

DRAMATURŠKA VRIJEDNOST CITATA
U »DUBROVAČKOJ TRILOGIJI«

Tko Vojnovićevoj *Dubrovačkoj trilogiji* pristupi disponiran prema neposrednoj komunikativnosti naturalističke dramaturgije, zaustavit će mu pažnju neuobičajena pojedinost: citati izvornih stihova trojice znamenitih pjesnika.¹ Interpretatoru se nameće pitanje nisu li ti fragmenti, iz posve drukčijih konteksta, utkani u djelo kao nešto njemu strano, kao vanjska dekorativnost, koja pokazuje autorovu erudiciju ili u najboljem slučaju stvara stanovito raspoloženje u perifernom prizoru i daje određenu boju nebitnom detalju, na štetu umjetničke jedinstvenosti drame. Ili, pak, očito upućuju na zaključak prema kojemu se Vojnovićevo remek-djelo približava simbolističkoj dramaturgiji atmosfere, poetične, lirsko-intuitivne sugestivnosti?

Sagledano i na takvom, samo prividno sporednom području, pitanje je metodski opravdano ako se sjetimo da i najnovija kritika, po mom mišljenju bez uspjeha, pokušava terminološki egzaktno definirati stilsku osobitost *Dubrovačke trilogije*. U ponešto eklektičkom pristupu, a u težnji da kao najbitnije naglasi socijalne komponente u drami, »unutrašnju zakonitost socijalnih odnosa i socijalnu pozadinu apstraktnih ideala«, najnoviji kritičar Vojnovićev V. Pavletić npr. smatra *Trilogiju* najprije realističkom dramom, zatim se dopunjuje i govori o psihološkom realizmu na prijelazu u simbolizam, kasnije Vojnovićev stil ocjenjuje kao izrazito impresionistički, pa konačno ustvrđuje kako »Vojnović nije bio realist u pravom smislu riječi, već romantik novoga kova: impresionist sa sklonošću prema simbolizmu.«² Ova nedosljednost, naj-

¹ Pietro Metastasio, pravim imenom Pietro Trapassi (1698–1782), tal. pjesnik i dramatičar; Lukan, latinski pisac (r. 39. n. e.), autor spjeva u 10 pjevanja *Pharsalia*; Dante Alighieri (1265–1321).

² V. Pavletić, *Drame Iva Vojnovića*, Zagreb 1962, str. 20, 52, 62. – Ovo školsko izdanje *Ekvinocija i Dubrovačke trilogije* nije ispravilo propuste prethodnih izdanja, već je starima dodalo i nove. Osobito su nepouzdana tumačenja u bilješkama koja su na mnogim mjestima prije dezinformacija nego uputa u bolje razumijevanje teksta. Djelomično to vrijedi i za *Rječnik* na kraju knjige. Ovo napominjem jer ću ipak ovdje citirati to izdanje kao najnovije.

blaže rečeno, govori o kritičarevoj neopreznosti, ali je zapravo nedužnija nego što bi se u prvi mah činilo, a u svakom slučaju pokazuje relativnost precizne terminologije u kritičkom sudu.³ Stoga se ovdje zadovoljimo općenitom ali u književnoj povijesti utvrđenom istinom da je *Trilogija* prvo veliko djelo naše novije dramske književnosti, umjetnička struktura s vlastitim zakonitostima, kojoj treba prići iz nje same poštujući nerazlučivo jedinstvo njezine cjelovitosti. Stilsku posebnost između realizma i simbolizma treba tražiti u bitnoj komponenti njezine radnje, a ta je komponenta umjetnički fiksiran povijesni trenutak pro-pasti tisućugodišnje republike, dakle historička pretpostavka, koja je autoru bila pravi korektiv između objektivne impasibilnosti u pristupu građi i subjektivne, modernističke pa i klasno pristrane osjećajnosti, ne dopuštajući mu ni hladnu kronološku registraciju ni samovoljnost u slobodnoj stvaralačkoj imaginaciji kojom je činjenice trebao umjetnički interpretirati.⁴

U tom smislu treba ispitati i dramaturšku vrijednost spomenutih, ali i mnogobrojnih drugih citata, koji će nam otkriti ne samo jednu od mnogih stilskih pojedinosti u *Trilogiji* – što bi bilo od sporednoga kritičkog interesa – nego zapravo karakterističan stilski postupak, jedan od izrazitijih »mehanizama« u dramaturškoj metodi djela.

