

ČITANJE MARULIĆEVA TEATRA

Mira Muhoberac

0. ANTE SCRIPTUM

a. »Postupati tako kao da je protiv ideologije moguće govoriti ne-dužnim jezikom znači gajiti i dalje uvjerenje da jezik može biti samo neutralno sredstvo nekog moćnog sadržaja. Zapravo, danas nema nijednog jezičnog prostora izvan buržoaske ideologije: naš jezik od nje dolazi, njoj se vraća, ostaje zatvoren u njoj. Jedini mogući odgovor nije ni suprotstavljanje ni rušenje, već samo krađa: razdrobiti stari tekst kulture, znanosti, književnosti i njegove crte razmjestiti po dosad nepoznatim obrascima, onako kao što se prekraja ukradena roba. Suočen sa starim tekstom, ja nastojim odbaciti umjetni vijenac socioloških, povijesnih ili subjektivnih determinacija, vizija, projekcija; slušam izljev poruke, a ne samu poruku, u trostrukom djelu vidim pobjedonosno razvijanje označiteljskog teksta, terorističkog teksta, puštajući da se od njega odvoji, kao bolesna koža, stečeni smisao, represivni (liberalni) diskurs, koji ga neprekidno nastoji pokriti. Utjecaj teksta na društvo (koji se ne ostvaruje nužno u trenutku kad se taj tekst javlja) ne mjeri se ni širinom njegova odjeka niti vjernošću slike društveno-ekonomskih odnosa koja je u njemu odražena ili barem koju on projicira prema nekim sociolozima zainteresiranim da je tamo nađu, već

prvenstveno žestinom koja mu omogućava *prekoračiti* zakone koje sebi daje neko društvo, neka ideologija ili filozofija kako bi se sami sa sobom složili u hvale vrijednoj težnji prema povijesnoj suvislosti. To prekoračenje zove se pismo.«¹

b. »Zadovoljstvo u tekstu nosi sa sobom i prijateljski povratak autora. Autor koji se tada vraća svakako nije onaj kojeg su identificirale naše ustanove (povijest i nastava književnosti, filozofije, crkvene besjede); to čak nije ni junak neke biografije. Autor koji izlazi iz svog teksta i ulazi u naš život nema jedinstva: to je jednostavna množina 'čari', roj izuzetno finih pojedinosti, isprekidana pjesma ljupkih tonova, u čemu ipak sigurnije čitamo smrt nego u epu o nekoj osobnoj sudbini; to nije ličnost (građanska, moralna), to je tijelo.«²

c. »Iluzija je potrebna samo ljudima koji se dosađuju', rekao je Brecht. Zadovoljstvo u čitanju potvrđuje njegovu istinu. Čitajući tekstove (...) nastojim rastočiti ili mimoći moralni govor koji je ispredan o svakome od njih.«³

1. RAZLOG: PARADOKS

Čitanje Marulićeve teatrografije započet ćemo evidentiranjem njezine nukleusne oprečnosti: čini nam se kao da njezino dramatsko vibriranje izvire iz »nesporazuma« dvaju pretinaca — jednog »teatrofilnog«, drugog »dramofilnog«, što navodno čuvaju »tajnu« Marulićeva dramskog pisma ... Prije nego što otvorima njihove kutije, pokušat ćemo skicirati plan »običaja brave«, odnosno odrediti polja što se sudaraju na putu otkrivanja šifre jednog »nainvog« jezika. Odnosno, referirajući na znakovitu teatarsku dramatičnost, siluetirat ćemo anatomiju jednog paradoksa, jedne proturječnosti koja povezuje kontekste različitih kazališnih vremena pokazujući istost dramatičnog nesporeda nejednakih dramskoscenskih situacija. Ili: uočiti ćemo da se jezgrena oksimoron marulićevskog teatarskog pisma reflektira u uvećanom zrcalu recepcijskih čitača, tj. kritizerskih nečitača i/ili »razlomljenih« kritičarskih poricatelja bilo kakve kazališnosti »splitskog začinjavca«.

Započinjemo risanje anatomije jednog slučaja (»Marul — dramski pisac?«) otvaranjem kartoteke »kazališnobitnih« citata (citatnost, montaža, kolaž = suvremenost = dokumentarnost = znanstvenost = književnost = propitivanje mogućnosti/nemogućnosti suvremenog teatra). Parafraziramo: Privlačnost je teatra upravo u skrivenom čekanju. Gledalac čeka ... kako bi znakove koje mu sugerira pozornica pretvorio u značenja. Gledalac čeka, kaže se dalje, ... e da bi mu igra pokazala jednog tvorca. On čeka da bi tom stvoritelju pripisao svu moć kojom grupa raspolaze.⁴ Zatim se kaže: »Ako je točno da je opsjednutost varka, privid, izgleda da za one koji su u nju posvećeni ona predstavlja barem obmanu. U tu obmanu oni vjeruju prihvaćajući je kao cjelinu, čak i onda ako je ponekad, u nekim njezinim dijelovima, mogu dovesti u sumnju.«⁵

Uspostavimo analogiju s Marulovim teatrom: Proučavatelje srednjovjekovnog teatra kao da je obmanula njegova djetinjastost, naivnost, jednostavnost. Stoga u njemu ne traže snažno autorstvo. Osim onog dječjeg, kolektivnog, reproduktivnog. Ne usuđuju se u njemu prepoznati pogled latinista, izvornog književnika. Ili, suprotno: Izučavatelje Marulova djela toliko zaokuplja njegova »veličina«, te »mizernost« njegovih »kazališnih pokušaja« ostavljaju na marginama znanstvenih rukopisa, ne dodirnuvši ih. Ili: Teatrolog, zaokupljen iluzijom cjelovitosti dramopisanja, ponekad ne vidi male uljeze u tkivu drame. (Oprostimo mu najmanji od ovih »griježâ« — pripada zaigranoj gledališnoj opsjednutosti djeteta.) Onda: Kazališni praktičar odbacuje nerazumljiv ili »potrošen« dramski materijal, posut talogom vremena ili prepoznatljivošću »diskursivnih praksâ«. Jedan drugi kazališni djelatnik, različito, odbacujući rekonstrukciju i arheologiju okamenjene Predstave, prikazuje mogućnost kazališne alternative što suvremeno dijalogizira s »dvostrukom ritualnošću« srednjovjekovnih dramskih tekstova »marulićevske provenijencije«: »Ovaj teatar ne radi s prikazanjima ono što su sa srodnim predlošcima prije šest desetljeća u nas ostvarili Deželić i Marković. Ovaj teatar ne proizvodi se samo za 'vjernički puk', on svoju publiku ne dijeli na pravu i nepravu. Ovaj teatar tu podjelu ostavlja samoinicijativi publike što će se s nama uspeti na Svetog Ivana. Ipak, nitko ne može svijetu koji rekreiramo na Svetom Ivanu dokinuti auru duboke svetosti. Tu auru svetosti i pobožnosti ovom svijetu ne bi imao pravo nitko dokinuti. Ali jednako tako nitko, a još manje u ime nekog izvankazališnog zahtjeva, ne može tražiti da se sakralnost

