

Mira Muhoberac

Uvod u dramaturšku analizu baštinskoga teatra Renea Medveška

Pastoralna: pogled iznutra

Kad se ukazala sreća i mogućnost da ih, kao tadašnja kazališna ravnateljica i dramaturginja, stavim na repertoar Kazališta Marina Držića u Dubrovniku od 2001. do 2004. godine, i kad je Rene Medvešek prihvatio ponudu da s dubrovačkim ansamblom postavi prve četiri Nalješkovićeve „komedije“ kao jedinstvene cjeline pod naslovom *U lugu onomuj*, trebalo je javnosti opravdati postavljanje tekstova koji nisu bili inscenirani gotovo petsto godina, od njihova ni do danas točno određiva nastanka u prvoj polovici 16. stoljeća. Premda smo tog 12. dana mjeseca ožujka 2003. na velikoj pozornici Kazališta Marina Držića svjedočili velikom uspjehu predstave, trebalo je uložiti golem trud da bi stvaratelji predstave i publika te kritika (p)ostali svjesni snažne suvremenosti Nalješkovićevih drama i u našem vremenu.

Najprije smo trebali osvijestiti činjenicu da čitamo, govorimo, postavljamo jedne od najstarijih (dramskih) tekstova ikad napisanih na hrvatskom jeziku i da trebamo pronaći kôd koji su konkretizirali glumci, redatelji, producenti možda dvadeset do deset godina prije Držićevih glumaca *Pomet-družine*, *Njarnjasa*, *Gardzarije*, družine *Od Bidzara* izvođači Nalješkovićeve tekstove. Moguće je bilo početi iz/od detaljne tekstualne (i kontekstualne) i dramaturške analize tekstova, koja će rezultirati dramaturškom obradom kao ključem rješenja koncepcije predstave i izvedbenoga sloja; iz/od žanrovskog određenja tekstova; iz/od rekonstrukcije izvedbi Nalješkovićeve i eventualno fragmentarnih izvedbi našega vremena.

Tekst predstave nastao je sklapanjem *Komedije prve* (svi Nalješkovićeve tekstovi preuzeti su iz knjige: *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, Zagreb, 1873., edicija Stari pisci hrvatski, knjiga peta, skupili Vatroslav Jagić i Đuro Daničić), *Komedije druge*, *Komedije treće*, *Komedije četvrte*. Sklopili smo ih u „sлагalicu“ pastoralnih sličica s jedinstvenom pričom i protagonistom – Radatom. Riječi nismo mijenjali, ali smo im dodali neke Nalješkovićeve tekstove koji su bili „ključevi“ dramaturškoga rješenja. Sam naslov predstave, *U lugu onomuj*, označava prikazivanje stvarnosti i zbiljnosti s onu stranu realnosti, čežnju prema imaginarnom i odnos prema lugu s one strane. Predstavu smo nazvali prema jednoj Nalješkovićevoj replici u sljedećem ulomku:

STARICA:

a ja mnjah da zubi bole te, nebore.

RADAT:

a vile tko ljubi, nije li dvaš gore?

STARICA:

majde jes, moj mile; nu jes lijek i tomuj.

gdi stoje tej vile?

RADAT:

u lugu onomuj.

Završnu inačicu cijeloga teksta predstave, s temeljnim didaskalijama redatelja i dramaturginje, Renea Medveška i Mire Muhoberac, što ispisuju mizanscenki kôd predstave, i sve tekstove od kojih je nastao tekst predstave, redigirali su Mira Muhoberac i Rene Medvešek 8. ožujka 2003. u Dubrovniku. Predstava je dobila uglednu Marulovu/Marulićevu nagradu na Marulovim/Marulićevim danima u Splitu u proljeće 2003. godine za najbolju dramaturšku obradbu.

