

LADA ČALE FELDMAN

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

MORISCO, MORESCA, MOREŠKA: AGONALNI MIMETIZAM I NJEGOVE INTERKULTURNE JEKE

Tumačenje tematskog ruha i strukturne invarijante dramaturgije korčulanske *moreške*, naime strukturne pozadine mijena u tipu interkulturalnog antagonizma što se javlja u tekstu te sinkretičke izvedbe, nakon Vinka Foretića istraživače je tek rubno zanimalo. Situiraajući pitanje njezina značenja u okvire kulturnopovijesnih analiza španjolskih *moros y cristianos* Maxa Harrisa, te teorije o mimetičkom rivalstvu Renéa Girarda, ovaj je rad posvećen temeljnom prijeporu *moreške*, ženskom liku u uspostavljenom mimetičkom trokutu i entitetu koji se možda krije ispod njezine *persone*.

Ključne riječi: moreška, interkulturalni antagonizam, agonalni mimetizam

Problem i nerijetko naposljetku nerazriješena enigma svih – književnih, kulturnopovijesnih ili pak antropoloških komparativnih izučavanja, a ujedno i, što priznati što nepriznati, temeljni movens traganja za što pomnije razaznanim "kulturnim transferima", ostaje ne toliko pitanje kako do njih dolazi, koliko zašto nastaju i uporno se održavaju, zašto dodir dviju kultura rezultira zanemarivanjem nekih, a pohranjivanjem drugih kulturnih i imaginacijskih matrica, zašto se one uspijevaju trajno ucijepiti u pamćenje i naslijeđe zajednice u kojoj nisu "izvorno" nastale¹.

Tako je i s *fiestas de moros y cristianos*, ritualnim zbivanjem koje je i danas aktualno i u Španjolskoj i u Hrvatskoj, preciznije, na jednom srednjodalmatinskom otoku, Korčuli, gdje se, preoblikovano i preimenovano, slijedom negdašnjih talijanskih medijacija španjolskoga imena, preobrazilo u dramsko-plesnu izvedbu *moreške* – u kompleksnu, sinkretičku izvedbu u kojoj se prepleću tekstovni, koreografski i glazbeni

¹ Ako je igdje zanimljivo promatrati kulturne transfere, onda je to Mediteran, to područje koje "je ujedno zona lake lateralne transmisije ideja i praksi, a opet i prepreka koja promovira razdvajanja kulturnih sustava" (Horden i Purcell 2001:408).

elementi. Oni su već dali obilatih povoda udruženim filološkim, etnokoreološkim i etnomuzikološkim istraživanjima, posebice potragama za poveznicama s razgranatim kompleksom mačevnih plesova, zastupljenim u Hrvatskoj, a posebice u Korčuli. Tim zasebnim aspektima ove izvedbe ovdje ću se tek rubno baviti, između ostalog i zbog toga što ću se latiti podudarnih točaka sa španjolskim *moros y cristianos*, koje danas ne obuhvaćaju mačevne plesove nego široki spektar zbivanja "uličnog kazališta", najčešće procesije suprotstavljenih skupina i puščanu bitku za vrijeme fiktivne opsade utvrde (usp. Harris 1994).

Svoju pozornost više ću stoga usmjeriti zajedničkoj dramaturškoj organizaciji ovih izvedbi i nečemu što je, prema mojem mišljenju, u hrvatskim proučavanjima fenomena *moreške* izostalo, a to je moguća komparativna simboličko-antropološka interpretacija. Nju je unaprijed u korijenu sasjekao dragocjeni izučavatelj kulturne povijesti Korčule, Vinko Foretić, pred čijim ću mačem sumnje u takva nastojanja pokušati pobjeći slijedeći nenaoružani ženski lik oko kojeg se redovito tuku hrvatske *moreške*. Na taj su me interpretacijski put navela ne samo vlastita istraživanja spolnih uloga u hrvatskoj folklornoj i dramskoj praksi nego upravo recentnija hispanistička književno- i kazališnoantropološka istraživanja koja se tiču sučeljenja sa spolnom i rasnom kulturnom Drugošću u Španjolskoj 16. i 17. st. (Heise 1992; Dopico Black 2001), te posebice hipoteze što ih je američki kazališni antropolog Max Harris ponudio glede negdašnjih i današnjih španjolskih *moros y cristianos*, kao i glede njihove izvedbene re-simbolizacije u zemljama španjolskog Novog svijeta (Harris 2000). Slijedom antropoloških razmatranja Renéa Girarda (1961; 1972; 1978) i njihovih nadopuna u radu Erica Gansa (Gans 1995), vodit ću se tezom o trostrukom mimetičkom magnetu što je *fiesta de moros y cristianos* svojedobno značila za cijeli povijesni Mediteran, španjolske kolonije i posebice hrvatsku obalu, napose Korčulu, na kojoj se i dan danas odvija, dakako iz izmijenjenih, lokalnoidentitetskih ili pak turističkih pobuda (usp. Lozica 1990:186-187).

Govorit ću dakle *prvo*, o *izvedbenom interkulturalnom mimetizmu*, o potrebi da se scena nasilja nad kulturnim Drugim zamijeni mimetičkom prikazbom tog prizora, *drugo*, o *agonalnom interkulturalnom mimetizmu*, to jest o dramaturški uračunatom prikazbenom zrcaljenju dviju raso, kulturno ili religijski sukobljenih skupina, te o *trećoj interkulturalnoj mimetičkoj razini* koja se odnosi na fascinaciju *ne-španjolskih kultura* prethodno spomenutom matricom. Riječ je, naime, o fascinaciji mogućom vlastitom reprodukcijom mimeze povijesnog sukoba u kojem te kulture nisu imale stvarnog udjela, ali su u nj spremno upisale vlastite strahove, utopije i (inter)kulturalne antagonizme. Održanje preuzetoga predloška borbe s Maurima – povijesno-politički utemeljenog na španjolskom tlu višestoljetnim srazom španjolske i arapske rase i kulturne razlike – u gradu Korčuli je utoliko začudnije, što su hrvatskom Sredozemlju i u vrijeme u koje možemo locirati prve pouzdane tragove *moreške* u Korčuli – naime u drugoj polovici 17. ili na početku 18. st. – Mauri mogli biti

isključivo "posuđene", fiktivne neprijateljske figure. Evo što o tome kaže već spomenuti Foretić, najveći hrvatski autoritet eventualne povijesne utemeljenosti dramatisirane koreografske korčulanske inačice:

Korčulani su imali tursku opsadu 1571., a sudjelovali su u borbama s Turcima u 16., 17., i 18. stoljeću. S Arapima u veći direktni sukob nijesu dolazili, osim što je i u turskoj floti 1571. bilo Arapa, a mogli su doći samo do manjih sukoba s pljačkaškim brodovima iz sjeverne Afrike. Ipak ništa od toga nema u korčulanskim moreškama (Foretić 1974:41).

Dakako, kako su i hrvatski povjesničari i folkloristi uvjerljivo pokazali, naziv *moreška*, deriviran od španjolskog *morisque* i talijanskog *moresca*, u doba vjerojatna prihvata i oblikovanja moreške na tlu Dalmacije, ne samo u Korčuli nego i u drugim hrvatskim obalnim gradovima poput Zadra, Splita i Dubrovnika – gdje se znade za pokladnu povorku ljudi obučenih "na moreški način" u 16. st. (Foretić 1974:22), ali i gdje se u isto vrijeme, a i kasnije, u 17. st., taj naziv za plesnu bitku spominje u dramatici – ne svjedoči samo o prauzoru u srednjovjekovnoj španjolskoj *morisque* iz 1149., što se prema predaji² odigrala u Leridi u čast zaruka Ramona Berenguera de Barcelone i mlade Petronille, aragonske kraljice, nego i o renesansnoj modi plesnog sukoba, raširenoj u zemljama Sredozemlja, osobito u Italiji s kojom je hrvatska obala imala najviše kulturnih dodira. O tome svjedoče neke podudarne partiture talijanskih napjeva i glazbene pratnje današnje korčulanske moreške (usp. Marošević 2002) kao i nazivi plesno-mačevnih figura na talijanskom jeziku.

Međutim, španjolska se veza ne može potpuno odbaciti: prema Ivančanu, figure koje nose naziv *rugier* mogle su upućivati na Ruđera I., vladara južne Italije i Sicilije, krajeva tada pod aragonskom i kasnije španjolskom vlašću, dok najkompleksnija i danas izbačena figura korčulanske moreške nosi upravo naziv *španjoleta*, premda je i on vjerojatno pristigao talijanskim posredništvom. Osim toga, u središnjoj Italiji *moresca* je obuhvaćala izvedbe koje nisu implicirale suprotstavljene skupine kršćana i Maura,³ nego plesne izvedbe drugih, alegorijsko-mitoloških sadržaja (usp. Sparti 2001). Tako spomen epiloških dekorativnih "moreški" u dubrovačkoj pastoralnoj dramatici 16. stoljeća, preciznije u *Tireni* renesansnog pisca Marina Držića, svojedobno studentskog prorektora sienskog sveučilišta, a i kasnije u Junija Palmotića, valja vjerojatno pripisati takvoj, alegorijsko-mitološkoj talijanskoj tradiciji. Ipak, i tu valja uočiti tročlani karakter agonalne strukture koji se javlja i u

² Vjerojatni predajni karakter te izvedbe ističe Harris (2000:36), što preuzimaju i drugi izučavatelji, primjerice Barbara Sparti (2002).

