmaciju, Istru, Rašu, Skjavuniju.

Kad se navedenim primjerima dodaju mnogobrojne druge vijesti o odjecima slavenstva i naših krajeva u talijanskoj književnosti, koje je samo za to stoljeće u istoj studiji skupio autor, pa im se pribroje obično poznatiji podaci o obratnim dodirima među dvjema obalama,



posve je razumljivo da našoj kazališnoj kulturi nisu promaknula znanja o Komediji dell'Arte i da je talijanski teatar kao svi ostali aspekti kulture na Apeninskom poluotoku u nas bio poznatiji nego u mnogim drugim zemljama do kojih je glas o njemu dospio.

### *Pitanje improvizacije*

Književna je znanost baveći se sukladnostima naše komedije s Komedijom dell'Arte najteže dokazivala da je i u nas tekst služio za improviziranje. Petar Kolendić je tek pišući o liku Pulcinelle koji se u njoj javlja našu komediju izrijekom nazvao »improvizatorska naša Komedija dell'Arte« ne gubeći nade da jednom odnekud »iskoči koji prašni didaskaliski naputak, scenario naš«. Spominjale su se i zanimljive potvrde u sudskim ispravama, koje svjedoče o pozivanju glumaca na odgovornost zbog toga što su predstavljajući ubacivali stihove i pogrđnim tekstom vrijeđali ili karikirali pojedine prisutne gledaoce (Anton Kolendić). Krleža pak u svojem poznatom eseju o našem dramskom repertoaru sasvim određeno ta ista djela naziva Komedijom dell'Arte. Vidjeli smo da su ih definirali i »artističkom komedijom«, pa možda takvo njihovo shvaćanje (nasuprot tumačenju pojma *arte* u smislu zanata, profesije, sa svim implikacijama koje taj teatar čine teško asimilativnim) donekle prejudicira tu i tamo izraženo mišljenje da je u nas riječ o improviziranoj komediji. Naslućivalo se čak da su se nosile maske i tvrdilo da je to improvizirana komedija »kod koje je baš kao i kod njenog uzora u Italiji pisani tekst najčešće osnovica po kojoj ide linija radnje a sve je inače prepušteno slobodnoj i nevezanoj improvizaciji izvođača« i da se jedva može zamišljati kakve se sve riječi, geste i situacije »pokatkad kriju iza znaka &, koji se često sreće u rukopisima tih komedija a koji kazuje da tu nastaje improvizacija« (Pantić).

Očito je da se, zbog pomanjkanja dokaza, i uvjerljivo tvrdnje svode na pretpostavke i ne uspijevaju biti ni sigurnima ni dosljednima, pa ostaje nepoznato na koji način i u kojoj mjeri se naša komedija improvizirala i jesu li neki poznati likovi koji su derivacije iz talijanske komedije nosili karakteristične maske i kostime. Ponekad se, čini se, smatra kako je improvizacije bilo samo tamo gdje je u rukopisu stajao poseban znak, a kritika je manje naslućuje u naravi samog

teksta i u općim značajkama struktura. Za komediju *Lukrecija ili Trojo* posljednji spomenuti autor kaže da joj je tekst napisan do kraja pa nije vjerojatno da je u njemu uopće bilo improvizacije, a nigdje nema ni posebnog znaka, no to ne znači, nastavlja on, da ta tipična »pisana komedija« nema nikakvih obilježja Komedije dell'Arte, iako za razliku od većine ostalih suvremenih komedija dubrovačkih nije davala prostora improvizaciji. Pitanje improvizacije ne dobija jasniji odgovor niti kad se autor zaustavlja na liku Skapina, koji se javlja samo u toj našoj komediji, jer decidirano tvrdi kako je sasvim sigurno da je taj lik i u Dubrovniku nastupao sa svojom tradicionalnom maskom u uobičajenom šarenom kostimu i da se ponašao točno onako kao i njegove kolege u to doba na evropskim pozornicama. Moramo se pitati, kako to da Skapin na evropskim pozornicama nikad nije improvizirao, što bi se zaključilo po ovoj komediji za koju se kaže da nije davala prostora improvizaciji.

Zabuna odaje kako tradicionalna kritika može zapasti u neprilike, osobito kad je ne potkrepljuju arhivski podaci. Ne treba se ipak čuditi nedorečenostima i protuslovljima kad se zna da je teško definirati granice improvizacije i u Komediji dell'Arte i da kritički zaključci nisu uvijek jedinstveni. Zna se da je improvizacija bila vrlo relativna, manje ili više slobodna, da se oslanjala na određene zapise u zbirkama. Važnije je naglasiti da je svaka prava glumačka umjetnost u određenoj mjeri improvizirana, dakle i onda kad to načelo nije apriorni zahtjev njezine poetike. Naša komedija, to je sigurno, nije mogla, kao Komedije dell'Arte u svojim sjajnim trenucima, postizati neponovljive učinke, u kojima se virtuozno prožimlju spontanost i stiliziranost, individualna briljantna kreativnost maske i sveukupan ugođaj kolektivno ostvarivanih svih drugih vizualnih i akustičkih komponenata.

Na temelju indikativne činjenice da su im autori ostali anonimni već smo zaključili da naše komedije samo u detaljima podsjećaju na scenarije pa stoga na prvi pogled ne upućuju na improvizaciju. Kako su, kao što se čini, u sastavljanju surađivali svi članovi družine, neku vrstu improvizacije (izravnije i svakako drugačije od one što se tobože pripisuje Držićevim pometnicima, kad su navodno njih šestorica komediju »u šes dana zdeli i sklopili«) zaista možemo deducirati iz sponatanih, kod većine likova izrazito neliterarnih dijaloga i monologa, koji ostavljaju dojam o prethodnu dogovoru, o naknadnu uobličenju improvizacije i razradbe, sve s ciljem da se napravi dinamična pred-

stava u duhu vremena i prema ukusu publike. Bijahu i naši glumci ljudi svojega doba pa su kao amateri *ad hoc* organizirane družine prihvaćali dosege već proslavljenog teatra dell'arte ne odričući se svega onoga što je i njihovoj publici i njihovu talentu bilo dostupno i potrebno a što je inače bilo traženo i »moderno«. Prizori njihovih komedija, narav njihovih tekstova između tradicije i inovacije, dopuštaju naslutjeti neku našu mjeru interpretacije.

### *Prilagodba tradiciji i sredini*

Desetak tekstova naše komedije sadržajno se iscrpljuju u vrlo običnim, svakodnevnim, u Dubrovniku lociranim, domaćim zgodama, u kojima rijetko kada ima mjesta egzotici, pustolovnosti, tematskoj šarolikosti, motivima, situacijama, likovima iz evropske tradicije i drugim kompleksnim slojevima kao u neusporedivu fundusu Komedije dell'Arte. Idući po stazi te običnosti tragom glumaca koji su svojim tumačenjem jamačno umjeli zavesti maštu gledališta slobodno možemo ustvrditi da je cio njihov izraz, gluma, mimika, gesta, gibanje, ritam, morao biti suzdržaniji nego u Talijana, koliko god bio stiliziran i stilizacijom stereotipiziran. Zbog pomanjkanja profesionalne perfekcije, u našoj je komediji valjda bilo znatno manje skokova, akrobatike, vatrometna gibanja, spektakularnosti i učinaka koje su sa željom da zadržave stvarali kostimi, maske, rekviziti, scenografija, glazba, ples, strojevi. Mora da je naglasak bio na verbalnoj komici, lascivnim upadicama, lokalnim aluzijama, drastičnim lakrdijskim šalama i prijevarama na račun smiješnih zaljubljenih staraca i njihovih bolesti, proljeva i »fontanela«, smrada, pohote, pijanstva, preodijevanja, batinanja. Sve se to i nije moglo izvoditi bez određene improvizacije dogovorenih i zapisanih postupaka i situacija, ali je malo elemenata ostalo iz široke lepeze motiva u Komediji dell'Arte, daleko maštovitije i kadre da svojim stilsko-izražajnim kanonima podvrgne bilo koji aspekt vrlo raznovrsnih poticaja apsorbiranoga prethodnog teatra. Njezini su određeni modeli u nas poslužili da se u njih smjesti povremeno ciljanje na ljude i zgrade u gradu, na vlast, izrabljivanje, običaje, tradicionalne teme škrtosti i rasipnosti. Lako se u nas lokalizirala i aktualizirala prihvaćena ali i otprije poznata tipologija gladnih slugu, komičnih starešina, ljubovničkih prenemaganja, goropadnika, nadriučenjaka. Sve što se

preuzimalo iz talijanske komedije, od Pantalonea, Kapetana, Doktora do dvojice Zannija, Ljubovnika, Sluškinja pa i adaptiranih, u našoj sredini zatečenih, izvornih talijanskih likova, sve je u našim komedijama moglo naći odziv publike ne samo zato što je njezin senzibilitet pratio opće stilske evoluiranje do baroknih normi nego i zato jer je jezikom i duhom zapleta zahvaćalo i odražavalo naše prilike, jer se na karikiran način podudaralo sa svakodnevnim životom i s našinskim mentalitetom. Unatoč određenom predimenzioniranju ili prevrednovanju prijašnjih standarda i nerealističnom konstruiranju jednostavne i uvijek predvidljive fabule s očekivanim i unaprijed poznatim likovima, predstava nije djelovala na publiku kao nešto uvezeno, oponašateljsko, apstraktno, iako je formalna stilizacija zamijenila nekadašnji kriterij uvjerljivosti. Zabavnost i artizam nisu ostavljali mjesta izravnu moralizmu i »politizaciji«, nego se misija teatra svela na grohotniji ali površniji smijeh, a izvanjsko gibanje i dekorativnost potisnuli su unutrašnje proživljavanje. Kakvo je bilo vrijeme, takav je bio i teatar, što će reći da ni u nas, kao ni u Italiji, nije prestao biti *speculum consuetudinis*.

