

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Aleksandar R A D O M A N (Fakultet za crnogorski jezik i književnost – Cetinje)

aleksandar.radoman@fcjk.me

ILIJA KULJAŠ – PERAŠKA PRERADA
MOLIJERA I/ILI
LEGITIMISANJE DRUŠTVENOGA PORETKA

Primljeno: 1. 12. 2017.

UDK: 821.163.4(497.16).09-22”17”

821.163.42.09-22”17”

Komedija *Ilija Kuljaš* u literaturi je još od njena prvog publikovanja u dubrovačkome *Slovincu* 1880. godine tretirana kao dubrovački prijevod Molijerova *Građanina plemića*. Analizirajući literaturu o komediji, kao i neuočene detalje te dosad nepoznate izvore vezane za njeno porijeklo i autora, autor ovoga rada ukazuje na mogućnost da je tekst nastao u Perastu sredinom XVIII vijeka. Stepenn odstupanja koji *Ilija Kuljaš* pokazuje u odnosu na *Građanina plemića* omogućava da tekst bude tretiran kao nova komedija. Nov je to tekst u više ravni, a prije svega žanrovskim odmakom od predloška i potom integrisanjem u sociokulturni kontekst u kojemu nastaje i u kojemu mu je namijenjena dvostruka uloga – reprezentacije svakodnevice i agensa etabliranja postojećega društvenog poretka.

Ključne riječi: *Ilija Kuljaš*, Đuro Bane, Perast, komedija, Molijer, novi istorizam

157

UVOD

Ranonovovjekovno komediografsko nasljeđe Crnogorskoga primorja još uvijek nije dobilo adekvatan naučni tretman. Nekoliko je faktora koji su uticali na takvo stanje. Kako ranija istraživanja nijesu notirala komediografske tekstove iz ove epohe, a oskudni dokumentarni izvori nijesu mogli poslužiti za precizniju rekonstrukciju teatarskih aktivnosti, to su izostali ozbiljniji istraživački pokušaji osvjetljavanja ovoga problema. Namjera nam je da ovim radom pokušamo povezati tekstualne tragove zabilježene u kodeksima različite provenijencije kako bismo ukazali ne samo na evidentno postojanje ranonovovjekovne komediografske tradicije u Boki Kotorskoj, već i na njen aktivan odnos prema društvenim zbivanjima u toj sredini.

PERAŠKE POKLADE I "OKVIRI KOMIČKE SLOBODE"

U jednome dokumentu iz 1715. godine znameniti peraški pomorac Marko Martinović (1663–1717) dao je precizan scenario karnevalskih svečanosti koje su se trebale desiti 3. marta 1715. poslije podne, ukoliko to vrijeme dozvoli ili, ukoliko dođe do odlaganja, posljednja dva dana poklada. Budući da drugi tekstualni tragovi karnevalskih proslava u Perastu ranoga novovjekovlja do danas nijesu objelodanjeni, a da su rijetki i oskudni pomeni karnevala i u susjednim gradovima Crnogorskoga primorja, poput Kotora¹ i Budve,² Martinovićevu ćemo opisu ovde posvetiti posebnu pažnju.

Kako na samome početku svoga nacrtu veli Martinović, scenario je pripremljen u znak veselja što je oglašen početak rata između Mletačke Republike i Osmanskoga Carstva. Kao mletački graničari i nosioci njihove zastave u ratovima, Peraštani su nešto manje od dva mjeseca od obznane rata između Sinjorije i Porte, kako se to vidi iz Martinovićeva teksta, njegov početak kanili veoma pompezno proslaviti. Prilično kompleksnu ceremoniju sastavljenu od nekoliko scenskih i plesnih cjelina, s propratnim dopadljivim efektima i uz pratnju muzike, Martinović je detaljno razradio. Prvo bi trebalo dovesti jedan vašel "pod pjacu", šezdeset lakata daleko od kraja, pa od pilastra gradskoga zvonika protegnuti konop i dobro ga rastegnuti nad vašelom. Na prostranome podnožju trebalo bi postaviti kip "nevjernika s turbanom" i u njemu vještačke vatre. U određeno vrijeme od strane Penčića, a to je dio grada okrenut prema Risnu, pojaviće se "neko odjeven kao veliki general" s mnogobrojnom pratnjom časnika, dok će se s druge strane, od Luke, pojaviti "mladić raskošno odjeven po devojačku, predstavljajući kćer spomenutoga generala", u pratnji četiri glumca koji će glumiti dame i plesati s cimbalima u ruci. Susret generala i njegove kćeri odigraće se na pjaci, inače samome središtu gradskoga života, đe će, nakon što devojka ponizno poljubi generalovo odijelo, general otkriti da se obrekao bogu Jupiteru da će žrtvovati prvoga ko mu dođe u susret pri povratku u svoj grad, u znak zahvalnosti za udijeljene mu pobjede. Nakon što isuče mač, devojka će od oca zatražiti da prinošenje žrtve odgodi na mjesec dana kako bi pripremila

158

¹ Nekoliko novijih podataka vezanih za karneval iz Sudsko-notarskih i Upravno-političkih spisa Kotorskoga arhiva objelodanila je nedavno Stanka Janković-Pivljanin. V. Stanka Janković-Pivljanin, "Iz kulturne istorije Kotora – karneval", u: *Knjiga o Kotoru*, ur: Katarina Mitrović, Magelan pres, Beograd, 2014, str. 152.

² Dragocjena svjedočanstva o pokladama u Budvi nalazimo kod pisca i kanonika Antuna Kojovića. V. Antun Kojović, *Djela*, priredila Zlata Bojović, Obod, Cetinje, 1996.

dušu na taj čin. Otac joj na molbu prisutnih odobrava odgodu, a potom je poziva da sedne na prijesto s njim kako bi zajedno pogledali svečanosti koje je u čast njegova povratka priredio narod. Uslijedi udaranje u bubanj, hici i plesna tačka, nakon koje na pjacu izvode bika kojem odrubljuju glavu. Zatim idu kolo i pjesma "po mjesnom običaju". Dio ceremonije koji slijedi obuhvata veliki broj likova i komičnih situacija u koje dolaze, uključujući likove Zakanjina, Doktora i Pantalona, poznate maske talijanske komedije *dell'arte*. Tako Kranjac, "obučen kao lakrdijaš" (tipični buffo) na sceni izvodi razne lakrdije, improvizacije i "uobičajene brbljarije" dok mu mladići za pantalone prilijepi fiške, čije ga pucanje ćera da skoči u vodu. Za njim u vodu skoćice i Đavo kad u opštem metežu na sceni shvati da niđe nije siguran. Tu su i prepoznatljivi motivi iz komedije *dell'arte*, poput motiva klistira i pometnje koju izaziva, vječito u pratnji Doktora. Potom slijedi let s pilastra zvonika do vašela po konopu, a tu atrakciju okončavaju udarci u fanfare i bubanj i puščani hici. Scena će se još jednom otvoriti za lakrdijaše, Pantalona, Doktora i Zakanjina i njihove uobičajene gegove, no ovaj put će ih đavo koji izlazi iz tamnice, jednog po jednog smjestiti u tamnicu. Nakon još jednoga kruga "stranih plesova", a u zavisnosti od doba dana moguće i domaćih, u sumrak slijedi paljenje karnevalske lutke, uz pratnju vatrometa sa zvonika, udaranje bubnjeva, fanfara i kitara te uz opšte povike: "Živio rat, živio rat, živio rat!" Zatim se protagonisti svečanosti uz pjesmu povlače u kuću na večeru, a poslije večere nastavlja se ples i pjesma. Na kraju svoga nacrtu karnevala Martinović daje zanimljivu opasku:

Pošto moraju završiti svoju ulogu svi, koji budu u igri, ko prouzroči nemir i buku, bit će globljen prema uvidavnosti.³

Kao što se vidi iz opisa, svečanost čiji je nacrt koncipirao Martinović odvija se u sklopu širih pokladnih događanja i zamišljena je kao jedan od vidova obredno-predstavljačkih formi narodne smjehovne kulture, kojom se ukidala i izvrtala svakodnevnica, njena službena pravila i uzusi, i otvarao prostor za upliv drugačijih modela ljudskih odnosa i ponašanja, makar ambijentalno ograničenih javnim prostorom gradskoga trga i vremenski oročenih 6. januarom i početkom uskršnjega posta. Osnovno karnevalsko jezgro te kulture, kako veli Bahtin, "nije čisto *umetnička* pozorišno-predstavljačka forma i uopšte ne pripada oblasti umjetnosti. To jezgro se nalazi na granici umjetnosti i samog života. U suštini, to je – sam život, ali uobličen na poseban

³ Pavao Butorac, "Dva nepoznata rukopisa Marka Martinovića", *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, I, Dubrovnik, 1952, str. 383.

