

Izvorni znanstveni rad
UDK 821.163.42.09 Gundulić, I.
Primljeno: 21.11.2006.

DUBRAVKA ILI ODUSTANAK OD DRAME

ANTUN PAVEŠKOVIĆ

SAŽETAK: Gundulićeva *Dubravka* djelo je posebna statusa u nacionalnoj književnosti. Njena je fabula mitski zasnovana, a drama genološki pripada pastoralu. Međutim, način kako su realizirana pravila genrea nameće mnoge dvojbe o svrishodnosti postupaka, kao i o cjelovitosti drame te, u krajnjoj liniji, o stvarnim namjerama pisca. Gundulić kao da je svojoj publici htio poručiti da, uz istodobno prihvaćanje pravila pastoralnoga genrea, on od njih svjesno odstupa. Taj "pomak" dug je ideologiji, dominantnoj komponenti Gundulićeve stvarateljske svijesti koja se u konačnici potpuno zatvara u autizam stvarateljeva sebstva.

Dubravka spada među tri najznačajnija i dva najpoznatija Gundulićeva rada. Dosadašnja stručna i nestrukovna recepcija djela nuđa neke elegantne zaključke. Jesu li oni točni, saznat ćemo na kraju diskusije. Za početak, dovoljno je ali i nužno nabaciti ih. Izvesti nam je i zaključke na temelju pozornog iščitavanja teksta, kao i pretpostavki o njegovoj mitskoj dimenziji. Dakle, suodnos između Gundulića, implicitnog auktora, i povijesne osobnosti Ivana Gundulića u ovoj drami jednoznačniji je nego u *Osmanu*. Njene su poruke eksplicitnije, ali i skrivenije. Mogli bismo čak reći da postoji temeljito izvagana ravnoteža između njenih ideologijskih naputaka i likova, čija je zadaća utjeloviti Gundulićev koncept društva. Kao i u epu i ovdje je glavna svrha i pravi sadržaj književnoga teksta politička zamisao. Ep, međutim, otkriva pukotine, odnosno nutarnji raskol Gundulića ideologa i Gundulića pjesnika. Nadalje, raskol se širi i na samu motivaciju ideologa.

Antun Pavešković, znanstveni je suradnik na Odsjeku za povijest hrvatske književnosti HAZU u Zagrebu. Adresa: Odsjek za povijest hrvatske književnosti HAZU, Opatička 18, 10000 Zagreb.

Dubravka na prvi pogled ne priznaje raskol. Ona je uspjela onoliko koliko je perfidna. A perfidna je točno onoliko koliko je perfidna svaka mitski zasnovana naracija. Naime, Gundulićev uradak ne možemo u genreovskom smislu olako okrstiti mitskom dramom. Ako utočnimo vlastito nazivlje, još teže bismo je, ne bez opasnosti po vlastit stručni dignitet, mogli svrstati u mitološke drame. Ali, po nekim svojim bitnim karakteristikama, *Dubravka* je ipak mitski strukturirana priča, otprilike onako kako su strukturirane fabule starih grčkih tragedija. Pritom nas ne smije zavesti činjenica, posve razvidna i neupitna, da Gundulić, za razliku od Sofokla, Eshila, Euripida, ne poseže doslovno za velikom mitskom fabulom, za sklopom događaja prethodno čvrsto fiksniranih mitskom naracijom. Njegova uporaba praslavenske mitske građe ostala je izvanjska, formalna, citatna, a ne gradivno i gradbeno poticajna. Međutim, neki drugi momenti, ništa manje bitni, srodni su kako samim mitovima, tako i njihovim dramskim interpretacijama, ali i ovoj drami. Ne treba sasvim smetnuti s uma ni mitološke komponente pastorale, a *Dubravka* jest i pastorala, mada ni to genreovsko određenje nije sasvim zadovoljavajuće. Gundulićeva drama, naime, izmiče čvrstim genološkim razvrstajima, pa nije čudo da već Kombol točno primjećuje kako je *Dubravka* srodnija “dramskim eklogama starijega tipa nego kasnijim talijanskim pastirskim dramama”,¹ dok ju je još znatno ranije Vodnik manje precizno, ali za moguće prijepore glede genrea znakovito označio kao alegorijsku pastirsku igru s mitološkom pozadinom.²

No, formalne oznake generičke pripadnosti nisu nužno i jedini simptomi mitogenosti koja se pokazuje bitnijom nego je dosadašnja znanost to bila u stanju uočiti. Drugi jedan moment bitan je za mitsku svijest kako Gundulića, tako i *Dubravke*. Svaki je mitski postupak, naime, nužno žrtvojni! Između mitskog i žrtvovnog stoji znak jednakosti bez ostatka. Kako ću pokazati, Gundulićeva dramska priča o idealnoj djevi i njenu osujećenu otimaču jezgreno je žrtvovne naravi. Ako je tako, *Dubravka* je po svom žrtvovnom karakteru, a ne po fabularnoj prateži i likovima, mitska pripovijest.

Dosadašnje spoznaje o drami posve bi zadovoljile filološki zasnovanu analizu. No, mislim da je došlo vrijeme da se o Gunduliću progovori s aspekta generativnog mišljenja, dakle onoga stajališta koje nam omogućuje temeljitije razmatranje samih korijena piščeva životnog i umjetničkog projekta. Tek tako ćemo sebi moći odgovoriti na pitanje čiji apriorno ponuđeni odgovori tako

¹ Mihovil Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska, 1961: 241.

² Branko Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti [Knjiga I.] Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska, 1913: 229.

laskavo hrane našu nacionalnu samosvijest. Ti su odgovori, naime, savršeno istiniti: Gundulić je velik pisac, jedan od najvećih u hrvatskoj književnosti svih vremena i uz to od onih koji, neovisno o našim željama i nadama, vlastitim magnetizmom neprekidno privlače stručnu pozornost i nehrvatskih znanstvenih krugova. Naravno, idilična slika savršenog sklada svih komponenti njegove privatnopovijesne i spisateljske osobnosti već je davno i u kazališnoj i u znanstvenodiskurzivnoj i u književnoj praksi osporavana. Međutim, upravo nam nutarnje asimetrije ovoga “pjesnika slobode” konstruktivno govore o njemu samome, njegovu dobu, Gradu, povijesti samoj. Dakle, pred nama je zagonetka. Ne bilo kakva, a nipošto ne ona oko čijeg nam odgonetanja može bitno pomoći isključivo tradicionalna književna znanost. Jer odgonetka, na kraju krajeva, nosi naše ime.

Da bismo se upustili u enigmatiku jednog od najbitnijih *locusa* hrvatske književne svijesti krenimo od početka, od priče same. Ma koliko nam ona bila notorna, vrijedi se upitati još jednom što se to, dakle, događa u *Dubravki*? Naravno - i kako se događa.

Najprije, Radmio na početku *Činjenja prvog* u funkciji prologa zazivlje Danicu i to invokacijom koja bi bila prikladnija početku epa nego drame. Saznajemo nadalje temeljnu pretpostavku radnje - događaj povodom kojega se imaju sastati protagonisti. Suočeni smo s numinoznom atmosferom dubrave u kojoj se uprizoruje redovita godišnja proslava, *skup od vila i pastijera* tijekom koje se obavlja ritualni izbor najljepše pastirice i najljepšega pastira koji će se na kraju vjenčati. U atmosferi opće idile osobito je naglašena i svestaleška idila. Sve je tu skladno, odmjereno i veselo: mladi ovčar svira u sviralu i cvijećem urešava svoje stado, pastirice pjevaju, težak ore zemlju uz pjesmu, plešu se plesovi.

Nakon što nas je upoznao s općim skladom, Radmio već objavljuje ljubav Dubravke i Miljenka, umetnuvši sebe tako u očište publike koju on svojevrtnom elipsom stavlja pred gotov čin onoga što je netom najavio - i bez najavljena izbora mi saznajemo tko je najljepši te svjedočimo Radmilovu zazivu Ljubavi (Amora!) da združi ovo dvoje ljepotana. Hamletovski ironično: čudna neka žurba našega Radmila. Otvorenim ostaje je li Gundulićev suvremenik mogao, poput nas, primijetiti ovu hitnju, je li mu ona bila razvidna. Naime, pjesnik ne samo da je ispunjao određeni horizont očekivanja, on ga je i stvarao! Ako je u tom stvaranju radio i neke skokove, zacijelo je imao dobra razloga.

Radmio šalje *družbu* da u veselju ode oglasiti *osvanutje*. Zora, suvišno je gotovo i spominjati, u svim civilizacijama jest simbol buđenja u ponovno nađenoj svjetlosti. Naglasimo u ovoj prigodi da zora dolazi nakon duge noći,

njene sestre koja nosi tjeskobu i strah.³ Nakon kaosa, dakle, red. Noć, naime, možemo poistovjetiti s kaosom i nasiljem, kao što se u mitskim pričama poplava i zaraza javljaju kao simbolična slika nasilja. U svezu s nasiljem dovode zoru izravno i samim time noć neizravno već i Rgvedske himne, apostrofirajući je kao nešto što je otklonilo mržnju, čuva red i u redu je rođena.

Nakon svojevrsnog prologa u prvome prizoru, u *Skazanju drugom* Radmio i Ribar razgovorom slave slobodu Dubrave. Od ribara, naime, saznajemo da su *primorja sva naša* potlačena, a njima nasuprot *Dubrava sama ova vlada se po sebi*.⁴ Ribar usuprot pravednoj vlasti Dubrave ističe korumpiranu i despotsku narav vlasti u svojoj domovini. Naglašeno je u njegovu govoru uvjerenje kako sva nabrojena zla proizlaze iz *gospostva tuđega*.

Miljenkov monolog u *Skazanju trećem* ponavlja sliku idile, ali i naglašava kao svojevrsni kontrast općem ugođaju svoje nutarnje raspoloženje, a ono je priličnije tugovanju osujećena ljubavnika ekloge, nego žudnji izgrađena dramskog, pak i pastoralnog karaktera. Ekloška tužaljka, sa citatnim signalom jedupijade (...i da u mjesti jes ovomu / jedan za te ki umire? - st. 201/202), prezentirana je, za razliku od prvoga, "objektivnijega" dijela Miljenkova monologa, koji je iskazan dvostruko rimovanim dvanaestercem u osmeračkim kvartinama.

Skazanje četvrto bez ostatka nastavlja konvencionalizirani modus ekloge: dva pastira, Miljenko i Ljubmir, razgovaraju - prvi umire od ljubavi, drugi ga nastoji urazumiti. Sve dosadašnje interpretacije naglašavale su sukob oko Dubravke, zanemarujući ovo mjesto na kome Miljenko, ispunjavajući genreovski nalog ekloge, motiviran isključivo konvencijom, ističe nemar svoje božanstvene djeve. Osim što je ovaj genreovski signal nelogičan sa stajališta cjelokupnog dramskog teksta u kom je glavni sukob projiciran u odnos između Miljenka i Grdana, pri čemu je Dubravka kao lik posve pasivizirana i lišena i onog pastoralni shodnog minimuma karakterizacije, spomenuti dijalog poslužio je Gunduliću i za implicitnu polemiku s mitskim slojem pastoralnoga svijeta. Naime, dok je Miljenku Dubravka rajsko biće, Ljubmir ga opominje:

Nesvijes je toj vrlo zareć se u sebi
da je žena umrla božica od nebi;
pastirica iz sela našega ovoga
tebe je zanjela s uresa miloga. (st. 219-222)

³ J. Chevalier i A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987: 808.