Nalješkovićeve „komedije“ čine cjelovit i jedinstven dramski korpus. Prve četiri „komedije“ određuju se kao „pastirske igre“, a posljednje tri komedijama u užem smislu, farsama i rudimentima eruditne komedije. Autor u samu tekst „komedijā“ ne daje bilo kakav poticaj generičkome usredištenju, nazivajući svoja djela najčešće imenicom „stvar“. U *Prologu Komedije prve* pokazuje se da je riječ o tvorevini u kojoj će se izmjenjivati „plač“ i „smieh“, ali i, uže žanrovski, pastiri, vile i jedna starica „što no se u vlasieh / opći zvat“ vještica“. U *Prologu Komedije druge* priključuju se svijet fantazije (vile) i svijet realnosti („s kom će poč / k jednomu čovjeku“; – kasnije je vidljivo da se apostrofira Sudac) spaja se uz pomoć pastira; osim toga, prostor i događanja razigravaju se uz pomoć mehanizma spavanja i sna („Pastir [...] će tuj leč' spati“ – „ter ga će probudit“); a kao bitna dramska poluga spominje se suđenje. U *Prologu Komedije treće* jasno se naglašava i spajanje „ljudske“ razine i fantastične razine u mehanizmu „boja za vilu“ („u toj će iziti i mlaci oni tuj / ter se će izbiti s satirim za vil tuj“), odnosno mogućnost čitanja ovoga teksta kao alegorije slobode („Starac će doč' tada, koga bog postavi / da mirno sve vlada u ovoj dubravi“). U *Prologu Komedije četvrte* („vili će riet“ pjesan, pak tanac igrati“) otkriva se autorova namjera da (se) naglasak stavi na pjesmu i ples, pa se pomišlja na koreografiranu sintezu plesa, govorenja i pjevanja. Snažna simetrična strukturanost teksta i ucrtana koreografiranost izvedbe vidljiva je i u broju dramskih osoba koje grade niz živih slika što se pomiču po pozornici (ne treba zaboraviti prijateljsstvo najbliže Nalješkovićeve rodbine s Tizianom, a zatim i s Aretinom): u *Komediji prvoj* četiri su vile i četiri pastira, u *Komediji drugoj* tri su vile i tri pastira (skupa sa zaspalim Sudcem), u *Komediji trećoj* četiri mladića i četiri satira, u *Komediji četvrtj* dvije grupe od po četiri mladića... kojima

Dramaturgiju baštinskih tekstova Medvešek temelji na dramaturgiji koju bismo mogli povezati i s današnjim postdramskim kazalištem, postavljajući strategiju performativna manipuliranja književnim tekstom kao slobodnim izvedbenim predloškom u kojemu se, kao u razdoblju renesanse u Dubrovniku, isprepleću osobe iz svakodnevice i osobe iz fikcije u *qui pro quo* mehanizmu kazalište – stvarnost.



Branimir Vidić kao Radat i Mirej Stanić kao Vila.

se „suprotstavljaju“ „solisti“: Starica, probuđeni Sudac, Vila. Fabulativni sloj „pastirskih igara“ najlakše se može pročitati u Nalješkovićevim *prolozima* kojima se autor obraća publici nakon završena procesa nastajanja kazališne predstave.

Koncepcija Nalješkovićevih pastoralnih dramskih tekstova, maskulina koncepcija izvedbi dubrovačkoga teatra sve do kraja 18. stoljeća i povezivanje s dokoličarskom svakodnevicom pučanina, propala, osiromašena trgovca, priznata i ugledna književnika i izvan hrvatskih granica (u Italiji) i miljenika dubrovačke vlasti (zbog čega je možda tako oprezno pounutarnjen u svojim pastoralama) – autora Nikole Nalješkovića, artikuliraju mogućnost da su se sve njegove pastoralne igre možda prikazivale izvan Dubrovnika, u krajolicima ili dvorovima Župe dubrovačke i Konavala, gdje je s prijateljima često boravio na imanjima kao ugledan, nagrađivan i lojalan građanin Dubrovačke Republike. U 150 godina profesionalnoga života hrvatskih kazališta zabilježen je samo jedan pokušaj režiranja pastoralne *Komedije treće*. Nije zabilježena niti jedna predstava koja je nastojala inscenirati *Komediju prvu*, *Komediju drugu* i *Komediju četvrtu*.

Glavni ključ za određivanje koda predstave pružila nam je Nalješkovićeva 16. poslanica – *Petru Hektoroviću vlastelinu hvarskomu*. Postala je središnjim mjestom u toj potrazi za izvorima hrvatske dramske i kazališne riječi i poveznica s našom suvremenosti, u potrazi za Nalješkovićevom biti i određišanom strukturom njegova djela, „nadahnuća“, za razlikovanje i odgonetavanje značenja i referentnih polja „vilā“ i „muža“ i pastirova/Pastirova/Radatova/Nalješkovićeve puta/putovanja u traganju za književnom inspiracijom i poetološkim odrednicama (pravi bor i slika/privid bora, stvarnost i iluzija, Parnas i hrvatski Parnas – Dubrava, Dubrovnik i Hvar, pjesnici ovjenčani vijencima u Rimu, na književnom Parnasu, platonizam, književna kreacija i Aristotelova „imitacija“, „oponašanje“ života, književno djelo kao „stvar“, itd.) u antičkoj, latinskoj i suvremenoj književnosti i traženju književnih uzora i vlastita književnoga/egzistencijalnoga puta. Polazište za određivanje Nalješkovićeve intime, duševnosti, karaktera, nesretne egzistencijalne situacije u kojoj je bio velik dio života, odnosa prema Bogu, obitelji i prijateljima, ali i mentalitetnoga dubrovačkoga sklopa

