

PATRIK GREGUREC

Efemernost; Arlecchino – Pomet – Till Eulenspiegel – Petrica Kerempuh

Ovaj esej pratit će metamorfozu koju prolazi maska, odnosno lik Arlecchino iz talijanske glumačke tradicije *commedije dell'arte*, dok srasta u hrvatsku književnost. Pomet Marina Držića očit je pandan Arlecchinu, no ovaj će se esej usredotočiti na simboličku adaptaciju Arlecchina u kontinentalni dio Hrvatske. Pratit ćemo put te maske i njezinu simboliku od talijanskih korijena, preko Jadrana, ali i preko Alpi, do Zagorca Petrice Kerempuha. *Efemernost*, u smislu neuhvatljivosti i prolaznosti izravnog kazališnog iskustva, bit će koncept koji će nas voditi tim putem.

U 16. stoljeću predstave *commedije dell'arte* glumile su se na dva načina: *a soggetto*, odnosno prema predlošku, ili *all'improviso*, gdje bi glumci improvizirali kazališnu predstavu iz perspektiva svojih likova. Iako postoje zapisani *lazzi*, odnosno tekstovi prema kojima su rađene predstave *a soggetto*, moramo se složiti s Višnjom Machiedo kad za *commediju dell'arte* piše da je ona u europskoj

kazališnoj tradiciji „koliko slavljena toliko i nedovoljno poznata“. Slavna je, nastavlja Višnja Machiedo, „zahvaljujući vitalnosti svog mita“, a nepoznata je zbog svoje efemerne naravi. Dovoljno je uputiti na poglavlje njezine knjige *Arlecchinove šale, dosjetke, uzrečice i dijalozi, pozdravi i izrazi štovanja*. Ondje je popis šala koje je, pretpostavljamo, glumac koji je glumio Arlecchina trebao imati u džepu i kojima se mogao koristiti ovisno o prilici i publici. Sve šale imaju označenog adresata, recimo „gostioničaru; mesaru; dužniku; pijancu; za utučenost; zbog gladi“. Tako bi šala za utučenost glasila: „Utučen sam kao glumac bez kazališta, kao liječnik koji je izliječio bolesnika prvog dana liječenja.“ A šala za gostioničara glasi: „Da se pronađe dobra gostionica, potrebne su četiri stvari: kruh s očima, juha s očima, vino bez očiju i, dakako, konobar bez očiju.“ (Machiedo, 80–88)

Između svih tih šala, svih tih grubo zapisanih *lazza*, živi izgnano kazalište, tekuća



foto: Marko Ercegović

vladavina efemernosti, duboko u nukleinskim kiselinama koncepta kazališta.

Efemernost je u *commediji dell'arte*, kako je i rečeno, vrlo specifična. Ona se ne oči-

tuje samo u činjenici da glumci *commedije dell'arte* nisu puno zapisivali, ni u tim rijetkim *lazzima* koji su izdržali sve prirodne i političke nepogode kroz stoljeća. Efemernost je utkana u samu dramaturgiju karaktera maski

commedije dell'arte, posebno kod Arlecchina, poznatog po šarenom zakrpanom kostimu i *slapstick* humoru. Neovisno o njegovu skromnom početku od prve maske pod imenom Zanni, koji je bio ogledalo turobnoga života seljaka, Arlecchino je proslavio mnoge glumce *commedije dell'arte*, glumce koji su mu dodavali karakteristike koje se i u današnjim izvedbama Arlecchina mogu promatrati kao sedimenti na stijenama. „Od prvog Arlecchina Alberta Ganasse iz Bergama, koji sa svojom trupom nakon 1572. glumi u mnogim evropskim gradovima, preko slavne 'zvizdejde' Tristana Martinellija pa do Domenica Bianconellija, koji daje nov zamah razvoju tog tipa, mijenjajući mu ćud kako bi ugodio Parižanima, tj. pretvara ga u profinjenijeg i zajedljivog Harlekina.“ (Machiedo, 29) Višnja Machiedo kratkom poviješću Arlecchina dokazuje njegovu podatnost promjeni na makrorazini, kroz godine i zabilježene povijesne osobe.