³ Razloge relativno manjoj važnosti povijesno-interkulturalne dimenzije u talijanskim moreškama možda možemo potražiti i u činjenici da je "talijanski poluotok glavna iznimka" načelne tvrdnje o tome kako je "gotovo svako mjesto u mediteranskom svijetu u ovom ili onom razdoblju bilo pogansko, kršćansko i muslimansko" (Horden i Purcell 2001:403).

današnjoj korčulanskoj moreški, a to je bitka dviju suprotstavljenih muških skupina oko ženskog objekta potražnje, samo što ta koreografirana bitka u dubrovačkoj pastorali ne pokazuje povijesnu, političku, rasnu i religijsku investiciju, nego nosi isključivo mitološko ruho, upriličujući sukob pastira i satira oko vile.

Nasuprot, dakle, toj, zasigurno talijanskoj moreškanskoj tradiciji, moreške u ostalim dalmatinskim gradovima, u Splitu u 16. st. te u 18. i 19. st., u 19. st. u Trogiru, Hvaru i Zadru, a posebice u Korčuli od kraja 17. st. do danas, koje redom uključuju *povijesno, rasno, kulturno i religijski diferencirane* suprotstavljene muške mačevalačke skupine – za razliku od, primjerice, venecijanskih moreški, u kojima se redovito borba odvija unutar *iste* skupine (usp. Sparti 2002:50) – ipak se dakle ne mogu posve oteti španjolskom utjecaju, kako to, s obzirom na pomorske veze s južnom Italijom te tijesne diplomatske veze Španjolske i vlade Dubrovačke Republike, smatra etnokoreolog Ivan Ivančan (1967).⁴

Foretić se u svojim zaključcima ponajviše vodio arhivskom građom – točnije trima sačuvanim varijantama dramskoga predloška koji je tvorio tekstovnu osnovu izvedbe – datirajući najstariju ili u drugu polovicu 17. stoljeća ili u prvu polovicu 18. stoljeća – pritom naglašavajući kako bi moreška mogla biti i starijeg datuma, jer je antagonistički odnos koji tematizira bio aktualan u 16. st. (Foretić 1974:26). Nedavno istraživanje etnokoreologinje Elsie Ivancich Dunin – koja je na temelju vlastitih terenskih iskustava u Korčuli i Meksiku analizirala podudarnosti korčulanske moreške i meksičkih *moros y cristianos* u kostimografskoj opremi izvođača, duljini i obliku mačeva kao temeljnom rekvizitu i pozicioniranju protivnika u izvedbenom prostoru – nedvojbeno je pokazalo da je starinu korčulanske *moreške* doista moguće pomaknuti u 16. st., ako je na temelju rečenih podudarnosti povežemo s vremenom španjolskih osvajanja američkog kontinenta (usp. Ivancich Dunin 2002), što je dodatno osnažilo pretpostavku o hispanskim korijenima korčulanske inačice.

No obratimo sada malo pozornost na varijacije u rasnom, nacionalnom i religijskom identitetu suprotstavljenih skupina, u identitetu objekta sukoba – utvrdi, ženi ili vili koja udjeljuje pobjednički vijenac, kao i u političkom kontekstu izvedbi hrvatskih moreški. Prije nego što prijedem na zanimljive stadije korčulanskih moreškanskih dramaturških i ideoloških metamorfoza, pogledajmo najprije kakvu oprečnu ponudu u tome smislu pružaju Split i Zadar. Tako se redovito ističe da se i moreška, poput svojih španjolskih parnjaka, često izvodila u političkim prilikama, prigodom posjeta uglednih vladara: u hrvatskom primjeru, najviše u uvjetima venecijanske i habsburške vladavine nad hrvatskim krajevima, pa

⁴ Njegove teze preuzima i sam Foretić: "Možemo dakle uzeti, da je korčulanska moreška mogla u 16. stoljeću biti prihvaćena iz Južne Italije, koja je i prije bila pod aragonskom vlasti, a od 1504. pod španjolskom. Ivančan ističe kao mogućnost, da je u Dubrovnik moreška mogla doći iz Aragonije, a u Korčulu iz Dubrovnika" (Foretić 1974:41).

Foretić ne propušta napomenuti kako su splitske i zadarske moreške imale "režimski" značaj, no tome ćemo se još vratiti. Zanimljivo je da jedino zadarska moreška iz 19. stoljeća čuva izvorni španjolski antagonizam između kršćana i muslimana, no, kao i neke španjolske varijante, mjesto Crnih zauzima stoljetni europski i hrvatski vojni problem, *Turci*, dok je predmetom bitke spomenuti vijenac na vojničkoj kacigi što ga dodjeljuje transcendentalna pojava vile koja na kraju, na hrvatskom jeziku, upućuje riječi o slavi cara Ferdinanda samom tom tada nazočnom ugledniku.

U svjetlu eventualnih prorežimskih funkcija ovih izvedbi, Foretić ipak izdvaja zadarsku morešku iz 1846., jer je, smatra on, u njoj uočljiv "slavenski nacionalni karakter", unatoč tome što joj stihovani tekst pronalazi na talijanskom jeziku, a iz pera F. D. Seismita, naslovljen *Moresca. Canto Nazionale*, s proznom napomenom kako je riječ o bojnoj igri. Kuriozitet koji ne smijemo propustiti jest da autor Seismit predvodnika kršćanske strane "naziva vođom Španjolaca" (Foretić 1974:60). Uzevši u obzir da kršćani u zadarskoj *moreški* nastupaju pod stijegom sv. Đurđa, istim pod kojim to čine i Španjolci u Alcoyu, mjestu Saracenskog poraza 1276., u kojem se i danas upriličuju *moros y cristianos* u slavu toga događaja, zaziv španjolskoga vođe u igri "slavenskog nacionalnog karaktera" možda nas i ne bi smio toliko čuditi, nego samo dodatno poduprijeti hispansko-hrvatske poveznice. No tek nas spomen splitske *moreške* iz 16. stoljeća te onih u 18. i 19. st. dovodi bliže do kasnijih razvojnih stadija korčulanske kontroverze. Naime, splitske *moreške* redovito, umjesto bitke kršćana i muslimana, na pozornicu dovode sukob "Turaka i Mora" (Maura), a sve u slavu najprije venecijanskih, a zatim habsburških uglednika za posjeta tim gradovima, uz jednu ovjerenu iznimku: 1868. i 1869. *moreška* je sučelila ipak kršćane i Turke kao u Zadru, "s porazom ovih posljednjih" (Foretić 1974:57). U prethodnim pak primjerima, gdje se sukobljuju Turci i Mori, nema poražene skupine jer tekstovna svjedočanstva potvrđuju da je tu eksplicite bila riječ o prijateljskoj fiktivnoj bitci u duždevu slavu. Naime, kako Foretić prepričava tekstovne nalaze, tu se "Turčin i Moro dogovore, da će igrati morešku kao prijateljski bojni ples u slavu Jadranskog Lava, a to znači Mletaka" (Foretić 1974:56). Foretiću je ovo teško shvatljivo pa komentira:

Smiješno nam je zaista, da Turčin i Moro ovu prijateljsku bojnu igru posvećuju slavi Mletaka. Ni Turci ni Mori nijesu bili baš takovi mletački prijatelji. No priređivači igre nijesu gledali na logičnost, već su lica Turčina i Mora upotrijebili samo kao privlačnu egzotiku. Možda je u tom smislu i igrana bila ona igra borbe Turaka i Mora u 16. stoljeću. Takav režimski karakter pokazuje moreška u Splitu i 1818, ali u izmijenjenim političkim prilikama, sada u slavu austrijskog cara i kralja Franja I (Foretić 1974:56).

Kao što ćemo vidjeti, ista je problematika zbunjivala Foretića i kad je u pitanju bio njegov primarni interes, naime korčulanska *moreška*. Tri sačuvane tekstovne varijante korčulanske moreškanske dramatizacije također pokazuju izluđujuću rasnu, kulturno-političku i vjersku

kombinatoriku. Tu se uvijek vodi bitka oko konkretne žene. U prvoj, za moju tezu iznimno važnoj varijanti, pronađenoj u arhivu obitelji Kapor u Korčuli, sukobljuju se kršćani i Mauri, djevojka je *maurska zaručnica* koja u potrazi za dragim nabasa na kršćansku vojsku koja je ispituje tko je i odakle je. Uskoro se primaknu Mauri i zametne se bitka oko djevojke, u kojoj pobjedu odnose kršćani, zadržavši u zarobljeništvu Maurovu zaručnicu.⁵ Tekst te inačice iznimno je retorički razrađen i stilski profinjen, a ljubavna oda koju djevojka izriče na početku Maura nedvoumno označuje kao plemenita i hrabra *branitelj*a djevojčina oca, alžirskog kralja i njegova kraljevstva "od ugarske gordosti". Bijeli, nasuprot tomu, vođa "mnoštva oružanih i srčanih junaka", u djevojci, kako izričito kaže, vidi "plijen":

Bijeli: "Plijen sretni vam pruža, Prijatelji, lijepi udes u lutajućoj zarobljenici, kćerki i družici, slatkom životu i životvornom blagu okrutnog neprijatelja Mora".

