

KAZALIŠTE ISPRAZNI DAVORA MOJAŠA, U ROMAN STAVLJENO¹

Lada Čale Feldman

UDK 821.163.42.09Mojaš, D.-3

Prilog se tiče prožimanja proze, poezije i kazališta u opusu dubrovačkog novinara, pisca i redatelja Davora Mojaša, voditelja Studentskog teatra Lero i autora nekoliko žanrovski hibridnih književnih djela, u kojima se ili propituje granica između dokumenta i fikcije ili međusobno omjeravaju mediji pisane riječi i kazališnog uprizorenja. U nizu međusobno po tome srodnih autorovih književnih istupa svojim se srazom naizgled nesukladnih izričaja, žanrova i ontologija ipak izdvaja naslov *Kazalište Isprazni* (2005), jedan od rijetkih hrvatskih primjera, uvjetno rečeno, romaneskne tematizacije kazališnog fenomena, koliko god kazalište tu namjerice figuriralo u svojstvu isprazne tlapnje.

Oslonjen s jedne strane na autentični povijesni trag o Akademiji Ispraznijeh - koja je, kao sljedbenica srodnih talijanskih udruženja, djelovala u Dubrovniku od kraja 17. do prvih desetljeća 18. stoljeća, te od koje autor posuđuje ključnu atribuciju svojega izmišljenog kazališta – »roman« međutim pod tom povijesnom krinkom krijumčari i aluzije na suvremene Lerove predstave, »isprazne« u svojoj upornoj ambiciji da Dubrovniku – mitskom Gradu-teatru - povrate sjaj njegove višestoljetne civilizacije i tako ostvare poetiku patine koja je u podlozi niza snovitih, neizvedivih projekata kojih opisi tvore fragmentarno tkivo »romana«. Članak to uporno poricanje opstojnosti kazališta o kojemu je u romanu riječ tumači u svjetlu psihoanalitičke teorije o »negativnoj halucinaciji« (Green), dok topose vezane za dubrovačku prošlost uklapa u tradiciju zapadnoeuropske opsesije »zastarjelim predmetima« (Orlando), ističući kako je riječ o estetici koja se, svjesna vlastite posvemašnje suvišnosti, izričito opire modernoj funkcionalnosti.

Ključne riječi: kazališni roman; suvremena hrvatska književnost; Davor Mojaš; *Kazalište isprazni*; mit o Gradu-teatru; negativna halucinacija; zastarjeli predmeti

¹ Ovaj rad je nastao u okviru institucionalnoga istraživačkog projekta Književno znanje Filozofskog fakulteta u Zagrebu koji financira Europska unija – NextGenerationEU.

Premda je hrvatskoj javnosti nedvojbeno vrlo dobro poznata ne samo njegova profesionalna djelatnost dugogodišnjeg novinara Hrvatskoga radija i kazališnog kritičara koji u različitim strukovnim časopisima i *online* forumima redovito izvještava o dramskim produkcijama Kazališta Marina Držića u Dubrovniku, nego i, čak možda prvenstveno, njegova umjetnička vokacija kojoj se već preko pedeset godina odano predaje u svojstvu voditelja i redatelja Studentskog kazališta Lero, spisateljska persona Davora Mojaša dosad jedva da je naišla i na kakav akademski odjek. Da je međutim Mojaš ujedno i razmjerno plodan pripovjedač i dramatičar, dokazuje niz od nekoliko književnih naslova, *Stanje lune* (1999.), *Kazalište isprazni* (2005.), *Trag miholjica* (2009.), *Viatik conte Iva* (2015.), *Nesan Marina Držića* (2017.) i *Skroviti teatar* (2024.). Pod njima se kriju neobični, nerijetko žanrovski hibridni svjetovi, uvijek iznikli iz brazdi dubrovačke intelektualne i umjetničke prošlosti, bilo da je, najčešće dakako, riječ o ostavštini dubrovačkih prozaista, pjesnika i dramatičara, ili o znanstvenim i esejističkim raspravama drugih znamenitih dubrovačkih autora, filozofa, povjesničara i putopisaca, domaćih ili udomaćenih. Svima je međutim nešto zajedničko, jer svi su, reklo bi se jednako koliko i Mojaš, opsjednuti dešifriranjem antropološke i kulturološke enigme Grada s velikim *g*, imamo li na umu njegovu paradoksalnu pripadnost višestrukim – geografskim, političkim i kulturnim – periferijama, a opet i gotovo neiscrpivu sposobnost da figurira kao centar višestoljetne civilizacije, štoviše, kao njezina kamena kazališna pozornica, na kojoj se, kako je svojedobno Peter Sloterdijk dojmljivo formulirao, »pothvat plastične egzistencije nosi u prostoru otvorene izričitosti« (Sloterdijk 1992: 85). Koliko god se osim redateljskim radom bavio i književnikovanjem, Mojaš će ostati privrženik mita o Dubrovniku kao Gradu-teatru te utoliko aktivni, stvaralački dionik Sloterdijkova uvjerenja da su »visoke kulture« upravo »one civilizacije koje dramu rođenja i stvaranja svijeta ponavljaju u simboličkom istupanju naprijed najizražajnijih tvorbi« jer »kulture nisu samo socijalni 'sustavi'» nego su »prije svega sustavi izgradnje pozornica«, odnosno »tvorbe koje same sebe dramatiziraju i čiji se životni nerv sastoji u sposobnosti da uvijek ponovno odigraju svoje vlastito procesiranje u svjetskom vremenu, putem dramskih uprizorenja, kako bi stigle na visinu svoje aktualnosti« (*ibid.*: 85-86).

