



Lada Čale Feldman

**KAZALIŠNO U POKLADAMA, POKLADE U DRAMI:
MAŠKARATE ISPOD KUPLJA IVA VOJNOVIĆA**

UDK 886.2.09-2



Referat pokazuje da se udio običajnog zbivanja u tekstu Iva Vojnovića ne može svesti samo na tematsko-motivske i simbolične asocijacije. Vojnovićev »scherzo« uokviren je pučkom svetkovinom izrazitoga predstavljačkog bogatstva (maske, kostimi, pojava tradicionalnih likova, ludičko »osvajanje prostora« kroz oblik procesije, sinkretizam vizualnog i auditivnog) i socijalnoga značenja (inverzija socijalnoga reda, blasfemizacija službenih vrijednosti, erotska sloboda, veličanje hoda Prirode). Kazališna nazočnost tog okvira tijekom komada sve se više konkretizira, bivajući ključnim momentom otvaranja Vojnovićeva dramskog prostora i vremena bilu grada, prisutnosti puka, vremenu povijesti i cikličkom hodu Prirode. Autorica, dakle, uz već ranije uočene folklorne motive u Vojnovićevoj drami, ukazuje i na folklorno ishodište jednog dramaturški važnog aspekta Maškaraata ispod kuplja. Iluzionistička sastavnica folklornog predstavljanja služi kao potporanj kazališnog plana unutar dramaturške takture.

Ovaj se rad želi uključiti u okvire plodotvornog prožimanja folkloristike i znanosti o književnosti te obratiti pozornost ne samo na folklorne motive prisutne u Vojnovićevoj drami, nego i na, po mojemu sudu, jedan dramaturški važan aspekt *Maškarata ispod kuplja*, kojega je središnja poluga upravo folklorloga ishodišta.

Pred nama je djelo koje se iluzionističkom sastavnicom folklornog predstavljanja služi kao potpornjem jednog kazališnog plana unutar vlastite dramaturške fature. Kako nas već i sam naslov drame upućuje, riječ je o pokladama i pratećim predstavljačkim oblicima, a analiza koju kanim provesti morala bi pokazati ograničuje li se udio toga običajnog zbivanja u tekstu Iva Vojnovića samo na tematsko-motivske i simboličke asocijacije, ili je njegova samosvojnost integrirana i kao dramaturški produktivan čimbenik?

O *Maškaratama ispod kuplja* pisalo se, koliko mi je znano, razmjerno malo. Nezaobilazna studija Darka Suvina o genezi i strukturi Vojnovićeve dramatike (1973) na taj komad tek mjestimično upućuje kao na svojevrsan »autocitatni« dodatak *Dubrovačkoj trilogiji*, koji slijedi unutrašnju radnju trilogije, to jest propadanje patricijata kao nositelja dubrovačke nezavisnosti, no koji, prema autoru, nije doveo do značajnijeg piščevog pomaknuća prema dramaturgiji otvorenog tipa.¹

Suvin ide tako daleko da izravno favorizira »otvoreno« naspram »zatvorenog« u Vojnovića, pojavu kojega prate sve negativnosti koje kritika inače običava pripisivati piščevom djelu u cijelosti: patetičku deklamaciju umjesto induktivno mimetičkog govora, eskapizam umjesto kritičnosti, transcendentalnost namjesto temporalnosti, veličanje povijesnog mita umjesto analize povijesne stvarnosti, značaj udesa umjesto slobode, nekrofilno odricanje likova umjesto vitalnog poricanja, statičnost umjesto dinamičnosti zbivanja, itd. Zapravo, Suvin pokazuje kako sukob tih dvaju tipova dramaturgije ishodi iz općeg semantičkog dvojnog ustrojstva *Trilogije*, u kojemu se izoštreno sučeljuju dva kulturno-politički nepomirljiva svijeta, svijet vitalnog društvenog sloja kakav je puk, prilagodljiv povijesnim zahtjevima, s patricijskim slojem čija se nacionalna i politička moć

¹ Suvina je teza, naime, kako je od *Psyche* pa do *Dubrovačke trilogije* zamjetan Vojnovićev razvoj od »zatvorene« građansko-individualističke dramaturgije do izraženog kolebanja između toga tipa dramaturgije i u moderni naslućenog »otvorenog« tipa. U skladu s time Suvin u Vojnovićevoj dramatici traži i uspješno iznalazi izdanke i jednog i drugog načina organiziranja dramskog teksta: s jedne strane, zatvoreno dramsko vrijeme s pouzdano utvrdivom Freytagovom linijom ekspozicije, zapleta, kulminacije i raspleta, zatvoreni dramski prostor, postojanje individualnog protagonista kao tzv. sinoptičke točke komada, vizure oko koje se gradi semantički mikrokozam djela, »kategorije koja posreduje između tematike, kompozicije i tekture i ujedinjuje ih svojim prožimanjem«, a s druge latentna prisutnost otvorene dramaturgije, autonomnih dramskih situacija, promjene prostora ili njegova otvaranja »prema prirodi, npr. dobu dana i godine, ili prema ljudskoj masi na sasvim drugačiji, prisniji način« nego što to čini zatvorena dramaturgija, te nazočnost likova poteklih iz raznih društvenih slojeva.

gasi, i koji pasivno promatra kako se postepeno prazne značenja vrijednosnih kategorija na kojima je dubrovačka Republika gajila svoju kulturnu i političku neovisnost.² Nazvavši *Ekvinocijo* i *Trilogiju* »dubrovačkim povijesnim, intimnim i mitskim kronikama« izuzetne imaginativne homogenosti i gustoće, *Maškarate ispod kuplja* Suvin smatra »imitacijom« te općenito izjavljuje da kasnije Vojnovičeve drame »ostaju zanimljive kao kulturno-povijesni dokumenti, ali estetski prvenstveno kao primjer degradacije uspostavljenog normativnog sustava«, naglasivši kako sličan stav ima većina suvremenih prosuditelja Vojnovičeva djela (1973, 364–366)!

Važnije analize *Maškarate* proveli su Raško Jovanović (1974) i Branko Hećimović (1976).³ Knjiga Raška Jovanovića, posvećena u cijelosti Vojnoviću, odala je dug jednoj važnoj činjenici vezanoj za *Maškarate*, činjenici, naime, da ih je sam Vojnović smatrao izuzetno vrijednim svojim djelom. Jovanović im hvali »jedinstvo raspoloženja«, zadržavajući se na Vojnovičevom sentimentalnom ocrtavanju dubrovačke prošlosti i tradicije, te naglašujući osobitost i duljinu didaskalija, kao i eksplicitnu prisutnost piščeva glasa u njima, što je, držim, značajna opaska koju ne srećemo u ostalih kritičara. Ipak, prema Jovanoviću, dramska se materija tu rasplinula, duljina didaskalija približuje to djelo novelistici, poetska osebnost komada profilira »permanentni pesnikov sukob sa suvremenošću« (Jovanović, 1974, 322) koji je u biti romantičarske provenijencije, te se u čitavom komadu osjeća »konstrukcija« koja daje dojam »neživotnosti i hladnoće« (1974, 334).