O Arlecchinovoj efemerosti na mikrorazini, u kontekstu konkretnih scena i gesti, možemo čitati u *Moving body*, zbirci predavanja Jacquesa Lecoqa. U predavanju naslovljenom *U comediji dell'arte umreš od svega*, Lecoq primjećuje: „U *commediji dell'arte* moguće je umrijeti od svega, od želje, od gladi, od ljubavi, od ljubomore. Tako je dramski prostor produžetak onoga što je moguće u svakodnevicu. Zbog toga će i razina glumačke igre biti odvedena do granice, u akrobacije. Ipak, nemoguće je zauvijek ostati u krajnjim emocionalnim stanjima – ne možete umirati ili skapavati od gladi cijelo vrijeme, tako da su likovi uvijek brutalno bacani s jedne strane na drugu. Smijeh, kada prijeđe granicu, pretvara se u suze, ali vidimo da je kod Arlecchina gesta ista za oboje. Smije li se ili plače, Arlecchino se svejedno bezbrižno kotrlja po zemlji.“ (Lecoq, 121.)

Arlecchino će, karakteristično za Dubrovnik kao jedno od središta europskoga svijeta u 16. stoljeću, vrlo brzo prijeći Jadransko more. U Dubrovniku će se mikrorazine

i makrorazine Arlecchinove metamorfoze udomačiti u Držićevu Pometu. Pomet je kreativni spletkaroš, majstor intrige, snalažljiv i inteligentan lik koji se ipak koristi svim svojim harlekinskim alatima u funkcionalnom smislu – on pokreće radnju. No postoje knjige i knjige o Arlecchinovu cvjetanju u obliku Držićeva Pometu. Dok Arlecchino s jedne strane obale Jadrana, a Pomet s druge strane, unatoč političkim otporima, uspijevaju okupiti veliku publiku, iza Alpa se javlja jedan samozatajni Nijemac, Till Eulenspiegel, Arlecchinova sljedeća postaja.

Till Eulenspiegel je lik iz njemačkih narodnih priča kojega bi glumili njemački glumci. Izgledao je slično kao Arlecchino, s odijelom zakrpanim tkaninama različite boje, a katkad je čak bio prikazan i s kapom dvorske lude. No ono što ga razlikuje od Arlecchina je Tillu Eulenspiegelu etimološki zadano, i ikonografski ostvareno. Kao što predlaže ime Eulen – Spiegel, odnosno sove – ogledalo, Till Eulenspiegel je bio prikazan s ogledalom u jednoj ruci i sovom u drugoj. Eulenspiegel je i dalje bio uvijek gladni prepredenjak koji se šali na račun svojih suvremenika, no *kostimski* je bio simbolički određeniji od Arlecchina. Ogledalo je bilo tu da svima bude jasno da su njegove ludorije ogledalo naroda, a sova je dodala novi sloj – simbolizirala je mudrost. Till Eulenspiegel je dakle bio smatran i mudracem koji gegom može otvoriti put prema dubljim uvidima u društveno stanje.

Možda je najprigodnije predstaviti Tilla Eulenspiegela simfonijom Richarda Georga Straussa, pod naslovom *Vesele zgode Tilla Eulenspiegela*. Straussova simfonija glazbom prati Tilla Eulenspiegela od prve avanture u kojoj Till, jašući konja, ulazi u tržnicu i ruši sve svojim šepRTLjavim jahanjem te pobjegne. U drugoj avanturi je odjeven kao svećenik i ulazi u koketiranje s heretičnoscima, a u trećoj je zavodnik sve dok se ne zaljubi. Nakon toga Till se nađe u društvu akademika kojima predloži nekoliko groznih teza, izvrijeđa ih

i ode, ostavljajući akademike potpuno zbunjena. Identičnu scenu imamo u Italiji, Arlecchina, a prenosi nam je Cesare Rao u svojim pismima, u kojima spominje Arlecchinov govor pred akademikima, koji počinje ovako: „Budući da razabiremo kako ste se vi, uz mnogo kokodakanja i uz velik urnebes, pokrenuli u svojoj Akademiji zato da propovijedate neznanje, čemu se mi možemo samo uvelike radovati...” (Machiedo, 77)

Na kraju Straussove simfonije svjedočimo glazbenoj obradi Tillova suđenja. To je scena suđenja za heretičnost i općenito uništavanje morala, ne toliko drugačijega od Sokratova, i osude za isto. No Till i dalje bezbrižno zviždi dok mu stavljaju omču oko vrata. Prema Straussovim bilješkama, koje navodi stranica Filharmonijskog orkestra na Rhode Islandu, Tillovo smaknuće izgleda ovako: „Stavite ga na vješalo! Eno ga, ljulja se; dah napušta tijelo, posljednji trzaj prije nego što Till napusti svijet smrtnika.“ (Usp. RIPHIL.) No na samom kraju, melodija se vraća u visoke tonove, koji predlažu da Till Eulenspiegel ipak ima zadnju riječ i da, neovisno o vješanju, i dalje živi, da je posljednji smijeh uvijek njegov. I kod Straussa, u glazbenoj formi, Arlecchino u obliku Tilla Eulenspiegela zadržava svoju efemernu kvalitetu, on može umrijeti, tu nema problema, ali jednostavno ne može ostati mrtav.

