

Ivona Smolčić
Zagreb

Ervin Pavleković
Zagreb

ODJECI TALIJANSKE RENESANSE NA
LIBURNIJI – KOMPARATIVNA ANALIZA
KOMEDIJA *MUŠKARDIN* I *ŠETE BANDIJERE*
ZORANA KOMPANJETA

UDK 821.163.42.09Kompanjet, Z.
Rukopis primljen za tisak 25. 4. 2024.
Pregledni članak
Survey article

Tema ovoga rada usredotočena je na dio dramskoga opusa Zorana Kompanjeta, odnosno na čakavski prijevod Ruzanteove komedije *Muškardin* te na njegovu originalnu komediju *Šete bandijere*. Uvodno, sagledat će se autorovi prijevodi talijanskih komada na čakavsko narječje koji će mu poslužiti za pisanje jedine originalne drame. Analiza će početi kratkom obradom prijevoda renesansne komedije *Muškardin*, čije će se značajke komparativno sagledati u odnosu na značajke suvremenoga djela *Šete bandijere*. Interpretacija potonjeg djela fokusirat će se na elemente modernoga i tradicionalnoga, kao i na tehnike kojima se komično sublimira s tragičnim. Poseban naglasak stavit će se na lik Perdice kao glavnoga pokretača dramske radnje te na termin »perdicovštine«, odnosno prevrtljivosti kao svestremenske društvene pojave. Zaključno, istaknut će se značaj Kompanjetova dramskog rada, napose prijevoda talijanskih komedija te njegovu ulogu kako u okvirima čakavske tako i šire nacionalne književnosti.

Ključne riječi: čakavska književnost; karnevalska kultura; komedija; prijevod; »perdicovština«.

1. UVOD

Područje smjehovne književnosti podrazumijeva vrstu književnosti koja svojim temeljnim ustrojem i sadržajem upućuje na smijeh, odnosno smjehovno, što je u okvirima anglosaksonske literature označeno pojmom humora. Ta terminologija temelji se na radu ruskih književnih teoretičara Vladimira Proppa (1895. – 1970.) i Mihaila Bahtina (1895. – 1975.), koji se u svojim djelima bavio smjehovnom kulturom i smjehovnim oblicima u okviru karnevalizirane književnosti. Karnevalska kultura u Bahtina (*Problemi poetike Dostojevskog*, 1929. te *Stvaranje François Rabelaisa i pučka kultura srednjega vijeka i renesanse*, 1940) sublimira se u pojmu narodne kulture. Smatra se kako je karnevalizacija književnosti posljedica prodora karnevalske svijesti kao percepcije svijeta u strukture književnog stvaralaštva. Takvo doživljavanje svijeta stoga je oslobođeno straha te se nalazi u opoziciji prema jednostranoj konvencionalnoj ozbiljnosti. Karnevaliziranom književnošću, nastalom na temeljima folklorne, karnevalske svijesti, ostvaruje se tzv. drugo otkrivenje, odnosno objavljuje se druga istina o svijetu koju, kinički um o kojem u djelu *Kritika ciničkoga uma* (1992) progovara Peter Sloterdijk, razotkrivajući mjesto na kojem se odvija tjelesna drama kao drama o rođenju, koitusu, smrti, jedenju, pijenju i pražnjenju, a koja se tiče kolektivnog narodnog tijela (usp. Gržinić, 2008: 8–9). Stoga ono što se objavljuje predstavlja groteskno tijelo, odnosno hiperbolu tjelesnoga, što predstavlja tijelo u nastajanju koje sebe nadrašta i prekoračuje vlastite granice te stvara novo tijelo koje može imati samostalan život zaklanjajući preostalo tijelo kao što drugorazredno (usp. Gržinić, 2008: 9). Govoreći o književnoj karnevalizaciji, Bahtin oblikuje termin kronotopa koji određuje umjetničko jedinstvo književnoga djela i njegov odnos prema stvarnosti. Kronotopi predstavljaju organizacijske centre osnovnih sižejnih događaja te daju osnovu za prikazivanje događaja zahvaljujući zgušnjavanju obilježja vremena, odnosno ljudskog života, povijesnog vremena i na određenim dijelovima prostora (usp. Gržinić, 2008: 9). U tom smislu, u ambivalentnom karnevalskom smijehu sintetiziraju se ruganje i likovanje. U Kompanjeta dolaze do izražaja mitsko/ritualni motivi poput usta, nosa, stražnjice, utrobe, iskolačenih očiju. Također, dolazi do miješanja ljudskog i životinjskog, a dolazi do uspostave tjelesne drame, odnosno obavlja se nužda, jede se, pije, obavljaju se porođaji, stari se i sl., što dovodi do koegzistiranja starog i novog, odnosno početka i kraja kao pojava koje su neraskidivo povezane. Također, motiv ludila u Kompanjeta omogućuje da se svijet promatra iz druge perspektive, kao vesele parodije na konvencionalni razum. Valja dodati kako se u Kompanjeta sadašnjost nastoji bilježiti u nekom od kodova, poput posla, ljubavi, braka, dokolice, socijalnih i međuljudskih problema itd. te se ističu kolokvijalnost, komunikativnost, dijalogičnost, upotreba žargonizama, vulgarizama i konektora. Tako se tvori uvid u

