

DRAMATURGIJA MASKE NIKOLE NALJEŠKOVIĆA

Mira Muhoberac

Dramski rukopis Nikole Nalješkovića, stavljen u fokus dramaturgijskih i teatrolozijskih propitivanja, pokazuje dva obrisa, nejednako profilirana odslika. Jedna je slika u ogledalu znanstvenokritičkom jasna, argumentima stabilno fundirana i osmišljena: dramopis Nalješkovićevo postavljeno je u renesansni i dubrovački scenski kontekst, u poetiku onovremenu. U tom je kontekstu sagledan, u horizontu onostoljetne filozofije, kao izraz »realističkog« pogleda i njegovih književnih očitovanja, a u okviru žanrovskog balansiranja kao »pozitivno eklektičan«, kao dramski tekst što upija istovremeno i pastoralu i komediju i farsu, pa, bivajući njihovim susretištem, upravo postaje specifičan i originalan, oslobađajući se stegâ utjecaja i kanona susjednih književnosti, a ne mareći za pripisane mu i moguće anticipacije, držičologije... ali počašćen potencijalnim prisustvom velikih mu dubrovačkih suvremenika.¹

Ta je slika u ogledalu književnopovijesnom tako jasna da bi bilo šteta zamućivati je.

Ali — kako razbiti višedesetljetni strpljivo građeni oklop nalješkovićane, kako otkriti drugu, nejasnu, sliku u ogledalu dramaturgije, kako učiniti dramsko djelo Nalješkovićevo fleksibilnim, živim, aktualnim, odgovaračem na pitanja i našeg vremena?²

Dramski rukopis Nalješkovićev sam daje odgovor, potrebno je samo pažljivo ga odgonetavati.

Što pokazuje ovotrenutna dramaturgijska analiza jednoga renesansnog dramatičara? Što ga povezuje sa suvremenom književnošću? I ne samo književnošću?

Sedam »komedija« Nikole Nalješkovića promatramo kao sedam ispisivanja specifične poetike. Poetika, ocrtana strukturom dramskih tekstova, govorom i dramskom sviješću, sudara se s ideologijom, što se podrazumijeva i otkriva kontekstom i podtekstom. Sukob poetike i ideologije višestruk je: poetika ovoga dramskog teksta (komedije u sedam činova, drame sa sedam prizora) odupire se renesansnoj poetici dramskog pravopisanja, želeći ozbiljiti svoju ideologiju. Ta se ideologija, što izvire iz poetike autorove, sukobljuje s ideologijom izvantekstovnom, ideologijom vlasti i onovremene politike, ali sudara se tiho i skrovito, smijehom i fragmentom. Jer: »Želi li se smijeh smatrati fragmentom koji može stajati za sebe, naime nižim umjetničkim oblikom, primitivnim odrazom društvenog duha koji postaje svjesnim sebe, on ište poštivanje vlastitih normi i zahtijeva poštivanje određenih zakona koji se ne mijenjaju istim ritmom kao drugi objaviteljski oblici. Otud nužda i mogućnost kritičkog istraživanja i vrednovanja koje bi promatralo njegovu promjenljivost u vremenu i o njoj vodilo računa.«³ ... Tražilo u smijehu odraz stoljećâ ... Sudara se naizgled bezazleno. Ali renesanski drsko. Ta se, renesansna, ideologija, najposlije, suočava i s ideologijom našestoljetnom. (Može se reći: »... analogija izluđuje svijet koji sređuje. Svojim neograničenim širenjem ona maskira ništenje«⁴ /sna renesansnog teatra/.)

Tajanstveni dodir poetike sedam »komedija« i iz nje izviruće ideologije rađa dramsku svijest. Dramska će se svijest otkriti postepeno: iz dubrave će ući u kuću, pa na ulicu. Šapatom, govorom, pjesmom i konačno vikom postat će i scenska svijest; otjelotvorit će se, autorom, u dramskim licima što će svoj fisis prenijeti u publiku.

Gotovo aktantski dodir poetici izmićuće dramaturgije i scenom otjelotvorene ideologije rađa dramatičnost. A dramatičnosti i drame nema bez prostora.

