

NALJEŠKOVIĆEV MODEL AUDIOVIZUELNE MIMODRAME

Stanislav Marijanović

1. NAČELNA NEOFICIJELNOST NALJEŠKOVIĆEVIH »KOMEDIJA«

Naslovljenom temom ne namjeravamo obuhvatiti pitanje da li je Nalješkoviću — komediografu mjesto u razvojnom tijesku između nekomediografa Vetranovića i komediografa Marina Držića, niti ga izbavljati iz njega. Nalješkoviću je pravo povijesno mjesto već ucijepljeno u tvoračkom lancu koji drži razvitak našeg glumišta među začetnicima hrvatske renesansne komedije. Komedija je s Nalješkovićem došla *en grand* prva na scenu na najdemokratskiji način: iz drevnih začinjavačkih izvora s kojih je tekao poseban srednjovjekovni razvitak narodne jezične kulture i predstavljačke tradicije, što objašnjava njezinu nesuglasnost s relativno jednosmjernom arhetipskom poetikom renesansne drame ili *comediae eruditae*.

Svoje pravo mjesto Nalješković je iznašao *ab initium* na predstavljačkoj sceni rodnog grada u okruženju crkvenih i pučkih svetkovina i zabava karnevalskog tipa, u sinesteziji istovremeno korespondirajućih umjetničkih žanrova, u obiteljskoj sinkroniji scensko-prikazivačkih oblika i smjerova viđenih u znanstvenoj teatrološkoj topohistoriografiji pod specifičnim dubrovačko-mletačko-padovansko-sienskim komunalnim ban-

dijerama: crkvena i pastirska prikazanja, lirske ekloge i dramski prizori, mitološke scenske slike i dramatizacije, pirna i karnevalska uprizorenja, vitalističke farse i farsične komedije, žanrova srodnih izvornom mimu. Svoje žanrovsko opredjeljenje predstavio nam je on sam jednostavno, pod jedinstvenim kazališnim prezimenom: *Komedije*, a one su u tadašnjoj genološkoj pomiješanosti i neizdiferenciranosti aspekata poetike sve te dramske oblike, manje-više, u hipu varirale i posvajale. Zato nam valja reći da Nalješkovićeve pastirsko-mitološke igre i farsične komedije, odnosno njegovih sedam malahnih komedija koje su prolozi i ma isključivo namijenjene sceni, ne odlikuje signum ozvaničene književnoteorijske verifikacije nego njihova načelna neoficijelnost: nikakva autoritarnost, jednostrana i ograničena formalna ozbiljnost nije njihova odlika. Vrijednosno obilježje jest u trenutku pojavnosti tih predstavljачkih i genološki opredijeljenih komičnih oblika, u suživotu materijalno-tjelesnog trenutka i smijeha kao supostojećeg načela i takve nove koncepcije estetske stvarnosti, u opiranju kršćanski postojanoj ozbiljnosti. One se i međusobno vladaju kao malahna obitelj zatečena u intimističkom pokušaju da u pokladno-pirnoj atmosferi iskonskim govorenjem primarnih kazališnih čula igra i gradi arhetipski teatar oka i uha, govora (i pjeva) i pokreta (i plesa), pozorišta i kazališta, ponovno ispočetka, nasuprot svemu prokušanom i dovršenom u području mimičkom i eruditnom, u preširokim prostorima glumišne misli: tako je u njima s cjelovite slike životnog realizma odražen u ogledalu renesansne kulture smijeha — u nas kao prvi — i Nalješkovićeve groteskni i supostojeći naturalistički refleks životne svakodnevice.

Nauzgređ, takvima su te komedije do nas i došle: rukopisno poredane i prepisivački obilježene rednim brojem, u slijedu kojim — vjerujemo — nisu ni nastajale (*Komediji I*, nemitološkoj i nekompeticijskoj, npr. bilo bi formalno ustoličenje između *Komedije IV. i V*), a zasigurno nisu tim slijedom bile ni izvođene, sve s prologom opskrbljene i u stihu govorene, a bezimene, renesansnom komediografu (kako to s njima biva) glumištem oduzete i širene u autorski neverificiranim rukopisima, neterminirane međusobnom primogeniturom, i u tekstu koji nije bio nepovrediv, da bi mogao očuvati i svoj reprizni integritet (*Komedija IV. i VII.* su krnje). Jasno, da su one po pripadnosti ostale samo Nalješkovićeve, i da su bile tek čitalačke književne tvorevine, a ne deliterariziranog audiovizuelnog »pozorišta« i kazališnog mehanizma, ne bi u tom zatečenom obliku do nas došle. Preživjele su svoje vrijeme kao vitalistički scenski

isječci komičnog, dramaturški naturalističkog i grotesknim realizmom uhvaćenog lica i naličja dubrovačkog života u usponu 16. stoljeća.