Preko Alpi i vjerojatno preko Mađarske, a sigurno preko knjiga, dopire smijeh netom obješenoga Tilla Eulenspiegela, našega kontinentalnog Arlecchina i do Zagorja. Ondje se zvao Petrica Kerempuh, no nije Petrica odmah našao svoje mjesto na našim prostorima i u Krležinim *Baladama*. Miljenko Jergović vješto sažima prvotnog Petricu Kerempuha na svojem internetskom portalu:

„Najprije je bio pohrvaćeni Till Eulenspiegel ili mađarski junak Matijaš Grabancijaš, kojega je našim naravima i govorima priveo još Tituš Brezovački. Dakle, bje Petrica naše ime, ali bez ikakva našeg sadržaja. Opjevao

je nepravde koje se čine malome čovjeku i seljaku, rugao se bogatima i vlasti, pravio budalu od sebe, jer shvate li ga ozbiljno, mogao bi i glavu izgubiti, i zapravo – nije ni postojao.“

Krleža, jasno, nije izmislio Petricu Kerempuha. On ga je otkrio i prepoznao kao plodnu ljušturu pogodnu za dramaturšku obradu, za adaptaciju s preciznom perspektivom koja u isto vrijeme poštuje originalni lik i puni ga svestremenosti kroz partikularnost. Jergović prati Petričin put s nama i nastavlja:

„A onda se takvoga Petrice Kerempuha dočepao Miroslav Krleža, koji ne samo da je stvorio Petričin svijet i njegovu pjesmaricu, nego je stvorio i jezik Petričinih pjesama. Od prostih i jednostavnih seljačkih narječja, na kojima se i ne može bog zna što reći, osim kakvo je vrijeme, kako je rodilo žito, kako je bilo sinoć u krčmi i kakve su guzice u krčmarice, Krleža je stvorio jezik koji je već mogao sve i kojim je Petrica u svojim pjesmama mogao izreći sve ono što mu oči vide i uši čuju. Krleža nije stvorio imaginarnog junaka, ali mu je dao jezik.“

Kao da nastavlja Straussovu simfoniju, Krleža svojega Petricu Kerempuha smješta pod galge, odnosno vješala. Petrica pjeva svoje mučne pjesme obješenim galženjacima, dakle mrtvacima. Krleža tu reže ironijom kao najbolji mesar, postavlja mudrog i duhovitog Petricu, punog filozofskih uvida koji mogu promijeniti svijet – pod mrtvace koji, i da ga mogu čuti, ne mogu ništa učiniti. Komedijaš, cinik, satirik i mudrac Petrica pjeva o svijetu u kojem kmetovi rade samo da mogu platiti arbitrarne i eskalirajuće poreze i o seljacima koji moraju davati djecu u rat kako bi preživjeli. Dok se nad njega nadvija sjena galgi, Petrica pjeva svojoj permanentno mrtvoj publici o gradnji tvrđave koja je trebala obraniti Hrvatsku od napada Turaka. „Na koncu pak Turčin potukel nas se bu“, pjeva Petrica, čime odaje atmosferu gradnje te tvrđave i govori da ponovno sve ide preko leđa kme-

tova. Kmetovi moraju „na tlaku“, odnosno „iti festunge graditi, bedeme kopati i morta nositi“. Na kmetove pada zahtjevan posao građenja tvrđave, a onda će oni morati i „u vojščinu iti“. Dakle, kmetovi grade tvrđavu na kojoj će poslije poginuti u bitci, kopaju svoj visoki grob.

Kod Petrice Kerempuha nad gegom su prevagnule filozofska misao i britka društvena analiza, što je itekako utjecalo na efemernost koja je do sada služila kao temelj, i Arlecchinu, i Pometu, i Tillu Eulenspiegelu.

Gumbelijum roža

fino diši,

na galgam se bumo

zibali si.

Hej, haj, prišiel je kraj,

nigdar več nebu dišal nam maj!