⁴ Svi navodi iz djela prema izdanju *Djela Dživa Frana Gundulića*. Zagreb: *Stari pisci hrvatski*, Knjiga IX, treće izdanje: JAZU, 1938.

Na ovom je mjestu eksplicitno progovorila svijest i savjest kršćanskoga pjesnika.

U *Skazanju petom* Dubravka i skup vila konvencionalno slave ljepotu zore i idealizirana pastoralnog krajolika. Stanovitu protutežu donosi *Skazanje šesto* u kom satir Divjak slavi Ljubav. Protutežu izvanjsku, formalnu, utoliko što u opće veličanje ljubavi uvodi galantno ublažene komičke elemente. Također, uz dotadašnju pohvalu ljubavi kao emocionalne strasti, satir ljubav poopćuje do svemirskog načela. Susljedno, u *Skazanju sedmom* satiri Gorštak i Divjak svojim hvalisavim nadmetanjem uspostavljaju ravnotežu četvrtom prizoru (Miljenko - Ljubmir). Komikom dijaloga oni oponiraju spomenutoj ekloškoj sceni pastira, tematski i izričajno uzvišenoj do patetike. Za razigranim satiri-ma slijedi u *Skazanju osmom*, dijalogom pastira Zagorka i Ljubdraga, još jedna genreovska reminiscencija ekloge, tematski paralelna spomenutoj četvrtjoj sceni. Razlika je tek u nijansi: Zagorko - Ljubdrag samo su nešto "niži", prizemniji od Miljenka - Ljubmira. Uobičajeni shematizam ekloge (ljubavna zaludenost vs. trijezni razum) ovdje i u formalnom smislu, ponavljanjem situacije iz četvrtoga prizora, podcrtava kumulativnu konstrukciju teksta.

Elegantnim osmeračkim kvartinama pastir Ljubdrag u *Skazanju osmom* izriče naizgled posve konvencionalnu tužaljku nad iskvarenim svijetom. Ovaj monolog konzervativne svijesti, impostiran retorički u opozicijama "prije - sad", pri čemu je prošlost, očekivano, vrijeme dobra, stabilnosti i reda, a sadašnjost nereda i društvene i moralne iskvarenosti, moglo bi se iščitati i u klasnom ključu (pjesnik kao pripadnik vladajućega sloja svoj zazor spram moguće političke i društvene oporbe projicira u sukob dvaju vremena), a ne bismo pogriješili i da ga barem donekle shvatimo kao emanaciju protureformacijskoga duha koji većinu životnih fenomena oko sebe doživljava kao grijeh. No, mislim da nam ne bi smjele promaknuti i neke političke poruke utkane u naizgled banalan konzervativistički solilokvij. Taj tip poruka, temeljen na najnovijim spoznajama o *Dubravki*, bit će nam razvidniji u daljnjem razmatranju. Dakle, ne aludiraju li stihovi

*U dni moje vidaše se
o koristi gdi svak radi...(549-550)*

na poželjan napor cijeloga društva oko koristi zajednice.

Nakon čitava kataloga zala koji nalegoše na iskvareni svijet, logičnom se vidi zaključna strofa:

*Ali u ovemu svemu meni
pomoć je ufat zgar s visine
na dan ovi posvećeni
našoj slobodi od starine.(st. 605-608)*

Međutim, ne zdvaja pjesnik nad svijetom i njegovom ištećenosti, kako bi bilo za očekivati iz Ljubdragova opširna tugovanja. Stavivši svoje riječi Ljubdragu u usta, on je zabrinut za nešto puno konkretnije od sudbine svijeta i opće moralne iskvarenosti. On strahuje nad dubrovačkom (*našom*) slobodom!

Na ovom mjestu bitno je natuknuti kako je ovaj pasus važan ne samo u političkom kontekstu, nego i za hermeneutičku vizuru iz koje čitam i *Dubravku* i cjelokupni opus Gundulićev, a ona je u biti antropološka. Unutar nje važnu stavku čini, dakako, i visoka politiziranost pjesnikovih radova. Skrećem stoga pozornost na momente u ovom prizoru bitne za daljnju diskusiju. Dva su i međusobno su posve ovisna. Prvi je moment nereda, kaosa, ištećenih običaja, dakle krize. Drugi je sloboda, odnosno njene nužne pretpostavke koje auktor na ovome mjestu ne konkretizira, ali će nam se one ukazati posve razvidnima iz konteksta djela kao sustava i njegove okoline.

U *Skazanju desetom* Jeljenka satirica izriče Gunduliću tako blisku pokudu tjelesne, navlastito ženske, umjetne ljepote. Apostrofirane su *vile plemkinje*, a nasuprot njima iznosi satirica čitav katalog atributa vlastite, prirodne ljepote. Ne tumačimo li ovu dramu u primitivno klasnom ključu, ne očekujemo li da bi vlastelin Gundulić odjednom uzljubio naravnu ljepotu pripostih seljančica, tada ovaj monolog trebamo čitati i u ključu protureformacijske mizoginije. *Vile plemkinje* u auktorovoj svijesti funkcioniraju metonimijom ženskoga roda uopće i njihovo poljepšavanje, artifičijelno do nakaradnosti, nije slika barokne žene, nego proizvod muške protureformacijske, posttridentski nadahnute imaginacije ženskosti. Pohvalom prirodnoj ljepoti završava prvi čin.

Mada najnovija, Ćosić - Vekarićeva interpretacija, kojom ću se baviti kasnije, otklanja klasni ključ, osobito i s pravom se ogradiivši od primitivno marksističkih interpretacija djela, početak prvoga prizora drugoga čina napasno, makar u prvi mah, nagovara upravo na takvo viđenje *Dubravke*. Svedemo li ovu dramu, naime, bez ostatka na korelat povijesnih zbivanja tijekom Velike zavjere, ostaje dvojben barem jedan moment u prvome prizoru *Činjenja drugog*. Dok bi *štetne ženidbe neslične* još uvijek mogli istumačiti kao svojevrsno uputstvo protivu brakova pripadnika dviju vlastelinskih frakcija iskristaliziranih Zavjerom, dotle primjedbu o neslozi muža i žene *razlika plemena, imanja*

i dobi teško možemo svesti isključivo pod navedeni korelat. Različito pleme još bi se nekako i moglo, makar nategnuto, tumačiti kao pripadnost raznim rodovima. Različito imovno stanje i dob, pak, kategorije su irelevantne političkom rascjepu *casata* u Velikom vijeću. No, nastavak razgovora pastira svojim karnevalizacijskim ugođajem kao da želi reterirati u odnosu na naznačene neprikladne matrimonijalizacije. Umnažanjem potencijalno štetnih matrimonijalizacijskih kombinacija kao da se želi naglasiti njihova reprezentacijska uloga u odnosu na cjelokupan izokrenuti svijet, kaotičan do te mjere da mu čak ni karnevalizacija, kurativna kao socijalno kontroliran žrtvovni proces, više ne može pomoći.

Dva momenta, zapravo, na prvi pogled sasvim usputna, zanimljiv su simptom auktorove strepnje pred neredom, osjećaja što izranja iz pozadine ovoga prizora koji bi svojom komikom imao biti svojevrsnom međuigrom, predahom u slijedu glavnih zbivanja. Oba izravno opominju na kompeticiju, formalno komičnim tonom, ali upravo taj ton kao da želi prikriti pravu narav Gundulićeve zabrinutosti. Oni zamagljuju ono bitno i ozbiljno, a to je činjenica da bilo koji oblik natjecanja, odnosno kompetitivnosti izvan aleatornih propozicija, uvijek nosi opasnost provociranja nasilja.

Prvi moment predstavljen je na razini bračnog odnosa, u kontekstu niskog komičnog svijeta, pri čemu izvor sukoba proizlazi upravo iz neprikladnih bračnih povezivanja:

*Ah, bog te ukloni, gotova je tu smeća
da ti se ženi sni od tebe da je veća. (st. 677-678)*

Drugi moment odvija se u kontekstu visokog mitskog svijeta i odnosi se na predstojeće natjecanje vila u ljepoti:

*Nu me strah da veća neg igda jes bila
danas kar i smeća ne bude od vila. (st. 703-704)*

Bitnim se nadaje kontekst obiju replika. Naime, dok je uobičajeni melodramski i pastoralni refleks oslobađanja društvenih napetosti u spajanju mimetski visokog i niskog nalazio spasonosnu kataraktičnu formulu kurativnog pražnjenja nasilnih strasti i očuvanja društva, tj. obnove, girardovski govoreći, žrtvenog mehanizma, ovdje auktor posve razdvaja mimetičke oblasti visokog i niskog, čime se i eventualno klasna nadahnutost replika s početka prizora, ali i obnoviteljska snaga pastore kao estetskog i socijalnog rituala, potiskuje u drugi, manje bitan i tek formalan plan.

Uobičajeni pastoralni svijet kod Gundulića je pretrpio snažnu redukciju. Svijet mimetički visokog i niskog izmješten je iz izravna međuodnosa i supostavljen kao dva paralelna, gotovo kontigentna oprimjerenja situacije virtualnoga nasilja. Auktor rabi genre tek kao formalni okvir, bitno dekontekstualiziran i funkcionalno prenamijenjen, za svoju pravu poruku. Ona je sadržana u spominjanju mudre odluke staraca kojom se osigurava mir i stabilnost društva, da se *pastiru ljubi od sve vrste da*. Ostaje otvorenim pitanje identiteta staraca. Jesu li *razumni starci oni* samo vlastela ili je unutar te skupine pisac aludirao na čuvare poretka, usuprot zavjerenicima, teško je reći na prvi pogled. Ako, međutim, sažmemo rečeno, ako, dakle, uočimo bitno, a to je virtualno nasilje distribuirano bez obzira na klasne granice i podjele, na jednoj strani i blagotvorna odluka predaka o ritualnom spajanju istovrsnih ljubavnika kao reprezentacijskoj odgodi nasilja na drugoj, bitnim se iskazuju *razumni starci oni* kao jedina instanca sposobna održati društvo. Budući da je Gundulić, kako najnovija istraživanja pokazuju, bez ostatka na protuzavjereničkom stajalištu,⁵ budući da je stoga samo svoju frakciju mogao smatrati jamstvom opstojnosti Republike, zaključiti nam je da taj pjesnički pojam sadržajem obuhvaća oba niža pojma - i vlastelu i čuvare poretka! Ako smo u pravu, tada iz ove tvrdnje moramo izvući paradoksalan i dalekosežan zaključak: za Gundulića su autentična vlastela, dostojna tog imena i funkcije, samo čuvari poretka, proosmanski vijećnici, pragmatični.

Nikada i nigdje nije Ivan Franov Gundulić takovo nešto izjavio, napisao ili aluzijom nagovijestio. Pitanje je koliko je i sam bio svjestan ovako ekstremnog stava. Ali, da ga je živio, da je u njegovoj najdubljoj nutrini taj stav ravnao onim što je kod pisca najautentičnije, a to je, suvremenim naratološkim terminima govoreći, implicitni auktor,⁶ dokazuje i način kako je *Dubravkom* restaurirao i uspostavljao žrtvovni mehanizam. Dokazuje rečeno i narav i identitet Grdana kako ću ga poslije predstaviti.