Sam pisac svaku svoju »komediju« obuhvatio je poetološki označenim pojmom *govorenje*,¹ scensko i komediografski organizirano dakako, i tako se našem diskursu o karakteru organiziranosti toga jedinstvenog »govorenja« otvorio mogući put. Slijedimo ga osloncem na model drevnog mima i mimičke drame te osvrtno na vizuelne i auditivne oblike osjetljivih fenomena, tj. na stilsko-strukturne elementarne sastavnice koje prožimaju Nalješkovićeve scenske igre i farse, kao na svoj ambivalentni štap.

Znademo, antički helenističko-latinski *mim* i *mimodrama* (grč. *mimos*, lat. *mimus* — oponašatelj, glumac; opsjenar, žongler koji mimičkim kretnjama i riječima stvara ili postvaruje novi nestvaran svijet) kraći je glumčev igrokaz, a potom pučka scenska igra s komično-lakrdijaškim realističkim elementom, puna govorne i mimičke karikaturne komike, tipova, grotesknih i erotskih situacija iz svakodnevice nižih slojeva, izvođena na bilo kojem mjestu pogodnom za iskričav dijalog, ples, pjesmu i smijeh, koja je uvijek ostala pod znakom umjetnosti niže vrste, nestala je zajedno s brojnim tekstovima u srednjem vijeku, pa za sam predloženi model mimodrame u Nalješkovića, kao i njemu suvremenih komediografa, nemamo za ogled ni tekstualnog argumentuma. Ali neka nam bude dopušteno, ako ne u argumentiranu obranu, a to u prilog mogućem modelu, primijetiti da su tradicijski mimoski obrasci, koji su postojali stoljećima, izvojštili glumcu entitet iskazivanja govorom, da on i nepristojno đavolski »bogohuli« (kako je tu nepodopštinu okvalificirao Ivan Zlatousti), da izaziva dosjetkama smijeh i ima slobodu na scenski život i snižavajući podsmijeh. Prelazeći u nove predstavljačke forme (uočljivim smjerom pretapanja: *fablió-farsa-komedija*), derivacije mimičkih igrokaza izmiješale su žanrove pučkim i uličnim predlošcima kolokvijalnog pa i makaronskog govorenja, napjevima, mimičkom glazbom, plesom i smijehom, spojile motive klasičnog poganstva s crkvenim prikazanjima i humanističkom učenom komedijom te doprle recepcijom do Nalješkovićeve »matrice« s utisnutom slikom modelâ — prauzoraka². Prema tome, s tim modelom mima kao prizemnog žanra s opozicijskim karakterom i skrivenijim viđenjem, dakle eksteriorizacijom unutarnjeg oka na okular publike, mima kao globalnog oponašanja sjedinjujućeg viđenja, koji je ostajao u stalnom dodiru s farsom i komedijom te u tom odnosu razvio kao mimodrama dva nova oblika — kolokvijalni dijalog

(u realističkom mimu) i pjevani (lirski) mim, složiti ćemo se *cum grano salis* kada posebno na ogled izdvajamo elementarne i dominantne osjetilne i pokretne funkcije koje artikuliraju smisao dramske naracije Nalješkovićevih govorenja.

