

Mali KAZALIŠNI ESEJI O VELIKIM DRŽIČEVIM RIJEČIMA

Malešni dubrovački rječnik od teatra

GLUMAC

"I za rijet vam sve što sam vidio, i da me bolje razumijete, vidjeh u tjezijeh stranah, u jedno-mu zgradu veliku, visoku i vele urešenu, jedna pisma i od kamena čovuljica, vele učinjeno, obraza od mojemuče, od papagala, od žvirata, od barbačepa; ljudi s nogami od čaplje, stasa od žabe; tamaše, izješe, glumci, feca od ljuckoga naroda."

Marin Držić, *Dundo Maroje* – Dugi Nos, *negromant (u Prologu)*

PREMIJERE

RAZGOVOR

TEMAT

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O

STAROM

MEĐUNARODNA

SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX

HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

DRAMA

Najstarija europska riječ za suigrača savjesti – glumca izlazi iz grčkoga kazališnoga kruga: *hipokrites* maskira odgovarača, onog koji razgovara, koji dolazi iza govora Prvog, kora, zbor; postavlja na drugi stupanj, visinu koturne govor Drugog, postajući zastupnikom preobrazbe Jednog (boga Dioniza) u mogućnost višeglasja. Hipokrit je razdvojitelj fiktivne i stvarne osobe, razlikovatelj lica i sjene. U Demostena i Aristotela, to je igrač kazališne uloge, oživotvoritelj maske, stvoritelj osobe što nije vlastita. U kasnijih puritanskih moralista *hipokrites* postaje varalica, prevarant, da bi na prijelazu srednjeg u novi vijek bio preobražen u potpaljivača razvrata, a zatim prikazivača nepostojeće osobe, bivajući osuđivan kao lažni Božji stvor, obmanjivač s maskom vrača ili ludaka, simulat nezakonite situacije, stalni iluzionist. Vremensko putovanje zatim ga postavlja na pozitivno i negativno raskrižje duha i tijela, razdvajajući ga na aktera (koji slični samo sebi i postoji kroz sebe, u punom prostoru ogromnog "ja" što ga povremeno nastanjuje i ili

zički prigušeno drugo "ja") i histrionskoga komedijaša (koji ispunjuje prazni prostor tijelom imaginacije igrajući /se/ neprekidno /sa/ svojim drugim "ja"); njihovo umijeće balansira između pogleda u povijest, tekst i kazalište, zaustavljajući se na jednom od punktova postavljenih između "nečovječnog oponašanja čovječanstva" i držanja zrcala prirodi.

Glumci u hrvatski kazališni krug ulaze bačeni dubrovačkom teatarskom kockom. Riječ *gluma*, pronađena u indoeuropskom leksičkom rekvizitariju, inače germansko-slavenska leksička paralela, u hrvatskom je jeziku rođena i prvi put uočena upravo u Dubrovniku, već u 14. stoljeću, u značenju "vika, galama, lakrdija, šala", a tek onda "igra" i "kazališna prikazba". Prezime Glumac već od srednjega vijeka svjedoči o prohodima galamdžija, vikača, šaljivdžija kroz Grad/Dubrovnik te o njihovoj profesionalizaciji vidljivoj u dvosmislenim nazivima glumačkih družina (što se razlikuju od sjevernihrvatskih *igrača* u srednjem vijeku, od koji je danas ostalo, npr., prezime

Igrec, toponim Igrišće) od 16. do 18. stoljeća: *Pomet-družina* organizirana je oko kulinarsko-zabavljačkoga grotesknoga nadjeva (pomesti-pojesti), *Gardzarja* oko farseske kostimirane "kostumance" (grebenanje sukna), *Njarnjasi* oko novčane (tadašnje dinarskoizgledajuće valute čarolije stola, prijestolja, gospodstva; *Isprazni* i *Smeteni* oko autoironičnoga "balanja" (plesanja) vlastita glumačkog umijeća. I danas su glumci u Dubrovniku, na Dubrovačkim ljetnim igrama, više kazivači nego prikazivači ili pokazivači. Kako je cijeli Grad teatar, amfiteatar, "dlan okrenut Suncu i zvijezdama", a svaki šetač glumac, u Gradu kulisa je nepromjenljiva i neizmjenljiva, gledalište je višestruko (unutar zidina hodajuće, iznad zidina gledajuće, a osim toga i ono što glumi gledalište u mikrozdinama pojedine montirane pozornice); šaptač je cijeli svemir, a glumački usud ocrtan disanjem svekolikoga svijeta.

U Grad je ušao umjetnik na isti način na koji su svečano u srednjovjekovne gradove ulazili vladari i kraljevi – teatralizirajući događaj (vjenčanje, sprovod, pobjedu, poraz, rat, sastanak...) kako bi osvojili srednjovjekovnu zadanost zavodeći je slikama putovanja iz ulice na trg, s trga na poljanu, dinamizirajući statičnost hijerarhizirana srednjovjekovnoga svemira.

Svečano je otvaranje. *Otvorenje* Dubrovačkih ljetnih igara 10. srpnja. Glumačka povorka dramatizira sliku buduće jednoipolmesečne predstave, zakazujući ljubavni sastanak s Gradom i nagovješćujući njegovo "lagano osvajanje, miroljubivo zauzimanje i prodiranje", ritualno ljubavničko opkoljivanje Grada glumom. Na "kušinu" boje vijećničkih odora dijete-paž donosi glumcima "ključue od Grada" postavljajući se točno ispred Orlandova stupa, središta "sna od kamena", gdje se 1798., nakon zatvaranja Orsana, prikazivahu marionetske predstave. Glumac i dijete, utjelovljenja ljubavi i igre, trenutkom predaje ključeva oznakovljuju vjenčanje dviju sloboda: političke i umjetničke. Velom tajne, zastavom *Libertas*, bivaju spojeni prsten crkvene i prsten svjetovne vlasti, krug nekostimiranih sadašnjih i kostimiranih povijesnih vladara ispred crkve svetoga Vlahi i na Sponzi, prostor gledališta i pozornice – u neomeđenu okviru egzistencijalne slobode reproducirajući matricu Gundulićeve utopije u *Dubravki* i sluteće Vojnovičeve utopijske sjene u *Dubrovačkoj trilogiji*.

