

# SUVREMENA KNJIŽEVNOPOVIJESNA I TEATROLOŠKA (RE)VALORIZACIJA STARIH ZNANJA O STARIM TEMAMA

Leo Rafolt, *Melpomenine maske. Fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*, Disput, Zagreb, 2007.



ranonovovjekovlja uopće – ukazujući pritom na cio niz metodoloških odnosno poredbenopovijesnih pitanja važnih u proučavanju tragičke književnosti staroga Dubrovnika. U tom je kontekstu od osobite važnosti spomenuti i njegov pokušaj preciziranja normativno-poetičkih kriterija i specifičnosti književnopovijesnoga razvoja ovoga žanra do razdoblja renesanse. Polazeći zapravo od činjenice kako tragedija nipošto nije dramski žanr (referirajući se na Alastaira Flowera, pojam žanra izjednačuje s pojmom vrste) koji bi se mogao jednoznačno i bez različitih reperkusija obuhvatiti i precizirati, zaključuje kako u poetičkim traktatima talijanske renesanse egzistiraju dva osnovna načina prijenosa tragediografskoga nasljeđa iz srednjega vijeka u europsko ranonovovjekovlje – Aristotelov traktat *O pjesničkom umijeću* i Horacijeva III. epistola Pizonima. Međutim, presudan je trenutak u daljnjem razvoju kako talijanske tako i europske književnosti otkriće Aristotelova spisa – istodobno glavnog kamena spoticanja u pokušajima definiranja i preciziranja tragičkoga dramskog žanra. Stoga, brojne nedoumice i znanstvena razilaženja prilikom analize europske ranonovovjekovne tragedije Rafolt pronalazi u tumačenju tragične krivnje, dramskoga jedinstva, tragičkoga/tragičnoga završetka, klasnoga određenja likova (karaktera), u problemu katarze odnosno problemu scenskoga nasilja. S druge pak strane zamjećuje i nekoliko, kako kaže, tipova kontinuiteta u tumačenjima pojma tragedije od Aristotelova vremena do kasnoga *seicenta* – *stilski, strukturni, tematski metapoetički (poetološki) kontinuitet*. Drugim riječima, netom spomenuti dramski žanr autor povezuje s osobitostima karakterističnim brojnim poetičkim spisima – retorički modus uzvišenoga (ukrašenoga govora), dramska trojedinstva, nesretan ishod, jednostruko radnje, postupak *in medias res*. U tom kontekstu izdvaja još i težnju tragediografa u

stvaranju svojevrsnih *stalnih tema* (preokupacija višim staležima, plemstvom i prostorom dvora; interes za ne-svakidašnje, liminalne teme, obiteljske sukobe; mitološke i povijesne protagoniste itd.), odnosno ukazuje na tendenciju ranonovovjekovnih traktata da se poetičke kategorije vezane uz tragediju (mimesis, istinolikost, užitak, strava, suosjećanje, vrlina, ljudske kreposti, katarza itd.) nametnu kao *pars pro toto* pjesničkoga umijeća. Naime, ovi su se ili slični pojmovi u renesansnim normativnim poetikama nerijetko rabili i u opisu drugih književnih žanrova.

Ovaj povijesno-poetički pristup u percepciji pojma tragedije europskoga ranonovovjekovlja koji Rafolt temelji na pokušaju redefiniranja aristotelovsko-horacijevskih poetičkih kategorija dovodi do suvremenih analiza i teorija tragedije (tragičnoga) koji u posljednje vrijeme egzistiraju u različitim znanstvenim kontekstima – kulturna antropologija, filozofija, sociologija, psihologija, psihoanaliza, političke teorije, teologija, različite kulturološke studije itd. No, upravo su filozofski, književno-filozofski, antropološki odnosno suvremeni kulturološki pristupi (novi historizam, kulturni materijalizam) u središtu autorova izučavanja fenomenologije žanra tragedije u dubrovačkom ranom novovjekovlju. Stoga, kako bi izbjegao, odnosno razriješio terminološku zbrku koja se javlja pri pokušaju njezina žanrovskoga određenja, povlači nekoliko važnih odrednica na kojima zapravo i temelji cjelokupnu studiju – utvrđuje njezinu važnost u književnoj kulturi ranonovovjekovlja (pri čemu se u prvom redu pridržava književno-komparativne perspektive), nastoji otkriti što se *misli* da tragedija jest, a ne ono što ona uistinu jest (perspektiva više povijesno-poetička nego teorijska), odnosno pristupa građi kao nečemu jedinstvenom i specifičnom, pri čemu svaki tekst koji postavlja u središte analize zahtijeva, kako ističe, i neke osobitosti interpretacije.