»Drama je, u prvom planu, prostorna umjetnost. Dramu ne možemo zamisliti izvan prostora.«⁵

»Radi se, dakako (misli se na pojmove *mikrokozmos* i *makrokozmos* *drame*, op. M.M.), o onom vidljivom, scenom naznačenom prostoru igre, koji 'predstavlja' takvu i takvu prostoriju, građevinu, trg ili bilo koje mjesto zbivanja radnje i, s druge strane, o prostornoj relaciji koja obuhvaća maštom izgrađena mjesta, zapravo svijet radnje i pripovijedanja lica o zbivanjima izvan scene.

Ali ono što u tom razlikovanju ostaje neizrečeno, to je upravo ona međuigra svih slojeva prostorne strukture drame koja je neizbježno prisutna pri svakom našem prisustvovanju kazališnoj predstavi; ono disanje prostora drame, koje nije samo njezin ritam u izmjenjivanju mikro i makrokozmosa, već dijalektičko jedinstvo, suprisutnost i prožimanje viđenog, i djelatnošću mašte oživljenog predodžbeno-asocijativnog fundusa. Lako je i tu uvidjeti jedan od bezbrojnih paradoksa drame: da se dramski prostor ne može izjednačiti ni s prostorom scene, ni s imaginativnim, sugeriranim prostorom mašte: da je, naime, onaj veći prostor, prostor mašte i duha obuhvaćen onim manjim — scenom, kulisama, rampom. Naš put promišljanja dramskog prostora opet mora imati svoje ishodište u doživljaju prostora onako kako ga može imati onaj kome je sve ono što se na sceni i u tekstu događa namijenjeno, naime, gledalac.«⁶

»... pozorišni prostor jeste mesto *mimesisa* budući da nastaje na osnovu elemenata koje pruža tekst i samim tim je figura nečeg u svetu. Figura čega? Za tim upravo tragamo. Vidimo da je scenski prostor zapravo mesto konkretne teatralnosti shvaćene kao aktivnost koja i nastaje u prostoru. Što se tiče *scenskog mesta*, ono je kao ogledalo u kojem se istovremeno ogledaju tekstualne napomene i jedna kodovana slika.«⁷

KOMEDIJA PRVA

Prolog otvara prostor luga. Prostor luga funkcioniра višeznačno: scenski statično, ali dramski aktivno — kao nijemi sugovornik kojemu se obraća vila kao mjestu »vječnog proljeća«; scenski dinamično — kao dramski prostor neodređenih granica, mjesto »susretišta ljubavi«, te kao mogućnost stvaranja više manjih prostora određenih kretanjem lica, mizanscenskom organizacijom (na taj način uokvirir će se scena Radatova samoubojstva, scena razgovora Radata i Starice). *Komedija*

prva završava pjesmom i plesom vila i pastira. Prostor se nedefinirano otvara, gubi i raspršuje — vile i pastiri odlaze u lug. Što je lug? Koji je prostor realan? Na sceni ostaje »glumac koji svira«. Ispod slike luga otkriva se pravi prostor igre, prostor scenske dramatičnosti, što bi bila nemoguća samo na razini gole fabulativnosti, očigledne scenske radnje (»pastir se ubija zbog nesretne ljubavi«) ili pastoralnog ugođaja. (»Neka beskonačna pastorala sa zakonom filijacije bila bi laki san renesansnog teatra: uostalom neostvaren san i stalno na rubu oštrog buđenja.«⁸) **Dramatsko se pokazuje otkrivanjem postojanja dvaju prostora, jednog naslikanog i jednog ideologiziranog, u čijem je srazu jedino moguće promatrati grupiranje lica (pastiri, vile) i njihovo kretanje (ples vila, smrtno ubadanje prostora Radatovo), određeno autorovom svijesću. Autorova svijest uočava mogućnost izražavanja dramatskog jedino maskiranjem. Maskovito se ušuljava u Nalješkovićev dramski svijet. Maskovito ulazi ili samo na površinu, komikom i smijehom, svima razumljivo (lascivnost Staričina savjeta Radatu), ili alegorijski, dublje dramatski, u lomljenju prostora teksta prostorom konteksta (lug kao mjesto mira i ljubavi).**

