

UDK 821.163.42-2.09 Nalješković, N.  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 1. IX. 2004.  
Prihvaćen za tisak: 16. IX. 2005.

DIVNA MRDEŽA ANTONINA  
Sveučilište u Zadru  
Odjel za kroatistiku i slavistiku  
Obala kralja Petra Krešimira IV, 2, HR – 23000 Zadar

## SCENSKI KONTEKST "KOMEDIJA" NIKOLE NALJEŠKOVIĆA

Mnogim se tekstovima različite generičke pripadnosti u starijoj hrvatskoj književnosti prepoznaju žanrovski poticaji iz talijanske književnosti. Kad je riječ o Nalješkovićevim pastirskim prizorima, jednostavnim pastoralnim podvrstama (u rukopisima naslovljenim "Komedije", s rednom oznakom od I. do IV.) književna povijest uglavnom spominje kao izvore eklogu i pastoralu. Postojanje brojnih i pastoralnih i ekloških elemenata u Nalješkovićevim tekstovima pruža dovoljno opravdanja za takvo gledanje, ali zagledanje na teatarsku scenu susjedne nam Italije, koja je, znamo, u to vrijeme nudila novine cijenjene i na domaćoj sceni i njegovane u skladu s našim mogućnostima, otkriva i nešto drugo u pastoralnoj domeni o čemu se kod nas nedovoljno vodilo računa. Naime, Italija je posjedovala scensku tvorevinu međuigara (intermediji, intermezzi, intromessi), iznimno dobro primljenu kod publike. Uvodile su se u međučinove predstava, te na mjesto prologa i epiloga. Ta pastoralna podvrsta mogla je utjecati i na Nalješkovićeve pastirske prizore, a potvrde za tu tvrdnju pronalazimo u njegovim tekstovima: Prvo, svi Nalješkovićevi pastoralni prizori doista su kratke slike iz života arkadijske zajednice ili su kratki mitološki prizori također pastoralnog ugođaja (Parisov sud primjerice), poput onih iz XV. st. kojima se divilo i s kojima se poistovjećivalo talijansko gledateljstvo. Drugo, pjesme vila, satira i pastira neizostavan su dio svakoga prizora, kao i igra odnosno ples. Neprestane napomene autora u škrtim didaskalijama to potvrđuju, ali i izbor stiha: potencijalne pjevne dionice su u osmercima. Treće, pastirski prizori Nalješkovićevi imaju i elemenata komike tamo gdje imamo tanko izdiferenciran sloj rustikalnog i građanskog. Imamo potvrda i u talijanskom teatru da komički elementi nisu posve izostavljani ni iz čistih idila. Četvrto, utjecaj slikovitosti intermedija očituje se i u simetričnosti scena kakve vidimo na oslikanim prizorima (skicama) za pozornicu. Primjerice, broj lica koja se pojavljuju na sceni simetričan je i uglavnom je riječ o 4 vile i četiri pastira ("Komedija I"), tri vile i tri pastira ("Komedija II"), vila i sudac, četiri pastira, četiri satira ("Komedija III"), osam mladaca i osam vila (po svoj prilici u "Komediji IV"). Oku ugodan prizor morao se bazirati na skladu simetričnih brojeva.

Osnovni prigovor koji se može postaviti tezi utjecaja međuigara na pastirske prizore jest nedostatak teksta u međuigramu, ali intermedij popularne priče o Amoru i Psihi, koja se temelji na tekstu, dokazuje da to nije bila zakonitost.

Međuigre su dobivale na važnosti kroz čitavo XVI. stoljeće da bi se na koncu utopile u pastoralno-mitološku scenu barokne melodrame u Italiji. Čini se da bitno drukčije nije bilo ni kod nas: usporedimo li obilježja (tematiku, formu, atmosferu, izražajna sredstva) domaćih pastirskih prizora i domaće barokne melodrame, uvidjet ćemo prilično sličnu sliku i njihov međusobni odnos.

KLJUČNE RIJEČI: *Nalješković, scena, ekloga, pastoral*

Nalješkovićev scenski korpus čini sedam "Komedija". Brojka sedam, osim što označuje količinu tekstova – u sintagmi koja se još uvijek rabi za paušalno kolokvijalno imenovanje Nalješkovićeve scenskog opusa, a da ne čini ni žanrovski ni sadržajni naslov – govori i o kronologiji nastanka tekstova i, eventualno, o redosljedu njihova izvođenja jer se ponavlja u sačuvanim rukopisima pridružena uvijek istim tekstovima; naziv "komedija" poslužio je autoru i prepisivaču da označi scensko zbivanje.<sup>1</sup> Danas pak najčešće služi kao skupni naslov svih sedam tekstova, a ne samo posljednja tri u nizu koji doista jesu podvrste žanra komike. U ovom ćemo se članku pozabaviti time upućuju li te brojke i na štogod drugo, o čemu ranije nismo razmišljali.