Pristupivši, dakle, tragediji s povijesno-poetičkoga stajališta i utvrdivši njezinu ranonovovjekovnu tipologiju (klasično-aristotelovski, senekijanski odnosno isusovački tip tragičke dramaturgije, o čemu ćemo nešto više u nastavku teksta), autor prelazi na strukturalno-morfološki pristup kojemu je u središtu interesa formalno-strukturalna razina dramskoga teksta. Određenje tzv. opće strukture tragedije do koje Rafolt dolazi uz pomoć interpretativno-

ga instrumentarija temeljenoga na suvremenoj teatrologiji (osobito na teorijskim studijama Pfistera i Pavisa) osnova je za daljnju iscrpnu analizu dubrovačkoga tragediografskog korpusa. Na ovoj je razini istraživanja autor izdvojio nekoliko važnih momenata u proučavanju dramskih tekstova (tragedija) – *fabularna logika* (struktura radnje i tipovi zapleta), *komunikacijska struktura* (struktura dramskoga govora, tehnika epiziranja u drami, dramska retorika), *tipovi dramskog segmentiranja* odnosno *dramska kompozicija* (prolog, epilog, kor, ekspozicijske priče i glasnikovi izvještaji). Pridodavši kategorije *tematskoga svijeta*, *dramskoga lika* i *dramskoga prostora* netom spomenutim elementima kao neophodnima za svaku ozbiljnu analizu, autor zapravo stvara specifičan interpretacijski instrumentarij kojim će vješto i iscrpno operirati u središnjem dijelu ove, nazovimo je genealoške diskusije o staroj dubrovačkoj tragediji.

Utvrdivši izostanak tragediografske djelatnosti tijekom europskoga srednjega vijeka, autor prelazi na istraživanje afirmacije renesanse dubrovačke tragedije koja je inaugurirana prijevodom Dulceeva dramskoga predloška – Držičevom *Hekubom*. Međutim, važno je ovdje istaknuti autorovo razlikovanje dvaju tipova tragičke dramaturgije koji su u kontinuitetu nazočni tijekom cijeloga razdoblja dubrovačkoga ranonovovjekovlja: senekijanski i klasično-aristotelovski, a kojima posebnu pažnju posvećuje u poglavlju o *komparativnom tumačenju žanra* s osobitim književnoantropološkim osvrtom na motiviku nasilja zastupljenu u dubrovačkom tragediografskom diskursu. Senekijanskom tragičkom tipu dramaturgije pripadaju dakle gotovo svi renesansni tekstovi (*Jokasta* Miha Bunića Babulinova, *Atamante* Frana Lukarevića, *Dalida* Savka Gučetića Bendeševićeva), zajedno s većim dijelom isusovačkoga korpusa i svjetovnim tragedijama iz 18. stoljeća. Svojim se dramaturškim specifičnostima (načini oblikovanja dramskoga prostora, precizno društveno i psihološko nijansiranje protagonista, pojavljivanje titanskih likova i njihova nezasićenost za osvajanjem i razaranjem, stalne teme unutarobiteljskih sukoba, stalna mjesta u narativnoj logici – postupak *in medias res*, vješto baratanje tehnikama tragičkoga prepoznavanja, stalni signali u kompoziciji – pojava, primjerice, božanskoga prologa, petočinska struktura, specifično poimanje nasilja i bijesa, re-