U prvom dijelu *Trilogije* gospođa Ane i Kristina naizmjenično citiraju ove tri skupine Metastasijevih stihova:

1. Non vi piacque, ingiusti dèi,
che io nascessi pastorella:
altra pena or non avrei
che la cura d'un'agnella,
che l'affetto d'un pastor.⁵
2. Nascesti alle pene,
mio povero core:
amar ti conviene
chi, tutta rigore,
per farti contento
ti vuole infedel.⁶
3. Vado... Ma dove? Oh Dio!
Resto... Ma poi... Che fo?
Dunque morir dovrò⁷

³ Usp. F. Čale, »O romantičkom porijeklu 'subjektivno-lirskog' postupka u stilu Iva Vojnovića«, *Umjetnost riječi*, 2, 1963. (osobito str. 157–158), gdje sam pokušao izbjeći teškoću općenitijim situiranjem Vojnovića u razdoblje »dezintegracije realizma«.

⁴ Usp. F. Čale, »Dva aspekta u stilu *Dubrovačke trilogije*«, *Dubrovnik*, 3–4, 1957, 79–89.

⁵ V. Pavletić, *cit. izd.*, 163–164. – Kao što će se vidjeti, tekst triju skupina stihova koji gore citiram ne odgovara u svim pojedinostima citatu u *Dubrovačkoj trilogiji*, pa već sad napominjem da ga navodim prema talijanskom kritičkom izdanju: P. Metastasio, *Opere*, a cura di F. Nicolini, vol. I, Bari, Laterza, 1912.

⁶ Isto, 164–165.

⁷ Isto, 165.

Dovoljno im je uočiti sadržaj, nezavisno od njihova konteksta u melodramama kojima pripadaju, da se vidi kako su ti stihovi u novom kontekstu postali bitan elemenat dramske situacije. Deklamira ih s patosom stara plemkinja, kojoj je Metastasio svakodnevna lektira, omiljeni autor: plaćenički pjesnik bečkoga carskog dvora svojim otmjenim sentimentalizmom i uzvišenim motivima razvodnjenima u ljupkoj muzikalnosti najbolje izražava moralnu prazninu i dekadenciju preživjele aristokracije. I sam Vojnović u bilješci napominje: »Poznao sam mnogo starih gospođa koje su znale napamet nebrojene kitice toga ljubaznoga dvorskoga rococo-pjesnika.«⁸ Gospođa Ane također govori stihove napamet, a djelomično i Kristina, kako upućuje i jedna didaskalija. Dramaturšku funkciju Metastasijevih stihova produbljuje upravo kontrast između stare vladike, koja se i u sudbonosnim trenucima prepušta iluzornim sanjama iz svog pjesnika pa i fizičkom, snažno simboličnom, snu, i mlade pučanke, koja je radosna što dolaze francuski vojnici pa »čita, a ne razumije; ali čitajući one lažne stihove prekida ih naivnim pitanjima kojima se i nehotice osvjećuje gospođi Ani zato što je muči onijem 'rococo-pjesnikom'« – kako fino primjećuje Lisičar u svome još uvijek svježem prikazu *Dubrovačke trilogije*.⁹ Stihovi su tu, dakle, kao i cijeli prizor, ujedno i sastavni dio realističke strukture čitave drame i »jedan simbol, jedna alegorija«,¹⁰ ali Vojnovićev stilski postupak nije ni realistički ni simbolički, već – Vojnovićev, gotovo bismo rekli klasičan u svojoj neprolaznoj umjetničkoj vrijednosti.

Dubrovačka trilogija objavljena je u priličnom broju naših i stranih izdanja, ali je zanimljivo da nijedan priređivač dosad nije opazio kako je autor u primjedbi pod tekstom dao pogrešne upute o izvorima spomenutih citata i kako je djelomično modificirao Metastasijeve stihove da bi oni što funkcionalnije urasli u dramsku situaciju.

Za prvu skupinu stihova Vojnović kaže da pripadaju melodrami *Ar-sace*. Koliko znam, melodramu s takvim naslovom Metastasio nije nikad napisao, a ti se stihovi nalaze na kraju drugoga čina melodrame *Siroe*.¹¹ Kako je mogao pogriješiti, u to pitanje ovdje nećemo potanje ulaziti, ali je možda glavni razlog to što je po svoj prilici citirao napamet, odnosno onako kako je još u svoje vrijeme čuo da gospođe na starinski način deklamiraju u dubrovačkim salonima. Tačnog izvora ne utvrđuje ni drugoj skupini stihova, za koje piše da su iz melodrame *Siroe*, a oni se u stvari nalaze u osmom prizoru drugog čina melodrame *Catone in Utica*.¹² Trećoj skupini ispravno je označio kao izvor melodramu *Didone abbandonata*, a nije ni čudo kad znamo da se tim djelom Metastasio

⁸ Isto, 164.