U potrazi za terminima žanrovske klasifikacije scenskih radova u studijama novijih autora, ostala sam poprilično iznenađena nedostatkom jasnog određenja pojedinih "komedija". Najsretnije su u tom pogledu prošle zadnje tri, o kojima se pisalo i u posljednjim desetljećima prošloga stoljeća. Spomenut ću, primjerice, studiju Nikole Batušića o "Komediji V" (Batušić 1991: 75-88). Najviše je prostora u književnoj povijesti posvećeno "Komediji VII". Zahvaljujući pak moreškanskom motivu, "Komedija III" zaslužila je osvrt S. P. Novaka (1975: 150-161). Relativno pomanjkanje interesa uočljivo je kad su u pitanju prve četiri "komedije". Vjerojatno zato što se u njima situacija čini žanrovski jednostavnijom jer je slična tematika znatno participirala u repertoaru domaćega teatra: naime, riječ je o tekstovima pastoralne (i mitološke) tematike što uključuje, u slučaju jednoga teksta, i onu s moreškanskom motivikom.

No, temeljne spoznaje ipak u struci postoje: doima se da ih je književna povijest smjestila kronološki uredno: prije 1542. i poslije te godine kada je na piru Mara Klaričića "arecitana" "Komedija V". Također su, barem okvirno, naznačeni žanrovski utjecaji. U nacrtku se ta razvojna ljestvica domaćega teatra konkretizira u dvije osnovne žanrovske linije: prvo, u pastoralnoj vrsti od ekloga do domaće pastorale i, drugo, od farse do eruditne komedije i *ridiculose*. U sklopu tekstova pastoralne tematike uočena je i subordinirana ljestvica scenski rudimentarno razvijena (pastoralno zaodjenutoga) moreškanskog motiva.

Uspjelo se na taj način uski dijakronijski stup razvoja žanrova, kao važan segment, detaljno rasvijetliti i objasniti, ali i pomalo predimenzionirati okvir autohtonosti. Naime, dokazivalo se kako posuđeni, ili endemski motivski nukleus polako raste i buja u domaćim uvjetima i dobiva oblike punoga žanra nakon sazrijevanja čitalačke (gledateljske) publike i kvalitativnog sazrijevanja pisaca.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Scensko zbivanje u prva četiri sačuvana teksta tek u najširem značenju kazališnoga komada može podnijeti imenovanje *komedija*, u smislu općeg određenja umjetničkog zbivanja prikazanog na sceni, koje govori o ljubavi običnih ljudi i završava sretno. U sklopu problema imenovanja scenskih vrsta u tekstovima naših starih pisaca, riječ je samo o jednom od proizvoljno odabranih naziva iz široke izborne palete, poput sljedećih: *pripovijes pastijerska*, *pastirski prizor*, *istorija*, *komedija*. Dakle, širina poimanja termina još uvijek je u Nalješkovićevo doba posljedica semantičke prostranosti srednjovjekovnoga pojma komedije u književnosti općenito, tj. u kazališnoj se terminologiji još nije potpuno usidrila renesansa koja uvodi strože odvajanje komičkih vrsta od ostalih.

<sup>2</sup> Na opisana gledišta, s određenim nijansama u tumačenjima i shvaćanjima, naići ćemo u tekstovima nekih proučavatelja generacije šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća.

Valja nam ovdje, s razlogom, uvesti jednu kratku digresiju. Upozorit ćemo na analogno shvaćanje razvoja još nekih žanrova u hrvatskoj književnoj povijesti. Naime, to nije jedina scenska vrsta čiji se razvoj prati iz nukleusa latentne sceničnosti neke književne vrste do scenski složenije kazališne tvorevine. Dio naših književnih povjesničara opisuje metodološki slično postanak i razvoj nekih drugih kazališnih vrsta. Tako se autohtoni model razvoja žanrova u književnoj povijesti uočavao već u književnosti srednjega vijeka, i to upravo na području razvoja teatarske scene. Primjerice, u nekim je povijesnim pregledima akceptirano mišljenje da su se hrvatska crkvena prikazanja razvila iz srednjovjekovnih lauda.<sup>3</sup> Međutim, traženje korijena tog oblika crkvenoga teatra u flagelantskim laudama i marijanskim plačevima slično je viđenju razvoja nekih oblika talijanskoga crkvenog teatra. Štoviše, riječ je o preslikanom viđenju istoga procesa.<sup>4</sup> Drugim riječima, treba prihvatiti mogućnost paralelnoga i identičnoga razvoja istog teatarskog žanra u dvjema susjednim zemljama čija je kulturološka povezanost u kasnom srednjovjekovlju neupitna. Odnosno, uz upravo intenzivne kulturne veze, pretpostavljati dovoljno odvojenosti za paralelan razvoj nekih žanrova.

Usporedba tekstova hrvatskih crkvenih prikazanja s tekstovima talijanskih *sacre rappresentazioni*, čime se književna povijest dosta bavila,<sup>5</sup> često je rezultirala drukčijom slikom: ne samo da su očita mnoga zajednička obilježja, nego su mnogi autori prevodili *sacre rappresentazioni* na hrvatski jezik, naravno, u srednjovjekovnoj maniri samozatajnosti autorstva. Intenzivna prevoditeljska aktivnost onemogućuje bezrezervno prihvaćanje identičnoga nezavisnoga procesa rađanja jednoga žanra na dvije susjedne obale, jer valja dopustiti mogućnost i izravnoga djelovanja, pojačanog utjecaja. Dakle, valja olabaviti autohtonu dijakronijsku ljestvicu. Drugim riječima, prihvatljivo je argumentirano dokazivanje o vertikalnom procesu usložnjivanja tekstova i njihova kvantitativnoga širenja, ali samo ako se prostor uz takvo gledanje na stadijalnu situaciju naše starije književnosti dovoljno otvori i prema horizontalnim utjecajima.