PREMIJERE

RAZGOVORI

PROTUKRITIKA

MEĐUNARODNA  
SCENA

FESTIVALI

TEMAT

PRODUKCIJA

ISTRAŽIVANJE

TEORIJA

SJEĆANJA

NOVE  
KNJIGE

DRAME

U nacionalnoj je književnoj historiografiji, izuzev značajnih teatroloških studija Nikole Batušića odnosno komparativističkih istraživanja Frana Čale, tragediografski korpus dubrovačkoga ranonovovjekovlja uvelike zanemaren ili pak metodološki neprimjeren percipiran. Odbacivši stigmom u dramskim tekstovima sumnjive estetske vrijednosti i *pseudožanrovskih* oznaka, a istodobno pristupivši dubrovačkoj tragediji kao interpretativno uvelike potentnom materijalu, Leo Rafolt je u svojoj studiji *Melpomenine maske* iznio terminološki, teorijskodramaturški, teatrološki i književnokomparativistički preciznu i jedinstvenu katalogizaciju tragediografske djelatnosti staroga Dubrovnika.

Obuhvativši tako razdoblje od početka šesnaestoga do druge polovine osamnaestoga stoljeća, autor promatra dubrovački tragediografski opus kao dramaturški i inscenacijski vrlo zanimljivu pojavu hrvatskoga književnog

torika *pathosa*) spomenuti korpus tekstova uvelike razlikuje od renesansne Zlatarićeve *Elektre* odnosno Sorkočevićeve *Merope* iz 18. stoljeća. Iako je ovdje riječ o doslovnim prijevodima stranih predložaka, spomenuti dramski tekstovi (*Elektra* i *Merope*) preuzimanjem dominantnih elementa tragičke kompozicije (prepoznavanje – *anagnorisis*, fabularna cjelovitost – *holos*, uglavnom tragički završetak) nasljeđuju normativnopoetičke uzuse zastupljene u Aristotelovoj *Poetici* pa ih autor s pravom uvrštava u (prethodno spomenuti) klasično-aristotelovski tip tragičke dramaturgije.

Važne značajke renesansne tragediografije pojavljivat će se, kako zaključuje, i u razdoblju sedamnaestoga stoljeća, odnosno u razdoblju dubrovačkoga književnog baroka – a o čemu možda ponajbolje svjedoče dvije zagubljene tragedije *Suevija* i *Kralj Edip* Junija Palmotića. Međutim, svjestan opasnosti od prevladavajućega žanrovskog interferiranja specifičnog upravo za navedeno razdoblje (kada se pod maskom baroknoga, kazališnoga *lo spettacolo* osiguravala prednost tragikomediji odnosno melodrami) Leo Rafolt razlikuje dva dominantna tipa tragičke dramaturgije dubrovačkoga baroka. Primjećuje tako s jedne strane dramaturgiju talijanskih epsko-novelističkih predložaka (današnjim čitateljima većim dijelom nepoznatih) koji se strukturno-kompozicijski ne razlikuju značajno od dubrovačkih renesansnih tragedija. U tom kontekstu izdvaja *Didonu* Jakete Palmotića Dionorića (preuzima temu iz jedne epizode Vergilijeve *Eneide*) i *Filomeni*, zagubljenu tragediju čije se autorstvo nerijetko pripisuje Ivanu Šiškovu Gunduliću. S druge pak strane ukazuje na pojavu isusovačke tragedije koja se u jednom trenutku razvoja europske drame i kazališta institucionalizirala u kolegijima te na taj način i povijesnopoetički legitimirala. Ovaj je pak tragediografski korpus svim svojim oblicima nastojao promicati istinu Katoličke crkve, afirmirajući pritom vlastiti tip dramaturgije u skladu s klasicističkom poetikom. Tako su *Sveta Venerida* Bartola Kašića, *Leon filozof* Ivana Gučetića odnosno *Isukrst sudac* Josipa Betondića – tri prave, kako ističe autor, isusovačke tragedije koje se iz dubrovačkoga tragediografskog korpusa izdvajaju nizom specifičnosti, odnosno mnoštvom vertikalnih pomaka (što ih nameće hagiografska i martirološka građa, ali i *spektakularno-meraviljorne* dramaturške karakteristike usmjerene naglašenoj scenično-