Iz toga slijedi da vrednovati komediju sedamnaestog stoljeća na temelju jednakih načela i zahtjeva s kojima se prilazilo Držićevu teatru kritički ne može biti plodonosno, jer se mimoilaze razlozi koji su je uvjetovali kao zasebnu teatarsku pojavu, s novim elementima izražajnosti u skladu s drugačijom osjećajnošću, poetikom, publikom. Stoga je apsurdno kad kritika ustraje na nekim svojim pozitivistički stereotipnim izvanvremenskim kriterijima (u ime kojih je i Držića urotnika proglasila ludim jer njegov čin nije umjela objasniti u skladu sa svojim predrasudama) pa posumnja da su gledatelji takvih komedija bili neobično skromni kad su pristajali da se po tko zna koji put smiju uvijek sličnim sadržajima, likovima često istih imena, srodnim prizorima, šalama, obratima, preodijevanjima, ukratko ponavljanim, tipiziranim, konvencionalnim rješenjima. Publika, koja je, zajedno s tvorcima takva teatra, bila uzorkom kulture, njezinim zrcalom, zaista bi zavrijedila potcjenjivanje da je pozornost ograničavala na te ponavljane značajke, da im je pristupala s istom sviješću kao stotinjak i više godina prije i da baš u tim značajkama nije vidjela pretekst za scensku bravuroznost izvedbe, da ponavljanja i stereotipnost likova i situacija nije doživljavala kao preduvjet za spektakularnu nadogradnju i za glumačke ekshibicije. Već i sama plurilingvistička faktura komedije,

izražajna obojenost i jezično kontrastiranje tipova, od pseudoučene latinštine i citatomanije Doktorove preko dijalektalne hrvatske, talijanske, dijalektalne, makaronske i ostale jezične zbrke te izvještačena petrarkističkog govora i končetizma do sočnih narodnih jezičnih prostota, svjedoči da se publika naše komedije nije sastojala samo od naivna i neobrazovana svijeta i da naručitelji i tvorci predstava nisu bili prostodušni. Neuvjerljivo je i povijesno neopravdano afirmirani kazališni fenomen tumačiti kao sliku primitivizma sredine, publike, kulture, i monotoniju struktura, jednoobraznost scena i tipova, opetovanje postupaka ocjenjivati samo na razini sačuvanog teksta kao »literature«, a ne kao gradivo za određeno, od nekadašnjeg drugačije, oblikovanje, za artizam predstave koju ne možemo ni približno rekonstruirati — uostalom kao nijednu drugu u povijesti kazališta — na temelju samoga teksta, ali pouzdano možemo smatrati da je imala umjetničku autonomnost, kojoj je adekvatna mjera improvizacije davala bitno obilježje.

Spektakularnost i teatralnost, karakteristična tendencija stoljeća i u umjetnosti i u životu, i u našim je prilikama našla izraz u kazališnim predstavama. Doživljaj efektne rasonode, potaknute zacijelo spretnom, uvijek nanovo variranom, inovacijama oživljavanom a u biti poznatom igrom, odgovarao je granicama što ih je zbilja otvarala i dopuštala u razdoblju našeg baroka, prema ukusima gledatelja, ni bližih ni udaljenijih od Italije i Evrope nego što bijahu u Držičeve doba, ali u kulturnom smislu posve drugačijih. Komplementarnost teksta i geste, ritam brzih izmjena prizora koji se oblikuju kao *komički fragmenti*, monološki istupi omiljenih tipova, umeci stihova i pjesme, garniranje šablonske radnje verbalnim ili igranim *lazzima* — sve to povezano u cjelovitost jednostavne priče s unaprijed predvidljivim tokom i koncem — tvorilo je umjetnost teatra s vlastitim pravilima igre. Stoga tvrditi da komedija nije dosegla vrijednost Držičeve komedije ne koristi poznavanju ni jedne ni druge, jer to znači uspoređivati samo s jednim prethodnim uzorom nove, evoluirane, bitno modificirane oblike, koji s kulturom Držičeva stoljeća imaju malo veze, a nedjeljivi su od kulture i publike svojega doba, koje predstavljaju, kojima služe i koje odslikavaju. Prema tome, neprimjereno je isticati da te komedije nisu dale široku i obuhvatnu sliku dubrovačkog čovjeka svojega doba i da se nisu u ime nekih ideala uhvatile u koštac s naličjem i rugobom života, nego su ostale kod preuzetih shema, s malo literarnog majstorstva i primitivno. Opet se takva ocjena okreće

više oko toga što te komedije nisu, mjesto da metodski primjerenom analizom pokaže što one jesu bile kao teatar u svojem vremenu i po mjeri društvenih i estetskih shvaćanja jednog doba. Treba ipak priznati da je takva kritika dala dobar doprinos kad je s ciljem da osvjetli elemente »realizma«, koji je uzimala kao ono što je u tim tekstovima jedino vrijedno, otkrivala arhivske podatke, koji zaista ilustriraju odraz dubrovačke stvarnosti.

Arhivskim vijestima ne može se dakako zaniijekati vrijednost, ali uz uvjet da pridonesu osvjetljenju specifičnosti komedije, koja je na svoj način osluškivala i reproducirala polifonost, kićenost, teatralnost, ukrućenost, končetoznost, moralnu površnost i druge značajke baroknog razdoblja.

### *Lazzi*

Jezik komedija sadamnaestog stoljeća često je današnjem čitatelju manje razumljiv od starijega Držićeva, jer vrvi danas slabo poznatim izrazima staroga govora, dijalektalnim elementima, romanizmima i talijanizmima, makaronskim primjesama i drugim značajkama, koje likove ocrtavaju uglavnom površno i stereotipno, prema zahtjevima žanra. Talijanizmi ili talijanski jezik i dijalekti (mletački, napuljski, puljiški) našim su komedijašima poslužili kao svjestan izbor u građenju komičnosti pojedinih likova. Oni su integralan dio opće jezične impostacije u znaku plurilingvizma, makaronštine, kalambura i drugih govornih osobitosti, koje su doduše bile tipične za Komediju dell'Arte i dijelom naslijeđene iz eruditne komedije, ali u naš se teatar nisu prenosile iz Italije, nego su bile izvornom kreacijom. Strani su se idiomi, dapače, rabili intencionalno, sa smišljenim učinkom, jer im je cilj bio naglasiti podrugljiv ili komičan kontrast između narodnoga govora i hipertrofiranoga služenja tuđim, prekomorskim, ali u našoj sredini dobro poznatim jezikom, bar u redovima obrazovanijih, pa i nekim manje poznatim talijanskim narječjima. Talijanski se jezik u nas mogao i spontano rabiti i podvrgnuti čak određenom stupnju satirične persiflaže, ne kao jezik po sebi, naravno, nego kao izražajno sredstvo likova što se njime služe postajući i preko takve konfrontacije antagonistima drugih likova koji se služe narodnim govorom. Najveći učinak

verbalne komike nastaje kad se Talijanov jezik karikira, pogotovo u lakrdijaškim prizorima (kakav je primjerice predzadnji u drugom činu *Pjera Muzuvijera* s Kolom Puljizom i Franom, kad ga ovaj uvuče u vreću i tuče).

