

ARHETIPSKA OSOBNOST

(Slobodan P. Novak — Josip Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda I i II*, Logos, Split 1984)

Mira Muhoberac

Knjiga Slobodana P. Novaka (književnopovijesni i teatrološki dio) i Josipa Lisca (tekstološki i lingvistički dio) zasigurno je mnogo više od dvodijelne (388 + 464 stranice većeg formata) *summe* hrvatskoga *theatruma mundi*. Završena, ne slučajno, u Dubrovniku, početkom karnevala, i time pokazuje filigransko izgrađivanje originalnog rukopisa jednog od temeljnih djela naše suvremene znanosti o kazalištu, drami, starijoj (dopreporodnoj) hrvatskoj književnosti.

Nemajući prethodnice (ali naslovom ipak parafrazirajući Kombolovu *Hrvatsku književnost do narodnog preporoda*), a raspoložuci stoljećima skupljanom građom, bilo izvornom tekstovnom bilo kritičko-znanstvenom, ovo djelo ne želi biti tek nedramatična antologija, sinteza dramaturških promišljanja, sukus teatroloških oslikavanja ili odgonetka lingvističkih zavrzlama i »šifriranih« dramskih poruka. Svjesno (srećom) iznevjerava horizont naslovom zadanog »tradicionalnog« očekivanja te traži osviještena aktivnog čitatelja, koji će znati vremensko-prostornim mijenjanjem motrišta ući u dosad značenjem često okamenjeno »staro« dramsko tkivo, i koji će moći implicitno dijalogizirati s »priređivačima« (kako sebe nazivaju autori ove knjige). Samo takav čitatelj — često se sa zadovoljstvom pitajući: »In che labirinto mi trovo?« — može postati aktivnim sudionikom »stoljetnog projekta dramatizacije jedne nacije« (predgovorna str. 5), sutvorcem »drame stoljetnog hrvatskog scenskog govora« (str. 5), odgonetačem ovog jedinstvenog rukopisa. Usudit ćemo se stoga proniknuti u ovu knjigu kao gledatelj i kazališne predstave. Ustvrdivši njezinu ikonografiju (sučeljavanje prethodnog komentara i nadolaze-

ćeg odlomka dramskog teksta, agonalnost organizacije u dvije cjeline od po dva suprotstavljena kazališno-povijesna razdoblja, dijalog riječi i slike te komentara i dokumentiranog materijala s bogato izrađenim teatrološkim i lingvističkim instrumentarijem, suprotstavljanje znanstveno profiliranog izbora iz literature i precizne bibliografije) i metodologijsku koncipiranost (izgrađivanje vlastite dramaturgijske metode bazirane na sučeljavanju teksta i njegove gledališne i kritičke recepcije u dijagonalni svog i tuđeg prostora i vremena, komparativno uvažavajući metode strukturalizma, semiotike, teorije komunikacije, informacije, aktantskog modela), uočavamo moguće postojanje samostalnih scenskih prizora (dramskih tekstova), kojih se značenje i vrijednost proširuju i produbljuju ulaženjem u jedinstveni korpus dopreporodne predstave.

Dramaturgija publike često definira, anticipira i cenzurira prostor teatra. Onaj gledalac u nama, vođen rukopisom knjige-predstave, dinamiziran autorovim premještanjem maske u prostoru igre, mizanscenskim pomicanjem scenskog oka, proniknućem u zgusnuto neprozirno tkivo promjenom dramskog lica prikrivene ideologije, bježi na periferiju, iza kulisa, na demarkacijsku liniju prostora igre i publike, pitajući se u kojoj se to predstavi nalazi. Okružen silnicama gledanja i bivanja gledanim, otkriva prodor ideologije u ludizam, maske karnevala u politiku.

Kako se mijenja zrcalo scenske iluzije? Čime je određeno pomicanje njegova fokusa? Ova knjiga pokušava dati (i najvećim dijelom daje) odgovor na ta pitanja, sinkronijom i dijakronijom, fokusiranjem i širenjem prostora i vremena, nizom minucioznih poteza na šahovskoj ploči hrvatske dopreporodne dramske književnosti u četiri »etape«.