način igrovnom slikom".⁴ Formu karnevala kao svijeta okrenutog naglavačke Bahtin još preciznije definiše: "Nasuprot službenom prazniku, karneval je slavio reklo bi se privremeno oslobođenje od vladajuće istine i postojećeg poretka, privremeno ukidanje svih hijerarhijskih odnosa, privilegija, normi i zabrana. To je bio istinski praznik vremena, praznik nastajanja, smenjivanja i obnavljanja. On je bio protiv svakog ovekovčenja, završetka i kraja. Bio je okrenut budućnosti koja se ne završava."⁵ Sigurno da Bahtinov nesumnjivi i prodoran doprinos osvjetljavanju smjehovne narodne kulture srednjega i ranoga novoga vijeka ne može osujetiti prigovor da je ovakav opis karnevala, u jednom drugačijem čitanju, možda suviše jednostran. Naime, afirmacija slobode i nezavisnosti od bilo kojeg poretka, iako primamljiva utopijska slika, pri drugačijemu svjetlu mogla bi se pokazati kao vješto simulirana i kontrolisana praksa kojom ipak upravljaju nosioci političke i ideološke moći. Tu janusovsku prirodu karnevala Umberto Eko u tekstu znakovita naslova "Okviri komičke slobode" naziva autorizovanom transgresijom. Po njegovu mišljenju "komedija i karneval nijesu primjeri stvarnih transgresija: naprotiv, oni reprezentuju vrhunske primjere jačanja zakona. Oni nas podsećaju na postojanje pravila".⁶

160

Osim što donosi vrijedne podatke o pokladama u Perastu, Martinovićev zapis proučavaocima je posebno bio zanimljiv zbog pomena rituala žrtvovanja.⁷ Paralele za scenu s kćerkom koja traži odgodu izvršenja ritualnog pogubljenja nađene su u starozavjetnoj fabuli o Jefčaju i njegovoj kćeri; žr-

⁴ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978, str. 13.

⁵ Mihail Bahtin, isto, str. 16–17.

⁶ Umberto Eco, "The frames of comic 'freedom'", u: Umberto Eco & V. V. Ivanov & Monica Rector, *Carnival!*, Mouton Publishers, Berlin – New York – Amsterdam, 1984, str. 6. (Prijevod – A. R.)

⁷ Pored ostalih, Martinovićev zapis komentarisani je u ovim publikacijama: *Proza baroka*, priredili Gracija Brajković & Miloš Milošević, NIO Pobjeda, Titograd, 1978, str. 228–229; Miroslav Pantić, *Književnost na tlu Crne Gore i Boke Kotorske od XVI do XVIII vijeka*, SKZ, Beograd, 1990, str. 218–219; *Analisti, brončari, biografji*, priredio Miloš Milošević, Obod, Cetinje, 1996, str. 40–41; Pavao Butorac, *Kulturna povijest grada Perasta*, Gospa od Škrpjela, Perast, 1999, str. 305–308; Miloš Milošević, *Boka Kotorska, Bar i Ulcinj od XV do XVIII vijeka*, CID, Podgorica, 2008, str. 310; Radoslav Rotković, *Crnogorska književnost od početaka pismenosti do 1852, Istorija crnogorske književnosti*, knj. II, Institut za crnogorski jezik i književnost, Podgorica, 2012, str. 278–280; Stanka Janković-Pivljanin, "Iz kulturne istorije Kotora – karneval", u: *Knjiga o Kotoru*, ur: Katarina Mitrović, Magelan pres, Beograd, 2014, str. 152–153; Viktorija Franić-Tomić & Slobodan Prosperov Novak, *Književnost ranog novovjekovlja u Boki kotorskoj*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2015, str. 72–74. i dr.

tvovanje bika takođe ima svoje analogije, od Italije do dalmatinske obale, no pomen boga Jupitera redovno je interpretiran u kontekstu drevnih paganskih ritualnih relikata. Nešto više pažnje tome su odlomku posvetili Viktorija Franić-Tomić i Slobodan Prosperov Novak povezujući obred odsijecanja glave biku s dionizijskim svečanostima te iznoseći tvrdnju da je "sakralni sadržaj priče cenzuriran jer je zbog pokladnoga konteksta u tada kršćanskoj religioznoj komuni Perasta uvodilo naraciju o antičkim božanstvima, dakle za učesnike ovoga spektakla, priču o profanim dramskim licima".⁸ Spomenuti autori su na stajalištu da je motiv zavjeta datog Jupiteru zapravo vid cenzurisanja uslovljenog pokladnim, religijskim i patrijarhalnim kontekstom, budući da su se peraški pomorci tradicionalno zavjetovali Bogorodici. Premda je ovo tumačenje pomena Jupitera na dobrome tragu, mislimo da bi ga ipak trebalo izmjestiti iz konteksta kontinuiranja paganske ritualnosti, a moguće i iz okvira identifikacije Jupitera i Bogorodice, i razumjeti kao jedan od modaliteta razmjene društvene energije ranonovovjekovnoga teatra kome je Stiven Grinblat dao naziv metaforička akvizicija,⁹ a koji se zasniva na indirektnome ostvarivanju neke prakse, u ovome slučaju zamjene imena Božijeg, u za to neprimjerenom okružju, "neutralnim" imenom Jupitera, posuđenim iz registra drevnih vremena.

161

Martinovićev tekst važan je izvor u nekoliko ravni. U prvome redu, on je najpotpunije i najintragantnije svjedočanstvo pokladnoga života ranonovovjekovnoga Perasta, a to podrazumijeva i jednu širu sliku ne samo scenskoga života već i peraške svakodnevice naznačene epohe. Zahtjevni scenski spektakl koji bilježi Martinović danas je gotovo jedini tekstualni trag po svoj prilici bogatih i dinamičnih pučkih teatarskih aktivnosti Perasta XVIII vijeka, u kojemu, izgledno je, postoje i pisci scenarija i glumačke družine obvikle igranju scena bliskih talijanskoj komediji *dell'arte*, ali i vješte akrobate i meštiri zaduženi za pirotehniku i brojni drugi protagonisti scenskoga života. Potvrda je to i brojnih modaliteta cirkulisanja društvene energije koja tvori cijeli kompleks scenske prakse. No s druge je strane Martinovićev zapis i vanredna potvrda teze da su poklade, iako najčešće shvatane kao spontani izliv pučke kulture i neobuzdane snage slobodnoga djelovanja, zapravo ipak striktno kontrolisana društvena praksa. Već činom izrade scenarija ove vrste od strane visokoga peraškog uglednika, proslavljenoga

⁸ Viktorija Franić-Tomić & Slobodan Prosperov Novak, *Književnost ranog novovjekovlja u Boki kotorskoj*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2015, str. 74.

⁹ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1988, str. 10–11.

pomorca i pomorskoga pedagoga,¹⁰ karnevalski je spektakl stavljen u okvire propisane aktivnosti. Cijelim nizom jasnih političkih i ideoloških konotacija ta je aktivnost u potpunosti podređena interesima nosilaca političke moći u Perastu, peraškim plemićima raspoređenim u tradicionalnih 12 kazada. Počev od podatka da se cijeli spektakl organizuje povodom objave rata između Venecije i Osmanlija, potom prikazom karnevala u obliku "nevjernika s turbanom", sve do njegova spaljivanja na vrhuncu svečanosti i usklika u slavu objave rata, koji bi se u karnevalskome ključu mogli razumjeti kao izraz one obrnute stvarnosti koju promovišu poklade, no u konkretnoj situaciji nesumnjivo podvlače zbiljsku euforiju koju izaziva novi obračun sa starim neprijateljem, Martinovićev zapis upravo potvrđuje da je cijela svetkovina striktno kontrolisana od strane vlasti. Na kraju, i natuknica da će svi koji prouzrokuju nered i buku biti globljeni, samo zatvara jasno ocrtan okvir granica karnevalske slobode, kreiran od strane stvarnih generatora društvenoga života onovremenoga Perasta. Time se peraški karneval zapravo očituje kao jedna od formi državnoga ideološkoga aparata.¹¹ Kako se iz navedenoga vidi, Martinovićev tekst prema zbilji odnosi se dvosmjerno – i kao model njene reprezentacije, ali i kao važan element njezina (pre)oblikovanja.