Valja li i to reći da je riječ o stilsko strukturalnom analogonu za ovjeravanje (očitovanja) tih dramaturških funkcija, a ne o modeliranju Nalješkovića? To se, mislim, podrazumijevalo i u već usvojenim znanstvenim saznanjima iz monografskih studija Rafe Bogišića³, sintetskih interpretacija Slobodana P. Novaka⁴ i drugih, na koje u ovom trenutku mislim, a u radu računam. U njima se zasnovano govori o »sistemu-modelu«, »komunikacijskom modelu«, »agonalnom i kompetitivnom dramskom modelu« za novi odnos prema prikazivanju dubrovačke zbilje i scenskoj dikciji, o mimičkom glumišnom prostoru zamijenjenom autonomnom pozornicom — zrcalom, o Talijinu svijetu *zrcaljenja* (Novak) »prema kojem društvena hijerarhija mora razvrstati oči i gledanje« za posluš i viđenje, o manifestacijama mimetičkih implikacija i o iluziji, uz agon, sveprisutne igre. Dodali bismo: igre podgrijane plesnim i muzičkim umecima, igre kao privida ili izraza trenutnog zanosa i raspjevanosti, vizuelnog i slušnog užitka i utisaka, očitovanja govora pjesme i plesa kao prvotnog znaka oslobađanja od materijalno-tjelesnih granica, smirivanja i uspostavljanja sklada.

Interpretacijom audiovizuelnog i mimičkog modela Nalješkovićevih slika i likova grotesknog realizma, pridružujemo se već pokrenutom razotkrivanju privida o tzv. »jednostavnosti« Nalješkovićeva farsično-komedijskog sklopa i uspostavljanju karika u lancu geneze i narastanja komičkih elemenata u pastirskim, religijskim i mitološkim dramama s mimičkim kodom do Nalješkovićevih, ali se ovom prilikom usredsređujemo samo na funkcionalni dramaturški rudiment audio-vizuelnog modela Nalješkovićeva govornog (»igro-kaznog«) glumišta.

2. DRAMATURSKO-TEMATSKJE FUNKCIJE BAZIČNOG MODELA

Izmještenjem *Komedije I.* iz općenito primljenog redosljeda, *Komedija II.*, *Komedija III.* i *Komedija IV.* alegorijskom obradom mitološko-pastoralnog motiva i ugođaja, ostvarivane su pretežno kompetitivnim (*Komedija II.*) ili agonskim tematskim sastavnicama audiovizuelnog modela (*Komedija III.* i *IV.*). Prema formalnoj strukturi one čine raz-

mjerno jedinstvo prvoga Nalješkovićeve dramskog korpusa i scenske radnje, koje se očituje i na elementarnom pastoralno-petrarkističkom planu. *Komedija II*, zasnovana je na drevnoj mitološko-pastoralnoj o-kosnici: scenskom prikazu nadmetanja i prepirki tematskih sila, zapravo vilâ, o primatu na ljepotu i gospodstvo te motivu Parisova suda, a *Komedija III*, pak, na moreškanskom prikazu sukoba (*izbit će boj*) između pastoralnih sila »zle ćudi«, »mladaca« i satira, o primatu na vilu te na motivu otmice na silu (*u ruci sad mačem otmimo ovu vil*) i oslobađanja od »gorkog jada« zaslužnjenja. U oba slučaja do razrješenja zapleta i konačnog ishoda neće doći govorenjem bilo kojeg aktera u nadmetanju ili sukobu (*riječi su nebore na jednu priliku; govorit će svak svoj raz-log!*), nego meritumom aktanta-objekta, apstraktnog činioca vlasti i predmeta subjektive želje u dramaturško-ideološkoj funkciji pravičnog suđenja: pojavom deusa iz crkvenih prikazanja: Starca-suca, nepodmitljivog plemića i »gospodara države sve naše«, kadrog da pravo spovidi (č u h g l a s i v i d j e h). Taj pravorijek, dakle, koji podrazumijeva po-dešeno oko i uho, personificira vrhovnu vlast, jer sljepoća i neposluh (*ro-gobor u dubravi*) je diskvalificiraju. Idealizacija te vlasti, koja milošću višnjeg boga osigurava »prislavnoj dubravi« mir, krijepest i slobodu, svrhovita je i temeljna tendencija, kojoj se od prologa do raspleta tih »govorenja« teži:

*er mene bog stavi da odi ja vladam
... u ovoj dubravi i nemir da ne dam.*

(Starac mladićem govori, »Komedija III«)

U tim dvjema igrama zrcali se, tako, u monolozima i tiradama, već i prasluka Gundulićeve »Dubravke«:

*u ovoj dubravi višnji bog zamirno
... slobodu er stavi da žive svak mirno
(...)*

*odi se nie sila nikomu do danas
... najmanja zgodila, nego li svaka čas
odi bog dao jes po svojoj milosti
... mir, pokoj, zdravlje, čas, veselja, radosti.*

(Starac v i d e ć i g d i vila ište
slobodu govori, »Komedija III«)

Komedija IV, inače okrnjena, a po broju do nas dospjelih stihova najkraća (150), tek je nacjelovita ilustracija prepoznatljive kontaminacije pastoralno-petrarkističkog motiva: ljubavnog zatavljenja i nespojka jedne mladičke družbe zatjerane od gusara (opet agon!). Motiv je alegorijski sveden na sekundarnu komunikacijsku sastavnicu modela vjernog služenja gospođam-vilam bez srebra i zlata (*er platu ni jedan ne gleda*) i osvježen, kao i u prethodnima (kao i u *Komediji I*) već istaknutom funkcijom *p j e s m e* (*reku, začnu, začínaju, poju pjesan*), *p l e s a* (*tanac izvedu, igraju*) i, ponegdje glazbe ili glazbene pratnje s mimičkim kodom (*a ti glunče nu nam sviri*).

Te tri scenske igre strukturirane su na motivskom planu »scenske derivacije petrarkizma u cjelini« (R. Bogišić), ali zadanom linijom tematsko-motivske *vertikale*: retoričkog *u z v i s i v a n j a* (*uzmnažanja*) idealnog *l i r s k o*-pastoralnog sloja-načela u harmoniju s ideološkim implikacijama.

Po višem stupnju zasićenosti deriviranja petrarkizma izrazita je, međutim, *Komedija I*, ali je ona građena kontrapunktno u odnosu na *II*, *III*. i *IV*, smjerom restringiranja tematsko-motivske *horizontale* u povezivanju renesansno raznovrsnijih suprotstavljenih ideja: scenskog *s n i ž a v a n j a* (*uniženja*) idealnog na *d r a m s k o*-pastoralni sloj-načelo (Starca smjenjuje Starica — vlahinja), na osjetilne fenomene i etički ambivalentno osjećanje života, na senzualni plan elementarnih sastavnica vitalističke farse i dramskog mima. Stoga *Komedija I*, inače Nalješkovićev najopsežniji dramski tekst (728 stihova) i, možemo biti uvjereni, oblikovno najizgrađeniji, stoji na čelu realiziranih prvotnih komičko predstavljačkih oblika hrvatske renesansne drame. S njom otpočinju i naši izravni primjeri za modeliranje audiovizuelno noveliranog tipa Nalješkovićeva komediografskog mima, jer ona u njegov komični svijet sustavno ulazi kao odista prva iz drugoga jedinstvenog korpusa, koji čine s njom *Komedija V*, *VI*. i *VII*. U repertoarnom lancu preddržićevskog teatra one sadrže obilježja i vitalističke farse i farsične komedije: umjesto vila, pastira, satira, starca-pretora i uzor-Grada, *pretium affectionis* čine — starice rofijane i hondrčice, kućne godulje i ogote, dezvijani, gradske oštarije i tovjerne, umjesto pokòjanja — plakiranje i komodanje, a vjernog služenja izbranoj — plata u zlatu za izbranu i pribrojavanje dinara, ockvrnjenje i vagidanje, umjesto pojanja u lugu — rug ulične jezičnice i opijanje po svu noć, a umjesto platonske ljuvezni na smrt i samoubojstva uzmnòžnih zaljubljenika po idealnom renesansnom obrascu komu-

nalnih trageda (*Ova će smrt tvoja od moje uzrok bit' . . .*) neka nas mrtvih u jedan grob stave / pak da nas vrhu svih ljuvenih proslave) — bračna nevjera i pod starost (*ne gleda starosti, gdi može svud pita*), pa nabređanje u isti mah ženskinja oko sebe (*djevojkam toj svaki čini sad gospodar*) i hinjeno umiranje nebogih supruga (*Rieč ne progovori, a oči zatvori*) ili pak zdvojnost nemoćnih matera zbog sinova u vlasti svojih amanci, a uvrgnutih na očeve (zato: *nut ja ću dat mise njeke da se poju*), sve to i tome nalično — zaživjelo je u njima na dubrovačkoj komičnoj sceni po prvi put svojim vlastitim životom. Stoga se o ovom dramskom korpusu Nalješkovićevu najviše i znalo interesno govoriti, i danas govori.