Pokušavajući se u samom središtu Grada uhvatiti za inače nepostojeće držište svoje umjetnosti, Glumac, "vladalac u prolaznom", biva istotrenutno postavljen na stup slobode i razapet na stup srama. Gleda u Orlandov kip izmičućeg identiteta iz Sigismundova 15. stoljeća što mu se obraća poput kraljeva imenjaka iz Calderónove barokne drame *Život je san*: zarobljeni Sigismund u snu promatra "daleki svijet zbiljnosti" kao svjetsko kazalište, odnosno glumište svijeta što se igra pred svemirskom/svjetotvornom pozadinom.

Glumci su dobili "ključue od Grada". Ključ omogućava ulazak i izlazak (iz bića), otvaranje i zatvaranje (vlastitosti), otkrivanje i skrivanje tajne. Vlasnik ključa gospodar je odgovora na pitanje što ga postavlja postojanje dvaju lica u istoj osobi. Može li on to dvostruko vlasništvo svojim identitetom i ponašanjem uopće opravdati?

LUDJAK JEDAN

"Ludjak jedan učini eror, a svi ga mudri ne mogu remedijat."

Kotoranin (sam) u Držićevu *Arkulinu*, Drugi čin, Treći prizor

Svaki bi redatelj kazališne predstave, ako želi izaći iz okvira obrta, tehnike i tehnologije i pokazati svijetu da je više od majstora svoga zanata, trebao u pretvaranju mrtvoga teksta u živu tjelesnost postupiti isto kao što vjerojatno postupi redatelj svijeta: kad smo već naučili sva pravila igre i zamislili da se u njima snalazimo kao što se snalazi svaki igroznanac u određenom prostoru i vremenu obvijanima velom tajne, u igru, sasvim neočekivano i iznenada, kao na primjer što uđe neki glumac, predmet ili reflektorska zraka, zakorači jedan ludak – *Ludjak jedan*.

Bilo da je "djelotvorni argument za neko iznenađenje", efikasno sredstvo u pričuvu, bilo koja karta koja zamjenjuje svaku drugu igraču kartu, glavni adut, pa makar u liku bogalja ili siromaha, ili "pravi džoker" što nam se iz pravokutna okvira smiješi facom i u kostimu dvorske lude, džoker, *ludak jedan*, uvijek ruši i razara logiku igre, pod znak pitanja stavlja poredak svijeta. Ne može uči ni u jednu seriju igračkih karata ili uzročno-posljedičnih svjetskih nizova; nema vrijednosti i ponosi se nepo-

stojanjem ni jednoga broja koji bi određivao neki poradak; kad se pojavi, pravilan tijek igre obrće na glavu; sličan je zvrku koji preokreće slučaj; džoker uvijek izaziva kaos koji namiguje između dviju karata; može nam uskočiti u lice iskočivši iz okvira, zamadjati nas i zavrtložiti očekivanu ustajalost. Danas je star nekoliko stotina godina i jednako univerzalan kao onog dana kad su ga francuski kolonizatori donijeli nacrtanog u Ameriku.

Njegova je figura geometrizirana fiksacija lovca u šahu i mata u taroku. Od trenutka oslikovljenja u Veneciji u 14. stoljeću, preko mata u taroku Karla Šestoga u 15. stoljeću, njegove pojave u firentinskom krugu do današnjega marsejskog taroka, mat je skitnička karta, bez broja, bez pouzdana mjesta u rasporedu karata; u kružnom tijeku igre stavlja se između početka i kraja i znak je beskonačnosti; kako po sebi ne postoji, zamjenjiv je s bilo kojom kartom; kako je njegov alkemijski simbol alau-nklaun, znači da ga tarok-kombinacija označuje kao nebiče. Poput lutajućeg Židova, mat se pokazuje kao čovjek koji vječno seli, kao nebo, što gleda izgubljeno i neodređeno. S bradom i torbom na leđima, s velikim štapom u ruci, s bijelim risom obješenom o hlače, mat istodobno figurira materijalnost i pasivnost, ravnodušnost i osjetljivost. Šeta stalno i bez cilja, bez zaustavljanja, kao slijepac. Ne staje nigdje jer za njega ništa nije određeno. Luta tijelom jer ne može usredotočiti misli. U pokretu je jer ne priznaje trajnost stvari.

Mat u šahovskoj igri zadaje kralju šah, paralizira mu kretanje, onemogućuje izbor, nevidljivim nitima plete oko njega sve gušću i gušću mrežu alternativnih mogućnosti, da bi se partija završila kao sve šahovske igre, kojima je ključ rješenja upravo nerješivost.

U šahu, mat koji kralju zadaje šah može biti i lovac. U 14. stoljeću Mathurin u jednoj satiri tvrdi da su lovci najbliži kralju. Jedna je figura hijerarhijski gotovo nepokretna, druga stalno i na beskrajne načine pokretna. Kralj i lovac antitetično se nadopunjuju u simetriji svijeta. Lovac je nadmoćniji i od kraljice: prema srednjovjekovnim pravilima, kraljica nije smjela biti predaleko od kralja, a lovac se mogao kretati u svim smjerovima i preskakati sve figure na putu. U srednjovjekovnoj književnosti lovcu u šahu davali su ime *špjun* i *lopov*; igrači su ga tretirali kao lukavoga lakrdjivca ili uhođu koji jede najjače figure; dok je partner na trenutak zaklopio vjedu, lovac bi prevarantski preskočio u pobjedu. Nije ni čudo što su ga nazivali *lovac-luda*. Lovac u šahu, fran-

cuski *le fou*, luda, na arapskom *al-fil*, izvorno predstavlja slona koji na leđima nosi utvrđenu kulu. *Fil* se u francuskom pretvorio u *fol*, a simbol obrane u slona pretvorio se u simbol ludine zaštite: u kapu i žezlo, u kapu s ušima i biskupsko žezlo (Englezi lovca nazivaju *biskop*, biskup), od kojih se sastoji figura lovca na službenim turnirima. Na njoj se izdvaja urez, koji zapravo konkretizira dijagonalni hod, spoj pune i prazne glave, dvosmislenost koju karakterizira svaka luda. Sa svojom kapom i palicom, stalnim atributima, svojim pjesmama i lakrdijama, dvorska je luda oličenje u sebi zatvorenih pravila igre i njezine unutarnje slobode; istodobno ona negira ludički prostor što ga tijelom i ponašanjem ucrtava – glavna joj je zadaća u igri kršenje pravila. Luda je u životu, kao i mat u taroku ili lovac u šahu, prevratnik koji egzistira onkraj svetosti igrina pravila, mješatelj karata, preskakač crno-bijelih životnih polja. Sve ove figure na leđima nose svijet, a na glavi neko pokrivalo, a u ruci neki štap, koji se nekad pretvara u cijelo tijelo. Slika lude zapravo je izvorna slika kralja: umjesto kraljeve veličanstvene estetike ubogarska dinamika, umjesto rituala vragolasti iskrok iz njega, umjesto žezla palica, umjesto krunice kapica...