Na to se, kako rekosmo, primakne Moro, zazivajući bijele vrlo grubim atributima:

Moro: "Zaustavite se, zaustavite opaki i okrutni, kakovi jeste, kao pobijeđeni predajte mi oružje i lijepu moju vratite, jer prije nego li ona bude vaša, izgubit ću život svoj".

Bitka je završena, Moro poklekne zbog svoje "oholosti", zbog koje gubi "diku i slavu". Pobijeđen, Moro je "zarobljenik", dragovoljno predaje oružje i "poniženo se klanja" plemenitom pogledu svoje izgubljene drage (Foretić 1974:25).

Ova se inačica Foretiću nikako nije sviđala, jer se u studiji više puta zgraža nad etički problematičnim aspektom pobjede kršćana nad Maurima, otimanjem protivnikove vjerenice, to više što se ta pobjeda u latinskome tekstu epigrama posvećenog gospi Paulini eksplicite zove "pravednom" (*justae cedit victoria causae*, prema Foretić 1955):

S protumuslimanskog stajališta borba bijelih se smatra ovdje pravednom već iz samog razloga, jer se kršćani kao takovi bilo gdje i u bilo kojoj prigodi smatraju zatočnicima borbe za pravednu stvar. U stvari, otimanje vjerenice protivnika nije nimalo etički ni moralno (Foretić 1974:26).

Druga će se, stihovana varijanta, sačuvana, za razliku od prethodne, talijanske, na hrvatskom jeziku, stoga Foretiću činiti daleko simpatičnijom. Tamo "divica u pustinji", čini se, kršćanka, zaziva svojega dragog viteza da

⁵ Dodatna je zanimljivost tekstovnih nalaza ove inačice u tome što dramskom dijalogu prethode dvije pohvale: prva, na talijanskom jeziku, hvali one u čiju se čast predstava izvodi i koji bi se morali, shodno logici uvriježene kolorističke simbolike, prepoznati u ruhu Bijelih. Druga je pohvala na hrvatskom, a odnosi se na izvođače, same moreškante (usp. Foretić 1974:22-24).

je spasi ropstva i silovanja što bi ga mogla doživjeti od "bezočnog Tatarina". Stihovi to eksplicitno iskazuju:

Krajska divica sama u pustinji:

Bit rojena ja kraica/ i krajskoga od kojena/
Bit nazvana robinjica/ i pod silu objubjena.

Pristupaju joj vitezovi iz skupine "bijelih", kojima se obraća u nadi za pomoć. Prvi vitez nastupa grubo, pitajući djevojku od kojega je "siemena, koga l' roda i plemena?", a drugi blago, onako kako se "s diklam zbori", ali doskora, prije nego što će djevojka uspjeti odgovoriti, evo i crnih Tatara, te se zametne bitka za obranu od mogućega no, ističem, ne i provedenoga tatarskoga ropstva i seksualnog obeščaćenja, od kojeg djevica tek izrijekom strepi, i sama oboružana nožem. Nigdje se eksplicite ne kaže koje su kulturne i religijske provenijencije "bijeli", ali Foretić ipak ustvrđuje kako je "bez sumnje riječ o kršćanima" (Foretić 1974:29).

No tek je treća varijanta, koja se i danas izvodi, ono što Foretiću, kao i u splitskim inačicama, ostaje teško objašnjivom: u njoj se tuku Turci, skupina "bijelih" pod zastavom sa zvijezdom i polumjesecom, predvođena Osmanom, i "crni", Mori, predvođeni Otmanovićem i sinom mu Morom, a sve za oslobođenje turske vjerenice Bule, koju je crni Moro zarobio, te koju po završetku bitke Osman ponovno uspješno zadobiva. Premda ova varijanta i sama ima dva moguća ishoda, prvi u kojemu Moro sam prepušta tursku zaručnicu i drugi u kojemu se bije završna žestoka bitka, pa Mori poraženi pokleknu, činjenica da u njoj Turci figuriraju kao "pozitivni" likovi Foretića je kao povjesničara zainteresiranog za povijesno utemeljenje ovog rituala prilično čudila, jer *međumuslimanski sukob s pobjedom Turaka*, smatra on, nikako ne odgovara korčulanskoj povijesnoj logici:

To je u jednoj kršćanskoj sredini, koja se više puta borila s Turcima, a nekad Turke i Arape kao muslimane i skupa vidjela, zaista čudno, ali to je tako (Foretić 1974:65).

I na drugom mjestu, gdje opsežnije obrazlaže:

Pače čudno je, da je u Korčuli, jednoj kršćanskoj sredini, nastala i održala se moreška, koja prikazuje sukob dvaju muslimanskih vladara; u toj istoj Korčuli, koja je imala tursku opsadu Korčule 15. kolovoza 1571. pod vodstvom alžirskog namjesnika Uluz-Ali, doduše talijanskog renegata, ali ipak vladara Arapske zemlje Alžira, što se nalazila pod vrhovnom vlašću turskom, i koja je (misli se na Korčulu, op. L. Č. F.) s veseljem primila vijest o porazu turske flote kod Lepanta 7. listopada iste godine. Poslije nego što su Turci u prvoj polovici 16. stoljeća osvojili sjevernoafričke arapske zemlje osim Maroka, sjevernoafrički Arapi ušli su u sferu turske vlasti, s kojom su se u borbi između kršćanstva i islama, koja se u Mediteranu vodi kroz 16. stoljeće (a i kasnije), solidarizirali i ratovali pod turskim vodstvom. Dakle i u opsadi Korčule i u bitci kod Lepanta 1571. Arapi su bili skupa s Turcima pod

okriljem ovih. Naravno, uza sve to tursko-arapski antagonizam kroz stoljeća postoji i dalje. Turci potcjenjuju Arape kao vojnički manje vrijedne, a taj momenat poznat kod nas dolazi do izražaja i u bosanskim muslimanskim narodnim pjesmama, a i u tekstu današnje korčulanske moreške (Foretić 1974:41).

Elsie Ivancich Dunin u ovoj se stvari priklonila pak objašnjenju iz svijeta kazališnih konvencija kasnoga 17. i 18. stoljeća:

Metin And, povjesničar plesa i kazališta u Turskoj, ističe da su u kasnom 17. stoljeću, a posebno u 18. st., nakon poraza kod Beča 1683., Turci postali pozitivni egzotični likovi u zapadnom kazalištu (And 1991:90, prema Ivancich Dunin 2002).

U nemogućnosti da razriješi ovo pitanje, Foretić se, kao što smo već čuli, odlučio za pretpostavku da povijesno-politička dimenzija ovoga sukoba i nije toliko važna, pa iako uzgređice spominje da u Korčuli postoji tradicija kako su morešku Korčulani izvodili pred carigradskim sultanom – što se prema njemu moglo odigrati u 19. st., u vrijeme jake migracije korčulanskih brodograditelja u Carigrad – ipak se na kraju, nakon svojih opširnih analiza prilika u Sredozemlju i uloge hrvatske obale u interkulturalnim srazovima, prijeporima i prijenosima, odlučuje za tezu da je za morešku najvažniji – ljubavni zaplet:

Sama pak radnja nije povijesni događaj, koji bi se bio uistinu dogodio, već je zapravo samo obična izmišljena viteška borba za ženu i u tome slični mnogim drugim dramama i igrama, viteškim i pastirskim, gdje je borba oko žene ili vile. (...) Neko drugo simbolično značenje, koje su današnjoj korčulanskoj moreški neki htjeli pridati, u ovakovu obliku, kakav danas postoji, ona zaista nema. Simbolika je jedino u plesu kao takovu (Foretić 1974:37).

Ne znam na koje je simbolično značenje Foretić u svojoj odlučnosti mislio, ali ja sam se unatoč njegovu upozorenju ipak odlučila zaputiti upravo mogućim simboličkim stranputicama. No prije nego što počnem malo snažnije potezati vlastite interpretativne uzice, napomenula bih da je u ovom ljubavnom elementu, točnije u nazočnosti *žene* kao predmeta prijepora, Foretić neopravdano vidio korčulansku distinkciju u odnosu na španjolsku matricu: Harrisovi nalazi, iz kojih proizlazi da i negdašnji i današnji španjolski *moros y cristianos* bitku biju ponajprije oko utvrde, ipak uključuju i jednu izvedbu iz Binchea u Flandriji 1549., koja je tada pod španjolskom vlašću, izvedbu u čast posjeta Filipa II. svojoj teti Mariji od Ugarske, u kojoj "crna" skupina odvede kršćanske plemkinje u utvrdu što je kasnije opsjedaju "bijeli" ne bi li žene oslobodili crnačke napasti. Harris pritom komentira kako izvedbu valja razumijevati u kontekstu europske i posebice ugarske ugroženosti od turske vojske, zbog koje je Marija, Filipova teta, izgubila muža, prijestolje i posjede, te izričito kaže kako bi "u tom slučaju žene mogle reprezentirati kršćanski teritorij što su ga zaposjeli Turci" (Harris 2000:200).