bile su nam poslanica 15. – *Ocu fra Gratijanu*, i poslanica 20. – *Ovoj gospodinu dragomu vrhu svih momu Agustinu da se da u Bnecieh*. Jedan od ključeva za određivanje Nalješkovićeve odnosa prema ženi, za moguća tumačenja gusto, a gotovo neprimjetno postavljenih simbola, „predmeta“, florealnoga tkanja, pa i satiričnih impostacija u Nalješkovićevim pastoralama našli smo u njegovu ljubavnom kanconijeru naslovljenome *Pjesni ljuvene* – i to u *Pjesni 38. (Ah! Da je proklet svak, ko ženam vjeruje, / i tko njim pak vjeru u ičem shranjuje)* i u *Pjesni 77. (Toj li ja, gospoje, od tebe dostoju / za službe za moje i ljubav za moju?)* (iz knjige: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića, Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*, Zagreb, 1876., Stari pisci hrvatski, knjiga osma).

U predstavi Vila očarava i začarava Radata tajnovitom i snažnom energijom nadahnuća, osjećaja, pjesništva i ljubavi. Poveznicu s Radatovim ljubavnim trpnjama prema „vili“ i neuslišanoj ljubavi, (za)maskirani/maskoviti ključ za tumačenje „srca“ u srednjovjekovnoj, predrenesansnoj i renesansnoj književnosti i kulturi, za interpretaciju i književnu i kulturološku, pa i teatrološku analizu čina „samoubojstva“ pastira Radata u *Komediji prvoj*, zaljubljanja i ljubavnih darivanja i neuzvratanja darova u postajama svih Nalješkovićevih pastorala zbog neuzvratanja ljubavi, odnosno Radatova „nerazumijevanja“ ljubavnoga koda udvaranja ili odmaka od nametnuta koda licemjerne društvene sredine u kojoj se, kao autorski autobiografski „pozicionirana“ dramska osoba, nalazi, pronašli smo i u 3. *maskerati* (iz ciklusa *Pjesni od maskerate* – 3. *maskerata* (iz knjige: *Pjesme...*, Stari pisci hrvatski, knjiga peta). Tekstualni ključ književnoga i dijaloškoga objašnjenja Radatove psihičke „rastrojenosti“ zbog nesretne ljubavi i nemogućnosti „uživanja u ljubavnoj sreći“, ali i ključ za pastoralnu i ljudsku potragu i modalitet „ekloškoga bijega“, pronašli smo u jednoj anonimnoj dijaloškoj pjesmi *Ranjinina zbornika* (možda upravo Nalješkovićevoj?), klici scenskoga teksta, teksta naslovljena *Dialogus*, anonimnoga pjesnika iz *Zbornika Nikše Ranjine* (iz knjige: *Zbornik stihova XV. i XVI. stoljeća, Zora – Matica hrvatska*, Zagreb, 1968., edicija Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 5., str. 436.).

U radu na predstavi sve je očitiije postajalo da se u figuri i



Ivo Mrčela, Mirko Šatalić i Niko Kovač kao Spievaoci

Radatovoj dramskoj osobi skriva autobiografska autorova pozicija, da je Radatov „iskazni i pjesnički subjekt“ najbliži Nalješkoviću, da im se „biografije“ unekoliko „poklapaju“. Intrigantna poslanica Hektoroviću otkrila nam je Radatov/Nalin put kroz cvjetnu stazu – lug, dubravu/-Dubravu, odnosno na dubrovački i klasični Parnas i njegovu „borbu“ s gaziteljima književnosti i umjetnosti, odnosno traženje nadahnuća u Vili i Muzi/Muži, u humanističkom i antičkom naslijeđu. Sama od sebe otkrila nam se tako fabula s dvjema nitima (ljubavna i književna) „luga onoga“ i predstave. U predstavi Radat traži sreću u ljubavnom lugu, a nalazi je nakon njemu u prvi mah neobjašnjiva susreta s Vilom – oličjenjem platonske ljubavi, Gospe, božanskoga, petrarkističkoga, ali i kršćanskoga „ideala“, odnosno u smirenju u vlastitu lugu, „u lugu onomuj“, u književnom lugu, u imaginarnom, umjetnošću i vlastitošću stvorenome lugu. Do toga luga Radat/Nale dolazi istodobno proživljavajući prvu ljubav prema ženi i prvu ljubav prema hrvatskoj književnosti, odnosno upoznavajući se s hrvatskim *spjevaocima* i njihovim djelima koja/koji krče put hrvatskoga pjesništva prema Parnasu (odnosno Radata/Nalu pretvaraju u petrarkista, književnika, umjetnika, kanonskoga predstavnika hrvatske

književnosti).