Zavijal celu noč stekli je pes,

celu noč pilko nam hoblal je les.

Z scalinom nam buju prelejali grob,

v pesje gnojnišče zlopatali drob.

Gumbelijum beli mertvečki diši,

z galgah se nigdo povernul ni.

Hej, haj, nek cvate maj,

nigdar nas v pekel taj

nebu nazaj. (Krlēja, 7)

'Gumbelijum' na kajkavskom znači 'đurđica', a na Krležinu kajkavskom u pjesmi *Gumbelijum roža fino diši*, gumbelijum je miomirisni cvijet koji raste ispod galgi, pod nogama mrtvaca. Gumbelijumu se u pjesmi itekako promijenili miris: na početku pjesme gumbelijum „fino diši“, a na kraju „mrtvečki diši“. No to nije odraz efemer-

nosti, tu nema poletnog svemogućeg duha Arlecchina. Nema Pometova ingenioznog plana i improvizacije. Nema Tillova vječnog smijeha nakon smrti. Krležin Arlecchino je *finalan*, njegova efemernost staje i prije nego što je njegova pjesma počela, njegovi uvidi i njegova mudrost su uzaludni jer padaju na mrtve uši. Nada ne postoji. Petrićini seljaci ostaju u perpetualnom krugu daća i mača. Smrt je konačna, pogotovo smrt razuma. Čak ni cvijeće neće ponovno narasti, jednom kad poprimi miris smrti. Uostalom, Balade i završavaju s *Hej, haj, nek cvate maj, / nigdar nas v pekel taj / nebu nazaj*.

Za misaoni eksperiment, zanimljivo je razmisliti zašto su Till Eulenspiegel, a pogotovo Petrica Kerempuh, toliko drugačiji od svojih mediteranskih parnjaka Arlecchina i Pometa. Arlecchino i Pomet lete kao slobodne ideje, transformiraju se kao kakva nanoglina koja se prilagodi svakom trenutku, kao vidra, neuhvatljivi. S druge strane, Till i Petrica su mnogo teži; Till uvodi sovu u Arlecchinov simbolički identitet, a Petrica zaustavlja tradiciju efemernosti, kao da je Krleža odlučio da je Arlecchino odrastao, da je merkurijalni Petar Pan povijesti kazališta i književnosti napokon počeo sam plaćati račune i uvidio velike nepravde. Možda je tako zato što je Petrica Kerempuh napisan u književnoj formi, dakle u svojoj srži u finalnom obliku; možda je tako zbog financijskih uvjeta: Dubrovnik je u 16. stoljeću bio mali centar svijeta, a kopno prožeto gladi i ratovima. Ili je do holističkih geografskih ograničenja i dopuštenja, možda su Talijanima i Dubrovčanima beskonačnost mora i horizont davali nekakvu nadu i lagodnost, dok su neumoljive planine, nepregledni brijezi i tihe ravnice zvale na introvertiraniji tretman lakrdijaša. Sva četiri Arlecchinova oblika, njihova simbolika i fizikalnost, za glumce su (i druge umjetnike) i dalje predmet istraživanja, a i temelji njihovih izvedbi. No još nije zabilježen pomak s Krležina Petrice Kerempuha u pogledu daljnje transformacije originalnog lika iz *commedije dell'arte*. Time

se na kraju ovoga eseja o efemernosti otvaraju pitanja o efemernosti, a tako, vjerojatno, i treba biti. Je li Krležin Petrica Kerempuh krajnja metamorfoza Arlecchina? Može li se dalje nakon Petrice Kerempuha ili je Krleža zaista ubio Arlecchina?

LITERATURA

Jergović, M. (2019.) *Petrica Kerempuh*, u: *Ajfelov most*.
<https://www.jergovic.com/ajfelov-most/petrica-kerempuh/>

Krleža, M. (2022.) *Balade Petrice Kerempuha*.
Zagreb, HAZU i Školska knjiga.

Lecoq, J. (1997.) *The Moving Body*.
London, Bloomsbury.

Machiedo, V. (1987.) *Komedija dell'Arte, antologija*.
Zagreb, Cekade. Predgovor, izbor i prijevod:
Višnja Machiedo.

RIPHIL (Rhode Island Philharmonic Orchestra).
THE STORY BEHIND: R. Strauss' Till Eulenspiegel's Merry Pranks. <https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-r-strauss-till-eulenspiegel-s-merry-pranks>