

BAŠTINSKO PRIGOVARANJE

Antun Pavešković

UDK: 821.163.42-2.09Gundulić, I.
821.163.42-2:792

Rad proučava kontekst i efekte adaptacije jednoga od ključnih tekstova hrvatskog književnog kanona, pastorale *Dubravka* Ivana Gundulića. Razmatra se status ovoga teksta u hrvatskoj kulturi i u hrvatskoj književnoj povjesnici. Također se, osim književnopovijesne i kulturnopovijesne sudbine teksta, analizira i društveni trenutak u kom je nastala adaptacija te kakav je sudnos između konkretnih povijesnih događaja i adaptacije. Prikazuju se strategije kojima je redatelj-adaptator u okvirima tada politički mogućega, diskretno komentirao tadašnji povijesni trenutak i na koji je način odigrao vrlo suptilnu »igru skrivača« s nositeljima političke i društvene moći.

Ključne riječi: adaptacija; povijest; politika; moć; pastorala; kritika; režija; književnost

O gotovo mitskom statusu koji u našem ne samo književnom kanonu, nego i u javnom životu i kulturnoj i društvenoj memoriji uživa Ivan Gundulić, svjedočanstava je i previše te je za početak možda najpogodnije posegnuti za

jednim od stožernih artefakata hrvatske kulture, svečanim zastorom kojim je Vlaho Bukovac, utemeljitelj i glavni protagonist hrvatske likovne moderne, urešio Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, čiji je radni naslov bio *Slavlje narodne lirike i dramatike*, a zaista se zvao *Preporod hrvatske književnosti i umjetnosti*. Stjepan Miletić, kratkotrajan (1894. – 1898.), ali prevažan intendant Hrvatskoga narodnog kazališta, idejni začetnik projekta, htio je slikom simbolički objediniti dva hrvatska središta – Dubrovnik i Zagreb, a na njoj među najznatnijim imenima hrvatske književne i kazališne prošlosti »gledamo u grimizu odjevena sjedećega pjesnika u nošnji 17. vijeka, koji nam i otmenim profilom i vatrom što mu sijeva iz očiju, i neprisiljenim dostojanstvenim držanjem odaje da ga taj grimiz i pravom rijesi, da je i on roda kraljevskoga, on, veliki svećenik narodne nam knjige, neumrli naš pjesnik Ivo Fran Gundulić« (Miletić, 1904: 6).

Uvažimo li da su povjesničari i teoretičari književnosti »povlašteni« čitatelji, ogleđan glas cjelokupna općinstva, tada je » neumrli naš pjesnik« posjednik slave koja s vremenom nimalo ne blijedi, a pronose je osobito dva njegova djela, ep *Osman* i pastorala *Dubravka*.

Književnopovijesne sinteze, one stručno relevantne i cjelovite, dakle one od početka 20. stoljeća naovamo, potvrđuju mu status beziznimno. Branko Vodnik uzdiže *Dubravku* na razinu savršena uratka: »‘Dubravka’, drama u 3 čina, pretposljednja je, a najljepša dubrovačka pastirska igra, pače možemo ponosito reći, da joj nije takmena nijedna pastirska igra ni u suvremenoj talijanskoj ili u ma kojoj evropskoj književnosti« (Vodnik, 1913: 229). Prikaz drame okrunio je apoteozom:

»Dubravka« je puna poezije, dubokog etičkog osjećanja, velikoga patriotizma, uzvišena idejom, velika po koncepciji, pa ako talijanski književni historici Tassovu pastirsku igru »Aminta« cijene kao najljepše njegovo djelo, mi možemo reći, da se naša »Dubravka« uzdiže u svakom pogledu nad »Amintu«. (ibid.: 246)

Manje impresioniran znamenitom pastoralom, Ježić je, naglasivši instrumentalizaciju mitološkog okvira radi veličanja dubrovačke slobode, prepoznao i njene slabosti: »Kroz cielu dramu osjeća se više briga za ljubavne nevolje glavnih

junaka, koji ispadaju dosta blijedi i pasivni. Refleksivne lirske partije daleko pretežu nad ljubavnima« (Ježić, 1944: 133). Ipak, završnu je himnu slobodi našao uzvišenom i veličanstvenom te, pomalo paradoksalno, s obzirom na citirane zamjedbe, visoko ocijenio samo djelo: »Svojom ‘Dubravkom’ dao je Gundulić jedno od najljepših djela naše stare književnosti i pastirsku igru, koja je dostojan drug najljepših pastoralnih proizvoda suvremene svjetske književnosti« (ibid.: 133).

Malo poslije Ježićeve, pojavila se Kombolova povijest.¹ Skeptičniji od Ježića, Kombol ne osporava Gundulićevu povijesnu važnost, ali vrlo realno sagledava politički kontekst kako cijelog opusa, tako i drame kojom se ovdje bavimo:

U Dubrovniku nije bilo dvorske pozornice, s koje bi pjesnik dvorjanin bio morao laskati vladarovu uhu; dubrovački su pisci, među njima i Gundulić, većinom sami bili članovi vladajućeg društvenog sloja, niti odviše bogatog niti odviše obijesnog u sigurnosti, što daje velika moć, ali baš zato i neprestano zaokupljenog mišlju o svojoj slobodi i ponosnog na nju. Zato se u Dubrovniku (a i u drugim našim gradovima) tako često i javlja u književnim djelima politički čovjek; on se javlja i u Dubravci, dajući joj time posebnu boju. (Kombol, 1961: 241)

S estetskoga stanovišta zamjerio je povjesnik pjesniku neživotnost, papirnatu fabulu, neuvjerljive likove, konvencionalnu i neprodublvenu radnju, dominaci-

¹ Ona, međutim, smišljeno dijeli hrvatsku književnost prikazujući njen tijek samo do narodnog preporoda, petrificirajući na dugo vremena umjetnu podjelu naše literature na tzv. stariju i noviju. Razlozi nisu bili stručni, ti ponajmanje. Spomenimo, mada to nije tema ovoga rada, ali nikada nije naodmet podsjetiti, da je ta cezura bila i politička potpora akciji hrvatskih vukovaca krajem pretprošloga stoljeća, kada se proces standardizacije jezika uz podršku tadašnjih vlasti u Hrvatskoj premetnuo u ono što baštinimo i danas: nametnuti diskontinuitet vukovskoga prekida sa standardološkom tradicijom dobio je svoje opravdanje i razdvojem književnosti. Čudno, glede vremena kad je pisao svoju povjesnicu – ali s obzirom na to da je bio Jagićev doktorand, možda i nije sasvim – Kombol je i zbog visoke stručne razine svoga djela zapečatio ovu podjelu. Vodnik je, ako ništa, bio diskretniji, naznačivši da predstavlja tek prvu knjigu, koja obrađuje razdoblje do kraja 18. stoljeća. O tome je jezgrovito i vrlo precizno pisao Radoslav Katičić u članku »Ivo Frangeš i cjelina hrvatske književnosti«, u: *Zbornik o Ivi Frangešu*, Zagreb 2013, str. 11-18.