U svakoj od tih »komedija«, kao i u *Komediji I*, auditivni i vizuelni obrasci dramskog mima očituju se uvidom u arhitektoniku i organizaciju osjetilno-opažajne stvarnosti pozornice i glumaca — mimá te fikcionalnim ili mimetičkim »viđenjem« scenski otjelovljenog dramskog (komičnog) svijeta u Nalješkovićevu dojmljivom, čujnom i vidnom (opažajnom, spovidenom, igro-kaznom) kazališnom mehanizmu (kod Aristotela *opsis, opseos kosmos*), u kojem je iskazni subjekt ili zvučno-jezični sloj spovidenog (*lexis*) u biti prevalentno govornički, kao i kod suvremenika Pietra Aretina: ne samo u svim »komedijama« (za koje uzima stari oblik »govorenje« — i tako svrši ovo govorenje), svim prolozima i monolozima (*govoreći sam, začne sama, čuvši govori u sebi, ne vidić i nikoga govori*) te brojnim razgovornim replikama kao početnoj oblikovnoj konstanti te vrste žanrovskog govorenja (»malog razgovora«) nego i u drugim iskaznim vrstama dramske radnje, počesto i u kolokvijalnim dijalozima, od Nalješkovića prvim našim predlošcima verbalno i mimetički razvijenog reaktivnog mehanizma »za imat smijeh«, tj. za tvorbu latentne situacione komičnosti. Upravo postav tih govornih iskaza nekolicine različitih aktanata u dramaturškoj funkciji kroz nivelirane stupnjeve i preljeve dramske naracije, izražene glagolima, sve od prologa za mirni posluš do prostiranja glasa psovke, dat će drugi novi život prema kojem Nalješkovićeve »komedije« teže: dramaturški organiziran scenski život ili dramaturški organsku formu scene. Njegov *homo loquens*, kao »subjekt koji želi«, i to jedno — *slobodan vodit život*, bio on vršilac takve radnje (aktant) ili objekt koji je trpi, poslužimo li se terminima suvremenih teatrologa⁵, određen je, rekli bismo, čak i psihološki dramaturškom funkcijom koja podrazumijeva specifično *govorenje* i

djelovanje lica u situaciji, u sferi radnje, kao svojim bazičnim modelom. Ono sadrži svoj katalog motivacija:

mirno sluša, smije se, izriče riječ, slaže riječi, govori polahše, spovidi, besjedi, začina pjesan, poje, miri, šapće, veli, vèljâ (uvjerava), va-gida, nagovara, dotiče, opogovara, pita, praša, kareca, moli, rufijava, aranka, nabredava, dezvijani, zapovijeda, otpovijeda, podboči se, ne može mučat, rukami u obraz ide, žalosti se, prosuzi, plače, leleče, tje-ši, mrmori, dubitâ, potvora, opominje, ruži, kara, straši, prijeti, izgo-ni jed, srči se do boja, ujeda rijačima — botuna — malinja, laje, laže, razbija se — rabija — imbicerava, bestija, bjesni, mahnita, prostira glas, vikâ, treska, kriči, psuje . . .