No gradske pozornice te razine samosvijesti nužno generiraju i razvijeniji, složeniji pojam jastva. Jastvo kao struktura nastaje naime, kako je još Goffman pokazao, u društvenom iskustvu i interakciji te je gotovo nepoznato u jednostavno organiziranim zajednicama, gdje pojedinac ne može iskusiti raznolikost karakterističnu za urbani život koja ga prisiljava da promatra razliku između sebe i drugoga, kao i da razmišlja o razlici između svojeg prošlog i sadašnjeg sebe. Urbani antropolog Ulf Hannerz uz Goffmana spominje tako i povjesničare poput Colina Morrisa koji razvoj određenog osjećaja sebe pripisuje srednjovjekovnoj Europi, konkretnije novonastalim urbanim središtima, dodali bismo, poput Dubrovnika:

S našeg gledišta, prirodno je razmišljati o gradu kao o jednoj vrsti mjesta gdje se takva raznolikost sebe može dogoditi; doduše vjerojatnije u nekim gradovima nego u drugima, i vrlo vjerojatno s društveno uređenim varijacijama u individualnoj svijesti o sebi unutar grada. (Hannerz 1980: 224)

Tako je i intimna veza između Dubrovnika i kazališta s jedne, te grada i pojedinaca koji su u njemu izrastali s druge strane započela, kao i u većini srednjovjekovnih i renesansnih komuna, od prve pojave izvedbene komunalne samosvijesti, od izraza što ga je ona pronašla u svečanom ponašanju na gradskim ulicama, u »predstavama« koje Jean Duvignaud naziva »društvenim dramatizacijama« i »svjetovnim liturgijama« (Duvignaud 1978: 121, 130). One su gradske kuće i trgove pretvarale u semiotizirane prostore, u scenografije koje poprimaju stilske vrijednosti i pokazuju svoj retorički potencijal. Evo kako i francuski kazališni sociolog povezuje pojavu koncepta jastva u srednjem vijeku s »neprestanom i strastvenom teatralizacijom« koja je pratila srednjovjekovni društveni život:

Nije li se tu težilo za tim da se društveni čin pokaže i odglumi, kao da život predstavlja samo postavljanje na scenu najvažnijih činova u društvenom životu? Svako ponašanje, svaka emocija, svaka veza koja se uspostavljala među pojedincima, kao i svaka veza koju su ljudi uspostavljali sa prirodom izražavali su se i kristalizirali u ulogama koje su se igrale. Tako se u predstavljenjima i odglumljenjima čovjeka kao ličnosti ovaploćivao individualni i kolektivni život; društvo je bilo pozornica na koju je čovjek dolazio da bi kroz jednu masku na njoj tkrio svoje biće. Hrišćanstvo je pojmu ličnosti

možda pridalo metafizičku realnost, ali pored te tvorevine apstraktnog razmišljanja, ljudske grupe su u praksi ispitale »kategoriju jastva« kroz znake, simbole i alegorije čije značenje nije zavisilo od pojedinca, ali čiji su način korišćenja i stil zavisili, zauzvrat, samo od njega (ibid.: 122).