162

PERAŠKE HRONIKE I LEGITIMITET DRUŠTVENE MOĆI

U Muzeju grada Perasta čuva se rukopis pomorca Draga Martinovića (1697–1781) pod naslovom *Libro – trattato della descendenza della casa Stiepcovich da Perasto hora detta casa Marcovich o Martini o Martinovich*, nastao od 1728. do 1766. godine. Rukopis do danas nije integralno preveden niti objavljen, a sadrži biografije članova familije Martinović, brojne dokumente i rasprave o društvenome životu Perasta. No za nas je od posebnoga značaja sami početak rukopisa, naslovljen "Domaćim čitaocima", a koji su na crnogorski jezik preveli Gracija Brajković i Miloš Milošević:

¹⁰ Kao posebno zanimljiv podatak iz Martinovićeve biografije izdvaja se njegovo obučavanje pomorskim vještinama najprije u Veneciji, a potom i u Perastu, ruskih boljara poslatih od Petra Velikog.

¹¹ Luj Altiser državne ideološke aparate definiše kao "određen broj realnosti koje neposredni posmatrač vidi u formi određenih i specijalizovanih institucija" te navodi ove tipove državnih ideoloških aparata: religijski, obrazovni, porodični, pravni, politički, sindikalni, informacioni i kulturni. V. Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparat*, Karpos, Loznica, 2015, str. 27–28.

Naša veoma stara kuća Stjepković, zvana je zatim Marković, a sada Martini ili Martinović, iz razloga koje ćemo iznijeti na odnosnim mjestima.

Ona je jedna od najstarijih porodica, osnivača Perasta, što proizilazi iz njenih predanja, kao i brojnih ličnosti plemića koji su se od starine istakli bilo komandnim položajima, bilo golemim raskošjem, tako da se može reći da im ni jedna druga nije bila ravna u rodnom kraju.

Zavist koja je vladala u nekim novonaseljenim kućama nije mogla podnositi sjaj koji zrači iz starine. Da bi se izjednačili, oni su se poslužili kradom. Stekli su položaje i postali gospodari dokumenata u našem Savjetu, koji je blistao. Oni ugasiše ono što je sijalo, istrгнуvši stranice iz stare knjige. Tako da, iskorijenivši staro ime, oni mogu da se pojave sa najstarijima, kao što se u stvari i predviđalo. Ali iako uništiše dokumente, ne uništiše bljesak poznatih predanja i sjaj privilegija i svjedočanstva. Iako uništiše dokumente, ne uništiše moje razumno rasuđivanje o svemu onome što saznah prije takve krađe, jer sam je, u takvom sticaju okolnosti, i predviđao.

A sad kada su dokumenti uništeni, mnoge se neznalice upoređuju sa nama, kao da smo jednaki, govoreći: ja sam kao i vi! Ali ne vode računa ko se ugradio u temelje Perasta. I zato mojim nasljednicima ostavljam ovu knjigu radi njihova znanja, a u njoj ću iznositi samo ono o čemu sam potpuno obaviješten. Imena najstarijih članova neću moći zabilježiti zbog mnogih velikih pljački, požara i drugih nevolja koji snadoše naš rodni Perast. Tako će oni moći dokazivati koja je to stara kuća Stjepkovića, u upoređenju sa mnogim drugima, koji bi htjeli da se s nama izjednačuju.¹²

Na pisanje knjige o svojoj porodici Draga Martinovića, sina znamenitoga pomorskoga kapetana Marka Martinovića, ponukala je, kako se iz uvodnoga teksta vidi, potreba da zabilježi slavu svojega bratstva u trenutku kad ustanovljeni društveni poredak njegova grada biva destabilizovan od strane pridošlica, koje pokazuju zavist i ugrožavaju interese starih peraških patricijskih domova. Da bi slika društvene transformacije koja pogada Perast tokom XVIII stoljeća bila potpunija neophodno je podsetiti na osnove gradske komunalne organizacije ranonovovjekovnog Perasta.

Kako bi u rivalstvu sa susjednim Kotorom, u čiji je sastav sve do sredine XVI vijeka i ulazio, uspostavio samostalnu komunalnu organizaciju feudalnoga tipa, Perast, kao grad razvijenoga zanatstva, brodogradnje i pomorske trgovine, morao je uspostaviti i vlastito autentično gradsko plemstvo. Tako je i utemeljen autohtoni sistem 12 kazada (ital. – Casa – kuća, stara plemićka porodica), koje drže cjelokupnu vlast u gradu i u 12 pripadajućih mu sela te čiji predstavnici čine glavno gradsko tijelo, Vijeće (Collegio della Commu-

¹² Prijevod je objavljen u: *Proza baroka*, priredili Gracija Brajković & Miloš Milošević, NIO Pobjeda, Titograd, 1978, str. 48–49.

nità). Tih 12 peraških kazada čine: Studeni, Smilojević, Vukašević, Zubatci (Dentali), Šestokrilović (Lepetali), Šilopi, Rajković, Čizmaj, Perojević, Stojšić, Bratica i Mioković. Kazade su vremenom primale i nove porodice, što je s obzirom na stalni priliv stanovništva i lagano odumiranje starošedilačkih familija bila neminovnost, no uvijek se gledalo da novoprimiteljni budu u krvnoj vezi s nosiocima kazade. Sve javne službe u gradu kontrolisali su predstavnici patricijata. No postojalo je i tijelo građana (Corpo dei cittadini, kasnije nazivano i universa). Premda je cjelokupni javni život bio podređen volji patricijata, izbor mjesnoga kapetana i čuvara državnoga barjaka morala su rješavati oba tijela.¹³ Tokom XVIII vijeka, a osobito u njegovoj drugoj polovini, zaoštavao se sukob između plemstva i građanstva (universite), u prvome redu oko nadležnosti u izboru kapetana, opata i drugim javnim poslovima. Uredbom iz 1685. Opštem zboru, u koji ulazi i "opština" (plemstvo) i "universa" (građanstvo), određuje se ingerencija izbora kapetana, ali i sudija, kaštelana i vojvode. No već 1719. godine to se pravo sužava samo na izbor kapetana, što uzrokuje situaciju u kojoj universa mahom bojkotuje čak i to svoje pravo. Koliko je bilo trzavica u odnosima između dva reda govori podatak da godine 1743. plemstvo poništava staru praksu da se za kapelane Gospe od Škrpjela mogu birati i pripadnici "universe", da bi Malo vijeće 1761. godine poništilo i tu odluku. Kako veli Pavao Butorac: "Uredba je peraške općine održala uvijek svoju čisto slavensku podlogu dvanaest bratstava. Ali je vremenom poprimila, osobito kroz XVII stoljeće i početkom XVIII, različite elemente gradskog ustava, kako se još od srednjega vijeka uvriježiše u autonomnim primorskim gradovima. Pridolazi, dakle, tuđ elemenat, koji nipošto ne potiskuje domaću ustanovu dvanaest bratstava, dapače je s njome srastao. Ali ovaj strani utjecaj doprinosi, da se razlike između domaćega plemstva i neplemenitoga stanovništva ističu sve to jačim obrisima, da dovode kroz XVIII st., osobito u drugoj polovici, do teških trzavica između dva reda."¹⁴

Samo neku godinu prije nego je Drago Martinović započeo bilježiti biografije predstavnika svojega bratstva, u Perastu, vjerovatno oko 1724. godine, nastaju još dva spisa s istoriografskim ambicijama na talijanskome jeziku, *Peraška hronika* Julija Balovića (1672–1727) i *Biografije Mazarovića* Krsta Mazarovića (1680–1725).¹⁵ Premda se iz njihovih tekstova ne iščitava

¹³ Miloš Milošević, *Boka Kotorska, Bar i Ulcinj od XV do XVIII vijeka*, CID, Podgorica, 2008, str. 112.

¹⁴ Pavao Butorac, *Razvitak i ustroj peraške općine*, Gospa od Škrpjela, Perast, 1998, str. 160.

¹⁵ Ovim dvama rukopisima koji su pohranjeni u Nadžupskome arhivu u Perastu nedostaju naslovi pa ih ovđe navodimo pod imenima koja su se odomacila u nauci.

tako eksplicitno izražena intencija kakvu svjedoči Martinovićev proslov, svakako da je tako naglo interesovanje za bilježenje starine, u sva tri slučaja usmjereno na veličanje navodno u dalekoj prošlosti uspostavljenog poretka vlasti 12 peraških kazada, uz naglašenu dokumentacijsku potporu izlaganju, moglo imati zajednički povod. Sva tri autora, naime, pripadaju peraškim plemićkim porodicama i obiljem dokumentarne, a češće narativne građe iz istorijske perspektive nastoje utvrditi legitimitet postojećeg društvenog sistema. Sve da nam se nije sačuvao Martinovićev proslov, ovako naglu produkciju hroničarskoga žanra u malenome Perastu morali bismo preispitivati s obzirom na društvene okolnosti koje naznačava Pavao Butorac. Osobena struktura peraškoga plemstva, zasnovanoga na razgranatoj mreži familija okupljenih oko 12 prvobitnih kazada, u toj formi u dokumentima prvi put fiksiranih tek 1562. godine, u oskudici pravno-političkih tekstova koji bi potvrđivali njihov legitimitet u upravljanju komunom, zaista je mogao izazvati podozrenje pripadnika građanske klase i time ugroziti njegovo ekskluzivno pravo na vršenje komunalne vlasti. Iz toga rakursa sagledano Martinovićevo uvodno slovo samo je eksplikacija težnji plemstva da se zahtjevima sve moćnijega građanstva odupre tekstualnim legitimiziranjem svoje moći. Činjenica da su sva tri djela ipak ostala samo u rukopisu, a da nekima nedostaje dokumentarni dio na koji upućuju, pa se, dakle, može govoriti i o njihovoj nedovršenosti, danas ih isključuje kao moguće neposredne protagoniste bitke za legitimizaciju moći i čini ih tek svjedocima toga napora. No time ih ne čini sasvim povijesno pasivnim kategorijama jer nas njihovo postojanje potiče na traganje za odgovorom na pitanje da li postoje i drugi tekstualni tragovi toga vremena koji su mogli biti aktivni sudionici dinamičnih političkih i ideoloških vojni skopčanih s pitanjem očuvanja ili promjene poretka.