povijest svakodnevnog života koji se odvija u vremenima velikih historijskih previranja i svojevrstne nametnute stvarnosti nakon Prvog svjetskog rata, kada su Rijeka, Opatija i Istra odvojene od ostatka zemlje, što se manifestiralo i na jezičnom planu. Takvo je vrijeme generiralo iskonsku težnju za ostvarivanjem cjelovitosti vlastitog »ja«, što je u Kompanjeta vrhunac dotaklo nakon Drugog svjetskog rata. U tom smislu, karnevalizacija, parodija i prevrtljivost u njegovu se opusu mogu čitati kao posljedice početnoga poslijeratnog zanosa koji je rezultirao razočaranjima i ponovnom izgradnjom cjelokupnog identiteta.

2. DRAMSKO STVARALAŠTVO ZORANA KOMPANJETA

Čakavska riječ, opterećena pojmovima o mekoći, tijekom književnoga stvaralaštva na području Hrvatskoga primorja i Istre najviše se iskazala u pisanju lirike, a drama je ostala najmanje zastupljenom. Međutim, u suvremenoj književnosti čakavska je literatura progovorila drukčijom snagom nego što je to bilo ranije. Zoran Kompanjet, riječki pisac čakavskih pjesama i humorist, započinje svoje dramsko stvaralaštvo komedijom *Šete bandijere ili Prevrtljivac*, koja je ujedno i njegovo jedino originalno dramsko djelo (Gašparović, 1999: 27). Velik trag ostavio je i njegov raniji prevoditeljski rad pa se s obzirom na to uvjetno može govoriti o Kompanjetovim dramama. Kompanjet radi čakavske prijevode i adaptacije talijanskih renesansnih komedija Carla Goldonija i Angela Ruzantea Beolca, koje su uprizorene u riječkom kazalištu Ivana pl. Zajca. Također, na čakavski prevodi i tekst Viktora Cara Emina, *Na straži*, a koji je poslije ekraniziran kao TV drama. Ruzanteovu najbolju komediju, *La moschetta*, 1970. godine prvi prevodi na hrvatski jezik pod naslovom *Muškardin*. S druge strane, najbolju Goldonijevu komediju, *Il Ventaglio*, na hrvatski jezik Nedjeljko Fabrio prevodi kao *Lepeza*. Na temelju tog predloška Kompanjet prilagođuje djelo, prevevši ga na čakavski govor pučana u drami te naslovivši dramu *Žventula*. Također, s Dušanom Prašeljem na čakavski prevodi još jednu Goldonijevu komediju, *Il campiello*, odnosno *Poľjanica*. Sve je te drame Kompanjet preveo prije nastanka *Šete bandijere*. Publika je jako dobro primila Kompanjetov prijevod *Muškardina* upravo zbog toga što je tekst prilagođen na kastavsko-opatijsku čakavštinu postao njima bliži, kao i što su se poznate lokalne ličnosti skladno uklopile u svijet originalnog pisca Ruzantea. Također, prepoznatljivi elementi Goldonijevih komedija, kao što su karnevalesknost, parodičnost te osobit interes za ljude svojega zavičaja, obilježiti će Kompanjetov iznimno uspješan prevoditeljski rad, ali i još uspješniju jedinu njegovu dramu, *Šete bandijere*, kojom će se ostvariti kao značajan pisac na čakavskom narječju (Gržinić, 2008: 81–86).

