

PUTENO U NALJEŠKOVIĆEVOJ KOMEDIOGRAFIJI

Živko Jeličić

De Sanctis pišući o Decameronu naglašava: »U Decameronu je, naprotiv, autor kao kod kuće: slika svijet, u kojem živi, u kojem sudjeluje s najvećom simpatijom: sav uronjen u taj svijet Boccaccio odbacuje bilo kakvu umjetnu ljušturu. U njemu je nešto više nego književnik: to je čovjek koji se kupa u toj materiji, igra se, prska se i uživa. Iz toga izlazi forma, koja je upravo taj svijet, čiji poticaj Boccaccio osjeća na vlastitom tijelu i u vlastitoj mašti.«

Zaustavit ćemo se na ovome »kupanju u materiji«.

Prisustvo karnalnog u staroj književnosti možda je elemenat ravnoteže. Duh je na prvom mjestu u formi petrarkista, žena djeluje kao izvoršte intelekta. Forma se njiše, oblaže puteno razigranom arabeskom nadahnutih misli i osjećaja, govor, ljudski izričaj dominira. Puteno, karnalni elemenat kao da je na prvi pogled ostao zaustavljen u svome naturalnom obliku. On je gotovo sav u funkciji, nedostaje mu ona virtuoзна ornamentika petrarkizma. Ta golotinja karnalnog samo je privid. Iako u prostoru i vremenu djeluje komikom svoje pojavnosti, možda je sasvim pogrešno ostati samo na tom planu njegova djelovanja. Gruba činjenica ponekad je sposobna da, na primjer u pastirskim igrama, oboji čitav tekst ironičnim podtekstom. U Nalješkovićevoj komediji primjedba starice na tuženje ljuveno pastira, da ga to boli zub, osvjet-

ljuje čitavu komediju ironičnim kontrapunktom — a da ne spominjemo sve one upadice grubijana u Držićevim pastirskim igrama. Ali i ta uloga kontrapunkta ne bi goloj činjenici, karnalnom elementu ostvarila umjetničku autentičnost. Tu materija djeluje sama po sebi, potrošena je u funkciji, autor se, prema onim De Sanctisovim riječima, »ne kupu« u toj materiji, ne ulazi u nju, uživa više u njezinom djelotvornom efektu nego u njoj samoj. I sama komika, koju često uzrokuje kretanje putenog na pozornici, još je uvijek jednodimenzionalno prisustvo tog elementa. Salve smijeha, koje ga prate u raskalašnim maskaratama, u lascivnim komedijama, koje ga navlače zbog zadovoljstva i na makaronski jezik, nisu još uvijek onaj prvi vid njegova umjetničkog postojanja. On je u tim tekstovima živ, u tom jeziku bučan, ali sama njegova materija, njegov unutarnji svijet, ostaje za dugo vremena nepristupačan onom gledaocu koji se ne zadovoljava golim snimkom realnoga, koji se ne zadovoljava golom zabavom. Onda, kao i danas, upravo u okvirima ove teme sudarali su se zabavni surogati i umjetnička autentičnost, lakrdijaška igra i živa ljudska sudbina.

U tekstovima genijalnog Boccaccia materija je u Decameronu plazma u kojoj je prisustvo autora očigledno. Autor se ne služi materijom, ona mu nije sredstvo, ona je zrak što ga autor diše, voda koju pije, uvjet njegova postojanja.

Kod nas, u našoj komediografiji taj će proces potrajati vjekovima iz jednostavnog razloga što naša literatura nije imala Boccaccia.

U tom uranjanju u materiju, u »kupanju« u njoj, osjećaju se pojedine faze, doprinosi mnogih autora. Postepeno, iz teksta u tekst, iz komediografskog kruga u komediografski krug, taj je proces ulaženja u materiju vidljivo prisutan u našoj komediografiji. Ustvrdit ćemo da ćemo ga naći i u našoj suvremenoj literaturi u novelistici Ranka Marinkovića, u »Djeci božjoj« Petra Šegedina.

Prvu fazu predstavljaju Nalješkovićeve farse.

Karnalni elemenat u Nalješkovićevim farsama nije golo sredstvo kojim autor želi zabaviti općinstvo. Puteno, intimni život gospara, druga strana medalje službenog, patricijskog života starog Dubrovnika, nije zatvorena u se, ne kameni se u povijesnom dokumentu. Materija se rastače u scenu, u igru, puteni elemenat stvara svoj prostor u kome se kreću i akteri i radnja. Sva ona povijesna data, počev od odsijecanja nosa godišnjicama, ako se spare sa susjedom, do straha od francuske boles-

ti, od samostana, u kome zbog pomanjkanja miraza nesretne redovnice tuku glavom o kamen, do upaljenih starkelja, dakle čitavo jedno genre-slikarstvo, ovdje je preraslo u veselu igru, u komedijanje farse. Materija tjelesnog otkala je, izvukla iz sebe prizor za prizorom, oživila scenu sama sobom. Replika joj je osigurala prostor u toj igri. Specifičnost replije je očita. Oslušnimo virtuozni dijalog vila u II. komediji kad razgovaraju o jabuci

VILA II:

Liepa ti je vidjeti.