KOMEDIJA DRUGA

U *Komediji drugoj* (Parisov sud) gotovo istovremeno otvaraju se tri prostora — prostor Prologov (različit od maskiranih scenskih, ali ne identičan prostoru publike), prostor Sučev, i prostor pastira i vila. Naime, dvostrukost Prologa (višeputno okretanje maske) — govor Prologa i govor »onoga koji će bit' Sudac«, uvjetovana je promjenom neodređenog »luga ljubavi« iz *Komedije prve* u određeniju »dubravu« (Dubrovnik). Sudac, gospodar države (izbijanje ideologije u prvi plan), hvali dubravu, vile i pastire (Ljubmir — »um i svijes«) i izravno je — zato nemaskovito, »prevodi« u ideologijski kontekst (Dubrovnik), koji će se potvrditi i u sceni suđenja (»diplomatskom prosudbom« najuvjerljivijem argumentu). Međutim, maskovito je u ovoj »komediji« otvoreno upravo Sučevim usnućem: za vrijeme njegovog sna, kad bi i dubrava trebala spokojno spavati, zbiva se skroviti obrat — animacijom dubrave mijenja se pozadina, koja fungira kao dramsko lice, igrajući se »ljuvenim bludom« i smutnjom (»jabuka od zlata«), postajući suigračicom ljudskoj mimikriji »vilâ«. U usporedbi s *Komedijom prvom*, ovdje se dramatično ostvaruje društvenom konkretizacijom prostora, a maskovito se uvlači

dvostrukom igrom scenskog prostora, njegovim maskiranjem u prostoru sna »gospodara države«, ideologije, vrijednosti (Sudac). Ono se ostvaruje u podtekstu govora »slobodnih vila«, u mizanscenskom crtežu njihova kretanja (»ova sjede daleko od onoga koji spi«) što ih vodi u autorov prostor ljubavi i mladosti (prpošna govorna i scenska igra vila). Znači: iako se ovdje maska ideologije još više okamenila u dubravi (državi), ona se »ludički razigrala« u njezinu nekontroliranom sloju ljubavi.

KOMEDIJA TREĆA

U *Komediji trećoj* (Starac »oslobađa« Vilu od mladaca i satira) prostor scenske maske (dubrava) politizira se uvođenjem natjecanja, borbe, rata, što žele narušiti »dubrovačku slobodu« (Vila), »veselje, mir, pokoj, pravdu, sud i razlog«. Za razliku od *Komedije prve* i *Komedije druge*, u ovoj je dubrava samo okvirna maska, a dramatsko se pokušava maskirati u scenskom i sceničnom. Ali, izgleda da se maskovitost prestrašila svoga tijela, pa je ostala samo u didaskaliji (»Odi se satiri i mladići udare i bijući se oni izide jedan starac i govori«), zatečena snagom scenske igre (teatrologijski) ili čak (dramaturgijski) ideologijom šutnje. Ili se dramska svijest nečim drugim zamaskirala?⁹

KOMEDIJA ČETVRTA

U *Komediji četvrtoj* (mladići traže ljubav došavši izdaleka) dramska svijest autorova kao da postaje svjesna nemogućnosti daljnjeg maskiranja dramatskog u ideologiji dubrave. Stoga dramska lica (»mladići«) razbijaju scenski prostor dubrave, bježeći od zaraćenog konteksta (»iz luga bježeći, ke gusa zatjeri«). Dramatsko se uspostavlja neprisućem spokoja u dubravi, kontekstualnim razaranjem granica sigurne prostornosti, slutnjom bliske opasnosti. Maskovito ulazi u naprsnuće dramskog fragmenta, te nas zavarava prividnim nepostojanjem ideologiziranog i dramatskog, pričinom »pjesme maskerate«. ¹⁰ Međutim, »tanac« iz vode mladići bez krinke, bez mača i »brokijera«. Maskovito je ušlo u dramsku svijest lica! Ono više ne priznaje okvire prostorne maskiranosti ideologiziranog luga, gore, dubrave... vila. Mladići se obraćaju kon-

kretnim »gospojama«. Puca idila. Autorova dramska svijest traži scensko tijelo u publici... u nekoj novoj i drukčijoj komunikaciji.