Hećimović se upušta u kritičko razmatranje kako negativnih sudova o dramskoj kakvoći *Maškarata*, tako i *Maškarata* samih. Za razliku od Suvina, ne smatra ih imitacijom i autocitatnim djelom, nego mnogo blaže, povratkom istorodnim temama, koji ipak pokazuje promjenu odnosa prema istoj građi i njezinoj strukturalnoj razradi. Posredno pokazuje zatim, navodeći Šimićev pokudni stav o drami i kasniju Kulundžićevu obranu povodom svoje postave *Maškarata*, zašto se i Suvin okomljuje na »pokladni scherzo«: prevlast »deklamacije« (Šimić), »poetskog govora« (Ku-

² Nešto drugačiji prikaz Vojnovičevog shvaćanja političko-povijesne dimenzije pada Dubrovačke republike vidi u: Banac, 1981. U kratkim crtama, Banac zagovara postavku prema kojoj Vojnovičeva utopijska slika Republike podrazumijeva organsko društvo ujedinjenog puka i vlastele, koji jedni bez drugih ne mogu, kao ni udovi jednoga istoga tijela.

³ Pero Portolan (1980) uistinu nas nije zadužio kakvim poticajnim uvidom, ne udaljujući se ni pedlja od prepričavanja fabule, evociranja »štimunga« i svajevremeno konjunkturnih opaski na račun Vojnovičeve nostalgije prema »zaostalim feudalnim običajima« i sklonosti prema »morbidnom kozmopolitizmu«. Prema Miroslavu Šićelu pak »ta drama zaslužuje najmanje pažnje... jer ne donosi ništa novo«. Vojnović se u njoj »zapliće u vlastitu mrežu patetičnosti i simbolističkoga lirizma« te mu je »poetska vizija izbljedita u pretjeranom sentimentaliziranju« (1982, 20).

lundžić), tj. subjektivno-lirskog stilskog kompleksa nad objektivno-realističkim (podjelu ustanovio Frano Čale, 1968, 311–357), ili prema Suvinu točnije »deklamatorski patetičnog« na uštrb »induktivno-mimetskog«, nije se uklapala u Suvinovu tezu o Vojnovićevom svijetlom putu u budućnost otvorene dramaturgije, pa je zato drama proglašena nazatkom, »degradacijom«.⁴ Makar koliko zazirali od pojma književne povijesti kao evolucije od nazadnog k naprednom, gorega k boljem, Suvin ima pravo u jednom: valja nam sagledati tapka li navedena drama utrtim i prokušanim putevima, je li samo još jedna neuspjela dramaturška varijacija na temu, ili ipak i tu Vojnović eksperimentira, iako možda ne u kategorijama svodljivim samo na borbu za prevlast »zatvorenog« i »otvorenog« pola dramaturgije? I Jovanović i Hećimović ispravno naslućuju da ovaj komad izmiče standardnom pristupu u terminima dramskog sukoba među likovima, za kojim vapije Šimić, te se i jedan i drugi oslanjaju na Kulundžićevu misao o sukobu ambijenata, o sukobu atmosferskih fizionomija, u kojemu se, prema Hećimoviću, krije »karakter i smisao strukture«, »ishodište i narav dramskoga« u drami »koja se razvija naizmjeničnim nizanjem različitih protivnosti«. Iz ovih u neku ruku nedorečenih općenitosti Hećimović izranja uspješno utoliko što dalje upozorava na izuzetne virtualno scenske kvalitete *Maškarata*, koje su, sudi on, možda rezultatom piščeva vlastitog glumačkog instinkta i osjećaja za učinak izgovorene riječi. Hećimoviću, dakle, suprotstavljanje dviju prije spomenutih stilskih razina, suprotstavljanje ambijenata i ugođaja, tzv. »ritmički princip nizanja suprotnosti« jest ujedno i odredbeni strukturalni princip djela.

Isti autor međutim upozorava kako je sam Vojnović u svojem pismu Josipu Bachu napomenuo da je dramu pisao pod utjecajem ruskog baleta, spomenuvši pri tom *Petrušku* Stravinskoga. Raško Jovanović, pak, u kojega Hećimović doznaje za prije spomenutu pojedinost, ustvrđuje kako je glavna dodirna točka tih dvaju djela – karnevalski prizor s maškarama! Na žanrovsku tradiciju tragično obojenog dramsko-predstavljачkog žanra »maškarata« na zadnji dan poklada, u kojem su se okušali dubrovački pjesnici i dramatičari, od Džore Držića, Nalješkovića, Vetranovića i Sasina do Marka Bruerovića i Antuna Kaznačića, upozoravaju usputno Čale (1968, 356) i Suvin, prema kojemu je ta vrsta *Maškaratama* dala »ne samo ime već i čitav formalni okvir« (1973, 124), pa bi prema

⁴ Ta je etiketa logičan rezultat prije opisane Suvinove homologije između dramaturške organizacije teksta (»zatvoreno«/»otvoreno«) i pripadnih klasno-ideoloških-motivsko-tematskih sklopova: pretpostavka o Vojnovićevu ambivalentnom nostalgičarsko-naprednjačkom prikazu vitalnosti puka što probija pod ruševinama jedne povijesno preživljene, ali ipak sjećanja i žaljenja vrijedne vlasteosko-političke tvorevine, nikako se ne da prilagoditi temeljnoj fabularnoj liniji *Maškarata*, u kojima je jedan pučki lik, Anica, upravo znamen *umirućega* Grada, kao što će se kasnije pokazati.

mojem mišljenju možda na tom tragu valjalo potražiti dramaturšku temeljnicu komada.⁵

Pokušat ću ponuditi koliko mi je moguće pregledniji prikaz udjela karnevalskog vremena i prostora, shvaćenog i iskorištenog u svojoj *kazališnosti* i žanrovske posuđenice »maškarate« u tvorbi onoga što Čale i Hećimović nazivaju »pirandelizmom«, a ja starom dramaturškom tvorbom teatra u teatru, koja je u hrvatskoj dramskoj književnosti zamrla s Držićem, a u Vojnovića se, eto, pod utjecajem Pirandella, nakon gotovo tri i pol stoljeća, prvi put ponovno javlja, opet na podlozi domaće, pučke i vlasteoske kazališne tradicije, u zasebitom tematskom krugu, kao postupak kroz koji će se, u virtuoznoj završnici dubrovačke *Tetralogije*, prelomiti svi u prethodnim jednočinkama razrađeni Vojnovićevi autorski jezičnostilski postupci, postupci iskakanja iz zatvorenih u otvorene koncepcije dramskog prostora i vremena, mitemski kompleksi i sociomemski značajski polovi, te Vojnovićeva antropologija.⁶