Navedena se razmišljanja tiču i Nalješkovićevih sedam tekstova namijenjenih scenskoj impostaciji. Premda se u književnoj povijesti ne gleda nužno na Nalješkovićev rad kao na pripremnu fazu u razvoju Držićeve scene, niti se u razmatranju složenosti njegovih tekstova iščitava isključivo razvoj i sazrijevanje samoga autora, očevitna nam je iluzija postojanja jasne vertikale. Je li dovoljno transparentna da bi bila bespogovorno prihvatljiva? Razvojnu ljestvicu, što je i te

<sup>3</sup> Tome je gledanju navlastito pridonio N. Kolumbić dokazujući iz postojećega rukopisnog materijala, skupljenog u zbornicima srednjovjekovnoga štiva, kako su kraći tekstovi ugrađivani u duže tekstove crkvenih prikazanja, poglavito pasionske, koji su svoje vrhunce, prema načelu "zakotrljane grude snijega", dosegli u tekstovima poput "Muke Spasitelja našega" iz *Tkonskoga zbornika*. O problemu postanja hrvatskoga crkvenog teatra usp. K o l u m b i ć (1964) i P e r i l l o (1978).

<sup>4</sup> S. D'Amico drži da je u Italiji, paralelno s razvojem liturgijske drame u crkvi, počeo razvoj liturgijske drame na gradskim ulicama i trgovima. Niknuo je iz neobične strasne pobožnosti, flagelantskih lauda, koje su prerasle u dijaloški oblik praćen didaskalijama (*devozioni*) i, stopivši se s nijemim prikazanjima, postale scenski oblik nazvan *sacre rappresentazione* (D ' A m i c o 1972: 103-104).

<sup>5</sup> Mnogo je radova koji se bave problematikom srednjovjekovne drame u kontekstu vremena njezina nastanka. Spomenut ću samo nekoliko imena autora koji su pridonijeli tom segmentu naše književne povijesti: N. B a t u š i ć, D. F a l i š e v a c, S. P. N o v a k, F. S. P e r i l l o, C. V e r d i a n i.

kako prisutna u Nalješkovićevim pastoralnim tekstovima (dapače, prisutna je i ona nezavisno inkorporirana - moreškanska: od nukleusa u pjesmi "Čudan san" Dž. Držića preko Vetranovićevih "Pastirskih prizora", Lucićeve *Robinje*, Nalješkovićeve "Komedije III", do kraćih motiva u baroknim melodramama),<sup>6</sup> pokušat ćemo uvesti i na sinkronijsku ljestvicu, odnosno hrvatsku ćemo vertikalno sagledati u kontekstu inozemne pastoralne scene.

Možemo zadržati po strani problematiku onog dijela tekstova u kojima je stanje protumačeno na zadovoljavajući način ili gdje su temelji novim proučavanjima uredno postavljeni. U takvoj su poziciji tri teksta koja tematski imaju opravdanje za naslov komedije ("Komedija V", "Komedija VI", "Komedija VII"). Ali preostaju nam prva četiri teksta pastoralnog ugođaja za koje možemo reći da je atribut pastoralnosti, koji im se pripisuje, posve prihvatljiv, kao što je opravdano zapažen i u književnu povijest uveden moreškanski motiv u tumačenju teksta naslovljena "Komedija III", unutar okvira satkana od pastoralnoga ozračja. Međutim, čini se da postoji još uvijek prostora za definiranje nekih generičkih odrednica ne negirajući dosegne rezultate.

No, podsjetimo se najprije kakve zgrade Nalješković (Jagić – Daničić 1873: 173-297) prikazuje publici u svojim pastoralnim tekstovima.

U "Komediji I", pastoralno se iscrpljuje u prizorima koje prepoznajemo kao najčešću i najtipičniju ljubavnu priču: Zaljubljena Radata stavlja na kušnju njegova vila odbivši udvaranje radi čiste koketerije, prema kodeksu ljubavnog zavođenja, a on nesretan, ne poslušavši prozaične i lascivne savjete seoske vračare, ni one mudre i praktične prijatelja Ljubmira, oduzima si život u koji ga povratni čarobna biljka (ružica rumena) njegove očajne i raskajane vile.

"Komedija II" iznosi na scenu problematiku Parisova suda, premda se imenima pastira i svjesnim izbjegavanjem govora o publici znanim posljedicama toga suda završetak priče posve modificira u lepršavu igrariju. "Komedija III" je plesni prizor, pastoralni boj, moreška, sukobljenih pastira i satira oko umorne vile u bijegu, koji također sretno završava spokojem Dijanine sljedbenice i povratom ravnoteže uzbibane (zapravo, više uzigrane) Arkadije. U "Komediji IV" razočaranim mladićima, koji u bijegu traže zaborav od nesretne ljubavi prema neharmoničnim vilama, pomaže jedna vila, slučajna namjernica, nudeći im svoju družinu posestrima. Vile će prema svemu sudeći (kako se dade naslutiti unatoč okrnjenu tekstu), trebati "vjernu službu" mladića jer su ionako već pružile utočište njihovim prijateljima, izgnanim nakon sukoba s gusarima.