ILIJA KULJAŠ – KOMEDIJA U FUNKCIJI OČUVANJA PORETKA

“Komediju u tri ata” *Ilija Kuljaš* publikovao je u tri nastavka u dubrovačkome *Slovincu* prof. Mato Zglav 1880. godine.¹⁶ U uredničkoj napomeni objavljenoj uz prvi nastavak navodi se ovo: “I ovo je Molierova Komediya ‘Le Bourgeois gentilhomme’ prevedena od istoga Dubrovčanina, po svoj

¹⁶ “Ilija Kuljaš”, *Slovinac*, br. 5, str. 92–96; br. 6, str. 109–115; br. 7, str. 131–135, Dubrovnik, 1880.

prilici Tudizića, a to pregjašnjega vijeka. Rukopis nam je ponudio prijatelj iz Boke Kotorske, a prijepis i priregjenje za štampu zasluga je g. M. Prof. Zglava." Dakle, već u prvoj napomeni vezanoj za komediju iznešene su neke od hipoteza koje će se kasnije redovno vezivati za ovu komediju. Prva od njih je da je djelo prijevod Molijerova *Gradanina plemića*, čemu je docnije posebnu pažnju posvetio Tomo Matić u radu "Molièrove komedije u Dubrovniku".¹⁷ Druga hipoteza je oprezno formulisana, a kasnije napuštena – da je prevodilac komedije Dubrovčanin Marin Tudišević. Ako je teza o Tudiševiću kao prevodiocu komedije u međuvremenu sasvim odbačena,¹⁸ nije, međutim, nikad dovedeno u pitanje dubrovačko porijeklo komedije, budući da istraživači ovoga teksta očigledno nijesu smatrali važnom informaciju da je rukopis pronađen u Boki Kotorskoj.

Tek je u novije vrijeme, nakon što je Miroslav Pantić objavio prepisku između Srečka Vulovića i Baltazara Bogišića, kao mogući prevodilac komedije označen Peraštanin Đuro Bane (1742–1776).¹⁹ Pišući o rukopisima koje je pronašao u Boki Srečko Vulović u pismu Baltazaru Bogišiću 29. septembra 1874. godine daje ovaj opis jednoga od rukopisa: "*Ilija Kuljaš* komedia rukopis od godine 1751. nezna se koje sastavio, mislim neki pop iz Perasta Gjuro Ban."²⁰ Premda Vulović ne daje apodiktičku tvrdnju da je Bane autor prijevoda, odnosno prerade Molijera, čini se da njegova pretpostavka ima znatno veću težinu u odnosu na pretpostavke kojima su kao mogući prevodioci navođeni Marin Tudišević i Petar Kanavelović.²¹ Tim prije što je Banova višestrana književna djelatnost potvrđena i drugim

166

¹⁷ Dr Tomo Matić, "Molièrove komedije u Dubrovniku", *Rad JAZU*, 166, Zagreb, 1907, str. 140–150.

¹⁸ Dr Ljiljana Glumac-Tomović, *Francuski klasičari na srpskohrvatskom jezičkom području*, Naučna knjiga, Beograd, 1991, str. 150; isto i: Bojan Đorđević, *Molijer u Dubrovniku*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2011, str. 192.

¹⁹ Miroslav Pantić, "Prepiska Srečka Vulovića i Baltazara Bogišića", *Zbornik istorije književnosti*, SANU, Beograd, 1961, str. 220; V(ladimir) Lončarević, "Ban, Đuro", u: *Hrvatska književna enciklopedija*, 1, A–G, Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 2009, str. 99; Radoslav Rotković, *Crnogorska književnost od početaka pismenosti do 1852, Istorija crnogorske književnosti*, knj. II, Institut za crnogorski jezik i književnost, Podgorica, 212, str. 281.

²⁰ Miroslav Pantić, isto, str. 220.

²¹ Petar Kolendić, *Iz staroga Dubrovnika*, SKZ, Beograd, 1964, str. 194. Mirko Deanović u jednoj napomeni uz knjigu *Dubrovačke preradbe Molièrovih komedija* pominje kako mu je Kolendić u jednome razgovoru kazao kako u Kanavelovićevo autorstvo ipak sumnja "zbog više razloga". V. *Dubrovačke preradbe Molièrovih komedija*, knjiga I, priredio Mirko Deanović, JAZU, Zagreb, 1972, str. 10.

izvorima. Potičući iz ugledne peraške familije, Bane se školovao u Dubrovniku i Veneciji, a potom zaredio i ostavio za sobom veći broj humorističkih pjesama na talijanskome i crnogorskome jeziku, a s talijanskoga je preveo Metastazijev igrokaz *Temistoklo*.²² Pismo upućeno Bogišiću nagovještava i to da bismo u "prijatelju iz Boke Kotorske" koji je *Slovincu* ustupio rukopis mogli prepoznati upravo zaslužnoga proučavaoca bokeške kulturne baštine, koji je u posljednji čas od propadanja spasio brojne vrijedne rukopise – Srečka Vulovića. Na to upućuje i jedan dosad neobjavljeni zapis koji smo pronašli u rukopisnoj zaostavštini Srečka Vulovića, pohranjenoj u Nadžupskome arhivu u Perastu. Naime, u rukopisu pod naslovom "Popis narodnih bokeških spisatelja i njihovih dijela. Nastavak",²³ datiranom "uoči Ilinja dnevi 1874." pronašli smo ovaj zapis: "Prvi rukopis donosi u cijelini njeku komediju naslovom 'Komedija intitolana Ilija Kuljaš'. Rukopis je dobro sačuvan ima ga 38 obrazà; na prvom listu ima sljedeću zabilješku 'Copiata dell' anno santo del 1751.' Ko ga je prepisao; čija je umotvorina, jeli našinca i.t.d.? Na ova pitanja morao bih odgovoriti; nu granice ovoga člana bih prešao, te ću nekoliko stvari opaziti, pak će vještiji od mene stvar riješiti. Kod nas nije bilo narodnoga kazališta te čemu sastavljati komediju? Drugog primjera ovakvih radnja nemamo. Po predmetu i jeziku rekao bi da je Dubrovčanin sastavio ako izuzmeš njeke osobitosti bokeškog govora, ih se može i prepisatelju podstaviti kad je prepisivao. Ja sam bio molio prijatelja u Dubrovniku da mi umije kazati zna li se za ovu komediju, pak dobih odgovor, da kod knjižnice Male Braće ove umotvorine ne ima, a ni drugu gje ne nalazi se. Pisana mi se čini rukom Gjura Bana te kad opazimo da je on najveće boravio u Dubrovniku, a znamo da je šaljive pjesme sastavljao, mogli bi promisliti da je on sastavio ovu komediju. Joštera ću pridodati, da bi mogla biti i samoga Marina Držića jer naliči na jednu njegovu što sam čitao 'Dundo Maroje'. Opet ponavljam, vještijem riješenje."²⁴ Iako jedini trag za utvrđivanje vremena postanka i mogućega autora komedije, Vulovićevi zapisi sadrže jednu

²² Biografski podaci o Đuru Banu poznati su na osnovu istraživanja Srečka Vulovića. V. Srečko Vulović, "Popis narodnih bokeških spisatelja i njihovih dijela", *Program C. K. Realnog i velikog gimnazija u Kotoru*, za šk. god. 1872–73, Zadar, 1873, str. 24.

²³ Nadžupski arhiv u Perastu, Miscellanea, III, V, Rad 1.