Budući da je u hrvatskom renesansnom kazalištu nastalom u Dubrovniku postojao samo maskulini tip teatra, to znači da su u 16. stoljeću uloge Nalješkovićevih vila i Starice-vještice glumili dubrovački mladići, što je potenciralo komiku i zabavnost/zabavu u publike. Nalješkovićeve vile za današnje su vrijeme koncipirane dramaturški (i teatarski) djelomice plošno da bi ih izvodile današnje glumice, a da bi pritom publici bili pruženi elementi za zabavu. Tekstove Nalješkovićevih vila dali smo (muškim) glumcima, pa su isti tekstovi govoreni iz raznospolnoga ruha zadržavali znatno zanimljivije i zabavnije. Osim toga, vile smo pretvorili u *Spievaoce* (namjerno ih pišući s *ie*), koji se nadmeću za najboljega pjesnika nakon pronalazanja jabuke (adekvatno natjecanju za najljepšu vilu kojoj bi trebala pripasti *zlatna /„Paridova“/„Parisova“/ jabuka u Komediji drugoj*), a mišljenje „tko je od njih najbolji“ („tko je najbolji pjesnik“), pokazujući licemjernost, lakomost, sklonost korupciji, podmićivanju, ulizivanju traže, recitirajući uvijek iste svoje stihove u više navrata, od Sudca. Taj dramaturški zahvat/preobrazba u predstavi je donio/donijela i dozu književne i društvene aktualnosti: jer su *Spievaoci* u predstavi „beskrajno“ podsjećali na hrvatske sla-

bije nadarene pjesnike koji se natječu za nagrade po raznim susretima i recitiraju stihove u bezbrojnim nepriličnim prigodama estradne i političarske naravi.

Da bismo naglasili metakazališni aspekt predstave, odnosno njezinu igrivost, scenski šarm i sintezu naivteta i odmaka od naivnosti, tekstove Nalješkovicevih *prologa* dali smo glumicama, a tako stvorene dramske osobe nazvali smo *Muže* (prema Nalješkovicevoj poslanici Hektoroviću). *Muže* su tako postale svojevrsnim vodičima predstavom, ali i nositeljicama čarobnjačkoga razigranoga glasa i plesa šumskih vila, elementima provoditeljica kroz književni, umjetnički sloj predstave. Bile su i kontrapunkt čudesnom i lascivnom nastupu Starice (tu smo ulogu dali muškome glumcu) i Vili (cijelo vrijeme predstave pod velom – znak transcendencije, tajne itd.) kao oličenje božanskoga i nedodirljivoga (ljubav prema Bogu i platon-ska ljubav prema Ženi). *Muže* su bile i brojčano simetrične *Spievaocima* (tri glumice: tri glumca), pa smo na taj način scenski naglasili jednu od glavnih dramaturških i izvedbenih označnica Nalješkoviceva kazališta (simetrija kao scenska igra, ples, gluma, predstava, simboličnost). Nastala je tako vesela i duhovita predstava koju su posebno dobro prihvatili nositelji i današnjega naivteta i bezazlenosti – djeca, mladi i starija publika, bilo u matičnom kazalištu u Dubrovniku bilo na gostovanjima, ni u jednom trenutku ne spominjući stari hrvatski jezik kao prepreku razumijevanju predstave, nego suprotno: kao izraz milozvučnosti, rasterećenja, igre, veselosti, ljubavne zaigranosti i snovitoga kôda cijele predstave što svoje napetosti i konopce igre povlači između dvaju stanja snenosti glavno-glavne arbitra Dubrave – Sudca, svojevrsnu parodiju suvremenog autoriteta (političara, vlastodršca...).

Apstraktnosti, čarolikosti, imaginarnosti „luga onoga“, ali i „luga ovoga“ pridonijela je renesansna glazba, završni kružni ples sudionika predstave, scenografija koja je podsjećala na neku apstraktnu sliku i kostimi u pastelnim tonovima i prirodnim materijalima (uzetima od prirode i iz prirode) koji su potencirali figure bajkovitosti i „domaćosti“. Svijet sna.