Vjerojatno je da takve scene bar što se tiče sadržaja ne zaostaju za tipičnim komičkim fragmentima Komedije dell'Arte. Unatoč izravnim vezama, razlike su, međutim, očite već u tome što u nas ipak nije riječ o scenariju ni o onakvim elementima improvizacije koji su se iz njega oslobađali. Kad budemo neposrednije razmatrali analogije, neprestano će nam se nametati osnovno pitanje je li dolazilo do srodne interpretativne stilizacije u ritmu govora, gesti, gibanju. Odgovor će biti pozitivan, ali uz korektiv dojma koji će sugerirati značajke tekstova, da je glumac istodobno u nečemu nastavljao »realističnu« tradiciju i zato je njegovo predstavljanje moralo nositi obilježja osobitih govornih, psiholoških i ostalih složenih komponenata specifične naše »glumstvenosti«, jedva usporedljive s talijanskom, koliko god ona bila eventualnim poticajem i uzorom.

Razlika se dakle, i u odnosu na Talijane i u odnosu na prethodna iskustva našeg teatra, danas može imaginacijom nekako rekonstruirati jedino prema indikativnosti sadržajnih i izražajnih sastavnica teksta. Potrebno je uočiti kako su strukturirani prizori, na koji je način i zašto dramaturgija usredotočena prema izvanjskoj komički situacija, koja se jezična i akcijska sredstva rabe u burlanju, preodijevanju, lakrdijanju na naš način, što govore umeci stihova odnosno pjesama očito našinske provenijencije, kako prizore čine šarolikima i dinamičnima razni stupnjevi i vrste jezične komike, drastične šale u govoru i u radnji itd. Svi ti poticaji drugačijoj interpretaciji od one kakvu zamišljamo (također intuicijom koju potiče narav teksta) u Držićevim komedijama vjerojatno su samo potencirali i razvili domete stila koji je bio karakterističan za te komedije, jer je i tu moralo doći do izražajnog pomaka od renesanse do baroka.

Nema indicija da su naši diletanti vjerno reproducirali sve ono što su na specifičan način, uigrano, neprenosivo činile talijanske maske. Teško je decidirano ustvrditi da je bilo identičnih osebujnih harlekin-skih položaja tijela, pokretnosti, bravuroznih tjelesnih ekshibicija u komplementarnoj povezanosti s kostimom, scenografijom i s drugim scenskim sredstvima koja tvore virtuoznost Komedije dell'Arte. Znamo samo to da je manjkala upravo *l'arte*, s prtljagom svoje konsolidi-

rane povijesti i autentičnosti. Ipak, ilustraciju crta koje hrvatsku komediju dovode u neposrednu vezu s improviziranom komedijom počet ćemo s jednom osobito izrazitom analognom značajkom.

Riječ je, dakako, o *lazzima*, jer se oni javljaju kao posljedica ili odrednica specifičnih struktura i jednog i drugog teatra. Kao što i prizori teže da se strukturiraju kao jukstaponirani, izdvojeni, samostalni komički fragmenti, *lazzo* se u njima također oblikuje kao komički fragment, koji je, kao što je poznato, u improviziranim komedijama prekidao ili odgađao radnju i smjesta se sam u sebi iscrpljivao. Ovdje nećemo opisivati sve njegove funkcije u talijanskoj komediji, njegovu složenost, duhovitost, tradiciju, često puta i tešku probavljivost zbog raznog pretjerivanja, iz čega bi se vidjelo da ga ne treba smatrati posve istovetnim s našom srodnom burlom ili jednako efektivnim. Dosta je da pokušamo pokazati kako naši *lazzi* i druga strukturalna obilježja naše komedije vuku podrijetlo iz Komedije dell'Arte.

*Lazzo*, znamo, može biti duhovita izreka ili lakrdijaška radnja, koja se osamostaljuje u strukturi komičkih fragmenata te predstavlja varijaciju, mimsku igru, umetnutu bufonsku scenu. U hrvatskoj komediji, razumije se, nešto je vezaniji za prekinuti tijekom sadržaja, pa često ishodi iz situacije i na neki se način opet u nju uključuje, iako se i u nas uglavnom doimlje kao sebi dostatna i samostalna komička digresije. Kad je kratak, ograničavajući se na brzu dosjetku, aluziju, kalambur, ekstemporu, to se osamostaljenje i ne osjeća, ali je znatno izrazitiji kad ispunja cio prizor ilustrirajući narav komičkog fragmenta kao bitnog obilježja strukture i u našoj komediji.

Naš se *lazzo* mogao s talijanskim donekle mjeriti jedino u prostoti i opscenosti, osobito verbalnoj, pa je suvišno nabrajati primjere s »fontanelama« staraca, ili s njihovim činjenjem u gaće, ili duhovitosti tipa:

— Dva jaja šlje gospodarica na jedno mjesto.

— Ja imam dva ljepša što hranim za tebe... (*Mada*, II, 15), ili aluziju kao u pjesmici s kojom se završava *Starac Klimoje*:

... gdi ću š njom, braće, veselo  
otezat platno pribijelo,  
pak u nje orsan krijući  
brodinu mû ću uvući.



Da bi se pokazalo koliko neslani mogu biti *lazzi* u Komediji dell'Arte kadšto se citira *lazzo* o bilu, mokraču i receptu, koji ćemo zbog posebnih razloga navesti, a nalazi se u *Zibaldoneu* P. Adrianija:

»Pulcinella dodirne nogu a veli boli me glava, pa dadne da mu se donese mokrača i pije te njom iz usta poprska Coviella po licu, zatim, da bi napisao recept, Coviellu naredi da se spusti četveronoške sa stražnjicom prema publici i da otraga pruži ruku i drži tintarnicu, a kad uzme crnilo čisti pero o Coviellovu stražnjicu veleći Galane zahvaljujem ti *ego medicus*«.

Radnja u drugom dijelu primjera (koji citira Apollonio) nameće usporedbu s osmim prizorom drugog čina *Made* i pomisao da je u njemu preuzet i adaptiran, a možda u nečemu i reproduciran, upravo taj *lazzo*. Riječ je o tipičnom komičkom fragmentu, gdje Fantažija na molbu Obloždera piše pismo njegovoj majci i, kad mu ovaj donese »knjigu i kalamar i penu«, veli mu: »Da, ma na čemu ću pisati? Čekaj, klekni dolu, ovamo se obrati prema suncu, prigni glavu doli. O, o, dobro stoji, a sad govori!«, a Obložder mu diktira svoje priproste i smiješne ali gotovo ganutljive želje da dozna je li kučka poglela mačića, je li tovar »dobre čire«, jesu li kokoši zdrave, je li se susjeda Krila udala itd. U prizoru nema nikakve didaskalije, pa ne znamo je li se igra s pisanjem, držanjem crnila i brisanjem pera možda podudarala s igrom u talijanskom primjeru, je li dakle i tu kao u mnogim drugim prizorima dolazilo do određene netekstovne improvizirane radnje, što se ne može isključiti kad se vidi da je inače cijela situacija vrlo tankom niti vezana s tije-kom sadržaja, da je samostalna, umetnuta, pa je svrhu da *lazzijem* izazove smijeh morala ispuniti adekvatnim komičnim efektima, kako bi opravdala svoju digresivnost. Ne znači da sadržaj dijaloga bez drugih uputa u našoj komediji nije poticao na improviziranu radnju na isti način kao u talijanskoj scenarijske sažete indikacije, koje su se teatarski mogle oblikovati samo improvizacijom, i u govoru i u fizičkoj radnji.

*Lazzo* još jednog tipa, koji se sastoji od verbalne komike nastale na temelju dvosmislenosti, igre riječi, tobožnjeg pogrešna shvaćanja značenja na koje se nadovezuje replika, naša komedija izravno preuzima iz Komedije dell'Arte i ta je veza među njima najočitija i lako ostvarena, jer su i jedna i druga i u tome dobile poticaj iz prethodne komediografije. Da bi se moglo uspoređivati, navodim, prema Apolloniju, iz zbirke Placida Adrianija, »*lazzo* dijaloga preko treće osobe«, u kojemu

ljubovnik kaže Pulcinelli: »Pođi k onoj što se srđi«, a Pulcinella joj prenese: »on ti kaže: da l' te svrbi«. Tada će ljubovnica: »Tiranin je, reci dragom«, a on ljubovniku prenese: »Rekla je: nek ide s vragom«. Ljubovnik odgovara: »Reci da je okrutna mom jadu«, a Pulcinella ljubovnici dojavljuje: »Rekao je da obriješ bradu«. Možemo samo zamisliti kakve su sve kretnje, geste i ritam ispunjali prizor. U drugom primjeru njemački krčmar ovako daje popis troškova: »Četiri isjeckane kukice« (tj. četiri kokice), »sedam pečenih klubova« (tj. sedam golubova), »tri citre mina« (tj. tri litre vina), »prisjelo od mlijeka u suhim kućicama« (tj. predjelo od fileka u juhi s plućicama).