Dakle: tematika, atmosfera, likovi, zaodjevenost stihom te pjevne dionice dio su pastoralnog ugođaja. Mogli bi se tomu pridružiti mitološki elementi koji nisu dominantni, nego odabrani nenametljivo i u skladu s pastoralnim potrebama. Sve je to dio domaće pastoralne scene dijelom potvrđen u sačuvanim tekstovima i prije i poslije Nalješkovića, a sve je skupa, kao što znamo, proizvod pastoralnoga zanosa u susjednoj Italiji. Pastoralni su se komadi, oblikovani u različitim scenskim žanrovima, prikazivali na pozornicama. Naravno da je naj snažniji predložak u toj vrsti prije pojave Tassova *Aminte* (1573) bilo Pollizianoovo djelo

<sup>6</sup> Usporedi o tome Novak 1976: 185-204.

*Favola d' Orfeo*, postavljeno davne 1471. u Ferari. Nije zanemariva ni ekloška tradicija, ali čini se da je naš pastoralni teatar imao dodirnih točaka i s drugim teatarskim oblicima, a ne samo s eklogom, više nego se obično predmnijeva.

Istaknimo potrebno: scensko pastoralno ozračje talijanskoga teatra nudilo je u XVI. stoljeću, u valovima različita intenziteta, bogat izbor sceničnih ostvarenja (pastirske igre, intermedije pastoralnoga tona), ali i tekstove manje scenične, više namijenjene čitanju (poput ekloga). Književnopovijesni izvori priznaju i potvrđuju da se od te emisije kod nas recipirala pastirska drama i ekloga.<sup>7</sup>

Kraći komadi našega pastoralnog teatra podsjećaju, doduše retoričnošću, i na strogu jednostavnost ekloge, ali valja podsjetiti da pastoralno u književnosti valja razlikovati od pastoralnoga u teatru. Primjerice, ekloški motivi Teokritova i Vergilijeva tipa, razgovori pastirski, ali bez dramskoga sukoba, tek natjecateljsko retoričkoga tipa, prisutniji su u Zoranićevim *Planinama* ili anonimnoj zadarskoj "Eklogi" iz prve polovice XVI. stoljeća, nego u tekstovima o kojima govorimo - s prisutnim sukobom - ma kako lepršavo zaodjeveni bili.

Nalješkovićevi se pastirski prizori, u mnogo više sličnih elemenata, podudaraju s, također kratkim, pastoralnim komadima u susjednoj Italiji.<sup>8</sup> No kraći su pastoralni komadi i u talijanskom teatru podrazumijevali različite ostvaraje.

Osim komičkih vrsta i tragedije, u domaćoj je književnoj povijesti zapaženo da je na našoj sceni bilo elemenata još dviju kraćih scenskih vrsta, više ili manje srodnih svijetu pastorale. Prvo, manje srodne moreške, koja je egzistirala kao samostalna scenska igra, potom prešla u pučku scensku tradiciju, a u artificioznom se teatru transmutirala i kao motivski nukleus preselila u pastoralu, kakva je Vetranovićeva "Istorija od Dijane", ili u svjetovnu dramu,<sup>9</sup> poput Lucićeve *Robinje*. Drugo, bilo je i elemenata intermedija u našem teatru, koje Nikola Batušić zapaža u Sasinovoj "Flori".<sup>10</sup>

Nalješkovićevi su tekstovi, kako je već istaknuto, dovoljno argumentirano prikazani u vertikalnom presjeku povijesti teatra, ali valja im pomnije rasvijetliti generičke osobine s obzirom na osobine srodnih vrsta talijanskoga teatra. Usporedimo li ih s eklogama, kako se najčešće određuju prva četiri teksta, razvidno je da nemaju dominantan ton retoričkog nadmetanja nego tenziju s

<sup>7</sup> U XVII. će se stoljeću popularizirati na hrvatskoj teatarskoj sceni i barokna melodrama, čiji će se mnogi tekstovi afirmativno odnositi prema tradiciji pastorale, tematski ili motivski. I melodrama je, također, dospjela na hrvatske pozornice u sinkronijskoj "ponudi", a ne autohtonom razvojnom vertikalom.

<sup>8</sup> Doduše, traženje sličnosti izvan antičke ekloge ne podrazumijeva relativiziranje geneze vrste, odnosno ne namjeravamo pastirskoj drami iščupati antičko korijenje jer se pastirska drama drži izravnim izdankom četvrtoga komada grčke tetralogije: "Osim komičkih i tragičkih, Vitruvije pominje i treću, satirsku vrstu prizora, pozivajući se možda na one satirske komade koji su predstavljali četvrti deo grčke tetralogije. Na pozornici za satirsku predstavu bila je dočarana šuma. Vitruvije s razlogom pominje drveće, pećine, brežuljke i ostale prirodne elemente. Teoretičarima XVI. veka nije bilo teško da tu vrstu pozornice prilagode 'novom dramskom rodu', pastirskoj priči, koja se još zvala 'pastirska drama' ili jednostavno 'pastorala'." (M o l i n a r i 1982: 138)

<sup>9</sup> Vidjeti o tome N o v a k, *n. d.*, str. 185-204.