2.1. KOMEDIJA *ŠETE BANDIJERE* ILI *PREVRTLJIVAC*

Komedija *Šete bandijere*, koja je napisana 1974., a praizvedena u Rijeci 1975. godine, prikazivana je u riječkom kazalištu u vrijeme zabrane Brešanovih komedija na pozornicama hrvatskog teatra, a čiji su se sadržaji satirički odnosili prema aktualnoj vlasti i politici. Kompanjetova komedija u dvama činovima bila je pak humoristična pučko-primorska reminiscencija renesansne komedije i moderna prilagodba Držićevih farsâ, a prikazivala se s komedijama *Hitler u partizanima* Fadila Hadžića, *Duhi* Draga Gervaisa i *Sluškinje* Nikole Nalješkovića. Kompanjet se nakon brojnih dramskih prijevoda opredijelio za pisanje vlastite drame i to komedije, što ne čudi jer je humorističan pogled na svijet i ljude bio temelj njegova proznog i poetskog stvaralaštva. Međutim, iznenađujuć je njegov odmak od tradicije čakavske književnosti koja je njegovala teme malenih i običnih ljudi. Doduše, likovi i događaji iz prvog dijela komedije nastavljaju se na takvu tradiciju, ali daleko je važnije da Kompanjet u drami, prateći glavnog lika Perdicu od početka Prvoga svjetskoga rata do sredine 90-ih godina 20. stoljeća, zadire u urbanu suvremenost, šireći dimenzije dramskoga od smiješnosti prema granici s tragičnim. Upravo u toj tragikomičnoj dimenziji *Šete se bandijere* najviše udaljavaju od tradicije, otvorivši vrata modernitetu, u kojem se pojave nikada ne gledaju isključivo s komične ili isključivo s tragične strane. Kompanjet je, naime, htio napisati dramu koja će zabavljati i nasmijavati čitatelje/gledatelje, ali i potaknuti na razmišljanje o čudnoj ljudskoj sudbini (Gržinić, 2008: 91–96).

Kompanjet tako ironijski raskida s prošlošću, odmiče od povijesne iluzije, herojsku autentičnost zamjenjuje smiješnom neautentičnošću te smiješno-grotesknim situacijama upozorava da se ne vjeruje uvijek pričama koje se prikazuju kao opće-prihvaćene, do te mjere da glavna metafora komedije postaje ludnica gdje na kraju i završava glavni lik (Gržinić, 2008: 90). Komedija izaziva smijeh, i to ne onaj vedri, bezazleni smijeh, već prigušeni smijeh jer nas radnja i postupci glavnog lika upućuju na kritičko propitivanje aktualnih političkih zbivanja, ali i vlastitoga života. Nadalje, autor je nastojao zahvatiti sve slojeve suvremenog društva, a poglavito njegove najizrazitije predstavnike – svi su likovi karnevaleskno otvoreni, izvode lakrdije, koriste se uličnim govorom, brišu granice ozbiljnog i smiješnog; pjevaju, varaju i spletkare, zbijaju neslane šale, izvrću ozbiljne teme i razaraju povijesne mitove. Međutim, zaokupiran je samo jednim likom, Perdicom, a ostale podređuje njegovoj karakterizaciji. To čini zato što mu jedino lik Perdice daje mogućnost osmisliti događaje u radnji, a ostali likovi čine samo pozadinu koja je nužna da bi se jasnije očitale karakteristike glavnog junaka. Ženski likovi u komediji specifična su priča. Naime, žene su Perdičina glavna briga zbog toga što je on, može se reći, seksualno opterećen (Čabrac, 1999: 25–26).

2.1.1. Lik Perdice i »perdicovština«

Kazimir Kunelić Perdica, nazvan glavnim junakom u komediji *Šete bandijere*, zapravo to nije – on se samo pravi da je junak, ali je ustvari antijunak. Također, svojom lukavošću i prepoznatljivošću on je tip pozitivnog negativca koji se pokušava snaći u turbulentnim vremenima povijesti različitih političkih vlasti. On je šetebandijerist, pogrdni naziv za prevrtljivca koji lako i često mijenja svoja politička opredjeljenja samo kako bi mogao lagodno živjeti. Tako je svojom prevrtljivošću uspio ugodno živjeti pod svim vladama, od Austrije preko Italije i Jugoslavije pa sve do samoupravnog socijalizma (Gržinić, 2008: 93).