Karnevalizirana pojava Vuka satira u *Skazanju drugom* svojom prividnom logikom izvrnuta svijeta samo na prvi pogled služi kao protuteža visokomimetskom, mitskome modusu, budući da ona ne parodira mitsko zbivanje,

⁵ Ovaj rad podrazumijeva barem elementarno predznanje o tzv. Velikoj zavjeri, tj. raskolu dubrovačkog patricijata o kojem su najtemeljitiije dosad pisali Stjepan Ćosić i Nenad Vekarić u knjizi *Dubrovačka vlastela između roda i države: salamankezi i sorbonezi*. Zagreb - Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 2005., te u studiji »Raskol dubrovačkog patricijata.« *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku* 39 (2001): 305-379.

⁶ Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997: 20.

nego se na suptilan način izruguje pučkom primitivnom shvaćanju svečanosti kao prilike za prijestup. Nije to, naime, Vukovo komičko viđenje rituala, nego Gundulićevo parodiranje toga viđenja. *Skazanje treće* već je adekvatnije uspostavilo protutežu mitskome svijetu. Komičko natjecanje pastirice Stojne i Vuka lišeno je bilo kakvih političkih konotacija. Razgovor Gorštaka i Vuka u *Skazanju četvrtom* nastavlja komiku prethodnoga prizora, a sve tri slike s Vukom obnavljaju sjećanje na renesansnu svečanost pune trpeze.

Na početku *Skazanja petog* Miljenko iznosi sa stajališta pastorele neočekivane tvrdnje. Naime, uobičajen pastoralni krajolik, inače u funkciji idilično skladne slike suzvučja karaktera i okolica, na ovom je mjestu doživio preinaku čija je svrha veličanje idealne pastirice. Dubrava tako postaje i mračna, nastanjena otrovnim zmijama i divljim zvijerima, satrvena sjevercem i studeni. Pastoralni krajolik ozbiljuje se u mjeri u kojoj se idealiziranjem o-nezbiljuje utjelovljenje dramaturškoga Dobra⁷ - Dubravka u ovom slučaju. Pripomenuti mi je da je o-nezbiljenje, zapravo, sa stajališta pastorele kao genrea očekivano, dok je o-zbiljenje začuđujuće. Međutim, Gundulić je imao potrebu uzdići vrline naslovnog lika čak i iznad i usuprot propozicija samoga genrea. Da nije tog momenta, ovaj razgovor Miljenka i Pelinke ostao bi u okvirima polušaljiva raspravljanja o ljubavi, uz nešto uobičajenih baroknih stilskih pretjerivanja.

Skazanje šesto uprizoruje manirističko kazalište u kazalištu, svojevrstu komičku maskeratu blisku i tradiciji jeđupijada - preodjeven u vilu, Divjak satir izvodi monolog. Naredno, *Skazanje sedmo*, kratak je prizor tugovanja zaljubljena pastira Zagorka, protkano komikom ridikuloznih junaka baroknih komičnih plačeva. Šesti, sedmi i osmi prizor drugoga čina tvore niz scena niskomimetskog modusa. U nastavku, u *Skazanju osmom* komika se nastavlja ne osobito efektним razgovorom Zagorka pastira s majkom Stojnom na temu dovođenja mlade u kuću, a Stojna prijetnjom o vlastitoj udaji diskretno parodira utjelovljenje Dobra (Dubravku). Spomenutu nizu niskomimetskih prizora pripada i *Skazanje deveto* u kom opet u tradiciji maskerata slušamo monolog Jeljenke satirice, preodjevene u pastira, a unutar njega opetovanu protureformacijsku mizoginsku invektivu.

Treći čin donosi razrješenje drame. Ali i sam on i drama u cjelini funkcioniraju dramaturški i psihološki nelogično. Dva uvodna čina *Dubravke* iscrpljuju se u nagovještanju onoga što se ima dogoditi, a da se u njima realno

⁷ Etjen Surio /Etienne Souriau/, *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Beograd: Nolit, 1982: 59.

ne dogodi ništa. Sam treći čin stoga je, zapravo, samostalna cjelina, vezana s ostatkom drame formalno, izvanjski. Prvi prizor nastavlja niz komičnih prizora s kraja prethodnoga čina. U *Skazanju drugom* Gorštak satir ismijava Divjaka satira preodjevena u vilu. Tek *Skazanje treće* donosi nagao i dramaturški nemotiviran zaokret. Uobičajena je dramska konvencija prepričavanje događaja, odnosno naknadno izvješćivanje o radnji koja se zbila izvan pozornice, nevidljivo očima gledatelja. Međutim, izvješće Ljubdraga starca o oskvrnuću plemenite svetkovine kojim

najljepša je dana vila
najrđemu s tamna mita (st. 1185-1186),

dolazi neočekivano, gotovo na kraju drame i ničim nije pripravljeno. Ljubdrag podsjeća na obrazac rituala po kom se najljepši pastir imao združiti s najljepšom pastiricom. Zašto se to nije dogodilo? Ljubdrag navodi da je Grdan podmitio suce te dobio Dubravku silom kršeći zakon.

Psihološki, otkriva ovaj prizor nelogičnost čitave dramske konstrukcije u kom nedostaje jedna jedina stvar - drama sama, dramska napetost. Jer, kako nam svjedoči Ljubdrag, sve se znalo unaprijed:

*Ali mene veće smeta
 Miljenkova uspomena,
 komu je bila od djeteta
 još Dubravka narečena.
 On nje žuđe, i ona njega
 okom gleda vazdan blazim;
 i glas danas puka svega
 vjerenicim zvaše drazim.* (st. 1211-1218)

Poput junaka srednjovjekovnih prikazanja i ovi likovi žive izvan logike tijela, izvan psihologije uokvirene tjelesnošću i njenim poticajima i potrebama. Oni postoje da bi se ispunio ideologijski nalog. Stoga Miljenkovo tugovanje s osujećene ljubavi zvuči podjednako prozirno kao i ranije njegovo konvencionalno tuženje s neuslišene ljubavi.

Moramo se sada upitati što je onda ovu dramu činilo zanimljivom publici. Odgovor krije kratka opaska Ljubdragova da *se ukloni zakon sili*. Dakle, kršenje zakona silom, nasilna poremetnja tradicijom fiksirana reda. Taj se poremećaj očitava dvostruko: kao socijalni prekršaj i kao iznevjerenje genrea. Društvo, potpuno poistovječeno s parom idealnih zaljubljenika, suočeno je s

teškim prijestupom koga je prouzročio Grdan. Publika, navikla na privremene i formalne prepreke kojima se unekoliko odlaže, ali i sve izglednijim nazire konačno pastoralno rješenje, sada odjednom nazoči otmici. Umjesto onog slatkog poigravanja osjećajima, onog pastoralni tako dragog sentimentalizma kojim draga istodobno odbija i mami svoga pastira, draga (Dobro) je sada prijeverom dodijeljena drugom. Ono što radnju može učiniti intrigantnom jest upravo činjenica da ova otimačina nije tek obična prepreka - nije otimač/uljez nekakav satir ili sporedni lik. On nije samo isprazna funkcija. Ne, on je pokrenuo čitav socijalni mehanizam kako bi se domogao Dobra. Iako izočan, on je, zapravo, daleko realniji od konvencionalnog uzurpatora, budući da je dirnuo nešto daleko važnije od genrea samoga, čime se, uostalom, pasterala kao genre nikada ni ne bavi izravno - pitanje društvenog legaliteta. Stoga nije slučajno u *Skazanju četvrtom* Miljenkovo nabranje vrline suprotstavljenih pohlepi:

*Ljubav, vjera, služba, lipos
i običaji i zakoni, -
sve bi zaman: jaču kripas
grda u zlatu neman doni.* (st. 1243-1246)

Istom redu veličina pripadaju ljubav i ljepota, na jednoj, i vjera, služba, običaji, zakoni, na drugoj strani. Katalog emocija, međutim, upola je kraći od kataloga etičkih i društvenih obveza.

Skazanje peto opet nas vraća niskomimetskome modusu, ali sada taj prizor, u kom se sretno spajaju Divjak satir i Jeljenka satirica, na komičan način nagoviješta finalnu mitološku matrimonijalizaciju. Već naredna scena u gundulićevskoj maniri neskladna razvoja ritma radnje donosi ne samo kontrast prethodnoj, nego i naglo razrješenje zapleta. Dok Brštanko i Ljubdrag zdvajaju nad nesretnim Miljenkom, stiže Glasnik da nas izvijesti o sretnu zvršetku. Saznajemo kako usred žrtvovnog obreda kao dijela rituala vjenčanja, intervencija višnjih sila omete vjenčanje Dubravke i Grdana. Kaos, nered, simboliziran potresom, grmljavinom i nadnaravnim pojavama, odjednom prestaje nenadnom pojavom Miljenkovom u hramu. Upamtimo da se i u ovoj slici naglašava nezakonito uzurpiranje, kupnja prava na Dobro. Nadalje, samo je višnja intervencija spasila Dubravu od propasti:

*Da se on danas ne nadkloni
vrh Dubrave ove naše,
po tle idahu svi zakoni,
sloboda se satiraše.* (st. 1451-1444)

Orgijastičko veselje, razularenost bogate trpeze tematiziraju Gorštak, Vuk, Divjak, Jeljenka satirica, satiri i skup pastira u *Skazanju sedmom*. Opća radost sa sretna završetka seli se u *Skazanju osmom* u visokomimetski modus utjelovljen Miljenkom, Dubravkom, redovnikom, skupom pastira i vila. U finalnom *Skazanju devetom*, pojavom redovnika i ostalih pastira, veselje prerasta u opću himnu slobodi uz ritualno prinošenje darova.

* * *

Što nam, dakle, govori sumarni pregled sadržaja drame? Rezimirajmo. Za početak to da je u prvom planu idila i da je ta idila naglašena do gotovo sterilne idealizacije. Nadalje, pastoralnu konstrukciju ljubavi realizirane svladavanjem prepreka u *Dubravki* ozbiljno narušava zadatost matrimonijalizacijske sheme. Eventualna prepreka bliska ekloškoj konstrukciji, u vidu neharne drage, tek je formalna, retorička i stoga neuvjerljiva s aspekta pastorale. Očito, Gundulić konstruira i realizira sasvim drukčiji tip uvjerljivosti.

Zatim, svi tipovi poremetnje (noć, uzurpacija dramaturškog Dobra, također i neprikladne bračne sveze, ali i mitološki zasnovano natjecanje vila u ljepoti) sugeriraju nasilje u pozadini. Naravno, nije riječ o doslovnom, brahijalnom nasilju, nego o onoj specifičnoj situaciji kada je društvo kao složeni žrtvojni mehanizam dospjelo u žrtvovenu krizu koja generira pojave nasilja i tako dovelo u pitanje vlastito funkcioniranje.

Za pastoralu, virtualno politiziran genre, nešto je preeksplicitno i naglašavanje političkog momenta konkretiziranog ribarevom pričom o potlačenim primorjima i samovlasnoj Dubravi. Za razliku od pastoralne alegorizacije svijeta, ovdje smo suočeni sa, u najbolju ruku metonimijskim odnosom spram realnosti. Ribareva retorika upućuje začuđujuće izravnu političku poruku. Treba primijetiti da je upravo s politizirane retorike teksta poremećena opozicija "red - nered", jer je Gunduliću stalo red izjednačiti sa slobodom te, shodno tome, nered s gubitkom iste. Naravno da pjesnik nije očekivao kako bi njegova publika mogla primijetiti da sloboda i red nisu nužno istoznačni.