Suvin ne obrazlaže što je poimao pod »autocitatnošću« *Maškarata...*, ali mi se čini da je pod tim terminom razumijevao obilježje sebi samodovoljno okrenute dramaturške procedure, kao i izravni spomen na likove iz Trilogije, dok bih ja autocitatnost *Maškarata...* nazvala sazrijevanjem svijesti o vlastitu pismu i pronalaskom adekvatne dramaturške formule za raspolućenost sukobljenih svjetova Vojnovićeve dramatičke.⁷

Motivske, tematske, žanrovske i dramaturške asocijacije na pučku predstavljачku i uopće običajnu tradiciju igraju u *Maškaratama ispod kuplja* dovoljno veliku ulogu da ne bi čudilo uolikoj se mjeri ona u kritici, ako ne previdala, ono barem umanjivala kao djelatna sastavnica komada, svedena na kolorit, ukrasnu popudbinu pojave pučkih likova i njihova referencijalnog obzora. Pogledamo li samo tekst *Tumača* u kritičkom izdanju djela Iva Vojnovića (1964) koji prati dramu vidjet ćemo da su u njemu brojna upravo objašnjenja vezana uz pučku ruralnu ali i urbanu dubrovačku običajnu tradiciju: čitajući *Maškarate*, čitatelj se spitiče o spomen »kozica« i »spravljenica«, nevjestinog »vijenca... od mrče i od pelina«, Čoroja, Vile i Turice, likova narodne pokladne dramske

⁵ Čalino, Jovanovićevo i Hećimovićevo spominjanje Vojnovićeva pirandelizma donekle slijedi taj trag, samo što je Čale zaokupljen »prirodnošću« ili pak »nametljivošću« puke »formalne« primjene »pirandelističke formule« u svijetu drame, Jovanović naglašuje Pirandellov subjektivizam i pesimizam, a za Hećimovića se sve iscrpljuje kroz sukob pirandelovski pojmljenih »života« i »forme« kroz prije navedeno časovito izmjenjivanje tematskih i stilskih suprotnosti, kojih se strukturacija, sudeći po njegovoj analizi, doima ponešto bezobličnom.

⁶ U kojoj upravo dominiraju figure starih žena i ljubavni parovi koji svoju ljubav ne uspijevaju konzimirati (Suvin, 1973, 363).

⁷ U prilog tome govori i *Prolog nenapisane drame*, još jedno Vojnovićevo djelo koje je bilo predmetom nesporazuma i apriornih negativnih estetičkih sudova, a povodom kojega se pojmom »pirandelizam« pokušala prekriti osebujna Vojnovićeva metatekstualna razgradnja iluzionističke dramaturgije. No, o *Prologu...* drugom prilikom.

igre, svetkovine Sv. Vlaha, kršćanskog blagdana Tri kralja i Cvjetnice, crkvenih obreda, zatim o navode karakterističnih stihova iz usmenoga svatovskog i općenito ljubavnog ili pak satiričkog pjesništva, korizmenoga psalma, kolenada i kolskih pjesama. Prisutnije u »prvom« i »trećem času« ovoga »pokladnoga scherza« što donose zbivanja »ispod kuplja«, ti se folklorni elementi prepleću s aluzijama na presudne povijesne datume i na sadržaje iz sfere »visoke« kulture, internacionalne i dubrovačke, dominantne u »drugom času« koji se odvija u salonu Nikšinica.⁸

Naslov i žanrovsko određenje komada višestruko najavljuju ishodište i motivaciju za spomen navedenih folklornih elemenata. Riječ »maškarata« mnogoznačna je – od sasvim općenite aluzije na zakrivanje lica krinkom, koje se nadalje u tekstu izravno koristi kao metafora za modus ljudskog življenja uopće, preko naslovnog naputka o prostorno-vremenskom uporištu te metafore u pokladnom zbivanju, kojega je osnovna predstavljачka sastavnica upravo kolektivno ljudsko prerušavanje, sve do žanrovske reminiscencije na dubrovačku tradiciju zasebne dramske vrste, tradiciju pokladnih maskerata, kojih je nerijetko tematika u Vojnoviću bliskijem, kasnijem razdoblju, bila upravo život i jadi dubrovačkih sluškinja (Petković, 1959, 148). Sve se te tri asocijativne dimenzije te ključne naslovne riječi, koja nije bez razloga u pluralu, prepleću u petorim planovima radnje, *prvom* koji priziva okvirno pokladno zbivanje u Gradu, *drugom* koji prikazuje svakodnevicu, a ta nam se otkriva tek mjestimično, pretežno u prostoru »ispod kuplja«, ali povremeno i u skrovitim zakutcima »saluna«, *trećem* koji tvori predstava dviju ostarjelih vladika, priredena za umiruću Anicu, *četvrtom*, prizoru u salonu Nikšinica, u kojemu oživljuju za poklada uvriježene kućne zabave aristokratskoga Dubrovnička, sa svojim »maškaratama«, kao što su *Maškarata gospoda antikijeh*, *Maškarata gospara antikijeh*, *Maškarata mladića* i *petom*, gdje se ukazuje nebeska predstava, *Maškarata mistična*.

Još od antike u književnosti i kazalištu poznati i na različite načine razrađivani motiv o životu kao glumi i svijetu kao kazalištu, o neautentičnosti života s jedne, a kazališnoj slobodi za istinu s druge strane, koji Vojnović vjerojatno upija preko Pirandellovih dihotomija maske i lica, života i forme, ovdje se ipak udružuje sa specifičnom autorovom zaokupljenošću Gradom, njegovim mitom, njegovom poviješću, slobodom, kulturom i ljudima. Odjek navedenoga motiva prisutan je u osobitu obliku, usaden u posebno uvjetovanu vremenitost i prostornost koje smo svjesni, već zbog same dijalektalne obojenosti iskaza, u svakom djeliću teksta, pa i onda kada likovi sentenciozno ekspliciraju autorove intencije.⁹

⁸ Tj. na Mozartove menuete i Lannerove valcere, damaske, Sevrski porculan, lionski brokat, na antičke mitološke motive, Latourrove pastele i Watteauove idilične prizore, na precizno barokno pjesništvo, ali i na Cvijetu Zuzorić, Meda Pucića i pjesništvo Dživa Bunića Vučića.

⁹ DŽIVE (kao gore, resko): – Možeš što hoćeš-pa i maškarat se, Mare!
MARE (odlazeći): Ni po jada!... a što bih – kad smo svi već maškarani!