Nalješkić i drugi hrvatski stvaratelji pastoralnoga svijeta stavljali su se u položaj što ga William Empson, utvrđujući da je temeljni postupak pastorale „pojednostavljanje složenoga“, uspoređuje s motrištem Alice

(„iza zrcala“ i „u Zemlji čuda“). Kao autsajder, naime, dijele, u pastoralnim slučajevima stare hrvatske književnosti hinjeno ili fiktivno naivni autor, vidi istodobno manje ili više nego insajderi; kao amater među profesionalcima, odnosno književnik među političarima, ljudijem nakazama, ispisivač pastoralnoga djela, pa tako i Nikola Nale Nalješkić inscenira svijet u kojem živi kao pastoralu prikazujući „igre“ u koje se ne uspijeva potpuno uživjeti. Pastoralno se djelo stvara kad se počinje osjećati da se idealan ili nevin svijet gubi, ali ne tako da bi potpuno uništio sjećanje na taj idealitet. Arkadija/Dubrava iz sebe proizvodi čežnju i melankoličan gubitak, tražeći dobrotu, kao u predstavi *U lugu onomuj*.

Pastoral: pogled izvana

Hrvatskoj baštini i pastoralnom kodu Rene Medvešek vraća se na prvi pogled prigodničarskim povodom. Predstava *Glasi iz Planina*, „alegorijsko proputovanje pastira Zorana hrvatskom obalom, koji ponesen ljubavnim žarom išče [I. M. M.] voljenu vilenicu“, premijerno izvedena na Dubrovačkim ljetnim igrama 27. srpnja 2008., u prostoru tarace tvrđave Revelin i Boškovićeve poljane, a zatim 15. studenoga 2008. u Zagrebačkom kazalištu mladih, nastala je kao koprodukcijaska izvedba Dubrovačkih ljetnih igara, Zagrebačkoga kazališta mladih i Akademije dramske umjetnosti na podlozi spajanja petstote godišnjice rođenja dvaju hrvatskih suvremenika, književnika Petra Zoranića i Marina Držića, pa se njezina zanimljivost temeljila na istodobnu prikazivanju javnosti i scenskom uspo-ređivanju dvaju kulturnih djela nastalih u razdoblju hrvatske renesansne književnosti: Zoranićevih *Planina* i Držićeve *Tirene*. Sam redatelj predstave, koji potpisuje i dramaturgiju, Rene Medvešek, ujedno i profesor studentima druge godine glume koji sudjeluju u predstavi uz članove ansambla Zagrebačkoga kazališta mladih o razlozima za predstavu navodi: „To je priča o ljubavi, o višeslojnom poimanju ljubavi, u čemu su renesansni autori po mnogočemu tankočutniji od nas.“

Za razliku od dubrovačke predstave, u kojoj se govore i pjevaju izvorni autorski starodubrovački tekstovi, Medvešek tekst *Planina* neočekivano jezično mijenja, tj. osuvremenjuje koristeći se svojevrsnim prijenosom na

standardni hrvatski jezik Marka Grčića; ostaje nerazjašnjeno čini li to zato što želi krenuti iz sadašnjice ili približiti zadarski čakavski dubrovačkom standardnom i Držićevu jeziku ili jednostavno zbog navodno lakše razumljivosti. Kao autor glazbe angažiran je Mojmir Novaković, izvođači su glazbe članovi grupe *Kries*.

Zoranićev roman *Planine*, napisan 1536., a objavljen prvi put 1569. u Mletcima, široj javnosti poznat kao „prvi hrvatski roman“, dramatizirao je i u Zadarskom kazalištu lutaka režirao Marin Carić godine 1997. Izdanje *Tirene* iz 1551. na naslovnicu daje podatak da je *Tirena* izvedena u Dubrovniku 1548., premda se dosad mislilo da je njezina prva izvedba bila 1549. godine „prid Dvorom“, a ponovljena 11. siječnja 1551. godine, s drukčijim, iznova napisanim *Prologom*, o pirnoj prigodi u ulici Među velike crjevjare (današnja Ulica od puča). Od tada *Tirena* se nije igrala u hrvatskom teatru sve do 1939. godine, kad se dogodila prva izvedba *Tirene* u hrvatskom profesionalnom glumištu dana 12. studenoga u režiji Branka Gavella. Za pozornicu su je, kao „pastirsku igru Marina Držića“, priredili Branko Gavella i Mihovil Kobil, uz glazbu Krešimira Baranovića i Đorđa Vaića. Kao i u Medvešekovu slučaju, *Tirena* tad nije prikazivana samostalno, nego skupa s *Robinjom*, dramom Hanibala Lucića, pod zajedničkim nazivom *Pir mladog Derenčina*, pa je tako, izvedena sve do 23. listopada 1942., ušla u hrvatsko kazalište u kontekstu kasnije u hrvatskoj teatarskoj povijesti često spominjanih hrvatskih dramskih robinja. Dubrovačka publika *Tirenu* može vidjeti također u adaptiranoj dvojnjoj inačici: prvi je put u Gradu prikazana 12. srpnja 1952. na Dubrovačkim ljetnim igrama pred palačom Sponza. Narodno kazalište Dubrovnik (danas Kazalište Marina Držića) i Festivalski dramski ansambel izvodili su je u Fotezovoj adaptaciji skupa s Držićevom *Novelom od Stanca*, kao nadnaslovnom dramom, u predstavi *Pokladna igra u kojoj se prikazuje od istog spjevaoca i komedija Tirena* do 1955. godine.