Dakle, organizacija tih motivacijskih iskaza na poprištu dramske naracije nedvosmisleno upućuje da Nalješković svoje *dramatis personae* određuje u procesu izraženom putem glagola i mimetički, u sklopu radnje, da njihovu dramsku funkciju »preslikava« na sintaksičku i narativnu funkciju. Takvo ustrojstvo iskaza zahtijevalo bi proširivanje našeg bavljenja bazičnim aktancijskim modelom mimodrame i na analizu narativnih struktura ovog korpusa »komedijâ«, ali to kao tematsku mogućnost tek naznačujemo. U scenskom vitalizmu Nalješkovićevih subjekata razaznajemo ipak ono semantičko polje ljudski otjelovljenih »tematskih sila«, motiva i sižea koje će estetičar Etienne Souriau svesti na spisak »motivacija« subjektivih radnji, činilaca svake dramske situacije⁶, a prvi našem renesansnom teatru razotkriti upravo Nalješković. Od tih »motivacija« on dovodi na scenu »sile žudnje«, opsesivne i fobične, razvrstane u osnovne fabule u kojima se naturalističkim načinom slikanja lica konkretizira usporedno suparništvo i stvara ključna situacija. Takvim kompozicijskim procédéom, koji čine stilsko-strukturalni elementi (dramska naracija, erotizirana i lascivna fabula) bazičnog dramaturškog modela mima (s konstruktima organske forme žanra: prolog, didaskalije, kolokvijalizmi, isječci melodijskih ritmova s napjevima), a upotpunjuju tematsko-motivacijske sastavnice aktanata (psiho-senzualna suprotstavljenost para subjekt-objekt), Nalješković je protagonist komičnog teatra koji stvaraju zajedno pisac i glumci, a participiraju *visu et auditu* i gledaoci kao činioci sjedinjujućeg glumišnog prostora. Ovaj teatar ponajviše se očituje u izravnom predočavanju, kako rekosmo, psihološko-senzualnih motivacijskih iskaza subjektivih glavnih radnji, odnosno u predočava-

nju materijalno-tjelesnih činilaca-sila dramskih situacija, koje će od njih zadobiti organski oblik povezivanjem jedinica dramske radnje (sporednih scena) grubom situacionom komikom mima i dinamičnim agonom, odnosno antagonizmom (u verbalnim replikama antagonista). Sve što je savješću neopterećeno, hedonistički posrnulo i nemoralno, postaje tako u Nalješkovićevu komičnom teatru vrtoglavo privlačno i etički — normalno.

BILJEŠKE

¹ »Govorenje« (slično »služenje« vilam, »skladanje« pjesni, napjeva) obuhvaća »ono što je rečeno« scenskim oblikom, globalnim oponašanjem govorom i mimički, zapravo zvukovno-jezični sloj i »značenjski« sloj scenske igre, takve koji ima dijelove koji se izvode u stihovima ritmički, a drugi opet uz napjev. U *Poetici* Aristotel takvo »govorenje« naziva »ukrašenim« (*lexis*).

² Podsjetimo: matrica (lat. *mater* — majka) ima svoj trup i uha, stražnju plohu trupa s utisnutom pismovnom slikom, i prednju — s kontrolnom slikom. Preneseno na jezik modela: *pismovna slika* — prostorna ploha scenske igre, scene, »rukopisa predstave« i glumišta, što sve sadrži dokaze oka i uha; *kontrolna slika* — prostorna ploha gledateljskog pozorišta i kazališta, sa koje subjekt ovjerava, pozorno upravlja objektom gledanja i poistovjećuje se s »govorenjem« ponuđenim dokazima. Upravo tu »zrcalnu organizaciju prostora igre« prvi na Nalješkovićevu modelu razrađuje Novak: »Ovim sustavom kazališno gledanje poistovjećuje se s vladanjem / gledanjem Grada, s kontrolom gledanja! Jer vlastima je lakše bilo kontrolirati stotine oči koje gledaju predstavu nego jedan autonomni, piščev, glas koji bi je svojevoljno organizirao«, poput Nalješkovića ili Držićeva (Novak — Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*. Split, Logos, 1984, str. 165—166).

³ Bogišić, Rafo. *Nikola Nalješković*. Rad JAZU, knjiga 357, str. 5—162, Zagreb 1971; posebno upozoravamo i na monografiju Franje Sveleca *Komički teatar Marina Držića*, Zagreb, Matica hrvatska, 1968 (poglavlje: *A. Domaći korijeni*, str. 31—86).

⁴ Novak, Slobodan P. *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*. Split, Čakavski sabor, 1977.

⁵ Upućujemo na teorijske pristupe frc. teatrologa Anne Ubersfeld i Charlesa Maurona, u kojima je upravo riječ o »psihoanalizi subjekata koji želi« kao dominantnog subjekta komičnog žanra. (v. *Moderna teorija drame*. Priredila Mirjana Miočinović, Beograd, Nolit, 1981, str. 27 i d.)

⁶ Vidi knj. u bilješci 5.