ove drevne tematike ne stavi u kazališni dijalog sa samom sobom, da se ne zaogrne groteskom. Jer ako je riječ bila na početku, onda nam se u kazalištu nikada neće moći poricati da će tijelo doći na kraju. Odbacujući dakle svaku monološku strukturu, svaki totalni govor i službu svake ideologije osim ako nije kazališna, predstava 'Ecce homo' izabire iz najstarijih autorskih prikazanja naše baštine tekstove Marulićeve, Vetranovićeve i Hektorovićeve, ona poseže za djelima anonimnim, ali vrlo često dopisuje i nove stihove, nove dramske situacije, ne bi li dijaloški napon predstave učinila što djelatnijim. Zato i nije čudno što apokaliptična neman ove predstave njezinim glumcima prijete rečenicom: 'Budući da si ni vreo ni hladan, ispljunut ću te iz usta svojih!'⁶ I, na mogućem kraju, jedan kazališni zaljubljenik vidi kazališno ishodište u cjelokupnom Marulićevu djelu — teatralizira *Juditu*, dramtizira »Poklad i Korizmu«.⁷ Sigurno je da će takav teatroljubac četverokutnost Marulićeva dramskog pisma sagledavati kao virtualnu kazališnu predstavu, odnosno da će rotiranjem stranica pisma oko čvrstih bridnih uporišta mobilizirati riječ u sliku što će se ozrcaliti u prostoru kocke tijela teatra. Vibrirajući jedan od polova paradoksalne Marulićeve dramograđevine, suvremeni dramaturg na taj će način »semiotički osvijestiti« Marulićev teatar. Prije toga, analogijski će se osvrnuti na još jedan paradoks.

Dakle: Ukoliko je privlačnost teatra u skrivenom čekanju, onda će suvremeni gledalac-motritelj Marulićeva prizorišta upravo u tajnovitosti njegova prikriivanog autorstva ugledati pukotinu koja traži scensku mogućnost objašnjenja njezina dramskog apsurdna. Odnosno, ako je autor iz anonimne zanižanosti pretvoren u »oca hrvatskog teatra«,⁸ ako je izučavatelj podsmješljivost i izvantekstovnu, diktatom cenzuriranog kronotopa zakočenu ideologiziranost preobrazio u prenapućenu proučavanost Marulove teatralnosti, paradoks će se njegova dramskog pisma još jednom okrenuti: četverodramsko pomaljanje Marulićeva djela izazovno je i po tome što nudi prozirnost argumentiranja njegove »vjerodostojnosti« — gotovo je isto toliko teško pripisati Maruliću sva četiri dramska teksta (*Muka svete Margarite, Prikazan'je historije svetoga Panucija kako moli Boga, da mu očituje komu biše takmen na zemlji, Skazan'je od nevoljnoga dne od suda ognjenoga, napokonji koji ima biti, Govoren'je svetoga Bernarda od duše osujene*)⁹ koliko i osporiti njihovu dramaturgijsku zaokruženost. Stoga se čini da se bjegovita prešućenost argumentiranja »za« ili »protiv« oksimoronski

preobrće u govorljivu znanstvenu utemeljenost: tražeći dramsko u Marulićevoj i epici i lirici i drami, književni proučavatelj kao da postaje svjestan da će se njegova zbunjenost pred »apsurdnom« Marulićevom dramaturgijom možda moći transformirati u »sigurno« određivanje kategorijalne dramatičnosti njegova opusa¹⁰... pa da će ta dramatičnost znanstvenički sigurno, pozitivno ili negativno, ući u trodimenzionalnost adekvatnog teatra.

Paradoks autorstva Maruliću dodijeljenog teatra ulijeva se u paradoks proučavanja: približavanje verbalnom tekstu njegova dramopisanja udaljuje nas od kazališnog izraza, odstranjivanje ideologičnosti »dušobrižnika« ne nudi nam korespondentnu sliku »zagubljenog« scen-skog govora... Ipak, izgleda da se scenskodramska teatralnost otkriva u apsurdnoj skrivenosti čekača: u procijepu egzistentnosti i neegzistentnosti, u oksimoronu nikad viđenog scenarija, u maglom, ovotrenutnom eksploziranju jednog dosad zanemarenog dramskog opusa, u paradoksu mogućnosti/nemogućnosti tumačenja pojave novog/starog dramskog tkiva, u pokušaju/promašaju/uspjehu glumačko-redateljskog ispunjanja jedne scenske praznine,¹¹ u apsurdnoj dramatičnosti proučavanja jednoglasnosti, u potencijalnoj marulićevskoj »dramaturgijskoj apsurdnosti« zapravo se krije dramska svijest i teatarsko tijelo dodira Marulićeva i našeg dramskog očekivanja.

Znači, otkrivanje skice za anatomiju paradoksa Marulićeva dramskog pisma, sklapanje kartoteke »slučaj Marulić«, zatvaranje trajućeg apsurdna jedne skrivene dramaturgije, u isti mah signalizira i početak siluetiranja skice za anatomiju rađanja jednog neotkrivenog teatra. Jer, da bismo tijekom suvremenosti ispunili znakovitu odsutnost jasnog profila srednjovjekovnog dramopisanja, da bismo otjelovili intonaciju Marulićeva »nijemog teatra«, nije dovoljno samo pronaći stvorenu sjenu njegova tvorca što će nam, naravno paradoksalno, pružiti »sigurnu« šifru za otkrivanje svojih dramskoscenskih zaključanih rukopisa. Kako bismo mogli pročitati pismo Marulićeva teatra, kako bismo mogli ukazati na polje njegove (naše) igrive prikazivačke društvenosti, potrebno je poslušati i njegov govor oslobođen iz oklopa uvijek pouzdane dugovječnosti. Samo na taj način moći ćemo sastaviti poruku »egzistencijalne težine«: otpisati mu kazališnodruštvenom snagom »autorskog jedinstva« »grupe kazališnih gledalaca« (ili znanstvenih motritelja).