Također, citatni signali i izravni citati iz drugih genreova (maskerata, ekloga,⁸ jedupka), manirizam takvog postupka nešto je artificijelno i u svojoj

⁸ Nerijetko se u literaturi ekloga tretira razvojnim stupnjem ili oblikom pastorale. Mislim da je korisno ustanoviti razliku između ekloge kao pastirskoga razgovora, dijaloga koji teatru pripada eventualno kao teatralni oblik, te pastorale kao dramske vrste, dakle razvijena dramskoga teksta. Zajednički i pastorali i eklogi su tema i svijet djela. Razlikuje ih način na koji obrađuju temu i prikazuju svijet. Ekloga se iscrpljuje medijem dijaloga. Pastoral se realizira u mediju drame, dakle podrazumijeva razvijenu dramsku radnju.

metatekstualnosti strano pastoralu. Ne i pjesniku, budući da je za npr. *Jedupkom* u drami izravno posegnuo tri puta.⁹ Ni isticanje opozicije “prije - sad” nije očekivano u pastoralu, jer njoj ne priliči eksplicirati bilo konzervativnu svijest, bilo ideologiziranu konsternaciju nad iskvarenim poremećenim svijetom u bilo kom vidu, ali ni zebnju s ugrožene slobode.

Politiziranost teksta može se objasniti prihvatimo li kao istinitu činjenicu da je Gundulić figurom *razumnih staraca* označio protuzavjereničku skupinu dubrovačke vlastele i da je nju želio istaknuti kao, u najmanju ruku relevantnu društvenu grupu, ako ne i jedinog pravog tumača autentičnih interesa dubrovačke vlasti. Budući da je od 1332. do pada Republike jedina vlast u Gradu bila samo i isključivo vlastela, zaključio sam da je pisac pragmatičku protuzavjereničku skupinu, dakle onu kojoj je i sam pripadao, smatrao ujedno jedinom pravom vlastelom. Znači li to ujedno i da je Gundulić sebe osobno cijenio jedinim ispravnim tumačem dubrovačke vlasti, reprezentantom i utjelovljenjem cjelokupnog patricijata? Potvrđan odgovor na ovo pitanje potaknuo bi neke dalekosežne zaključke, pak ga zato ostavljam otvorenim kao mogućnost, zasad manju od teze. Političke i poetičke implikacije takvog književnikova stava jesu naglašena ideološkičnost njegova teksta, kao i arbitrarnost genreovskih postupaka.

Ideologiziranim tekstom Gundulić je primoran agresivno nametati koncept protuzavjereničke interesne skupine, budući da taj dio patricijata nije u povijesnoj praksi uspijevaao, a ni mogao uspjeti nametnuti svoju strategiju kao neupitnu i jedinu. Naglašena ideologija, logika *dianoie*, čini genre svojim instrumentom i sama ta instrumentalizacija podređuje genreovsku komponentu, kojim je postupkom ona automatski podložnija arbitrarnosti individualnog auktorskog postupka. Rezultat je podosta ležerna genreovska mješavina, odnosno uporaba pastorela kao niza spisateljskih postupaka, bez neke čvršće genreovske strukture. U takvom odnosu elemenata teksta čak je i melodramska distribucija visokoga, mitskog i niskog, komičkoga svijeta tek formalna i stoga i neuvjerljiva i nefunkcionalna.

I sama je dramaturška konstrukcija u toj konstelaciji očekivano neskladna. Na samoj pozornici ne događa se ništa. Ona je prije prizorište ekloge u kojoj se umjesto radnje razgovara o radnji. Umjesto psihologije suočeni smo s ideologijom. Na mjesto kauzaliteta stupila je retorički eksplicitna persuazivnost.

⁹ Josip Vončina, »Funkcija jezika u Gundulićevoj ‘Dubravci’.« *Mogućnosti* 24/2-3 (1977): 238.

Analiza strukture i sadržaja drame upućuje nas na niz pitanja prvenstveno zato što, kako smo vidjeli, tekst na više razina iznenađuje neočekivanim rješenjima, začudnima do te mjere da nas nuka na pomisao kako pjesniku nije bio stalo ispisati publici zanimljiv komad. Ne vjerujem da bi daleke 1628. ondašnjemu općinstvu bio išta zanimljiviji nego je nama danas, da je nekim slučajem očekivalo napetu radnju, neočekivan zaplet, zadovoljstvo u nadi-laženju prepreka i kompenzaciju u finalnoj matrimonijalizaciji. No, Gunduliću sigurno, a njegovoj publici vjerojatno i nije bilo stalo do horizonta očekivanja kakav konstruiramo u naše vrijeme, kad automatski poistovjećujemo instituciju književnosti s pojmom o literaturi kakav nam je namrlo još devetnaesto stoljeće, a na kom se do dana današnjega temelji i naš doživljaj umjetnosti riječi. Gundulićeva publika svjesno je nazočila institucionaliziranoj svečanosti, a ne estetskome činu. Otuda problem recepcije ovoga teksta danas. Ako ćemo dramu analizirati sukladno pravilima genrea, kompozicije, dramske radnje, a ponudio sam upravo takvu sumarnu raščlambu, ne bismo se mogli složiti ni s uobičajenom tvrdnjom o remek djelu.¹⁰

Zdenko Zlatar, auktor spomenute tvrdnje, svjestan je, naravno, da je Gundulić isuviše velik pisac a da bi primjedbe koje mu s pravom možemo uputiti bile plod spisateljske nespretnosti ili neznanja. Razlozi Gundulićeve atipičnosti, poglavito u epskome segmentu piščeva stvaranja, po Zlataru su poetičke naravi.¹¹ Cjelokupni opus promatrati nam je, dakle, u svjetlu velikog prijeloma 1620. godine, kada pisac napušta petrarkističko pjesništvo i melodramsku proizvodnju te postaje *krstjanin spjevalac*.¹² *Dubravku* pak vidi Zlatar kao teološku alegoriju koja se pravi da nije fiktivna.¹³ Ona nastaje na tragu danteovske koncepcije univerzuma, a sam naslovni lik sličan je alegorijskome statusu Beatrice u *Božanstvenoj komediji*.¹⁴ Konačno, Zlatar alegoričnost drame smješta u politički ključ. Međutim, njegov zaključak o *Dubravki* kao panegiriku aristokraciji,¹⁵ mada nije neistinit, ne čini mi se zadovoljavajućim. Kako se već sada iz ponuđene analize nazire, drama jest panegirik, ali ne cjelokupnom dubrovačkom patricijatu, nego jednom njegovu dijelu, jednoj frakciji, onoj pragmatičnoj, proosmanskoj.

¹⁰ Zdenko Zlatar, »Božanstvena komedija Ivana Gundulića: Nova interpretacija pjesnikove razvojnje linije.« *Dubrovnik* 2/1 (1991): 124.

¹¹ Z. Zlatar, »Božanstvena komedija Ivana Gundulića«: 125.

¹² Z. Zlatar, »Božanstvena komedija Ivana Gundulića«: 128.

¹³ Z. Zlatar, »Božanstvena komedija Ivana Gundulića«: 143.

¹⁴ Z. Zlatar, »Božanstvena komedija Ivana Gundulića«: 145.

¹⁵ Z. Zlatar, »Božanstvena komedija Ivana Gundulića«: 148.

Odredivši dramu kao teološku alegoriju, Zlatar još uvijek nije riješio problem njena genreovskog određenja. Čak i ako je možemo čitati u posve alegorijskome ključu, još uvijek je u njoj nazočno sasma dovoljno elemenata pastorage da je vidimo upravo kao izdanak, mada jako netipičan, ovoga genrea. Drukčije mišljenje o genreovskoj pripadnosti drame iskazao je ranije Rafo Bogišić, definirajući tekst kao pastirsku igru.¹⁶ Ovi prijepori glede genrea nisu tek inzistiranje na metodološkom formalizmu. Cijenim, naime, da Gundulić nije slučajno odabrao formu pastorage, kao što nije slučajno ni odstupio od genreovskih zakonitosti. No, pogledajmo najprije ukratko što dramu određuje pastoralom.

U ogromnoj literaturi o ovome genreu obično se u prvi plan stavljaju elementi svijeta djela. Podrazumijeva se shematizam genrea shodno kome pastorage prikazuje idealiziran neurbani, poglavito seoski svijet. Karakteri i okolice su nestvarni, a kao ishod kontrasta između gradskog i seoskog života javlja se, u dijelu pastorage književnosti, ideja tzv. zlatnoga doba. Za pastorage kao genre konstantno je karakteristična opreka između seoskog i svakog tipa višeg civiliziranoga života. Za našu diskusiju nije nezanimljivo primijetiti kako se cijeni da motiv tzv. zlatnoga doba nije karakterističan poglavito za alegorijsku pastorage, po čemu je također Gundulićeva *Dubravka* netipičan uradak. Također, ovaj tip dramskoga teksta podrazumijeva određen filozofijski koncept života.¹⁷ Stoga je potrebno imati na umu da pastorage, i kada naizgled predložuje idiličan seoski život, uvijek progovara manje ili više izravno, ali zato uvijek simboličnim, alegorijskim jezikom, o aktualitetu vlastita doba.

O genološkoj pripadnosti Gundulićeve drame dvojio je u novije vrijeme i Pavao Pavličić, zaključivši da se radi o svojevrsnu genreovskom hibridu. S obzirom da se bavi događajem životno važnim po zajednicu, ali i prikazuje ljubavne zaplete u idiličnome krajoliku, ovaj tekst naslanja se i na melodramu i na pastorage. I ne samo da je djelo organizirano po načelima melodrame, nego je u njemu bio i veliki udio glazbe.¹⁸ Apostrofirajući hibridnu pripadnost *Dubravke*, Pavličić je predložio nekoliko zanimljivih teza. Metrička pojavnost teksta posve je melodramska.¹⁹ Disfunkcionalnost nekih dramaturških aspekata drame može se objasniti idejom da je u njoj pastorage sadržaj intencionalno

¹⁶ Rafo Bogišić, »Problem Gundulićeve 'Dubravke'.« *Forum* 14/7-8 (1975): 145.

¹⁷ Walter W. Greg, *Pastoral poetry and pastoral drama*. www.gutenberg.org/files/12218/12218-0.txt.

¹⁸ Pavao Pavličić, »Kojemu književnom žanru pripada Gundulićeva *Dubravka*.« *Republika* 11 (1976): 1247.