ju domoljublja nad zapletom kojega, zapravo, ni nema te prigovorio Gunduliću da su mu »često pokretač bila politička, a još češće religiozna raspoloženja kojima nesumnjivo pripada prvenstvo među temeljnim komponentama njegove duševnosti« (Kombol, 1961: 248).²

U višesveščanu, ambiciozno smišljenu i u konačnici neujednačenu projektu *Povijest hrvatske književnosti* o Gunduliću je, cijeneći ga najznačajnijim i najboljim dubrovačkim pjesnikom 17. stoljeća, pisao Franjo Švelec. O *Dubravci* početno nema osobito afirmativno mišljenje: »Radnja je tanka; više se 'referira' nego što se prikazuje – značajka, uostalom, koju nose i najbolji dramski tekstovi slična tipa u talijanskoj književnosti« (Franičević, Švelec, Bogišić, 1974: 202). Opširno opisivši sadržaj, Švelec, ne razumijevajući bit pastorele kao kriptopolitizirana žanra, konstatira da je Gundulićeva

dakle himna slobodi, izgrađena na pastirsko-idiličnoj građi koja je iskorištena ne za bijeg od života, kako je to redovno u pastoralnoj književnoj tradiciji. Pastirstvo je u Gundulića upotrijebljeno za otkrivanje i fiksiranje problema života i za glorifikaciju slobode kao najvećeg dobra. (Franičević, Švelec, Bogišić, 1974: 202)

Trebala su proteći desetljeća do nove hrvatske monografske književnopovijesne sinteze, iz pera Ive Frangeša.³ Profinjen stilist, ovaj desanktisovac nastoji svako od velikih imena hrvatske književnosti, tako i Gundulića, umjestiti ne samo u društveno-povijesni kontekst nego i u dijakronijsku dimenziju, nalazeći na taj način u svakom značajnijem uratku umjetnosti riječi potvrde struktura dugog trajanja. Domoljubnost *Dubravke* odjeknut će tako, po Frangešu, dvjesto

² Prigovor stoji i ne stoji jer je Gunduliću, kako ćemo poslije vidjeti, do političkih poruka bilo stalo u najmanju ruku koliko i do umjetničke kakvoće djela.

³ Ovdje za potrebe lociranja statusa Gundulićeve *Dubravke* uzimamo u razmatranje obuhvatne i reprezentativne radove, one koji potencijalno tvore književnopovijesni kanon, kategoriju koju bi, uz uobičajeni pojam nacionalnog književnoga kanona, svakako (tek) trebalo uspostaviti. Početne korake, vrlo kvalitetne, nalazimo u prvoj sintezi tog tipa, *Čitanju povijesti književnosti* Perine Meić (Mostar, 2010.). Tragajući za najpoznatijim vrednovanjima unutar velikih sinteza, sukladno rečenome, ne zadržavamo se na Ljubiću, Zori, Filipoviću, Pechanu, Brozu, Mileru, Šurminu, Stojanoviću, Bogdanoviću, Ujeviću, Barcu, Kolumbiću te nizu parcijalnih prikaza hrvatske književnosti.

godina kasnije u Mihanovićevoj *Horvatskoj domovini*, ali će se u njoj odraziti i Držićeva *Tirena*. Frangeš je svoju prosudbu, svjesno ili ne, s obzirom na to da ne znamo je li i kako je percipirao Kunčevićevu preradu iz 1973., interferirao s nekim temeljnim postavkama redateljeva tumačenja Gundulićeve pastorale:

Kao književnik prihvaća Gundulić Držićevu pouku; kao vlastelin on se vjerojatno osjeća bliži Držićevim »nakazama« nego njihovu kritičaru; jer sloboda dubrovačka njemu vrijedi više nego »sva srebra, sva zlata, svi ljudski životi«. To misli i to pjeva zabrinuti civis Rhacusinus; vladajuća se klasa ne šali! (Frangeš, 1987: 93)

Slobodan Prosperov Novak vrlo je precizno, mada historičnim stilom, opisao odnos implicitnog i eksplicitnog auktora pastorale:

Dubravku je napisao pisac koji je u trenutku kad drama izlazi pred publiku bio ne samo knez ilirske poezije, kako su ga nazivali, nego je bio i posjednik ideološkog ključa Dubrovačke Republike. I zato je Dubravku napisao kao da joj je ostali scenski svijet bio cio taj grad, on ju je pisao želeći teatrom zastrti svu zbilju Grada, on ju je napisao jer je pars moglo značiti toto. Za Gundulića Dubravka je liturgija dubrovačke slobode. [...] Sloboda u Gundulićevoj Dubravci značila je i veselje, ali je ona značila i mnogo više, ona je bila amblem, bila je ono što bi trebalo da pripada svima i da bude upisano u svakoj molekuli grada, u svakoj duši, u svakom oku koje je Dubravku gledalo. Tom riječju u Gundulićevu teatru i u zbilji njegova grada gospodarili su samo oni koji su i grad i teatar čistili od Kiklopa, od Grdana, od tmine. (Novak, 1999: 255)

Konačno, naglasivši njenu opresivnu ideoložnost, Novak je pastoralu efektno nazvao strojem za proizvodnju idile.