sti) koji ističu krajnju otvorenost isusovačke dramaturgije. Stoga je navedeni korpus s jedne strane moguće precizirati u kontekstu aristotelovskih poetičkih načela, a s druge se pak dovodi u vezu sa Senekinim dramaturškim uzusom. Dubrovački su tragediografi, zaključuje autor, i tijekom ovoga razdoblja ostali pod snažnim utjecajem talijanske književnosti (sve su tragedije prijevodi i adaptacije talijanskih dramskih predložaka) te su ovom specifičnom intertekstualnošću zapravo baštinili *humanistički dramaturško-redateljski koncept* dominantan u povijesti stare europske drame i kazališta.

U kontekstu isusovačkoga dramskoga i kazališnoga stvaralaštva važno je spomenuti Rafoltov kraći ekskurs, zapravo pronicljivu tvrdnju o postojanju ili barem naznakama postojanja i četvrtoga, *judeokršćanskoga tipa* tragičke dramaturgije u europskim dramskim književnostima ranoga novovjekovlja. Riječ je o tragedijama koje se oslanjaju na biblijsko-hagiografsku građu, ali se s obzirom na kompozicijske i tematske specifičnosti ne mogu pripisati isusovačkom dramskom korpusu. Iako dubrovačka književna kultura nije proizvela pravu *sakralnu tragediju* (unatoč popularnosti u mnogim zapadnoeuropskim dramskim književnostima), Rafolt nastoji razmotriti njezinu povijesnopoetičku pozadinu odnosno realizacije toga tipa tragičke dramaturgije kako bi jasno ukazao na njezinu specifičnost i razlikovnost u odnosu na isusovačku dramsku i kazališnu djelatnost.

Nadalje, u dubrovačkom su dramskom ozračju tijekom 18. stoljeća poetičke zakonitosti francuskoga klasicizma posredovale nasljedovanje klasično-aristotelovske tragičke dramaturgije. Izuzev izgubljenih tekstova, primjerice Sorkočevićeve *Hekube* odnosno *Cida* Petra Boškovića o kojima je danas moguće govoriti tek posredno – autor u središte interpretacije postavlja Sorkočeviću tragediju *Merope* kao jednu od ne tako brojnih nasljednika klasično-aristotelovskoga dramaturškog obrasca. Nastala kao prijevod tada vrlo popularna Maffejjeva teksta, *Merope* svojim netragičnim ishodom pripada žanru tragedija sa sretnim završetkom koji se iz današnje perspektive, zaključuje autor, ne može smatrati otklonom od normi aristotelovske dramaturgije. Distingvirajući tako tragediju *di lieto fine* od tragikomičkoga, žanra dodaje kako su se ovakvi tekstovi nesumnjivo pojavljivali u znatno manjem broju, a uzroci su netragično-

ga ishoda ovisili o stanju u talijanskom izvorniku ili se pak radilo o vještim dramaturškim intervencijama (Gučetićeve *Dalida*). U Sorkočevićevoj je *Meropi* sretan ishod posljedica prepoznavanja koje dolazi u posljednji čas, a u isusovačkim se pak tragedijama svetačke tematike takav završetak podrazumijevao zapravo sam po sebi. Nastala tako u kontekstu strogih normativnopoetičkih uzusa aristotelovskoga tipa, Sorkočevićeva tragedija pripada klasicističkom tipu tragičke dramaturgije i predstavlja jedan od posljednjih izdanaka domaćega dubrovačkog dramskog stvaralaštva, kada će pod pritiskom stranih, u prvom redu talijanskih glumačkih družina nacionalni kazališni (ali i književni izričaj uopće) bilježiti postupno zamiranje.