U konstelaciji simboličnoga kostima i prepoznatljivih atributa, najvažnije mjesto zauzima pokrivalo: kapa, kapuljača ili magareća pokrivača, koja nakon 14. stoljeća izlazi iz mode građana, prinčeva i sudaca i postavlja se na glavu duševno oboljelome. Nosći rekvizite potrošenosti, na glavu kapu stavlja luda, kao što će polucilindar ili dvorogji šešir u iznošenosti na sebe staviti klaun.

Ovisno o kontekstu – *joker*, riječ preuzeta iz engleskoga, u kojem označuje lik lude na igračkoj karti, iz kartaškoga rječnika u kojem znači kartu koja može u nekim igrama zamijeniti svaku drugu kartu, pa se tako ovaj lucidni zamjenjivač može baciti na stol, ali i izbaciti iz takta kartaškoga rivala – prelazi u svakodnevni žargon kao argument u diskusiji ili argumentaciji koji se čuva za kraj da bi se preokrenuo u suparničke misli i postigao konačan uspjeh. Nije uzalud napomenuti da nam svakodnevno u životu treba džoker, kako bismo zamijenili neki element strogoga sustava i počeli graditi svoj element sustava vlastite igre. I dok u našoj stvarnosti dvadeset prvoga stoljeća mislimo na džoker-kupon kojim postižemo dobitak u nagradnoj igri kao zamjenu za broj, slovo ili element neke druge sreće, pomišljamo i na konstelaciju džokera u Gradu od kamenih karata Dubrovnika. Ovisno o društvenom rakursu, tako će dubrovački klub –

kanòtjera nekad biti elegantan simbol intelektualne moći gospara, a nekad pokrivalo nesretnih ubogara, ali uvijek u sebi čuvajući radostan iskrok džokerova – mangupskog i farabutskog – gega i miga.

ČOVULJIC

“Otole obrnuh put Malijeh Indija, gdje pigmaleoni, čovuljici mali, s ždralovi boj biju.”

Marin Držić, Dundo Maroje, tzv. Prvi prolog; “Dugi Nos, *negromant, govori*”

Premda suvremena lingvistika tvrdi da je jezični znak arbitran, odnosno da između verbalnoga ovoja i plastičnoga predmeta ili apstraktno fiksacije ne postoji nikakvo poklapanje, znači da na primjer riječ *mačka* ne sliči mački, čini se da, barem u nekim slučajevima, apsolutno griješi.

Postoje neke riječi što u sebi imaju ljigavost i skoro smrde dvoličnošću, neke koje same sebe uzdižu na pijedestal nedodirljivosti pa ubrzo i same oglašuju svoje nepostojanje mükom u zabačenom rječniku, neke koje su samo cukraste i ništa više, i neke koje su apriori simpatične. Kad nekome kažemo *Čombo*, *kako si?*, znamo da ta osoba nije ni ljigava kao gnjida ni patetična kao gospon ni sečerašta kao bombonček – nego da je to jednostavno naš čovuljic, čovuljak mali, čovječuljak dragi – čombo... koji nam je drag i svima simpatičan i kojeg svi volimo baš zbog njegove istodobne bezazlečnosti, dobrote, ljubavi što se širi oko njega, nezloupotrijebljene inteligencije i simpatične nespretnosti koja se ne ljuti kad joj kažemo: *Baš si pravi čombo!*

Riječ čombo u prostor ucrtava i u vrijeme upisuje svidalačku smiješnost svoje figure: čombo je okrugao kao što su okrugla njegova dva o. Ali okrugao na poseban način. Kad čomba projiciramo u ormar djetinjstva, tražimo ga među čombulinima tajanstvene neodređivosti i ne trenutne prepoznatljivosti. Čombulin nije neki medo ili lutka što previše sliče nekim prepoznatljivim ljudskim ili životinjskim uzorima – mrkom medvjedu ili zvijezdi s pjevačke estrade. Čombulin je onaj mali ili onaj jako veliki okrugli koji ili ne može státi na nogama pa se nesigurno oslanja na zid stalaže ili je ljudski oslikovljena ili skulpturirana lopta koja se njiše u kamari djetinjstva kao što se klati metronom u svjetskoproznom neminovnom odlaženju. Kad se čombulin, čovuljic osovi na svoje noge, kad se veseli klaun prestane lju-

ljati u ritmu otkucaja mehanizma velikoga sata, nespretno prestaje postojati, uozbiljuje se životni metar. A čim nešto prestane biti veselo, ono nestaje u protočnosti odrastanja i mraku smrti.

Čombulini, čovuljici iz dječjeg ormara skrivaju svoju egzistenciju u raznoraznim škatulama. Igrajući se s vragom na feder ili oprugu što sve više izlazi što ga više pritišćemo, poigravamo se s upornošću čovjeka da ostane dijete i pokušavamo svladati energiju vremena koja nas stalno pobjeđuje pokazujući sve duže krakove svoga hobotničarskoga tijela. Otvarajući glazbenu kutiju rastvaramo čombuline umjetničkoga nadrastanja. Svaki dan zavirujemo u čarobni barometar-škatulu: iz nje jedan-put izlazi čombulin sa suncobranom, drugi put s kišobranom – jednom nam se mršti mračna tajanstvenost smrti, drugi put sunčana djetinjasta ljepota. Čombulini se onda poklone i skrivaju se u škatulu. Kao glumci na pozornici na završetku predstave. Ili kao ljudi u životu. Jedan poklon, drugi poklon, treći... i više nam nitko ne plješće. Nema nas više.

Ali čombo je čombo. On može pasti u tombu, kao što padaju njegova dva središnja *m* i *b*, i opet se vratiti. Može otvoriti vrata, reći nam *Dobar dan* i *Dobar večer*. Kao što čine svi ljudi. I uđu i ostanu. Ali čombo ne. Čombo uđe pa izade. Uđe drugi put i opet izide. Uđe treći put, skine šešir, pozdravi zaželjevši dobar večer i izide. To može samo čombo. I mi mu se smijemo. Smijemo se čovuljicu našem malešnomu. Jer tako nalažu zakoni komike. Smiješno je ono što se stalno ponavlja i što asocira na predmetnost – kao naš čombo na čombulina, ili čovuljic na pupicu od drva. Druga je stvar što je smiješno i ono što je iskrizalo nizove, polupalo lončice, pa umjesto o tezoru govori o djevojci; ili obratno. Možda je tako i s našim Čombom – možda su se u njemu prekrizili nizovi trpnje i tuđe, veselja i dragosti. I možda samo on to zna i osjeća, jer je čovječan, kao njegovo prvo slovo. A mi mu se smijemo.