Nemoguće je stoga povodom Mojaševa spisateljskog odnosa spram Dubrovnika mimoći spomenutu asocijaciju visoke civilizacije i kazališta, osobito kada se zna kakvo mjesto u simboličkom identitetu grada igra taloženje spomenutoga mita, kao i do koje su mjere specifične simboličke reprezentacije kadre obilježiti »dušu« grada, »bit njegovog bića«, njegov položaj u kozmičkom dijagramu, njegovu sposobnost da bude kognitivni model, sredstvo intelektualnog uvida u smisao svijeta (Bogdanović 1976: 10). Bogdanović čak govori o svojevrsnom »psihizmu« grada, jer bez svojih simboličkih prikaza, grad nije ništa više od slijepog uništavanja prirode: »Gradovi bez sjećanja obično su gradovi poremećenog osjećaja i poremećenog morala« (*ibid.*: 38). Ispitujući svojim sjetnim književnim naslovima snagu i stanje sjećanja na kazalište kao temeljnu simboličku reprezentaciju Dubrovačkog etosa, koja se u dvadesetom stoljeću prometnula u doživljaj Dubrovnika kao kamenog Shakespeareova kazališta Globe (Paro 1981: 147), Mojaš će međutim ujedno nasljedovati i cijelu kritički nastrojenu diskurzivnu genealogiju koja je spomenutu metaforu, ili mit, gradila, od Držićeva »Njarnjas-grada« i opustjela »velikog kazališta« Luja Vojnovića (prema Banac 1992: 141), preko »lijepo zavjese« koja kod Josipa Berse pada sa slomom Republike (2025: 51), do jalova »festivalskog sjaja« socijalističkog društva (Gotovac 1986: 12) i gorkoga ratnog »hamletišta« Luka Paljetka (Paljetak 1997). Naravno, kritički nabijena perspektiva iz koje se grad i njegov društveni život promatraju kao kazališni mora donekle biti, kako Elisabeth Burns sugerira (Burns 1972 11-13), perspektiva distanciranog promatrača, nekoga tko se osjeća na marginama gradskog društva i, posebno, političkog djelovanja, no Mojaševa vizura možda jest (estetski) distancirana, ali nipošto nije moralistička, niti je usmjerena na to da raspršuje kazališne iluzije, nego prije da ih spisateljskom fikcijom prizove i osnaži.

Otud dakle i moj interes za njegov književni uradak koji je najdalje segnuo u naporu da se protegne onkraj granica lista papira i stvaralačkom prožimanju različitih medija i žanrova, njegov naime eksperimentalni povijesni »roman«,

preciznije, zbirku međusobno povezanih kratkih priča-prizora, rječito naslovljenu *Kazalište isprazni*, objedinjenu prema zajedničkoj osnovici koja to, kako ćemo vidjeti, nije, jer se neprekidno samoopovrgava i samopotkapa. Pokušamo li naime u zbirci nazrijeti naznake neke »radnje«, mogli bismo reći kako se u tome nizu od petnaestak pripovjedno-lirskih meditacija nastoje pratiti namjere, projekti, ugroze i prepreke s kojima se u svojim kazalištarskim ambicijama suočava neka glumačka družina, koja je, kako »roman« zamišlja, suvremeni ili čak onkrajvremeni izdanak družine koja je svojedobno, u 18. stoljeću, možda tvorila odvojak Akademije Ispraznijeh odnosno Dangubijeh (*Accademia degli Oziosi Eruditi*), utemeljene 1690-ih, jedne od prvih tovrnsnih institucija hrvatskoga ranog novovjekovlja. Zahvaljujući Mirku Deanoviću (Deanović 1933), ali i razmjerno nedavnoj sistematizaciji što su je u svojem prilogu povijesti raznih dalmatinskih »akademija« nastalih po uzoru na talijanska srodna društva, a osnovanih u Dubrovniku, Zadru i Splitu, ponudile Petra Košutar i Branka Tafra, o spomenutome dubrovačkom udruženju možemo sa sigurnošću znati da se okupljalo u ljetnikovcu Sorkočević i u perivoju Vicka Petrovića na Pločama, da se bavilo svekolikom kulturom, poviješću i jezikom, da je »poticajno djelovalo na širenje kulturnoga ozračja jer se među članovima uvijek našlo vrijednih pojedinaca koji su vukli napretku« te da su se oni »većinom bavili književnošću« premda »je bilo i drugih aktivnosti« (Košutar i Tafra 2010: 143), iako se ne kaže jesu li, primjerice, neke bile predstavljачke naravi.