No Foretiću, koji se u jednom dubrovačkom dokumentu povodom znatno kasnije izvedbe, 1923., sreo s takvom tumačiteljskom pretpostavkom lokalnog svjedoka, naime da "moreška alegorijski prikazuje borbu polumjeseca i krsta za Španjolsku koja je predstavljena u buli", takve su ekstrapolacije posve tuđe, pa kaže kako je ta "dedukcija svakako presmiona i netočna" (Foretić 1974:52), vjerojatno zato što je znao da se bitka vodi oko dvaju polumjeseca, a ne "krsta i polumjeseca", kako je svjedok naveo, i jer ga je vjerojatno smučivala pomisao da bi Turkinja predstavljala alegoriju kršćanskog teritorija.⁶ Čini se da je i Elsie Ivancich Dunin – koja je kao etnokoreolog logično u prvome redu bila zaokupljena koreografski i kostimografski daleko atraktivnijim muškim suprotstavljenim skupinama – implicite smatrala da je nazočnost lika žene u korčulanskoj *moreški* nešto što odudara od meksičkih *moros y cristianos* s kojima je morešku usporedila, pa je dodatne dosluhe potražila u još jednoj izvedbi, također srednjovjekovne provenijencije, *Doce Pares de Francia*, izvedenoj i u starom i u novom španjolskom svijetu, igre u kojoj se Turkinja želi konvertirati na kršćanstvo, pa to postaje izvorom sukoba dvanaest franačkih vitezova i turskih ratnika (Ivancich Dunin 2002).

Svakako je nezahvalno i preuzetno sve ove brojne povijesne, kulturne pa čak i interkontinentalne varijante i premještanja, zamjene, fiktionalne i ritualne gordijske zapletaje pokušati rasjeci jednim jedinim zamahom interpretacijskog mača, a već sam ionako rekla da se radije identificiram s nenaoružanom bulom koja postrance gleda kako mačevi sijevaju. S druge strane, međutim, vrebata suprotna opasnost, katkad svojstvena hrvatskoj folkloristici, a to je razlomiti ritual koji je predmetom istraživanja na niz morfoloških odlika i elemenata kojima se onda nalaze samostalna i odvojena "srodstva" – tako se i moreška dovodila u vezu s drugim hrvatskim plesovima i običajima na temelju pojedinačnih koincidencija (usp. Ivančan 1967:118, 138; Lozica 1990:186-192 te 2002:117, 187), koje je nužno iznalaziti, no ne i dopustiti im da rasprše fokus mogućeg tumačenja.

Moja je želja sačuvati dramaturšku okosnicu rituala cijelom⁷ i gledati je kao nužnu strukturnu međupovezanost, a istodobno zadržati sluh za njezina raznolika kulturna punjenja i izmjenjive povijesne kontekste koji

⁶ Foretić je naime pošao od pretpostavke da "bijeli" predstavljaju pozitivne likove, te da se Španjolci mogu dovesti u vezu samo s jednako toliko pozitivno vrednovanim hrvatskim kršćanima. No nakon napada španjolske vojske na Vis i Korčulu 1483. Španjolci su se u usmenoj poeziji asocijativno vezivali upravo uz – Turke (usp. Novak 1952)! Tako se i upravo povodom već ovdje spominjanog korčulansko-turskog sraza 1571. ispjevala pjesma što je navodi Andrija Kačić Miošić, a koja počinje sljedećim stihovima: "Zareče se Uluzali bane:/ 'Sakupiću Turke katalane..." (Kačić Miošić 1942).

⁷ Nijedan od elemenata te okosnice, koja se prema mojem mišljenju ravna logikom trokuta mimetičke žudnje i rivaliteta (Ja-Drugi-Vrijednost), nije supstancija odvojiva od odnosa unutar kojega se javlja: kako to prikladno u povodu Girardove teorije sažima Stanko Lasić, svi elementi tog odnosa "ostvaruju svoje biće (i svoju relativnu autonomiju) u *trijadnoj strukturi*" (Lasić 2000:65) koja upravo, kao što ćemo vidjeti, diktira morfološke odlike i tekstovnog i kostimografskog i koreografskog aspekta izvedbe.

su diktirali funkciju pojedine izvedbe, to jest za ono što Max Harris za španjolske i meksičke *moros y cristianos*, preuzevši analitički instrumentarij Jamesa Scotta, naziva njihovim "skrivenim transkriptima" nasuprot njihovim "javnim", manifestnim značenjima.⁸ Prednost je takva pristupa u tome što može apsorbirati naizgled nerješive suprotnosti između političke stvarnosti i *fikcionalne* ritualne izvedbe, povijesnog i alegorijskog aspekta, međuspolne, međurasne, međukulturne i međureligijske dimenzije, naposljetku i između prijateljskih i neprijateljskih mačevnih bitaka, pa čak i samih pobjednika i poraženih, bili oni kršćani Španjolci, kršćani Hrvati, Franci, Turci ili Mauri.

Drugo što moramo imati na umu jest da ono što Girard zove "mimetičkom žudnjom", temeljnim ljudskim nagonom za oponašanjem – koji je predmet istodobne fascinacije i užasa u svim ljudskim kulturama⁹ – ima protejski i polifunkcionalni značaj, preciznije, da se mimetičkoj žudnji čovjek može odavati u političko-pragmatičke, psihofantazmatске, kulturnoidentitetske ili pak estetičke svrhe. Primjerice, kad je o političko-pragmatičkim aspektima riječ, valja znati da su se kršćani Španjolci rado preodijevali u Maure kad je ove valjalo namamiti u kakvu vojnu zasjedu (usp. Harris 2000:209), da su dapače to učinili svega dva mjeseca nakon što su se Mauri presvukli u Turke i tako prurušeni ustali protiv politike sustavna iskorjenjivanja maurskog elementa 1568. u Alpujarri (Harris 2000:208).

Prema Maxu Harrisu, temeljna odlika i starih i suvremenih španjolskih *moros y cristianos* i jest upravo fikcionalnost, ili, kako bi Girard rekao, privlačnost prekršaja zabrane "igranja Drugog",¹⁰ ali uz mogućnost da se *stvarni* interkulturni sraz zamijeni njegovom *mimetičkom prikazbom*, što je samima sebi upriličuju *kršćani*, koji se, ovisno o povijesnim okolnostima, iz različitih *ritualnih* razloga rado prurušuju u Maure – katkad zato da bi implicite upozorili političke protivnike iz

⁸ Scott se naime pozabavio upravo nekim interkulturnim srodnostima glede načina kako odnosi moći diktiraju obrasce ponašanja podvrgnute ili pak vladajuće grupe – klase, rase, spola. Smatra da postoje uzorci otpora kojim deprivilegirane grupe ipak uspijevaju – uz pomoć različitih oblika zabašurivanja – komunicirati vladajućoj grupi ono što on zove "skrivenim transkriptom", obrasce mišljenja, ponašanja i izražavanja koji su im inače zabranjeni i koje prakticiraju samo među sobom. Za Harrisu, a onda i za nas, u povodu korčulanske moreške, najzanimljiviji je dio studije u kojemu ističe važnost usmene kulture – od trača do rituala – u prijenosu subverzivnih "poruka": "Što je veća razlika u moći između dominantnih i subordiniranih i što se svojevoljnije ta moć provodi, to će 'javni transkript' subordiniranih poprimiti stereotipnije, ritualiziranije obilježje. Drugim riječima, što moć više prijete, to će i maska biti deblja" (Scott 1990:3). Na drugom će mjestu isto tako naglasiti: "Važni elementi pučke (nasuprot elitnoj) kulturi mogu zadobiti značenja koja potencijalno potkresuju ako ne i posve protuslove njihovom službenom tumačenju" (Scott 1990:157).

⁹ O tome podrobnije usp. Girard (1978:19-23) oko mimetičkih tabua nad ponavljanjem tuđih gesti, riječi, imena ili bojazni od blizanaca, zrcala, slika i inih simulakruma – poput kazališta – kao posjednika magijskih moći.

¹⁰ "Ako su zabrane anti-mimetičke, svako uprizorenje mimetičke krize nužno će se sastojati od kršenja tih zabrana" (Girard 1978:29).

vlastitih, kršćanskih redova (usp. Harris 2001:208, o *moros y cristianos* u funkciji antagonizma Alhambre i Filipa II.), katkad zato da bi izmaštali harmoničnu *convivencia* između kršćana i *Moriscos*, Maura konvertiranih na kršćanstvo,¹¹ katkad pak opet da bi istaknuli kršćansku spiritualnu nadmoć nad poganskim elementom, a u suvremenim izvedbama katkad i obrnuto, da bi barem privremeno, kratkotrajno i fikcionalno, slavili pogansku, tjelesnu dimenziju egzistencije koju kršćanstvo tako revno potire.¹² Jer, kako Harris ističe, za mnoge je Španjolce u, primjerice, današnjoj Villeni, privlačno igrati *upravo na maurskoj strani u sukobu*, premda joj pada u udio da se po svršetku ritualne opsade utvrde skrušeno pokloni kipu Djevice Marije nakon što s predane utvrde skine svoj "poganski" pandan – sliku sv. Muhameda, *feminizirano prekršteno u La Mahoma* kako bi prikladnije inverzno parirala kršćanskoj Madoni, a i kao odjek nadimka kipića tamnopute zaštitnice grada Villene, zvane od milja *la morenica* (usp. Harris 2000:223).