Dakle, od neupitne adoracije, potom sve kritičnijim tonovima spram ideoloških naplavina samoga teksta, te i sve realnijim sagledavanjem svih aspekata, dramatologijskih, teatroloških, društveno-povijesnih, književno-povijesnih, došlo se u konačnici do prešutnog suglasja o *Dubravci* kao tekstu donekle opterećenu ideologijom, impregniranu politikom, manje

ili više diskretno diktiranu glasom vlasti, ali i bitnom dijelu hrvatskoga književnog kanona. Ako u povijesti svake nacionalne književnosti postoje, u pozitivnom smislu, opća mjesta, tada je ova pastorala u hrvatskom kontekstu jedno od nekoliko takvih. Nesumnjivo, drama je toliko neupitno kanonska da je i činjenica njena problematiziranja, više od danas već sasvim nerealna očekivanja scenskog potencijala doslovnoga teksta, pokazatelj te neupitnosti. Stoga je najrealnija ocjena iz pera Novaka i Lisca:

Uz pomoć Gundulićeve Dubravke nije se u nas nikada došlo do svijesti da moderni rukopis dramske predstave uzete iz baštine može opstojati tek kao destrukcija njegove tekstovne fakture kazališnom i društvenom zbiljom. Takvu destrukciju zbiljom Dubravka je doživjela tri desetljeća nakon početka drugog svjetskog rata u Kunčevićevoj režiji iz 1973. godine, ali razdoblju između dva rata ne treba otpisati i onu preuranjenu, ali posvema točno postavljenu Marakovićevu dilemu o tome kako ova pastorala nema više sokova za suvremenost. (Novak – Lisac, 1984: 43)

Da je čitanje naše drame moguće još samo kao diverzija, ne u onom otrcanom smislu »blasfemije čitanja«, nego u najdoslovnijem značenju te riječi, dokazuje prva takva dosljedna »raščinidba« – Kunčevićeva adaptacija/destrukcija. Dramatizacija počinje privatnim obraćanjem jednoga glumca koji najavljuje odigravanje njihova viđenja Gundulićeve *Dubravke* te moli publiku da im u tome pomogne. Ta uvodna rečenica ovjerovljuje pravo na interpretaciju, a ne tek prezentaciju baštinskog teksta, ali istodobno nameće publici poziciju sudionika – naime, ako ga poslušaju i »pomognu«, gledatelji su se uključili u igru prevrednovanja, a ako ne pristanu, ako im je bilo s kog razloga ova ideja neprihvatljiva ili čak i odbojna, njihova reakcija ih također uvodi u adaptaciju. Lukav početak! Slijedi odmah prva drastična intervencija: zdur čita, a glumac prevodi s latinskoga odluke Malog vijeća izabrane tako da apostrofiraju nedodirljivost vlastele, čija se moć sankcionira odlukama o fizičkoj izoliranosti plemića i vladika u kazalištu, čime se sam prostor igre metonimijski označuje kao povlašteno mjesto teatra vlasti. Ovaj tendenciozan izbor nastavlja se reakcijom građana kojima adaptator u usta stavlja rečenice iz Držićevih urotničkih pisama.

Ako stvari gledamo isključivo s današnjeg stajališta, ovaj početak nadaje se inicijalno kao niz učitanih pretpostavki: pretpostavlja se da je konkretna dramska baština proizvod rukopisa vlasti, kao što se pretpostavlja i nezadovoljstvo podčinjenih tim rukopisom. Nadalje, vještom kombinacijom odluka senata odjednom biva inkriminiran Grdan kojega barabanti u jednom trenutku, nakon što je odbio nazočiti festi i maskirati se, i tuku. Sve je dakle nepogrešivo u znaku kontrasta »vlast – Grdan«. Vlast manje-više impersonalna, udvostručena odlomcima iz *Dubravke* koja, s obzirom na opresivne odluke i postupke svojih aktera, postaje dijelom represivnog aparata, a ne više samo implicitna proizvodnja ideologije podaništva – Grdan višestruko personaliziran, bilo kao neposlušni građanin, bilo kao osuđeni bjegunac, a konačno i kao glas samoga Držića, uzimajući u usta citate iz urotičkih pisama. Za razliku od Gundulićeva Grdana, Kunčevićev je dobio pravo na glas, suprotstavljajući dvije ideologije, onu moći i onu pobune protivu nje.

Već ovdje možemo govoriti o progonstvenom diskursu, jer je njegova temeljna karakteristika impersonalnost, učinkovito jamstvo uvjerljivosti nevidljiva progonitelja, onoga što proizvodi krivnju jednodušne žrtve, u ovom slučaju Grdana (v. Girard, 1987: 126-138 i Girard, 1989: 12-23). Međutim, ovdje se događa i odmak u odnosu na tradicionalni žrtvovni i progonstveni diskurs. Kako ćemo vidjeti kasnije, Gundulić pastoralom, u skladu sa žanrovskim nalogima, stereotipno proizvodi progon, a jednodušna žrtva je Grdan. »Oglasivši« Grdana, Kunčević prokazuje progonstvenost kao pogrešnu praksu, što je u biti kršćanski, kristološki postupak (Girard, 1987: 205-220). No, samo donekle i samo početno, s obzirom na to da dramaturg uskoro bivšeg progonitelja (*Dubravka*) preobraća u jednodušnu žrtvu, a bivša jednodušna žrtva (Grdan i sva njegova, bilo individualna, bilo kolektivna utjelovljenja) postaje progonitelj.

Taj preokret koji ostavlja nimirnutim sam žrtvovni mehanizam, mijenjajući samo uloge njegovih sudionika, moguć je i zato jer su glasovi dviju ideologija, Gundulićeve pastorage i Držićeve urote, jednoznačni.⁴ Kunčević,

⁴ To je dobro primijetila Marija Grgičević pišući o više diskontinuiranih planova igre, v. dolje.

naime, u svakom od tih glasova vidi jedinstvenu pozadinu, moći i pobune, ne pomišljajući da bi poruke koje odašilje Gundulićeva retorika mogle biti višeznačne, aluzivne, neizravne, za razliku od sasvim pravocrtne, eksplicitne retorike Držića/građana/Grdana. Stoga i nema pravog agona unutar samoga svijeta djela naslovljenja *Prikazanje Dubravke ljeta gospodnjeg MCMLXXIII*. Oba u nj inkorporirana teksta, Gundulićev i Grdanov/Držićev shvaćeni su kao parabaze, onaj prvi kao postvarenje monopatske svijesti, drugi kao komentar upućen publici dovedenoj u poziciju ne samo svjedoka, nego i porote, pričem je jasno da je na optuženičkoj klupi pastorala, a svjedoci protivu nje odluke vlade i zakoni, građani svojim komentarima te Držić/Grdan svojim subverzivnim iskazima. Agonalan je, ali ne izravnim dramskim sukobom, nego supostavljanjem dvaju radikalno različitih tekstovnih funkcija, sraz dvaju svjetova, mitsko-pastoralnog i ironijsko-subverzivnog. Završna himna slobodi stoga djeluje groteskno. Pritom je lako ne uočiti da je ta grotesknost, to kontekstualizirano izrugivanje gundulićevskim ideologemom slobode, zapravo logika progona čija opstojnost počiva na pronalaženju, što zapravo znači proizvodnji jednodušne žrtve. Da, Gundulićeva *libertas* Kunčevićev je žrtveni jarac.⁵