Ali, s obzirom na to da je suvremena, a posebno orvelovska, kazališnodruštvena profiliranost uvijek tek nastajuća, ukoliko nije raspada-

juća, slučaj »Marulić — dramskokazališni autor« mogao bi se još više usložiti. Naime, paradoksalna povijesna marulićevska scenska praznina reflektira se u suvremenoj našoj pozoričkoj razbijenoj slagalici: paradoks povijesti usijeca se u paradoks sadašnjosti. Oksimoronski sukob kazališne i interpretacijske pukotine rađa dramatsku napetost.

Dovoljan razlog za čitanje Marulićeva teatra.

2. MIZANSCENA: ZASTRTI PROSTOR SNA

Prostor Marulićevih drama pokušavamo motriti izvana, iz gledališta. Bezuspješno. Marulićevo pismo ne nudi veliku zastornu granicu kao mogućnost interpretacijskog proniknuća. Ono pokazuje svoj unutar-dramski scenski prostor kao prostor zbilje, istine, možda svijeta. Traži sudjelovanje, uvučenost. (Zbunjeno nas prepušta snalaženju u prostoru — ne emitira kazališnosne signale: gdje je lijevo, gdje desno, gdje dubina »pozornice« ... to njegovo tkanje ne raspleće.) Ali, iako ne radi materijalnost zastora, premda ne koristi kostimiranje, vidljivu »šminku«, ono ipak upotrebljava zastiranje kao gotovo dominantan dramski princip. Dramski princip zastiranja očito je korespondentan liturgijskom modelu »teološke pospanosti«. (»Pri svetom je uvijek neka pregrada. Ono je stalno zatvoreno, osim kad se prikazuje, ali tada su zatvorene oči vjernika.«¹²) Ne objašnjavajući dalje vjersku »sklopljenost vjeđa«, pokušat ćemo objasniti teatarsko, dakle »zbiljsko« situiranje dramatske važnosti »zastrtosti«.

Marulićev dramski prostor otkriva se ponajprije kao snažna »izvanjska« dramaturgijska vizualizacija. U *Muci svete Margarite* uvlačimo se u gotovo stripovski animirane slike »Bibliae pauperum«: pastoralni prizor »poslušne ovčice«, iskušenje, muka, raspeće, posvećivanje ... Ili, u *Historiji svetoga Panucija*: iskušenje, iskupljenje, odanost ... Ili, u *Skazanju od nevoljnoga dne*: izdaja, grijšenje, pravednost, molitva, Posljednji sud ... Ili, u *Govorenju svetoga Bernarda*: putenost, ispaštanje ... Ove se prostornodramske postaje, očito je, stapaju u put što vizualizira Njegov put, teškoću spoznaje, određenu dinamizmom svladavanja »životnom težinom« materijaliziranih simboličnih mikro (=makro) prostora. Ovaj pravolinijski, vertikalni ili horizontalni, put zastire dramski dulje, krivudavije putovanje: u *Muci svete Margarite* Olibrijeve sluge putuju do Margarite, zatim se s njom vraćaju

natrag . . . ; u *Historiji svetoga Panucija* Svirac priča svoje putovanje koje priča putovanje (lutanje) »robinje« i »žene uhapšenog muža«, što opet sluša »putujućim« Panucije . . . ; u *Skazanju od nevoljnoga dne* napetost se uspostavlja upravo na relaciji puta određenog polovima »lijevo« (nepravednici, zlo) i »desno« (pravednici, dobro) . . . ; u *Govorenju svetoga Bernarda* statično tijelo priča svoje živo putovanje gradovima svijeta. Ova su putovanja, očito, odslik srednjovjekovne šetnje gradom i putovanja od jednog do drugog »hodočasničkog« grada. Čini se kao da ovo »empirijsko« putovanje predstavlja tlocrt srednjovjekovnog grada. Čini se, isto tako, da ono skicira srednjovjekovnu kazališnu pozornicu. (Prisjetimo se: Srednjovjekovni je grad arhitektonski jasno i strogo oblikovan. Podijeljen je na strogo određene dijelove. Svakom se dijelu u životu grada namijenjena točno određena uloga. Svaki se dio srednjovjekovnog mozaika otvara i sklapa u unaprijed zadanim vremenskim intervalima. Kad u tu zadanu sliku grada, određenu koordinatama veličine i oblika, želi ući srednjovjekovna vjerska drama, ona ulazi u jedan od zatvorenih mikroprostora srednjovjekovlja.¹³) Marulićeve drame sukobljuju prostor zacrtane vjerske ili crkvene hijerarhije i prostor svjetovne povorke. Iako zastrta, dvojnost je takva prostora evidentna: vertikalna Margarita — Isus dovedena je u pitanje horizontalom Margarita — mučitelji, Margarita — pomoćnici; horizontala Svirčeva puta i vertikalna Panucije — Bog stapaju se u kružnoj putanji Svirčeva i Panucijeva razgovora (krug života, krug spoznaje, vječnost, ponavljanje . . .). Topografija Marulićeva dramskog pisma sugerira strukturu grada. Dramski princip zastiranja otkriva zakonitosti srednjovjekovne pozornice (simultanost, longitudinalnost, kružnost . . .). Putanje Marulićevih junaka skiciraju analognu želju stanovnika srednjovjekovnog grada za putovanjem, za slobodom. (»Putovanje postaje istodobno tajanstvenim zovom i opasnim izazovom, a povratnici povlaštene osobe kojima je dopušten besprizivni izlet mašte u nepoznato. (. . .) Njegova je vrijednost određena početkom i završetkom.«¹⁴) Međutim, prostor Marulićevih drama kao da otkriva ograničenost slobode što svoj modus iskazuje istovjetnom (iako raznosmjernom) strukturom kretanja, agonalnom stazom crkvene ili gradske scenografije. Čitajući Marulićev teatar, naime, otkrivamo još jedan prostor, razgrčemo još jedan zastor: nalazimo prostor zaštićenosti, interijera, kuće, doma. U *Muci svete Margarite* ulazimo u prostor Olibrijeva doma, prostor tamnice, kotla (zaštićenost preobražena u klaustrofobičnu opasnost), prostor »draku-