²⁴ Vulović je ovu svoju raspravu, pod nešto izmijenjenim naslovom, publikovao 1879. godine. V. Srečko Vulović, "Popis i ocjena narodnih bokeških spisatelja i njihovih djela. Nastavak", u: *Program C. K. Realnog i velikog gimnazija u Kotoru za šk. god. 1878/79.*, Zadar, 1879. U štampanoj verziji teksta, međutim, izostao je odlomak koji se odnosi na rukopis komedije *Ilija Kuljaš*. O razlozima uklanjanja podatka o rukopisu možemo samo nagađati. No, budući da je članak napisan 1874. godine a prispio za štampu 1879. godine, moguće da

uočljivu kontradikciju. Kako je na osnovu peraških matica rođenih utvrđeno da je Đuro Bane rođen 25. X 1742.²⁵ izvjesno je da, ukoliko je Vulovićeva datacija rukopisa tačna, Bane nije mogao biti njegov autor, jer je u vrijeme njegova postanka imao tek devet godina. S druge strane, postoji mogućnost da je Vulović napravio grešku prilikom datiranja spisa, odnosno raščitavanja godine navedene u rukopisu, a da je autora odredio na osnovu nekog nama nepoznatog izvora, bilo pisanoga ili usmenoga. Nažalost, na osnovu Vulovićevih bilješki ne možemo s apsolutnom sigurnošću utvrditi ni tačno vrijeme nastanka, ali ni autora komedije. Tek bi pronalazak zagubljenoga rukopisa možda mogao pomoći razrješenju tih dilema.

Na detaljno upoređivanje teksta Molijerova *Gradanina plemića* i *Ilije Kuljaša* Toma Matića je načerala uočljiva činjenica da se u odnosu na ostale "dubrovačke" prerade Molijerovih komedija, ovaj tekst znatno razlikuje od originala. Kako veli Matić: "*Ilija Kuljaš* se u opće ne može nazvati prijevodom, jer je i u onim scenama, gdje Dubrovčanin radio prema francuskoj komediji, postupao je veoma slobodno."²⁶ Pored toga što je od Molijerovih pet činova, autor ove prerade sačinio "tri ata", unio je i brojne strukturne izmjene. Tako su izostavljeni neki Molijerovi likovi (Učenik učitelja muzike, Krojač i Krojačev pomoćnik, dvoje slugu, pjevači i pjevačice, svirači, igrači, kuvari, krojački pomoćnici, Turci i derviši), a iz komedije *dell'arte* uveden lik Pulčinele. Uklonjene su i sve baletske scene, ali i brojne druge Molijerove scene izostavljene su ili prerađene, dok je u odnosu na Molijerov tekst *Iliji Kuljašu* dodato čak 14 novih scena. Šteta je što danas nije poznato će se nalazi rukopis komedije, budući da je njen prvi izdavač Mato Zglav "zamenjivao dijalekatske oblike, te izostavljao slobodnije izraze",²⁷ čime nas je uskratio za uvid u autentični jezički sadržaj drame. Do koje se mjere autor *Ilije Kuljaša* slobodno odnosio prema originalu, govori i to što je izmijenio sami kraj komedije. Svoju temeljitu analizu Matić zaključuje riječima: "Kako se razabira iz nacрта komedije, Dubrovčanin je u glavnom na osnovu Molièrova 'Bourgeois gentilhomme' ispuštajući mnogo koješta iz

je sam Vulović u međuvremenu znajući da će komedija biti objavljena u *Slovincu*, uklonio iz svoje rasprave njen pomen.

²⁵ Miroslav Pantić, *Književnost na tlu Crne Gore i Boke Kotorske od XVI do XVIII veka*, Srpska književna zadruga, 1990, str. 248.

²⁶ Tomo Matić, isto, str. 141.

²⁷ Bojan Đorđević, isto, str. 194.

originalne komedije (među ostalim sve baletne scene), a u drugu ruku opet dodajući cijele nove prizore, stvorio – rekao bih gotovo – novu komediju.”²⁸

Hipoteza o dubrovačkome porijeklu komedije, nastala na osnovu analogije s korpusom Molijerovih prijevoda sačinjenih u Dubrovniku u prvoj polovini XVIII stoljeća, uzrokovala je neke nedoumice i problematične zaključke kod proučavalaca ovoga teksta. Tako Bojan Đorđević, nastojeći da tekst uklopi u kontekst dubrovačke svakodnevice, veli: “Tako je situacija kakva je predstavljena u *Građaninu plemiću* formalno mogla biti moguća u Dubrovniku, u prvoj polovini XVIII stolecja takvi se slučajevi nisu više događali.”²⁹ U pogledu društvenoga porijekla autora prerade Đorđević nudi dvije hipoteze. U prvoj kao mogućega autora prerade prepoznaje pripadnika građanskoga staleža čija je namjera bila narugati se nekome iz sopstvenoga staleža ko je po svaku cijenu želio biti primljen u vlasteoske redove, a u drugoj kao autora vidi pripadnika stare vlastele (salamankeza) koji se preko komedije razračunava sa suprotstavljenom vlasteoskom strujom – sorbonezima.³⁰ U nastojanju da komediju smjesti u Dubrovnik Đorđević zapada u kontradikciju ovim zaključkom: “S obzirom na to da se dubrovački autor *Ilije Kuljaša* u delovima u kojima je prevodio Molijera veoma verno držao originala, to nije bilo mnogo prostora da unese sopstvene aluzije na svakodnevicu svoga grada.”³¹ Takav zaključak u oštroj je opreci prema rezultatima Matićeva istraživanja u okviru kojih je precizno utvrđeno da je autor prerade temeljno modifikovao Molijerov predložak, kako dopisivanjem čak 14 novih scena, tako i krupnim izmjenama u preostalim scenama, uklanjanjem većeg broja likova i uvođenjem lika Pulčinele. Izvjesno je da je toliko odstupanje od predloška moglo dati dovoljno prostora za unošenje u tekst komedije aluzija na svakodnevicu grada u kojem je prerada nastala.

No podimo prvo od Đorđevićevih pretpostavki vezanih za statusni položaj autora prerade. Teza da je autor prerade mogao biti pripadnik građanskoga staleža, nastala kao odgovor na neusklađenost teksta s društvenim tokovima u Dubrovniku početkom XVIII vijeka, ne može se braniti na osnovu teksta komedije. Naime, osim centralnoga motiva izrugivanja građaninu što po svaku cijenu želi postati plemić koji bjelodano upućuje na vlasteosku provenijenciju teksta, tome se zaključku suprotstavlja i pozicija koju u komediji zauzima jedini plemić, gospar Frano. Preko lika Frana u komediji se očituje

²⁸ Tomo Matić, isto, str. 150.

²⁹ Bojan Đorđević, isto, str. 192.

³⁰ Isto, str. 192–193.

³¹ Isto, str. 199.

moć priče da evocira ključni renesansni model ponašanja koji Stiven Grinblat naziva improvizacijom. Grinblat improvizaciju vidi kao sposobnost da se u svoju korist okrene nepredviđeno i da se zadani materijali pretvore u vlastiti scenarij.³² Tako Frano dobija centralnu poziciju u komadu te manipulirajući mehanizmima improvizacije dovodi u poziciju otvorenoga pokoravanja zaludenoga Iliju Kuljaša. Izdvajanjem takve pozicije jedinoga vlastelina u komediji po našem mišljenju ovaj bi se tekst najbolje mogao razumjeti kao jedna od javnih upotreba spektakla kojim će se gradskim masama nametnuti normativni etički šabloni.³³ Pretpostavku da je to svrha prerade komedije učvršćuju i dvije tekstualne izmjene u odnosu na Molijerov predložak. Prva je vezana za rasplet komedije. Naime, dok kod Molijera na ideju da se iskoristi prerusavanje kako bi se obmanuo glavni lik dolazi sluga Kovijel, u *Iliji Kuljašu* tu funkciju preuzima vlastelin Frano. Zanimljivo je s tim u vezi i to što se kod Molijera Kleont izdaje za sina turskoga sultana, dok se u *Iliji Kuljašu* Luko prerusava u "sina kralja od Mangarlije", što je jedan od tragova prilagodavanja teksta lokalnome kontekstu, budući da domaćem recipijentu komada u sredini koja se graniči s Osmanskim Carstvom lik sina turskoga sultana svakako nije mogao djelovati egzotično, bar ne onoliko koliko pariškome recipijentu. Druga izmjena koju je prerađivač unio tiče se završne scene komada. Umjesto da na kraju komedije glavni lik ostane neosviješten pred varkama koje su mu priredili, kao kod Molijera, u *Iliji Kuljašu* rasplet glavnome liku donosi suočenje sa zakonitostima zbilje i pomirenje s pravilima društvenoga poretka, pa komedija okončava njegovom replikom:

Eto manjka mi sve što sam mislio, tot njemu. Hodmo na pir: naučit ću na moje spenze da što nije za koga, nije, i, ko se na visoko penje, ovako pada. (str. 108)³⁴

Takav kraj komedije koincidira s jednim od u renesansi prihvaćenih shvatanja dejstva teatra, za koje Džonatan Dolimur veli da je "naglašavalo

³² Stephen Greenblat, "Improvizacija moći", u: *Poetika renesansne kulture: novi historizam*, ur. David Šporer, Disput, Zagreb, 2007, str. 257.