Upravo se o ovoj izvedbenoj sastavnici spomenutih dramskih tekstova dubrovačkoga ranog novovjekovlja može zaključivati tek posredno – pretežito zbog toga što sačuvani arhivski spisi o dubrovačkom kazališnom životu govore vrlo malo. Stoga se Rafoltova analiza izvedbenih obilježja zasniva prvenstveno na usporedbi analize *scenske slike* navedenih tragedija, tj. na analizi konteksta starodubrovačkoga glumišta uopće. Teorijsko uporište u tom procesu *prevođenja* dramskoga teksta u izvedbeni autor pronalazi u semiotičkom pristupu (referirajući se pritom na studije Kowzana, Lichte, Pavisa, De Marinisa, Elama) koji se koncentririra na detekciju kodova i znakova prisutnih u izvedbenom procesu, a iščitavaju se prvenstveno iz dramskoga teksta. Stoga u središte zanimanja postavlja četiri paradigmatičke skupine inscenacijskih obilježja dubrovačkih tragedija odnosno dubrovačkoga glumišta uopće: analizu izvedbenih prostora (odnosno njihova proksemička svojstva), scenske osobitosti žanra (odnosno tekstovne signale kojima se one naznačuju), sudionike tragičkih inscenacija i osobitosti kazališne recepcije ovoga zapravo nekanoniziranoga žanra u dubrovačkoj kulturi. U tom kontekstu autor spominje prvenstveno Držićevu *Hekubu* i *Didonu* Jakete Palmotića Dionorića, za koje se sa sigurnošću može tvrditi da su i bile izvođene. No, najveći je broj dubrovačkih ranonovovjekovnih tragedija ostao neuprizoren pa o inscenacijskim osobitostima žanra progovara kroz interpretaciju spomenutih *scenskih slika*, pri čemu razlikuje primarne od sekundarnih izvedbenih znakova. S ovim prvima koji se iščitavaju prvenstveno iz rep lika protagonista, kako ističe, susrećemo se u većini

dramskih tekstova pa u njih ubraja didaskalije, prološke i epiloške naznake, signale o sceni, rekvizite, kostime itd. Sekundarni su pak znakovi aluzivni ili često skriveni (mogu se pronaći u monološkim i dijaloškim dionicama protagonista) i smatraju se *symptomima inscenabilnosti dramskih tekstova*. U tom, dakle, kontekstu autor nadalje spominje Bunićevu, Lukarovićevu, tj. Gučetićevu tragediju, odnosno Kašićevu *Svetu Veneridu* i Betondićeva *Isukrsta sudca*, zaključivši pritom kako u kulturnom kontekstu Dubrovnika kazališni život postoji kao posvema diskontinuirana djelatnost kojoj su repertoarnost uvjetaivala prvenstveno kalendarska ograničenja. Međutim, iako cjelokupni dubrovački tragediografski korpus predstavljaju uglavnom prijevodi i prerade stranih predložaka (a koji se legitimiraju kao artefakti njegove književne tradicije), upravo primjeri scenski kontekstualiziranih tekstova dokazuju njihov ulazak, zaključuje autor, u književni optjecaj staroga Dubrovnika.

Revalorizirajući tako postojeća znanja o tragediografskom korpusu dubrovačkoga ranog novovjekovlja i problematizirajući pritom građu u kontekstu suvremenoga književnokomparativnog, odnosno teatrološkog diskursa, Leo je Rafolt u svojoj studiji iznio ne samo osobitosti specifičnoga odjeljka dubrovačke dramsko-kazališne djelatnosti nego je rasvijetlio i pojedine momente dubrovačke kulturne specifičnosti, tj. starije hrvatske književnosti uopće.