Ako je zadaća melodrame kurativna, Kunčević nam poručuje da Gundulić nije dobro obavio svoj zadatak, da je postupak liječenja namjerno ostavio nedovršenim, jer mu i nije bila namjera liječiti društvo, nego sačuvati neupitnost pozicije moći. Naime, da bi melodrama uistinu iskusila katarzu, mitsko i komično, visoko i nisko moraju se u jednom trenutku spojiti, a to se, s obzirom na to da Grdan u pastorali nema pravo na vlastiti glas, zapravo nikada ne dogodi. Stoga pravu melodramu upriličuje, zapravo, Kunčević, mada se njegov postupak ne nadaje kurativnim. U njegovoj verziji nema pomirenja. Pritom mu je alibi sam Gundulić, jer ni kod njega nema ljekovita finala, a završna himna slobodi laka je droga umjesto gorka ali učinkovita lijeka.

⁵ Ne želeći se i sami zateći u zamci proizvodnje jednodušne žrtve, a ona bi ovdje mogla biti samo Kunčevićeva adaptacija, recimo da su oba postupka, i Gundulićev i Kunčevićev, utemeljena na pravu interpretacije društvene stvarnosti svoga vremena, baroka i postmoderne. No, ova ograda u našem tekstu problematizira drugi jedan kompleks, nipošto nov: pitanje nije li teorija ili barem kritika sama po sebi potencijalno ili aktualizirano progonsvena.

Poetiku i motive za svoj zahvat precizirao je sam Kunčević. On najprvo definira što *Dubravka* jest i što kao takva predstavlja suvremenom recipijentu. Površnijem pogledu njegov se uvid nadaje kao prijezir spram baštine. Njega predstava »koja kroz sjaj i graciju pastorage priča o slobodi i lijepom življenju u jednoj Dubravi« (Kunčević, 1974: 20), iskazana baroknim stilom, »ne interesira« (ibid.). Postaviti bajkovitu igru pastira i pastirica značilo bi uprizoriti ovu dramu »bez našeg odnosa, bez odnosa ovoga vremena« (ibid.). Mada se ograđuje od potrebe spominjanja društvene i političke pozadine ove pastorage, odnosno od čitanja u ključu alegorije, kao borbe za vlast, odmah pripominje i nešto što je vrlo precizno čitanje upravo u alegorijskom ključu, kontekstualiziravši svoj postupak baš kao reminiscenciju na društvenu i politički pozadinu?!⁶

Međutim, nije suvišno odatle početi osmišljavati predstavu. Treba napraviti »Dubravku« kao predstavu za kneza, za vlast, ne himnu nekoj općenitoj, apstraktno shvaćenoj slobodi, već kao tendencioznu Gundulićevu pohvalu slobodi u okvirima političke i društvene realnosti Dubrovnika onoga vremena, slobodi kako su je shvaćala i provodila dubrovačka vlastela. Htio bih napraviti predstavu o slobodi za »neke«. (ibid.)

Naglasili smo paradoksalnost Kunčevićeve teze jer nam se čini da se paradoks ovdje ima tumačiti baš iz društvenog i političkog konteksta, ali ne Gundulićeva, nego Kunčevićeva vremena. Temeljno je pitanje tko je, zapravo, Kunčevićev knez, tko su Kunčevićeva vlastela i nije li redatelj i adaptator zaigrao mnogo perfidniju i opasniju igru nego što bi to bila polemika s Gundulićem. Kada Kunčević hamletovski sarkastično aludira – ako komedija ne valja za kralja, valja da za kralja igramo što valja – moramo vidjeti tko je kralj.

Kunčević s jedne strane kao dobar alibi koristi naizgledan obračun s baštinom, pružajući aktualnoj vlasti opravdanje učitano u neka daleka i mračna vremena, čime je ujedno osigurao sebi pravo na šifriran govor o naravi vlasti i prirodi moći kao takve, igrajući genijalnu mišolovku: ne govorim ja to,

⁶ Dakle, odbacujemo društvenu i političku pozadinu, ali krećemo u interpretaciju upravo od nje!

kralju, vama o vama, to je priča o tamo nekim spodobama koje se malo igraju i usput ubijaju u igri. Suprotno Hamletu, Kunčević nije smio dopustiti da se kralj prepozna u toj igri. Sve negativne reakcije koje su potom uslijedile, osobito one na hrvatskoj strani i iz dubrovačkih usta, čuvale su njegov projekt od kraljeva bijega iz mišolovke! Njegov se kralj dao uloviti upravo zato jer je redatelj adaptator, titrajući vješto po samoj oštrici, njemu pružio iluziju o nealegoričnosti, istodobno nuđajući publici baš deklarativno odbačenu alegoriju. Kralj u njegovoj predstavi gleda nekoga drugog kralja, on je publika bajkovitoj priči, dok je prava publika, ona koja gleda njega, kralja nesvjesna mišolovke, uvjerenoga da svjedoči tek još jednoj dekorativnoj predstavi,⁷ svjedočila grotesknome nesporazumu i, ako je htjela, iščitala pravu poruku predstave u predstavi – kralj glumac-lik autentična je slika kralja koji sjedi na pozornici, onoga koji ne zna da je, nesvjestan nazočnosti publike, postao glumac u alegoriji o moći. Publika za pravoga kralja ne postoji, publika su podanici, a pravi je vlasnik igre samo on. Konstruktivno dvolični Kunčević naizgled servilno podgrijava ovu perspektivu, istodobno namigujući onima koje kralj ne vidi, a redatelj se pravi da ne vidi, ali lukavošću pelivana zna da publika nije svedena na podanike. Upravo od ovoga viška, od mogućnosti da su podanici ujedno i publika s barem minimumom recipijentske autonomije, kreće redatelj namjenjujući podanicima, naravno, licemjernu ulogu, jer u ovom rasporedu igre i oni moraju glumiti pokornike moći, praveći se da im nije ostavljena i sloboda da u manirističnom prostoru alegorije budu autentična publika. Kunčević dobro zna da kralj tu slobodu nema, kao i to da je upravo zbog svoje neslobode i ranjiv i iznimno opasan.