<sup>10</sup> "Zanimljivija od pjesničkih vrijednosti ovih pastorala je činjenica da Sasin, među prvima u našoj dramatici, a time i u njezinom potencijalnom glumišnom životu, upotrebljava interludije ili međuigre između činova." (Batušić 1978: 75)

osnovnim elementima dramskoga sukoba, koji, doduše, ne nadilazi okvire sukoba-igre, čak ni u zapletu "Komedije III", gdje ima cijepno povoljnu dramatičnu podlogu u mitu iz kojeg je priča uzeta. Ljubavna problematika i lirski ton uglavnom su podudarni onima u eklogama, ali i onima u pastoralama koje su u dobroj mjeri to i baštinile od ekloge. Likovima i razvijenošu radnje Nalješćkovićevi su tekstovi bliskiji pastoralnoj vrsti, ali nemaju potpunu strukturu razvijene pastoralne drame, koja je mogla slijediti i paralelne dramske radnje, a ne samo jednu razvojnu liniju. Drugim riječima, razvijena je pastorala, svojom razdiobom po činovima, prizorima, brojem likova, strukturom dramske radnje i finalizacijom, nalikovala suvremenoj joj komediji, sastavljenoj prema učenim načelima. Naglašena jednostavnost pastorale, koju su stvarali domaći autori prije Marina Držića, kako vidimo, balansira između ekloge i razvijene pastorale s jezičcem koji naginje potonjoj. Nalješćković je svojim pastoralnim tekstovima najbliži tomu.

Međutim, teško je povjerovati da se ta simplificirana pastorala izgradila prema vlastitim zakonitostima jer se u našoj književnosti malo toga događalo bez izravnijega poticaja. Mnogim se tekstovima različite generičke pripadnosti prepoznaju izravni izvori, a kad je o tim jednostavnim pastoralnim podvrstama riječ, književna povijest uglavnom spominje samo eklogu i pastoralu - vrste koje su izvršile utjecaj, ali iz jedne i druge imamo tek neke elemente. Naravno da znatna unificiranost tih tekstova pruža dovoljno opravdanja za takvo gledanje, ali zagledanje na teatarsku scenu susjedne nam Italije koja je, znamo, u to vrijeme nudila novine cijenjene na domaćoj sceni i njegovane u skladu sa svojim mogućnostima, otkriva i nešto drugo u pastoralnoj domeni o čemu se kod nas nedovoljno vodilo računa.

I Italija je imala jednu scensku tvorevinu također iznimno dobro primljenu kod publike. Riječ je o međuigramama (intermedijima, *intermezzima*, *intramezzima*) uvedenima u međučinove predstava, te na mjesto prologa i epiloga. Bilo ih je, dakle, šest, a radije su se pratile nego komedije i tragedije u sklopu kojih su prikazivane. Ovisno o kulturnim središtima gdje su prikazivane, međuigre su imale različita obilježja. No, jedno im je zajedničko - u početku su bile jednostavne i lepršave: "...između činova i po završetku komedije, ubacivani su drugi kratki igrokazi, međuigre, pantomime i plesovi, u kojima su razvijane lake i pastoralne teme s pjevanjem. Glavna lica tih međuigara bili su momci i djevojke, učesnici neke male poljske svečanosti, nimfe i pastiri, seljaci. Na pozornicu su veoma retko izlazila olimpijska božanstva ili alegorijski likovi koji su se u narednom veku, najčešće na njoj viđali" (Molinari 1982: 119). S vremenom su se intermediji pretvorili u tehnički, glazbeno i vizualno vrlo zahtjevnu scensku vrstu,<sup>11</sup> ali vrsta, koja je nekoliko stoljeća bila prisutna u teatru, nije svakim

<sup>11</sup> "Dok su na predstavama u Ferari krajem XV. veka međuigre ostajale u opisanim granicama lakog i profinjenog kućnog posela u pauzama između dva čina, u XVI veku, i to naročito u Firenci, one će postepeno postajati sve odgovornije sredstvo saopštavanja, bilo po alegorijskoj ili po mitološkoj tematici (seljaci pretvoreni u žabe zato što su uvredili Letu, Apolonovu i Dijaninu majku, alegorija o Kleveti prema Apulejevom opisu, ili upravo po četvrtoj Vergilijevoj eklogi), bilo po snažnoj i makroskopskoj velelepnoći kojom su ostvarene. (...) Katkad se radnja svodila na kratku mimičko-predstavljачku igru kao što je povratak iz lova osam nimfi u srebrom i zlatom ukrašenoj svilenoj odeći (Firenca 1539) ili se sastojala isključivo od igre i pesme." (M o l i n a r i 1982: 140)

segmentom svoje pojavnosti i u svakom trenutku, osobito kad je tehnički postala teško dostižna, morala nužno djelovati i na teatar u mediteranskim zemljama, sljedbenicama iste kazališne poetike. Za hrvatski su teatar međuigre mogle biti privlačne i dohvatne u prvoj svojoj fazi, tehnički manje zahtjevnoj.

Iskustva s drugim teatarskim zbivanjima prenijetima na naše pozornice (*sacre rappresentazioni* i barokna melodrama), upućuju na oprez glede načina preuzimanja predstava prikazivanih u sredini bogatoj scenskom mašinerijom i svakovrsnim teatarskim dostignućima. Inscenacije koje zahtijevaju materijalno bogatstvo, spektakl i raskoš u našim arhivima nisu zabilježene, ali makar i pojednostavljeno, s mnogo manje luksuza, predstave su se izvodile. A nije bilo vidnoga razloga ne prihvatiti na našoj sceni tako popularne i, barem u počecima, relativno jednostavne međuigre zasnovane na sudionicima koji se posve poklapaju s likovima domaćih pastirskih prizora u kojima je bilo i lepršava udvaranja, nimfi i pastira, seljaka, satira i poljskih svečanosti s plesom i pjesmom.