Kao u predstavi *U lugu onomuj*, u kojoj *Muže* zaigrano vode publiku svijetom začarana luga i razgrću scene fikcije i faksije, Medvešek i u ovoj predstavi traži uporište u izvedbi, tj. u igraču koji igrom povezuje tekst i prikazbu, oslanjajući se na polazišni izvedbeni kôd kao ključan za predstavu, što je bilo karakteristično i za dubrovačko

renesansno kazalište, u kojem su izvedbe u većini slučajeva prethodile zapisanu tekstu. Dramaturgiju baštinskih tekstova Medvešek temelji na dramaturgiju koju bismo mogli povezati i s današnjim postdramskim kazalištem, postavljajući strategiju performativna manipuliranja književnim tekstom kao slobodnim izvedbenim predloškom u kojemu se, kao u razdoblju renesanse u Dubrovniku, isprepleću osobe iz svakodnevice i osobe iz fikcije u *qui pro quo* mehanizmu kazalište – stvarnost. Spajajući dva raznožanrovska predloška Rene Medvešek traži, kao i u Nalješkićevu slučaju, podstrukturne, podizvedbene ili ispodtekstne elemente, pokušava spojiti prizore upisane u epsku strukturu kao dramske i prizore upisane u dramsku strukturu kao epske, tako da epski lik postaje glumac proznoga svijeta pa osoba u dramskoj strukturi, a dramska osoba iz *Tirene* ulazi u svijet glumstvenosti *Planina*, spajajući se prvo u dvojne osobe, a zatim u podvojene glumce. Svojevrsna epistolarna Zoranićeva forma spaja se sa specifičnom epistolarnom Držićevom strukturom u jedinstvenu dramaturgiju bijele, pismotvorne izvedbe: poruku ljubavi. Zato se Medvešekovi glumci, koji uprizoruju „etnografske zapise“, „folklor-na prizorišta“ vila i pastira, ujedno ponašaju kao gledatelji ljubavnih prizora, a gledatelji postaju imaginarnim glumcima vlastitih ljubavnih prizorišta. Pri tome je drugi, Držićev dio predstave, znatno veći, snažniji i dominantniji, potaknut i time što u njemu glume profesionalni glumci, a Zoranićev tekst konkretiziraju studenti glume.

Dva različita književna predloška Medvešek spaja u dvama izvedbenim modusima. Okvirni, pastoralni epski Zoranićev dio daje studentima glume, koji svijet običaja, etnografske baštine, priče, pripovijedanja ostvaruju u laganu, lepršavu hod u kôdu, kao svijet onostranosti, naivnosti i nevinosti, ali i kao svijet vlastite suvremenosti, jer ga izgovaraju u jezično osuvremenjenu tekstu. Profesionalnim glumcima daje dominantne uloge u Držićevoj pastoralu, u strukturi dramskoga teksta, pa oni zbog u tekst i predstavu ucrtane stvarnosnosti i dokumentarnosti, ljubavnu igru ostvaruju kao žanrovsku i životnu dramu. Medvešek spaja tzv. stvarnosne i tzv. fantazijske motive, proznu/epsku i dramsku/stihovanu alegoriju pretvarajući u scensku i egzistencijalnu priču i dramu. Dijagonalno i linearno Zoranovo putovanje od ljubavi prema domolju-

blju i putovanje Držičevih pastira za ljubavi – Tirenom i Dubrovnikom pretvaraju se u dijaloške i izvedbene krugove koje povezuju modalitete glume i scenske umjetnosti, što ima i edukativni karakter: studenti glume poznaju se s povijesti kazališta, sa seoskim i gradskim običajima, sa stvarnosnim, dokumentarističkim, a gledatelji s dijakronijskim razvojem scenske umjetnosti. Kao što Zoranićev roman na marginama upisuje citate iz povijesti književnosti, na marginama izvedbenih krugova u ovoj predstavi ucrtavaju se citati iz povijesti kazališta. U vizualnom kodu i u mizansceni predstave mogu se prepoznati i krugovi Danteove *Božanske (Božanstvene) komedije*. U tom kontekstu treba gledati i adaptaciju *Planina*: Medvešek naglašava tzv. prolog (paratekst *Reverendo ac venerabil domino Mattheo de Mattheis canonico nonesi Petrus de Albis Nonensis patricius praeceptoris integerrimo salutem*), susret s vilom (drugo poglavlje) i susret s „propasti paklenom“, sljedeću „epizodu“ i vraćanje među pastire koji pjevaju „narodne“ pjesme. U dramaturgiji *Tirene* svjesno ili neizravno slijedi dramaturško-teatrološku interpretaciju Frana Čale: „realni seljački svijet koji se komično upleo u ljuvena zbivanja na fantastičnom poprištu čarobne dubrave“ (Frano Čale, *Marin Držić*, Školska knjiga, Zagreb, 1971., str. 14), spoj stvarnosnoga, pučkoga, seoskoga, rustikalna i alegorijskoga aspekta, petrarkizam i komediju.