³³ Stephen Greenblat, isto, str. 294.

³⁴ Brojevi strana uz citirane odlomke odnose se na izdanje komedije koje smo priredili 2016. godine. V. Đuro Bane, *Ilija Kuljaš*, Fakultet za crnogorski jezik i književnost, Cetinje, 2016. Polazeći od pretpostavke Srećka Vulovića koja je prihvaćena u relevantnoj savremenoj literaturi, u tome smo izdanju kao autora komedije već i na koricama označili Đura Bana. No za potvrdu te hipoteze bilo bi potrebno ući u trag originalnim rukopisima Đura Bana koji su nam u ovome trenutku nedostupni.

sposobnost da pouči pučanstvo, sa ciljem – često sasvim eksplicitno iskazanim – da se ono drži u posluhu".³⁵

U svijetlu ovih tekstualnih indicija, a pogotovo naznačenoga finalnoga odstupanja od predložka, može se odbaciti i hipoteza o autoru prerade kao pripadniku jedne od suprotstavljenih vlasteoskih frakcija u Dubrovniku, jer se linija suprotstavljanja u komadu skicira u opreci patricijat – građanstvo, a poenta očituje u učvršćivanju postojećega poretka. Nedostatan je i zaključak da tekst prerade ne referira na svakodnevicu grada u kojem nastaje. Pomenuti zaključak u određenoj mjeri relativizuje i sam njegov autor, uočavajući i analizirajući brojne originalne izreke i poslovice koje se srijeću u tekstu komedije, a koje svoje porijeklo ne duguju Molijerovu predložku, već živome narodnome jeziku.³⁶ Da tekst komedije upućuje na prostor u kojem prerada nastaje govori još jedan dosad neuočeni razlikovni detalj u odnosu na Molijera, skopčan s uvođenjem lika Pulčinele. Naime, kako to proishodi iz osme šene drugoga ata, dramsko vrijeme komedije odvija se u vrijeme poklada. Razvidno je to iz Franove replike:

Velika je stvar da ja imam tebe nać sved izmrčena! To i ti si se, Kovjelo, maškarô; pokladi su. (str. 76)

171

Smještanjem radnje komedije u pokladni kontekst, uz od Molijera preuzet motiv maškaranja i glume u raspletu komada, autor prerade kao da je uputio na renesansni koncept *theatrum mundi*, čiji su protagonisti koliko glumci na sceni, toliko i žitelji njegova grada, sa svojim staleškim porijeklom, željama i ambicijama, ali i strogim ustrojem društvenoga poretka.

Očito je da su hipoteze i zaključci koje smo problematizovali naprosto posljedica pogrešnoga prostornoga kontekstualiziranja komada. Kad se uzme u obzir da je u prvome izdanju komedije objavljenom u dubrovačkome *Slovincu* notirano da je rukopis dobijen od "prijatelja iz Boke Kotorske", pa se tome doda da su jedini do danas poznati pomeni rukopisa onaj zabilježen u pismu Peraštanina Srećka Vulovića Baltazaru Bogišiću, nastalom šest godina prije publikovanja komedije, u kojem Vulović Bogišića obavještava o rukopisima koje je pronašao u Boki Kotorskoj i u vezi s *Ilijom Kuljašem* pominje mogućeg autora Đura Bana, kao i onaj takođe Vulovićev zapis iz Nadžupškoga arhiva u Perastu koji smo javnosti prvi put predstavili u ovome

³⁵ Džonatan Dolimur, "Šekspir, kulturni materijalizam i novi istoricizam", u knjizi: Zdenko Lešić, *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 2003, str. 147.

³⁶ Bojan Đorđević, isto, str. 199–201.

radu, izvjesno je da nam ti podaci daju za pravo, daleko više od analoških hipoteza koje spis vezuju za Dubrovnik, da nastanak komedije *Ilija Kuljaš* vežemo za Perast. Pretpostavka o Đuru Banu kao autoru prerade, uz dosta opreza, takođe bi mogla biti prihvatljiva, što s obzirom na to da je njegov književni i prevodilački rad makar u naznakama poznat, što usljed činjenice da je, kako smo videli, tekst morao nastati u patricijskim krugovima, a Bane je pripadao peraškoj patricijskoj porodici uključenoj u jednu od 12 vlasteoskih kazada, kazadu Peroević.³⁷ Kad se svemu tome dodaju političke okolnosti u Perastu tokom XVIII stoljeća, skicirane u prethodnome segmentu ovoga rada, čini se da bi se na Perast kao mjesto nastanka ove slobodne Molijerove prerade moralo ozbiljno računati. Kako se vidi, u Perastu je prevodenje Molijerova *Gradanina plemića* moglo imati snažni aktuelizacijski potencijal, što u smislu reprezentacije savremenih društvenih događanja, što u smislu njihova proskribovanja u cilju legitimizacije postojećega socijalnog stanja.

U tome svijetlu vrijedno je pažnje mišljenje Toma Matića kako je uza sve intervencije u odnosu na izvornik o *Iliji Kuljašu* moguće govoriti kao o gotovo novoj komediji. Kad se uzme u obzir stepen odstupanja od predloška kao i pokazana uklopivost teksta u novi kulturni ambijent, Matićev zaključak se čini zaista prihvatljiv. Adaptacija je do te mjere slobodna da je uticala i na žanrovsku transformaciju teksta. Ako se ima u vidu pretpostavka koju formuliše Stiven Grinblat da su "intencija i žanr jednako društveni, kontingentni i ideološki koliko i historijska situacija koju kombiniranjem reprezentiraju",³⁸ onda bi pitanje žanrovskoga statusa, i s tim u vezi originalnost, *Ilije Kuljaša* valjalo posebno analizirati.

Poznato je da Perast, iako grad koji od kraja XVII vijeka doživljava potpuni društveni i kulturni procvat, na samome rubu Mletačke Republike, kao njezina vojna predstraža, nije mogao razvijati kontinuirani pozorišni repertoar niti je bilo uslova za institucionalizovanje teatra. No ono malo tekstualnih tragova koji su sačuvani upućuju na to da je pozorišni život grada bio vezan za pokladne svečanosti i otvorenu scenu gradskoga trga. U epohi ranoga novovjekovlja teatar je imao dvojaku funkciju – smatran je s jedne strane oblikom rudimentarne industrije zabave, a s druge strane svojevršnom formom "masovnog medija", budući da je važio kao jedan od glavnih, koliko god fikcionaliziranih, izvora informacija.³⁹ Za status

³⁷ Pavao Butorac, *Razvitak i ustroj peraške općine*, Gospa od Škrpiela, Perast, 1998, str. 113.

³⁸ Citat prema: David Šporer, *Novi historizam. Poetika kulture i ideologija drame*, AGM, Zagreb, 2005, str. 76.

³⁹ David Šporer, isto, str. 87.

teatra u društvu renesanse Luis Montrouz veli: "Teatar je percipiran kao alternativno sjedište autoriteta u tadašnjem društvu, autoriteta koji je po svojim izvorima, privlačnosti i potencijalnim učincima bio radikalno različit u odnosu na autoritet koji je sankcionirao dominantne institucije crkve i države."⁴⁰ Imajući u vidu takvu njegovu poziciju, a po analogiji sa sušednim, razvijenijim sredinama, za pretpostaviti je da se i u Perastu u vrijeme njegova kulturnoga procvata u patricijskim krugovima morala javiti svijest o društvenoj ulozi pozorišnoga života, o čemu rječito svjedoči nacrt karnevala iz pera Marka Martinovića. Nijesu sačuvani, ili bar nijesu još uvijek poznati, podaci o gostovanjima pozorišnih trupa sa strane u Perastu, no njih je svakako moralo biti. Pozorišni život mogao je takođe biti vezan i za lokalne družine formirane u okviru cehovskih bratovština. Da je inscenacija bilo u drugoj polovini XVIII vijeka, to je već poznato, no ta se predstavljanja tiču konteksta crkvenih prikazanja.⁴¹

Kad je riječ o komediografskome repertoaru, u širem okruženju, u prvome redu u Dubrovniku, u epohi prije pojave Molijerovih prijevoda, dominira komedija *ridiculosa*.⁴² Tome komediografskome žanru pripada i komedija *Lukrecija ili Trojo* nastala, po svoj prilici, krajem XVII stoljeća u Kotoru. Baš kao i u toj komediji, radnja *Ilije Kuljaša* raspoređena je u tri čina ("ata"). Talijanska komedija *ridiculosa* tip je pučkoga teatra, popularnoga tokom XVII stoljeća, koji je, za razliku od komedije *dell'arte* što se oslanjala na improvizaciju glumaca, temeljenu samo na nacrtu ili scenariju, raspolagao napisanim tekstom i bio izvođen od diletanata. Tematsko-motivske sličnosti s komedijom *eruditom* nesumnjive su, no za razliku od komedije *erudite* koja vrhuni Držićevim kompleksnim dramaturškim prosedeom, komediografsko nasljeđe druge polovine XVII vijeka karakteriše izvjesna simplifikacija – kondenzacija radnje svedene na 3 čina, niži stilski registar, bliskost svakodnevnom životu i znatno više lakrdijaških elemenata.⁴³ Od komedije *dell'arte ridiculose* su preuzele tipične maske (sluge, starci, smiješni ljubavnici, zavodnik i zavodnica...), tri čina i model izgradnje humora na

⁴⁰ Citat prema: David Šporer, isto, str. 99.