⁹ I. Vojnović, *Dubrovačka trilogija*. Predgovor napisao M. Lisičar, Zagreb, 1918, str. 18.

¹⁰ Isto, 19.

¹¹ P. Metastasio, *cit. izd.* (v. ovdje bilj. 5), 138.

¹² Isto, 197.

najprije proslavio, pa je Vojnoviću vjerojatno moralo biti bolje poznato. Precizirajmo ipak da su to Didonine riječi u zadnjem prizoru trećega čina.¹³

Mnogo su zanimljivije Vojnovićeve modifikacije pojedinih stihova, i to ne samo u interpunkciji (to bi se moglo tumačiti i time što je možda citirao napamet) nego i u bitnijoj promjeni, odnosno zamjeni dviju riječi u dvama stihovima, u četvrtom iz druge i u drugom iz treće citirane skupine: umjesto *chi, tutta rigore* (kako sam gore citirao prema Metastasiju a ne prema Vojnoviću) on navodi *Chi, tutto rigore*; a *Resto ... Ma poi ... Che fo: ...* (kao što sam citirao) mijenja u *Resto ... Ma qui ... che fo? ...* Te su izmjene jedva zamjetljive i Metastasiju, čiji su stihovi ionako izdvojeni iz konteksta triju raznih melodrama, nimalo ne škode, a veoma su značajne u novom kontekstu dramske situacije kojoj su smisaono prilagođene. Tako je ženski rod *tutta* zamijenio muškim rodом *tutto* jer taj stih u Trilogiji izgovara gospođa Ane, odnosno Kristina u njezino ime, a u melodrami *Catone in Utica* govori Fulvio poslije prizora s Emilijom. Isto tako je promijenio *poi* u *qui* (iako je u bilješci pod tekstom preveo originalni stih a ne svoju varijantu), jer ono *qui*, što znači *ovdje*, snažno podvlači simboliku trenutka kad se stara plemkinja, predstavnica cijele jedne klase koja nestaje s obzorja povijesti, nesvjesno pita: »Ostajem ... ali *ovdje* ... što da radim?«, dok Kristina, njezin antagonist, »logično« zaključuje ono što gospođa nije stigla doreći jer je već zaspala uz pratnju sve većeg žamora koji dopire s ulice: »Dakle, valja mi mrijet«. Takve modifikacije nisu nikakav prijestup, pa ih vrše i najveći pjesnici. Dante npr. u drugom poglavlju svoga mladenačkog djela *Vita Nuova* postupi slično kao i Vojnović: mijenja muški u ženski rod kad piše da bi se o Beatrici mogla reći ona Homerova: *Ella non pareo figliuola d'uomo mortale, ma di deo*¹⁴ (»Ona se više činila da je kći božanska nego čovječja«) prilagođujući svojoj svrsi 258. stih XXIV pjevanja *Ilijade*, gdje pjesnik kaže o Hektoru kako se više »Činio da je sin božanski nego čovječji«.¹⁵

Sve to pokazuje da je Vojnović nadahnuto izabrao prikladne stihove i smišljeno ih podvrgao funkciji dramske situacije, u kojoj su oni, ironijom slučaja, dobili mnogo veću vrijednost nego što su je imali u onim melodramama.

Jednaku efikasnost postigao je i citatom Lukanovih stihova:

... Non jam regnare pudebit,
Nec color imperii nec frons erit ulla senatus.¹⁶

To je dio 206-og i 207. heksametar iz IX knjige Lukanova epa *Pharsalia*, a mogli bi se prevesti otprilike: »Neće više biti sramota vladati! Neće više biti obilježja vlasti niti će senat imati ikakva ugleda.«¹⁷ Stihove

¹³ Isto, 60.

¹⁴ Dante, *La Vita Nuova*, edizione critica per cura di M. Barbi, Firenze 1932, str. 9.

¹⁵ *Homerova Ilijada*, preveo i protumačio T. Maretić, Zagreb 1961⁶, str. 489.

¹⁶ *Cit. izd.*, 173.