Kao što iz potonjega možemo uočiti, i španjolske *moros y cristianos* istaknuto spajaju ženu, komunu i vjeru kao predmet ritualnog prijepora, ili, kako bi suvremena teorija formulirala, oličenje kulturne tjeskobe oko seksualne, rasne ili nacionalne te vjerske čistoće i političke nadmoći. Georgina Dopico Black u svojoj je studiji *Perfect Wives, Other Women* pokazala da Španjolsku 16. i 17. st. karakterizira opsesija oko eventualne nefunkcionalnosti svetih sakramenata braka i krštenja, strah da i žensko tijelo i tijelo rasnog Drugog, unatoč tim svetim sakramentima, čuvaju rezidualnost svoje prvobitne okaljanosti. Paradoks toga straha je što tijela spolnog i rasnog Drugog upravo zbog te mogućnosti postaju plijenom interpretativne opsesije, potražnje za istinom njihove unutrašnje esencije – u primjeru žene, tjelesne časti, u primjeru pokrštenih *Moriscos*, čistoće krvi (Dopico Black 2001:7-9, 15-17, 21-22, 39-42).

¹¹ Ova Harrisova teza potpuno je u skladu s Girardovim načelnim uvidima o tome kako se "sve događa kao da se predmnijeva da simulirana dezintegracija može otkloniti stvarnu" (1978:31).

¹² Usp. u tome smislu Harris 1994:59, gdje posebno promatra uklopivost *moros y cristianos* u karnevalski kontekst, koji je, smatra on, kasnijeg datuma, te gdje slavljenje poganske dimenzije zove "karnevalesknim ruganjem svetome". U toj nam perspektivi nije onda nužno interpretativno birati između pretpolitičkog i pretkršćanskog "agrarno-ktonskog kulturnog sadržaja" i "kasnije povijesne elaboracije" (Lozica 2002:168): ritual ih sažima, a ono što je zanimljivo manje su "korijeni" koliko opetovano povijesno izmještanje negdašnjeg magijskog ocrnjivanja lica (Sachs 1957:340-341) na političko tijelo Druge, nekršćanske kulture, s varijabilnim vrijednosnim naglascima. Ili, kako bi to rekao Bonanzinga za sicilijansku *tataratà*: "Unutar obrednog prostora-vremena u kojemu je prikazana 'borba', društveni protagonisti sele latentne napetosti u zajednicu. U ovim je fiktivnim natjecanjima uočljivo poigravanje s povijesno određenim suprotnostima institucija, profesionalnih kategorija, staleža i dobrih klasa (Bonanzinga 2001:158). Zanimljivo je, međutim, da se današnji korčulanski moreškanti, za razliku od svojih španjolskih kolega izvođača, nerado vide u karnevalskom kontekstu, smatrajući to krajnjim ishodom progresivne profanacije svojega nastupa (Divić u Niemčić 2002:110).

U tome svjetlu može se reći da su, poput španjolske barokne dramatičke, *moros y cristianos* tu opsesiju prenijele na mimetički plan, jer ne treba smetnuti s uma da su – budući da je ženama u to doba bilo zabranjeno glumiti (usp. Heise 1992) – kršćani muškarci glumili *i žene* (otuda misteriozna "žena s bradom" na španjolskom crtežu flandrijske izvedbe pred Filipom II., za čiju bradatost Harris ne nalazi plauzibilno objašnjenje – 2000:199, 201!) *i "crne"* u spomenutom ritualu iz 1546. I u Korčuli su isto tako *i "crne"* i *"bulu"* glumili kršćani muškarci, barem do 19. stoljeća¹³ (ako ne i poslije, kako pokazuje i danas živa muška "robinja" u srodnoj varijanti na otoku Pagu, koja je, poput svih svojih dalmatinskih rođakinja, toliko obuzeta svojom čašću i mogućnošću da kao ropkinja bude silovana).

Ono što je, dakle, naizgledni početni postulat komunalne i šire, kršćanske patrijarhalne kulture – rasna ili nacionalna te duhovna neobeščaćenost zajednice – u ritualu se konfrontira sa svojom virtualnom, a možda i neizbježnom kontaminacijom, kulturni identitet se fikcionalno sučeljuje sa svojom unutrašnjom Drugošću, a spiritualna s karnalnom dimenzijom, križajući se u simboličkom predmetu posjeda koji oprimjeruje konsupstancijalizaciju seksualnog i teritorijalnog tijela – ženi u alegorijskoj funkciji teritorija i naroda koji ga nastava, te koji je plijen eventualno kolebljiva i neučinkovita političkog i spiritualnog nadzora.¹⁴

¹³ Tu pretpostavku opravdava posvemašnji zazor od nastupa žena na dalmatinskim pozornicama kad je u pitanju bila starija dramatika. Foretić se nije posebice bavio spolom, nego nacionalnim identitetom i sviješću izvođača moreške, ali je upravo tim povodom usput upozorio kako je 10. svibnja 1871., za posjeta cara i kralja Franje Josipa I. Dalmaciji, kao bula nastupila žena: "Prema tradiciji još donedavna živoj tadašnja bula Mara Depolo je potaknuta Josipom Zafronom posebno pozdravila cara na hrvatskom jeziku, što je pobudilo bijes kod talijanski orijentiranih autonomasa" (Foretić 1974:44).

¹⁴ Otuda je dvojbeno može li se u moreški govoriti o "simboličkoj bipolarnosti" što se uspostavlja između "borbenog načela i negativne snage sukoba" te "erotsko svadbenog načela i pozitivne snage ljubavi", "razdvajanja" i "sjedinenja", koji "zajedno pridonose istom značenju, ujedno naglašavajući jedan drugoga", kako to za sicilijanske inačice sugerira Sergio Bonanzinga (2001.): žena je tu objekt prijepora, dakle u srcu sukoba i "razdvajanja", a bipolarnost bjeline i crnila čini mi se važnijom od opreke sukoba i braka. Ljubavni odnos između djevojke i jednog od vođa sukobljenih strana ili se ne spominje ili nije učinkovit u dvjema od sačuvanih triju inačica korčulanske moreške, a "pozitivna snaga ljubavi" ni u trećoj nema baš nikakva udjela u razrješenju, jer i u njoj, kao u svim inačicama, prije svega pobjeđuju "jači", koji onda imaju pravo na djevojku: parafrazirajući Gayle Rubin, žena tu nije (ljubavni) partner nego objekt razmjene! Motivi saracenskog obraćenja, kao i pojava Gospe, koje Bonanzinga navodi kao karakteristične za Siciliju, vidjeli smo, svojstveni su i španjolskim inačicama, pa je dakle teza o dramatičizaciji (neuspješnog) pokušaja ritualnog nadzora nad tijelom rasnog i seksualnog Drugog primjenjiva i za njegove primjere. Messinski ritual u kojemu se svatovski sjedinjuju divovski likovi orijentalno odjevena i opremljena Maura Grifona i bijele Mate, "snažne i drske *mater* bijele kože" (Bonanzinga 2001:160), i sam je poduprt predajom o Grifonu kao ponajprije osvajaču sicilske obale, koji međutim na njoj ostaje da bi zajedno s Matom osnovao Messinu, što Bonanzinga vidi kao "preokret motiva *moreške*", dok se meni čini da je taj ishod posve u skladu s neizvjesnošću djevojčine "čistoće" i pripadnosti bilo kojoj od sukobljenih strana, koja

Varijante ovoga modela, kao što ću nadalje razraditi, različito investiraju figure protivnika, a i različito naglašavaju aspekte spomenute konspupstancijalizacije u objektu sukobljenog interesa, pa se on javlja sad kao žena u tvrđavi pod maurskom vlašću, sad kao transcendentalna figura Madone s izokrenutim pandanom u kipiću *la morene* i slici crne *La Mahome*, sad kao Turkinja koja se želi konvertirati na kršćanstvo, sad kao oteta maurska vjerenica, sad kao kršćanska "divica" što strahuje da će je "crni" silovati, sad kao ponovno zadobivena Turkinja a maurska zarobljenica – no nad svima lebdi prijetnja seksualne, rasne ili nacionalne nečistoće te kontaminacije "poganstvom" nasuprot željenoj nacionalnoj, političkoj i spiritualnoj čistoći.

Španjolske inačice ističu komunalnu i vjersku dimenziju, pa se bitka u ime Madone, *la morene* i *la mahome*, vodi oko *utvrde (castillo)*, no i tu bismo, opsjednuti traganjem za španjolsko-hrvatskim vezama, mogli pronaći rudimentarni pandan u hrvatskim moreškama: kako je lijepo vidljivo iz popisa figura moreške što ga je Foretić pronašao u jednom rukopisu knjižnice samostana Male braće u Dubrovniku, dvije se moreškanske figure u plesu upravo zovu "Turchi in castello" i "Mori in castello" (Foretić 1974:60), a slična je koreografska metafora kružne utvrde sadržana i u današnjoj izvedbi korčulanske moreške, u onome što slijedi nakon početne "sfide": formiranju kruga i izmjeni unutrašnjeg i vanjskog, sad "crnog", sad "bijelog" prstena sukobljenih parova mačevalaca, pri čemu se u posljednjem, sedmom "kôlpu", dakle u sedmoj mačevnoj figuri, unutrašnji "crni" prsten sve više sužava (Ivančan 1974:115).