Još jedan detalj izmakao je Kunčevićevim kritičarima, naizgled nebitan, sasvim usputan, možebitno slučajan. Zaključuje svoje objašnjenje redatelj rečenicom: »Sve to uz zvuke predivne, Gotovčeve himne slobodi...« (ibid.). Je li on slučajno u istu ravan doveo tekst i glazbu, međusobno udaljene kojih tristo i više godina? Ako je Gundulić lebdio na izmaštanim oblacima barokne pastorale, što tu radi Gotovac? I on sa svojim libretistom, a taj naziv, sukladno

⁷ Sada je već riječ o dekoraciji koja formalno uređuje savjest baštinika baštine, dakle onih koji imaju pravo »stvari postaviti na pravo mjesto«.

ondašnjoj libretistički zasnovanoj dramaturgiji, znači nešto puno više od tekstopisca, plovi na sagu ni na nebu ni na zemlji? Dovršava li kompozitor piščev san? Ako je odgovor jesan, to znači da taj san traje najmanje tristo godina. Ako je istrajao toliko, nije mu onda teško dosanjati još koje desetljeće i, poput Krležina Areteja, doputovati u sedamdesete godine dvadesetoga stoljeća.

Na Sterijinu pozorju predstava je doživjela podijeljene reakcije. U najavi izvedbe, u glasilu manifestacije *Pozorje*, rubrika »Štampa o večerašnjoj predstavi«, tiskani su izvaci iz kritika Dalibora Foretića i Marije Grgičević. Foretić je, naklonjen Kunčeviću, ocijenio:

Pred nama u svoj plastičnosti iskravaju ljudi, oholi, surovi, lakovjerni, lašci, prevrtljivci, buntovnici, dobri, zli, čitava jedna ljudska komedija u kojoj svatko igra ulogu namijenjenu od krutih zakona društvene prisile. (Foretić, 1974: 7)

Grgičević je, spram projekta neraspoločena, ustvrdila da je redatelj iskomplcirao igru vodeći je u stalnom diskontinuitetu na nekoliko planova (Grgičević, 1974: 7) te da je predstava

zahvaljujući izvrsnom scenografu Zvonku Šuleru, čiji je dekor prosto urastao u dvoranu, kao i vrlo suvremenom glumačkom ansamblu te vještoj mizansceni i koreografiji, djelovala uglavnom vrlo dekorativno, ali suhoparno i nategnuto, više kao tražena kompilacija nego kao izvorni čin. (ibid.)

Ona je redatelju zamjerila »simplificirano tumačenje o tome da svaka sloboda ima svoje naličje« (ibid.), cjelini dajući premali rezultat koji ne zavređuje, doslovno, »žrtvovanje Gundulićeve 'Dubravke'« (ibid.). Riječ je o slučajnoj podudarnosti u porabi pojma žrtve jer, za razliku od nas, kritičarka taj pojam rabi kao sinonim za uništavanje baštine, čime, zapravo, i sama proizvodi jak progonstveni diskurs.

Marija Grgičević, u ono doba, uz Foretića i Petra Brečića, ikona hrvatske kazališne kritike, adaptatorove namjere očito je shvatila kao nepovjerenje spram autentičnog scenskog potencijala »drevne himne slobodi« (ibid.).

Možda je olako post festum i post mortem polemizirati s nečijim stavovima, ali mislimo da je njena temeljna teza pogrešna utoliko što ona ne shvaća da je Kunčević, nužno *uvažavajući* scenske, ideološke i estetske konotacije i vrijednosti, zapravo fenomenološki totalitet ove drame,⁸ želio polemizirati s politiziranošću kako samoga žanra pastorale, u čije je temelje implicitno utkan potencijal političkih konotacija pa i izravnih aluzija, tako i samoga konkretnoga teksta koji u izvornom obliku šalje kriptirane, ali u povijesnom kontekstu čitke i precizne političke poruke. Poruke razumljive samo iz toga povijesnog konteksta, a posve skrivene onima koji ga ne poznaju.

Nije Kunčević želio aktualizirati Gundulića pretpostavljajući njegovu zastarjelost, nego je, polazeći od njegove dramske i društvene datosti, znajući mu mane i uvažavajući umjetničke vrline, htio prokazati društvene mehanizme u pozadini umjetničke i duhovne proizvodnje. Jedino što mu se činilo zastarjelim jest doslovno čitanje teksta. U određenim trenucima, pa i tijekom 20. stoljeća, ono je zadovoljavalo određeni horizont očekivanja, prije svega domoljubnog, no u sedamdesetim godinama istoga vijeka, ono više ne može zadovoljiti naraštaje kazalištaraca i kazališne publike stasale i sazrele u tom dobu. Međutim, potreba da se vraća tom tekstu, potreba da ga se propituje, rekli smo, snažno svjedoči njegovu aktualnost. Dio javnosti to nije shvatio. Kunčević, mada je shvatio, nije htio to pokazati. Naime, kao što je Gundulić u bajkovit svijet vila i pastira upisao skrivene političke poruke, tako je i Kunčević šifrirano progovorio o svom vremenu. Barokni je pjesnik bio protagonist vlasti, tada mladi redatelj morao je s vlasti biti jako oprezan. Formula koju je iznašao bila je jednostavna: ne adresira on kritiku moći otvoreno tadašnjoj komunističkoj rešetki društvenih odnosa koju, vrlo uspješno, i u tome se krije sav nesporazum s dijelom kulturne i društvene javnosti, uvjerava kako je meta njegova propitivanja nekritična adoracija baštine. Zašto? Kome on podmeće melodramu tako što pastoralni uzorak dovršava (polu)melodramskom adaptacijom?

⁸ Paradoksalnost progonstvenog diskursa jest u tome što on, zapravo, daje važnost, proizvodi aktualitet jednodušne žrtve. Mitske progonstvene naracije, kao i veliki povijesni žrtvovni narativi (npr. antisemitski) predmnijevaju sudbinu žrtve kao *sparagmos*, no postoje i simbolične žrtvovne mitske naracije koje ne vode k potpunom uništenju.