Prijeđimo na srodne primjere u našim komedijama. Zacijelo je najpoznatiji *lazzo* u osmom prizoru trećeg čina *Ljubovnika*, tipičan komički fragment, također tankom niti vezan za ostalu radnju. Tu, naime, Lukrecijin tutor Lovro zahtijeva od smiješnog tobožnjeg učenjaka Dotura da mu pročita inventar što ga stari ženik kani ponuditi kao protumiraz, a Dotur, tobože jer »faliva vistom«, neprestance griješi pa uz komične komentare sve ljutitijeg starca u vrlo efektnu i zabavnu prizoru nabraja: »kulin od vrata« (tj. »kolarin od zlata«), »deset jašina makaruna od srebra« (tj. deset dudzina peruna od srebra«), »dva ramena od elefanta« (tj. dva kamena od dijamanta«), »šest kosića popriganih u lardu« (tj. »šest nožića zakovanih u smeraldu«), »dva imperatura od pinjokata« (tj. »dva kopertura od brokata«) itd., sve do kraja, kad umjesto »šest kolajnica od bisera« s mukom pročita: »šest kobasica od se-se-ru-ra, useru«!

Igre riječi osobito su česte kad se naši Zanni izruguju napuhanoj učenosti. Tako u *Pijeru Muzuvijeru* Trijeskalo (III, 16) među svojim uzrečicama ima i »lupus in skrabica« umjesto »lupus in fabula«, a u petom prizoru prvog čina narudžbu Paska barbijera (što će reći i vidara) koja glasi »ulja od kamomile, kanfora e goma d'edera« shvaća kao »ulja od kobile, kantora i gube od gera«. Kad se Ždero u *Benu Poplesiji* (II, 9) sprda s Doktorom, na pedantove riječi »sit tibi cura« reagira: »Koja je ura? Ventiquattro k večeru«, a kad čuje »Etiam atque etiam!« pita »Koja Lukrecija?« i slično. Poslije (III, 8) igru s Doktorom nastavlja i Milica:

- Htio bih da mi učiniš jedno lenocinio.
- Govoriš li meni da ti je njeko nješto učinio?
- Aliud respondis ac rogo.
- Te roge odnesi komu si ih prije davo.

MATURANTI-CE DRŽ. REALNE GIMNAZIJE  
U DUBROVNIKU

PIREĐUJU U NEDJELJU, 28 - I - 1934  
U DVORANI OFICIRSKOG DOMA

# Reprizu svoje akademije

## PROGRAM:

- 1) „Himna“, izvodi orkestar
- 2) Anton Seifert: „Kranjske pjesme“ - Marš, izvodi orkestar
- 3) Franz Schubert: „Alegro“, izvodi gudački kvartet (M. Job, V. Ercegović, F. Dražić, J. Petaus)
- 4) O. Rieding: „Koncertino u G-duru“ op. 24, izvodi na violini Milo Job, maturanat; na klaviru prati Mira Učović, maturanatica
- 5) Marin Držić:

## DUNDO MAROJE

komedija prikazana prvi put u viećnici od kompanije „Pomet dužina“,  
a prerađena ovdje u jedan akt od I. Božića, maturanata

### L I C A:

Dundo Maroje . . . . .	I. Božić maturanat
Bokčilo, njegov tovjerner . . . . .	S. Medin, maturanat
Maro, sin dunda Maroja . . . . .	H. Katić, maturanat
Popiva, njegov sluga . . . . .	D. Baranović, maturanat
Sinjora Laura . . . . .	L. Pici, maturanatica
Petrunjela, djevojka u nje . . . . .	S. Stojan, maturanatica
Ugo Tudešak . . . . .	J. Depolo, maturanat
Pomet, njegov sluga . . . . .	F. Pici, maturanat
Pera, Marova vjerenica . . . . .	K. Kin, maturanatica
Stari Gjivulin . . . . .	S. Vlajki, maturanat
Tričeta iz Kotora . . . . .	E. Grgurević, maturanat
Kapetan Spira . . . . .	M. Gudelj, maturanat
Sbir . . . . .	D. Kerdić, maturanat

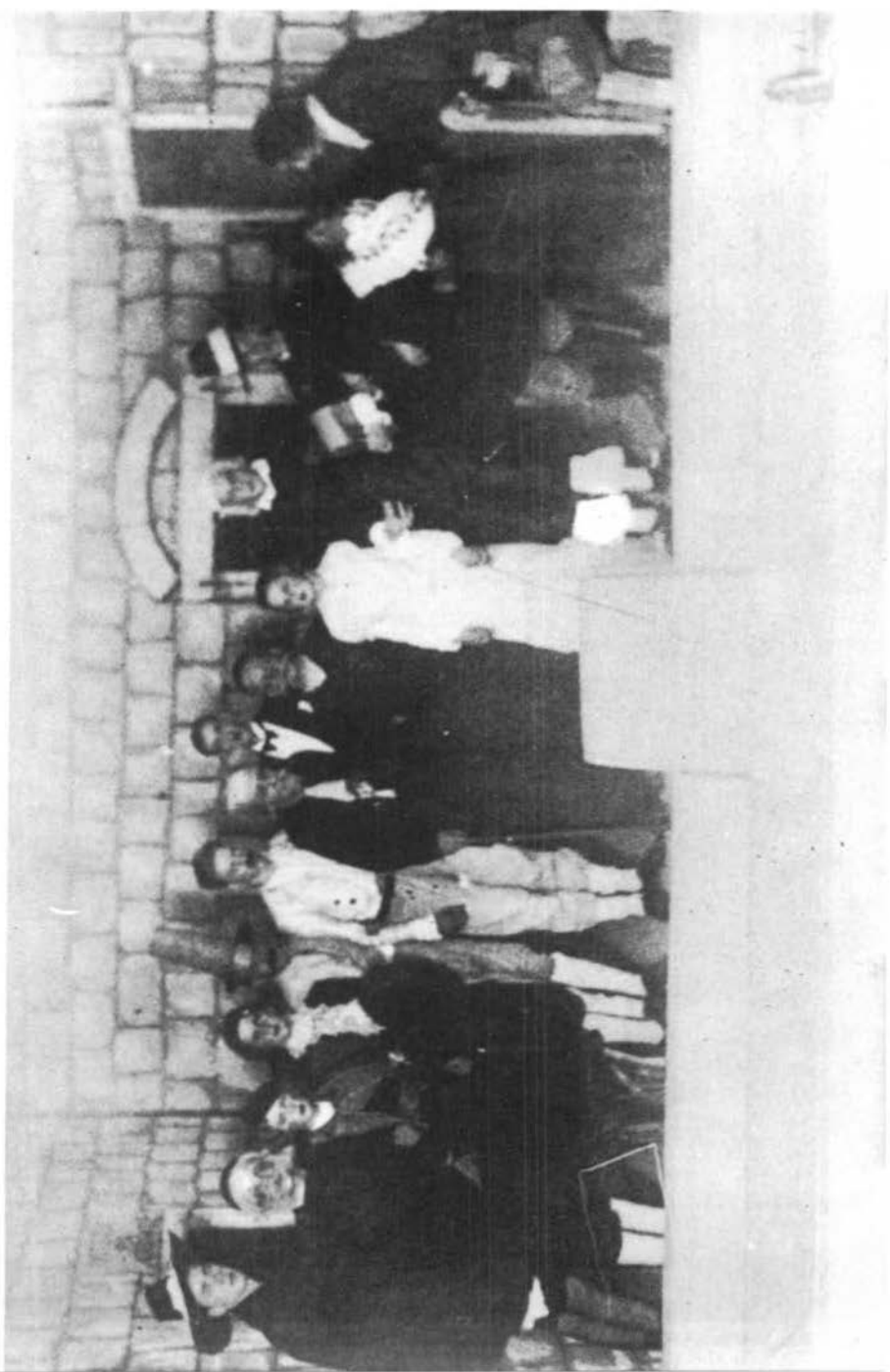
Dogada se u Rimu

\*

Početak u 4 sata poslije podne

Ulaznice: za odrasle 6 din; za dake 3 din.







— Salve, atque iterum salve!

— Te što će ona od slame?

itd. Tako se i u kratkom prizoru prvog čina *Lukrecije* Skapin ruga s Doktorom, koji ga je kucanjem prekinuo u jelu:

— Ja sam, Doktor.

— Ako si kojun, budi kako hoćeš, ja imam poso.

— Je li doma sinjor Tonin?

— Nije ovdje Džunin, pođi ča!

— Njegov je poso od importance.

— Koje ordenance, pošla je?!