KOMEDIJA PETA

U *Komediji petoj* scenski smijeh traži prostor manifestiranja u kući, skriven iza vrata (»Dvije su ostale u kući godulje, koje su pokrale sočivo i ulje«). Dramatsko se očituje ulaženjem dramskog prostora u identičan scenskoprostorni kontekst, pa se poklapanjem dviju kocaka svakodnevlja, odnosno ulaženjem »manje«, autorove, u »veću«, publike (»društenosti«) nazire ideologiziranost — prepoznavanjem, kritiziranjem. (»To nas zadovoljstvo /zadovoljstvo prepoznavanja, op. M. M./ što smo ga 'otkrili' nagoni na smijeh. Taj smijeh svakako proizlazi iz rugalačke sklonosti. Iz osjećaja pošteđenosti, zaštićenosti i, rekao bih, kukavičke sigurnosti 'neoznačenoga', 'beznačajnoga' motritelja koji se uvio u svoju 'nezanimljivost' i živi podmuklim životom 'izopćenog podrugljivca'.«¹¹ Ili: »'Jadno mahnitavanje' /iz *Ispovijesti* Aurelija Augustina iz Tagaste, op. M. M./ je upravo to uživanje u mimetičkom sloju 'sličnosti' gdje nam se dvoznačnost predmeta /događaja/ okreće jednom novom, do tada nevidljivom stranom, kao da nam hoće reći 'nešto drugo'.«¹²) Ali, maskovito se ne otkriva u izvanjskom, gledalištu suodnosnom. Maska smijeha krije se u prostornom paralelizmu i uvlačenju u sve manje prostore: smijeh je najjači kad je skriven prezentnom dramskom licu (skriven iza mnogih vrata raznih Maruša i Milica), a otkriven i otvoren ismijavanju publike. Maska autorova smijeha čini se sukladna smijehu gledališnom (?!).

KOMEDIJA ŠESTA

U *Komediji šestoj* (»Njeki gospodar... svoju službenicu s babome jadnaga i tovjernaricu nabređa, nut vraga«) autorova dramska svijest iskazuje se u Prologu (djelomičnoj parodiji prologâ) kao maskirani organizator scenskog zbivanja i tvorac dramske iluzije koji računa sa sudjelovanjem publike u scenskoj igri (»I ako mnite vi da ovo ja lažu, sjedite muče svi da vam toj ukažu«). Autorova dramska svijest stvara masku smijeha ukotvljenu u prostorno gotovo identičan gledališni organizam, maskovitost koja traži imaginativnu scensku svijest recipijena-

ta. Dramatsko postavlja svoje zahtjeve u igri bez rampe, u kojoj se scen-
ski prostor obrazuje oko pojedinih lica, a smijeh nastaje na dodiru za-
mišljenih scenskih svjetova, gdje komika izvire upravo u pojavljivanju
novog lica što traži svoj prostor u tijelom već prenapučenoj (nečijoj)
maski (paralelna sceničnost, višeprizornost, iznenadna pojava Tovjer-
narice). Silnice istovjetnih mizanscenskih odnosa i motiva tendiraju ot-
krivanju maskirane društvenosti — demaskiranjem (pojava Popa).

KOMEDIJA SEDMA

Ova »komedija« pokazuje specifičnu maskovitu dramatičnost (dra-
matsku maskovitost) već u samoj naslovnoj odrednici — ona je uistinu
prava komedija.¹³ Stoga se maskovito ogleda u čitavoj njezinoj strukturi.
Prostor dramatskog (»neposlušni sin«) očitovat će se u uvlačenju pro-
stora društvenosti i ideologiziranog u svijet komedije i u pokušaju izvla-
čenja iz njezina kubusa. Maska će se ucrtati kao cerek kontekstu, smi-
jeh kritičnosti, uperen u publiku. Smijeh što prodire u sve njezine po-
re. Osim toga, maskovito će se poigrati dramatskim u organizaciji scen-
skog kretanja: lica će se sklanjati sa scene da bi ustupila mjesto drugi-
ma (»panoramsko« sagledavanje maskovitog).¹⁴ (»Ovdi otac ukloni se za
jedan čas, kako da u šavca pođe; utoliko opet mati govori s djevojkom.«)
Maska će se navući na neka lica i ondje okameniti.¹⁵ I konačno: maska
će dobiti tijelo, sazreti i »osamostaliti se« — postat će maska tuge i
maska veselja, maska smijeha i plača. Sudarat će se na pozornici sa
samom sobom. Iz tih sudara izići će dramska napetost... koja će poku-
šati demaskirati svoju ideološkičnost i ideologiziranost.