Ipak je naš čombo naš omiljeni Čombo. I zato nam je simpatičan i drag i svi ga volimo. I možemo mu reći i znati sigurno da se neće naljutiti: “Baš si pravi čombo!”

BALOTA

“Otole otegnuh nogá k Novijem Indijami, gdje vele da se psi kobasami vežu, i da se od ziata balotami na cunje igra, gdje od žaba kant u scenji biješe kako među nami od slavica.”

“Dugi Nos, *negromant, govori*”; Marin Držić, Dundo Maroje, tzv. Prvi prolog

Od prvih naslikanih okruglastih tvorevina na antičkim vazama koje lebde između visokozdignutih ruku ushićenih mladića i djevojaka što su i plesnim korakom *pendant* koru iz antičkih tragedija do pojavljivanja renesansnoga nogometa na firentinskom području koji ustoličuje dimenzije igrališta potpuno jednake dubrovačkoj ulici Od Domina, od uklesivanja latinskoga natpisa (tko govori da su grafiti suvremena pojava?) na istočnom zidu crkve svetoga Roka kojima ljutiti srednjovjekovni mrak upozorava nemirne igrače da ne smiju buditi renesansnoga čovjeka i njegovaka žigraši pogled u manirističko zrcalo (a lopta ili balota odskakuje od Domina do Roka, od mračnoga kantuna do sunčana udara u kameinu, odjekuje upravo na mjestu po kojem je trideset godina prije koračao Marin Držić držeći ključke od svoje kuće i zamišljajući loptaste vratolomije u svojim komedijama, skakuće boća 1597. godine iako su njezini nogi i rukohvati upozoreni istinski strogo: *Mir s vama, sjetite se da ćete umrijeti, vi, koji se igrate loptom!*, glede od osmogodišnji Dživo Gundulić njezin lijet prenoseći kasnije u igru Sokolice,... loptasto-bočastu baroknu mogućnost odskakivanja dodiruje zaigrani šestogodišnji Dživo Bunić ucrtavajući zatim poetiku /i njezine igre/ u svoju poeziju, boćinim kraljevstvom prohode sva dubrovačka renesansa i barokna djeca-buduci gospari, svi cureci što poslije trčkaraju u dubrovačkim komedijama i plesuckaju u kasnijim melodramama...), od tih vremena ugrađivanja loptina prijestolja na antičkom i sredozemnom, stranom i našem hrvatskom tlu do danas prolećelo je stotine i tisuće godina i trebali su se promijeniti svjetovi, prošla je povijest čovječanstva, a zapravo je sve ostalo isto: civilizacija se okamenila u svojim trajnim vrijednostima, odbacila hirovite postmodernističke prolaznosti što životare u svakom vremenu – znajući da čemo se “klasići” kao nestoru uvijek vraćati tražeći sigurnost u njezinim skutima.

Sve je, znači, ostalo zapravo isto, pa i naša balota – bez koje se ne može zamisliti *najvažnija stvar na svijetu* (barem prema riječima milijuna nogometnih ljubitelja), bez koje se ne može zamisliti djetetov, pa ni bilo čiji život. Iako hirovita, boća je klasika. A ako je smisao igre u njezinoj nesvrhovitosti, ako je najbolji igrač onaj koji je najmaštovitiji, ako igrati se znači smišljati nove i nove

mogućnosti slobodna i nespupana samoizražavanja, onda je lopta najsavršenija igračka.

Savršen je prvo njezin oblik: iako je matematika najpreciznija znanost i premda je uznapredovala tik do savršenstva, nikad nitko nije uspio izračunati njezine “mje-re” bez ostatka. Možda upravo iz njezina savršenstva proizlazi radost igre loptom: koliko je god nastojali ukalupiti u pravila, lopta će uvijek iz njih izaći, poskočiti, okrenuti se na svoju stranu i vragoljasto nas prevariti. A loptino je savršenstvo u njezinoj svemogućnosti. Teško bismo mogli zamisliti da bi neka igračka mogla ući u toliko igara, a oblikom ostati potpuno ista – kao što je slučaj s našom okruglicom.

Bilo da je “elastičan predmet koji ima oblik kugle, ispunjen zrakom i odskače”, bilo da je krut predmet, tijelo “kojemu su sve vanjske točke jednako udaljene od središta”, bilo da je drveni ili plastični predmet, naša se boća/lopta/kugla lopta nama u svim smalicama svoga kretanja: proizvoljno se ponašajući, izvjavajući nas malim ili velikim neugodnostima, zavlači se za kantune povlačeći nas za nos..., jednostavno: igra se nama i s nama.

U svojoj drami o životnoj igri, *Višnjiku*, Čehov zasniva dramatičnost na nepostojanju kuglica za biljar o kojima se stalno govori: pravila životnog biljara nestaju jer su nestale kuglice. U trenutku kad je na dražbi prodan višnjik, razbijen je biljarski štap. Prije toga Čehov je uveo loptu na teren za krocket u cijelom jednom činu. A prije toga, u *Galebu*, jedna je kuglica iz pištolja ubila pjesnika.

Jedan poznati filozof tvrdi da je čovjek Bog, a da je taj bog dijete koje se igra. Jedan suvremeni teatrolog misli da je budućnost kazališta u uspostavljanju pozornice-kugle: mogućnost putovanja glumaca i gledatelja u kugli utjelovljuje ljudski duhovni i tjelesni mikrokozam sa svim zvijezdama, sunčalištima i sjenama.

Ako je kazalište svijet, ali i više od njega, je li to “više” onaj “mjerni ostatak” kugle i njezina kretanja u matematičkim i fizikalnim formulama ili jednostavno uživanje u rukometu, kuglanju, boćanju, u odsajcima i odsokcima frnjastih zafrkanata iz našega djetinjstva, u sunčanom piciginu... Možemo li našoj baloti vjerovati ili nas je opet, kao prava lopta, farabutski i mangupski simpatično prevarila u kugli, boći, bari, boči, košu, mreži, bulinu, “od zlata balotami na cunje kad se igra”?!

RUŽA

“PETRUNJELA: Rozico, da čekaj, još će doć danak taj.”