Međutim, ovaj općeniti motiv istinitosti maske, ljepote iluzije naspram prozaičnosti zbilje, u svjetlu kojega Jerine riječi u završnom prizoru doista podsjećaju na poznatu repliku Pirandellovog Oca iz *Šest osoba...*, izrečenu na račun kazališnih fikcionalnih likova (*Meno reali, forse, ma piu veri*), uklopio se unutar drugačijega dramaturškog konteksta i zadobio sasvim posebne konotacije. Metafora svijeta kao kazališta primjenjuje se na Grad kao zatvoreni, fatalni svijet Vojnovićevih likova. No on nije pojmljen kazalištem iz perspektive neke metafizičke gledateljske instance, što je shvaćanje izraslo iz ideološkog okvira te metafore od Platona pa do barokne dramatike, niti je kazalištem proglašen iz pirandellovske perspektive apstraktnoga, vremenski i prostorno nedeterminiranog pojma zapravo zauvijek nespoznatljive i nedohvatljive ljudske autentičnosti. Grad »opstoji istom kao nestvarno kazalište« (Hećimović, 1976, 66) iz *povijesne* perspektive, utoliko što se u svijesti Vojnovićevih likova Grad opire po njega nepovoljnom razvitku povijesti, što ustraje jedino kao mit,¹⁰ podržavan pamćenjem svoje vlastele i periodičnim, karnevalskim obnavljanjem svojih teatralnih parada bez izvornoga smisla. Dok *Dubrovačku trilogiju* bitno obilježuju utopistička ili retrospektivna razmatranja izuzetnih pojedinaca o eventualnoj svrsishodnoj i djelatnoj intervenciji za spas dubrovačke neovisnosti (Orsata, Pavle, i gospara Lukše) koja se

(...)

GOSPOĐA ANE: (...) A sad kad si bila dobra i poslušna, doć će ti druge maškare da ti pripoviju još stvari koje ne znaš – jer se ispod »morete« govori istina...

ANICA: A zašto je nijeste imali malo prije vi, gospo Ane?

GOSPOĐA ANE (*s gorkim posmijehom*): – Eto! Niko je ne vidi – a sved je nosim!

(...)

GOSPOĐA JELE: Sve godište muči nas tuga od svega što okolo nas gledamo i čujemo! – Zato u maškari zaboravljamo sve – i: MI smo opet MI – Možemo se opet nasmijati, narugat i rijet ono što je prem duboko usadeno, pa ne može da procavti...

(...)

GOSPOĐA ANE (*u gorkome smijehu*): – U maškari smo, Jele – pa govorim istinu – kako maškare! –

(...)

JERO (*držeci je zagrljenu objema rukama, položi je u sto, pa kleknuvši spred nje, stane je doživati životu*): – Ane! dijete! – pogledaj me!... Ne straši se... maškare smo!... – Šala krije istinu da bude viša i ljepša i od istine same. (...)

¹⁰ Povjesničar Ivo Banac radije se odlučuje za sintagmu »konzervativno-utopijska« idealizacija nego li za riječ »mit« (Banac, 1981, 19). Suprotstavljajući se kritičarima koji su se njome služili da bi označili Vojnovićevo gledanje na dubrovačku prošlost, Banac se suprotstavlja onima koji su poistovjećivali autorove stavove sa stavovima svih likova vlastele u njegovom opusu. No Vojnović upravo luči i sučeljuje s jedne strane mitsku i okoštalu vlasteosku samodovoljnost, a s druge utopijsku idealizaciju Grada, koja je u ovome komadu svojstvena samo liku Jera, o čemu će biti poslije govora.

zatim uvijek ponovno nepovratno izjalovljuju, u *Maškaratama* niti takvih izuzetnih pojedinaca ima, niti je utopija o o opstanku Grada, Slobodi ili ujedinjenju puka i vlastele jednom od relativno ravnopravnih izbornih mogućnosti »zbiļje« likova (Orsatov bijeg pod dubrovačkim stijegom, Pavlin brak s Lujom, Lukšino priznavanje Vuka kao vlastitog sina). *Maškarate* odaju potpuno ispražnjenje ne samo političke osnove nego i sadržajne punoće jednako vlasteoskog mita kao i utopijskih rješenja, situirajući oboje već i unutar sfere dramskoga svijeta u područje fikcionalnog, područje tlapnji, snova i iluzija, kakvo je i kazalište.

Pretvorivši Grad u pozornicu tradicionalnog pokladnog ludovanja, Vojnović na nju dovodi i svoju malu prigodnu maskeratu o dvjema ostarjelim vladikama i tihoj, tajnoj smrti sluškinjice. Uokviruje tako zbivanja svojega, djelomice ironično tako nazvanoga, »scherza« pučkom svetkovinom izrazitoga predstavljačkog bogatstva (maske, kostimi, pojava tradicionalnih likova, ludičko »osvajanje« prostora kroz oblik procesije, sinkretizam vizualnog i auditivnog) i socijalnoga značenja (inverzija socijalnoga reda, blasfemizacija službenih vrijednosti, erotska sloboda, veličanje hoda Prirode). Prizor koji zatječemo u *Prvome času* već je, dakle, samom vremenskom naznakom »zadnjeg dana od poklada god. 185*« postao uokvirenim, umetnutim prizorom. Kazališna nazočnost tog okvira tijekom komada će se postepeno sve više konkretizirati, bivajući ključnim momentom otvaranja Vojnovićeva dramskog prostora i vremena bilu grada, prisutnosti puka, vremenu povijesti i cikličkom hodu Prirode. U *Prvome času* isprva se prisuće pokladnog okvira tek nazire u prigušenim Marinim i Dživinim uzvicima, a zatim naglo prodire u dijalog Mare i Anice, u obliku iznenadne pojave dvaju maskiranih dječaka što se hihoću na prozoru tavana. U tome se kratkom trenutku najavljuje sva složenost dramaturgije *Maškarata*. Tematska polarizacija (sloboda sučeljena sužanjstvu, život smrti, cikličko obnavljanje vječne prirode smrtnosti pojedinačnog bića) sa stajališta sukoba kazališnih planova postaje dvosmislenom: probija li to u biti kratkotrajno *iluzijsko izvanvremensko veselje u zbiljsku vremensku pravocrtnost i tragiku života*, ili pak *stvarni*, sadašnji smijeh žive djece razbija Aničine i Marine *snovite utvare* osnažene sjećanjem na prošloljetne poklade?