Poznato je da je motiv jela, hranjenja, gladi, po kojemu se ističu Zanni, jedan od osobito čestih u Komediji dell'Arte. Zato vrijedi citirati *lazzo* o gladnom trbuhu, koji na početku četvrtog prizora drugog čina u *Starcu Klimoju* izvodi Mlaskalo. Nalazi se sam na sceni i služi se slikama i smiješnom pričom punom bizarnih slika, što je posve u duhu vremena koje je takvim neobičnostima inače bilo sklono:

»Držim za istinu, da je gladnos meni mati bila, er odkad sam se rodio nijesam sit bio, ali ti je ona mene devet mjeseca, ko držim, po alfabetu u trbuhu nosila, a ja ti nju eto veće devet godišta u mojoj utrobici nosim, i ona ti je mene malahna u trbuhu nosila, ali ti ja nju ne malahnu sred moje nevoljne pančice nosim, i svaki dan bolesti od rođenja imam a rodit je ne mogu. Ma čuo sam da njeka velika bestija gladni infant materi deset godišta u trbuhu stoji. Tko zna, da ti ovi glad od njegova sjemena, ali ti mi je, brajo, ona bestija sve žile skupila, tako da mi se čini trbuhu s kralješom smrtnijem celovim celivati. Veće sam od glada umro, nijesam živ. Id', da ko ono govori u meni, neg ti ću otiti prodat se: bratćo trgovci, hodite, skupite smiješnu stvar žalosnoga gladna Mlaskala«.

Očito je da se taj sluga bitno razlikuje od Držićevih potpuno određenih likova, koji motiv gladi, sa značajnim društvenim i idejnim implikacijama komike, izražavaju, poput Bokčila (da ne govorimo o Pometu), stilom jednostavne istinolikosti, dok Mlaskalo maštu prepušta složenim slikama i metaforizmu prenaplašene plastičnosti sračunatom na jak ali prolazan učinak.

U našim komedijama ima znatan broj *lazzija* koji ne ispunjaju prizor kao komički fragmenti, nego mu kao neka kratka radnja dadnu komičan kolorit ili lakrdijaški završetak, a naznačuje ih posve kratka didaskalija. Ilustrativan primjer, u kojemu se naslućuje određena ge-

stovna, mimička, a možda i kostimom naglašena glumčeva radnja, nalazi se u *Madi* (II, 6), gdje »mladac« Luka traži od Fantažije savjet, a ovaj mu, očito na harlekinski način, odgovara:

»Ovo se i hoće, kad se iz poklisaštine izide, da se monta na oficiju od savjetnika, čekaj neka mi se u gravitat stavit, er ova karika ima bit ezerčitana s velikom reputaciji — (*ovdi se umiva*). O, o, sad govori, gospodar«.

Fantažijina se radnja vjerojatno ne svodi na umivanje, nego sadrži neke geste, mimiku, kretnje, hod, koje tekst implicira. Kako bismo takve *lazzije* morali nazivati upućuje Lukin odgovor: »Nije vrijeme od *b u r l e*, Fantažija . . .«.

Najčešći, najjednostavniji, ali od dosad spomenutih uglavnom i manje duhoviti *lazzi* ili *burle* sastoje se od kraćih akcija koje obično naznačuju kratka uputa. Dosta je podsjetiti na obrazac u *Ljubovnicima* početkom drugog čina, kad se maškaranu Intrigalo i Proždor burlaju s ljubovnicima, nose Veselu »po ajeru« i Starcu nameću mrežu. U *Pijeru Muzuvijeru* (I, 11) također didaskalija upućuje: »Ovdi mu obraća rep, a Pasko zamlaćiva mu nogu u rep, a on njemu ričijak zameće na glavu . . .«, dok na drugom mjestu (II, 4) Mitar Dživu »mrči po obrazu i zadijeva joj rep«.

Da ni u našoj komediji kao ni u Komediji dell'Arte više ne vrijedi nekadašnja interpretacija načela prema kojemu teatar ne smije pokvariti narav i narušiti pravilo o uvjerljivosti (koje će rehabilitirati istom Goldoni s reformom komedije), dapače, da normom postaje upravo pomak kriterija prema stilizaciji i deformaciji, bolje reći svojevrsnoj dekorativnoj predimenzioniranosti forme, pri čemu je komika usporedljiva s grotesknom ekspresivnošću klauna — ilustriraju najizravnije *lazzi*, kao cilj i učinak komičkog fragmentizma i varijacija.

Navedimo primjer iz *Bena Poplesije* (I, 15), uz napomenu kako se i u njemu, kao i u svim ostalim komponentama ove vrste komedije, naivnost trivijalne situacije iskupljuje određenom glumačko-gestovnom i spektakularnom nadogradnjom, koja oživljuje, varira i na neki način uvijek nanovo teatarski revalorizira emblematičnost posvećenih, očekivanih i omiljenih likova i situacija:

KAPETAN: *All'armi, all'armi, Ždero!* Vid, ko je ono?

ŽDERO: Ono ti je djetić onega Peraštanina.

KAPETAN: Djetić onega Peraštanina?! To nije još umro?! Ja hoću da umre. — *Olà ti, umri delongo!* (*Vadi mač*).



ZIJEHALO: Ma što ti sam ja siromah učinio ter hoć da umrem?!

KAPETAN: Ja ti govorim da hoću da umreš delongo, *altrimente dirò, farò &*.

ŽDERO: Imaj pacijenciju, pobratime Zijehalo — kapetan hoće da umreš!

ZIJEHALO: Ma mi neka reče, zašto ću umrijeti?

KAPETAN: Dakle nijesi još umro?! *Orsù, Ždero, stani tu i gleda' me, a ti, Zijehalo, lezi na tle i zažmi oči. (Zijehalo ovdì lijega)*. Sad ću ga *con un calcio* metnut *nella sfera del fuoco*. Gleda', gleda', Ždero, ovu prodecu. *(Ovdì ga hoće zamlatit nogom, to i pada na tle, a Zijehalo bježi)*.

ŽDERO: Isa, *saglia* — isa, *saglia!*

KAPETAN: Što ti para, jesam li ga lijepo metnuo? Biće dosle došo *alla casa di Marte*.

ŽDERO: Tko?

KAPETAN: Oni djetić Peraštanina.

ŽDERO: Ako je uteko?!

KAPETAN: Muči, balordo, on nije uteko, nego sam ga ja metnuo, ako me još bolu prsti od noga, što sam ga s *vjolencom zamlatio i vrgol!* *(Ždero se smije)*. Muč' muč', hod'mo tja; hoću da ove moje prodece po svemu svijetu spovijedaš.

ŽDERO: Ha ha ha ha! Hoću, hoću!

U istoj komediji inače ima više lakrdijskih situacija koje voli taj teatar i na koje očito publika računa, posebice kad su u pitanju neki karikirani tipovi poput pedanta i kapetana. Tako na jednom mjestu Mihoć mlati Doktura (I, 2), a na drugom ga Peraštanin polijeva vodom (I, 8); smiješni su prizori kad se razgoličuje razmetljivo junaštvo kapetana, koji najprije izvodi ovakvu verbalnu paradu (I, 9):

»*Tira via, poltron da niente!* Gledaj s kojom bravurom hodim i idem dat asalt ovoj kući! Vidiš gdje mi izlazi dim iz nosa, oganj iz oči, trjeskovi iz rilice? Ovo moje čelo vidiš gdje sijeva oganj, a ova moja desnica ne čini li ti se trestit?«, ali pobjegne već u idućem prizoru (I, 10), kada se on i Peraštanin »biju drvom«.

Sličnih situacija koje najavljuju kratke upute ima i u *Džonu Fun-kjelici* (II, 7), i u *Šimunu Dundurilu*, u prizoru u kojemu je Pulcinella pjesnik, sa svojim smiješnim i za talijansku komediju tipičnim govorom i učenim reminiscencijama (II, 11), ili u drugome gdje laje, mijauče, riče kao vol ili kao tovar (III, 10).

## Ekstempore

Poznato je da se takozvana improvizacija u Komediji dell'Arte oslanjala na izgrađene i usavršavane obrasce, što će reći da glumac svoje bravurozne točke nikad nije stvarao ni iz čega, iako je, kao i u svakoj vrsti glumačke interpretacije, uvijek bilo mjesta većem ili manjem spontanitetu na raznim planovima izraza, a pogotovo kad se zna koliko je takav živi teatar bio povezan s neposrednom reakcijom publike. Očito je, prema tome, da je i narav burle u našim komedijama omogućavala i zahtijevala da glumac situaciju učini smiješnom i efektnom uz pomoć vlastite i s ostalim akterima usklađene izražajne spretnosti, spontanosti, ukratko improvizacije.