Marin Držić, *Dundo Maroje*, Drugi čin, Jedanaesti prizor

[Petrunjelin odgovor na Popivino udvaranje]

Ruža je ukrasna vrtna, kultivirana ili šumska trnovita biljka iz botaničke obitelji ruža s mirisnim cvjetovima raznih boja – *Rosa*. Ujedno je i ukras ili uzorak u svom obliku, obliku ruže. Ruža može biti bijela i divlja (šipak), žuta i zimska, mjesecačka i stoperka, stolista, ali i ruža vjetrova, dijagram, kad pokazuje ružoliki spektar vjetrova na nekom mjestu. Kao izvedenica – ružičnjak, miriše kao vrt zasađen ljepolikim cvjetovima. Uz ružu se vezuju i dvije vrlo česte fraze: kad netko ima sreće u životu, govori se da mu cvjetaju ruže; a ako je netko optimist, govori se da sve gleda kroz ružičaste naočale. Dubrovačka je *rusa*, umanjenička *rozica*, vrlo rijetka u suvremenim rječnicima i spominje se samo u odnosu na prošlost, premda stalno cvjeta u svim dubrovačkim vrtovima, bilo kao japanska ili penjačica, bordo ili ružičasta, bijela ili narančasta, žuta ili purpurnocrvena, uspavana ili stalno probudena, puno ili malo mirisna, nježna ili opasno dračava, kao u bajci o Trnoružici, a posudivši ime od talijanske i latinske *rose*. Često pokraj dramskih osoba treperi i u Držića i u Vojnovića, dajući svoj miris vodici rusatoj ili svoje laticice otcicu rusatom, ili preobrazivši svoj lik u lijepu djevojku – rusicu. Pa kad još ima ruse prame, znamo da su joj kose duge i plave.

Je li samo slučajno ruža ušla u rusmarin, ružmarin, simbol radosti, pogotovo svatovske, je li sasvim slučajno velikodušno posudila svoje ime ružu, kojim žene uljepšavaju svoje usne? Koji joj je put bio do Roznkavalira, iskoračila iz Straussove komične opere u život gosparske elegancije i galantnosti? Koliko su ružine ljepote svjesne žene dok piju rozolin, liker od ružina lišća, i grickaju ružine, groždice? Ili razgledavajući rozete, bilo kao vrpcu što ukrašava orden, bilo dragi kamen brušen u obliku piramide, bilo ružičasto okrugli ornament ili rozetu-prozor? Jesu li svjesne žene Ruže, Ružice, Ružine, Rusice, Rozamunde, Roze i Rozalije kakav teret – najljepše ljepote – u sebi i sa sobom cijeloga života nose?

Zna li rusica da je ušla u krunicu, kraljiše, rožarij, i

da se s njome u društvu svaki dan šapću Očenaši? Zna li ona da je dala ime Rusalki, vili šuma i voda, ili da se preko grčkog jezika uvukla u katolički blagdan, da u Dubrovniku i Boki Duhove zovu Rusalje? Zna li i da je prevarila sve rječnike – jer nijedan nije zabilježio njezinu kruhovitu dubrovačku preobrazbu: malu ukusnu rusicu, koja nam svakodnevno prekida glad u obredu životno-kazališnih trenutaka?

Rusica zna da je boja njezina kostima više nego vrlo važna i da označava cijelu predstavu ljudskoga života. Kad su joj nadijevali ime, doveli su je u vezu s kišom i rosom – latinska *rosa* proširak je latinskog *ros*. Kad je Apulejev magarac pojeo vijenac crvenih ruža, dar Izidina svećenika, preobrazio se u čovjeka i rusici dao karakteristiku simbola preporoda, što se često ogleda u zelenoj boji, na primjer nerijetko se priključujući uz maslinu, stablo posvećeno božici modrozelenih očiju – Ateni, rodenoj na otoku Rodu, vezanom uz tajnu inicijacije. Osim u Ateni ruže su u Grčkoj bile posvećene Afroditi i bile su bijele boje; potčrčavši prema Adonisu kad je bio smrtno ranjen, božica se ubola na trn i tako je drača skrivala što se bjelina obojila krvlju... bijela je ruža postala crvena. A to je na pozornici grada-teatra prikazao Marin Držić vlasteli na piru pokazavši njihov odraz u komediji naslovljenoj *Pripovijes kako se Veneru božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena*. Znajući za njezinu preporoditeljsku ulogu, stari su narodi u svibnju prinosili pokojnicima jela od ruža; tu su svetkovinu nazivali *rosalia*... odatle dubrovačka riječ *rusalje*.

Ružičasta boja, izvedena od imena i imenice *Ruža*, u sebi sjedinjuje obje njezine boje: bijelu i crvenu, obje njezine temeljne uloge: ljubav i nevinost, strast i čistoću, transcendentalnost i božansku mudrost. U njoj je utjelovljena i velika i mala glumačka preobrazba: alkemijska mala mijena, promjena kamena u bijelo, povezana je s bijelom ružom; alkemijska velika mijena, promjena kamena u crveno, naslovljena je u knjigama mudraca kao *Crvena ruža*... Vjerojatno nikad neće biti razriješena dvojba Aristotelova određenja oponašanja: je li veliki filozof pišući o tragediji mislio na oponašanje prirode ili na oponašanje djelovanja prirode? Preobražavajući njegov termin “tragedija” u naš “ljudska predstava”, često i nesvjesno u svoj život unosimo prirodu. Nazvavši prostor za igru i život najmanje djece dječjim vrtićem, djecu smo, ne hoteci možda, poistovjetili s cvijećem. Oponašajući presvlačenje prirode, njezin život od proljetnoga spektakla boja do zimskoga skidanja odjeće,

tražili smo ono što je trajno najljepše odjeveno – vječno procvjetali cvijet: svijetelje.

Sjećam se, kad smo kao djeca išli u dječji vrtić, najdraža nam je zabava i najljepši doživljaj bio vezan uz posjete prirodi, uz mirisanje cvijeća i pravljenje herbarija, uz igru između cvijeća. Kad smo se u najmlađem dječjem cvjetnom korzu maskirali u latice i pupoljke, svi smo na Stradunu htjeli biti rusice. Ili zbog izreke "Lijep(a) je ko rusica", ili možda i zato što nismo znali zašto se kraljica dubrovačkoga pekarstva zove *rusica* – je li zato što lijepo miriše, ili što ima oblik kao najpravilnija i najokruglija ruža, ili zato što njezin pupoljak "procvjetava" u sva godišnja doba.