nove« utrobe ... U *Govorenju svetoga Bernarda* otkrivamo prostor samrtničke postelje, stol pun hrane (koja će se transformirati u »hranu za crve«). Ovi nam prostori razgrću najdublji prostor, prostor ljudske intime, prostor unutrašnjosti: zagrljaja, ljubavi, plača ... Zanimljivo je da nam način ulaska u ovaj prostor sugerira sam Olibrij (autorova »metaliterarnost«?): »To rekši s(ve)ta Marg(ari)ta, počnu ju i mučiti i grebeni mesa razkidati, i videći Olibrij gdi njoj krf teciše zatisnu oči, ne mogući gljedati gdi njoj teciše, i svi ostali ki bihu njim, i tako posteći reće Olibrij s(vet)oj Marg(ari)ti govoreći ...«¹⁵ Marulićev junak kaže: »Zaklopite oči!« On time preokreće teološku pospanost u ljudsko sanjarenje. Istovremeno, otkriva glavnu dramaturgijsku okosnicu marulićevskog teatra: zastiranje, maskiranje. U prostoru sna Marulić otkriva istinu svoga teatra. Iz sna drukčije ćemo tumačiti i »drakuna« i »babu« i »kotal«. San će nam ukazati na mikro-dramaturgiju Marulićeve prostorne maske: otkrit će nam »realni« ljudski prostor i groteskni prostor kazališnosti, raskrinkat će nam dvojni prostor rečenice (usmeno, »ljudsko« kazivanje zastrto je maskom stihovane rečenice), demaskirat će nam dvostruki prostor simbola (vjersko i univerzalno značenje); sugerirat će nam otčitavanje »prostora vremena« (na primjer: »brzinsko« ustajanje i spuštanje/klečanje u *Historiji svetoga Panucija* oprostoriše se začuđujuće usporenim kružnim putovanjem). Otvorit će nam prostor invencije i zatvoriti prostor konvencije.

Prostor Marulićevih drama pokušali smo motriti izvana, iz gledališta. Bezuspješno. Onda smo slijedili put koji nam je sugerirala sama organizirana prostornost. Bili smo zadovoljni što smo uspjeli proniknuti u njegovu zagonetku, ušavši u dramski prostor sna.

Pokušavamo izići iz prostora Marulićeva teatra. Ne vidimo zastor. (Na završetku svakog Marulićeva četvrtinskog »makroprostora« ispisan je K O N A C.) Jesmo li uistinu dešifrirali zagonetku slobodnog, inventivnog autorskog prostora?

3. MIKROPOETIKA DIDASKALIJA: MASKOVITOST AUTOROVA GOVORA

U Marulićev teatar pokušali smo ući čitajući cjelokupnost njegove dramaturgije, odnosno slušajući glasove i dijaloga i didaskalija. Pritom su nam didaskalije ocrtale dvostruku referencijalnost, odnosno vizuali-

zirale dramski i scenski prostor, uvukle nas u imaginarni dramski i predstavljeni kazališni svijet. S druge strane, mnogoglasnost dramskih marulićevskih lica pretvorila je naizgled samo naslikane, »ilustrativne« opisivače u oživljene, animirane skulpture najdubljih ljudskih stanja. Odnosno:

»Premda se dramski likovi u uvodnim didaskalijama redovito nazivaju 'govornici', glumac u izvedbama srednjovjekovnih prikazanja, pa i poznijih duhovnih drama, nije bio samo recitator, samo 'fizičko vrelo glasa', nego umjetničko, scensko ozbiljenje ljudske tjelesnosti i svega onoga što iz te tjelesnosti proizlazi, prije svega patnja i iskušanje. Dramski lik također ne egzistira samo u jeziku, u dijalogu. Ili, točnije rečeno, dijalog je samo jedan — duhovni — aspekt njegova postojanja, a mimika, gesta, kretanje i vanjski izgled drugi, ne manje važan — tjelesni aspekt.«¹⁶

Napominjući da je naša analiza pokušala unijeti još jednu referencijalnost, imaginarnu dramsku i kazališnu, odnosno »svjetskodruštvenu« predmetnost našeg »apokaliptičnog« vremena, ovdje nećemo usustavljivati i osmišljavati čitanje znakovitih didaskalijskih (ili dijalogijskih) naputaka,¹⁷ držeći da su oni utkani u našu interpretaciju Marulićeva kazališnog projekta.

Slijedeći pretpostavku da se kazalište ne može vizualno iščitati osluškujući samo diskurs lica, već da je za razumijevanje njegove »predstavljene« poruke nužno ukazati na »uvjete upražnjavanja, ostvarivanja tog diskursa«,¹⁸ morat ćemo objasniti kojim se nitima Marulićeva dramsko tkivo animira u trodimenzionalni mobilni »svijet u malom« ... trebat ćemo pokazati »tehniku animacije« dramskog govora, znajući da »kazalište manje kazuje govor, a više to kako se može ili ne može govoriti.«¹⁹ Znači, pokušat ćemo uspostaviti dijalog između Marulićeva i našeg »kazališnog« vremena upravo odgonetanjem mogućnosti ili nemogućnosti govora. U Marulićevu ćemo dramskom pismu (odnosno u didaskalijama i didaskalijskim elementima u dijalogu) detektirati one elemente koji nam signaliziraju postojanje jednog nevidljivog kazališnog pisma što nam poručuje kontekst svoga nastajanja: taj se kontekst (potencijalnost ili nepotencijalnost »srednjovjekovne« komunikacije među ljudima) sada javlja kao mogući odgovor na naše početno pitanje o komunikabilnosti Marulićeva teatra. Na taj na-