Čak i poslije, u XVI. stoljeću, kad su međuigre premašile mogućnosti skromnoga teatra<sup>12</sup> u jednom dijelu toga repertoara, sve sklonijega mitološkoj tematici, znala se u nekim specifičnim djelima, dramski posve zaokruženima, ispričati i priča. Primjerice, Leone de Somi, u službi dvora u Mantovi, u knjizi *Četiri dijaloza*, opisuje jedne od najčuvenijih međuigara iz 1565. u kojima se razlaže priča o Amoru i Psihi. Taj je intermedij cjelina za sebe: sa zaokruženom radnjom i dramskom strukturom djeluje kao paralelni glavni komad, a ne intermedij. No, to ne znači da je glavnina intermedija bila takva.<sup>13</sup> Tom poznatom međuigrom samo se pokazuje da je bilo i međuigara temeljenih na tekstu,<sup>14</sup> a takve su našem kazalištu bile najprihvatljivije. Dakle, ples, pjesma, ali i riječi. Sve spomenuto imamo u Nalješkovićevu pastoralnom teatru.

Opisani scenski spektakli nisu pojava uvedena iznenada na kazališne daske, koja je morala preplaviti sve pred sobom, niti se sve to dogodilo odjednom, vremenski odveć blizu Nalješkoviću a da bi on morao nekim određenim intermedijem promptno reagirati vlastitim radovima. Podsjetimo se da su već koncem srednjega vijeka međuigre pomalo zauzimale svoj budući prostor, a također se, u vrlo rastegnutom vremenskom luku (1600.), spominje, npr., jedan tip međuigara - moreška - za koji je već mnogo prije te godine, kako smo već u nekoliko navrata istaknuli, naša kazališna publika pokazala velik interes.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> "Od dopunskog elementa drugorazrednog značaja, međuigre su postale ključni deo dramske predstave. One su bile oličenje sve jače izražene sklonosti prema čistom spektaklu, u kome radnja nije zavisna od reči, već se sva sastoji od viđenja jednog kretanja koje je postajalo sve velelepnije i složenije." (Molinari 1982: 143)

<sup>13</sup> Dapače, "... u celini uzete, bile su u stanju da odraze jednu uopštenu temu." (Molinari 1982: 143)

<sup>14</sup> Vidjeti o tome: Leone de' Sommi and the Performing Arts – A collection of essays. ISSN 0793-8381 copyright 1997, Dept. Theater Studies, Tel Aviv University. (<http://www.isebastiani.com/intermezzo.html>)

<sup>15</sup> Iz pisma Giulia Caccinija, pjevača i kompozitora, tajniku Velikog Vojvode od Firence, razabire se plan izvedbe toga intermedija: "... There is also a ballo of six ladies, sung, played and danced to instruments, that is, different from others, and then at the end there is another ballo performed by twenty or thirty dancing-masters and sung and played by sixty-four musicians. Inform her Highness that this type of sung, played, and danced ballo has always been prized above all other balli, and much

Podsjetimo se kako je uvođenje međuigara krenulo još u srednjemu vijeku. Naime, i sama su se crkvena prikazanja razvojem mehaničkih "pronazaka" scenski obogatila i pretvorila u raskošne predstave. Razvijat će se, ne slučajno, elementi koje je publika dobro primala: "U početku htjela se svaka prilika koju je pružao tekst iskoristiti za lijep spektakularni učinak. U ponekoj večeri u Betaniji, ili svadbi u Kani ili u samoj posljednjoj večeri tražila se izlika da se priredi raskošna gozba, u anonimnoj Svetoj Ulivi prikazivali su lov, vitešku igru, u svetom Ivanu i Pavlu Lorenza Medicejskog čak se na scenu postavljala bitka. Zatim su se između pojedinih epizoda crkvene drame uvele međuigre (intermezzi ili intramesse), plesovi i koreografske slike koje su malo pomalo gubile svaku svezu s temom djela, ali su služile samo za odmor gledatelja, gotovo onako kao glazba malih orkestara između dvaju činova u našim pučkim kazalištima ili u glumištima devetnaestog stoljeća. Na to su se književnici (vidjet ćemo: Lasca) žalili, obično uzalud" (D' Amico 1972: 107).

Na temelju čega možemo držati da domaća pastoralna scena nije ostala nijema na poticaje kakve je nudila međuigra? Prvenstveno, sami su tekstovi Nalješkovićevih pastirskih prizora gotovo isključivo svjedočanstvo tomu:

1) Svi pastoralni prizori (isključujem razvijenu pastoralnu dramu) doista su kratke slike iz života arkadijske zajednice ili su kratki mitološki prizori također pastoralnog ugođaja (Parisov sud primjerice), poput onih iz XV. st. kojima se divilo i s kojima se poistovjećivalo talijansko gledateljstvo. Dobar dio pastirskih prizora Nalješkovićevih alegorijska su potka glorificiranju ustrojstva Dubrovačke Republike, a alegorijsku dimenziju imali su i *intermezzi*.

2) Pjesma vila, satira i pastira neizostavan su dio svakoga prizora, kao i igra odnosno ples. Neprestane napomene autora u škrtim didaskalijama to potvrđuju, ali i izbor stiha: pjevne dionice su u osmercima. Bit će ipak da su se označeni dijelovi doista i pjevali, tek način ostaje tajnom. Naime, u dubrovačkim arhivima nema tragova notnih zapisa.