PREMIJERE

RAZGOVOR

TEMAT

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O

STAROM

MEĐUNARODNA

SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX

HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

DRAMA

Čovjek nikad ne zna kad je uvučen i tko ga uvlači u životno-kazališni ritual, u kojem je trenutku glumac, a u kojem redatelj: može se procvjetati kao cvijet Stradunom, cvijeće se može primiti na rođendan i postaviti na grob, ali i dati pjevačici kao dar na poklonu nakon završetka koncertne predstave. Ali, nije svejedno koji ćemo cvijet dobiti – drugo je dobiti karanfil, a drugo ružu – najveću i najljepšu glumicu, kraljicu. Jedno je kad u životnoj predstavi zamiriše simbol, drugo kad se iz ruke u ruku pronosi nekakav travuljak. Tad sigurno životu-redatelju ne cvjetaju ruže niti ga okružuju mirisnolijepe ili slatkokusne rusice, čest simbol-predmet u pjesništvu dubrovačkih trubadura i petrarkista Džore Držića i Šiška Menčetića.

Možda ne treba rusicu izvaditi iz njezina prirodnog okvira da bi je se stavilo u neki drugi i učinilo kazališnom. Premda cvjeta i ljeto i zimi i uljepšava jesensko opadanje lišća, proljeće je tom simbolu svih žensko-muških maštanja i dubrovačkoj kraljici cvijeća – ipak njezina najprirodnija pozornica. Misleći o proljeću, a gledajući ubranu ružičastu ružu na radnom stolu što viri prema svojim rusicama ukorijenjenima u dardinu, sjećamo se Cioranovih *Suza i svetaca*, a jedan/jedna od njih je i proljeće: "Ima proljetnih dana, razblaženih toplim i deprimirajućim vjetrom, kad se čini da će svi bolesnici umrijeti u predvečerje, a zdravi ljudi nadživjeti, u spektru i sanjalački, žureći kroz irealnost i tražeći sebe pokraj zidova, dodirujući se da bi se prepoznali i u strahu da se neće naći." U toj melankoličnoj atmosferi europskoga stoljeća, koja oznakovlje sve sadašnja kazališna "događanja", živi naša glavna glumica-kraljica cvijeća. Kao i u svih lijepih glumica i kraljica, rusičina je temeljna karakteristika preobrazba i preodijevanje.

Kršćanski ikonografi tumače je kao kalež koji skuplja Kristovu krv, kao preobrazbu kapi te krvi, kao simbol Kristovih ruku. Ovisno o tome koje položaje i mjesta u mizanscenskom kretanju zauzima, ruža obavlja različite uloge: nebeska ruža, ruža otkupljenja, postavlja se u središte križa, na mjesto Kristova srca; mistična rusica, ruža kršćanskih litanija, što živi u kulisi *Božanske komedije*, simbol je Djevice, a u kulisi *Romana o ruži* slika je duše i Krista; zlatna ruža ima najzahtjevniju ulogu – simbolizira duhovnu moć i neznanje, uskrsnute i besmrtnost. Zato – položimo ružu-rusicu na grobove svojih najdražih i zaželimo im ugodan i miran, ružovit, ružolik i ružičast san u vječnosti, da spavaju s nama u našim lijepim, sjećajućim se i zauvijek zapamćenim snovima.

BRODAC

"U vršenje na svrsi činjenja drugoga vile dohode u jednomu brocu i govore."

Marin Držić, *Hekuba*, Drugi čin, Treći prizor [početna didaskalija]

Dok barka stoji usidrena u Gradskoj luci, dok se lju-lja ispred Lokruma očekujući ugriz ribe, dok oplivljava svijet kao spasiteljica na prekoceanskome brodu na kojemu navegavaju dubrovački pomorci, dok se sunča u Portu ispod zidina, u toplom modrom moru, dubokom i prozirnovedrom kao dragi pogled, ni ne sluti koliko sumnje unosi u glavu njezina mediteranskoga ljubitelja/zaljubljenika koji pokušava racionalizirati postojanje nečega što je oduvijek blo u najbližoj blizini najdublje osjećajnosti.

Bogati simbolizam barke, koji se nesvjesno ili podsvesno reflektira kao mediteranska uгода ili kontinentalna neugoda, proizlazi iz njezina oblika što neodoljivo podsjeća na prostor utrobe. Mediteranac nikad ne bi povezoao barku s plovilom mrtvih, koje se pojavljuje u mitologiji gotovo svih civilizacija kao Sunčeva barka kojom mrtvi prate Sunce ili u kojoj Sunce prati pokojnike – u Oceaniji u Ocean, u Egiptu kroz opasnosti dvanaest područja podzemnoga svijeta. U simbolologiji se mrtvih barka, opredmećenje putovanja, povezuje s ljesom, ali i izlazi iz njegove strahotne unutarnjosti kao iznova otkrivena kolijevka koju, podsjećajući na dojku ili uterus, prevladava danteovski i vetranovičevski figurirana Karolina barkarijola nesreće preobražavajući se u prvo is-

tinsko sanjalačko putovanje, u simbol sigurnosti, utičište na opasnoj životnoj plovidbi u kojem vesla barkarijola sreće. Preko mjesta usjedštenja magične snage i Raina istjerivanja neprijatelja svjetlosti, barka prelazi put preobražaja do Noine arke spasa i crkvenoga broda. Prevozeći mogućnost života u onkraj, barka se tako pretvara u nositeljicu svjetla i zadovoljstva, u odražavateljicu sunčeve topline, u mediteranski simbol sreće.

Prisjećajući se plova barke kroz svjetsku dramu, zaustavljajući se na grčkoj barci kao donositeljici izgubljenih glasnika sreće ili nesreće, na elizabetinskoj barci kao vjesonoši protoka vremena i na goldonijevskoj barci kao opredmećenju (po)morske sudbine na pozornici, znači na barci kao utjelovljenju imaginarnoga prostora koji uvjetuje život prikazanoga i na preobražaju simbola u pozorički znak, zastajemo na djelima-sidrištima dvojice najvećih dubrovačkih dramatičara – Marina Držića i Iva Vojnovića – i uočavamo ucrt barke – *broca* Vidrina u njihovoj dramaturgiji.