¹⁷ Sve podatke dugujem ljubaznoj uputi dra M. Sironića.

citira gospodar Nikša, koji je u grupi podijeljene vlastele pristalica Orsatov, mada je skeptik¹⁸ i zapravo inertan poput većine drugih plemića u zadnjim časovima republike. Njemu odgovara Orsatov protivnik gospodar Miho suprotstavljajući Lukanu Ovidija (»Ma ja ti ne dam jedan veras Ovidija za cijeloga tvoga famozoga Lukana!... Per esempio čuj ovu:...«),¹⁹ ali mu citira potihom, jer Vojnović je već postigao umjetnički cilj: Mihovom spontanom replikom želio je samo da riječi dvojice gospara u masovnom prizoru vlastele ostanu scenski i umjetnički uvjerljive i da Lukanovi stihovi ne dobiju samo ilustrativnu već bitnu dramaturšku vrijednost. Kao što je rimski pjesnik, nadahnut slobodarskim osjećajima, u svom epu evocirao propast koju je samovladar Cezar poslije Pompejeve smrti donio republikanskom uređenju, slobodi i veličini Rima, tako su upravo ovi njegovi heksametri kroz usta dubrovačkog vlastelina podvukli suton republikanske vlasti pred nastupom Napoleоновih trupa. Citat ni tu nije periferan elemenat stila, nego smišljen dramaturški postupak.

To vrijedi i za Danteove stihove koji se citiraju u *Sutonu*. Kao što je i psihološki i umjetnički uvjerljivo da u onom posljednjem proljetnom predvečerju dubrovačke slobode stara vladika sneno bježi u arhaiski idiličan svijet svoga voljenog Metastasija, ili da nemoćna vlastela u Orsatovu salonu čitaju svoje Lukane i Ovidije, tako je sasvim prirodno kad Pavle recitira upravo ovu Danteovu tercinu, koja je zacijelo jedno od najpoznatijih mjesta u *Božanstvenoj komediji*, pa je svaki poznavalac velikog pjesnika zna napamet:

Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
lo di ch'an detto ai dolci amici addio.²⁰

Ni u jednom izdanju priređivači nisu označili odakle su ti stihovi²¹ (početak VIII pjevanja *Čistilišta*), valjda zato što to nije učinio ni autor jer je kao dobar poznavalac Dantea smatrao da je to suvišno. Svi su se, međutim, pa i najnoviji, zadovoljili Vojnovićevim približnim prijevodom u prozi, iako je još 1955. objavljen Kombolov prijevod *Purgatorija*, gdje oni ovako glase:

Već bješe čas, što čežnju u brodara
stvara i nježne budi uspomene
na dan rastanka od milih drugara.²²

¹⁸ Lisičar, *cit. djelo*, 21.

¹⁹ *Cit. izd.*, 173.

²⁰ Isto, 192; ni te stihove nisam naveo prema Vojnovićevu citatu, nego prema izdanju: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. Testo critico della Società Dantetica Italiana, Milano, Hoepli, 1955¹⁶, str. 363. (komentar Scartazzini – Vandelli).

²¹ Mislim na naše priređivače, jer je u češkom izdanju npr. označeno. usp. I. V., *Dubrovnická trilogie*, preveo J. Hudec. Praha 1960, str. 144; i tu se, međutim, ponavljaju krivi podaci o izvorima Metastasijevih stihova (str. 143). treći stih iz druge skupine tu glasi pogrešno: *Amar ci conviene* (str. 24), a pogotovu posljednji stih Danteove tercine: *Lo di ch'èndetto a' dolci amici addio* (str. 56).

²² Dante Alighieri, *Čistilište*, preveo M. Kombol, Zagreb 1961², str. 47.

Samo, da bismo Kombolov prijevod precizno shvatili, potrebno mu je поближе tumačenje: pjesnik misli na čas koji raznježuje pomorcima srce u predvečerje onog *istog* dana kad su napustili domovinu i pozdravili mile prijatelje, budeći u njima želju da ih opet vide.²³ Opaska će se činiti manje nevažnom kad se sagleda funkcija stihova u novom kontekstu. Danteova tercina ima poseban odjek u sutonskom raspoloženju pauperizirane aristokratske obitelji, koja s ostacima ostataka nekad moćnog plemstva živi od sjećanja na slavu starih vremena, ali koja neminovno umire poput onoga večernjeg sunca na zalazu. Mada je i tu vidljiva autorova gosparska nostalgija za prošlošću, on je stvaralački prevladao potencijalnu retoriku trenutka time što je simboliku Danteovih stihova sveo na pravu mjeru umjetničke istine i uvjerljivosti individualizirajući njihov odjek u Pavlinoj duši, u kojoj je neprestano prisutna drama neostvarive ljubavi plemkinje prema pučaninu, kapetanu Luju Lasiću. Ona ih citira »sjedeci kraj prozora i gledajući sved nadvor, duboko a daleko« i pri tom očito misli na svoga »brodara«, kojega ona ne smije ljubiti, kojemu će se u istom jednom takvom predvečerju uskoro raznježiti srce kad se daleko od Dubrovnika, na moru, sjeti posljednjeg pozdrava i skorog rastanka s onom što će ga zbog nehumnoga aristokratskog ponosa odbiti i poći u samostan. Vojnović nije Pavli samovoljno i nepripremljeno nametnuo citat iz Dantea, nego je taj proizašao iz sasvim realističke razgovorne situacije:

Made: U tmici ste, majko?