¹⁹ P. Pavličić, »Kojemu književnom žanru pripada Gundulićeva *Dubravka*.«: 1248.

obrađen melodramskim sredstvima.²⁰ Ako je riječ poglavito o melodrami, tada djelo ne možemo iščitavati kao atipično, bilo genreovski bilo unutar Gundulićeva opusa, nego upravo kao dio kontinuiteta koji započinje pišćevim mladenačkim dramama.²¹ I u kontekstu kontinuiteta ostaje nam razvidjeti kakve je promjene ovo djelo unijelo u kompletni opus, osobito u pogledu mladalačkih Gundulićevih melodrama. Također, Pavličić je jasno istaknuo i ideologijski aspekt drame kao svojevrsna zaokreta (implicitnog) auktora pod utjecajem protureformacijske ideologije.²² I konačno, ako djelo čitamo u ključu pastorele, ono tada uspostavlja jače veze s tradicijom te je relikat renesansnih nastojanja, dok kao melodrama ono predstavlja u potpunosti baroknu tvorevinu, pak onda treba potpuno drugačije tumačiti ne samo sve njegove elemente, nego i njegovo povijesno mjesto i tradicijske reference.²³

Mada je otvorio neke važne dvojbe, Pavličić nije trajno riješio temeljni problem ove drame, a on zvuči gotovo banalno: zašto je Gundulić posegnuo za melodramom a da nije napustio ruho pastorele. Naravno, postoji mogućnost da je i ovdje došlo do poetološkog sukoba retrogradne stvarateljske svijesti s novim dramskim modelom, koji pisac prihvaća ne odričući se pastorele. Nešto slično dogodilo se i s *Osmanom*.²⁴ Sama činjenica da se pisac, koji je započeo tada recentnom genreovskom formom melodrame, vraća, za njegov dotadašnji rad netipičnom pastoralnom dramskom modelu te ga prilagođava spektakularnosti melodrame, odnosno pravilima "opernog" libreta, skreće pozornost na sebe kao relevantnu, bez obzira koliko u pitanju bio svjestan i namjeran izbor.

Dunja Fališevac pitanje genrea riješila je zaključkom o drami pastoralno-idiličnoj po tonu, mitološkoj po fabularnom tijeku i alegorijskoj po značenju.²⁵ Njen kratak ali iscrpan pregled Gundulićeva stvaranja i u njem mjesta i profila *Dubravke* prikazuje nam djelo kao jedinstveno, skladno, bez napuklina, u kom se sretno i spretno spajaju slika društva i realizacija genreovske zadatosti. Fališevac cijeni da Gundulić jedinstvo različitih svjetova ostvaruje zadajući svome djelu od početka do kraja dvostruki smisao: "s jedne strane je to pastorala

²⁰ P. Pavličić, »Kojemu književnom žanru pripada Gundulićeva *Dubravka*.«: 1248.

²¹ P. Pavličić, »Kojemu književnom žanru pripada Gundulićeva *Dubravka*.«: 1249.

²² P. Pavličić, »Kojemu književnom žanru pripada Gundulićeva *Dubravka*.«: 1250.

²³ P. Pavličić, »Kojemu književnom žanru pripada Gundulićeva *Dubravka*.«: 1250.

²⁴ Vidi: Zoran Kravar, »Svjetovi *Osmana*.«, u: *Nakon godine MDC*. Dubrovnik: Matica hrvatska ogranak Dubrovnik, 1993: 104-125.

²⁵ Dunja Fališevac, »Ivan Gundulić.«, u: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, ur. Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu / Sveučilišna naklada Liber, 1978: 261.

s tipičnim motivom - toposom o preprekama do sreće i konačnoj sreći dvoje zaljubljenih, a s druge strane angažirano djelo koje zastupa i brani viziju dubrovačke slobode koja se temelji na političkoj koncepciji vlasti aristokracije, odnosno koja se osniva na vlasti najetičnijih, najplemenitijih i najboljih.”²⁶ Dva momenta u njenoj analizi ne slažu se s onim što sam ranije zaključio o djelu. Prvo, konvencionalizirani topos o sreći i preprekama do nje narušava apriorna predodređenost “zaljubljenika” koji ni ne poznaju strast i ljubav, nego će jedno drugome pripasti po načelu ljepote. Ipak, Gundulić u Miljenkov govor unosi tipično eklošku tužaljku zaljubljena i dekompenzirana pastira, element koji je u izravnoj suprotnosti sa spomenutim matrimonijalizacijskim kriterijem (najljepšemu najljepša!). Drugo, ako djelo stavimo u širi povijesni kontekst, tada se Gundulićev pojam *aristoi*, barem u *Dubravci*, nužno reducira na jednu vlastelinsku grupu unutar aristokratskoga staleža i tako biva obojen politički, pa i stranački.

Zaključak Dunje Fališevac o baroknoj pastoralnosti drame posve je odbacio Slobodan Prosperov Novak ustvrdivši da *Dubravka* iz vizure kazališnog gledanja ne zadovoljava ni minimum kazališne baroknosti.²⁷ Također, na drugome mjestu Novak će ustvrditi da u drami “mnogo više nego u ijednoj hrvatskoj pastirskoj igri ima nefunkcionalnih i sa stajališta razvoja radnje statičkih prizora, onakvih kakvi su u libretima namijenjeni korovima, zasebnim arijama, baletnim ili glazbenim interpolacijama, čega nije bilo u dramama poput Držićeve *Tirene* ili Tassova *Aminte*. *Dubravka* je pastirska igra napisana na način libreta, ali tako da ostvaruje kontinuitet s Gundulićevim prethodnim stvaralaštvom.”²⁸ Teza o kontinuitetu opet ne odgovara na pitanje zašto bi Gundulić u drugoj fazi svoga stvaranja posegnuo za pastoralnim modelom i zašto ga je nametao melodramskoj, odnosno tragikomedijskoj genreovskoj matrici.

Osobito zanimljivim nadaje se, nakon tvrdnji o vremenu krize kao horizontu recepcije drame, Novakov zaključak o izrazito monopatskoj svijesti književnikovoj: “*Dubravku* je napisao pisac koji je u trenutku kad drama izlazi pred publiku bio ne samo knez ilirske poezije, kako su ga nazivali, nego je bio i posjednik ideološkog ključa Dubrovačke Republike. I zato je *Dubravku*

²⁶ D. Fališevac, »Ivan Gundulić.«: 265.

²⁷ Slobodan Prosperov Novak i Josip Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, knjiga 2. Split: Logos, 1984: 41.

²⁸ Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti. Od Gundulićeva poroda od tmine do Kačićeva Razgovora ugodnog naroda slovinskoga iz 1756.*, III. knjiga. Zagreb: Antibarbarus izdanja, 1999: 251.

napisao kao da joj je ostali scenski svijet bio cio taj grad, on ju je pisao želeći teatrom zastrti svu zbilju Grada, on ju je napisao jer je *pars* moglo značiti *toto*. Za Gundulića *Dubravka* je liturgija dubrovačke slobode.”²⁹

Novak, usuprot dijelu dosadašanje literature o predmetu, ne želi ovu dramu sagledati kao proizvod druge faze Gundulićeve stvaranja, odnosno u ključu velikog prijeloma i zaokreta oko 1620. godine, iako je nešto ranije posve uvažio tezu o trenutku promjene “u kojemu jedan snažan duh flagelantski odbacuje sav svoj dotadašnji rad nazivajući ga *porodom od tmine*.”³⁰

I Novakova i sve ostale teze o prijelomu promatraju promjenu poglavito u ideološkom svjetlu te je teza Nikice Kolumbića u ovakvu misaonom ambijentu ostala osamljenom. Razloge nastupu nove faze oko 1620. Kolumbić vidi u poetološkoj i estetskoj svijesti književnikovoj, smatrajući da zreli Gundulić naprosto nije bio zadovoljan svojim mladalačkim slabašnim uracima te je stoga “pjesnik sam uništio one radove koje je pisao bez unutrašnjeg žara, koji su bili besadržajni i stilski neujednačeni.”³¹ *Dubravka* ne samo da je djelo zrela umjetnika, nego, po Kolumbiću, i društveno osviještena pisca, te je dakle osobna proživljenost izravno utjecala na njenu estetsku kvalitetu, kao što je izostanak osobne motiviranosti utjecao na deficit izvrsnosti u ranijim dramama.

Najnoviju i najznačajniju interpretaciju *Dubravke* ponudilo je u mnogim aspektima ključno djelo Stjepana Ćosića i Nenada Vekarića *Dubrovačka vlastela između roda i države*. Metodološka novina i značajan prinos ove studije sa stajališta književne znanosti jest činjenica da se konkretna povijesna zbilja, usuprot pozitivističkim navadama tumačenja djela životopisom, objašnjava književnim datostima, to jest da se književno djelo uzimlje jednim od vjerodostojnih historiografskih izvora. Povijest, nakon bogata iskustva analista, “povijesti pješaka”, povijesti običaja, neohistorizma, izučavanja struktura svakodnevlja, očito i u našoj znanosti biva tretirana kompleksnim fenomenom koji se samo kao takav i može rekonstruirati. To znači da su tragovi rekonstrukcije i raznorodni i kompleksni. U povodu našega pjesnika auktorski dvojac kritizira našu dosadašnju historiografiju: “Unatoč nesumnjive povezanosti narativnih i alegorijskih slojeva Gundulićeve poezije s dubrovačkom političkom zbiljom, pjesnikove se refleksije rijetko analiziraju kao historiografski izvor.”³²

²⁹ S. P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti*: 254.

³⁰ S. P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti*: 235.

³¹ Nikica Kolumbić, *Poticaji i nadahnuća. Studije i eseji iz starije hrvatske književnosti*. Zagreb: Dom i svijet, 2005: 290.

³² S. Ćosić i N. Vekarić, *Dubrovačka vlastela između roda i države*: 52.

No, kakve su posljedice na književnu spoznaju, odnosno, kakvo bi, sljedstveno Ćosić - Vekarićevoj interpretaciji, imalo biti novo čitanje *Dubravke*? Najprije, tzv. Velika zavjera, raskol u redovima dubrovačkog patricijata, čija pretpovijest počinje pogibijom Marinka Franova Tudisija 1575. i ubojstvom Frana Gondole 1589.,³³ znači raskol unutar patricijata koji, s obzirom na krvnu povezanost sukobljenih strana, u antropološkom scenariju možemo tumačiti i kao raskol među braćom. Iako se ne radi o doslovno krvnoj braći, njihova rodbinska bliskost, konkurentnost statusa i interesa, krv koja je pala, ali nije smirila strasti nego potakla daljnje kompetitivno ponašanje koje prijete nekontroliranom eskalacijom krize, neodoljivo podsjeća na girardovsku situaciju "blizanaca". Sama pojava "blizanačke", "dvojničke" situacije simptom je žrtvene krize. Moj se zaključak temelji na Ćosićevu i Vekarićevu minucioznu isljeđivanju rodbinskih tijekova sukobljenih strana. Ubojica i sudionik umorstva Marin Bobali, ubijeni Marinko Tudisi i Frano Gondola potomci su jednog vlastelinskoga para, Marina Mihova Restija i Deše Bona, a njihovi potomci su i kolovođe Velike zavjere. Marin Bobali, mada je nije dočekao, bio je njenim ideologom.³⁴ Ovo je gotovo idealna girardovska situacija. "Raskol, dakle, nastaje u obitelji! On se širi među rodbinom."³⁵ Žrtvena kriza, fenomen to žešći što se događa manjim, kompaktnijim skupinama, vrlo brzo se razmahala. Zajednica je pred velikom opasnošću.

Sukob u redovima dubrovačkog patricijata tako je sukob unutar zajednice organske ne samo na politički simboličkoj nego i stvarnoj, krvno utemeljenoj srodničkoj razini. Sam patricijat, kao ekskluzivistički zatvorena kasta, funkcionira po načelima organske zajednice,³⁶ a svakoj zajednici te vrste prvi je zadatak osigurati mir odgodom nasilja. Ona to postiže uspostavom žrtvovnog mehanizma čije su emanacije sve društvene institucije, a osobito one religijske i političke.³⁷ U drugoj polovici i krajem 16. stoljeća unutarstaleški mir znatno je narušen. Spomenuta umorstva tek su simptomi žrtvene krize. Jer, da je društvo kao kompleksan žrtveni mehanizam funkcioniralo, takvi bi incidenti bili ili nemogući ili bi ostali izoliranim ispadima, uredno sudbeno proceuiranima i za život zajednice nebitnima.