»Perdica (već sasvim smućen): Bez brige. Hoćemo čvrstu državu. I zato ispijam ovu kamilicu u zdravlje gospodina Stojadinovića! On hoće čvrstu Jugoslaviju u kojoj ćemo svi dobro živjeti. On je za sporazum i prijateljstvo s fašističkom Italijom. (Perdica se naglo trgne iznenađen svojim glasom.) Ma što, tko to govori gluposti o Stojadinoviću? (Hvata se za glavu.) A, živci, živci... Perdica (pred zavjesom): Kakav šok! Ali opet sam se izvukao – u partijskoj organizaciji nekako je prevladalo mišljenje da sam surađivao s informbirovcima u stanju smanjene računljivosti...« (Kompanjet, 1977: 21).

U okviru ovoga djela posebno se ističe parodija, kao jedan od najstarijih i najrasprostranjenijih smjehovnih oblika. Naime, upravo je Perdica najtipičniji Kompanjetov detronizirani lik, koji predstavlja travestiranoga Hamleta. Perdica teži za vlašću, moći, za uspjehom, ali on je takav jer su i drugi oko njega takvi, pa je on tek karikatura svojih modela koje oponaša. On je poput glumca na pozornici gdje maska zamjenjuje lice koje u nas glada opozicijom veselo – tužno, ali i zagonetno (Macedonio, 1999: 27–28). Perdica također ima ulogu prezentera povijesnih događaja, s mogućnosti istovremenog pogleda na one koji su vladali i one kojima se vladalo. On, naime, ne stari te u svim situacijama ostaje isti, a povijesni događaji i likovi nižu se u njegovoj svijesti. Kako se on ruga povijesti, tako se povijest ruga njemu. Perdica tako pomaže čitatelju/gledatelju shvatiti kako su vrijednosti u životu zapravo smiješne (Gržinić, 2008: 94): »Činovnik (Perdici): Na čijoj ite strani bili vi u onoj tučnjavi u hotelu »Stefanie« u Opatiji? Perdica: Vaše blagorođe, ja sam bio za Nijemce (prestrašeno pogleda u Dana). Činovnik: Što ste bi, Hrvat? Perdica: Jesam, ali volim ovu našu mater Austriju.« Kontrast Perdici su tri opatijska radnika, Dane, Beamo i Ive« (...). »Činovnik (Danu): A koja je vaša majka? Dane: Svatko ima svoju majku, Vi svoju, a ja svoju – ako nismo braća« (Kompanjet, 1977: 40).

Perdičino antijunaštvo iskazuje se i u njegovu odnosu sa ženama. Perdica je, naime, inferioran naspram ženama – oženjen je za Amaliju, ali je vara s Ankom, čime prevrtljivost pokazuje i u braku. Amalija pak sumnja u njegovu vjernost, poznavajući njegovu nezasitnu ljubavnu požudu. Prihvativši dijete iz Perdičine avan-