Čini se da je u Držićevu *Dundu Maroju* završetak namjerno izgubljen, odnosno kao da činjenica nezatvorene strukture oznakovlje prijelaz renesansne poetike savršena svijeta u manirističku višestrukog odzrcaljenja. Renesansna i maniristička dramaturgija sučeljava(ju) se u *Dundu Maroju* na palubi broda: sve su dramske osobe-našijenci doplovili u imaginarni Rim u barci – *brocu* Dživilulina Lopudanina; drama završava u trenutku kad Dživilulin pokušava ukrcati putnike Dubrovčane u barku – brod renesansne dubrovačke ideologije.

Orsatov monolog iz prvoga dijela *Dubrovačke trilogije*, *Allons enfants*, o Dubrovniku kao brodu koji plovi (*Ukrcajmo se, ponesimo barjak i sv. Vlaha, pa odjedrimo – kako naši davni oci! – ... Galebi i oblaci će nas pitati – Ko ste? koga istete?... a jedra će odgovoriti: Dubrovnik plovi!... Dubrovnik opet ište pustu hrid, da skrije Slobodu!*), postaje u drugoj jednočinki govor potopljenih, tema koja visi u zraku *Sutona* kao zraka metafore: gopsarska klasa koja propada uspoređuje se s brodom koji tone ("Jer je taj brod već davno na dnu mora, a preživjeli pomorci nemaju, i po kanonima svog surovog pomorskog morala, nikakvih obaveza prema već potopljenim brodovima"), da bi se u trećemu dijelu orsatovska povijesna plovidba prema Slobodi pretvorila u zaljuljani brod i "imaginarne palube i posade koje prolaze našom unutarnjom pozornicom".

APLAUDIRATI/PLJESKATI

"[...] son vostro servitor! Valete et plaudunt!"

Kotoranin (sam) u Držićevu *Arkulinu*, Peti čin, Sedmi prizor; *Svrha Komedije od Arkulina*

U početku stvaranja svake kazališne predstave krije se nešto od početka stvaranja svijeta: kaos u pokretima, razgovorima, domišljanjima, razmišljanjima, redateljским, glumačkim, kostimografskim, scenografskim, glazbenim, tehničkim interpretacijama teksta prenosi se na kaotičnu atmosferu koja vlada na čitaćim probama, na svakom pokusu, pa na svim aranžirkama, probama na pozornici; na omuhavanje lutajućih gledatelja koji gledanje proba često ometaju stalnim otvaranjem i zatvaranjem vrata... Onima koji se duže zadržavaju na kazališnim probama kao usputnici ili promatrači osnovni je dojam gubljenje vremena, nedogađanje, pauziranje između stalnih ponavljanja, čekanje koje nije uzrokovano ničim...

S vremenom se iz kaosa počinju izdvajati okviri smisla, mizanscene, govora, sve manje prekidani izlaženjem iz gledališta, a sve više ritmičnim izlaženjem slika na sceni. I napokon, na prvim generalkama kaos se pretvara u tišinu iz koje se rađa predstava. Da bi ponovno u nju uronila, kao u sigurnost i neizvjesnost, ponavljajući disanje svijeta – koji na kraju jedne rečenice stavlja točku kao znak utoka povratka; moć i završetak jednoga strujnoga kruga, kao stanje krajnje apstrahiranosti dogođenog i doživljenog, kao izvorište i žarište nečega što je emaniralo i što će nastaviti zračiti neku energiju. U svakoj tihoj točki početka i završetka predstave utječe se njezino prostorno značenje što oznakovlje središnji ocrtni sjedišta krakova križa, ocrtavajući razrješenje proturječnih težnji, ravnotežu tjelesnih impulsa i sklad duhovne integracije. Postavljena u presječiste trokutaste energije vidnoga polja što izvire iz gledališta i s pozornice, ona je malešni krug zajedničke nade u razumijevanje, potencijalna praznina iz koje se razvija klica tajanstvenosti bića i svijeta.

Tišina prazne pozornice na početku i kraju predstave uvodi u otkrivanje novoga maloga svijeta u scenskoj kugli i u otvaranje makrokozma osmišljena tijelom izvedbe. Tišina najavljuje ritual otvaranja prolaza u novo, obavlja se oko velikih događaja nadživjući se nad zatvoreno šutnje, nad njezinu dobivajuću skrivenost pred strahom od buke i geste. Znajući da će nakon završetka

PREMIJERE

RAZGOVOR

TEMAT

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O

STAROM

MEĐUNARODNA

SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX

HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

DRAMA

vremena nastupiti upravo ona – tišina, ponaša se velikuodušno i otvoreno, u svoj plašt skrivajući sve male osamljene, jadne, nezadovoljne i prestrašene – šutnje.

Znajući kolika je važnost uočavanja tišine što uvodi u mogućnost dodira s tajnom, pokušavamo inicirati njezin veličanstveni nijemi govor, pokrenuti njezinu čujnost. Zato pribjegavamo zvuku. Jer, zvuk je ušna svjetlost koja rasvjetljuje gledališni mrak pokrećući spoznaju koja se javlja onkraj viđenog i reflektorom osvjetljenog. Percipirajući na taj način odjeke iskonskog možemo čuti i otkucae emotivnoga, srca. Slušajući ozvučenu tišinu istodobno čujemo i izvore svemira i nadu i bogoliku snagu.

Da bismo tišinu predozvučovali, a neprogovorili i poremetili njezinu tajanstvenost, koristimo vlastite udaraljke koje dozivaju božansku moć – ruke.

Koliko se funkcija udaranja dlanom o dlan, pljeskanja, često brka s udaranjem dlanom o neku drugu površinu, svjedoči i rječnik suvremenoga hrvatskoga jezika. Pod riječju *pljeskati* navode se dva značenja: prvo – udarati nečim mekim i savitljivim po površini koja pri tome proizvodi šum pljuska (!) i, drugo – udarati dlanom o dlan u znak odobravanja, radosti, što se podudara s aplaudiranjem, pljeskom, aplauzom. U jednom su glagolu ovdje, dakle, spojeni leksemi nastali od onomatopejskoga *pljus* i *pljas*, što označavaju negativnost, kažnjavanje, i pozitivnost, aklamaciju; poistovjećenje pljuska, pljeska i pljuske.

Udarajući dlanom o dlan, mi smo u Dubrovniku zato oprezni pa ne plješćemo; draže nam je *čičanje*, jer njime dozivamo magičnu formulu iz bajke: “ČIČA MIČA SVRŠILA JE PRIČA.”

Pljeskanje dlanom o dlan zato ne označava samo trenutnost izvršenja, obavljanje nečega dok trepneš okom, u tren oka, nego i želju za sudjelovanjem u ritualu bajkolikog. Jer, dlan u sebi krije tajnovitost brižnoga čuvanja, čega je ostatak i u izreci “gledati u dlan” ili “čitati s dlana”, “gatati iz dlana” u smislu *čitati sudbinu, proricati budućnost iz dlana*, ali i u sintagmi “svrbi me dlan” u značenju *predosjećam novčani dobitak*.