³³ S. Ćosić i N. Vekarić, *Dubrovačka vlastela između roda i države*: 16.

³⁴ S. Ćosić i N. Vekarić, *Dubrovačka vlastela između roda i države*: 16.

³⁵ S. Ćosić i N. Vekarić, *Dubrovačka vlastela između roda i države*: 18.

³⁶ Dubrovački patricijat definirao sam ovako u radu »Gundulićev *Osman* kao antropološki problem.« *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku* 42 (2004): 101-130. U istom sam radu izložio i obrise vlastite metodologije temeljene na teoriji Renéa Girarda i Erica L. Gansa.

³⁷ Nije slučajno *Dubravka* snažno obilježena političkim aluzijama i liturgijskim postupcima.

Dakle, ako nam se s povijesnog stajališta dva spomenuta umorstva i Velika zavjera nadaju uzrocima i povodima krize vlastelinskoga staleža, s antropološkoga su ti događaji njeni simptomi! O krizi kao stanju koje proizvodi socijalno remetilačke incidente, a ne obratno, nenamjerno ali vrlo precizno svjedoči opis iz spomenute studije, vrijedan i antropološki, barem onoliko koliko namjerava biti relevantnim povijesno političkim tumačem: “Uvlačenjem ‘u igru’ političkih elemenata raskol postaje potpun. Odvija se na nekoliko razina i sve je teže uočiti što je uzrok a što povod, koliko klanovska opredijeljenost utječe na politički stav, a koliko politički događaji kreiraju klanovski raspored. Zapravo, ti se utjecaji prožimaju, postaju međuzavisni i, kako vrijeme teče, sve više poprimaju čvrste oblike, suprotstavljene strane sve su dalje jedna od druge - sve do vremena agregacije novog plemstva nakon potresa 1667. kada raskol dobiva i biološku dimenziju i kada je uvođenjem kriterija ‘čiste krvi’ status pojedinca određen već u trenutku rođenja.”³⁸

Budući da je vlastelinski stalež bio dubrovački politički narod te je, s obzirom na vlastitu zatvorenost i međupovezanost svojih *casata*, imao sva obilježja organske zajednice, velika kriza zahvaćala je, zapravo, čitavo dubrovačko društvo, što onda automatski isključuje klasne sukobe kao generatore društvenog poremećaja.³⁹ Na to nas upozorava više interpretatora. Indikativan je i navod iz izvješća konzula Prévosta u drugoj polovici 18. stoljeća o drastičnom smanjenju članova Velikog vijeća kao posljedici trvenja među vlastelom te da je puk

³⁸ S. Ćosić i N. Vekarić, *Dubrovačka vlastela između roda i države*: 18.

³⁹ Klasičnim marskističkim rječnikom, dubrovačko građanstvo bilo je klasa po sebi, no još ne i klasa za sebe. Neko bi buduće istraživanje trebalo pokazati koliko je patricijski stalež percipirao građanstvo kao moguću eventualnu poremetnju vlasti. Status građanstva, naime, prije je mogao biti stanovitim, prije svega psihološkim, problemom patricijatu, nego samome građanstvu. U tom je smislu Ravličeva interpretacija *Dubravke* barem donekle uporabiva, naravno ako njegove teze postavimo “na noge”. Grdan je, kao žrtvovni lik u sebi uza spomenute Gundulićeve projekcije zavjereničke skupine, mogao utjelovljivati i svaki drugi tip političkog nezadovoljstva. Pritom, Grdan ne bi bio izrazom nezadovoljna građanstva, nego Gundulićeve strepnje pred nezadovoljstvom. Samo nezadovoljstvo dubrovačkog građanstva nije klasno obojeno u smislu težnje da se s vlasti obori patricijat, nego je kanalizirano u težnju da se nekako odškrinu vrata vladajuće kaste. Marksistička kritika, oslobođena Ravličeve vulgarizacije, mogla bi biti korisna metodološka poluga u razmatranju ideologijskog imaginiranja dubrovačkih upravljača, ali i imaginiranja onih kojima se upravljalo i koji nisu željeli promjenu nego participaciju u strukturi vlasti, i njegovim odrazima na cjelokupnu društvenu zbilju. Vidi: Jakša Ravlič, »Odras domaće stvarnosti u dubrovačkoj književnosti. Ivan Gundulić i njegova Dubravka.« *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku* 4-5 (1956): 323-353. Kritike Ravličevih teza najkonstruktivnije su iznijeli Ćosić i Vekarić u navedenu radu.

zabrinut zbog nesloge koja je kadra upropastiti državu.⁴⁰ Ako je točan, potvrđuje činjenicu o krizi koja prožimlje sve slojeve dubrovačkog društva.

Dakle, već u Gundulićevo doba mehanizam vlasti u Dubrovniku zahvaćen je žrtvenom krizom. Podsjetimo se ukratko što je to žrtvena kriza i kako na nju reagiraju primitivna društva.⁴¹ Žrtvena kriza je onaj trenutak kada ritualizirani proces žrtvovanja na kome počivaju sva ljudska društva nije više u stanju obavljati svoju funkciju odgađanja nasilja i osiguravanja mira. Nasilje, kanalizirano žrtvovnim ritualom, prvotno organiziranim i vremenom ritualiziranim kao jednodušno umorstvo, postupno fokusirano na zamjensku žrtvu, sada biva ponovno oslobođeno. Dva su ishoda moguća u ovoj situaciji. Društvo će se međusobnim istrebljenjem atomiziranih pojedinaca sasvim urušiti ili će pronaći novu jednodušnu žrtvu. U ovom drugom slučaju nasilje svih protiv sviju, nepregledni lanac osveta i međusobna istrebljenja rješavaju se u momentu kada se iracionalni bijes, kolektivno mahnitiranje zajednice spontano okreće u nasilje nad jednim njenim pripadnikom. Time se, zapravo, ponavlja situacija prvotnoga žrtvovanja sa samih početaka nastajanja ljudskoga roda. Nasilje “svi protiv sviju” sada se odjednom preobraća u nasilje “svi protiv jednoga”. To više nije nekontrolirano nego jednodušno nasilje. Budući da ga ravnomjerno dijele svi pripadnici društva, ono zajednicu oslobađa daljnjih sukoba i donosi joj blagotvorni mir.

Kako bi izbor žrtve, u biti posve arbitraran, bio konvencionaliziran, što je pretpostavka za ritualiziranje umorstva, potrebno je obaviti operaciju okrivljavanja, a to je zadaća mita, mitskih naracija, ali i svih naracija, bilo književnih, bilo misaono-diskurzivnih, koje proizlaze iz mita. Mitska naracija nije ništa drugo do prikriveno, iznimno perfidno opravdavanje žrtvovanja. Perfidija se ogleda u činjenici da se u tim pripovijedanjima ničim ne da nagovijestiti, a još manje zaključiti da je riječ o optužbi. Stoga argumenti protiv žrtve zvuče uvjerljivo, njeno kažnjavanje logično, a njena krivnja neupitna. Nešto u njenu ponašanje mora biti tako težak prekršaj da ga zajednica doživljava kao skandal. Nakon umorstva, budući da je ono zajednici donijelo mir, mijenja se doživljaj

⁴⁰ Žarko Muljačić, »O strankama u starom Dubrovniku.« *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku* 6-7 (1959): 38-39.

⁴¹ O problemu žrtvene krize, nasilja i jednodušnog umorstva intenzivno su pisali Girard, Gans i niz drugih auktora. Internetski su dostupne već gotovo nepregledne bibliografije radova Girarda, girardovaca i radova o Girardu, kao i djelovanje američke škole poznate pod nazivom generativna antropologija, čiji je utemeljitelj Girardov učenik i suradnik Eric L. Gans. Na hrvatskome popularan ali, s obzirom na izbor prevedenih tekstova i kompetentan pristup Girardovu i Gansovu učenju, pruža temat »Generativna antropologija.« *Republika* 9 (2003): 24-85.

žrtve drastično i munjevito. Blagotvoran učinak njene smrti žrtvu pretvara u svetinju. Klasičan primjer ovoga okrivljavanja je priča o Edipu.⁴² Također, antički bogovi dobar su uzorak ovakva postupka.

Mogućem prigovoru da je riječ o specifično primitivnim društvima Girard uzvraća da su sva ljudska društva nastala po istom obrascu i da su bez iznimke utemeljena na odvratnoj praksi. Njihova razvijenost ne mijenja njihovu narav, a time ni njihov identitet. U temelju svakog društva funkcionira žrtvovni mehanizam. Njegov je život, a time i opstanak društva, osiguran prikriivanjem. Pretpostavka funkcioniranja žrtvenoga mehanizma jest njegova nevidljivost. Onog trenutka kada ga počnemo prepoznavati, otpočela je i žrtvena kriza. Takav je, uostalom, upravo naš recentan povijesni moment.

Na koji se način povijesna društva žrtveno obnavljaju? Prvenstveno tako što žrtvovanje i žrtvu, osim što je kolektivno čuvaju organiziranim religijama, izvode na kolektivnoj simboličkoj i ritualnoj razini. Time narav postupka nije bitno izmijenjena. Tek umjesto mita, koji čuva tragove predpovijesnog socijalnog statusa, sada su na sceni drugi oblici reprezentacije, a književnost je jedan od učinkovitijih. Mitološki element u njoj samo je bliže prvotnoj funkciji. On, međutim, ne mora biti ni odlučujući ni nazočan da bismo neku ljudsku činjenicu ili artefakt vidjeli u svjetlu iskonske sveze svega ljudskog s nasiljem.

Gansova originalna hipoteza na prvo mjesto stavlja reprezentaciju. Ukratko, hipoteza glasi: čovjek nasilje *odgađa* (jer se ono nikada ne može posve iskorijeniti iz naravi čovjeka i njegovih ustanova) reprezentacijom. Jezičnost je temelj svake reprezentacije.⁴³ Umjetnost je jedan od oblika reprezentacije i najeksplicitnije utjelovljenje jezičnosti. Stoga svako umjetničko djelo, ukoliko ga se djelom može cijeniti, već i time što je dio kulture čuva u sebi nešto od prvotnog, Gansovim rječnikom kazano, originalnog događaja, onog trenutka u kom se rađa jezik kao jedinstvena gesta neuspjelog prisvajanja i time odustanja od nasilja. Jezik je praosnov i gradbeni materijal svih kulturnih oblika.⁴⁴ Njegova umjetnička poraba naglašava temelje ljudske egzistencije, podsjećajući stoga i na prvobitno nasilje i na žrtvu kao zalog mira.

Girard je na više mjesta isticao aksiom: što veći umjetnik, to bliže izvorima ljudskosti, a oni su nerazdvojni od prikriivena nasilja i kamuflirane žrtve. Naravno,

⁴² Ovome mitu, kao paradigmi okrivljavanja, posvećena je fundamentalna studija René Girarda *La Violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.

⁴³ Eric Gans, *Originary Thinking*. Stanford: Stanford University Press, 1993: 3-7.

⁴⁴ Eric Gans, *The Origin of Language*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981: 29-67.

žrtva je vremenom postala zamjenska, a kao svojevrsni adekvat žrtvovanju legitimno možemo tumačiti sva ona djela koja se bave krucijalnim pitanjima zajednice. Mitološki zasnovane priče spadaju u najuži krug takovih. Gundulić, pak, u najodabraniju skupinu velikih umjetnika.