Od toga će trena gradske poklade biti prisutne u svijetu drame barem na razini zvučne kulise, sve do kulminacije u *Drugom času*, u kojem maskirane skupine nahrupljuju u salon Nikšinica. No dvojnost okvirnog i umetnutog plana time se ne gubi, ono se dapače uvišestručuje. Između metaforički i doslovce pučkim ophodima karnevaliziranoga Grada i kućne zabave aristokratskoga salona lebdi stvarnost umiranja, potisnuta zbilja »ispod kuplja«, koja razorno dijeli »mahnitu« Placu od kamena »držanstva« Nikšinica. Povijeni pak okvir austrjske vladavine nad Dubrovnikom otimlje i samoj dubrovačkoj Placi onaj izvorni kontekst za tradicionalnu »staru dubrovačku, karnevalsku slavu«. I sam je dakle karneval tek *kazalište* na otvorenom, »časovita pjesnička iluzija i historička evokacija«, kojoj su dubrovačke ulice poslužile kao dobro ušćuvana au-

tentična scenografija razdoblja »ispod Republike«, sa svojim povlaštenim ložama – vlasteoskim prozorima i gotskim balkonima.¹¹

Osim, naime, aluzija na drevne običaje dubrovačke okolice i nepovredive rituale dubrovačke vlastele, koji se u karnevalskom izdanju ne samo »historički evociraju kao izraz državne postojanosti, dostojanstva, kulturnog identiteta, nego i ocrtavaju u svojoj povijesnoj iskorijenjenosti, krutosti, neizostavnosti i otpornosti u sjećanju kao gotovo farsični, izvještačeni predstavljački produkti umišljene, nestvarne dubrovačke vlasteoske veličine,¹² tekst je protkan terminologijom *kazališne* provenijencije, koja objedinjuje navedene sastavnice i koja nas uporno podsjeća na nerazrješivo dvojstvo i međuzamjenljivost zbilje i iluzije, istine i laži, na paradoks uspostavljen usporedbom između povijesti koja se kazalištem evocira, te je na taj način zapravo živa i prisutna, i protočne, neuhvatljive, svakim novim trenutkom smrtne sadašnjosti. Ako nam se autorove najave u početnim didaskalijama *Predigre*, o tome kako će nas »fantazijom« prenijeti u Dubrovnik 19. stoljeća, te kako će oživjeti »još jedanput neke zaboravljene *marionete* mrtvog Dubrovnik« i dovesti ih na svoju »malu, a već zaprašenu *pozornicu* (Vojnović, 1964, 319), mogu činiti konvencionalnim prologom za zbivanja *Maškarata...*, svaki sljedeći spomen uobičajenih kazališnih atributa i te će početne riječi pretvoriti u ključne metafore cjelokupnog teksta. Već u didaskalijama što prate *Prvi čas glas iz*

¹¹ – (...) *Tako i danas. – Sunce zadnjih februarskih dneva – poklade su ove godine trajale ko nikada! – zapalilo je časovito u svoj duljini dubrovačku Placu okomitim mlazom žeženih zraka koje ju poprskae nekim fantastičnim, zakulisnim, reflektorskim osvjetljenjem ispod kojega su sva lica u ostrim crnim konturama obložena zlatnom krinkom, a kače zalijepljene oklopom izbrušene žutog bakra. (...) Neka se već i ona dva zatvorena prozora rastvore i okite vijencem gospoda maškaranih »kako ispod Republike« – kad je svaki prozor na Placi bio jedna versaljska loža otkle su se klanjali naprahani šinjoni u treptanju perjanica i lepeza i u smijuckanju madeža doletjelih na »počučene« (naličene!) obraze unuka i pranutuka luvrskih i trianonskih poslanika-dvorjanika. Jer – »recite što hoćete!« – odavna se nije vidjelo da su »na tri ure u pobjed!« zadnjeg dana od poklada upravo one dvije famoze »funjestre« – otkle su u nedoglednom toku vremena tolike gospode knezevskog roda Ranjina, Prokulića, Rastića, Bobalića »et caetera caeterorum« virile iza »persijana« na oni izbočeni gotski balkon Dvora, tik do prolaza u Senat, ne bi li ugledale sjen muža, brata ili sina tadašnjeg »Prisvijetloga Gospara Kneza od Republike« – koji je za ono mjesec dana nametnutog mu kraljevanja morao stati sam, zatvoren u Dvoru u gvozdenoj etiketi anonimnog Veličanstva – ne, nije se bilo vidjelo – kako se to »naturalo« u susjedstvu žugal! – da su ta dva prozora igda ostala zatvorena i bez gospoda, bilo to ispod ombrelina kad je prohodila »pročesijun Korosanata« – bilo u »dekolte« sa cvijećem u kosama za festu sv. Vlaha – bilo pak maškaranih od »gospoda antikijeh« na zadnji dan od poklada. (Vojnović, 1964, 341– 343)*

¹² GOSPODA JELE(...): (...) – Ah! danas se i ti kočiš u zrcatu tvome, Mare Sabova! – Jes! – U tomu zlatnomu »kvadru« što ti ga je donio muž – Knez – kad se vraćo kroz Marsilju iza poklonstva Mariji Antonijeti u Paridu, možeš stat samo ti kakva si bila onoga dana kad si u Dvoru pitala ambasatura iz Vijene: – »A je li vaša česarica vladika kako Mi?« (Vojnović, 1964, 349)