ture s Ankom i oprostivši mužu, Amalija iskače iz funkcije primorske brižne ženice u uosobljenost, čime je još jednom pokazala svoju dobrotu i plemenitost (Gržinić, 2008: 87, 113). Perdica je nedovoljno zreo, infantilan, pogrešnih reakcija u pogrešnom trenutku, ali i on, poput drugih ljudi, osjeća strah, pati i voli, jedino što ne uči na vlastitim pogreškama (Milić, 1999: 29). Zato bi se zapravo moglo reći da nije ni junak ni antijunak, već, Kompanjetovim izrazom, falšatura, lik skučenih prilika koji vođen strastima i vlastitim interesima ulazi u neprilike. Umjesto junaka dočekujemo uplašenog zečića (Kunelića) koji izbjegava svaku opasnost i borbu i koji prevrtljivošću u pozadini čuva svoj ego. Tako Kompanjet na planu smjehovnog predstavlja karakter koji je samom sebi dostatan i usmjeren samo ka materijalnom, što nastoji postići snalažljivošću i izbjegavanjem svake odgovornosti. Ipak, unatoč tome što je Kompanjet izgradio lik Perdice na temelju obilježja koristoljubiva puzavca, on mu je pridodao i pozitivne osobine tople, srdačne osobe koje lik čine uvjerljivim i po čemu je on samo ropsko, poniženo biće (Čabrac, 1999: 25–26). Perdica, međutim, ne završava sretno. Hineći ludilo kako bi se izvukao iz neugodne situacije političke prevrtljivosti, zaista ga i odvedu u ludnicu. U motivu ludila možemo zapaziti tragove groteske u komediji, a ovaj bi mogao biti i pojednostavljena parafraza Horvatova bjesomučno skandaloznog sna iz Krležina *Vučjaka* (Gržinić, 2008: 112). Nadalje, Perdičina završna replika glasi: »Netko bi uskliknuo: La Comedia non e finita. Život će me bacati od stranke do stranke. Morat ću se snalaziti. A to čine i mnogi drugi. Samo, izgleda, profinjenije« (Kompanjet, 1977: 75). Razmišljanjima o liku Perdice i istinama koje on progovara uvodi se termin »perdicovštine«, kojim se označava jedna psihodruštvena pojava oko nas i u nama. Izvor »perdicovštine« nisu samo ljudske slabosti i životinjski samoodržavački instinkt – ona dolazi iz društva i u njemu se neprestance obnavlja. Zato Kompanjet u drami glasno osuđuje ono što zadržava i stvara novu »perdicovštinu« koja čovjeka čini poniženim bićem kojem je oduzeta čast i dostojanstvo biće (Čabrac, 1999: 25).

2.2. KOMEDIJA MUŠICA ILI MUŠKARDIN

La moschetta (*Mušica*), duhovita komedija u pet činova, najbolje je književno ostvarenje Angela Beolca Ruzantea. Sadržajem iz seljačkoga života Beolco je uspio lakše iznijeti neposredne emocije ljubavnih osvajanja i nadmudrivanja. Razvio je priču putene žene Betie i trojice muškarca, Menata, samouvjerenog i grubog seljaka koji najizravnijim emocijama iskazuje svoju žudnju, Ruzantea, potom vojnika materijalista, Tonina, te plašljivog i hvalisavog Betina muža, koji je hrabar na riječima, ali ne i na djelima biće (Frndić, 1999: 35). Naslov komedije, *Mušica*, upućuje na travestiju kojom je lik Ruzante preobučen u imućnog stranca i svojim profinjenim govorom želio iskušati vjernost svoje žene Betie. S druge pak strane, Kom-

panjet prevodi komediju na sjevernočakavski dijalekt pod naslovom *Muškardin*, koji označava hrabrog, poduzetnog, junačkog čovjeka, ali i onoga tko se kao takav predstavlja, a zapravo to nije. Lik Ruzante tako vjeruje da se tajna junaštva krije u tome da se samo treba praviti junakom ili bolesnikom. Iz navedenog možemo uočiti podudarnost na planu identiteta likova, Ruzantea i Perdice, takozvanih muškardina, odnosno, kako bismo ih mogli nazvati, »junačina u gaćama«. Lik vojnika Tonina u *Muškardinu*, poput Perdice, žudi za uspjehom i ugodom u životu. Također, kao i Perdica, Tonin nas uvodi u temu, govoreći o ljudskim manama, a ponajviše zapravo o svojim. Nadalje, Tonin naglašava mušku slabost jer ne mogu odoljeti ženskim čarima, čak i kad muškarac ima nekakvu tjelesnu manu (npr. grbu, uostalom kao i Perdica). Jednako tako, lik Menato lukavi je seljak i intrigant koji sve radi s ciljem vlastite koristi. Očigledno je tako da je Kompanjetov Perdica izgrađen na predlošcima likova Tonina i Menata, a poslije ćemo vidjeti i na temelju lika Ruzantea (Gržinić, 2008: 86–88).