VILA III:

Smijem li ju u ruke, sestrice, uzeti?

Uzamši ju vila treća,

VILA I:

Nu ju daj ovamo.

VILA II:

Nu ve ju, sele, daj
da ju razgledamo.

VILA III:

Para od zlata, naj.

VILA I:

I meni toj para, ako me moja svies'
i oko ne vara.

VILA II:

Da majde, sele, jes.

VILA III:

Družice molim vas, svaka dio svoj uzmi.

VILA I:

Dio ti moj na čas.

VILA II:

Majde i moj uzmi.

Iako je ulomak uzet iz komedija a ne iz farsa osjetit ćete da je ovdje replika podatna igri kao takvoj. Replika u Nalješkovićevim komedijama živa je, čvrsto vezana za jezgro komedije. Njezin je prostor poprilično uzak, ali zrači predmetnošću. Virtuozna oblikom ona pripomaže stvaranju stanja, situacija, gradi trenutačno uprizorenje igre. Dosta je analizirati V. komediju da se otkriju sve osobine i sva ograničenja

Nalješkovićeve replike. Predmetnost potpuno gospodari, situacija oblikuje repliku, daje joj sadržaj. Lice se licu okreće, ali prpošno tkivo komedije situacije veže čvrsto sve njezine izričaje. Otkucaj događanja uvijek je prisutan. Sva lica i njihove kretnje uklopljene su u ovaj sistem virtuoznih događanja. Replika nema prostora za vlastiti život lica. Karakter je nedostižan domet. Bilo da se radi o razgovoru sluškinja sa svojom gospodaricom, ili o karecavanju gospodara njegovih godišnjica, ili o završnoj upadici o sklanjanju ljubavnice u popove dvore — svugdje je igra, i samo igra. Opredmećena replika, sažeta, uvijek adekvatna, ubrzava ritam radnje, čini Nalješkovićevu farsu visokim dometom kazališne scene. Svijet karnalnog, istina, rastvara se pred nama, njegova vitalnost manifestira se iz prizora u prizor, ali teško nas može uvjeriti da je tu pred nama dublji sloj tog svijeta, da smo zaronili u dubinu same materije. Čak kao da je izostala i ona sjenka tragičnog koja često obriđuje uspjelu komediju, daje joj ljudsko sidrište, pomaže da se upravo zahvaljujući toj sjenci tragičnog komedija osovi na svoje vlastite noge. Malo je odviše veselosti u ovim tekstovima. Poneki tragičan podatak (kao onaj što ga spomenusmo koji govori o ulozi i položaju godišnjice u dubrovačkom društvu) preskočen je, ostavljen sam sebi. Domet farse je u virtuoznoj razradi situacije, u uočavanju bogatstva života u toj materiji. Replika u farsama upravo je adekvatan prostor u toj sceni: ona ne navlači u dubinu, ona je zadovoljena stvaranjem ovog živog scenskog tkiva, ona je sva prilagođena zapletu i raspletu radnje.

Nalješkovićeva replika u farsama, iako plošna, tako je virtuožno upotrijebljena da se upravo njoj može zahvaliti zaokruženost radnje, živi ritam kreacije. Začuđuje vještina koju posjeduje ovaj propali trgovac kad je riječ o kazališnoj igri. Radnja je zahvaljujući ritmici oplemenjena, ona nije više golo događanje, ona je oplodena maštom i talentom autora, iako se sama po sebi ne probija do dubljeg smisla. Materija, evo, nije više gruba, gola činjenica — ona je, nadahnuta talentom, sposobna da otkrije bogatstvo ljudskoga života u sebi. Ljudi se u njoj kreću, prdoklače, svađaju, podvaljuju ili pomažu jedan drugome, ali još uvijek tako šaleći se; sami korijeni njihovih radnja, sami profili njihovih ličnosti ostali su nedorečenima.

Drugu fazu predstavlja Držićev teatar.