Držičev dramaturški ključ, kojim nerijetko mehanizam teatra u teatru pretvara u mehanizam „folklorno i/ili pučko kazalište u profesionalnom teatru“ (npr. *Venere i Adon*, *Novela od Stanca*) Rene Medvešek prenosi u svoje predstave baštinskoga teatra, a, intuitivno i spoznajno i u druge svoje predstave, kojima postaje prepoznatljiv u hrvatskom kazalištu, od *Hampera i Brata mađarca do Luga i Kristofora Kolumba*.

Usrediještenje pogleda: Medvešekov baštinski teatar

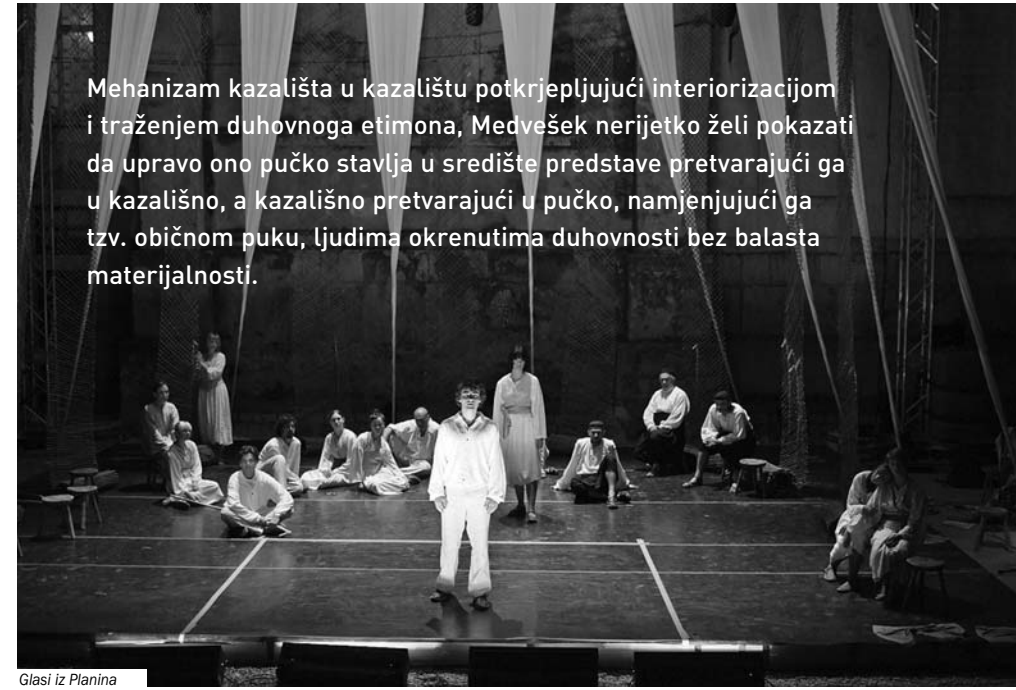
U objema predstavama baštinskoga kazališta koje ovdje prikazujem, a i u kasnijoj *Juditi*, nastaloj prema Marulićevu epu i izvedenoj na Akademiji dramske umjetnosti i u dvorani Miško Polanec Zagrebačkoga kazališta mladih 2010. godine, Medvešekov spoj visokoestetizirana i puč-

koga detaljno je razrađen na svim izvedbenim razinama, na relaciji kazalište – folklor, teatar – pučko. Mehanizam kazališta u kazalištu potkrjepljujući interiorizacijom i traženjem duhovnoga etimona, Medvešek nerijetko želi pokazati da upravo ono pučko stavlja u središte predstave pretvarajući ga u kazališno, a kazališno pretvarajući u pučko, namjenjujući ga tzv. običnom puku, ljudima okrenutima duhovnosti bez balasta materijalnosti.