Likovi *Muškardina* zapravo su deklasirani pojedinci, premješteni iz svoje prirodne okoline (sela) u grad, gdje su primorani na brzo prilagođavanje i na preživljavanje od jutra do sutra. U takvu kontekstu dovitljivost se visoko cijeni, a na prijevazu se žmiri. Ruzante, Menato, Tonin i Betie jesu nagonški likovi koji puštaju da ih vode strasti i impulsi, tražeći u njima spas od stalnih obrata grube sudbine. Oni, međutim, nisu marionete kakve prevladavaju u tadašnjoj komediji *dell'arte*, naprotiv, oni u nama bude suosjećanje, radost, strepnju ili patnju, udahnuvši životvorni duh vremena – tako će se likovi lukavih seljaka, Ruzante i Menato, s vremenom preobratiti u likove seljake-sluge u vlasti bogatih gradskih gospodara (Horvat, 2002: 16–17). Ženski su likovi i ovdje superiorni nad svojim muževima. Nevjerna Betie tako se lako poigrava sa svojim mužem, Ruzanteom, i sa svojim ljubavnicima, Menatom i Toninom, a na kraju dobiva sve: i njihovo poštovanje i novac. Primjer je scena kada Ruzante, prerušen u starca, želi provjeriti vara li ga žena, ali na kraju ga Betie nadmudri slagavši da ga je prepoznala te ga tako uspije uvjeriti da nije varala. *Muškardin* je, naime, od početka do kraja prožet suptilnim erotizmom – ljubavne žudnje glavni su pokretači radnje. Ipak, nigdje nagonsko ne prelazi granice pristojnosti jer iako ljubav možda izvana izgleda lascivno, ona je istovremeno unutrašnja životna sila koja ruši sve pred sobom i sve pobjeđuje. Ona je u komediji izjednačena s ljudskom slobodom, u svijetu u kojem je sve dopušteno, gdje nema predrasuda i gdje se čovjek ugodno osjeća. Ruzante, dobro znajući kakva je ljudska priroda, opravdava sve slabosti svojih junaka, njihove hirove i sitne prijevare. Realistična radnja blisko je povezana sa stvarnim životom i društvenim prilikama, pune afirmacije životne i stvaralačke snage, prožeta elemetima pučke karnevalske tradicije, univerzalne i neponovljive vrijednosti (Horvat, 2002: 16). Na temelju svega toga može se zaključiti da je Ruzanteova komedija bila predložak Kompanjetovoj drami *Šete bandijere*,

a kojima su zajednički smjehovni, karnevaleskni elementi, prepoznatljivi komediografski tipovi, farsa i ironijski raskid s prošlošću te jednostavna radnja (Gržinić, 2008: 88–89). U smislu jednostavnosti, u *Kompanjeta* je riječ o teatru svakodnevice, za koji se može reći da opisi »malih« života popunjavaju prazne prostore između epizoda kreiranja »velike« povijesti, tvoreći tako svojevrsnu »povijest života«.

3. ZAKLJUČAK

Prilagođavanjem talijanskih drama na čakavsko narječje, ali i stvaranjem izvorne čakavske drame *Kompanjet* je ostvario važan utjecaj u suvremenoj čakavskoj književnosti. Prijevodima talijanskih komedija na liburnijsku čakavštinu uspio je publici približiti svijet renesansnih karnevalesknih događaja, a pišući njihovim idiomom, pokazao je interes za ljude iz svojega zavičaja. Komedijom *Šete bandijere* uspio nas je nasmijati, ali i potaknuti na preispitivanje svojega identiteta čime smo nesvjesno postali sudci vlastita života. Postavši svjesni »perdicovštine« u sebi, na pravom smo putu pronaći rješenja kojima ćemo izaći iz nje i zauvijek je poništiti. Osim toga, uspio je dočarati autentičnost liburnijske atmosfere i uvesti nas u nju. U tom smislu, šteta je stoga što nije više otvoren prema cjelokupnoj hrvatskoj, pa i svjetskoj književnoj sceni. Ipak, može se reći kako je taj put uspio početi.

LITERATURA

- Beolco Ruzzante, A. (2002). *Mušcardin = La Moscheta*. Rijeka: Adamić: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak u Rijeci – Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca.
- Čabrac, M. (1999). Amarcord na liburnijski način. *Književna Rijeka*, 9–10, 25–27.
- Frndić, N. (1999). Duhovita komedija ljubavi. *Književna Rijeka*, 9–10, 35.
- Gašparović, D. (1999). Tradicija i modernitet u komediji 'Šete bandijere'. *Književna Rijeka*, 27–28.
- Gržinić, J. (2008). *Zoran Kompanjet – smijeh kao književna (o)poruka*. Rijeka: Adamić – Opatija: Katedra Čakavskog sabora.
- Horvat, B. (2002). »Mušica« i oko nje. U B. Horvat (ur.). *Mušcardin = La Moscheta*. Rijeka: 16–17. Adamić: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak u Rijeci – Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca.
- Kinel, M. (1999). Prigušeni smijeh. *Književna Rijeka*, 9–10, 30.
- Macedonio, F. (1999) Junak u gaćama. *Književna Rijeka*, 9–10, 27–29.
- Milić, G. (1999). Razgovor s Francescom Macedonijem. *Književna Rijeka*, 9–10, 29–30.