U kakvoj se, dakle, situaciji našao pisac u trenutku kada piše *Dubravku*? Patricijat, njegova prirodna okolina, u teškoj je krizi. Sukobi, a možemo ih vidjeti i kao političke, dakle, simbolične emanacije nasilja, ali povremeno i brahijalne, fizičke čine, bjesne na sve strane i prijete posvemašnjim urušavanjem društvene strukture. Središnja vlast, sam knez, u dubrovačkom sustavu vječito opravdano u strahu od stvaranja oligarhije, blijeda je figura vladara i ne može ispuniti funkciju jednodušne žrtve, dakle, svoju izvornu "kraljevsku" zadaću.⁴⁵ Sam temelj dubrovačke vlasti, egalitarizam unutar Velikoga vijeća, bez obzira kako i koliko bilo poremećeno načelo kolektivnog vladanja, ostaje trajnim jamcem dubrovačke opstojnosti, ali istodobno i glavnim generatorom krize.

Ako ćemo slijediti Girardov poučak, društvo u krizi obnavlja se obnavljanjem žrtvovnog procesa. Uvjet te obnove jest pronalaženje žrtve. Samo žrtvovanje može biti i često i jest simbolično, pri čemu se njegova kurativna uloga u osnovi ne razlikuje od one stvarnih, tjelesnih žrtvovanja. U *Osmanu* simbolična jednodušna žrtva jest sam naslovni lik. U *Dubravci*, nema nikakve sumnje, to je Grdan. Jasno je to iz cjelokupne dosadašnje analize. Ono što se, međutim, nameće kao temeljni problem interpretacije nije drama kao pokušaj obnove žrtvovnog mehanizma ni jednodušna žrtva utjelovljena Grdanom, a nisu to ni brojne nelogičnosti u radnji na koje sam ukazao u prethodnoj analizi. Podvrgavši dramu eklektičkom čitanju, u kom sam i iz perspektive genrea i iz psihološke perspektive, ali poglavito iz perspektive originarne analize iščitavao njene fundamentalne poruke, nisam još uvijek definirao *razloge* spomenutih "napuklina". *Oni* su istinski hermeneutički problem!

Posve je prihvatljivo čitanje *Dubravke* u političkome ključu. Ono i sa stano-
višta antropološke analize pruža vrlo korisne poticaje. No, ako sam prethodnom analizom opovrgao uvriježena stajališta o skladnosti ovoga teksta, otići mi je korak dalje i pronaći razloge njegova nesklada. Naime, sam žrtveni scenarij mogao je biti savršeno realiziran u ruhu pastorage u kom će se zajednica - Dubrava, obnoviti žrtvovanjem Grdana. Sve je pritom na razini književnog postupka moglo biti obavljeno daleko jednostavnije i učinkovitije. I ovako,

⁴⁵René Girard, *Things Hidden since the Foundation of the World*. Stanford: Stanford University Press, 2000: 51-57.

međutim, samu priču o uzurpatoru Grdanu, osobi koja je bez ikakve sumnje počinila težak prekršaj, na temelju bezbroja takvih priča i njihova dešifriranja nepogrešivo prepoznajemo kao progonstveni tekst, dakle diskurz kolektivnog progona čija je perspektiva uvijek perspektiva progonitelja te kao takva podložna karakterističnim iskrivljavanjima.⁴⁶ Iskrivljavanja Girard definira kao stereotipe progona.

Ćosić-Vekarićeva interpretacija u *Dubravci* sasvim legitimno naglašava politički aspekt teksta. To ne umanjuje antropološku perspektivu, budući da se društvo atomizira i potom sponatno “organizira” u rulju ubojica u vrijeme krize koja slabi njegove uobičajene institucije.⁴⁷ Kriza može biti proizvedena bilo vanjskim, bilo unutarnjim razlozima, a u potonje se ubrajaju i politički nemiri. Trenutak, a i povod drami upravo je takva politička situacija. Kao rezultat tog stanja javlja se opasno zatiranje razlika u hijerarhiji i po funkcijama. Stanje mira, društvene stabilnosti, ujedno je stanje transparentnih socijalnih razlika proizašlih iz sustava društvene razmjene koji proizvodi razlikovanje i time prikriva elemente recipročnosti sadržane samom kulturom i prirodom razmjene.⁴⁸ Svaki reciprocitet potencijalni je provokator kompetitivnosti kao mogućeg izvora nemira, te je razmjene potrebno “osigurati” običajima. One inače postaju negativne i time otkrivaju svoju razmjensku narav koja kobnom pravilnošću izmiče kontroli. Takva institucija, čija je razmjenska narav skrivena, jest i brak. Spominjem ga kako bih naglasio Gundulićevo upravo ingeniozno intuiranje situacije društvenog rasapa uslijed kojega više nije moguće kontrolirati društvenu strukturu. Naime, prvi prizor drugoga čina, osim u političko-klasnom, može se pak i treba čitati i u antropološkom ključu. Podsjetimo se Ljubimirovih dopuna Brštankova iskaza o odredbi mudrih staraca da se pastir ženi sa sebi ravnom ljubom:

*Naredbe spametne; er kako neobične,
tako su i štetne ženidbe neslične.
Pod jaram dobro vik stučit se ne more
s junčićem vo velik, upored da ore.
Ni se muž i žena ugađa, kad su oba
razlika plemena, imanja i doba.
Ah, bog te ukloni, gotova je tu smeća
da ti se ženi sni od tebe da je veća. (st. 671-678)*

⁴⁶ René Girard, *The Scapegoat*. Batimore: The John Hopkins University Press, 1989: 9.

⁴⁷ R. Girard, *The Scapegoat*: 12.

⁴⁸ R. Girard, *The Scapegoat*: 13.

“Oljuštimo” li ovaj prizor njegove formalne komike, ali i prikriveno političkih poruka, dobit ćemo sliku negativnog reciprociteta, jednog od najeklatantnijih simptoma žrtvovne krize. Bračni su parovi ovdje tek sinegdoha opće društvene situacije i nenadanost pak i stanovita dramaturška disfunkcionalnost ovih invektiva koja sugerira upravo napadnu, gotovo nepriličnu aluziju na spajanje Grdana i Dubravke, u antropološkom svjetlu sugeriraju opasnost dominacije nečega što je iz vizure društvenog mira apsolutno neprihvatljivo - *istosti*.⁴⁹ Kako u Gundulića ništa nije jednoznačno, tako i ovdje moramo uočiti paradoksalni smisao poruke - upravo socijalno adekvatne, bilo plemenom, imanjem ili dobom “istosne” bračne kombinacije osiguravaju temeljno razlikovanje dviju socijalnih funkcija - muža i žene. Socijalno “razlikosni” matrimonijalizacijski aranžmani prijete urušavanjem *razlikovanja* na kojima počiva društvena građevina. Slika pak vola i junčića pod istim jarmom nije ništa drugo do realizirana metafora bihevioralne sličnosti sudionika velikih kriza. Komika, podražavanje i parodiranje pučko-ruralnog mentaliteta Gunduliću služe kao ublažavanje vlastitih strepnji, svojevrsno amortiziranje dramatičnosti situacije. Također, ako tako važne poruke samome piscu iskazuje netko njemu posve nesličan, njihova će uvjerljivost biti daleko snažnija. Tu se donekle ponavlja postupak mitskog pripovjedača koji, krijući vlastiti identitet, prikriva i motive svoje retoričke strategije.

Stereotipi progona jedini su istinski obrazac mitske strategije. U trenucima kriza, kada tamni kulturni poredak i s njime u pomrčinu tone i društveno uređenje, osvaja ljude osjećaj nemoći.⁵⁰ U takvoj situaciji spas se nastoji naći racionalizacijom beznađa. Najsnažnija poluga racionalizacije jest viktimizacija. Netko je kriv za nastalo stanje, pak ako je krivac adekvatno kažnjen, javlja se mogućnost izlaska iz krize. Krivac u načelu u očima zajednice mora počinuti nešto nečuveno. Među brojnim “nedjelima” koja se obično pripisuju žrtvama osobito su na cijeni oskvrnuća rituala te društveni tabui koje su one pogazile.⁵¹ Kada pri kraju drame saznajemo za Grdanovu uzurpaciju, odmah smo obaviješteni i o njegovu prijestupu. No, što je njegov grijeh? To što se kao rugoba usudio, podmitivši suce, prisvojiti najljepšu pastiricu. Naravno, to samo po sebi ne bi bilo dovoljno za optuživanje. Ključni prijestup je narušavanje običaja koji je mitskom odredbom mudrih staraca zadobio snagu tabua: najljepšem pastiru daje se najljepša pastirica. Grdanova ružnoća i pokvarenost

⁴⁹ R. Girard, *The Scapegoat*: 14.

⁵⁰ R. Girard, *The Scapegoat*: 14.

⁵¹ R. Girard, *The Scapegoat*: 15.

tek su dodatni argumenti, a istinska krivica jest narušavanje tabua. Sve pretpostavke mitske žrtve Grdan je, dakle, ispunio. Štoviše, on je obilježen tjelesnom ružnoćom, a među uobičajene stereotipe progona jest onaj o tjelesnoj devijantnosti žrtve.

Vratimo se sada ukratko na političku razinu Gundulićevih poruka. Tu je raspored savršeno jasan: Miljenko utjelovljuje vlasteoske vrline, Dubravka samu dubrovačku vlast, dok je Grdan utjelovljenje raskolničkih sila, moguće i sam ubojica pjesnikova srodnika i ključna osoba raskola dubrovačkog patri cijata Marin Bobali.⁵² Na mitskoj i antropološkoj razini Bobali je, u ruhu čudovišta Grdana, dakle, kriv za nečuvene stvari. Ni manje ni više nego za uzurpaciju vlasti, a time i za potencijalnu propast same zajednice. Ova bi interpretacija u svakom pogledu, a pogotovu u svjetlu Girardove i Gansove mitske i antropološke teorije, bila neodoljivo plauzibilna kad ne bi postojao dramaturški problem: važnosti priče o ljubavnome trokutu nipošto ne odgovara njena kvantitativna nazočnost, kao ni mjesto na kom se ona u slijedu radnje javlja. S jedne strane, Grdanov čin ima sve atribute mitskog skandala, ali za razliku od mitske i mitogene naracije, sve ono što se događa u drami nipošto nije posljedica tog čina. Sam čin odigrava se na kraju, što nas kao recipijente stavlja u pomalo čudan položaj - ono što je najvažnije predočuje nam se kao dopunski rukavac u nizu usporednih radnji.

Ovome treba dodati i jedan naoko sitan i nevažan detalj. Društveni rasap njegovih dionici skloni su tumačiti socijalnim, osobito moralnim uzrocima.⁵³ Ćosić i Vekarić izvrsno su prepoznali takav obrazac kolektivne racionalizacije u Ribarovoj primjedbi:

*Razlog, pravda i mjera svemu je zlato u nas,
prodava na nj vjera, život se, duđa i čas;
duđa i čas ovuda ne ide za platom,
ni mjere u suda pritežu pod zlatom.* (st. 123-126)

Nije Gundulić ovim stihovima poglavito ukazivao na moralnu distorziju u zemljama pod mletačkom vlašću, nego je, s obzirom na korumpirani postupak sudaca u završnom dijelu drame, upozoravao na moralnu eroziju vlastitog društva. Takva je racionalizacija još uvijek posve sukladna žrtvovnom diskursu.