Budući da se upravo takav spoj nalazi i u *Nalješkovičevim*, *Zoranićevim* i *Držičevim* tekstovima, podtekstualna potraga pretvara se u podteatralni kontekst u kojem se, istodobnim ogoljivanjem kazališnih i uvišeslojivanjem folklornih slojeva, etnoelement pretvara u element duhovnoga teatra; u igri značenjima i ogoljivanjem istine iluzijom iluzije, tj. kazalištem u kazalištu u kazalištu, glumci kao gledatelji predstave u predstavi proširuju horizonte redateljske strategije na gledatelje u kazališnom gledalištu, tj. na društveni i egzistencijalni kontekst.

Folklorni je aspekt naglašen i u predstavi *U lugu onomuj* i u predstavi *Glasi iz Planina*: lugu i planinama pridružuje se arhaični sloj hrvatskoga jezika: *onomuj* i *glasi*, a i jeka onostranoga upravo pronađena u samu hrvatskom jeziku. Inventivno poigravanje rušenjima konvencija institucionalnoga kazališta, vizualno, mizanscenski i stilski dominantno u objema Medvešekovim predstavama, suptilno je spojeno s institucionalnim, danas kanonskim tekstualnim vrhuncima hrvatske književnosti 16. stoljeća. Spoj tzv. visokoga i tzv. niskoga nastavlja živjeti u nježnim, gotovo dječje čistim i zaigranim Medvešekovim predstavama.

Ove se dvije Medveškovke predstave mogu promatrati i kao kazališna duologija ili trilologija: u predstavi *U lugu onomuj* u *Nalješkovičeve* pastoralne igre umetnuti su drugi tekstovi iz razdoblja renesanse u hrvatskoj književnosti, a u *Glasi iz Planine* *Tirena* je umetnuta u *Planine*. U objema je predstavama pastoralni putopis okvir u putovanje hrvatskom baštinom i središte putovanja pastira koji traži ljubav: svjetotvornu i duhovnu. Na putovanju u središte arhetipske i individualne ljubavi metateatralnim sredstvima, rušenjem granice između glumca, dramske osobe i gledatelja, izjednačivanjem gledatelja i glumca i dramske osobe, naglašeno kružna struktura Medvešekovih predstava, s mizanscenom koja nerijetko izvire iz dubine pozornice pa stvara manje krugove potkrjepljene svjetlo-



Glasi iz Planina

Mehanizam kazališta u kazalištu potkrjepljujući interiorizacijom i traženjem duhovnoga etimona, Medvešek nerijetko želi pokazati da upravo ono pučko stavlja u središte predstave pretvarajući ga u kazališno, a kazališno pretvarajući u pučko, namjenjujući ga tzv. običnom puku, ljudima okrenutima duhovnosti bez balasta materijalnosti.

snim disanjem, ostvaruje se kao ritualno, ritmizirano, obredno, misno kruženje na tragu rituala antičkoga kazališta i plesa „na način od moreške“ koje potporu nalazi u samu tekstu, u *Nalješkovičevim* pastoralama i četvrtom prizoru petoga čina u *Tireni*, kad počinje ratnički ples, „ples na bojni način od moreške“.

Kao što su se u Dubrovniku kultura vlastele i ona puka spajala u nizu manifestacija, a naglašeno na predstavama o pokladama i na svadbama/pirovima, u ovim se predstavama institucionalna i pučka kultura predočuje konkretizacijom spoja antičkoga i srednjovjekovnoga te renesansnoga i manirističkoga teatra u traženju kazališne biti kanonskih djela hrvatske književnosti. Sam pojam *baštinski* u Medvešekovim se predstavama ostvaruje na najbolji mogući način: baštinu promatra kao etnografsku i folklornu baštinu (vizualni i auditivni elementi, rekviziti,

kostimi, glazba), ali i kao tradiciju hrvatske književnosti i kazališta (jezik, govor, stih...). U objema je predstavama u središtu kruga i kružnice, njihovih zaštitnih znakova zlatna jabuka: jabuka kao simbol života, egzistencije i naroda, puka, ali i jabuka kao znak antičke mitologije, rađanja civilizacije. Ritualni elementi ponavljaju se kao plesni, molitveni, pjevački, glazbeni (*grupa Kries* na pozornici) dijelovi, a koncentrični se krugovi, u *Nalješkovičevu* slučaju rasprostrti u dijelovima scene, a u *Držičevu* i *Zoranićevu* na cijeloj pozornici, odzrcaljuju u razgovoru *Prvoga* i *Drugoga*, ovostranoga i onostranoga. Zlatna jabuka spaja se sa središtem glumačkoga kruga, koji čini ansambl predstave, znak puka ili naroda, znak kazališta i života, a naglašeni ritam obaju predstava traži zrcalnu strukturu i odjek u *glasima luga onoga*, u religiji i umjetnosti, u vjeri, ufanju i ljubavi, u *suigri* (s) hrvatskom baštinom i teatrom