didaskalija nas opominje da je pjesniku dopušteno pisati »sve što mu je drago«, da je teatar »puka iluzija« bez pravila i granica. Džive će se u uvodnom monologu kipu sv. Vlaha obratiti *kao da* je živ, točnije, kao da je *lutka* koja se kreće. Živahne, pokretne, usudno vječne *marionete* postat će u Aničinim snovima i Zelenci koje je narodna uspavanka imenovala Marom i Barom, a koje je predaja što progovara na usta stare Mare proglasila velikim gosparima i deneralima, željeznim odljevima gosparske hladnoće i nemilosrdnosti, znamenima vječnosti Grada, pod čijim mehaničkim udarcima protječe vrijeme smrtnih ljudi. Jera se Anica može prisjetiti samo kao *maske* Pjerota, a sebe može zamišljati samo pod *maskom* Vile ili u ulogama pokladne Primorke, buduće Spravljenice i Nevjeste. Potanko se evocira bjelina Pjerotove maske, svi dijelovi *kostima* Primorke, sva tradicionalna obilježja maski Čoroja, Vile i Turice kao što su »koža od ovna«, »vijenac i preslica« i »kljun od tičine«. Karnevalsko izmirenje klasa, koje je prethodne godine pružilo priliku za susret i ljubav Anice i Jere, tek je *iluzijsko* izmirenje maski, Pjerota i Vile.¹³ Evokacija davne ljubavi gospođe Ane za nekog Češkog oficirčića dana je »u nekom tihom ritmu rijetkih i harmoničnih *gesta*«, sa »starinskom gracijom davnih *baletnih poza*«, kojima lik gospođe Ane treba da prebire po stvarima što su izgubile svoju prvotnu funkciju i postale *rekviziti*, po preživjelim ostacima odjeće pretvorenima u komadiće *kostima predstave* oživljenog sjećanja. Sve to stvara »*čaroliju* njenog utvarnog *preobraženja*« dok se prostor promeće u *pozornicu*, »pretvara magijom evokacije u carsko sijelo priča«. Priča je to, međutim, koja se smije prepričati samo pjesmom i svirkom, povišenim govorom, ritmizacijom i srokovima koji će joj namjerice dati ton izmišljene priče sa carskog sijela, a ne zbiljske staračke patnje. Sama je gospođa Ane naziva »starom *komedijom*« koju je sama jednom davno *prikazala* u »malome našem *teatru*«, a čitatelj i gledatelj ostaju u nedoumici misli li ona uistinu na svoju pokladnu točku u dubrovačkom teatru ili na zbiljsku dramu svoje nesretne ljubavi što se odigrala na *pozornici* Grada? Gospođa Ane zatim najavljuje pojavu novih »maškara« koje će doći da »pripraviju još stvari što ne znaš«. Izvođači su gospođa Ane i gospođa Jele, a *likovi* koje glume likovi su »starih kundurica« gospe Frane i gospe Lukre, ironičan odsjaj »maškarata gospođa antikijeh« u kojoj će uskoro dvije vladike sudjelovati u svojem »Salunu«. Ili je to njihova trenutna samospoznaja lutkarskog života među mrtvim stvarima? Vojnović ih prikazuje kao »groteskne likove« iz »otklopljene igracke«, opominjući nas na karakterizaciju vlastita opusa koji je u prije spomenutoj uvodnoj didaskaliji nazvao »oživljavanjem marioneta mrtvog Dubrovnik«. Da Ane i Jele *glume*, naglašava autor izmjenama glasa kojim treba da govore, pretvorbom vratiju u *paravan* za preobuku, detaljnim opisom »*karikaturne nošnje*« obiju usidjelica i njih-

¹³ ANIČIN GLAS (kao u snu): – Čoroje – Vila – i ... Pjeroto! ... (Vojnović, 1964, 335)

vih »grdnih, krezubih, staračkih *obrazina*«, naputcima o mehaničkoj, bujnoj *gestici* dviju »*guignoleskih* pojava«. Opet se spominje »mala, tavanaška *pozornica*« kao metaforički odjek već spomenute Vojnovičeve imaginarne, autorske, »male, zaprašene pozornice« – koja se izjednačuje s tavanom nepotrebnih i odbačenih stvari, stvari, međutim, što mogu, kazališno razbuđene, zorno dočarati zajedno s njima pohranjena vremena, ljubavi, sjećanja i iluzije. Predstava dviju gospođa tako nije samo oživljena karikatura iz 1820-ih, zabava za umiruću kozicu, niti je isključivo sredstvo samospoznaje dvaju likova što je izvode, nego je i autorov potički autokomentar.

Drugi je čas. Didaskalije nas odvede u salon Nikšinica, gdje pokućstvo, slike i zrcala obasjava neko posebno, *reflektorsko* svjetlo »sunca zadnjih februarskih dneva«. Prije nego se stare stvari, odbačene na tavan povijesti, kazališno oživljene,¹⁴ pretvore doista u *scenografiju* kućnih »maškarata«, još jednom će se pojaviti dvije vladike, da se ogledaju u zrcalu, da nas podsjetu na »zbilju« svojih crnih odora i starih lica, ali i na »držanstvo« prema kojemu treba Kolende pustiti u kuću i darivati ih malvasijom i kotonjatom, čak i onda kada su želje za zdravljem i veseljem što ih tradicionalno izgovaraju kolendari upravo neukusno suprotne stvarnom zbivanju u kući, kojemu bi prije pristajala pogrebna žalopojka. I kada navodi Jelu i Anu da se prisjećaju Made Lukšine koja se, poput njih, držala navedenih nepisanih, običajnih zakona, i kada ih navodi da same čine to isto, puštajući maškare u »kamaru od posjeda« unatoč smrti u kući, i kada načas, iza svilene *zavjese*, iza kulisa blještavog salona, povremeno uvede Maru ili Dživu, kako nose svježije vijesti o bolesnici, pisac opet suprotstavlja stvarnost »mrtvih zakona« iluzijskom, projekcijskom, *kazališnom* karakteru izgovorenih i neizgovorenih tradicionalnih poruka, »zdravlja i veselja« Kolendi, obnoviteljskoj ludosti, klasnoj i erotskoj slobodi, neobuzdanoj mladosti poklada.

Maškarate koje salon ugošćuje, ne želeći biti pukom »iznajmljenom tribinom gledalaca uličnih poklada«, nego središnjom, povlaštenom *pozornicom* karnevalske »historičke evokacije«, nisu *guignoleska* parodija sadašnjice, poput one izvedene svega prizor prije pred Anicom, nego su grandiozna kazališna reinkarnacija ne samo nekadašnjih pokladnih plesova nego i života »ispod Republike«, »realnost življa od svakidašnje beskrvne realne proze« (Vojnović, 1964, 353). Ponovno Vojnović ne zaboravlja ni najmanji detalj razgrnutih *kostima* iz kraja XVIII. stoljeća,

¹⁴ *Pa zato i salon Nikšinica nije više iznajmljena tribina gledalaca uličnih poklada. – Ne! – Damaški su po stijenama pravi damaški, zlato je pokućstva pravo zlato, Gospari su na slikama opet oni gospari ukočenih šija, kao i one oživjele njihove družice opet su one iste prave »antike« gospođe, koje se udostojale s pozlaćenih okvira saći tu dole u s v o j salon na sijelo, gdje ih vilinska zrcala odmah prepoznaje pa od milinja stadoše da ponosito odbijaju nezaboravne čare dragih sjenka za koje bjehu nekoć iz Marsilje doplovili u srećnu luku male, naprahane »Slovenske« Republike. (Vojnović, 1964, 347–348).*

dijamantske pucete, perjanice i derdane, lepeze i minduše, »naličene« obraze i umjetne madeže »što se pojavite zabezknutim očima *gledalaca*« i ukazaše smijehu puka na Placi. Premoć mrtvih, a živom *gestom* i *kazališnom prilikom* pokrenutih stvari, nekadašnjih odijela, a sadašnjih *kostima*, nad pretpostavljeno živim ljudima koji se pretvoriše u mrtve *maske* i *lutke* neke usudne mehanike, mehanike mita o vječnosti Grada, njegovih proslava, kućnih i uličnih rituala, u svoj se tragikomici očituje u *Maškarati gospara antikijeh*, koje su izvođači Prvi, Drugi i Treći gospodar antiki, neimenovani fiktionalni plemići čija su osobna imena tek imena bivših vlasnika njihovih *kostima*, imena gospara iz prvog dijela *Trilogije*. Stihovi »maškarate« i opet su stihovi »između šale i zbilje«, ozbiljni komunikacijski činovi¹⁵ upravljani ne toliko okvirnoj *publici* umetnute *Maškarate*, koliko pravoj *publici* Vojnovićevih *Maškarata*, a okrutnost istine opet uspješno zakriva ritam i srok prigodnice.¹⁶

Još će se jednom pri kraju *Drugoga časa* Vojnović poslužiti vezanim govorom pjesme da bi na usta maske Pjerota progovorila »stvarna« Jerova ljubav prema Anici. Svijest o ljubavi i želja za sjedinjenjem makar i u smrti probija se kroz stihove Bunićevih ljubavnih *Plandovanja* i Gundulićeve *Dubravke*.