Čini se da trag prema nekom improviziranju vodi preko određenih onda aktualnih aluzija i spominjanih imena, što u komediografskoj tradiciji i nije bila osobita novost. Kako da inače opravdamo dramaturšku funkciju imena ili nadimke ženikâ koje u *Ljubovnicima* (I, 4) Anka predlaže Lukreciji ako ne kao neku vrstu ekstemporiranja s aluzijama na prepoznatljive osobe: Šime Oštrobradić, Ivo Makarulić, Miho Lojarić, Džore Kramarević, Bernardo Bolina, Maroje Sušeta, Luka Pinjokatica?

To se odnosi i na *Pijera Muzuvijera*, gdje nailazimo na imena Dživo Brabončina i Vlaho Slinavac (III, 3), i na *Madu*, gdje se spominju Andrija Smiljanić, Luka Biljković sa Tabakere, Anica »non poss« i Luka madone Gijere Cripčeve (I, 11), zatim Ivan Knežak (II, 7), pa opet Luka Cripčev, o kojemu se doznaje da je crevljar, te Pero Balota (II, 11), a uz sva se imena dodaju neke aluzije, koje su vjerojatno gledaocu morale biti zbog nečega zabavne.

Iz svega se može zaključiti da je, slično kao i Komedija dell'Arte, taj teatar svoju zanimljivost i popularnost dugovao između ostaloga i povremenim crtama aktualnosti, poruge i satire, veze između uprizorenog fantazijskog svijeta nastanjenog manje ili više apstraktnim likovima i dnevne zbilje, koja priređivače nije obvezivala ni na što više osim da izazovu srdačan i efemeran smijeh.

### Končeti i srodni postupci

Među uvijek istovetnim junacima i u talijanskoj komediji *all'improvviso* i u našoj uz starce i sluge osobitu važnost za stereotipan zaplet imaju zaljubljenici, iako su zbog oskudna udjela psihologije u strukturi manje efektni nego likovi o kojima ovisi smijeh. Jedna je od zajedničkih tipičnih baroknih crta i u naših kao i u prekomorskih ljubovnika izražavanje u »končetima«, koji se kao izvještačen govor proširuju i na stil Doktora, a posebno su zabavni u parodijama slugu. I končetizam je, međutim, primjeren našoj tradiciji, slike su mu stoga jednostavnije, pa je u tom pogledu Komedija dell'Arte neusporedljivo bujnija.

Evo kako mladi Pijero u *Benu Poplesiji* na povratku u Dubrovnik kliče u prizoru — fragmentu (I, 11), koji sam ispunja:

»Ah, Margarita, Margarita — ne veće životu moje smrti, ma smrti moga života! Ne veće pokoju mojijeh požuda, ma uzroče putijeh vječnijeh nepokoja! Ne živem ja veće, pokli ti, koja si bila moj život, umirući na onijem morskijem hridima, uzela si meni život«.

U drugom još kraćem prizoru-fragmentu obraća se hridima:

»... zašto na isti način ne daste svrhu mom mučenju, čineći me umrijet gdje je umro moj život! Ah, bez života ja živem i mrtav ne umirem!«.

Margariti i Pijeru, koji su bliski takozvanim »ozbiljnim ulogama« u Komediji dell'Arte, poslije je posvećen karakterističan patetični prizor (III, 3), gdje ne znajući jedno za drugo »svak o sebi govori« u ljuvenim končetima, a zatim se prepoznaju, ali se još uvijek ne sastaju:

»MARGARITA: Komu se imam uteć, da mi ukaže put po komu ću moć doć sred toliko valova od sreće u pravi porat moga pokoja? (...) smrti... ostavljajući mene živu, ugrabī mi život.

PIJERO: Venem i tisuću puta na dan osvjesnivam, i — ne znam kako — u laživu ufanju sad mućeći se uživam, sad uživajući mućim se, i moje tužno srce, smeteno među tminam od bolesti i među svjetlostim od ufanja, drugo ne čini nego žalosno kida se...«

Treba napokon dodati da je priča o tim likovima, koji jedno za drugo ne znaju, pa se pronalaze itd., tipična za motive Komedije dell'Arte.

Sličan je Pijerovu i prizor-fragment u *Madi* (I, 6), gdje Luka, kojega ražižu vrući plami, između ostaloga veli:

»Ah, Mada, da ti samo dano biti može viditi ovo izranjeno srce, ne bi našla u njemu negoli izdiljanu samo prilijepu priliku tvoju... slijedit

ću te i suh pepeo gorjeti ću cijec tvoje ljubavi« itd. i čak zaključuje recitirajući četiri ljuvena osmerca koja je nadahnula »prelijepa cesarica stravljenoga života« njegova, pa će u istom kontekstu gdje su već spomenute opscene slike s jajima (I, 15) Fantazija reći Veseli: »Hoć mi dobra, moja Vesela, cesarice srca moga?«, a ona će mu s končetoznom antitezom i rimom odgovoriti: »Čerto da ti neću zla nijednoga«, kao što će se zatim i Obložder burlati s Pavovim baroknim izvještačenostima (II, 13):

»Ognjenito srce od ljubavi, koje se zažiže u tvomu pokoju, i ufanje jedino, moja sreća, gospoje, je li posibilo da ove goruće suze moga kamenitoga srca u tvoje oči bez pristanka ognjem gorući ne ispadaju... I ako nijesi mogla, prilijepa moja Danice, crnijem okom od tvoga sunca zažeći peč goruću od moga veselja...« itd.

Podjednako je namjerice visokoparno literariziran stil dijaloga Kamila i Pere u *Šimunu Dundurilu* (I, 5) i, u istoj komediji, monolozi, a zatim dijalog, Pere i Laure (II, 12), po čemu se njihov govor plastično diferencira prema izražavanju drugih likova.

Bilo bi pogrešno misliti da se u neposrednu ostvarenju tih osobina Komedije dell'Arte naša komedija prema njoj ropski odnosi i da izravno preuzima njezine obrasce. Naprotiv, naši autori i njihova publika imali su za sobom bogatu petrarkističku i antipetrarkističku tradiciju pa su se stilu vremena priklanjali crpeći iz frazeološkog, motivskog i uopće kazališnog i književnog fundusa svoje kulturne prošlosti, tako da su i u drugim postupcima srodnim končetitizmu ostvarivali i poneke vlastite solucije. U tom su smislu raznovrsnom deformiranju jezika, dijalektalnom bojenju i makaronštini koji su bili izrazito obilježje Komedije dell'Arte pridodali vlastita rješenja, gdje se također prepoznaje izvorni našinski duh. Tipična je primjerice bila hipertrofija nekih značajki dubrovačkoga govora gomilanjem talijanizama očito nenarodne tvorbe, koji su zacijelo morali zvučati i onda, kao što zvuče nama danas, komično i slikovito, poglavito u redovima pučke publike, a napose kad im je bila funkcija da karikiraju gosparske slojeve i njihovu u jeziku očitovanu napuhanost, zbog koje se kadšto doimlju kao da su poznavajući talijanski zaboravili hrvatski, poput Vice Tratorića u *Pijeru Muzuvijeru* (I, 13):

»... Ko bi mi reko njegda kad sam bio u Italiji, da moje grandece i bidzarije udrīt će ovdī u Dubrovniku u ovake basece i koljonarije, da jedan Vice Tratorić ima potrebu da jedan Mihoć Mostarda un mangi-

arese, un tojaghese, un Canalese! — pretendža mu menacat ne ratifikat mu prćije skriturom od indemnitati! Ed io incago il tutto; ako će da se razvjerim di patto, lo farò con gusto grande».

Još je izrazitiji u hipertrofiranju talijanizama Luko u *Šimunu Dundurilu* (II, 8; III, 6), osobito izrazito u primjeru (I, 7):

»Tvoje korteze espresijoni efet su od tvoje kordijalitati i riservavam u oportune kondžonture prevaljat se od tvojih favora; a sada imo bi ti succintamente prikazat uzrok od mojijeh dizaventura«.

Osim takvih jezičnih izvitoperenosti, koje se mogu smatrati našom varijantom izražajne slikovitosti u kazališnom govoru Komedije dell'Arte, karakteristične su i naše verzije u jezičnom bojenju pravih talijanskih likova, kao što je, u *Šimunu Dundurilu*, Pulćinela, koji govori talijanski s napuljskim pa čak u pojedinostima i mletačkim natruhama, ili, u *Sinu vjereniku jedne matere*, Kola, sa svojom smiješnom talijansko-puljiško-hrvatskom jezičnom mješavinom, slično kao Kola Puljiz u *Pijeru Muzuvijeru*. Ni tom postupku nije manjkalo uzora u našem pret hodnom teatru.