čin počinjemo ulaziti u pukotinu što razdvaja marulićevsko i ovostoljetno kazališno autorstvo. Jer, ako uspijemo uhvatiti držača niti koji pokreće svoju dramsku predstavu a da pritom ostane nevidljiv, onda to znači da se on svojom predstavom uspio prenijeti u naše vrijeme i »pritisnuti« naš fizis. Ukoliko nam se u dosadašnjoj analizi ponekad učinilo da je njegovo tijelo svugdje (»na našoj unutrašnjoj pozornici«) prisutno, iako ga ne vidimo, sada ćemo otkriti njegov zastor, njegovo tijelo, ugledati njegovu masku, vidjeti njegove oči. O čemu je riječ? »Navikli« na kazalište kao na iluziju, nismo u marulićevskom »vjerskom« prizorištu uspjeli prepoznati današnju »kazališnu« istinu (obred, miting, vjera, ideologija, politika, mitologija... stapaju se u suvremenu »antiiluziju«). Tražeći Stvoritelja dramske/kazališne Predstave, izgubili smo »običnog«, suvremenog autora, »osobu«... A njegovo se autorstvo »krije« u »najobičnijim« postajama, u nedovoljno pažljivo pročitanom tekstu (možda bi se paradoksalna anatomija slučaja »Marulić — dramski autor« mogla protumačiti i kao »vlastiti /istraživački/ strah od prevelike /smiješnje, djetinje, naivne/ jednostavnosti«?). Stoga krenimo u detektiranje autorovih maski, u demaskiranje »slučaja Marulić«. Krenimo u dobru staru »školsku« analizu...

Čitanje diskursa Marulićeva »četverokutnog dramskog pisma« pokazuje izrazito zanimljivu sintaktičko-ritamsku organizaciju didaskalija. U odnosu na ritimički »čistu« stihovnu strukturu govora dramskih lica (osmerac, dvanaesterac), didaskalije prokazuju, svojom polifonijskom »različitošću«, prisustvo govora dramskog autora što se oglašava kao uporno skriveni, dominirajući organizator teksta. Organizator teksta ponaša se kao nevidljivi uljez u tkivo, kao nijemi statist koji ulaskom svoga tijela u tekst otvara zastor kazališta. Naime, dramski autor postaje nevidljivi glumac svoje predstave što glumačku zakrabuljenost iskorištava kako bi prikrrio svoju »životnu« ulogu — ulogu redatelja vlastite predstave. Dakle, autor didaskalijama nevidljivo intervenirira: 1. Namjerno i smišljeno upućuje na modus iskazivanja — točno određene dramske situacije popraćene su organizacijom rečenice s dominacijom odgovarajućeg tipa glagola (na primjer, učestalo započinjanje didaskalijske rečenice s »govori«, »odgovori«, »to rekši« u *Muci svete Margarite* razlikuje se od učestalijeg »toj čuvši«, »tome se čudeći« u *Prikazanju historije svetoga Panucija*), semantički usmjerujući komunikaciju od lica, odnosno prema licu, definirajući ga pre-

ma njemu pripisanoj dominantnoj ulozi — govorenja, odnosno slušanja. 2. Otkriva »stvarno značenje« dramskog lica, odnosno njegovu »pravu ulogu« u prikazanoj predmetnosti »svijeta u malom« — u *Skanjanju od nevoljnoga dne* didaskalijski prevladavaju inicijalne imenske subjektne riječi: »sveti Mihovil«, »Salamun«, »sveti Petar«, »ubozi«, »sveti Francisko« ..., čime se ukazuje na eksteriorizaciju dramskog lica i nagovještava semantička težina Isusova prisustva kao »fizičke strepnje«; u *Govorenju svetoga Bernarda*, naprotiv, dominiraju priložni počeci didaskalija »tada«, »opet«, »sada«, određujući vrijeme kao bitno a skriveno dramsko lice što privodi razgovor između »duše« i »tila« neumitnom kraju. 3. Unošenjem kontrastnog ritma (glasa autor-skog govora što se sukobljuje s »priznatim glasom didaskalije«) uspostavlja tjelesnost različitu od uobičajene znakovne gestualnosti određene biblijskim ozračjem. Na primjer, u didaskaliji iz *Govorenja svetoga Bernarda*: »Svršivši govoren'je sveti Bernardin, tada dojde duša k telu z dvimi djavli i poča vele gorko plakati i telo nadjidati, govoreći njemu ovako«,²⁰ ispisana je poznata gestika »vjerničke« provenijencije, ali tako da je u nju unesen »drugi glas«, autorov govor — pomalo »nezgrapna« sintaktičko-ritamska struktura sugerira ekspresiju plača »duše« te uvlačenje tjelesnosti. Zadanog duhovnosti odupire se ridanje scenskog tijela. Zatim, autor otkriva svoje maske u didaskalijskim umecima izvan didaskalija, u prostoru samog dijaloga, približujući se suvremenom, »autopoetičnom«, »citirajućem« (da ne kažemo »manirističkom« ili čak »znanstvenom«, »metatekstualnom«) autoru: 1. Dialogizira s publikom, gledateljstvu se obraćajući poluizravno (»ironijski«) — u prolozima i epilozima »dramskih činova«. 2. Otkriva svoju masku publici obraćajući joj se neizravno, govoreći svojim dramskih lica: citiranim dijelovima monologa koji su publici poznati iz usmeno-pučkog okoliša (od leksičke razine / promjena trpnog u aktivno stanje glagola, promjena glagolskog vremena u tkivu rečenice/, preko malih dramskih sukoba unutar lica-grešnika, sve do apostrofirane drame u drami, male scenske igre zaslužjenosti u *Historiji svetoga Panucija* /dobro znane publici Marulićeva vremena iz konkretnog povijesnog konteksta/). 3. Obraća se potencijalnom suvremenom čitateljstvu svojih kazališnih tekstova, kroz govor dramskog lica autoreferirajući na kreativni čin pisanja/čitanja (»Koji z /.../ staviv ruke/ v ove knjige moje muke,/ htij ga čuvati od napasti/ /.../ da se bude radovati,/ uvik s tobom pribivati,/ i ka bude ovoj čitati/ ter pri sebi još nositi,/