⁴¹ Radoslav Rotković, *Oblici i dometi bokokotorskih prikazanja*, Crnogorsko narodno pozorište, 2000.

⁴² V. o tome značajnu knjigu: Zlata Šundalić & Ivana Pepić, *O smješnicama & smiješnice*, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera, Osijek, 2011.

⁴³ Up. Franjo Švelec, "Nasljeđe u dubrovačkim komedijama XVII stoljeća", *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 4, no.1, Književni krug, Split, 1977, str. 7.

karakterističnim došetkama, lazijama. Polazeći od Molijerove fabule, peraški je pisac, dakle, tekst komedije prilagodio formi omiljenoj i popularnoj u svojoj sredini, oslobodivši je od onih elemenata koji toj tradiciji nijesu bili bliski (poput baletskih scena). *Iliju Kuljaša* u tome svijetlu žanrovski i stilski možemo smjestiti u korpus komedije *ridiculose*.

Da bi u preuzetome modelu likova koji čine dva starca, njihove pratilje, ljubavnici i sluge ostvario izvjesnu simetriju, peraški je pisac u komediju uveo lik napuljske maske Pulčinele, čime je, uz već prisutnog Kovjela, takođe lika komedije *dell'arte*, formirao par tzv. zanija (lakrdijaša), kako su to zahtijevale konvencije komedije *dell'arte*. Slobodan P. Novak i Josip Lisac uvođenje Pulčinele u tekst komentarišu ovako: "Dubrovčanin je u svojoj tvorbi dao Pulcinelli mjesto koje je posvema u duhu uobičajenih 'lazzija', onakvih kakve su propisivali onodobni izvori za taj tip improviziranog teatra."⁴⁴ U klasičnoj komediji *dell'arte* lik Pulčinele ovako je ocrtan: "Pulcinellin je ideal blažena danguba (...), on uzdiše za makaronama. Pulcinella se prilagođuje svim ulogama, uključujući lopova, varalicu, svodnika, opija se, dopušta da ga batinaju, kadšto mu se dogodi i gore, jednom riječju on komično otkriva pučko prepuštanje svim pa i najgorim nagonima i nezgodama što uz njih proizilaze."⁴⁵ Da je Peraštanin dobro poznao mehanizme komedije *dell'arte*, pa tako i raspon Pulčinelinih transformacija, svjedoči tekst komedije u kojemu je on prikazan kao Kovjelov suparnik u borbi za naklonost sluškinje Nikolette, ali i kao proždrljivi gundalo, pijanac kojem prišivaju rogove i "mrče" ga, batinaju i sl. što su sve uobičajene lazije i burle komedije *dell'arte*. U originalnim odlomcima koje ne duguje Molijeru Peraštanin Pulčinelu izlaže raznovrsnim nevoljama, a dodatno ga karakterizira i jezički, budući da se u komediji oglašava uglavnom na iskvarenom dijalektu talijanskoga. Lik Pulčinele koristi se tako i za svojevrsno žanrovsko preoblikovanje teksta i njegovo uklapanje u žanrovski sistem kakav poznaje sredina u kojoj je nastala prerada Molijera. I drugi likovi komedije u kontaktu s Pulčinelom, oblikuju se u skladu sa žanrovskim konvencijama komedije *ridiculose*. Pulčinelin suparnik, detić Kovjelo, u ovome komadu uklapa se u model odnosa između dva zanija, s naglašenim lakrdijaškim efektima, lišen funkcije koju mu u raspletu *Gradanina plemića* daje Molijer. Par staraca, Ilija Kuljaš i gospar Frano, takođe su uobičajen tip suparnika za ovu vrstu komedije. Ilija je, nalik svom parnjaku iz Molijerove komedije *Žurdenu*, zaslijepljen ambicijom da

⁴⁴ Slobodan P. Novak & Josip Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, knjiga 2, Logos, Split, 1984, str. 181.

⁴⁵ Silvio D'Amico, *Povijest dramskog teatra*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 140.

postane plemić, što ga dovodi u brojne komične situacije, i vođen seksualnim nagonima prema udovici Anici, Franovoj "ljubovnici", prikazan kao groteskni lik, koji ipak nakon finalne varke biva probuđen iz nerealnih snova i pomiren sa zbiljom. S druge strane, gospodar Frano je osiromašeni vlastelin koji preko vještih varki od Ilije izmamљуje novac i drži ga u pokornosti, a u raspletu kao kreator finalne varke s maškaranjem koja će dovesti do Ilijina suočavanja sa stvarnošću i prihvatanja braka između njegove ćerke Lukrecije i njezina "ljubovnika" Luke,⁴⁶ prikazan je kao ključni akter dramske radnje i autoritet kojeg obilježavaju znanje i moć. Lik Ilije Kuljaša može se analizirati i u svijetlu koncepta renesansnoga samooblikovanja. Polazeći od Gercova određenja ljudi kao kulturnih artefakata⁴⁷ Grinblat primjećuje da je "oblikovanje identiteta renesansna verzija ovih mehanizama kontrole, kulturni sistem značenja koji stvara specifične jedinice upravljajući prolaskom od apstraktnog potencijala ka konkretnom istorijskom otelovljenju".⁴⁸ Oko Ilije Kuljaša gradi se zaplet koji ukazuje na središnju važnost "teatralizacije" društva i kulture u ranome novovjekovlju. Grinblat to formuliše ovako: "Teatralnost, u smislu maskiranja i histrionskog prikazivanja sebe, proistekla je iz uslova zajedničkih gotovo svim renesansnim dvorovima: a to je grupa muškaraca i žena otuđenih od uobičajenih uloga, koja se s nelagodnom okreće oko središta moći, stalna borba za priznanje i pažnju, i praktično fetišističko naglašavanje manira."⁴⁹ Ostali likovi komedije, Ilijina supruga Jela, sluškinja Nikoleta, udovica Anica i zaljubljeni par Luka i Lukrecija, izgrađeni su u skladu s uobičajenom žanrovskom shemom komedije *ridiculose* i u funkciji su razvoja dramske radnje.

Udaljavanju od Molijerova hipoteksta posebno doprinosi leksički repertoar koji peraški autor koristi. Kao što je već rečeno, Bojan Đorđević izdvaja cijeli niz izreka i poslovice narodne provenijencije kojima je Peraštanin obogatio svoj tekst, utisnuvši time u njega i pečat jezičke autentičnosti, poput "prćiju u more metnuo", "izvratila kožu naopako", "Ko se na visoko penje, ovako pada", "ovi te muze ko kozu", "ako nije u glavi spoznanja, jeste u tobocu", "nijesam ja kruh za njegovijeh zuba", "imala bih srce tvrđe od

⁴⁶ Po riječima Alana Sinfielda "kriza oko bračnog izbora ilustrira kako priče funkcioniraju u kulturi. (...) Okvirno govoreći, u komedijama se roditelji na kraju pomiruju sa željama djece". (V. Alan Sinfield, "Kulturni materijalizam, *Otelo* i politika vjerodostojnosti", u: *Poetika renesansne kulture: novi historizami*, ur. David Šporer, Disput, Zagreb, 2007, str. 244)

⁴⁷ Kliford Gerc, *Tumačenje kultura*, I, XX vek, Beograd, 1998, str. 71.

⁴⁸ Stiven Grinblat, *Samooblikovanje u renesansi*, Clio, Beograd, 2011, str. 22.