No iz članka je razvidno da se jedan od planova Akademije, izrada trojezičnog latinsko-talijansko-slavenskog rječnika i gramatike narodnoga jezika, nije do kraja ispunio jer se glavni akademik angažiran na tome zadatku, Đuro Matijašević, morao otputiti u Rim, što je tek jedna u nizu okolnosti koje će tvoriti osnovicu Mojaševe zaludenosti propalim, neuspjelim, zamišljenim ali neprovedenim projektima o kojima će svjedočiti brojne napomene što će ih istraživači nalaziti pri potrazi za relevantnim podacima o dubrovačkim uglednim predšasnicima i njihovim nerijetko nedovršenim ili čak zagubljenim djelima i pothvatima. Akademija je djelovala četiri desetljeća, procvavši posebice u drugom desetljeću 18. stoljeća, uz neprekidne pauze i tek prigodna buđenja, ali kako se zna da su među njezinim članovima bili pjesnici i dramatičari poput Ignjata Đurđevića, Petra Kanavelića i Dživa Sarova Bunića, pretpostavka o tome da je Akademija imala sklonosti i prema kazališnoj djelatnosti koja se u to isto vrijeme, primjerice, u Dubrovniku

odvijala pod znakom francuskoga utjecaja - pa se za Bunića tvrdi da je bio jedan od Molièreu sklonih prerađivača, a za Kanavelića i da je autorom jedne od »kontaminacija« triju Molièreovih komedija, *Andra Štitikece* – nije u potpunosti neutemeljena, premda nipošto nije niti nedvojbeno potvrđena.

Tako se i za Mojaševu domišljenu, ako ne i, da se oksimoronski izrazimo, doslovce dosanjanu družinu Kazališta *Isprazni* zna jedino – da se ništa detaljnije ne zna niti o njezinom sastavu, niti o njezinom repertoaru, niti o izvedbama, okolnostima ili publici njezinih predstava, pa autora kanda privlači upravo prazninom koja zjapi iza njezina imena. Premda »roman« (koji to dakle ni sam u potpunosti nije) uvelike oprimjeruje krug autorovih tematskih, motivskih, žanrovskih i stilskih preferencija i permutacija unutar kojega će se, gotovo u svojstvu svjesno variranih inačica, kretati i ostala njegova djela – jednako se svojim hibridnim literarnim ustrojem istodobno i opirući i združujući s dominantnim poetičkim strujama suvremene hrvatske i ine književnosti – ipak se izborom (pseudo)romaneskne »povijesne fantazije« na kazališnu temu autor osmjelio na dodatno »očuđenje«. Kako se naime sva njegova djela opetovano fokusiraju na prošlost, a onda i na diskurzivne moduse u kojima se prošlost očituje ili kojima se prošlost nastoji zahvatiti, Mojaševa proza mogla bi se učiniti, primjerice, uklopivom u problematiku i interese historiografske metafikcije, osobito u njezinu »malopovijesnom« odvijetku, baš kao što će i autorovu dramatiku nesumnjivo odlikovati i oblikovati postdramski tretman dramskog predloška, no i u jednome i u drugome slučaju teško da će ti već naveliko eksploatirani analitički parametri uspjeti apsorbirati Mojašev opus bez ostatka, bez upravo onoga viška zbog kojega se i doima toliko iščašenim iz matice hrvatske pripovjedne i dramske produkcije dvijetisućitih. *Kazalište Isprazni* zoran je primjer spomenute nesmjestivosti, jer bismo u njemu, čak i kada bismo fantazijsku sastavnicu stavili postrance, prije svega morali detektirati pripadništvo žanrovskoj tradiciji koja je u hrvatskoj književnosti razmjerno slabo razvijena, tradiciji naime kazališnih romana.

Posrijedi je inherentno transmedijalni žanr o kojemu sam već pisala drugdje (usp. Čale Feldman 2023: 163-166), no za koji je ovdje ključno istaknuti da na različite načine, dakle što eksplicitno što implicitno, spaja izvedbenu praksu, najkolektivniji od svih medija, s medijem pisma i književnom vrstom koja je aksiomatski individualistički nastrojena. Ovo pak znači da će se kazališni roman