Analiza sedam »komedija« Nikole Nalješkovića otkriva ispisivanje
jedne specifične dramaturgije. U zatečenosti otkrivajućih poetičkih mo-
gućnosti i novonastajuće ideologije Nalješković iskorištava potenciju
stvaranja teatarske svijesti — stvara dramaturgiju maske.

»Maska je vezana s negiranjem identiteta i istoznačnosti... Maska
je u vezi s mijenjanjima, metamorfozama... U maski je oličen igrač-
ki princip života... U njezinu temelju leži poseban odnos stvarno-
sti i slike... Iscrpiti višesložnu i mnogoznačnu simboliku maski
nemoguće je.«¹⁶

Maska, oblik toliko poznat iz susjednog poetološkog okoliša (»obredno-predstavljačke forme«),¹⁷ pokazuje se zahvalnim, podatljivim i fleksibilnim upravo u ocrtavanju jednoga novog, dramskog svijeta, u koji tek treba ući tijelo teatra.

Maska gradi dramaturgiju na susretištu lica govora (govora stiho- vanog i govora autorovog) i naličja skrivenog, neizrečenog (što izbija u napuklinama lomljenja svijeta idile i komedije, u parodijskom u frag- mentu skice svakodnevnog). Dramaturgija maske oslikava se kao sed- moprizorno oslikavanje naličja teatra i lica vlasti, što se otjelovljuje u zrcalnom, prološkom i »pjevanom« uokvirivanju dviju zbilja, iluzije i stvarnosti. Dramaturgija maske dramsku svijest propituje na rubniku istine i laži — u sudaru »bajkovitog« i »realnog« (aktantskim mimoilaže- njem »vile« i »godulje«). Dramatsko se, poetički i recipijentski tek ra- đajuće, egzistencijalno upitno, pokazuje kao maskovito: kao maska re- plike i tijela teatra. Maska traži tijelo pokazivanja u prostoru. Prostor fungira kao dramski otkrivanjem »djelovanja« maske. Maska se skri- va u prostoru u didaskaliji, u kretanju dramskih lica, u pomicanju au- torove dramske svijesti u svijest lica, u premještanju gledalaca i gleda- nih. Maska postaje dramaturgijom u trenutku kad se oglasi kao te- meljno načelo u »organizaciji« drame: kad dramska napetost počinje izvirati iz maskiranja prostora. Prostor se maskira animacijom »nije- me pozadine«, transformacijom znakovitih »scenskih mjesta« (dubrava, kuća i ulica otvaraju se kao mjesta skrivenog i ideologiziranog). Prostor se maskira zrcalnom preobrazbom »mikrokozmosa« u »makrokoz- mos« drame i obratno. Maskira se preklapanjem kocaka dramskog pro- stora i teatarskog prostora, ulaskom »tijela teatra« u »tijelo drame«.

Da bi se odredio odnos dramaturgije maske Nikole Nalješkovića prema dramaturgiji starije hrvatske drame, potrebno je ispitati postojan- je maskovitog u dopreporodnom korpusu u bitnim očitovanjima dram- skog: na relaciji »kazalište i prostor«, »kazalište i vrijeme«, »aktantski model u kazalištu«, »kazališni diskurs«, »tekst-predstava«.¹⁸ To bi istra- živanje trebalo otkriti postojanje dramaturgije maske starije hrvatske drame (skriveno siluetiranje i kretanje dramskih autora /dramskih lica/ dramske svijesti gledališne što promiču pozornicom vilinski geometri- zirano ili gosparski sveprisutno, i njihovo potajno ili otvoreno navla- čenje maske), ali i specifičnu dramaturgiju maske Nikole Nalješkovića.

Naime, dramaturgija maske Nalješkovićeve pokazuje se kao frag- mentarna, mozaična i otvorena dramaturgija.

Čini se kao da anticipira ovostoljetna dramska propitivanja i dostignuća, kao da obrazuje suvremenu dramaturgiju, dramaturgiju maske.¹⁹

Bilo bi stoga zanimljivo ispitati koje su sličnosti i razlike »maskovitog prikazivanja« u starijoj i novijoj hrvatskoj drami.