Treći čas vraća čitatelje i publiku tihom umiranju kozice »ispod kuplja«. Zatječemo je gdje se užurbano priprema za posljednju, utješnu *predstavu*, »maškaratu« s Pjerotom, u kojoj će *igrati* Vilu iako izgledom više i sama podsjeća na blijedog Pjerota s upalim očima velikima »kako rupe, otkle golubi vire«. Marina asocijacija Anicu uspoređuje s gradom, koji se iznutra rastače i živi još jedino za svoje *predstave*, koji se želi maškarati i barem u maškari živjeti. Početni prizor zadnjega dijela *Maškarata*... sav je dakle u *kostimografskoj* pripremi Aničine iluzije: pletu se kose, Mare »razmeće nekakve sokline i škatulje« u potrazi za starim

¹⁵ Riječ je o podjeli kazališnih komunikacijskih činova Marca de Marinisa: prema njemu, naime, valja razlikovati fiktivne komunikacijske činove, koje si međusobno upućuju scenski likovi, od ozbiljnih komunikacijskih činova upućenih *publici* prikazanog zbivanja. Oni su, dakako, pretežno implicitne naravi, osim u slučajevima teatra u teatru, kada istodobna prisutnost »zbiljskog« okvira i fiktionalnog umetka, kao i njihova značajna preklapanja, otvaraju mogućnost eksplicitnih ozbiljnih komunikacijskih činova, pa dok lik izgovara fiktivni iskaz, uvid *publike* u njegovo podudarno »zbiljsko« stanje pretvara taj iskaz u »istinitu« tvrdnju, tj. ozbiljan komunikacijski čin.

¹⁶ – Antiki smo mi gospari,
senaturi bez Senata,
izgubismo tisuć stvari,
ostala nam tek »velata«.

– Ne gledajte, gospe, danas
ko smo, što smo tu pred vrata;
sjenka slave pada na nas,
jer nas krije još *velata*.

(Vojnović, 1964, 350–351)

cvijećem od krpe, vjenčićem bijelih rusica, zelenim dugim svilenim pojasom i bijelim velom kojima će okititi Vilu. Vijenac u djevojci budi sjećanja na pogrebni ukras majčine glave i njezinu smrt oko koje Mare ponovno ispreda priču nalik na kakvu u narodu uistinu ukorijenjenu predaju. Dživin nagli ulazak prekida predsmrtni Aničin strah i opet prizor pretvara u karneval, Dživinim oživljenjem usporedbe triju služavki s tradicionalnom dubrovačkom tročlanom pokladnom skupinom: Mare je opet nazvana Turicom tužnom bez turina, Anica Vilom »bez zvrka i bez preslice, bez pjesme i bez poskočnice«, a Džive je Čoroje, kako je već naznačeno u *Prvom času*. Džive nastoji oživjeti i župsku poskočicu koja se običava plesati na tri zadnja dana od poklada, iako zaludu, jer »ne rastu više bori kad ih prisadiš«, nismo »u mehani na Obodu« iako bismo to »začas promislili«, nego u Gradu, na potkrovlju, gdje pjesma i ples sluškinjica, iskorijenjeni lišeni pratnje župske »ljerice« mogu biti samo još jedna pučka *maškarata*, *iluzija* veselja u zbiljskoj tuzi umiranja.¹⁷ Pojavom Pierrota na vratima, Džive i Mare se povlače s riječima »ova *maškarata* nije za nas«. A o čemu pričaju Jero i Anica, Vila i »blijedi njezin mjesječnjak« Pierrot? O prednosti sna pred javom, prvenstvu pokladne riječi fantazije i slobode pred izbom sumornog života i smrti, o Gradu kao »okamenjenom snu« življem od svakidašnjice »maškare ljudstva«, ljudi-ljusaka koji oživljuju tek kad im poklade dopuste biti ono što jesu: marionete, lutke, maske zakračunatog, prašnjavog kazališta bivšeg Dubrovnik. Pierrot tome Dubrovniku suprotstavlja živo bilo snovita veličanstva vječnog Grada vječne, autentične Mladosti, projiciranog u »vječne poklade nebesa«. ¹⁸ I doista, i vječnost ima svoje poklade, te se ukaže nebeska *predstava* iskupljenja: *Maškarata mistična* oživljenih Zelenaca – Aničinih djevera i sv. Vlaha.

Posljednji trenuci komada sažimlju sve motivske jezgre, sve višestruke planove individualanih i kolektivnih rituala, kazališnosnih prikaza, snova, *iluzija* i projekcija: dok Anicu odvodi *Maškarata mistična*, Jero joj izriče vjernost što se miješa s vjernošću obećanom snu o mladosti i slobodi, likovi u salonu neometano uza smijeh pjevaju staru Kolendu, gospođa Ane svira na clavecinu i pjevucka pjesmu svojega oficirčića, Mare hitno donosi, po svatovskom običaju dubrovačkoga primorja, nevjestine jabuke za djevere – Zelence, ulaze Džive i gospođa Jela u pogrebnoj crnini, a Placa kliče »Maškare!.. Maškare«.