Posebno bi razmatranje zavrijedili Doktori, kojima su tvorci komedija posvećivali veliku pozornost odajući poznavanje latinskog jezika i klasičnih pisaca. Ti likovi, kao i zaljubljeni a nemoćni starci (česti par: prvi i drugi Pantalone), predmetom su najčešćih burla, i akcijskih i verbalnih, a njihov govor, s emfazom koja ne ispunja samo latinske i djelomice talijanske citate i kićene jezične formulacije nego daje ose bujan kolorit i hrvatskom izražavanju, sastoji se od učenih sentencija u neprikladnu kontekstu, končeta, makaronskih izraza, s učincima jednako oprečnim kakva je borbena razmetljivost kukavićkih Kapetana.

Najbolji komentar Doktorovih jezično-ljuvenih izživljavanja u kojima se mudrost gomila do besmisla nalazimo u zaključku prvog čina *Ljubovnika*, kad svojevrсна retorička *exempla* u Doturovu pledoajeu, temeljenom na citatima misli Ovidija, Valerija Flaka i Propercija, Starac lapidarno komentira i zaključuje dvama osmercima:

»Sasrala se krava lojem,  
o gizdava mâ gospoje!«.

## Ritam dijaloga

Još je jedna od indikativnih osobina komedije sedamnaestog stoljeća poseban ritam govora, brza razmjena kratkih replika, nesumnjivo srodna postupku u Komediji dell'Arte, a to će reći da je i scenska interpretacija morala postizati adekvatan tempo koji uostalom pristaje i drugim opisanim crtama.

Kao prototip mogao bi se navesti prvi prizor *Ljubovnika*, u tom smislu dinamičan od samog početka, pa se njegov ritam čini indikativnim za određen ležeran stil glume, koji je u mjeru naše specifične »glumstvenosti« morao utkati neke elemente načina kakav je bio karakterističan za hitru izmjenu replika u tumačenju talijanskih maski.

Sličnim ritmičkim registrima treba pribrojiti i ovaj niz već nam poznatog izvještačenog ljubovnika Luke iz *Made* (I, 1):

»Fantazija, što je? Koje mi glase nosiš? Jes' li ponio onu knjigu gospoји Madi? Je li je primila? Je li što rekla? Je li dala odgovor? Koji ti je efet učinila? Kako te je pogledala? Reci delongo!«.

Nadalje, na ritam dijaloga zannija i servette podsjeća prizor u kojemu Vesela i Obložder ovako razgovaraju:

- Jeda mu si drijeva razbio?
- Veće, veće, nebore.
- Jeda mu si sve vino po konobi prolio?
- Gore, gore.
- Jeda mu si baštino poriko?
- To bi nešto bilo. Gore po tisuću puta.
- Jeda mu si kuću užego?
- I to bi se adžustalo, ma se ovo nikako adžustati ne može.
- Da što može biti, potuži se i reci meni?
- Ah jaoh, spendžo sam u tovijerni šes dinarića...

Nije čudno što na dijalog kakvim se služe i mnogi »innamorati« talijanske komedije nailazimo u već spomenutom prizoru *Simuna Dundurila* (I, 5), gdje Kamilo i Pera izmjenjuju ovakve replike:

- I bit će svo plam koji se neće ustavit.
- I bit će svo oganj koji se neće ugasit.
- Tot na ljubav!
- Tot na pomoć!
- Plačem, i nije ko me će pomoć!
- Umirem, i moju smrt nitko ne plače!

- Da ako trijeba umriti...
- Da ako trijeba smrt zagrliti, da se umre u tvomu krilu! (*Jedan suproč drugomu*)
- ... da se izdahne na tvojijem rukama!
- Pođi, moj životu!
- Zbogom, moj pokoju!

Značajno je i karakteristično da tu izvještačenu harmoniju narušava Pulcinellina lakrdijaška intervencija: »O via, forfantoni! Fare chi-este cose in publicam plateam coram gattis et canibus! O!«.

Jednako je brz ritam replika Doktura i Krile u *Sinu vjereniku jedne matere* (I, 5), samo što između likova nema suglasja kao među ljubovnicima u prethodnom primjeru, nego, naprotiv, Doktor niže svoje pseudoučene izraze, a Krila ga uzaludno neprestance prekida jer ga želi nešto pitati, ali na kraju odustane i ode pustivši ga da u prazno govori. Spomenimo i sličan ritam dijaloga Troja i Lukrecije u *Lukreciji* (I, 2), gdje otac kćeri nabraja moguće prosce, a ona ih odbija naznačujući svakome poneku manu, sličnu kao u *Ljubovnicima* čini Lukrecija Anki (I, 4).

### *Zaključci o tumačenju fragmenata*

Ni za jedno poglavlje u povijesti našega teatra kao za poglavlje posvećeno komedijama sedamnaestog stoljeća ne vrijedi u tolikoj mjeri spoznaja da vrednovanje kakvih-takvih literarnih dometa gubi metodološku opravdanost i gotovo svaki smisao, ako se u svakoj sastavnici strukture ne pokušavaju rekonstruirati aspekti njezine spektakularnosti. Nužno je dakle uočiti kako iz naravi teksta ishodi osebujan vizualno-akustički ugođaj zamislive predstave, komponiran »izvanjskim« sredstvima koja se u tekstu uvijek i ne uočavaju izravno i koja se ostvaruju mimo zahtjeva neke scenske realističnosti u komunikaciji s publikom, mimo izravne istinolikosti, a u skladu s iskušanim jezikom relativno autonomnih fragmenata, složenih u cjelinu prema određenim tipološkim modelima što su i ostacima starog ruha eruditne komedije davali novo obilježje, svojevrsnu ekspresivnost, gdje tip prevladava nad karakterom, gdje smijehu manjkaju suze, gdje su i velike istine svedene na razinu lakrdije, studij likova na karikaturu, satira na parodiju.

O načinu interpretacije, pogotovo o pretpostavkama improvizacije, nema drugih indikativnih podataka osim navedenih karakterističnih

postupaka i fragmentističkog strukturiranja, pa preostaje samo domišljanje o njihovu scensko-glumačkom oblikovanju, uz pomoć razumno odmjerene analogije prema rekonstruiranim podacima u Komediji dell'Arte. Usporedbe upućuju da je moralo biti nekog utjecaja talijanskih Maski, pojedinih njihovih izražajnih standarda u gesti, ritmu govora, gibanju, i to ne samo kad su se preuzimali izvorni likovi (Pulčinela, Skapino), nego i u tumačenjima njima srodnih našinaca, naših varijanata prvog i drugog Zannija kao što su Intrigalo, Proždor, Trijeskalo, Fantažija, Obložder, Tikvulin, Mlaskalo, Ždero, Busman, Prhun, Ždero Parašit, Zapletalo, Zijehalo, Drijemalo, Kusalo, Truma, Preonja, zatim staraca kao što su Lovro, Pijero Muzuvijer, Simo Štipavac, Gabro, Klimoje, Trojo, Šimun, Jerko Škripalo, Beno Poplesija, Maroje Babura, Jerko Kloka, Andro, ili doktori Prokupijo, Pankracijo, Teofraso i kapetani Grominjalo i Stracciabandiera, uz druge raznovrsne tipove muške i ženske.

Ako su dijalozi i monolozi te uopće struktura teksta po sadržaju, kratkoći, elementarnosti, ponavljanjima, stereotipnosti radnje i junaka izrazito drugačiji od normi prethodnog stoljeća i Držičeve višeslojne, slikovite, misaone realističnosti, i gluma takva teksta morala je biti različita, morala je potvrđivati neku novu prihvaćenu normativnost, u kojoj su izvanjski elementi ekspresije, groteska, karikaturalnost, igra »na publiku« predočavali na neki način uvijek istu radnju bez poticaja i bez potrebe da se vodi računa o psihološkim i drugim složenijim sastavnicama, jer ih nije ni bilo. Takve osobine, očito je, bliže su crtama Komedije dell'Arte pa su u nečemu bar donekle reproducirale koju značajku njezina stila, dakako na naš način, u skladu sa specifičnim konstitutivnim predstavljačkim habitusom naših tumača.