Možda bi utvrđivanje postojanja zasad uvjetno nazvane dramaturgije maske trebalo biti još jedan od razloga ukidanja umjetno postavljene »preporodne« granice.

Korpus hrvatske drame i teatra trebao bi se pokazati kao cjelovit i jedinstven — otvoren ispitivanju odnosa poetike/dramaturgije i ideologije.²⁰

BILJEŠKE

¹ Za ovu problematiku relevantni su, između ostalih, sljedeći radovi: Rafo Bogišić, *Nikola Nalješković*, Rad JAZU, knj. 357, Zagreb 1971, str. 5—162; Rafo Bogišić, »Književni krug Nikole Nalješkovića« u: Rafo Bogišić, *Književne rasprave i eseji*, Čakavski sabor, Split 1979, str. 35—50; Franjo Švelec, »Hrvatska renesansna drama« u: *Dani Hvarskog kazališta*, III, Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru, Čakavski sabor, Split 1976, str. 5—22; Franjo Švelec, *Komički teatar u Dubrovniku XVI. stoljeća*, »Zadarska revija«, god. XVII, br. 3, Zadar, svibanj-lipanj 1968, str. 193—203; Marin Franičević, *Pjesnik i komediograf u sjeni — Nikola Nalješković Zivon zvan Nale*, »Kritika«, god. I, knj. I, br. 2, Zagreb, veljača 1968, str. 198—211.

² Zanimljivo i novo svjetlo u ispitivanju dramskog djela Nikole Nalješkovića donose zapažanja Slobodana P. Novaka: Slobodan P. Novak, *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*, Čakavski sabor, Split 1977; Slobodan P. Novak — Josip Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, I, dio, Logos, Split 1984, str. 165—166, 169—170, 177—178.

³ Mario Apollonio, *Povijest Komedije dell'Arte*, Cekade, Zagreb 1985, str. 11. Preveo Frano Čale.

⁴ Petar Brečić, *Svjetla pozornice*, »Prolog«, god. XII, br. 44—45, Zagreb 1980, str. 34.

⁵ Ranko Marinković, »Zauvijek izgubljena tragičnost« u: Ranko Marinković, *Nevesele oči klauna*, Globus, Zagreb 1986, str. 153.

⁶ Vladan Švacov, *Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb 1976, str. 164.

⁷ Anne Ubersfeld (An Ibersfeld), *Čitanje pozorišta (Lire le théâtre)*, »Vuk Karadžić«, biblioteka Zodijak, Beograd 1982, str. 119. Prevela Mirjana Miočević.

⁸ Petar Brečić, nav. mj. O hrvatskoj pastoralni značajne su rasprave Rafo Bogišića »Članak o hrvatskoj pastoralni« i »Prvo poglavlje hrvatske pastorele« u: Rafo Bogišić, *Na izvorima*, Čakavski sabor, Split 1976, str. 133—152, 153—183, kao i njegova studija »Hrvatska pastorela u književnim historijama« u knjizi: Rafo Bogišić, *Književne rasprave i eseji*, Čakavski sabor, Split 1979, str. 239—255. U istoj knjizi (str. 135—165) nalazi se i rasprava »Problem Gundulićeve 'Dubravke'«, značajna zbog uočavanja mogućih dodirnih točaka između Nalješkovićeve i Gundulićeve djela. U ovom kontekstu neminovno je spomenuti i razmišljanje Slobodana P. Novaka: »Uz pomoć Gundulićeve *Dubravke* nije se u nas nikada došlo do svijesti da moderni rukopisi dramske predstave uzete iz baštine može opstojati tek kao *destrukcija* njegove tekstovne fakture kazališnom i društvenom zbiljom«. (Slobodan P. Novak-Josip Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, II. dio, Logos, Split 1984, str. 43.)