Odgovori na ova pitanja mogući su danas, što ne znači da nisu bili znani ili se barem dali naslutiti i u onom dobu. Bile su to godine nakon Karađorđeva, nakon sječe hrvatskih nacionalnih vođa, ali i političkog pomora srpskih liberala. U tadašnjoj državi vlast preuzimaju konzervativne snage, čuvari revolucionarne tradicije, odnosno, boljševičkog dogmatizma. Generacijski, riječ je mahom o starcima ili o ljudima poznije životne dobi. Oni su knezovi koje Kunčević problematizira, propitujući vlast kao takvu. Stari su, tvrdi, naravi tvrde, ali još itekako opasni. Redatelj, i inače sklon problematiziranju svoga doba i njegovih pojava, jako dobro zna s kim ima posla. Zato kritike njegove razaralačke intervencije u baštinu, jednako kao i pohvale njena razaranja, nisu ništa drugo do dragocjeno lažna leća za mrenasto oko kilave vlasti.

Kunčevića se ponekad krstilo i maniristom. Manirizam se uvijek poigrava sa stvarnošću, za njega je ona beskrajn labirint. Svaki teatar igra igru s društvenim realitetom. Kunčevićev ima veće ambicije. On želi režirati stvarnost samu. Upravo zato on nikada ne zaboravlja tko je pravi vlasnik kazališta. To je oduvijek vlast sama. Režirati nju moguće je samo jako spretnom manipulacijom. Skloni smo vjerovati da je ovaj Dubrovčanin, naizgled prokazujući drugoga Dubrovčanina, unaprijed režirao sve pokude i nesporazume kao alimentaciju svega onoga što je uistinu želio poručiti. Zato se u Hrvatskoj ta predstava ponekad cijenila i kao ulizička, izdajnička, zato ju je dio Dubrovčana doživio bogohulnom, zato je na Sterijinu pozorju tretirana gotovo kao zakašnjeli glas maspoka, a možda je najbolju ocjenu izrekao sarkastično lucidni Slobodan Selenić koji je te davne godine, kako nam je posvjedočio osobno sam Ivica Kunčević, u Novom Sadu izjavio da predstavu nije gledao, ali da mu se ona »veoma dopada«.

O lokalnoj dubrovačkoj recepciji adekvatno svjedoči oštra satira koju su anonimno na adresu Pozorja uputili »Držićevi Njarnjasi«, inače na lokalnoj dubrovačkoj razini svojedobno dosta popularna humoristična družina. Oni su ispisali *Poslanicu puku dubrovačkomu* uz motto:

Gundulića ne šporkavaju samo golubovi
Nego i zeleni pseudoliterarni snobovi.
Stoga obraćamo se Ratku i njegovoj »Čistoći«
Da Placu Kunčević čiste po danu a ne po noći.

U parodijskom stilu, u šest distiha pod naslovom *Epitaf Gunduliću A. D. MC-MLXXXIII* ova družina poručuje, zapravo, da je redatelj i adaptator falsificirao pastoralu. Ovako nesmiljen sarkazam a priori odbija bilo kakav dijalog s baštinom te Kunčevićev zahvat očito cijeni nacionalnim i estetskim sakrilegijem. Ne treba nagađati – cijenimo da je i njihovu reakciju Kunčević neizravno režirao.

Evidentno je, dakle, da je dramu nemoguće aktualizirati doslovnim čitanjem, ali je sve razvidnije da je ni sam Gundulić nije pisao bez »skrivenih namjera«, što znači da su i Kunčević i Gundulić, svaki sa svojih razloga, manipulirali žanrovskim konvencijama kako bi zamaglili prave poruke do kojih im je bilo stalo. To znači, danas nam je jasno, da je redateljeva *destrukcija* ujedno i najtočnije čitanje samog piščeva postupka! Je li redatelj/adaptator toga bio svjestan, ne znamo, najvjerojatnije nije, ali to ništa ne mijenja na stvari. Dapače, tek potvrđuje da je magija teatra, kao i svaka magija – potencijalno subverzivna i opasna. Stoga bi najtočnija reakcija vlasti sedamdesetih godina prošloga stoljeća bila – zabrana. Srećom, redateljeva genijalnost nije vlasti dopustila da shvati.

Što želimo reći tvrdnjom o najtočnijem čitanju ove naizgledne »himne slobodi«? Kunčević je u pravu kada kaže da je tu riječ o slobodi samo za neke. Ali ne sasvim jer nije mogao znati koji su zaista ti »neki«. Njih precizno identificira tek analiza široka povijesna kompleksa vladanja dubrovačke vlastele utemeljena revolucionarnom studijom Nenada Vekarića i Stjepana Ćosića *Dubrovačka vlastela između roda i države*,⁹ koja je omogućila novu hermeneutiku Gundulićeva teksta čiji su se ideološki nalozi dotad tumačili kao odnos moći i podaništva, a to je u slučaju Dubrovačke Republike gotovo neupitno upućivalo na dvojstvo, moguće kontrast, ponekad i antagonizam »vlastela – neplemići«,¹⁰ čime se

⁹ Stjepan Ćosić i Nenad Vekarić. 2005. *Dubrovačka vlastela između roda i države*. Zagreb – Dubrovnik. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti / Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.

¹⁰ Kažemo »neplemići« namjerno, s obzirom na to da su dubrovačko društvo tvorili vlastelini, ali i šarolik društveni skup građana, pučana, obrtnika, kmetova, seljaka itd. Svima izvan vlastelinske kaste bilo je zajedničko samo to da nisu imali nikakav legitiman politički subjektivitet. Ako je dostupnost vlasti kriterij, tada uistinu možemo govoriti o antagonističkom društvenom ustroju starog Dubrovnika.

sustavno, nenamjerno i stoga nužno, previđao nutarnji sukob unutar vlasti same, prikriveni raskol same vlastele.¹¹

Značajan prinos spomenute studije sa stajališta književne znanosti razvidan je iz polemičke tvrdnje: »Unatoč nesumnjive povezanosti narativnih i alegorijskih slojeva Gundulićeve poezije s dubrovačkom političkom zbiljom, pjesnikove se refleksije rijetko analiziraju kao historiografski izvor« (Ćosić i Vekarić, 2005: 52). Sljedstveno interpretaciji Ćosića i Vekarića, tzv. Veliku zavjeru, raskol u redovima dubrovačkog patricijata, čija pretpovijest počinje pogibijom Marinka Franova Tudisija 1575. i ubojstvom Frana Gondole 1589. (ibid.: 16), s obzirom na krvnu povezanost sukobljenih strana, u antropološkom scenariju možemo tumačiti i kao simboličan raskol među braćom. Ubojica i sudionik umorstva Marin Bobali, ubijeni Marinko Tudisi i Frano Gondola potomci su jednoga vlastelinskoga para, Marina Mihova Restija i Deše Bona, a njihovi potomci su i kolovođe Velike zavjere. Marin Bobali, mada je nije dočekao, bio je njenim ideologom (ibid.). Ovo je gotovo idealna girardovska situacija. »Raskol, dakle, nastaje u obitelji! On se širi među rodbinom« (ibid.: 18).