Mara: Suton je za razgovor.

Ore: I za tugu.

Made: Ono Dante govori: »Era l'ora... era l'ora...« Spominješ li se, majko?

Made se Danteovih stihova tačno ne sjeća i sasvim je logično da ih Pavle, potaknuta »neznanjem« svoje znatno starije, nešto prozaičnije i prema njoj ironično raspoložene sestre, nastavlja citirati napamet izražavajući u njima svu svoju bol o kojoj u toj sredini ona, »Pavle Đakobina«, mora šutjeti. Autor je magistralnim postupkom, u dramaturški savršenom prizoru, pojedinačno, osobno iskustvo jednoga dramskog junaka osmislio u širem društveno-povijesnom i psihološkom kontekstu i uzdigao ga do umjetnički univerzalnog simbola.

Tekstovi trojice pjesnika kojima smo se ovdje pozabavili nisu jedini citati u *Dubrovačkoj trilogiji*; oni se izdvajaju samo po tome što su stihovi, i to čuvenih pjesnika, pa su manje ili više sugestivnom sintetičnošću izraza ne samo smisaono produbili pojedine dramske situacije u koje su se dramaturški funkcionalno uključili nego i simbolično osvijetlili cijelo Vojnovićevo djelo. Da su izolirani, ne bismo ni govorili o citatima kao o dramaturškom postupku, dakle kao o karakterističnoj značajki Vojnovićeva dramskog stila u *Trilogiji*, stila kojim autor sadr-

²³ Zabunu može stvoriti riječ *uspomene*, koje u originalu nema, a u prijevodu je radi rime: *uspomene* se bude obično na neki manje-više davno prošli, a ne na isti dan.

žajne fragmente iz drugih konteksta dovodi u kontekst dramske radnje gdje se aktualiziraju događaji iz prošlosti ili izvan toka neposredne akcije. Drugim riječima, autor na taj način svodi neograničenost svoje inspiracije u vremensko-prostornu omeđenost dramske strukture.

Jednaku stilsku funkciju u prvom dijelu *Trilogije* ima odlomak autentičnog pisma što ga je Antun Sorgo uputio iz Pariza knezu, koji ga citira vlasteli pred sam dramatičan trenutak ulaska francuske vojske:

Eccellentissimo Signor Principe! Dragi moj Maro!
A što vas još vrag nije odnio?!... Još je dakle Republika živa!

Pravo značenje citat dobija upravo u onom trenutku, što prije čitanja napominje i sam knez, oronuli, degenerirani starac u raskošnoj kneževskoj odori, simbol preživjele vlasti: »Evo knjige Antuna Sorga iz Parida. Našo sam je! – He!... vale la pena da je prolegaš. – Proprio sad!«²⁴

Funkciju citata najснаžnije izražava pjesma revolucije, *Allons enfants...*, po kojoj je dobio naslov prvi dio *Trilogije*. Patetičan dijalog i vojnovičevska retorika u prizoru između Deše i Orsata iskupljuju se u novoj dimenziji koju dramska situacija poprima kad poslije zalaska sunca, u grobnički sumrak salona dopru riječi i zvuk velike, sudbonosne pjesme:

I tad pjesma revolucije prolebdi uzvišena, trijumfalna u predvečerje. Cijela je vojska pjeva. Svi golubi, sve čiope probudile se i lepršaju prestrašeno povrh grada. Ono dvoje jadrnika stisnulo se sve više, pak kao da ih je divotan zvuk uzveličao, nehotice se podigli, ostali zagrljeni kao jedan kip. Vruće suze puzu polako niz Dešino lice.²⁵

Za interpretaciju je od sporednog značenja jesu li citati stvaran dokumenat ili fiktivan tekst citiran kao da je autentičan. Takva su dva odulja »citata« u *Sutonu* i *Na taraci*. Prvi je odlomak iz kronike Vlada Beneše koji »Ore govori kao da čita, nešto emfatički, kao što joj je cijela narav zanesena za veličinom i gospodstvom«:

Najprije sam pošo u salun kopljanika. Tu ih je bilo 25, svi u zlatu i brokatu. Pak smo prošli kroz salu ambasatura – »de los embajadores«. – Tu su nas dočekali 32 paža s buzdovanima od zlata... (...) Tad je na vrata u sali del Trono uljeko el gran mayordomo i zaviko: El Rey! – I eto ti procesijuna kako na korosante a na dnu u onemu zlatu između alabardâ i barjaka jedan čovjek sâm, vás u crnu col Toson d'oro na prsima. Gdje je on prohodio svi su mu se klanjali. Paralo je žito na polju po velikome vjetru! – Svi umukli, a oni čovjek u crnu uspeo se do trona i sio kako da se umorio ispod baldakina od veluta izvezenoga s akvilam imperijalijem. Oni je čovjek u crnu bio – Karlo Quinto! (...) ... i tad el gran mayordomo, kvazi na koljenima pred njime, nešto mu je šušnuo u uho. Sikuro mu je govorio od mene 'er imperatur pogleda me za momenat s nekakvijem mutnijem očima, pak me pozdravi i progovori po polako i kako da šnjuha ma chiaro one dvije famoze riječi: Cubrias Vos! – I ja sam se pokrio!²⁶

²⁴ Cit. izd., 176.

²⁵ Isto, 185.

²⁶ Isto, 195–195.

Drugi se citat razlikuje od ostalih po tome što je, da tako kažemo, tek u nastajanju: gospodar Lukša na taraci kao i svako popodne diktira dum Marinu svoju raspravu »Zašto su vlastela pod svrhu XIX vijeka nestala u Dubrovniku«:

... brez volje, brez želja i brez posala! (...) Jer kad nije više bilo one prastare, lijepe, vruće slasti kraljevanja, valjalo je zasukat rukave i... prignut se do nje... Do zemlje. (...) Kad smo ukopali vlast, valjalo je zemlju, – tu zemlju koju smo tisuću godina gnječili i slavili za nas, ljubiti za nju samu, onako kako se ljubi živo tijelo naše majke, ili naše žene, s puno krvi i s puno milosrđa. (...) Da smo bili baš veliki kako Nikoica i Marojica i Pracat i svi naši pomorci i vlastela, bili bismo u sužanjstvu iskali da u puku sačuvamo dušu koju smo mu mi na ovijem hridima usadili bili. (...) A mješte toga davali smo se onomu koji je davao više. (...) Kad smo u slobodi zatvarali naše čeri u manastire da vahnju i proklinju djevičanstvo, – a mogli smo ih darivat bogatijem pučanina da im očistimo krv, – bilo nam je držanstvo da u ropstvu uvedemo u naše prazne i neplodne palate zdravu kopilač što smo po konavoskim grebenima posijali...²⁷

Kao lik individualiziran u svojoj posebnosti, po čemu postaje i umjetnički univerzalan, dramski se junak determinira prvenstveno u izravnom odnosu spram drugim junacima i sredini, u neposrednoj dramskoj radnji, u kojoj se sukob stvoren dramskim situacijama zbiva jedino preko dijaloga i u ovisnosti o općem stvarnom kontekstu. Određenje dramskog lika može upotpuniti i autorova didaskalija (koja i jest jedan od aspekata općega stvarnog konteksta) i oni dijaloški ili monološki elementi teksta koji su prividno izvan neposrednoga dramskog sukoba, pa bismo ih zbog njihove deskriptivnosti mogli nazvati »didaskaličnim elementima«. To uglavnom vrijedi i za citate u *Trilogiji*, pa i za ova dva što smo ih netom naveli. Oni svoju dramaturšku vrijednost duguju jednakim razlozima kao i ostali, a u prvom redu pravoj mjeri umjetnika koji ih u tekst nije uveo *ex abrupto*, nego ih je strukturirao u prirodan tok razgovorne situacije. Njihova umjetnička sugestivnost i ovaj se put sastoji u jedinstvu dvostruke funkcije: u osmišljavanju cjeline i u determiniranju pojedinih likova. Dovoljno je da se podsjetimo na samo neke detalje u prizoru *Sutona* u kojemu Benešina kronika dominira kao antiteza aktualnoj radnji: stara vladika divi se doduše onim zlatnim buzdovanima koji su nosili paževi Karla Petoga, ali ne može a da u sebi ne uzdahne i poželi jedan – za sutra kako ne bi morala uvijek sa strepnjom očekivati Vasa Hercegovca i prodavati mu kotonjatu da prehrani obitelj; kad Kata donese svijeću i upozori da doma više nema stijenja, Pavle dobacuje Ori i Madi, kojima se još bliješti od sjaja i svjetlosti što ih evocira citirana kronika: »Bliješti li vam se i od te slave!«²⁸

Drukčije, ali možda još plastičnije ostvarena je dramaturška funkcija teksta koji gospodar Lukša diktira lapadskome paroku. Svojevrsnom tehnikom retardacije, ako taj termin možemo ovdje primijeniti, autor je

²⁷ Isto, 214–218.