zbog te dvojnosti kretati duž višestrukih drugih s time skupčanih rasjeda – javnosti i privatnosti, uronjenosti u politički kontekst i povlačenja iz njega, socijalne interaktivnosti i psihičke unutrašnjosti, jezične i tjelesne retorike, fiksijske igre i stvarne investiranosti. Kao žanr, nadalje, koji eksploatira i temporalno divergentne imaginacijske resurse slobodna vremensko-prostornog protezanja s jedne i jednokratne, apsolutne sadašnjosti s druge strane pokazat će se sklonim kompenzirati svjetotvorne manjkove i granice i jezične i izvedbeno-tjelesne umjetničke ekspresije. Nije neobično stoga da su se u njemu nerijetko okušavali pisci koji su se iz različitih razloga morali miriti s vlastitim propalim kazališnim pothvatima i neiživljenim karijerama, poput Gustavea Flauberta, Henrya Jamesa, George Eliot i Jamesa Joycea, koliko nam god bili znani međutim i pisci u obama medijima izrazito uspješni, poput Miroslava Krležu, koji je poput svojih uglednih prethodnika također u specifičnostima kazališne umjetnosti vidio ne samo sugestivnu metaforu, nego i plodno ishodište upravo za izum novih romanesknih, narativnih strategija, kakve su, primjerice svojstvene njegovom *Banketu u Blitvi* (usp. Čale i Čale Feldman 2008: 39-56).

Usuprot, međutim, raširenoj pretpostavci kako se kazalište i roman susreću u povijesnom trenutku u kojem kazalište gubi na kulturnome značaju, a prevlast odnosi pripovjedna sloboda »kanibalističkih« apetita romaneskne forme, kakvima ih je zvala Virginija Woolf - forme koja će nasuprot javnih obznana i socijalnosti suigračkog zajedništva afirmirati introspektivne dubine subjektivnih percepcija svijeta – David Kurnick pokazuje da su netom nabrojani europski pisci ne samo integrirali kazališne pretpostavke u svoje pripovjedne majstorije, nego zapravo umnogome uz pomoć kazališne reference ukazivali na tamne strane tog socijalnog zaborava i osakaćenje ljudskog iskustva što ga fokus na psihičku unutrašnjost donosi. Ne samo da su dakle prizivom kazališta žalovali zbog osobnih promašaja, neispunjene »žudnje za opipljivim odnosom prema utjelovljenoj publici«, nego su time očitovali i »nestrpljivost zbog pogleda u unutrašnjost« što ga diktira pripovjedna fikcija, doživljavajući »privatnost« u ishodišnom značenju »lišenosti«, manjka pristupa u širi socijalni svijet, bilježeći ne samo intenzifikaciju unutrašnjeg svijeta nego i usporednu želju da se iz njega pobjegne, dakle ispovijedajući čežnju prema izgubljenoj komunalnosti (Kurnick, 2012: 4). Stoga je prema tome tumaču kazališnost koja se nazire u djelima velikih modernističkih romanopisaca znak

fundamentalne ambivalencije ugrađene u logiku distinkcije između privatnosti i javnosti.

Nešto će slično vrijediti i za Mojašev eksperiment, samo obrnuto, jer u njega će rekle bi se sama odluka da se utekne pripovijedanju otpustiti neslućene, izvorišno zapravo nepripadne kapacitete kazališnosti: kazalištu se tu naime pripisuje mogućnost da domisli i oprisutni ne samo umjetničke umišljaje kao komunalne događaje, nego i baš privatne, povijesno marginalne i beznačajne, svakodnevene okolnosti, hirove i rutine života pojedinih dubrovačkih velikana. Upravo je dakle živosti kazališne djelatnosti uz pomoć pripovjednih sloboda dana mogućnost da podsjeti na to kako je onkraj uknjiženih redaka, materijalnih nalaza i dokumenata dubrovačkog arhiva postojala ne samo zauvijek nestala pređa ljudskih razmjena, dragocjenih kućanskih predmeta i atmosferskih prilika, nego i nedohvatni, neopipljivi uzduh emocija koje su te razmjene izazivale, okruživale i pratile: radosti i tuge, obziri i pažnje, dostojanstva i poniznosti, slutnje, težnje, čežnje i snovi pojedinaca, koje se teško iskazuju javnim predstavljanjem. Sva se ta izvedbi dakle do krajnosti strana stanja, paradoksalno, premda ih je pripovjedač kadar imenovati, otimaju evokaciji bilo kakvim, pa i romanesknim riječima te se kanda sugerira kako bi ih jedino posebno osjetljiv barometar Kazališta *Isprazni* eventualno bio kadar oživjeti, premda je i ono, ukleto svojim nazivom, bilo prisiljeno ostati tek u nacrtu, pojaviti se kao puka prepričana isprazna zamisao, iznikla na raskrižju sanjarske pojedinčeve svijesti, frustrirane nepostojanošću i propadljivošću jednako kazališnog koliko i povijesnog događaja, i, s druge strane, još uvijek ipak žive kolektivne kulturne memorije koja obdržava opipljivost egzistencijalne analogije ljudskog iskustva nekada i danas, pa ga na tim temeljima uporno pokušava i književno i kazališno re-inkarnirati.