Pod virtuoznom igrom upaljenih klada, namuranih mladaca, lukavih kurtizana, zabrinutih škrtaca, otkriva se novi sloj. Oblik, u kojem se

taj novi sloj javlja, zasigurno su počeci rađanja karaktera. Sama poštenost igre nije više dovoljna. Karnalna materija bogata je slojevima, ona se ne iscrpljuje u formi kao što se s vremenom događa i s petrarkizmom. Njihaj stiha kao da je prirodno težio zaustavljanju. Ovdje, naprotiv, nezadovoljavanje s prvim planom, otkrivalo je prisustvo drugog, još zanimljivijeg, još uzbudljivijeg. Rađaju se Skup, Maroje, Pomet, Popiva, čitav onaj novi svijet Držićeva teatra. I u njihovim je burlama prisutna igra, komedijanje kao da im je u krvi, prisjetite se klasičnog dijaloga Pometa i Petrunjele. Na prvi pogled i oni su svi odreda podređeni radnji, njihova je zadaća da je što bolje privedu kraju. Ali, u njihovoj igri ima još jedna sasvim neobična inovacija. Replika je, isto onako kao u Nalješkovića, živa i opredmećena, više povezana s predmetom, nego sklona razmišljanju. Ipak, prostor Držićeve replike kao da se vidno proširio, naročito ako imamo u vidu prostor Nalješkovićeve. Svim ovim licima ostavljen je oveći dio prostora za vlastiti život. Pomet se uvlači u solilokvij pred punom trpezom. A i prolog Drugog Nosa može se shvatiti kao replika pisca na čitav tekst komedije. Skup ima mnogo takvih trenutaka kad se uvlači u se, Maroje manje, ali ih ipak ima. Taj prostor za vlastiti život, te oaze solilokvija značajni su dio građe iz koje se osovljuje karakter. Drugi sloj materije bogat je takvom građom. Zabava kao da nije krajnji cilj komediografa. Igra, virtuozno uprizorena situacija više ne zadovoljava. Ljudski profil, njemu teži komediografska igra. Duhovita svađa između muža sladostrasnika i prevarene žene u V. Nalješkovićevoj komediji prerasla je u novi kvalitet. Iako nas Nalješkovićeve farsa može nasmijati do suza, iako ni Skup nije lišen komičnih akcenata, velika je razlika između jednoga i drugoga teksta. Skup ima svoj vlastiti svijet, a sladostrasni Nalješkovićeve gospodar golo karecavanje godišnjica. Strast, koja je oplela Skupa, rastače čitavu ličnost, rastvara se pred nama u sumanutim jadikovkama Skupa. Vlastiti svijet Skupa dublji je od čitave radnje, od čitave igre. Sladostrasni pak gospodar Nalješkovićeve, on na sceni ne posjeduje svoj vlastiti svijet, njegova strast, istina, pojačava komičnost radnje, ali ne okreće se njemu samome, ne stvara prostor za njegov lični život. Lica u Nalješkovićevoj farsu razlikuju se po ulogama koje je označio pisac u tekstu, a lica u Držićevom teatru bremenita su na sceni i u svojim vlastitim svjetovima.

I replika ne samo — kako smo istakli — da se po prostoru razlikuje, ona je upletena u različite funkcije: ona u Nalješkovića, rekli smo, služi radnji i oživljavanju igre, ova u Držića ima drugu funkciju: da što

adekvatnije, što izrazitije ucrtta taj profil pojedinih lica. U Nalješkovićevim farsama replika se kreće prema osi radnje, a u Držićevim komedijama prema karakteru. Svi dijalozi, sve burle, sva komedija centrirana su prema profilaciji lika. Prisjetimo se još jednom Skupa. I kad Skup nije prisutan na sceni, kad razgovaraju druga lica, njegova strast dominira njihovim riječima i njihovim kretnjama, ona je smisao njihova scenskog postojanja. Funkcija replike se izmijenila, ona više ne podbada samo ritam radnje, ne ističe samo njezinu duhovitost, ona pripomaže da se sa svih strana osvijetle likovi Skupa, Maroja i ostalih. Ona lica, koja ne poslužuje tako prostorno i funkcionalno izmijenjena replika, često ostaju harlekinski groteskna zatvorena u svoje komične oblike (Ugo Tudesco na primjer).

Novu, treću fazu ostvaruje Stullijeva »Kate Kapuralica«.