Maestralna orkestracija završnoga prizora pokazuje koliko je u ovoj komadu neprimjereno tragati za realističkom uvjerljivošću kakva na-

¹⁷ ANICA (razvedrila se i ona, ali je nemirna jer je nešto boli a ne zna što): – Ha! ha! ... maškerala si se i ti, babe! – Bila si djevojčica u poskočnici, pa meo u stupici... pa... zašto plačeš, babe? (...) (Vojnović, 1964, 370)

¹⁸ Kada je riječ o Vojnovićevu pristupu povijesti, Ivo Banac naglašava upravo pojam vječnog prostora, »koji je u Vojnovićevu slučaju ispunjen vječnim Dubrovnikom« (Banac, 1981, 21).

vodno krasí jednočinke *Trilogije* s kojima *Mašakarate* čine, može se reći, cjelinu, i to ne samo na tematskoj razini, a pokazali smo zašto. Jednako je tako uzaludno prigovarati im na duljini didaskalija, na prevlasti lirizma ili na nedostatku sukoba i radnje: komad pripada modernističkoj dramaturgiji, za koju je karakteristična upravo metatekstualna svijest o konvencijama vlastite umjetnosti, obilatost naputaka o razumijevanju teksta ispisanih u didaskalijama, reinterpretacija temeljnih osobitosti žanra, među kojima nerijetko slobodno ulaze obilježja pripadna drugim vrstama, te intencionalno razaranje tradicionalnih postupaka (Pavličić, 1985, 111–141; 1988, 122–123). Modernističkoj dramaturgiji svojstvena je tako razgradnja svih dramaturških okosnica dobro skrojenoga komada, ali i iluzionističke dramaturgije općenito, koja se nerado upušta u samokomentatorske odmake od prednjeg plana iluzije zbilje. Razgradnja je to pretpostavljene psihološke cjelovitosti i punoće lika, razgradnja »sazrijevanja« komada na razini radnje, koje se zamjenjuje postepenim sklapanjem svih sastavnica temeljne ideje (ovdje ideje o međuzamjenjivosti života i kazališta), razgradnja standardnog dramskog vremena i prostora povijesnim diskontinuitetom umetnutih prizora te već spomenutom prostornom otvorenosti, diskontinuitetom i dvojnošću, gdje svaki prostor posjeduje svoje denotativno određenje i svoje konotativno metaforičko obilježje umetnute »pozornice«.

U tome, međutim, važno mjesto pripada motivu poklada, kao središnjoj poluzi prijetvorbe svijeta *Maškarata*... umetnuto kazalište na pozornici povijesti. Ni to nije modernizmu stran postupak (Pavličić, 1988, 127–140). Gotovi produkti prostorno i vremenski determinirane i već u neku ruku estetizirane zbilje, u ovom slučaju pokladne maske i ophodi, župski pokladni plesovi, kolende, svatovske pjesme, običajni rekviziti i nošnja, elementi gradske arhitekture (jednako kao i poznati autorski književni tekstovi, umjetničke slike, glazbeni i plesni obrasci) izravno se, književno netransponirani, unose u fikcionalni svijet dramskoga/kazališnoga djela. No u isto vrijeme, istrgnuti iz svojega zbiljskog okružja, izuzeti od svoje neposredne funkcije u zbiljskom kontekstu, prikazuju se iz začudne perspektive sveopće fikcionalizacije i estetizacije, a promatrani su i organizirani ne kao elementi zbilje, nego kao dodatnom artificijelnošću oplemenjeni elementi kazališne predstave. Sličnu su procesu podvrgnuti i predjeli ljudske psihičke unutrašnjosti: sjećanja ostarjelih usidjelica, djevojčini strahovi, želje i pređsmrtne vizije, milosrđe služavki i gospođa, Jerini snovi. Zbilja, njezina protežnost i predočljivost, dovedene su u pitanje, bolje reći, zbiljska je samo nezaustavljiva protočnost biološkog i povijesnog vremena. Ako se i kada zaustavi, onda to čini samo zato da na licima i u ponašanju ljudi, u njihovim prostorima i na njihovim predmetima, ostavi svoje tragove koji se namah ukrućuju u teatralizirane, maskirne prizore s kakve tavanske pozornice.

LITERATURA:

- Banac, Ivo, *Struktura konzervativne utopije braće Vojnovića, O djelu Iva Vojnovića*, prir. Frano Čale, Radovi međunarodnog simpozija, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1981, str. 19–49.
- Bersa, J, *Dubrovačke slike i prilike*, Zagreb 1941.
- Bošković-Stulli, Maja, *Folklorna događanja u gradu Dubrovniku*, Forum, XXIX, Zagreb 1989.
- Čale, Frano, *O hrvatsko-talijanskim književnim dodirima*, Zagreb 1968.
- Deanović, Mirko, *Talijanski teatar u Dubrovniku XVIII vijeka*, Rešetarov zbornik, Dubrovnik 1931.
- Fotez, M. *Komedije XVII i XVIII stoljeća*, Zagreb 1967.
- Hečimović, Branko, *Trinaest hrvatskih dramatičara*, Zagreb 1976.
- Jovanović, Raško, *Ivo Vojnović*, Institut za književnost i umjetnost, Beograd 1974.
- de Marinis, Marco, *Semiotica del teatro*, Milano 1982.
- Pavličić, Pavao, *Stih u drami i drama u stihu*, Zagreb 1985.
- Portolan, Pero, *Vojnovićev pokladni scherzo*, Split 1980.
- Suvin, Darko, *Dramatika Iva Vojnovića*, Dubrovnik, Dubrovnik 1973.
- Suvin Darko, *Semiotički pogled na neke bitne vidove Vojnovićeve dramaturgije, O djelu Iva Vojnovića*, prir. Frano Čale, Radovi međunarodnog simpozija, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1981, str. 19–49.
- Šicef, Miroslav, *Dramatičari moderne u međuratnom razdoblju*, Dani hvarskog kazališta, knj. IX, Split 1982, str. 15–23.
- Vojnović, Ivo, *Izabrana djela, Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 55, Zagreb 1964.

RÉSUMMÉ

CARNEVAL COMME THEATRE, CARNAVAL DANS UNE PIÈCE DE THEATRE: MAŠKARATE ISPOD KUPLJA DE IVI VOJNOVIĆ

Cette étude se situe dans le cadre d'une approche interdisciplinaire, inspirée à la fois par des contributions de provenance folkloristique et celles qu'offre la critique littéraire. Plus spécifiquement, il s'agit d'un essai de rapprochement entre les recherches en «théâtre folklorique» et l'analyse dramaturgique d'une pièce de théâtre croate à l'intérieur de laquelle les motifs folkloriques ne fonctionnent pas seulement comme un supplément décoratif, qui suivent inévitablement l'apparition sur scène du milieu populaire et des personnages du peuple, mais dans laquelle l'aspect représentatif du folklore est intégré comme facteur dramaturgique productif.

Maškarate ispod kuplja de Ivo Vojnović, pièce croate moderniste, abonde en éléments folkloriques: allusions aux coutumes populaires, à la poésie orale, aux danses et chants traditionnels de Dubrovnik et ses environs, aux fêtes urbaines et rituels politiques. Ce qui intéresse particulièrement l'auteur de l'étude, c'est que l'écrivain Ivo Vojnović les regarde dans leur pure théâtralité, privés, à l'intérieur de sa pièce, non seulement de leur contexte authentique, mais aussi de leur contenu sémantique, de leur sens social vivant et actuel, sens qui ne résiste que dans la mémoire de ses personnages déracinés. La théâtralité des rites du vieux Dubrovnik, avec ses carnivals et «masquerades»¹⁷⁴ de circonstance, est utilisée