Po tome *Kazalište isprazni* kao kazališni »roman« znatno odudara od uzane grupice svojih hrvatskih žanrovskih su-pripadnika, iako se većina njih također vezivala uz potentnost dubrovačkog kazališnog značaja. U nas su naime u posljednjih dva i pol desetljeća žanr kazališnog romana obnovila, uz Mojaša, još četvorica renomiranih pisaca: Pavao Pavličić svojom *Kronikom provincijskog kazališta* (2002.), Luko Paljetak svojim *Marin. Roman o Držiću* (2011.); Tahir Mujičić svojim *Budi Hamlet, pane Hamlete* (2012.) – isto tako romanom vezanim uz Dubrovnik i njegov lovrijenački *Elsinor* – i naposljetku Dean Šorak, romanom

Čerečenje (2022.), i njime smještenim u dubrovački ambijent, s istim Shakespeareovim predloškom u pripremi na istom izvedbenom poprištu. Gotovo su svi navedeni romani međutim razmjerno čvrstim pragmatičkim sponama upleteni u kazališni fenomen koji tu čini se manje diktira neka nova narativna iznašašća a više postaje predmetom opisa, građom romaneskne »obrade«: u Pavličića pripovjednu perspektivu diktira »mali čovjek« iz zakulisja, kazališni domar, sin uglednoga arhitekta Antuna Gospodnetića, zaslužnog za izgradnju kazališta u Varošu, Paljetku je u fokusu biografija dramskog autora i kazalištarca Marina Držića, Mujičićevom je »herc-romanu« protagonist izmišljeni suvremeni češki glumac František Fifulka koji čezne da na Lovrijencu za svoj račun i u prkos ratnome bombardiranju odigra barem monolog slavnoga danskog kraljevića, a Šorku je glavna junakinja također izmaštana dubrovačka glumica Pave Orsula, zatečena zbog privremene amnezije u košmarnoj političkoj distopiji u kojoj *Hamlet* kao tekst i predstava gube igru sa znatno sitničavijim, a opet i znatno moćnijim spletkama korporacijskog društvenog krajolika, ogrezlog, da paradoks bude potpun, u ideološko-političkoj regresiji.

Nasuprot svim tim žanrovski bar donekle srodnim pokušajima, Mojaševo *Kazalište isprazni* ne usidruje svoju pripovjednu fikciju ni u kakvome opipljivome entitetu, nego reklo bi se upravo na nesretnoj okolnosti nepotkrijepljenih nagađanja na koja je bio prisiljen dobar dio književno- i kazališnopovijesnih rekonstrukcija vezanih za dubrovačku kulturnu prošlost. Ona je naime prepuna tek intrigantnih naznaka – od fragmentarno sačuvane Držićeve komedije *Pomet* koja je, pretpostavlja se, prethodila *Dundu Maroju* pa ju je kasnije morao domišljati Matko Sršen (2000.), preko nigdje evidentiranih stihova Cvijete Zuzorić o čijim su se dubrovačkim putanjama i intimnim razmišljanjima također kasnije mogle pisati tek mistifikacije poput Paljetkova *Dnevnika Cvijete Zuzorić* (2004.), sestara Julije i Nade Bunić za koje se ni dan danas precizno ne zna gdje su zapravo odrasle i krije li njihova kasnije u Veneciji otkrivena pjesnička ostavština ikakvu književnu vrijednost (Grgić Maroević 2009a i 2009b i Gabrielli 2015), da se i ne govori o manjkavosti materijalnih potpornja za suvisle diskusije o višestoljetnoj kazališnoj djelatnosti dubrovačkih plemića i pučana, o čijim, primjerice, glumačkim i kostimografskim izvedbama Držićevih, Gundulićevih, Palmotićevih djela, pa i dramskih »frančezarija« također umnogome možemo samo maštati, jer su registrirane pretežito u strogim presudama Maloga vijeća koje bilo odobravaju ili

zabranjuju njihovu prisutnost u javnim prostorima Grada, pa su se bile prisiljene odvijati u privatnim kućama i stoga ostati dijelom legende, odnosno tek hipoteza o njihovu karakteru i neposrednim učincima.