Podsjećajući na likove i situacije u djelomice opisanom lakrdijaškom fragmentizmu naših komedija ne može se dovoljno naglasiti koliko je važno imati na umu ono što smo već isticali, da bi, naime, monotonija sadržaja, ponavljanje preodijevanja, bufonarija, fraza, tipova bili upravo apsurdni u svojoj beznačajnosti, kad baš u tim njihovim značajkama, koje su, kad se motre izolirano, posve ništavne, — bismo umjeli vidjeti, imaginacijom rekonstruirati — paradoksalno — zalag vrijednosti njihova scenskog smisla, njihovu potencijalnu teatralnost, autonomnu i sebi dostatnu, kad ih ne bismo shvatili kao temeljni nacrt za interpretativnu nadogradnju uz pomoć efektnih postupaka, uključujući, najvjerojatnije, težnju za prikazivačkim ekshibicionizmom pred



zahvalnom publikom, za glumačkim izvanjskim plastičnim oblikovanjem popularnih junaka, s udjelom svih komponenata spektakla, glasom, gestom, pjesmom, ritmom, slikovitošću što totalnijeg scenskog izražavanja u uvjetima diletantizma.

Dok je tekstovna oskudnost karakteristična za *canovaccio* u Komediji dell'Arte glumce nadahnjivala da improviziranjem oslobode energije svojih histrionskih impulsa, pa, začudo, baš u tim kratkim naznakama valja vidjeti izvor slavi nedosežnog i autentičnog talijanskog teatra, naši su amateri u improviziranju bili toliko ograničeniji koliko su morali biti discipliniranije ovisni o tekstovnom predlošku, koji je doduše i sam odražavao neke elementarne tematsko-tipološke crte talijanskog uzora, ali je ipak bio uglavnom strukturiran kao relativno cjelovita tročinka, što ga je više vezivalo za tradiciju. Struktura je tog teksta, kao što smo vidjeli, od improvizirane komedije asimilirala komički fragmentizam, pa se prizori nižu kao »brojevi«, koji ispunjavaju manje-više isti tipovi s jednakim reakcijama, uz česte tipične prekide tijeka zbivanja burlama, što će reći *lazzima*. Prizori se jedan na drugi nadovezuju više kao »točke« u kojima nastupaju očekivani, unaprijed zadani likovi sa svojom interpretativnom varijantom standardiziranih obrazaca, pa su jukstaponirani kao fragmenti od kojih se sastavlja uvijek predvidljiv mozaik priče, kao rezultante verbalnih ili situacijskih zapleta, burla, prerušavanja, lakrdijaških istupa. Stoga je logično pretpostaviti da su glumci gradili učinke *svakog* prizora s pomoću bufonskih sredstava primjerenih svojem tipu, a nisu oblikovali »karakter« u razvoju koji bi ishodili iz situacijske i psihološke evolucije lika na temelju nepredvidljivih okolnosti od prizora do prizora.

Prema tome, jukstaponirani se »autonomni« prizori znatnom mjerom doimlju kao komički fragmenti i u takvoj je dramaturškoj artikulaciji najvidljivija veza između naše komedije i Komedije dell'Arte. Oni svrhu svoje relativne samostalnosti ispunjavaju težnjom da izazovu izravan, grub smijeh i češće su lakrdijske negoli komičke naravi, što je zahtijevalo i adekvatnu glumačku, verbalno-mimičku impostaciju, gdje se izražajnost temelji više na bufonskom, klaunskom stilu nego na realističnu tumačenju, više na hipertrofiranju sadržaja konvencionalnih situacija i na grotesknoj deformaciji nego na težnji prema vjerodostojnosti, više na vicu i burli nego na klasičnim postupcima komedije koja »castigat ridendo mores«, više na crno-bijelim kontrastiranjima glupih i zaljubljenih gospodara i gladnih ali spretnih slugu te

za pustolovnim elementima radnje, lascivnim izrazima, vulgarnostima, izvještačenu končetizmu, tučama i drugim neprestance variranim stereotipima nego na težnji da se ne narušava narav i da se popravlja svijet.

Razlika između glumca-tipa komedije sedamnaestog stoljeća i glumca-karaktera komedije šesnaestog stoljeća u znaku je, dakle, općenitosti prvog i individualnosti drugog pa predodređuje i razliku između dramaturškog funkcioniranja prizora izraženu i u glumi, mizansceni i komičnim efektima, iako su i jedna i druga komedija imale mnogo zajedničkih elemenata. U tom smislu treba shvatiti Krležinu tvrdnju u utjecajnom eseju o našem dramskom repertoaru, da je »Komediju dell'Arte iz sedamnaestog stoljeća... Držić tako sretno anticipirao već prije sto i pedeset godina«.

Tako je naša barokna komedija naslijedila i određene, za život teatra uvijek neophodne, društveno-satiričke pretpostavke komičnog. Kažemo »određene pretpostavke« za to što je nekadašnju težnju prema posebnom, individualnom, aktualnom kritičkom učinku komedija sedamnaestog stoljeća razvodnila svojim bitnim značajkama, opetovanjem motiva, zapleta, tipova, situacija, varijacijama poznatog, koje su cijelu svrhu ispunjale u izvedbi, u artizmu spektakla, dovoljno virtuoznog da posve drugačija publika nije od njega očekivala da cilja na društveno-moralnu aktualnost, nego da postigne vještinu variranja, koje je odgovaralo opuštenosti umornog stoljeća zaokupljenog više bijegom od zbilje nego njezinim mijenjanjem. Sastavljači se nisu usredotočivali na kvalitete koje bi ostale trajne u »književnoj« komponenti, nego na glumca-tipa i na njegovu spretnost da fragmentarnošću komike i varijacijama dosegne ugođaj svojevrsna »čistog« teatra, da odgovori osjetilnoj usmjerenosti publike i u njoj pobudi smijeh koji se brzo prazni i u doživljaju ne ostavlja gorčinu niti uključuje poticaj na razmišljanje i moraliziranje.

## IZABRANA LITERATURA

Milan Rešetar, *Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja XVII vijeka*, »Zbornik za istoriju, jezik i književnost«, knj. VI, Beograd, 1922.

Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*. Firenze, 1930.

Simun Dunderilo, *dubrovačka komedija XVII veka*, objavio Vinko Radatović, »Zbornik za istoriju, jezik i književnost, Knj. XXIII, Beograd, 1931.

Franjo Fancev, *Četiri dubrovačke komedije iz kraja 17 stoljeća*, »Građa za povijest književnosti hrvatske«, Knj. XI, Zagreb, 1932, str. 161—185; Knj. XIII, Zagreb, 1938, str. 227—280.

Mihovil Kombol, *Hrvatska drama do 1830*, »Hrvatsko kolo«, 2—3, Zagreb, 1949.

*La Commedia dell'Arte* (prilozi: D'Amico, Apollonio, Levi, Simoni, Posenti, Mariani itd.), »Rivista di Studi Teatrali«, 8—10, Milano, 1954.

Mihovil Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, Zagreb, 1961.<sup>2</sup>

Petar Kolendić, *Pulcinella u Kanaveličevim komedijama*, u knjizi *Iz starog Dubrovnika*, Beograd, 1964 (pretiskano iz »Novog doba«, 12. IV 1925).

*Komedije XVII i XVIII stoljeća*, priredio Marko Fotez, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Knj. 20, Zagreb, 1967.

Miroslav Pantić, »*Lukrecija ili Trojo*« — *dubrovačka komedija iz XVII veka* Zbornik Matice srpske, Knj. XIX, sv. 2, Matica srpska, 1971, str. 186—223.

Franjo Švelec, *Dubrovačka komedija XVII stoljeća*, u knjizi *Dani Hvarskog kazališta. Uvod*, Split, 1975, str. 95—110.

Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento*. »*Industria*« e »*arte giocosa*« della civiltà barocca, Firenze, 1977.

Anton Kolendić, *Dramaturgija i režija XVII vijeka*, u knjizi *Dani Hvarskog kazališta. XVII stoljeće*, Split, 1977, str. 41—50.

Franjo Švelec, *Nasljeđe u dubrovačkim komedijama XVII stoljeća*, u knjizi *Dani Hvarskog kazališta. XVII stoljeće*, Split, 1977, str. 5—22.

Zlata Bojović, *Petar Kanavelović — komediograf*, u knjizi *Dani Hvarskog kazališta. XVII stoljeće*, Split, 1977, str. 221—237.

Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1978, str. 121—134.

Miroslav Pantić, *Dubrovačko pozorište sedamnaestog veka*, u knjizi *Iz književne prošlosti*, Beograd, 1978, str. 266—327.

Mate Zorić, *Echi slavo-merdionali nella letteratura italiana del Seicento*, »*Studia romanica et anglica zagrabiensia*«, XXV (1—2), Zagreb, 1980, str. 127—190.

Franjo Čale, »*Jerko Škripalo*«, *komedija o čovjeku nahvao*, u knjizi *Izvor i izvornost*, Zagreb, 1984, str. 185—198.

Slobodan P. Novak — Josip Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, I—II, Split, 1984.