IZVOR

- Kompanjet, Z. (1977). *Šete bandijere ili prevrtljivac: komedija u dva čina*. Rijeka: Otokar Keršovani.

ECHOES OF THE ITALIAN RENAISSANCE IN LIBURNIA.
A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE COMEDY *MUŠKARDIN* AND *ŠETE*
BANDIJERE BY ZORAN KOMPANJET

Summary

The theme of this paper focuses on a part of Zoran Kompanjet's dramatic opus, specifically on the Čakavian translation of Ruzante's comedy *Muškardin* and on his original comedy titled *Šete bandijere*. Initially, the author's translations of Italian plays into the Čakavian dialect, which served as a basis for writing his only original drama, will be examined. The analysis will begin with a brief review of the translation of the Renaissance comedy *Muškardin*, whose characteristics will be comparatively examined in relation to the features of the contemporary work *Šete bandijere*. The interpretation of the latter work will focus on elements of the modern and traditional, as well as on techniques through which the comedic is sublimated with the tragic. Special emphasis will be placed on the character of Perdica as the main driver of the dramatic action and on the term »perdicovština« or fickleness, as a timeless social phenomenon. In conclusion, the significance of Kompanjet's dramatic work, especially the translations of Italian comedies, and his role within the framework of both the Čakavian and broader national literature, will be highlighted.

Key words: *Chakavian literature, carnival culture, comedy, translation, perdicovština.*

ECHI DEL RINASCIMENTO ITALIANO IN LIBURNIA – ANALISI COMPARATIVA DELLE COMMEDIE *MUŠKARDIN* E *ŠETE BANDIJERE* DI ZORAN KOMPANJET

Riassunto

Il tema di questo articolo è concentrato su parte dell'opera drammatica di Zoran Kompanjet, rispettivamente sulla traduzione in ciacavo della commedia *Moscardino* di Ruzante e su una sua commedia originale *Šete bandijere* (*Sette bandiere*). Nell'introduzione si considereranno le traduzioni dell'autore di pezzi teatrali italiani che gli serviranno per scrivere il suo unico dramma originale. L'analisi muoverà da una breve trattazione della traduzione della commedia rinascimentale *Moscardino*, le cui caratteristiche saranno analizzate comparativamente rispetto alle caratteristiche dell'opera a noi contemporanea *Sette bandiere*. L'interpretazione di quest'opera si focalizzerà sugli elementi moderni e tradizionali, come anche sulle tecniche con cui il comico si sublima nel tragico. Si metteranno in particolare rilievo il personaggio di Perdica come principale animatore dell'intreccio e il termine „perdicovština”, vale a dire volubilità come fenomeno sociale di tutti i tempi. In conclusione, si ribadirà l'importanza dell'attività drammaturgica di Kompanjet, specie delle traduzioni delle commedie italiane e del suo ruolo sia nell'ambito della letteratura ciacava che in quello nazionale.

Parole chiave: *letteratura ciacava; cultura carnevalesca; commedia; traduzione; »perdicovština«.*

Podatci o autorima:

Ivona Smolčić magistra je hrvatskoga jezika i književnosti. Doktorandica je na Poslijediplomskom sveučilišnom doktorskom studiju *Hrvatska kultura* Sveučilišta u Zagrebu. Zaposlena je u novinarstvu i u odnosima s javnošću.

E-adresa: ivona.smolic5@gmail.com

Ervin Pavleković magistar je hrvatskog jezika i književnosti te komunikacije, kulture i medija. Doktorand je na Poslijediplomskom sveučilišnom doktorskom studiju *Humanističke znanosti* Sveučilišta u Zadru. Radi kao novinar, urednik i kritičar *Novog lista*.

E-adresa: e.pavlekovic@gmail.com