Stoga Mojaš i samim naslovom rječito nagoviješta manje dokonost i taštinu, koliko doslovnu prazninu, desupstancijaliziranost, uzaludnost i tlapnju kao vodeće motive svoje ne samo žanrovski neodredive nego i pseudo-historiografski nadobudne anamneze rasprostranjenih potvrda spomenute aktualne znanstvene i kulturne neuralgije, osuđenosti naime na konfabulaciju bez uporišta koja će imati tek jednu (polu)čvrstu točku – zebnju da se pretpostavke o nekim vrhuncima prethodno spomenute visokorazvijene dubrovačke kulturne djelatnosti možda nažalost ne zasnivaju ni na čemu, odnosno, samo na odlomcima, krhotinama i tragovima koji nerijetko ne vode nikamo. Vlastita se (pseudo)znanstvena metodologija, ili bolje reći legitimacijska retorika, iskazuje u »romanu« stoga kao gotovo šaljiva, iako prvenstveno sjetna parafraza karakterističnih povjesničarskih ograda kako bi dočaranome »prividu mogućeg« dala dostojni okvir. Tako se već pri početku u »uvodniku ili slovu o povodu« pripovjedač – nesuđeni historičar, osjeća prisiljen za odabir svoje teme opravdavati ovako:

Kazalište Isprazni nikada nije postojalo. Usprkos trudu rijetkih proučavatelja povijesti kazališta i drugih stručnjaka različitih teatroloških, povijesnih i znanstvenih disciplina i područja, nisu dosada objavljeni, publicirani ili javno priopćeni pa samim time ni poznati relevantni radovi ili izvori koji bi svjedočili o stvarnom postojanju i djelovanju tog izmišljenog kazališta.
(Mojaš 2005: 5)

Posve oprečno i dominantnome realističnom stilskom registru prethodno spomenutih hrvatskih djela, Mojaševo *Kazalište isprazni* bit će zbog netom spomenutih razloga bliže logici i poetici fantastičnoga, ako ne i nadrealističkog »romana« - svejednako međutim bogato optočenog autentičnim povijesnim referencijama i citatima znanih pisaca – jer će tu upravo autorova odanost oniričkoj, a ne pragmatičkoj dimenziji kazališta izmicati pripovjednoj »građi« svako pouzdano ontološko utemeljenje. Članove fantomske kazališne družine, izrijekom se kaže, tvore neimenovane Duše, neopipljivi a ipak neumrli stanovnici svijeta osovljenog u citatnom sljedbeništvu Vojnovičeve auktorske demiurgije, preciznije, jedne replike

Pavle Beneše iz *Sutona*, drugoga dijela *Dubrovačke trilogije*, u kojoj se posjeta nekadašnjih dubrovačkih knezova i plemića njezinoj majci naziva sazivom »duša na sijelo«, sa svim sućutnim i sarkastičnim tonovima koja se tom replikom sugerira, ali i sa svim potencijalnim animističkim asocijacijama koje kazalište vezuje s drevnim ritualima prizivanja mrtvih. Posrijedi je dakle svijet uzaludne kazališne obnove, svijet uspostavljen, kako saznajemo iz netom citiranog »Uvodnika ili slova o povodu« romana, isključivo eksplicitno obznanjenom odlukom pripovjedačeve mašte, pobuđene s jedne strane spomenutim poslovično fragmentarnim prežicima dubrovačkog književnog i inog nasljeđa, ali materijalno barem poduprte otpornim kamenom valjda neuništive gradske scenografije, »te male kamene plastike na dlanu svetog Vlaha« koja prema pripovjedaču možebitno krije »predstave koji nikada nisu odigrane, scenografije koje su stvarne koliko i izmišljene, teme kojih su se pjesnici dotakli želeći im dotaknuti neki drugi samo njima znani smisao i razlog, protagonisti koji su ispisivali neke sasvim druge životne sastavnice, biografije koje nisu dočekale svoje biografe, dnevnici koji nemaju autore, nepouzdana sanjarice, zapisnici nepoznatih naručitelja, kronike koje vrve proizvoljnostima, doslovni i istrgnuti citati, dijalozi koji nisu bili mogući i još podosta sličnog napisanog, od nekog saslušanog, otkrivenog, slučajno pronađenog i raznog drugog materijala« koji su »poslužili autoru za slaganje mozaika storijske i Ispraznima koji nikada neće biti složen« (*ibid.*: 7).