U Stullijevoj »Kati Kapuralici« karnalna materija otkriva novi sloj ljudskoga. I to osobeni sloj. Bez pomoći intelekta, bez pomoći iskustvene građe, objavljuje se pred nama, spontano se razigrava komedija, veoma bliska tragediji. Sjenka tragičnog nadvila se nad sva lica ovog kazališnog ostvarenja. Međutim, ono što je zanimljivo, to je, reklo bi se, vidljiv proces oslobađanja karnalne materije. Pisac se po De Sanctisu »kupa« u ovoj materiji, ali kao da je njegovo prisustvo teško zamjetljivo. U svakom slučaju pisac »Kate Kapuralice«, kupajući se u ovoj materiji, ne uživa. Karnalna materija, prepuštena sama sebi, rastvara se u posebnu atmosferu, u žitku masu tjelesa i predmeta uokvirenih svojim sudbinama. U ovom tekstu je ona i događaj i osjećaj i misao. Faulknerovsko spajanje i tjelesa i pejzaža, plutanje materije u obliku i bez oblika, stvar u ovoj drami osobeno stanje u kome se ponekad stvaraju i rastvaraju ljudski karakteri. Kao i »Na dnu« Gorkoga karakteri se stvaraju talasanjem same ove karnalne materije koja ih rađa i raznosi svojim tokovima. Lica misle svojim mesom, takozvana nadgradnja intelekta kao da je izostala, podsvjesno potresa direktno ljudske sudbine. Iracionalno stalno vrši prevagu nad racionalnim. Kako je s replikom na takvoj sceni? Tu nisu više potrebni prostori za solilokvij karaktera, tokovi između podsvjesnog i izraženog su otvoreni, neposredni — i tom pulsiranju podređena je i uloga replike. Vratolomni obrti, tihe kadence u kojima tinja želja za pravim životom, grčeviti obračuni s golim, s realnim stanjem stvari stvorili su i takve lomne, tren verbalno žive, tren grčem zaustavljene replike, sposobne da dokraja izraze ova fluidna stanja ma-

terije koja živi i misli, koja, zabrtvljena tupošću, pokazuje težnju za horizontima, za spasavanjem iz ovog stanja. Nalješković je gradio virtuosno genre-slikarstvo iz karnalne materije, Držić ju je koristio u profiliranju klasičnih likova svoje komediografije, a Stulli ju je prvi preputio samoj sebi, da se sama rasplati pred nama i pokazao kakav se tragični tlocrt krije podno njezina burleskna smijeha.

Nikad se naša literatura nije oslobodila putenoga, pa ne znam kakvim se refleksijama bavila. I u našoj suvremenoj literaturi karnalno ponekad misli i osjeća. Naći ćemo ga čak i u »Djeci božjoj« Petra Šegedina, kome je intelekt izvorište kreacije. Svi ti prosjaci, te seoske žene, starci, rođeni su iz materije tjelesnog, ali nakon vjekovnog iskustva ne više kao izvorište zabavnog već kao popudbina ljudske sudbine.

Isto je i kod Marinkovićeve planetarijuma. Već početni tekstovi »Sunčana je Dalmacija« i »Balunjeri pod balkonom« oglasili su se karnalnim smijehom. Bilo je očito da se pisac već tada »kupao« u svojoj karnalnoj materiji. Replika je živa, ali zasjenčena posprdnnošću, svakog trena sposobna da se naruga sama sa sobom.

Ili Kalebova novela »Gost«.

Zar to nije Stullijev odjek, sama karnalna materija, koja se glasa svojim mrakom kad joj se pogase svjetla intelekta.

Dopustio sam sebi da vam istaknem taj razvojni stupanj replike, koji je pokazao razvojni stupanj naše književnosti. Mnogi primjeri dokazali bi opravdanost ove teze. Pokušao sam ustvrditi da je replika u okvirima karnalne materije pratila raslojavanje iste, stvarala prostore adekvatne pojedinim slojevima što ih je pisac u karnalnoj materiji otkrivao. Nalješković je u svojim farsama otkrio spomenutu materiju kao izvorište literarnoga, kao kontrapunkt intelektu petrarkističkog. Snagom svoga talenta zapazio je prisustvo života u karnalnoj materiji i dao njezin prvi plan, ostvario prvi snimak njihove burle, jednom zauvijek oživio ih na sceni. Njihov unutrašnji život ostao je skriven, ali i takvi, kakve ih je ocrtao Nalješković, svjedoče da tjelesno nije gola činjenica, da su u njemu čudesni prostori ljudskoga. Dalji korak je učinio Držić otkrivši u putenoj materiji građu za izgradnju karaktera, ne zastavši na samoj burli. Replika se i ovom novom sloju prilagodila. Treća faza »Kate Kapuralice« poseban je domet produbljanja karnalne materije. A danas? Danas u našoj literaturi, kad se suvremeni pisac — po riječima De

Sanctisa »kupa« u materiji nije mu potrebno da se oslanja na dostignuća svjetske literature, u svojoj vlastitoj literaturi ima putokaz kako se uranja u slojeve karnalnog, kako se — dosežući njegovo dno — komično pretvara u tragično.