No objašnjenjem izvedbene mimetičke fascinacije i uspostavom strukturnog temelja za kulturne transfere u druge mediteranske zemlje, dakle za fascinaciju reprodukcijom tog, Eric Gans bi rekao, "izvornog prizora nasilja"¹⁵ bitke oko žene/komune/vjere, još nismo riješili pitanje hrvatske zamjene kršćansko-muslimanskog antagonizma muslimansko-muslimanskim, tursko-maurskim sukobom i tu će se moja interpretacija, vjerujem, činiti, kako bi Foretić rekao, "presmionom i netočnom dedukcijom", jer ću je pokušati sagraditi na tezi o girardovskom

je temeljna za *moreške*. Rituali o kojima je riječ, naime, savršeno slikovno oprimjeruju "seksualizaciju društveno-političkih odnosa" (recimo, osnutka Messine) unutar koje homosocijalne, muško-muške relacije (ratničkog osvajanja) postaju prethodnicom i osnovicom uspostave heteroseksualnog poretka ugrađenog u "sustave srodstava u kojima dominiraju muškarci" (Kosofsky Sedgwick 1985:3-7).

¹⁵ Gans naglašava izvornost tog prizora jer je prema njemu mimetički paradoks znakovne ostenzije doslovce prag "kulture" naspram "prirodi", tj. animalnom grabežu u kojem pobjeđuje stanovnik više animalne hijerarhijske prečke. Nasuprot tome, ljudska težnja nehijerarhičnoj de-diferencijaciji uvodi problem prava na prisvajanje zajedničkog objekta potražnje (*žene, hrane, teritorija*) koji se razrješuje uvođenjem znakovnog sustava: "izvorni znak je 'neuspjela gesta prisvajanja' preobražena u gestu prikazbe zbog straha od mimetičkog suparništva drugih" (Gans 1995:2). O potonjem pojmu, "mimetičkom suparništvu", koji se razotkriva u mimetičkom paradoksu znakovne ostenzije mimetičkog užasa, bit će više riječi u nastavku teksta.

agonalnom mimetizmu kao dramaturškom srcu *i moros y cristianos*, a onda, dakako, *i hrvatskih*, posebice korčulanskih *moreški*. Za razliku od onih španjolskih političko-pragmatičkih klopki prurušavanja u Maure i Turke za volju konkretnih vojnih osvajanja, a koji su – na žalost – bile opetovana izvorna pozadina povijesnog nasilja, ali i pozadina usporedne želje da se to prurušavanje ritualno izvede i izvedbom eventualno pripitomi, agonalni mimetizam što ga izvedba upriličuje nije povijesni *izvor*, nego ritualni komentar, **posljedica** uspostave dramaturškog trokuta mimetičke žudnje: sukobljene oko objekta želje za posjedovanjem, sučeljene skupine se brojčano i koreografski *zrcale*, one su istodobno *i iste i različite*, jer, kako je iz studije u studiju inzistirao René Girard, objekt interesa i postaje zanimljivim samo *iz nagona da se u tome oponaša protivnik koji taj objekt ili već posjeduje ili kani zauzeti*.

U korčulanskoj je *moreški* to posebice vidljivo iz teksta dramaturgije, posebice one druge, kršćansko-tatarske varijante, gdje za "divicu u pustinji" interes pokazuju "crni" tek kad su se djevojci već približili "bijeli". Istu naznaku o tome da su sukobljene strane dvojnici sadrži i dramaturgija treće verzije, u kojoj repliku o svojoj (mimetičkoj!) žudnji Moro i Osman izgovaraju – **zajedno**:

Moro i Osman zajedno:

Vilu kâ mi serce steže/ U oganj mili plemeniti./
S dobre volje, o viteže,/ Pripravan sam zadobiti.

Ovo vrijedi i za vizualni izvedbeni plan, kako je uočljivo iz današnjih, gotovo identičnih kostima obiju skupina *moreškanata*, koje se doista razlikuju isključivo bojom. Stoga estetički učinak izvedbe ne proizlazi samo iz vehementne smjene kompliciranih koreografskih figura nego i iz kontrapunkta oblikovnog stapanja, kolorističkog razdvajanja i prostorne izmjene mjesta mačevalaca, alternacije kinetičko-gestičke dominacije i submisije dviju poistovjećenih skupina.¹⁶ Varijanta koja se danas izvodi,

¹⁶ Pogledajmo kako Girard formulira krajnji ishod putanje od stvarne "ekstremne brutalnosti i neopisiva nereda na jednom kraju ritualne panorame" do "najsmirenije umjetnosti na drugom" upravo na primjeru "ratničkih plesova": "Najdelikatnije koreografske figure, pozicije koje se izmjenjuju a da se partneri ne prestaju sučeljavati, zrcalni učinci, sve se to može čitati kao shematske i pročišćene tragove prošlih sukoba. (...) Dovoljno je pogledati tu formu da bi se ustanovilo kako je uvijek riječ o dvojnicima, to jest partnerima koji se uzajamno oponašaju: najapstraktniji modeli ritualnih plesova su uvijek sukobi dvojnika, ali savršeno 'estetizirani'" (Girard 1978:30). Tako se i nužda "malenih razlika" – zahtjev da crni igrači budu niži od bijelih, među korčulanskim *moreškanatima* pravda ponajprije estetskim aspektom: "To je vrlo bitno za ljepotu igre" (Kalogjera u Niemčić 2002:108). Tanku crtu konceptualnog razdvajanja agonalnog zrcaljenja od reprezentacijskog mimezisa, i to upravo preuzećem teorije o kazališnoj mimezi, Gans će razraditi i dopuniti ovako: "Ovo je prikladna točka da se podsjetimo na Aristotelov pojam mimeze kao (kazališne) prikazbe. Taj pojam ostavlja potencijalno konfliktno horizontalno oponašanje drugih u sferi sadržaja koji se odvija na pozornici, a zadržava samo nekonfliktni vertikalni prikaz zbilje kao formalnu definiciju mimeze. U izvornome prizoru Aristotelov se pojam mimeze ne odnosi na izvornu gestu prisvajanja, koja ovisi o drugome kao svojem mimetičkom

pak, sadrži i rudiment onoga što Girard smatra krajnjim izvodom mimetičkog nasilja, idejom da se sukob razriješi **žrtvovanjem samog objekta prijepora**: tako i Bula, Turkinja oko koje se lome mačevi, u jednom trenutku moli i "bijeke" i "crne" da prekinu borbu, nudeći u zamjenu samožrtvovanje:¹⁷

Bula: Nemoj, nemoj, ti Osmane,/ Stavljati se na prigodu/ Za skratiti tvoje dane,/ Što bi bilo za mû (moju) nezgodu./ **Za da dakle već pristanu/ Vaše serdžbe ljute toli,/ Ja ću smertnu primit ranu/ Britka mača, gorke boli.**

I poslije, neposredno prije najteže figure, kad najprije moli **obje zaraćene skupine podjednako**, da bi smrt zatražila od "Arapina":

Prid španjoletom pristupi bula i reče:

Bula: Činte veće, da pristanu,/ O vitezi, vaše rati,

Ke mi u sercu čine ranu,/ Iz očuh kerv livati.

Suproč meni mač obrati/ Tvoj, Arape, ne proč njemu,

Dneve moje sada skрати,/ A produži sercu moemu (prema Foretić 1974:34).

Ako su, dakle, protivnici u ovom ritualu podvrgnuti dijalektici identifikacije i razlikovanja te alternaciji povlaštene i podvrgnute pozicije, koje se obje dadu upregnuti u različite "režimske" ili pak nacionalno i kulturno-identifikacijske svrhe razračunavanja s unutrašnjim proturječjima i podjelama koje prijete čistoći neke zajedničke vrijednosti koja je predmet spora – od pojedine komune do čitava kršćanskog svijeta – onda bi udvostručenje mimetičkog egzotizma, prigodu da hrvatski kršćani utjelove **i Turke** – svoje dugogodišnje neprijatelje – **i Maure** – te, sebi posve daleke, "poganski" tamnopute Druge – možda valjalo gledati u svjetlu činjenice da je hrvatska obala, za razliku od moćnog španjolskog kraljevstva, za sve vrijeme starih moreškanskih izvedbi pod **tuđom**, i to **kršćanskom** vlašću.

modelu, nego na novu označiteljsko-reprezentacijsku gestu znaka" (Gans 1995:4) – u našem slučaju, dramsko-plesne ritualne izvedbe.