Ali, kada dozivamo izvodače da dođu na scenu i više puta nakon prvoga poklona ili kad nestrpljivo očekujemo početak tišine predstave u tišini gledališta, ozvučujemo radanje nečega novoga ne samo udaranjem dlanom o dlan nego i čičanjem/pljeskanjem cijelom površinom ruke o površinu druge ruke. Otvarajući ruke otvaramo nebesa koja sudjeluju u nebu univerzuma, a sklappajući ih označavamo primanje kozmičkih sila ili sila Svemira. Ruka, produžetak duha, na taj način ozvučujući zazivanje Božje milosti i otvorenost duše prema bogolikome stvaralaštvu, kazališnim manifestacijama. A *manifestacija* ima isti korijen kao i *ruka*: znači ono što se otkriva i objavljuje, pokazuje i očituje, ono što može biti zahvaćeno rukama, skriveno i zaštićeno pljeskom i otkriveno čičanjem. Pa i tad kad se pravimo da ne znamo činjenicu da su *māni* u starih Rimljana dobri duhovi podzemnoga svijeta, duše pokojnika kojima su iskazivali štovanje... na kraju ili na početku nečega dobroga, tajnovitoga ili radosnoga – plješćimo! Plješćimo Marinu Držiću Vidri za njegovih i naših pet stotina godina!

nom o dlan nego i čičanjem/pljeskanjem cijelom površinom ruke o površinu druge ruke. Otvarajući ruke otvaramo nebesa koja sudjeluju u nebu univerzuma, a sklappajući ih označavamo primanje kozmičkih sila ili sila Svemira. Ruka, produžetak duha, na taj način ozvučujući zazivanje Božje milosti i otvorenost duše prema bogolikome stvaralaštvu, kazališnim manifestacijama. A *manifestacija* ima isti korijen kao i *ruka*: znači ono što se otkriva i objavljuje, pokazuje i očituje, ono što može biti zahvaćeno rukama, skriveno i zaštićeno pljeskom i otkriveno čičanjem. Pa i tad kad se pravimo da ne znamo činjenicu da su *māni* u starih Rimljana dobri duhovi podzemnoga svijeta, duše pokojnika kojima su iskazivali štovanje... na kraju ili na početku nečega dobroga, tajnovitoga ili radosnoga – plješćimo! Plješćimo Marinu Držiću Vidri za njegovih i naših pet stotina godina!

ROLAND PANZA

ZVUCI VIDRE

O muzikalnosti i glazbi Marina Držića

Kada je riječ o općepoznatim činjenicama, kao što je ona o nepostojanju jasnog dokumentacijskog uvida u skladateljski opus glazbenika, u notni zapis kompozicija Marina Držića, koje su ostale uporno izgubljene voljom prirodne katastrofe ili slučajnosti, sve što preostaje jest pokušaj da se utvrde poticaji muzikalnosti, onog specifično ljudskog koda koji još nerazvijen, neiskvaren u sebi nose svi ljudi prije prve jasne poduke ili kritike i da se što preciznije prate u vlastitom razvoju, koliko je to moguće. Riječ je o impulsima koji kasnije postaju iznimno važni za nastanak književnog teksta, koji osim na ljudskom i formalno-ideološkom planu svakako funkcioniraju i na planu realiziranih glazbenih impulsa. Pri tome se svakako može izdvojiti neprocjenjivo vrijedna dihotomija između dvaju naizgled različitih nagona volje, dvaju izvora stvaralaštva koji potiču iz samog korpusa muzikalnosti. Vrijedna je pažnje ta gotovo zbnjujuća formalna raznolikost koja je baš zbog te usporednosti razvoja u autoru probudila zaigrane mogućnosti – baš zbog uložena truda da se stvari, koje su u svojoj biti jednake, formalno-sadržajno pomire; riječ je o onom naizgled sukobu između majstora orguljaša koji svira pasažnu liturgiju, a zatim ulazi u izmaštani antički svijet pastoralna i nakon toga ova dva osjećaja sjedinjuje u pobuni Pometove slobodne volje; iako oba impulsa zapravo uopće nisu uspostavljena kroz sukob, ona jednostavno nastaju u istom središtu muzikalnosti, a na određenim je dobima čovjekova razvoja očito bila zadaća da ih skladno pomiri, kao što je i doba renesanse na trenutak u tome svakako uspjelo.

Prema dostupnim izvorima, slavni je komediograf prije svega bio multiinstrumentalist, za što kasniju pot-

vrdu možemo naći ako ne u konvencionalnoj poeziji, onda svakako u polifonim, ambijentalnim pastirskim dramama i usavršenom izrazu komedija koje su u sebi uvijek sadržavale i određene formalne elemente glazbenog slikanja.

Očito je kvalitetno svladao sviranje kada je bio primljen za glavnog orguljaša dubrovačke katedrale 1538. godine, u razdoblju kada se sva sila glazbenih formi instrumenta orgulja još uvijek vodila pod jednom cjelinom, nemajući milosti za razdvajanje koje će se zbiti tek kasnije, u vremenu neposredno prije i u samom baroku, kada će zapravo zaživjeti nekoliko zasebnih orguljaških pravaca koji će omogućiti veće autorstvo i masovniju popularnost.

Izvori navode vješto sviranje na još šest instrumenata – leutu, flauti, kornetu, kordini, klavičembalu i violinu – što znači da je pisac vješto balansirao rodovima instrumenata, usavršavajući se jednako na puhačkim i žičanim instrumentima kao i na instrumentima s tipkama. Za Marina Držića tvrdi se da je bio jednakovrijedan svirač na svim navedenim instrumentima, a postoje potvrde da se na studijima u Sieni zapravo usavršavao. Više od svega, ovakva podjela i silna zainteresiranost za toliko stvari govori o močnoj ritmičnoj sposobnosti, koja dolazi razvojem urođenog osjećaja za takt, jer bez nje se nitko ne bi mogao snaći u jednako kvalitetnom pokušaju sviranja raznorodnih instrumenata. Osim toga, upravo je taj ispolirani, gotovo razorno oštri ritam, glavna formalna karakteristika stihova njegovih najuspjelijih komada, koji uz dodatak bujajuće renesansne satirične britkosti doslovice pred sobom nose sve ono “nahvao”.