Budući da je vlastelinski stalež bio dubrovački politički narod te je, s obzirom na vlastitu zatvorenost i međupovezanost svojih *casata*, imao sva obilježja organske zajednice, velika kriza zahvaćala je, zapravo, čitavo dubrovačko društvo, što onda automatski isključuje klasne sukobe kao generatore društvena poremećaja.¹² Na to nas upozorava više interpretatora. Indikativan je i navod iz

¹¹ Nastavak teksta u većoj je mjeri sažetak rada: Antun Pavešković, »*Dubravka* ili odustanak od drame«; Izvorni znanstveni rad, *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku* 45 (2007): 159-189. Neki su dijelovi ove studije, za koje cijenimo da su nužni upravo u kontekstu u kojem govorimo o drami i dramizaciji, ovdje, uz pokrate, i doslovno preneseni.

¹² Klasičnim marksističkim rječnikom, dubrovačko građanstvo bilo je klasa po sebi, no još ne i klasa za sebe. Neko bi buduće istraživanje trebalo pokazati koliko je patricijski stalež percipirao građanstvo kao moguću eventualnu poremjetnju vlasti. Status građanstva, naime, prije je mogao biti stanovitim, prije svega psihološkim, problemom patricijatu, nego samome građanstvu. U tom je smislu Ravličeva interpretacija *Dubravke* barem donekle uporabiva, naravno ako njegove teze postavimo »na noge«. Grdan je, kao žrtvovni lik u sebi uza spomenute Gundulićeve projekcije zavjereničke skupine mogao utjelovljivati i svaki drugi tip političkog nezadovoljstva. Pritom, Grdan ne bi bio izrazom nezadovoljna građanstva, nego Gundulićeve strepnje pred nezadovoljstvom. Samo nezadovoljstvo du-

izvješća konzula Prévosta u drugoj polovici 18. stoljeća o drastičnom smanjenju članova Velikoga vijeća kao posljedici trvenja među vlastelom te da je puk zabrinut zbog nesloge koja je kadra upropastiti državu (Muljačić, 1959: 38-39). Potvrđuje činjenicu o krizi koja prožimlje sve slojeve dubrovačkog društva.

Slijedom Girardova nauka – društvo vlastitu krizu razrješava obnavljanjem žrtvovnog procesa. Uvjet te obnove jest pronalaženje jednodušne žrtve, stvarne ili simbolične. U *Dubravci* to je Grdan na kojega je primijenjen stereotip progona: optužuje ga se za oskvrnuće običaja koji je mitskom odredbom »razumnih staraca« zadobio snagu tabua:¹³ najljepšemu pastiru daje se najljepša pastirica. Grdanova ružnoća i pokvarenost tek su dodatni argumenti, a istinska krivica jest narušavanje tabua. Sve pretpostavke mitske žrtve Grdan je, dakle, ispunio. Štoviše, on je obilježen tjelesnom ružnoćom, a među uobičajene stereotype progona spada onaj o tjelesnoj devijantnosti žrtve.

Mada je Gundulić svoju dramu opskrbio s dovoljno žanrovskih signala kako ni na trenutak ne bismo posumnjali da uprizoruje pastoralu, nemoguće je ne uočiti da su odstupanja od žanra brojna i drastična. Nije dovoljno kazati ono što je govorila dosadašnja kritika, proglašavajući djelo pastoralom uvijek uz neko »ali«. *Gundulić je napisao pastoralu da bi istodobno mogao počiniti niz prekršaja protivu toga žanra*. Ne možemo, naravno, znati što se zbivalo u glavi povijesne osobe poznate po imenu Ivan Gundulić. Međutim, možemo rekonstruirati implicitnog auktora. On je pak vlastitim tekstom ispisao literarni skandal!

Ništa od moguće očekivanoga nije Gundulićeva publika dočekala. Jedina poruka koju je mogla razabrati jest piščevo čvrsto uvjerenje da je on jedini

brovačkog građanstva nije klasno obojeno u smislu težnje da se s vlasti obori patricijat, nego je kanalizirano u težnju da se nekako odškrinu vrata vladajuće kaste. Marksistička kritika, oslobođena Ravličeve vulgarizacije, mogla bi biti korisna metodološka poluga u razmatranju ideologijskog imaginiranja dubrovačkih upravljača, ali i imaginiranja onih kojima se upravljalo i koji su željeli ne promjenu nego participaciju u strukturi vlasti, i njegovim odrazima na cjelokupnu društvenu zbilju. V. Jakša Ravlić. 1956. »Odras domaće stvarnosti u dubrovačkoj književnosti. Ivan Gundulić i njegova Dubravka«. *Anali Histojskog instituta JAZU u Dubrovniku* 4-5. 323-353. Kritike Ravličevih teza najkonstruktivnije su iznijeli Čosić i Vekarić u navedenu radu.

¹³ Gundulić doslovno piše: »[...] razumni starci oni u kori dubovi // među inijem zakoni urezaše i ovi [...]«.

posljednik čitanja. Ako smo njegov postupak, s obzirom na krupne prekršaje, nazvali skandalom, tada nam je konzekventno zaključiti kako je Gundulić sebe, a ne Grdana, ponudio istinskom žrtvom, kako bi time spasio sam žrtvovni mehanizam. Da nije tako, on bi Grdana pripustio našem gledanju. No, kao veliki književnik jasno je osjećao da bi jednodušna žrtva u tom slučaju, s obzirom na mitogeni kontekst u kom se odvijala drama, proizvela tragediju u kojoj bi ona sama mogla pobuditi sućut spram sebe i svoje sudbine. S obzirom na političke prioritete koje je imao na umu pišući *Dubravku*, to mu je trebalo ponajmanje.