oblahčaj joj njeje grisi...«).²¹ Osim toga, autor razotkriva svoje lice (organizatora nevidljivog komunikacijskog zbivanja) u nijemim didaskalijama unutar teksta, odnosno na pregibima pisma između dijaloškog i didaskalijskog, ili između dva djaloška dijela teksta: na taj način uključuje »perceptibilnog« čitača u igru mijenjanja motrišta uperenih različitom organiziranošću teksta (usp. samo raznovrsne signale početaka govora /npr. »duša« u *Govorenju svetoga Bernarda*: »O nevoljna puti moja«;²² poučni »anjelov« prološki započetak u *Prikazanju historije svetoga Panucija*: »Verni, ki želite dobro neizmerno,/ slišite ter vi'te dilo prihvaljeno«²³ — završni Bernardinov istovjetan poučni započetak: »Vidili ste i slišali/ svi, koji ste totu stali«;²⁴ Isukrstovo obraćanje »livima« u *Skazanju od nevoljnoga dne*: »O nehrani zli krstjane,/ /vidite li moje rane?«²⁵ — analogna Isusova sentencija »duši« u *Govorenju svetoga Bernarda*: »O neharo me stvoren'je,/ za mani t' je sve moljen'je«/²⁶ prema varijabilnim komunikacijskoscenskim situacijama; na taj način obraća se i potencijalnom scenskom djelatniku koji će prazna mjesta, bijela polja u tekstu znati pročitati kao prostor govora tijela teatra (osjetivši npr. u »đavlovom«: »To t' jazbine, to t' pinezi,/ to t' oholstvo, sideć s knezi«²⁷ /*Govorenje svetoga Bernarda*/ ritam bičevanja i prepoznavši jačinu udarca ruke); na taj način obraća se i vječnosuvremenom scenskom znalcu, koji će u grubo skicirane vremenske koordinate unijeti vrijeme »svoje« scenske izvedbe, koji će u sinopsirani prostor srednjovjekovne skulpture (lutke sveca ili svete) znati donijeti vlastiti nemir i kretanje (odgovarajući na poruku marulićevske uznemirenosti). (Taj će scenski znalac prizor: »To rekši s(ve)ta Mar(gari)ta, dokle bude u tamnicu nje baba bude prinašati njoj jisti, i tako steći izajde zmaj i ulize u tamnicu, videć ga ona pristraši se i kleknu ter poče govoriti«²⁸ moći iščitati i kao fantastičnost, i kao realističnost, i kao komičnost, i kao grotesknost, aludirajući na sve aspekte svevremenskog smijeha.)

»Kartoteka 'Marulić — dramski autor'« nudi, dakle, svoje ponovno otvaranje u odgonetanju oslušivanja mikropoetike maske autorova govora, u skidanju ideologijom nataloženog vremenitog zastora koji otkriva dekostimiranje snažnog autorstva.

4. »MANSIONI«: KAZALIŠNA ZAGONETKA

»...Put kojim smo stigli do predloženog tumačenja Marulićeva dramskog rada (...) doveo nas je k Maruliću koji nije tek svjetski pisac za neko prošlo vrijeme i za neki bivši svijet...«²⁹

Skicirat ćemo mogući nastavak puta tumačenja Marulićeva dramskog pisma (na čijem je početku samo prividno Marulićev teatar, na čijem je završetku samo naizgled naše suvremeno scensko propitivanje), naznačujući tek glavne »mansione« od kojih bi moglo krenuti gledanje Marulićeva teatra.

a. Grad

Čitanje je teatra slušanje priče grada... Marulićev teatar teatralizira negirajući zatvorenost srednjovjekovnih zidina. Stvara otvoren prostor koji rubove ograničenosti probija beskrajnošću svemira i dubinom čovjeka. Stanovnik Marulićeva grada, gledalac njegova prizora sudionik je scenskog prostora, akter vlastita kretanja. Sve dok ne postane svjestan potpunog privida.

Suvremeni grad guši se od prevelike prostornosti. Ili od prenapučenosti miniprostora. Suvremeni stanovnik grada želi stvoriti prostor vlastita teatra koji će mu omogućiti određivanje njegova mjesta u neperceptibilnom prostoru hipergrada — svijeta.³⁰ Njegovo kretanje postaje dramska šetnja odgonetavanja skrivenih putokaza sjećanja nekog bivšeg manje intimnog i sigurnog prostora. Dramske šetnje izmjenjuju se s alegoriziranim putovanjima (u kojima su prometala simboli ljudskog/gledateljskog kretanja) — ona realiziraju naše putove kao dramske priče što autoreferiraju svu scensku umjetnost. (Napomena: Podsjetimo se naše analize Marulićeva dramskog prostora.)

b. Alegorija

Marulićevski teatar simbolima oslikava transcendentalnu realnost. Marulićevska kronotopska situacija »scenskim« i »dramskim« simbolima ujezgruje društveni i duhovni mozaik dramatizirajući tjelesnu putanju. Društveni se simboli nastanjuju na sceni/životu kao žarišta prodora publike u teatar ili kao marionetsko pomicanje zbivanja rukom

Vlasti. U Marulićevu se teatru ideje katoličke teologije predočuju primičući se alegoriji koja izražava strah. Amblematizira se pakao, demonski otkrivaju simboli dobra i zla, dovodi se Bog.³¹ Nadnaravno se otjelovljuje u simboličnom, čudesnom, legendnom, misterijskom: gotovo da poprima ulogu sudbinskog. Jedina je radost san.

Suvremeni teatar traži prostor izražavanja u snu, fantaziji.³² Halucinantna gesta često utišava riječ. Jedan je od temeljnih njegovih scenokodramskih diskursa govor alegorije. Alegorija, pripovijedaju suvremene teorije, živi negirajući, ostvaruje se parodirajući. Moderni teatar parodira forme — mimikom, gestom, glumom... prisjećajući se minulih redateljskih ostvarenja ili cijelih kazališnih poetika. Subjekt alegorije seli u prostor mašte, hermetizirajući svoje »podsubjekte« nemoćnošću međukomunikacijskog odsluha. Tijela se po pozornici kreću poput pokretnih skulptura, međusobno ne kontaktirajući. Govor alegorije lutajući mimetizira samo formu. Forma postaje sudbina koja odgoneta obličnu začudnost. Apstraktnost forme na pozornici/životu guši prirodost negirajući je hladnom racionalnošću predmeta. Situacija univerzalne strave izjednačuje gledatelja i izvođača. Pozornicu i gledalište ispunja demon apstrakcije.

c. Vrijeme

U Marulićevu je teatru vrijeme univerzalno, dovedeno na pozornicu presijecanjem horizontalnog čovjekovog puta i vertikalne bogolikosti. »Vrijeme« ideologije dijagonalno se usijeca u »vrijeme« mita.