⁴⁹ Stiven Grinblat, isto, str. 212.

kamena”, “tako mi hljeba i soli” i sl.⁵⁰ Pa i izbor imena snažne semantičke bremenitosti, Ilija Kuljaš, uspjela je intervencija peraškoga pisca. Od neprocjenjive je štete što rukopis komedije nije sačuvan jer bi slika o jezičkome bogatstvu teksta nesumnjivo bila cjelovitija. No i onde će se naslanja na Molijera Peraštanin se nastoji leksički i kontekstualno prilagoditi svojoj sredini, kao što je slučaj s Ilijinom pjesmom:

Volio bih gristi
prislanu jegulju,
neg' tebe ljubiti,
smrdeću godulju.
Lijepe su rudine,
Još ljepše planine... (str. 42)

S druge strane autoru *Ilije Kuljaša* ne može se odreći ni izvjesna vještina u prilagodbi originalnih šaljivih stihova na talijanskome jeziku iz *Gradanina plemića*, koje u našem komadu recituje Pulčinela:

176

Mi pregar serra e matina,
Per Ilia Kuljašina
Voler far un paladina
Di Ilia Kuljašina
Dar turbanta e dar squarcina
Con galera e brighentina
Per difender Palestrina.
(...)
Non lo risevete per onta
Questa star ultima affronta,
Adesso sii mamaluca fina
Il coglione Kuljašina. (str. 101–103)

Reklo bi se, uz izvjestan oprez, da ovi stihovani umeci daju za pravo Vulovićevoj pretpostavci da je autor *Ilije Kuljaša* peraški sveštenik Đuro Bane, u svoje vrijeme oglasen kao prevodilac Metastazija i autor šaljivih pjesama na crnogorskome i talijanskome jeziku.

⁵⁰ Bojan Đorđević, isto, str. 199–201.

ZAKLJUČAK

Stepen odstupanja koji *Ilija Kuljaš* pokazuje u odnosu na *Gradanina plemića*, kako smo videli, daje nam za pravo da ga slijedeći Toma Matića zaista tretiramo kao novu komediju. Nov je to tekst u više ravni, a prije svega žanrovskim odmakom od predloška i potom integriranjem u sociokulturni kontekst u kojemu nastaje i u kojemu mu je namijenjena dvostruka uloga – reprezentacije svakodnevice i agensa etabliranja postojećega društvenog poretka. Tako nam se peraška komedija očituje kao jedna od formi kulturnih praksi kojom sredinom XVIII vijeka politička moć legitimise sebe i nastoji kroz popularnu formu svoj položaj dodatno utvrditi.

LITERATURA

- Altiser, Luj. 2015. *Ideologija i državni ideološki aparat*. Loznica: Karpos.
- Analisti, brončari, biografi*. 1996. Prir. Miloš Milošević. Cetinje: Obod.
- Bane, Đuro. 2016. *Ilija Kuljaš*. Priredio, predgovor i rječnik manje poznatih riječi sastavio Aleksandar Radoman. Cetinje: Fakultet za crnogorski jezik i književnost.
- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Butorac, Pavao. 1952. “Dva nepoznata rukopisa Marka Martinovića”. U: *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku* I: 359–384.
- Butorac, Pavao. 1998. *Razvitak i ustroj peraške općine*. Perast: Gospa od Škrpjela.
- Butorac, Pavao. 1999. *Kulturna povijest grada Perasta*. Perast: Gospa od Škrpjela.
- D’Amico, Silvio. 1972. *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
- Dolimir, Džonatan. 2003. “Šekspir, kulturni materijalizam i novi istoricizam”. U: Lešić, Zdenko. *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa: 137–161.
- Dubrovačke preradbe Molièrovih komedija*, knjiga I. 1972. Prir. Mirko Deanović. Zagreb: JAZU.
- Dorđević, Bojan. 2011. *Molijer u Dubrovniku*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Glumac-Tomović, Ljiljana. 1991. *Francuski klasičari na srpskohrvatskom jezičkom području*. Beograd: Naučna knjiga.
- Eco, Umberto. 1984. “The frames of comic ‘fridom’”. U: Eco, Umberto, V. V. Ivanov i Monica Rector. *Carnival!*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton Publishers: 1–9.
- Franić-Tomić, Viktorija i Slobodan Prosperov Novak. 2015. *Književnost ranog novovjekovlja u Boki kotorskoj*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Gerc, Kliford. 1998. *Tumačenje kultura*, I. Beograd: XX vek.
- Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Greenblatt, Stephen. 2007. “Improvizacija moći”. U: *Poetika renesansne kulture: novi historizam*. Ur. David Šporer. Zagreb: Disput: 251–296.
- Grinblatt, Stiven. 2011. *Samooblikovanje u renesansi*, Clio, Beograd.

- “Ilija Kuljaš”, 1880. U: *Slovinac* 5: 92–96; 6: 109–115; 7: 131–135.
- Janković-Pivljanin, Stanka. 2014. “Iz kulturne istorije Kotora – karneval”. U: *Knjiga o Kotoru*. Ur. Katarina Mitrović. Beograd: Magelan pres: 146–166.
- Kojović, Antun. 1996. *Djela*. Prir. Zlata Bojović. Cetinje: Obod.
- Kolendić, Petar. 1964. *Iz staroga Dubrovnika*. Beograd: SKZ.
- Lončarević, V(ladimir). 2009. “Ban, Đuro”. U: *Hrvatska književna enciklopedija* 1, A–G. Zagreb: Leksikografski zavod “Miroslav Krleža”: 99.
- Matić, Tomo. 1907. “Molièrove komedije u Dubrovniku”. *Rad JAZU* 166. Zagreb: 75–163.
- Milošević, Miloš. 2008. *Boka Kotorska, Bar i Ulcinj od XV do XVIII vijeka*. Podgorica: CID.
- Novak, Slobodan P. i Josip Lisac. 1984. *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, knjiga 2. Split: Logos.
- Pantić, Miroslav. 1961. “Prepiska Srečka Vulovića i Valtazara Bogišića”. U: *Zbornik istorije književnosti*. Beograd: SANU: 203–231.
- Pantić, Miroslav. 1990. *Književnost na tlu Crne Gore i Boke Kotorske od XVI do XVIII vijeka*. Beograd: SKZ.
- Proza baroka*. 1978. Prir. Gracija Brajković i Miloš Milošević. Titograd: NIO Pobjeda.
- Rotković, Radoslav. 2000. *Oblici i dometi bokokotorskih prikazanja*. Crnogorsko narodno pozorište.
- Rotković, Radoslav. 2012. *Crnogorska književnost od početaka pismenosti do 1852. Istorija crnogorske književnosti*, knj. II. Podgorica: Institut za crnogorski jezik i književnost.
- Sinfield, Alan. 2007. “Kulturni materijalizam, *Otelo* i politika vjerodostojnosti”. U: *Poetika renesansne kulture: novi historizam*. Ur. David Šporer. Zagreb: Disput: 221–249.
- Šporer, David. 2005. *Novi historizam. Poetika kulture i ideologija drame*. Zagreb: AGM.
- Šundalić, Zlata i Ivana Pepić. 2011. *O smješnicama & smješnice*. Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera.
- Švelec, Franjo. 1977. “Nasljeđe u dubrovačkim komedijama XVII stoljeća”. U: *Dani Hvarškoga kazališta. Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 4, no. 1. Split: Književni krug: 5–22.
- Vulović, Srećko. 1873. “Popis narodnih bokeških spisatelja i njihovih dijela”. *Program C. K. Realnog i velikog gimnazija u Kotoru*, za šk. god. 1872–73. Zadar: 6–30.
- Vulović, Srećko. 1879. “Popis i ocjena narodnih bokeških spisatelja i njihovih djela. Nastavak”. *Program C. K. Realnog i velikog gimnazija u Kotoru*, za šk. god. 1878/79. Zadar: 3–18.
- Vulović, Srećko. *Popis narodnih bokeških spisatelja i njihovih djela. Nastavak*. Nadžupski arhiv u Perastu, Miscellanea, III, V, Rad 1. (rukopis).

Abstract

ILIJA KULJAŠ – PERAST'S VERSION OF MOLIERE AND/OR LEGITIMIZATION OF SOCIAL ORDER

Ever since its first publication in Dubrovnik's *Slovinac* in 1880, comedy *Ilija Kuljaš* has been referred to as a vernacular variation of Moliere's *Bourgeois Gentleman*. Taking into account the existent critical writing on this play and previously neglected details about its origin and author, the paper points to the possibility that the text might have originated in Perast in the mid-eighteenth century. Since *Ilija Kuljaš* considerably departs from its alleged "template", *Bourgeois Gentleman*, it is possible to regard it as a brand new comedy. It is a new text on multiple levels, primarily owing to its genre shift in comparison to the alleged template, and its integration into the socio-cultural context in which it is created and where it has a dual function: to represent everyday life and legitimize the existing social order.

Key words: *Ilija Kuljaš*, Đuro Bane, Perast, comedy, Moliere, new historicism