Sama ekonomija žrtvovanja jako je sklona diskurs žrtve instrumentalizirati kao diskretan, ali zato i vrlo učinkovit, progonstveni diskurs. Osjećajući sebe žrtvom, Gundulić se tako pretvara u progonitelja. Znajući to, sada možemo bez imalo dvojbe potvrdno odgovoriti i na upitanost u povodu identiteta »razumnih staraca«: oni su ne samo protuzavjerenička, pragmatična frakcija, oni su pisac sam! On je, dakle, jedini istinski Vlastelin. Svi ostali, svi ti bobali, giorgiji, restiji samo su *raja*, *pusta raja*. Grdan, drugim riječima. Odnosno – grdani. Zato je drama iskaz autistične, u sebe zatvorene svijesti, koja ne želi niti može priznati da je svojom rigidnošću odala krhkost vlastite pozicije. Takav uradak morao je žanrovski zastajati na pola puta, kao što je namjerno zaustavljen i ritam njegove žrtvovnosti. Dovođenje žanrovskih ili antropoloških naputaka značilo bi koracanje k onom prostoru slobode u kojemu umjetničko djelo živi vlastitim, autonomnim životom. Sa stajališta monopatske svijesti svaka je autonomija rizik. Realnost je Gunduliću bila dovoljna prijetnja da bi još i u prostor reprezentacije pripustio nove prijetnje. Zato je *Dubravka* nerealizirana drama. Gunduliću je bilo prevažno nešto drugo, ponajprije političke poruke, a da bi sebi dopustio dramu. Pritom nas već gotovo četiri stoljeća uspijeva uvjeriti kako je njegova politička alegorija jedna od najvećih drama u hrvatskoj književnosti uopće. I tako je to bilo sve do prvih kritičkih sumnji Ljubomira Marakovića, a u kazališnom ambijentu do Kunčevićeve adaptacije koja, da zatvorimo krug paradoksa, služeći se i nehotice Gundulićevom strategijom, iznjeverava Dživa Frana instinktom redatelja koji literaturu misli teatrom (Kunčević, 2017: 31) te *Dubravku* konačno dovršava kao dramu! Doduše, ne onakvu kakvu obmanuti kralj gleda kao mišolovku za drugoga kralja, ne shvaćajući da je u toj večeri on hrana, a ne onaj koji kusa!

LITERATURA

- Bogišić, Rafo. 1975. Problem Gundulićeve »Dubravke«. *Forum* 7-8. Zagreb.
- Čosić, Stjepan; Vekarić, Nenad. 2005. *Dubrovačka vlastela između roda i države*. Zagreb – Dubrovnik. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti / Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
- Fališevac, Dunja. 1978. »Ivan Gundulić«. *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu / Sveučilišna naklada Liber. Zagreb.
- Foretić, Dalibor. 1974. »Bijeg od pastorale«. *Pozorje 74, glasilo Sterijinog pozorja*. Novi Sad.
- Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba. Zagreb – Ljubljana.
- Franičević, Marin; Švelec, Franjo; Bogišić, Rafo. 1974. *Povijest hrvatske književnosti. Knjiga 3. Od renesanse do prosvjetiteljstva*. Liber – Mladost. Zagreb.
- Girard, René. 1987. *Things Hidden since the Foundation of the World*. Stanford University Press. Stanford.
- Girard, René. 1989. *The Scapegoat*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore.
- Greg, Walter W. 2004. *Pastoral poetry and pastoral drama*. <http://www.gutenberg.org/files/12218/12218-0.txt>
- Grgičević, Marija. 1974. [Nenaslovljeno]. *Pozorje 74, glasilo Sterijinog pozorja*. Novi Sad.
- Ježić, Slavko. 1944. *Hrvatska književnost od početka do danas, 1100-1941*. Naklada A. Velzek. Zagreb.
- Kombol, Mihovil. 1961. *Povijest hrvatske književnosti do narodnoga preporoda*. II. izdanje. Matica hrvatska. Zagreb.
- Kravar, Zoran. 1993. »Svjetovi Osmana«. *Nakon godine MDC*. Matica hrvatska ogranak Dubrovnik. Dubrovnik.
- Kunčević, Ivica. 1974. »Predstava o slobodi za 'neke'«. *Sterijino pozorje*. Novi Sad.
- Kunčević, Ivica. 2017. *Redateljske bilješke*. Hrvatski centar ITI. Zagreb.

- Miletić, Stjepan. 1904. *Preporod hrvatske književnosti / Opis Bukovčevog zastora u Hrv. zemalj. kazalištu*. Naklada Petar Nikolić. Zagreb.
- Muljačić, Žarko. 1959. »O strankama u starom Dubrovniku«. *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku* 6-7. Dubrovnik.
- Pavličić, Pavao. 1976. »Kojemu književnom žanru pripada Gundulićeva *Dubravka*«. *Republika* 11. Zagreb.
- Novak, Slobodan Prosperov. 1999. *Povijest hrvatske književnosti. Od Gundulićeva poroda od tmine do Kačićeva Razgovora ugodnog naroda slovinskoga iz 1756. III. knjiga*. Antibarbarus. Zagreb.
- Novak, Slobodan Prosperov; Lisac, Josip. 1984. *Hrvatska drama do narodnog preporoda*. Knjiga 2. Logos. Split.
- Vodnik, Branko. 1913. *Povijest hrvatske književnosti. Knjiga I. Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća*. Matica hrvatska. Zagreb.
- Zlatar, Zdenko. 1991. *Božanstvena komedija Ivana Gundulića: Nova interpretacija pjesnikove razvojne linije*. Dubrovnik 1.

HERITAGE CONVERSATIONS

A b s t r a c t

The paper analyzes the context and effects of adaptation of one of the key texts in the Croatian literary canon, *Dubravka*, a pastorelle written by Ivan Gundulić. The paper examines the status of this text in the Croatian culture and Croatian literary historiography. Beside the literary-historic and cultural-historic destiny of the text, it also analyzes a social moment in which the adaptation occurred, and the co-relation between the concrete historic events and the adaptation. It presents the strategies by which, within the framework of political possibilities of that time, the director-adaptor discretely commented the historic moment of that time, and in what way he played a very subtle game of hide and seek with the holders of political and social power.

Key words: adaptation; history; politics; power; pastorelle; criticism; directing; literature