¹⁷ Riječ je, prema Girardu, o paradoksu položaja objekta koji je ujedno i moguća ritualna žrtva: "Ona je ujedno odgovorna za povratak mira koliko i za nered koji miru prethode", pa se tako ispostavlja "samom manipulatoricom svoje vlastite smrti" (Girard 1978:36). Tek je, međutim, Eve Kossofsky Sedgwick s pravom upozorila na to koliko je Girardova detekcija i analiza mimetičke žudnje i žrtvenog mehanizma važna za analizu seksualizacije društveno-političkih mehanizama, koju Girard posve zanemaruje: "trokuti koji pretežu u oblikovanju njegova viđenja tendiraju, u europskoj tradiciji, uključivati veze rivalnosti između muškaraca, a za ženu", ali i Girard i Freud "tretiraju erotske trokute kao simetrične", smatrajući da struktura trokuta "ne bi bila izmijenjena razlikom u moći koju bi uvela izmjena roda u jednoga od onih koji ga tvore". Nasuprot tome, Kossofsky Sedgwick polazi od pretpostavke kako su "velike društvene strukture kongruentne muško-muško-ženskim erotskim trokutima", te kako "postoji poseban odnos između homosocijalne žudnje i struktura kojima se održava i prenosi patrijarhalna moć: odnos utemeljen na inherentnoj i potencijalno djelatnoj strukturalnoj kongruenciji" (Kossofsky Sedgwick 1985:25).

U tome bi se kontekstu "skriveni transkript" ritualnih tursko-maurskih sukoba mogao pokazati kao upravo *suprotan* završnim eksplicitnim pohvalama bilo Jadranskom Lavu bilo austrijskoj kruni. Prebacujući unutrašnju – komunalnu ili nacionalnu – razjedinjenost na pleća egzotičnih Drugih, razrješujući je naposljetku pomirbom, poistovjećenjem dviju strana ili nadvladavanjem slabije strane, možda se, dakle, taj ritual *muslimansko-muslimanskog* sraza ujedno odvijao kao kompenzacijska, fantazmatska izvedbena projekcija krhkog i izmjenjivog položaja *kršćanskih* osvajača *kršćanskog* teritorija.

Lijepa Bula s velom što je dugo prikladno prekrivao muško lice, to utjelovljenje egzotične nedostižnosti i potencijalno nepovratne poganske okaljanosti maurskim zarobljeništvom, možda je, dakle, i za venecijanske i za austrijske vladavine ipak bila – sama Korčula, negdašnja grčka Kórkyra Mélaina i rimska Korkyra Nigra, *crna* Korkira: ako korčulanska predaja o Crnomirima doista ima veze s moreškanskim "crnima" (Lozica 2002:168-169), onda bi poklekli "Moro" bio – Crnomir, a Turci-(Španjolci)-Mlečani-Austrijanci vrlo daleko od "pozitivnih" likova: dapače, kao što su se "Crnomiri" svojedobno suprotstavili prvom mletačkom knezu¹⁸ na početku dalekog 10. stoljeća, te kao što su njihovi potomci odbili Turke, tako su možda mogli i kasnije željeti odbiti Mlečane, kojima je njihova Korčula bila tek oteta mlečanska vjerenica.¹⁹ Tako bi žuđena djevojka – sad Maurska zaručnica, sad Turkinja, sad Mlečanka, sad Dalmatinka – – krila lik kolebljive i trusne "ničije zemlje" – predmet prijepora od davnašnjeg kršćansko-turskog do stoljetnog kršćansko-kršćanskog presizanja.²⁰

¹⁸ Usp. raspravu o genezi lokalne povijesne predaje i njezinu pretakanju u deseteračku narodnu epsku pjesmu o braći Crnomirima u Dukić, 1999. Predaja je baština ponajprije mjesta Čara na Korčuli, ali se dio fabule odvija u gradu Korčuli, gdje boravi mletački knez, te koju dva dana opsjedaju braća Crnomiri kako bi osvetili ubojstvo brata Petra. Opsada je neuspješna, pa se braća osvete na drugome mjestu, u Maški ili Knesevu grebu. Za kontekst ove rasprave intrigantno će zvučati ovaj dio Dukićeva opisa karakterističnih strukturnih elemenata triju spjevanih inačica jer uvodi ženski lik, makar i u funkciji pomagača, u zaplet muško-mušskog sukoba: "Tema sukoba Crnomira s mletačkim knezom u narodnoj se pjesmi rješava likom vile. Vila u usmenoj epici ima funkciju pomagača, ona prenosi vijesti i savjetuje jedan od sukobljenih tabora, bilo protivnički, bilo 'naš'. U pjesmu o Crnomirima vila ulazi kao neprijateljica bratinskog sklada, koji ona nastoji poremetiti pomoću pojasa vilenitog (svilenog i zlatom nakićenog). Čitav je motiv dodatak u odnosu na predaju, a njime je motivirana vilina uloga pomoćnice mletačkog kneza; ona će ga već pri njegovu uplovljavanju u korčulansku luku nagovoriti na prisvajanje knežina i upozoriti na mogući otpor Crnomira. U dvije novije inačice vila nakon Petrove pogibije upozorava kneza da zatvori gradska vrata pred osvetnički raspoloženim Crnomirima" (Dukić 1999:330).

¹⁹ Sličan "obrat" u raspodjeli vrijednosti naznačuje i Harris za južnoameričke izvedbe, u kojima su se *moros y cristianos* možda zadržali upravo kao prikaz povijesne nepravde i skrivena projekcija ponovna prisvajanja teritorija koji su oteli španjolski *conquistadores* (usp. Harris 2000:83-84, 93, 103-104, 114, 250).

²⁰ Dodajmo svemu i jednu književnoantropološku digresiju. Korčulansku morešku sa zapletom je Shakespeareova *Otela* već u vezu doveo Richard Webster (1973.), napominjući kako je Korčula bila dio Mletačke Republike – u samoj Veneciji, kako već

Povijest se na njoj, međutim, nastavila očitovati u dramskim rascjepima zbog kojih je moreška uvijek značila više od dekorativnog plesa, glazbe, pa čak i simbola lokalnog (folklornog) identiteta. Nakon Španjolaca, Turske, Venecije, Francuske, Rusije i Austrije, razmirice oko Korčule preselile su se na samu morešku i (političko) pravo prenošenja njezina zapretanog smisla, ponovno dokazujući da njezinu vitalnost jamči nešto onkraj kostimografske opremljenosti i koreografske uvježbanosti, nešto što joj stalno donosi "nove dimenzije i nova značenja" (Marošević 2002:114). Foretićeva se priča o povijesnim izvorima moreškanskog sukoba pretvorila u priču o povijesnim sukobima oko moreške, između autonomaša i narodnjaka, prava na izvedbu na, kako talijanaši htjedoše, "slavenskom" ili pak na talijanskom jeziku, antagonizam koji se iz povijesne pozadine selio u srce pripreme "moreške": umjesto pitanja čija je bula, list "Crvena Hrvatska" tako se 30. siječnja 1904. pita "Čija je moreška?", talijanskog Società operaia ili hrvatskih društava, a dodati se moglo i – ako hrvatskih, da li "Pjevačkoga društva Sv. Cecilija" ili "Hrvatskoga sokola"? God. 1944. će je preuzeti mladi partizani, još dječaci, da bi je izveli na pokrajinskoj konferenciji USAOH-a Dalmacije u Hvaru, dok su još avioni kružili nad otocima. Ozračje njezine obnove, kako se vidi i iz riječi "dušmanin" na negdašnjem mjestu riječi "Arapin", sada je posve novo:

U malom gradu Korčuli, tek oslobođenom od dugotrajne okupacije, u to vrijeme šaćica dječaka, uz rad na obnovi grada, uči morešku. Ali, ne samo da je otme zaboravu već da i njome potiče borbu za slobodu svoje zemlje, za pravdu u svijetu i za pobjedu ljubavi koja trijumfira i u moreški (Podbevšek 1974:83).

Njezin će se datum izvedbe u razdoblju od 1948. do 1954. pomaknuti na Dan ustanka naroda Hrvatske (27. srpnja) – sretno zbližen s negdašnjom proslavom sv. Todora, sveca zaštitnika Korčule (29. srpnja), kada se izvodila od 1880-ih – jer moreška sad, čusmo, "simbolizira viteške borbe

napomenusmo, moreške *nisu uključivale rasno suprotstavljene skupine* – te pozivajući se na talijanske prijevode hrvatske moreškanske dramatike. Za našu će argumentaciju biti važno skrenuti pozornost na tumačenje Margo Hendricks, koja ističe moralni aspekt rasne i spolne politike u *Otelu*. Bijela Dezdemoni, koju crni Maur otimlje i na kraju ubija, prema Hendricks, tek je osobna krinka drugog važnog rasnog i kulturnog agensa čitavog komada: Venecije, koja se u ranome novovjekovlju opetovano mitizirala paradoksalnošću iluzije svoje veličine i perfekcije, dihotomije čistog/nečistog, bijelog/crnog, ali i skrivene unutrašnjosti nasuprot blještavoj vanjštini, što se rado oslikovljivalo ambivalentnim asocijacijama ženskoga tijela – – lijepog, poželjnog i djevičanskog ali s druge strane možda iskvarenog, i samog podložnog žudnji i stoga silovanju (Hendricks 2001:193-209). Presudno je, međutim, zamijetiti kako ni u moreški ni u *Otelu* ništa nije crno-bijelo, u smislu jednostavne bipolarnosti s jasnim atribucijskim odredištima: metaforička crnina ugleda Venecije kao mjesta seksualne iskvarenosti i doslovnost maurskoga crnila udruženi su tu s neokaljanošću Otelove vojničke časti i bjelinom neiskvarene slike grada. Riječ je o "perspektivi Venecije koja udovoljava žudnji da se u rasnome tijelu vidi i djevica i bludnica. A to tijelo, dakako, pripada ženi", Dezdemoni, i njezinim "rasnim i seksualnim devijacijama" (Hendricks 2001:196-197).

naših naroda kroz vjekove, a naročito našu upornu i tešku NOB-u", kako je to u svojem opisu puta i nastupa za vrijeme održavanja mirovne konferencije u Parizu istaknuo jedan od njezinih tadašnjih "rukovodilaca", Fran Filippi (Podbevšek 1974:79).