Suvremeni teatar okamenjuje vrijeme, svodeći ga na sadašnjost. Ili, bolje: odustaje od vremena pretvarajući njegovu odsutnost u sveprostorost. Na sceni egzistiraju predmetnosti lišene povijesnosti. Citati prošlosti prepoznaju se kao univerzalna značenja. Ako je na njima prisutna neka ovojnica, to je ovoj mita.

d. Subjekt

U Marulićevu je teatru glumac/gledalac rascijepljen ritualnošću ili putenošću tijela i zakonima božjeg ili »društvenog«. Horizontalna i vertikalna os groteskno ga rascjepljuju. Maske zakonitosti Igre vode ga po pozornici/životu pokretom velikog lutkara.

Kakav je »scenski« subjekt bezvremenog i sveprostornog suvremenog svijeta/teatra? U raspadnutim kronotopskim koordinatama subjekt se na sceni prikazuje kao decentriran, rascijepljen, neindividualiziran. Umjesto lica dobiva drveni osmijeh maske, umjesto živih kretnji mehanizirane pokrete lutke. Tijelo se hiperbolizira ili litotizira... ono se uvišestručuje raspadajući se na mnoštvo »glumačkih osobnosti«. Glumčevo/ljudsko/gledaočevo tijelo groteskno se umnožava... pokušavajući naći bilo kakav sustav vrijednosti koji bi ga vratio u stanje čovjekolikosti. Odvratilo od predmetnosti.

I suvremeni glumac/gledalac i Marulićev dramski subjekt/scenski motritelj traže prostor »igre istine« interiorizacijom, u dubini, intimi, unutrašnjosti psihe, u kojoj se tek stvara prava drama, i u kojoj glumac/dramsko lice može postati subjekt.

e. Zagonetka zrcala

U kakvu se zrcalu³³ ogleda suvremeni scenski subjekt? Zrcalo pokazuje sliku nepreglednosti suvremenog svijeta, sliku raspadnutosti, dekonstrukcije, nepostojanja vrijednosti, sliku koja odražava dijelove mozaika razbijene društvene hijerarhije što se pretvaraju u zasebne opredmećene »individue«. Takvo ogledalo otkriva zbunjenost ljudskog bića pred zagonetkom razloga svog postojanja.

U kakvu se zrcalu ogleda Marulićev scenski subjekt? Zrcalo pokazuje sliku vertikalne i horizontalne hijerarhije, stroge uređenosti, funkcionalne raspodijeljenosti scene i života. Takvo ogledalo otkriva začuđenost ljudskog bića pred zagonetkom svog postojanja: tko sam ja, kad na sceni/životu vidim samo tuđe odraze; trebam li se tražiti u kružnoj ili longitudinalnoj zrcalnoj strukturi; kakva je moja slika, je li ona u ogledalu ili u njegovu znaku koji zastrašuje? — pita se marulićevski »subjekt«.

Cjelovitost je svijeta lažna, kaže suvremena filozofija. Ne postoji totalitet. Nema identiteta. Bog je mrtav, raspala se država božja... Ovotrenutni subjekt u zrcalu vidi slike drugih ogledala — on formira labirint znakova i slika čija je jedina vrijednost, ukoliko vrijednosti uopće ima, stvarnost znakovitog koja rađa čaroliju zagonetke i šifrira zaključanost realnog i irealnog. Kako scenski subjekt može izići iz tog zrcalnog svijeta? Odnosno, može li u njega uopće ući, ako želi oznakovati svoje ime?

Dakle, iako se vrijednosti relativiziraju, subjekt ipak prihvaća vrijednost znaka. Znakovi postaju stvarnost, označitelji drugih označitelja. Zato suvremenost može potražiti srednjovjekovlje. Zato današnji teatar traži Marulićev teatar. Razumijeva ga kao znak. Znak u čijim se dubinama Bog tek počeo skrivati, znak koji je sačuvao sliku Vrijednosti. Znak koji sleđuje sliku »vjerske drame« kao čarolije... ali koji »zna« i to da su simboli raspoređeni u raspuknutom zrcalu, ogledalu koje »prikazuje« okamenjenu društvenost i zamaskiranu ritualnost, u zrcalu koje u svojim napuklinama otkriva tjelesnost čuvajući subjektivnost.

Suvremeni scenski znak zato želi potražiti zrcalnu sliku u znaku Marulićeva vremena: naslućujući da će u njegovoj »naivnoj« teatralnosti i govoru šutnje možda moći pronaći ljudsku šifru koja bi otključala vrata našega apokaliptičnog scenskog labirinta.

5. ZAVRŠETAK SLUČAJA: PRONAĐENI APSURD

Možda bi kontekstuiranje ove interpretacije u povijesni arhiv, u historijsku poetiku, u informacije, u podatke, u »pozitivne« argumente, u sigurnost činjenice... možda bi sve to samo zastrlo naš pogled usmjeren prema čitanju Marulićeva teatra.

Stoga ćemo se ovaj put od jedne takve analize svjesno distancirati... bojeći se da nataloženim »znanjem« ne napravimo »prekršaj«: time bismo vrlo lako mogli prekriti teškom mukom pronađenog autora.

Ovako... barem vjerujemo u jedno: otkrili smo »dramatski absurd« Marka Marulića.

6. POST SCRIPTUM: POTRAGA ZA ČOVJEKOM

Naša analiza »slučaja Marulić« otkrila je slijedeće: Marulićevo dramsko pismo poručuje čitanje »marulićevskog« teatra kao temeljnu materijalnu znakovitu dvojnost. Njegovo pismo našem vremenu šalje ove teatarske poruke: zatvorenom mitskom vremenu suprotstavlja se snažnije povijesno i profinjnije individualno, psihološko vrijeme; biblijski kodiranom hijerarhiziranom vertikalnom i horizontalnom pro-

storu suprotstavlja se dinamizam jake ljudske geste nepredvidljivih scenskih putanja, ali i sigurnost intimnog prostora jedinke; interiorizacija prodire u eksteriorizaciju; drvenoj lutki-dramskom licu nanosi se živa maska autora — na taj se način, dvostrukom teatralizacijom, dramska funkcija »egzistencijalno« animira; empiriji se kontrastira metafizika; zatvorenosti »scenskog« grada suprotstavlja se ljudska želja za putovanjem, za slobodom; alegorizirana apstrakcija straha ozrcaljuje se u toplini sna; zagonetnoj raspadnutosti svijeta suprotstavlja se cjelovitost subjektive »želje«; govoru mitskog i govoru ideologije³⁴ suprotstavlja se govor individue. Naslućeni je komentar njihovu sukobu govor šutnje... skriven ispod naslaga teksta i teatralizacije, zastrt mijenjanjem vizura govora i tijela dramskih lica, prostora i vremena. Ispod tog govora šutnje iskristalizirao se osnovni aktantski model, temeljna dubinska struktura Marulićeva »dramskog teatra«: POTRAGA ZA ČOVJEKOM. Sve maske teksta i oko teksta konstimirale su, znači, jednostavnu »poruku« Marulićeva dramskog pisma. Humanizam.