²⁸ Isto, 196.

vrlo smišljeno i dramaturški opravdano isprekidao diktirani tekst (koji smo malo prije citirali u cjelini, kontinuirano) dijalogom gospara i svećenika; oni, svaki na svoj način, prema svom položaju i prema osobinama svog karaktera, reaguju na pojedine misli u odlomku tog traktata. Tome pridonose i drugi detalji svakodnevnog događanja na koja se gospodar Lukša osvrće prekidajući svoje »detavanje«, a to je već fino primijetio i Lisičar ilustrirajući ovu Vojnovićevu tehniku jednim primjerom.²⁹ Osim toga, posljednje riječi u citatu dobit će neposrednu ilustraciju u samom toku radnje.

Idući citati u tom istom dijelu *Trilogije* nemaju literarnih značajki, ali imaju istu funkciju kao i prethodni i u dramsku su situaciju uvedeni jednako spontanom i stilski odmjerenim postupkom. Prvi je tekst dokumenat o svom zaposlenju koji čita mlada plemkinja svojoj slijepoj tetki:

Cesarsko kraljevsko pokrajinsko školsko vijeće (...) riješilo je da imenuje gospojicu Idu graficu Luccari-Volzo privremenom podučiteljicom.³⁰

Tu već sam birokratski stil jednostavno i rječito govori o tome na što je spalo staro dubrovačko gospodarstvo i još jednom podvlači temeljni dramski kontrast u cijeloj *Trilogiji*.

Drugi je citat pismo paroka iz Čilipa kojim gosparu Lukši otkriva da mu je Vuko sin:

Smilujte se djetetu što ga nazad 24 godišta donijela njegova majka iz ošpedala. Zvala se Nika, – a bila je kozica u Vaše majke. Umrla je odmah od truda i od sramote. A na smrti mi je rekla: kad u jadu bude, neka ga otac brani. Bog me zove! On zna da sam ga s gosparom Lukšom porodila.³¹

Funkcija tog citata po vrijednosti je drukčija nego u svim dosadašnjim primjerima. Dramaturški, sveo se na vanjsku modifikaciju strukture, na izmjenu u zapletu radnje, ali nedostaje mu unutrašnji, dublji estetski smisao kojim su ostali citati ozračili dramsku situaciju u koju su se uključili. Slabosti se očituju i u tome što je pismo u dramaturškoj tehnici odviše otrcan rekvizit, a gospodar Lukša ga još pored toga glasno čita sam sebi, pa njegova scenska aktualizacija nije dovoljno uvjerljivo predložena. Poznato je kako je u svojim režijama taj problem riješio Branko Gavella, dobar poznavalac Vojnovića i najbolji redatelj *Trilogije*.³²

Sličnu vrijednost ima i cio niz kraćih fragmenata, izričaja, poslovice, citata, literarnih, biblijskih i mitoloških reminiscencija, historičkih rečenica što u *Trilogiji* potvrđuju jedan karakterističan stilski postupak, sa svim određen način organiziranja dramske radnje i definiranja likova i

²⁹ Cit. djelo, 42.

³⁰ Cit. izd., 228.

³¹ Isto, 248–249.

³² Vidi K. Spaić, »Dubrovačka trilogija u režiji Branka Gavella na zagrebačkoj pozornici«, *Scena*, 1, 1950, str. 41.

situacija. Ovdje ćemo navesti većinu takvih slučajeva, koje je suvišno pobliže komentirati ukoliko vodimo računa o onome što je dosad izneseno i o kontekstu u kojemu se ti citati nalaze:³³