Da se moreška, paradoksalno, najbolje "hrani" problematičnim političkim kontekstom, pokazuje i Podbevšekova konstatacija, kako "mirnodopski tok života... više nije obilovao onim snažnim valovima koji su ranije u pojedinim važnim momentima tako visoko uzdizali morešku" (Podbevšek 1974:83). Nastavlja se igrati u uvriježenim "režimskim" prilikama – za belgijsku kraljicu koja jahtom pristaje na Korčulu, za predsjednika Tita, koji je, "dok je gledao morešku", bio "veseo i raspoložen" te se s moreškantima i fotografirao, premda je navodno i sugerirao da se napusti crnjenje lica igrača crnih "s obzirom na prijateljske odnose Jugoslavije s afričkim zemljama u izvanblokovskom pokretu nesvrstanih" (Marošević 2002:116). Tako je politička pragma i ne htijući poradila na zrcalnom odnosu "dušmanina" i "boraca za pravdu", neutralizirajući istodobno i rasnu razliku i autonomne dosluhe s predajnim korijenima.

Utoliko teza kako moreška ikad, pa i u najmirnijim uvjetima, može postati dehistoriziranom nositeljicom tradicionalne kulture u festivalskim i inim prigodama ili pukim ukrasom turističke ponude zabašuruje atraktivnost njezina ne toliko genealogijskog koliko dramaturškog iskona – uvijek obnovljiva mimetičkog učinka kakva ekspliciranog ili prigušenog ideološkog agona metaleptički uronjenog u zaplet koji bi se htio izvedbeno nadzirati, bulu koja se iz lika preselila na morešku u cjelini.²¹ Kada se taj agon povremeno i stiša na državnom, dostajat će čarke i na lokalnom planu: na okruglom stolu "Moreškanti: prošlost i sadašnjost", održanom na korčulanskom etnokoreološkom simpoziju 2001. naslovljenom "Moreška: prošlost i sadašnjost", Ante Lešaja iz KUD-a "Moreška" i Tonči Baždarić iz "Sv. Cecilije" nisu se mogli složiti oko toga trebaju li Korčuli i moreški dva moreškanska izvođačka tabora: prvi govornik "teško doživljava postojeći rascjep", a dvije "konkurentne moreške" proglašava "sramotom za Korčulu" (Niemčić 2002:107); drugi se pak bori za opstanak obaju društava i ističe kako su još 1905. bila dva društva u Korčuli, dodajući, međutim, "ali to je povijest". Gdje, tko, kada i za koga valja izvoditi morešku, krupna su pitanja vrijedna pomnijeg promišljanja, zaključio je razgovor talijanski izučavatelj Sergio Bonanzinga, dodajući kako je "to možda čak problem krize identiteta" (Niemčić 2002:112). Ima li, uostalom, uzevši u obzir sve što je dosad rečeno, boljeg razloga da se moreškanski mačevi uvijek ponovno ukrste?

²¹ Evo što o tome ima reći jedna bula, Korčulanka Marina Kalodera, na okruglom stolu o moreškantima o kojemu će i u nastavku teksta biti riječi: "Vi ste gospođu rekli da su ljudi moreška, a ja ću dodati da je moreška Korčula" (Niemčić 2002:107).

NAVEDENA LITERATURA

- Bonanzinga, Sergio. 2001. "Kršćani i Mauri u siciljskoj tradiciji: dramske plesne i glazbene izvedbe". *Narodna umjetnost* 38/2:143-162.
- Dopico Black, Georgina. 2001. *Perfect Wives, Other Women, Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*. Durham - London: Duke University Press.
- Dukić, Davor. 1999. "Lokalna povijesna predaja i narodna epska pjesma o braći Crnomirima". U *Zbornik Čare*. Miljenko Foretić, ur. Čara: Župni ured Čara - Mjesni odbor Čara - PZ "Pošip" Čara, 319-346.
- Foretić, Vinko. 1955. "Prilozi o korčulanskoj moreški". *Građa za povijest književnosti hrvatske* 25:239-263.
- Foretić, Vinko. 1974. "Povijesni prikaz korčulanske moreške". U *Moreška: korčulanska viteška igra*. Božo Jeričević et al., ur. Korčula: Radničko kulturno-umjetničko društvo Moreška – Odbor za proslavu tridesete godišnjice obnove moreške, 5-70.
- Gans, Eric. 1995. "Mimetic Paradox and the Event of Human Origin". *Anthropoetics* 1/2, online časopis.
- Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset.
- Girard, René. 1972. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset.
- Girard, René. 1978. *Les choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset.
- Harris, Max. 1994. "Muhammed and the Virgin: Folk Dramatizations of Battles Between Moors and Christians in Modern Spain". *The Drama Review* 141:45-61.
- Harris, Max. 2000. *Aztecs, Moors, and Christians: festivals of reconquest in Mexico and Spain*. Austin: University of Texas Press.
- Heise, Ursula K. 1992. "Transvestism and the Stage Controversy in Spain and England". *Theatre Journal* 44/3:357-374.
- Hendricks, Margo. 2001. "'The Moor of Venice', or the Italian on the Renaissance English Stage". U *Shakespearean Tragedy and Gender*. Shirley Nelson Garner i Madelon Sprengnether, ur. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press, 193-209.
- Horden, Peregrine i Nicholas Purcell. 2001. *The Corrupting Sea, A Study of Mediterranean History*. London: Blackwell.
- Ivancich Dunin, Elsie. 2002. "Oznake u vremenu: kostimi i scenske značajke izvedbi bojovnih mačevnih plesova". *Narodna umjetnost* 38/2:163-174.
- Ivančan, Ivan. 1967. *Narodni običaji korčulanskih kumpanija*. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost.
- Ivančan, Ivan. 1973. *Narodni plesovi Dalmacije, I. dio. Od Konavala do Korčule*. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost.
- Kačić-Miočić, Andrija. 1942. *Djela*. SPH, knj. 28, ur. T. Matić, Zagreb: HAZU.

- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1985. *Between Men, English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Lasić, Stanko. 2000. "O antropološkoj teoriji Renéa Girarda". *Republika* 5-6:56-79.
- Lozica, Ivan. 1990. *Izvan teatra*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- Lozica, Ivan. 1996. *Folklorno kazalište*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Lozica, Ivan. 2002. *Poganska baština*. Zagreb: Golden marketing.
- Marošević, Grozdana. 2002. "Korčulanska moreška, ruggiero i spagnoletta". *Narodna umjetnost* 39/2:111-140.
- Niemčić, Iva, prir. 2002. "Okrugli stol *Moreškanti: prošlost i sadašnjost*". U *Proceedings of the symposium Moreška: Past and present, Korčula 2001*. Elsie Ivancich Dunin, ur. Zagreb: Institute of ethnology i folklore research, 114-121.
- Novak, Grga. 1952. *Obnova i naseljavanje otoka Visa poslije haranja Katalonaca 1483. god.* Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku. sv. 1, Dubrovnik.
- Scott, James C. 1990. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven - London: Yale University Press.
- Sparti, Barbara. 2001. "*Moreška i mattaccino* u Italiji – oko 1450-1630". *Narodna umjetnost* 38/2:129-142.
- Sparti, Barbara. 2002. "An analytical and comparative study of an 18th Century Venetian Moresca". U *Proceedings of the symposium Moreška: Past and present, Korčula 2001*. Elsie Ivancich Dunin, ur. Zagreb: Institute of ethnology i folklore research, 50-66.
- Webster, Richard. 1973. "Korčula, moreška i Shakespeare". *Književna smotra* 5/15:17-22.

MORISCO, MORESCA, MOREŠKA: AGONISTIC MIMICRY AND ITS INTERCULTURAL ECHOES

SUMMARY

The narrative of the battle between Moors and Christians is still alive in modern Spain, giving rise to numerous and diverse ritualized practices, from street performances to danced mock-battles. Following Max Harris's interpretation of its possible "hidden transcript", this article focuses on one of its numerous echoes, the dramatized dance performed on the island of Korčula. The aim of the article, however, is not to trace the origin of the Croatian dance and the foundation of this lasting Spanish "influence", but to analyse the triangular dramaturgical core of the intercultural conflict whose fictional elaborations earned it the status of a fascinating mirror of intercultural recognition, producing multiple mimetic effects. The analysis refers also to Rene Girard's theory of agonal mimesis, its further elaborations in the work by Eric Gans, and the gender-sensitive critique by Eve Kossofsky Sedgwick, since the figure most often completely absent from the interpretations of the theme is a female character in whose name or in whose favor the battle is taking place.

Key words: moreška; intercultural antagonism; agonistic mimicry