⁵² S. Ćosić i N. Vekarić, *Dubrovačka vlastela između roda i države*: 54.

⁵³ R. Girard, *The Scapegoat*: 14.

Mali iskorak, međutim, udaljava ovaj tekst od intonacije mitskog okrivljavanja. Ćosić i Vekarić ukazuju na opomenu pastira Ljubmira: *sami smo uzrok mi svega zla našega*. Bez obzira na moraliziranje kao žrtvovni postupak, bez obzira što je svaki sudionik krize, jednako kao i kolektiv zahvaćen krizom, sklon izvor problema u načelu tražiti u oblasti etike, što je i logično i očekivano, budući da u razgradnji društva ne možemo, bez obzira gdje i kako našli uzroke distorziji, amnestirati subjekte društvenih relacija, dakle sasvim konkretne pojedince, nikada akuzatorski subjekt ne traži uzroke u sebi samome i vlastitim postupcima. Vidjeli smo, uostalom, da je umijeće mitske naracije upravo umijeće otklanjanja krivice sa sebe. Sukladno tome, u krizi se krivica prebacuje ili na društvo u cjelini ili, što je karakteristično za žrtvovni diskurs, na druge ljude koji se u progonstvenom očištu vide osobito štetnima s lako prepoznatljivih razloga.⁵⁴ Utoliko je Ljubmirova reakcija netipična, budući da sam protagonist krize okrivljuje sebe sama. Doduše, nije posve neočekivano da subjekt krize nalazi krivim sebe. To je evidentno već u mitu o Edipu. Na razini fabule njegova se krivica otkriva postupno, a njegovi prijestupi, ma kako bili strašni, dogodili su se prije nego ih je on postao svjestan. Ono što je jednako bitno jest činjenica da su posljedice prijestupa mitskoga junaka neotklonjive i on stoga ni na koji način ne može izbjeći kaznu.

Ljubmirova replika cilja na svojevršno samoosvještenje, posve netipično za junaka mita i žrtvovni diskurs. U žrtvovnim okvirima ona postaje logična samo ako Ljubmira identificiramo s Gundulićem. Naime, progonstveni tekst uvijek konstruira istinski narator mita. Ono što je posve netipično jest da je u *Dubravci* on sebe sama otkrio. To nas stavlja pred novi problem: može li manje-više prezentiran narator funkcionirati dovoljno uvjerljivo, to jest kao onaj koji u ime kolektiva kompetentno optužuje. Individualizacija optužbe, naime, nosi sa sobom i rizik subjektivnosti, a mit *a priori* računa s neograničenom objektivnošću. Zato mit uvijek pažljivo krije identitet svog pripovjedača. Otkriven, on može djelovati samo ako je u stanju uvjeriti kolektiv u neupitnost vlastita moralnog auktoriteta. Na to i cilja Gundulić! On sebe sama vidi neupitnom moralnom instancom. Također, spoznaja vlastitih mana otvara mogućnost popravki. Stoga i krivica postaje relativnom, a krivac mogućim pokajnikom. To, zapravo, i jest idealna pozicija Ivana Gundulića: preuzeti na sebe krivicu kako bi je mogao okajati. Odnosno, poistovjetiti se s krivicom te je ispaštati da bi mogao uvjerljivije okrivljavati.

⁵⁴ R. Girard, *The Scapegoat*: 14.

Ipak, neke stvari ostaju čudne u čitavom našem bavljenju *Dubravkom*. Ona je, vidjeli smo, drama koja u najmanju ruku ne štuje genreovske okvire. Gundulić otvara još jedan tijek radnje, nužan za logiku krize. Ćosić i Vekarić pravilno su uočili: "Odjednom nastaje situacija u kojoj mnogi nepozvani u Dubravi čeznu i hlepe za Dubravkom, a da stara prava nikome više nisu zajamčena."⁵⁵ Dakle, situacija društvene krize impostirana je dramaturški idealno. Međutim, svi mogući sukobi su verbalizirani i realizirani bilo kao ekloški razgovor bilo kao komička parodija, čime je njihova oštrica otupljena. To Miljenka i njegovo tugovanje ostavlja u zrakopraznu prostoru. Sama kriza riješena je tek nakon što se pojavio Grdan, dakle jednodušna žrtva. Kako su se stvari zbivale, notorno je poznato. No zbivale su se, kao i sve bitno u ovoj drami, izvan pozornice, izvan očišta publike. Doduše, ni to nije neuobičajeno za dramaturgiju mitske naracije. To ne umanjuje onu napregnutu pozornost kojom pratimo radnju niti olabavljuje napeto suosjećanje za sudbinu junaka naprosto zato što je on jednodušna žrtva i što ga doživljavamo neposredno tjelesno u svoj njegovoj tragičnosti.

Grdan, međutim, mada jednodušna žrtva, nije tragičan lik. Ne postoji ni najmanji razlog da suosjećamo s njim. On je u sebi skupio svako zamislivo zlo. No, što je i bitnije kad naglašavam i žrtvovni aspekt i njegovu netipičnost u ovoj drami, Grdan se uopće ne pojavljuje na pozornici. Publici nije pružena mogućnost za bilo kakav odnos spram njega. Niti možemo s njime suosjećati, niti ga možemo mrziti. To je za jednodušnu žrtvu posve neuobičajeno. Je li se Gunduliću takvo nešto slučajno omaklo? Teško. On Grdana okrivljuje, ali ga ne objektivira, ne utjelovljuje ga i time svojoj publici uskraćuje katarzu. Je li to možda zato što ga se boji? Ili se boji neke neželjene reakcije svoje publike?

Glasnik nas izvješćuje o onome što se dogodilo u hramu za vrijeme matri-monijalizacijske ceremonije. Pritom Grdan i opet nije u prvome planu. Zapravo, i njegova je krivica relativizirana ili u najmanju ruku podijeljena s podmitljivim sucima. Sve se dogodilo nevjerojatno brzo. Nevjerojatnom brzinom opet je uspostavljen red. Svi kao da su jedva dočekali da skladno zapjevaju himnu slobodi. Sve se odjednom slijeva u neograničeno veselje s uspostavljena reda. A Grdan? O njemu više ni spomena. On nije ni kažnjen za svoje nedjelo. On je naprosto onemogućen u svojoj namjeri. Iako je sve navodilo na jednodušno žrtvovanje, ono je na kraju izostalo. Gundulić je pokrenuo žrtvovni mehanizam, ali ga je na kraju i osujetio. Zašto? Je li to zato što

⁵⁵ S. Ćosić i N. Vekarić, *Dubrovačka vlastelja između roda i države*: 54.

podsvjesno ni sam nije vjerovao u mogućnost obnove žrtvenog mehanizma i time nehotice priznao kako je kriza dubrovačke političke zajednice trajna i nerazrješiva? Idila na kraju ionako se ukazuje nedovoljno uvjerljivom.

Postoji još jedan moment o kome bi se moglo dosta opširno raspravljati. Već sam ukazao kako je Gundulić svoju dramu opskrbio s dovoljno genreovskih signala kako ni na trenutak ne bismo posumnjali da uprizoruje pastoralu. Ako je tako, nemoguće je ne uočiti da su odstupanja od genrea brojna i drastična. Nije dovoljno kazati ono što je govorila dosadašnja kritika, proglašavajući djelo pastoralom uvijek uz neko "ali". *Gundulić je napisao pastoralu da bi istodobno mogao počinuti niz prekršaja protivu toga genrea*. Ne možemo, naravno, znati što se zbivalo u glavi povijesne osobe poznate po imenu Ivan Gundulić. Međutim, možemo rekonstruirati implicitnog auktora. On je pak vlastitim tekstom ispisao literarni skandal!

Ništa od moguće očekivanoga nije Gundulićeva publika dočekala. Jedina poruka koju je mogla razabrati jest piščevo čvrsto uvjerenje da je on jedini posjednik čitanja. Ako sam njegov postupak, s obzirom na krupne prekršaje, nazvao skandalom, onda moram konzekventno zaključiti da je Gundulić sebe, a ne Grdana, ponudio kao istinsku žrtvu, kako bi time spasio sam žrtvovni mehanizam. Da nije tako, on bi Grdana pripustio našem gledanju. No, kao veliki književnik jasno je osjećao da bi jednodušna žrtva u tom slučaju, s obzirom na mitogeni kontekst u kom se odvijala drama, proizvela tragediju u kojoj bi ona sama mogla pobuditi sućut spram sebe i svoje sudbine. S obzirom na političke prioritete koje je imao na umu pišući *Dubravku*, to mu je trebalo ponajmanje.

Sama ekonomija žrtvovanja jako je sklona diskurs žrtve instrumentalizirati kao diskretan, ali zato i vrlo učinkovit, progonstveni diskurs. Osjećajući sebe žrtvom, Gundulić se tako pretvara u progonitelja. Znajući to, sada možemo bez imalo dvojbe potvrdno odgovoriti i na upitanost u povodu identiteta *razumnih staraca*: oni su ne samo protuzavjerenička, pragmatična frakcija, oni su pisac sam! On je, dakle, jedini istinski Vlastelin. Svi ostali, svi ti bobali, giorgiji, restiji samo su *raja, pusta raja*. Grdan, drugim riječima. Odnosno - *grdani*. Zato je drama iskaz autistične, u sebe zatvorene svijesti, koja ne želi niti može priznati da je svojom rigidnošću odala krhkost vlastite pozicije. Takav uradak morao je zastajati na pola puta u genreovskom smislu, kao što je namjerno zaustavljen i ritam njegove žrtvovnosti. Svaka realizacija genreovskih ili antropoloških naputaka značila bi koracanje k onom prostoru slobode u kome umjetničko djelo živi vlastitim, autonomnim životom. Sa stajališta

monopatske svijesti svaka je autonomija rizik. Realnost je Gunduliću bila dovoljna prijetnja da bi još i u prostor reprezentacije pripustio nove prijetnje. Zato je *Dubravka* nerealizirana drama. Gunduliću je bilo stalo do svega drugog, ponajprije do političkih poruka, a da bi sebi dopustio dramu. Ove riječi odaju iskreno i duboko divljenje. Nemojmo, naime, zaboraviti da nas već gotovo četiri stoljeća uspijeva uvjeriti kako je njegova politička alegorija jedna od najvećih drama u hrvatskoj književnosti uopće.

GUNDULIĆ'S *DUBRAVKA*: A PLAY DEVOID OF DRAMA

ANTUN PAVEŠKOVIĆ

Summary

Dubravka, one of Gundulić's most famous works, falls among the greatest achievements of Croatian literature. Generally viewed as a model ode to liberty and independence of Dubrovnik, Marxist literary criticism, however, tended to vulgarize the drama by interpreting it as a patrician philippic against Ragusan wealthy commoners who, dissatisfied with their status, demanded greater participation in the public and political life of Dubrovnik. More recent interpretations have seen it as a theological allegory and a genre hybrid. Some literary historians still insist on its being a Baroque pastoral as opposed to those who draw attention to the numerous non-functional and non-dramatic elements of the play's typical libretto composition. Close reading of the content confirms *Dubravka's* alogical dramatic construction. Basing his article on more recent interpretations of the political-allegorical grounding of the play, the author establishes that Gundulić employed and at the same time manipulated with the formal characteristics of a pastoral in order to emphasize the ideological overtones which run through the play, viewing himself as an exclusive interpreter of the class interests of Ragusan patriciate.