U prvoj »etapi«, srednjovjekovlju i renesansi, pratimo, zajedno s autorom, ucrtavanje scenografije u zrcalo čijeg fokusa i konstituiranja žanrovskih silnica onovremeni gledalac postaje svjestan tek u proplamsajima vremena. Kraj 11. stoljeća i *Tractus stellae* pokazuje tek rudiment dramskog projekta koji se guši u prostornoj shematiziranosti i vremenskoj cikličnosti, a želeći biti odsutnošću iz liturgijskog sustava igranjem »svog« pojedinačnog vremena. Međutim, mizanscenski retorički i gestički sustav ipak se mijenja — žanr crkvene drame (narativni lirski oblici, razvijeni je cikličke pasije) ostaje »statičan« samo tematski i izvedbeno: »zemaljsko« gledanje dinamizira metaforu o »lutkarskom« teatru »na zemlji za boga na nebu« i širi prostor igre religijske drame na narodnom jeziku »procesijskim, komičkim i grotesknim elementima« (str. 40). Međutim, takvu logiku »prikazivanja« neće podnijeti retorika gradske ideologije u Dubrovniku, ne želeći vidjeti obrise paradoksa u zrcalu kazališnog tijela. Naime, taj

paradoks započinje Plaćem majke, ali je do kulminacije doveden Mukom sina. U tom prikazanju ne postoji konflikt između gledanja i igranja, a neizdiferencirani parataktički sustav scenske slike zrcali se u ideologiji neizdiferenciranog gledanja, u kojem se »krucijalni ideološki trenutak prikazanja« (str. 49) dramatizira kao odsutnost, kao nepostojanje tijela, dok se u prostoru igre i u prostoru gledanja »slažu« tri vlasti: vlast neba, vlast zla i vlast grada. Kako se ostvaruje konflikt? On ne postoji — zamjenjuje ga paradoks: »Ovo je teatar u kojem oni iz publike gledajući glume da su jednaki!« (str. 49) Takav prostor paradoksa razbija sloboda moreške, koja u scenografiju zrcala ucrtava ulicu i trg, agonalni sukob ljudskosti i agresije, zatvarajući se u ritual, a otvarajući cijelu jednu liniju predrđžićevske i poslijedrđžićevske dramaturgije (Lucić, Palmotić, Gleđević, Kanavelić...). Scenografija zrcala postaje sve uža te traži nove prostore. Džore Držić naći će ih u uspostavljanju demarkacija sa stvarnošću — *Radmio i Ljubomir* otvorić će poetiku cijelog stoljeća replikom »Što tuj meu knezovi?« To je teatar zbunjenosti i maske (u kojem lica pastira još uvijek ne anticipiraju tjeskobu Držićevu). Prostor knezova, prostor upravljanja scenom, prostor gledanja, ozrcaljuje se u prostoru scene, prostoru predstavljanja, prostoru igre koja se usmjerava gledanju. Džore Držić naći će još jedan prostor — produbit će pozornicu u prostor sna (embrionalno, u pjesmi *Čudni san*). Oko je dobilo svoju pozornicu!

»Ne slučajno jedan se pol starije hrvatske drame rodio u prostorima sna, u prostorima koji su gledanje u čistom smislu, i u kojima gledanje ne mora imati tijelo, ne mora uzeti prostor. Zato je ovo gledanje iz sna uzelo u sebe ideologiju.

Zbog svega rečenoga Džore Držić je prvi hrvatski pisac koji posjeduje dramsku svijest i koji pred publikom zatvara svijet jedne svjetovne drame u metonimijski prostor scenskog grada koji je i dio velikog, sveobuhvatnog, pravog Grada i njegova *theatrum mundi*ja.« (str. 71)

Ulazimo u prostor scenskog grada koji se sve češće maskira i demaskira, nastojeći se labirintom svijesti oduprijeti prodoru ideologizirana vremena i fokusa vlasti, koja često određuje granice zrcala i scenske iluzije. Vlast u *Muci svete Margarite* gubi svoje tijelo, ona je zlo. Vetranović u *Pastirskom prizoru*, u prostornoj konkretizaciji radnje (lica dobivaju tijelo), u »drami s tezom«, predočuje novi, renesansni sustav gledanja — »sustav izvanjskog gospodarenja teatrom« (str. 108). U *Jeđupkama* fiksirat će se, simbolički, stabilizirana društvenost karnevala. U eklogama prigušit će se rubna žanrov-

ska pozicija, ili će hedonizmom psovke otići prema pučkom, i neideologiziranom. Politiziranom će se hrvatska drama vratiti Lucićevom *Robinjom* — neorenesansnom, neokomičkom! U ovom razdoblju (*Pirna drama*) vlasnici kazališnog zrcaljenja traže tijela okrenuta identifikaciji, traže ideologiju zakrivenu tijelom teatra, traže svoju sliku u zrcalu stabilnu — ona ne smije izmaknuti! Pisac ne smije biti vidljiv, on je ili gledatelj ili glumac; određen je vlasnik iluzije i zrcala: sceni se, u zrcalu, projicira, snažnom scenskom iluzijom, hijerarhizirano gledanje, društveni mehanizam. Autonomna scena postaje istovremeno sama sebi i privid i paradoks: »postat će zrcalo, ali i zamka za zrcalo!« (str. 165)

Zrcalo uhvaćeno u vlastitu zamku u sljedeća tri razdoblja sve će se više oznakovljivati, zakrabuljivati, lomiti — samo će sebe dokidati, ukidati i poništavati, izgubljeno želeći naći svoj fokus.