3) Pastirski prizori Nalješkovići imaju i elemenata komike tamo gdje imamo tanko izdiferenciran sloj rustikalnog i građanskog, ali razlike nisu produbljene na Držićev način, dapače i ruralni zaljubljenik uspješno zadovoljava uvjete sljedbe vila i uzvraćena mu je ljubav. Imamo potvrda i u talijanskom teatru da komički elementi nisu posve izostavljani ni iz čistih idila.

4) Utjecaj slikovitosti intermedija očituje se i u simetričnosti scena kakve vidimo na oslikanim prizorima (skicama) za pozornicu. Primjerice, broj lica koja se pojavljuju na sceni simetričan je i uglavnom je riječ o 4 vile i četiri pastira ("Komedija I"), tri vile i tri pastira ("Komedija II"), vila i sudac, četiri pastira, četiri satira ("Komedija III"), osam mladaca i osam vila (po svoj prilici u "Komediji IV" jer se to da naslutiti iz radnje: osam mladaca uhvati se u tanac, a

---

more so than the Morescas performed in Mantua as I described them from an account by Signor Chiabrera, their author". Leone de' Sommi and the Performing Arts – A collection of essays. ISSN 0793-8381 copyright 1997, Dept. Theater Studies, Tel Aviv University. (<http://www.isebastiani.com/intermezzo.html>)



vila je samo glasnogovornica svojih posestrima i izvjestitelj o sudbini drugova četvorice mladića). Oku ugodan prizor morao se bazirati na skladu simetričnih brojeva. Narušenu ravnotežu Dijanina luga u "Komediji III" čini jedna usamljena vila kojoj će otvoreni pol zatvoriti u skladnu cjelinu (slobodu) pravedni sudac. Uzgred, i ovim se podatkom ukazuje da je riječ o drukčijoj, mitološkoj, provenijenciji pastirskog prizora koji ne predstavlja razbludni lug nego alegoričan. Već je ranije primjećeno da pojedini prizori posjeduju alegorijski ključ iščitavanja s ponuđenim rješenjem u viziji Dubrave, slobodne i pravedne.

Tri vile i tri pastira u "Komediji III" (Parisovu sudu) čine isprovociranu, umjetno dobivenu simetriju. Jer je Paris naspram tri lijepe božice izazvao rat, a uvođenjem trojice pastira od kojih je jedan mudri Sudac (premda je svu noć proveo gledajući vilinje tance pa je trudan zaspao) modificira se mit, tj. pastoralni događaj se razvija navlačenjem arkadijskoga vela ljubavi, pomirbe i slobode na prizor – uzročnik rata prema grčkoj mitologiji.

Naši pastirski prizori nemaju svjedočanstva o bilo kakvom spektakularnom izvođenju, premda je još uvijek izazovna tema za razmišljanje što doista znači činjenica da su domaće pastorele bile popularne u Dubrovniku, o čemu je izravno posvjedočio M. Držić u prologu "Skupa", ispričavajući se osobito nježnim gledateljicama zbog toga što im neće prikazati pastoralu nego komediju: "Gdje su vile od planina? Gdje su satiri od gora zelenijeh? Gdje su vijenci, ruže, hladenci i Kupido s lukom i strijelami?" Naglašena popularnost pastorele (što vjerojatno uključuje sve pastoralne vrste, a ne samo pastoralnu dramu, jer nemamo mnogo dokaza ni o brojnim razvijenim pastoralnim dramama prije M. Držića), ide u prilog tvrdnji da su vjerojatno često prikazivani lepršavi pastoralni prizori s riječima, plesom i pjesmom. Također, premda vrijedi za vrijeme poslije Držića, u istom konotativnom scenskom okružju valja razumjeti i Gundulićevu opasku o prikazivanju "s velicijem slavam" njegovih ranih baroknih mitoloških prikazbi.

Međuigre su dobivale na važnosti kroz čitavo XVI. stoljeće da bi se na koncu utopile u pastoralno-mitološku scenu barokne melodrame u Italiji. Čini se da bitno drukčije nije bilo ni kod nas: usporedimo li obilježja (tematiku, formu, atmosferu, izražajna sredstva) domaćih pastirskih prizora i domaće barokne melodrame, uvidjet ćemo prilično sličnu sliku i njihov međusobni odnos.

Nadam se da smo uspjeli pokazati i drukčiju mogućnost gledanja na podrijetlo i generičke osobine Nalješkovićevih pastirskih prizora jer oni, po svemu rečenom sudeći, ipak nisu samo nerazvijena vrsta koja je tek razvojna skala. No, ponuđena horizontala respektira i tradiciju jer ne isključuje posve i vertikalno brušenje i ugradbu staroga u novo u kazalištu. Osnovni prigovor koji se može postaviti tezi utjecaja međuigara na pastirske prizore jest nedostatak teksta u međuigramama, ali intermedij popularne priče o Amoru i Psihi, koja se temelji na tekstu, dokazuje da to nije bila zakonitost. Riječ (pjevana i izgovorena) u međuigramama upozorava da ni Vetranovićeve "Pastirski prizori" nisu posvema isključeni iz istog konteksta u kojem pokušavamo protumačiti Nalješkovićevu pastoralnu scenu. I, prema još jednom sitnom elementu koji ih povezuje – brojčanoj oznaci u naslovu – nije na odmet ponovno podsjetiti na razmišljanje o numeraciji Nalješkovićevih tekstova. Da li brojčana oznaka govori štogod i o eventualnom rasporedu intermedija? Ili ćemo prihvatiti mogućnost takvog imenovanja samo pod utjecajem ekloga? I