ORSAT: Lazare... veni foras... reče i mrtvac ustade!... (157); ... pomoz mi da podignem križ koji me oborio na tle! (159); Gdje ti je kruna? Gdje ti je sloboda? I ti si kako i mi! (180); ... Lazare! ... Lazare!... (183); Zmije na suncu... (159); ... – pa budi ako hoćeš i Marin Faliero... (179). – SABO: Kad me Imperatur Frančesko molio u Vijeni da podem u Napoleuna kako cavalier d'onore dell'Eccellentissima Repubblica, reko sam mu: Prosti, – Sire!... ko se rodi vlastelin, kako mi, – ne može pratit jednoga che non è mio pari! (170). – JERO, LUCO, DŽIVO, MIHO: Graeca fides!... – NIKŠA: Govori se anche: »Nema vjere u Latina!« (172). – LUKŠA: Bićete gori nego Dalmatinci!... (175). – GLASOVI S ULICE: Liberté! Egalité! Fraternité! (176). – SABO: Više valja kabanica... – ANTUN: Nego Tinto i granica!... (177); NIKŠA: Oh! che bella festa!... oh! che bella festa! (177). – LUKŠA: ... Con un ballo all'ungherese! (182). – MARA: Et ne nos inducas in tentationem! (188). – ORE: Naučila sam od Vas, Madame la Comtesse Marina de Benessa, dame d'honneur de S. M. l'Impératrice Marie – Caroline! (190). – MARA: »Kloto« je prela, – »Lakezi« je motala... – PAVLE: »Atropos«, majkol!... (194); Atropos se zvala!... (207); »Trista Vica udovica!« (196). – SABO: ... kad je gospar knez Nikša Beneša izlazio iz dvora s duplijerom u ruci, – daždalo je! (...) Prolego sam u mome memorijalu! (202). – GOSPAR LUKŠA: »I k nebu ide što je s neba došlo« (Dum Marinu) Otkle je pak to?... – DUM MARIN: (...) Otkle?... I još me pita?!... A ko je ono reko (...) »Zaman se penje teški dim s oltara, Do gluhog neba što se raji smije!«... (214). – GOSPAR LUKŠA: ... ovo ti je »poziv« da platim imposte, a ovo »proglas«: jedan za Pera, a drugi za Frana. Ha, ha, ha! Sutra su elecijoni komunale... (219). – DUM MARIN: »Romeo e Giulietta?! – GOSPAR LUKŠA: Da je imam činit i partu od »D. Bartola!« (222). – IDA: ... pa čuvati da mu tuđa čeljad ne iščupa, kako Dundo Lukša govori, »dušu koju smo mi usadili... (229). – (»Kor lupeža«:) »Son il primo ladrone!...« (234). – JELKA: »Songo Frangesa...« (237).

Ako nas svi dosadašnji primjeri dovoljno uvjeravaju da citati u *Dubrovačkoj trilogiji* imaju posebnu dramaturšku vrijednost, onda njihova učestalost dopušta da ih smatramo tipičnim aspektom Vojnovićeva stila. Njima možemo pribrojiti i neke druge primjere koji inače nisu citati niti imaju učen karakter, ali zato imaju istovetnu funkciju specifičnog produbljanja dramske situacije. Takav je npr. onaj svakodnevni, indiferentni povik s ulice na samom početku *Allons enfants!*...: »Salate, žene!« (155, 156) i isti takav glas mljekarice, kojim i završava prvi dio *Trilogije*: »Mlijeka, žene!...« (186). Jer i oni dopiru u poprište radnje iz drugoga, ako ne vremenskog ono sigurno prostornog konteksta, pa jednako kao spomenuti citati daju novu smisaonu vrijednost neposrednom scenskom zbivanju. Ali »pravi« citati zacijelo su izrazita značajka

³³ Vojnović je pojedine citate i strane riječi ili rečenice istaknuo spacioniranim slogom, što smo ovdje iz praktičnih razloga izbjegli. Brojke u zagradama označuju stranice citiranog izdanja. Te i slične pojedinosti trebalo bi čitaocima djela objasniti i komentirati, što dosad priređivači nisu učinili, pa zato *Dubrovačku trilogiju* treba tek stručno i kritički izdati.

stila u *Trilogiji*, gdje se javljaju toliko često da bi se gotovo mogli smatrati individualnom stilskom navikom: jednim se Vojnović poslužio i u sonetu *Na Mihajlu*, koji je lirski *Epilog* djela:

– »Requiem aeternam!« ... čuj eolsku liru
čempresa grobnijeh!... (253).

Mada su citati samo jedan od aspekata Vojnovićeva stvaralačkog postupka, oni ipak ukazuju na jednu opću značajku njegova stila, koji teži da temeljni smisao drame kao cjeline ostvari što preciznijom karakterizacijom pojedinih detalja i dramskih situacija što tu cjelinu i konstituiraju kao posljedica jedinstva inspiracije. Stoga se u citatima kao i u ostalom dijelu teksta odražuje i težnja prema izdiferenciranoj jezičnoj karakterizaciji. U lingvističkom »arsenal« iz kojega je autor u stvaralačkom procesu vršio izbor nalazimo književni jezik s primjesama dubrovačkih izražajnih osobina, dubrovački govor vlastele, hercegovački (Vaso) i konavoski (Vuko) seljački govor, talijanski, latinski, španjolski i njemački jezik. Tu je polazna tačka u izučavanju Vojnovićeva izraza.

No umjetničku individualnost stila, kao i svaku umjetnost, možemo samo doživjeti, nikad iskazati.