⁹ *Komedija treća* zapravo je najskrivenija maska Nalješkovićeve dramaturgije, u kojoj se maskovito ostvaruje minimalnim »scenskim sredstvima« (npr. didaskalijom »odi vila leže pospat«), ali gdje maska prodire u zamuknutu dubinu prestrašene ideologiziranosti, koja tijelo iskazivanja nalazi u teatarskoj igri. Neki vrlo značajni aspekti *Komedije treće* Nikole Nalješkovića inaugurirani su u radu Slobodana P. Novaka: *Nikole Nalješkovića »Komedija III, »Forum«, god. XIV, knj. XXX, br. 7—8, Zagreb, srpanj-kolovoz 1975, str. 150—161.*

¹⁰ O problemu maskerata usp.: Milivoj A. Petković, *Dubrovačke maskerate*, Srpska akademija nauka, knj. CLXVI, posebno izdanje, Beograd 1950, kao i: Ennio Stipčević, *Maskerate Gabriella Pulitija, »Santa Cecilia«, god. LII, br. 3—4, Zagreb 1983.*

¹¹ Ranko Marinković, »Tko je tko« u: Ranko Marinković, *Nevesele oči klauma*, Globus, Zagreb 1986, str. 5.

¹² Ranko Marinković, »Oslobađanje riječi«. Gore navedeno djelo, str. 126.

¹³ »Komedija« u smislu određenja onovremene poetike. Na ovom mjestu potrebno je naglasiti da je upravo rudimentarnost Nalješkovićeve dramskih tekstova, odnosno svjesno ili nenamjerno nepostojanje »svijesti o žanrovima« možda najznačajnija karakteristika i vrijednost Nalješkovićeve dramaturgije.

¹⁴ Usp. srednjovjekovnu pozornicu, ali i neka očitovanja organizacije suvremene drame i teatra.

¹⁵ Zanimljivo je ovdje navesti tvrdnju Maria Apollonia: »(Komička tradicija izvan Poklada i Dvora, ist. M. M.) nastavila je proces unifikacije, preko kojega je morala doći do toga da traži 'topičke figure', maske, *locos communes* smijeha, pošto je pronašla stanovito prvo jedinstvo u pokladnim i dvorskim predstavama. I taj je proces mimske tradicije bio svojstven Komediji dell'arte, on se može točno verificirati«. Nav. dj., str. 29—30.

¹⁶ Navedeno prema: Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd 1978, str. 49. Preveli Ivan Sop i Tihomir Vučković.

¹⁷ Mihail Bahtin, nav. dj., str. 11.

¹⁸ Takvu podjelu u analizi dramskog/kazališnog teksta predlaže Anne Ubersfeld u navedenom djelu.

¹⁹ Problemom maske i drame, ali polazeći s drugog aspekta i u okviru drukčije problematike, bavi se N. Frye: Northrop Frye, »Specifične forme drame« u: *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd 1981, str. 349—359. Priredila Mirjana Miočinović.

²⁰ Svi citati iz Nalješkovićeve djela navedeni su prema: *Pjesme Nikole Domitrovića i Nikole Nalješkovića*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1873. Stari pisci hrvatski, knjiga peta. Skupili Vatroslav Jagić i Đuro Daničić.

U osvit 18. stoljeća «dalmatinska slikarska škola» to distavno raz-
doblje slikarstva na istočnoj obali Jadrana, doživljava jedan od svo-
jih ključnih trenutaka. U Dalmaciji pod vlašću Metarske Republike nje-
na se aktivnost gadi (post)edni njezin istaknutiji predstavnik zadarski
slikar svetoslav Petar Terzanić umire godine 1704. koje je umro i žrtvi
Culinović taj osobni šibenski «Schizone» kao odraz teških prilika
koje osobito teški statusi turskih navala doživljava taj teritorij. Na to-
tenu Dubrovačke Republike s druge strane — gdje je razvojni put sli-
karskih zbiljenja izmao neke uočljive razlike u odnosu na Dalmaciju pod
upravom dužda — slikarstvo dostiže upravo u toku prvih dvaju dec-
nija Cinquecenta vrhunac svoga specifičnog renesansnog poglav-
lja.

Renesansna su se crte mogle uočiti već u djelima možda najtalentit-
nijeg slikara koji je djelovao u Dubrovniku Kotomirna Lovre Mar-
nova Dobričića, u mladosti učenika i suradnika Michaela Giambrana.
One se mogu osjetiti osobito u sjajni slikarstva Antonija i Bartolomea
Vivantića u njegovom kasnom remek-djelu: poliptihu na glavnom o-
ltaru Gospiine crkve na Bandama iz 1452—1462 s iznenađujućim nadahnutim
stikom sv. Jullijana koji kao da personificira pojavu nekog nesloga ma-
dica renesansnoga Dubrovnika.