konačno, prihvatimo li mogućnost utjecaja talijanskih intermedija na domaću pastoralnu scenu, bit će nam mnogo razumljivija pojava intermedija u Sasinovim pastoralama. Naime, Sasin je pouzdano reproducirao ono što je na domaćoj sceni vidio, amalgamirajući i artifično i pučko, isto kao što je radio i u ostalim svojim književnim tekstovima koji ne pripadaju teatru. Vjerujemo da je intermedije, premda rudimentarno, uveo zato što ih je već vidio na domaćoj teatarskoj sceni.

#### LITERATURA

Nikola Ba tu š i ć (1991), "Nalješkoviceva 'Komedija peta' i francuska farsa", u: *Narav od fortune*, Zagreb, KKK; AC; MH, str. 75-88.

Silvio D'Amico (1972), "Srednjovjekovno kazalište u Italiji", U: *Povijest dramskog teatra*, Prev. F. Čale, Matica hrvatska, Zagreb.

Vatroslav Jagić i Đuro Daničić (ur.), (1873), *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, SPH, V, JAZU, Zagreb.

Nikica Kolumbić (1964), *Postanak i razvoj hrvatske srednjovjekovne pasionske poezije i drame*, Doktorska disertacija, Zadar.

Leone de' Sommi and the Performing Arts. (1997), *A collection of essays*, ISSN 07934-8381. Dept. Theater Studies, Tel Aviv University.  
(<http://www.isebastiani.com/intermezzo.html>)

Cesare Molinari (1982), *Istorija pozorišta*, Prev. J. Stojanović, Vuk Karadžić, Beograd.

Slobodan Prosperov Novak (1975), "Nikole Nalješkovića 'Komedija treća'", *Forum* 14, knj. 30, 7-8, str. 150-161.

Slobodan Prosperov Novak (1976), "Hrvatske dramske robinje", u: *Renesansa*, Književni krug, Split, str. 185-204. (Dani hvarskog kazališta, knj. III)

Francesco Saverio Perillo (1978), *Hrvatska crkvena prikazanja*, Čakavski sabor, Split, 1978.

## STAGE CONTEXT OF "COMEDIES" OF NIKOLA NALJEŠKOVIĆ

### SUMMARY

In numerous texts of different genres within older Croatian literature one can, in genre terms, recognize influences from Italian literature. As far as Nalješković's pastoral scenes are concerned, these simple pastoral sub-species (titled in the manuscripts *Comedies* with the serial numbers of I to IV), literary history as their source generally mentions eclogues and the pastoral. The existence of both pastoral and eclogue elements in Nalješković's texts offers sufficient justification for this conclusion but if one glances at the theatrical scene in neighboring Italy which, as we know, at the time, provided novelties esteemed in Croatia and cultivated in accordance with the possibilities on this side of the Adriatic, what is revealed is something new in the pastoral domain about which not enough has been said. Namely, Italy had the scenic feature of the *intermezzo* (*intermezzi*, *intromessi*) which was exceptionally well accepted by the audience. These were introduced between the acts of the play and in place of the prologue and the epilogue. This pastoral sub-species could have influenced Nalješković's pastoral scenes which is corroborated by his texts: Firstly, all of Nalješković's pastoral scenes are truly short images from the life of an Arcadian community or are short mythological scenes also imbued with a pastoral atmosphere (Paris's judgment for example), such as those from the 15<sup>th</sup> century which the Italian audience admired and identified with. Secondly, the songs of fairies, satyrs and shepherds are an unavoidable part of each scene just as play and song. This is confirmed by the meager stage directions but also by the choice of verse: the segments that can potentially be sung are written in octosyllabic verse. Thirdly, Nalješković's pastoral scenes have elements of the comic where we have a thinly differentiated layer of the rustic and the urban. There is evidence in Italian theatre that comic elements are not wholly left out even from pure idylls. Fourthly, the influence of the picturesqueness of the *intermezzo* is evinced also in the symmetry of the scenes as we can see on the painted scenes (sketches) on the stage. For example, the number of characters appearing on the scene is symmetrical and generally we are speaking of 4 fairies and four shepherds (*Comedy I*), three fairies and three shepherds (*Comedy II*), a fairy and a judge, four shepherds, four satyrs (*Comedy III*), eight young men and eight fairies (in all likelihood in *Comedy IV*). A scene pleasing to the eye would have to be based on the harmony of symmetrical numbers.

The basic objection which can be directed at the thesis about the influence of the *intermezzi* on the pastoral scenes is the scarcity of textual material in the *intermezzi* but the *intermezzo* of the popular story of Cupid and Psyche which is based on a text proves that this is not a regular feature.

The *intermezzi* gained in importance throughout the 16<sup>th</sup> century to finally be submerged into the pastoral-mythological scene of Baroque melodrama in Italy. It seems that essentially the same thing happened in Croatia: if we make a comparison of the features (themes, form, atmosphere, expressive means) of Croatian shepherd scenes with Croatian Baroque melodrama, we will meet a fairly similar situation and their mutual relationship.

KEY WORDS: *Nalješković, stage, eclogue, pastoral*