7. POST POST SCRIPTUM: PROBUĐENI SAN

Nadati nam se da će od ovog govora šutnje u traženju izgubljenog čovjeka krenuti suvremena scenska potraga dramske teatrabilnosti Marulićevih tekstova... Te da će splitska Carićeva *Judita* i dubrovački Juvančićev *Ecce homo*³⁵ biti samo početak ostvarenja projekta probuđenog marulićevskog sna.

BILJEŠKE

⁰ Sva su navođenja teksta Marulićevih drama referencije ili citati preuzeti iz knjige: Marko Marulić, *Drame*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Teatrologijska biblioteka, Zagreb, 1986.

¹ Roland Barthes (Bart), *Sad, Furije, Lojola*, preveo Ivan Čolović, »Vuk Karadžić«, Biblioteka »Zodijak«, Beograd, 1979, str. 15 — 16.

² Isto, str. 14.

³ Isto, str. 15.

⁴ Usp. Jean Duvignaud (Divinjo), *Sociologija pozorišta (kolektivne senke)*, preveli Branko i Jelena Jelić, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1978, str. 19.

⁵ Michel Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Plon, 1958, str. 63.

⁶ Prenosimo tekst »anonimnog« sastavljača programa za dubrovačku predstavu *Ecce homo* u režiji Joška Juvančića. Srednjovjekovne hrvatske tekstove za ovu izvedbu priredili su Nikola Batušić i Slobodan P. Novak. Dubrovačke ljetne igre, 16. kolovoza 1985. Još i danas tu predstavu izvodi na tvrđavi Sv. Ivan Festivalski dramski ansambl.

⁷ Na ovogodišnjim »Danima Hvarskog kazališta« posvećenima Marku Maruliću prikazana je video-snimka predstave nastale dramtizacijom Marulićeve *Judite* na Splitskom ljetu (u režiji Marina Carića). Istovremeno se u izlaganju Dunje Fališevac ukazalo na potencijalnu dramatičnost »Poklada i Korizme«.

⁸ Usp. vrlo inspirativan Novakov predgovor (*Dramski rad Marka Marulića*) u navedenoj knjizi Marulićevih drama. Citirana je sintagma istrgnuta iz završne rečenice »Licentiae«, str. 75.

⁹ Navedene drame prvi su put objavljene »zajednički« pod Marulovim imenom (autorstvom) u gore spomenutoj knjizi. O autorstvu srednjovjekovnih drama v. i: Francesco Saverio Perillo, *La sacre rappresentazioni croate*, Quaderni degli annali della Facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università degli studi di Bari, Bari, 1975.

¹⁰ Na »Danima Hvarskog kazališta« 1988. Nikica Kolumbić istraživao je elemente dramatičnosti u »izvandramskom« Marulićevu opusu.

¹¹ Uspjeh je doživjela navedena dubrovačka izvedba *Ecce homo*, u čiji su tekst uključeni i dijelovi Marulićeva dramskog pisma. Većinom pozitivno vrednovana je i spomenuta izvedba *Judite*. Pod neuspjehom podrazumijevamo pokušaj izvođenja (zapravo čitanja) Marulićevih dramskih tekstova na »Danima Hvarskog kazališta« 1988.

¹² Petar Brečić, *Kazališni zastor*, »Prolog«, god. XI, br. 41/42, str. 7; Zagreb, 1979.

¹³ Usp. Jean Duvignaud, navedeno djelo.

¹⁴ Nikola Batušić, *Struktura srednjovjekovne pozornice, Dani Hvarskog kazališta (Eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu)*, »Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište«, Književni krug, Split, 1985, str. 422.

¹⁵ Marko Marulić, navedeno djelo (tekst *Muka svete Margarite*), str. 94.

¹⁶ Boris Senker, *Didaskalije u srednjovjekovnoj drami s teatrološkog aspekta, Dani Hvarskog kazališta*, navedena knjiga, str. 449.

¹⁷ Boris Senker (navedeni tekst), istražio je didaskalije u srednjovjekovnoj drami koristeći »semiološku aparaturu« poljskog znanstvenika Tadeusza Kowzana.

¹⁸ Anne Übersfeld (Ibersfeld), *Čitanje pozorišta*, prevela Mirjana Miočinić, »Vuk Karadžić«, Biblioteka »Zodijak«, Beograd, 1982, str. 195.

¹⁹ Isto.

²⁰ Marko Marulić, navedeno djelo, str. 186.

²¹ Isto, str. 120 (tekst *Muka svete Margarite*).

²² Isto, str. 186. i 197.

²³ Isto, str. 129.

²⁴ Isto, str. 209 (tekst *Govoren'je svetoga Bernarda od duše osujene*).

²⁵ Isto, str. 159.

²⁶ Isto, str. 207.

²⁷ Isto, str. 198.

²⁸ Isto, str. 97 (tekst *Muka svete Margarite*).

²⁹ Slobodan P. Novak, navedeni predgovor, str. 74.

³⁰ O problematici suvremenog grada usp. tekst Frederica Jamesona, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, objavljen u knjizi grupe autora *Postmoderna (Nova epoha ili zabluda?)*, »Naprijed«, Zagreb, 1988, str. 187 — 232. (Tekst preveo Srđan Dvornik.)

³¹ Usp. studiju Branimira Donata objavljenju pod naslovom *Odnos mističkog rituala žrtve i pučke teatralnosti. Dani Hvarskog kazališta*, navedena knjiga, str. 102 — 115.

³² Usp. tekstove sve brojnijih autora koji kazalištu prilaze s »postmodernističkog« aspekta.

³³ Usp. Barthesova zapažanja o »značenju« zrcala. Navedeno djelo, str. 137.

³⁴ Dihotomija mitologemnost-ideologemnost temeljno je polazište i dolazište Novakove rasprave o Marulićevoj dramografiji (navedeni predgovor).

³⁵ Sigurno nije slučajno što su sudionici ove predstave mladi dramski umjetnici okrenuti budućnosti.