Kakvo je zrcalo vlasti i teatra u razdoblju dominacije Marina Držića i manirističkog teatra?

Držić svojim kazališnim rukopisom ujedno ispisuje i zrcalni rukopis onovremene kazališne vlasti. Na početku svoje višegodišnje kazališne predstave Držić, pokazuje autor, stvara osjećaj igranja na sceni sličan vizuri vlasti, koja se, bolnim podaništvom Držića, realizira kao djelomično zrcalo moćnika. Druga mogućnost, pokušaj igranja vlastitog zrcala u iluziji autentičnosti scene, također je bila privremena — vlast ne želi drugo tijelo u svom zrcalu, ideologija ne želi osvijestiti gledanje iz publike otkrivanjem maske velikog oka. Treća mogućnost određivanja fokusa renesansne vlasti i pisca najbolnija je za obje strane — skinuta je krinka a ostala maniristička tragedija, bez igre, bez zrcala, s lomovima scenskog vremena, u kojoj u napuklinama zrcala vlast vidi samu sebe. Teatar postaje prostor smrti. S takvom egzistencijalnom borbom jednog kazališnog rukopisa teško će se moći »uhvatiti u koštac« sve silnice manirističkog teatra. I ne samo manirističkog! (Gučetić, Zlatarić, Sasin, Benetović...)

Sljedeće razdoblje (*Junije Palmotić i barokno kazalište*) često drammatizira strahove, u tragikomelijama reducirajući dramsko na »melodramatični model kazališne akcije«. Istovremeno se taj »model« stavlja u središte kazališnog života. U »funkciji društvenog usitnjavanja« parcijalizira se žanrovski sustav. Zato komedija, ne znajući ući u okular politike i izolirati se u pozornici-kutiji od »identifikacijskog metonimijskog gledanja«, postaje karnevalski mikrokozmična, trenutačna i ahistorijska. Kanavelićevim *Vučistrahom* okolnosti kazališnog gledanja morale su se promijeniti. Teatar je postajao nemoguć — strah vlasti okamenio se u monologu. Promjena

vladanja Gradom početak je i »novog poglavlja hrvatske dramske povijesti«. »Kralj je gol!«

Četvrto razdoblje. *Prosvjetiteljstvo, rokoko i sentimentalizam*. Groteska razbija scensku iluziju pokazujući izokrenuti svijet. Promjena je hladna (»francuzarije«), prosvijećena, nakićena i lažna. Iz zrcala izlazi čovjek na vlasti i traži muku otpadnika. Zrcalo se postavlja na trpezu poetike jednog čudnog apetita (u hranu se miješaju ekskrementi). Zrcalo kao da živi u pogrešno vrijeme, kao mali Tadek koji ne vidi što se događa u Evropi. Mjesto identifikacije za pisca i publiku postaje labilno. Gdje je fokus scenske iluzije? U pore tkiva dopreporodne hrvatske drame uvukla se kazališna shizofrenija.

Dok poetika shizofrenije ne ispiše jedno novo kazališno zrcalo, mi ćemo na raspuklinama ovog izgubljenog našeg scen-skog zrcala tražiti obrise naše dramaturgije i poetike:

»Supstrat hrvatske dramaturgije u starijim razdobljima ima se odčitavati kao nametanje osobnih (čitaj: pojedinačnih, područnih, nacionalnih) dramaturških selekcija nad materijalom evropskog kazališta i evropske dramske književnosti i njihovim reprezentativnim modelima. Zato se za nas povijest starije hrvatske drame oživotvoruje kao niz tako strukturiranih tekstova koje izdvaja i u istu tradiciju stavlja tek njihova žanrovska, tematska, psihološka i gotovo arhetipska osobnost. Naša se starija drama, pored svog snažnog izometrizma s Evropom, nalazi, od pseudoliturgijskih drama i robinja, od moreški i do Kate Kapuralice, u zavadi s uobičajenom dramaturgijom! Ona svijetu akcije oduvijek nameće svoja pravila, svoje norme i svoje selekcije. Takvi su naši Orfeji, Stanci, Suzane, Pavlimiri, Arijadne, Vučistrasi, Aleksiji, Matijaši, takvi su naši Pulcinelle.« (str. 18)

Ova knjiga-predstava, znanstveno fundirana, akribična, ikonografična, maskovita, radoznala i dramski napeta, sigurno je, naći će mnogo proučavatelje-gledatelje.