Ne treba naime smetnuti s uma da je ovaj hibridni romaneskno-noveleskno-lirsko-scenski uradak nastao početkom dvijetisućitih, kada je Dubrovnik još vidao ratne rane, kako posebno ishodi iz posljednjeg opisanog propalog projekta u nizu, izvedbe Vojnovićeva »misterija u pet dijelova za soliste hor i orkestar« naslovljenog *Čudo sv. Vlaha* što su ga Duše bile naumile postaviti kao ambijentalnu predstavu, preciznije, rekonstrukciju njezine svojedobne praizvedbe 1. veljače 1928., samo sada – odnosno devedesetih godina prošloga stoljeća – u sklopu Festivala, nužno joj međutim zbog novonastalih okolnosti dometnuvši pridjev »ratna« (*ibid.*: 79). Pripovjedno se tkivo »romana« stoga implicitno tiče i obnove ne samo kamenih kulisa nego i obnove kulturnog pamćenja koja u postratnom razdoblju zapravo nije nastupila, pa se sada kompenzira pukim imaginacijskim pretpostavkama, domišljenim kazališnim projektima za koje se - u spomenutoj ironijskoj parafraziranoj perspektivi nepotpunih arhivskih nalaza – opetovano tvr-

di kako im je unatoč nekim okrnjenim dokumentacijskim naznakama povijesna opstojnost dvojbena, jer nema pouzdanih potkrepa o tome jesu li te projekte Duše uspjele ili nisu uspjele realizirati, premda se naslućuje da dijele nešto i s Lerovom družinom i s glumačkom populacijom koja se festivalskim ljetima pretapala s domaćim stanovništvom:

Kazalište isprazni nikada nije djelovalo, što je vidljivo iz očevida u prateću publicistiku, novine i ostale tiskovine, sudske spise i tajne dnevnike. Scenski projekti do kojih dolazi suvremena teatarska i druga javnost tek su zabilježene ili upamćene krhotine svjedočenja ponekih koji su danju susretali Duše, članice Kazališta. (...) Danju ih je bilo nemoguće identificirati kao štovatelje snova. Slika. Tišine. Gotovo se nisu razlikovali od gradskih šetača, golubova, staraca i djece. Prema prikupljenim svjedočenjima, priznanjima, slučajno sabranim i zapamćenim rečenicama, buncanjima Duša u trenutku slabosti, uspjele se odgonetnuti tek nekoliko teatarskih nakana Kazališta Isprazni. (ibid.: 25)

No neuspjeh izvedbi na koji se uporno napućuje ne ovisi tu uvijek o nemilim povijesnim, političkim odnosno ratnim okolnostima, nego i o doslovnim, fizičkim granicama izvedbe koje pisca i njegove Duše tjera na bijeg u vode fantastičnih prekoračenja. Već se prvim opisanim nerealiziranim projektom Mojaš odvažuje na karakterističnu intermedijalno-metaleptičku gestu europskoga – i hrvatskoga, barem u Begovićevu *Menuetu – fin-de-sièclea*. U toj se epizodi »romana« naime govori o propuštenoj prilici da se izvede monodrama prema Bunićevim stihovima posvećenim »Eleni ugrabjenoj«, i to zato jer je Duša koja se u junakinji »prepoznala« odlučila da njezinu priču sačuva kao »tajnu« smjestivši se u sliku nekog »obiteljskog starog stranog majstora« naslovljenu »Prilijepa Elena, ka bi svijet ljeposti« koja je postala »dio izložbenog povremenog postava galerije u Kneževom dvoru« (ibid.: 13). Kako je dakle riječ o prepletu stihova o životnoj prolaznosti i propasti ženske ljepote što se ogleda u zrcalu, kivno ga propitkujući »jesam li ovo ja, kaži mi istinu« – stihova koji pripadaju autentičnome piscu, Dživu Buniću Vučiću – zatim izmišljene slike »starog stranog majstora« i naposljetku neodigranog prizora u kojemu (ne) »nastupa« kazališna reinkarnacija modela mitskoj antičkoj Heleni – stanovite Elene, »onemoćale starice« koja »nije više mogla

hoditi Gradom« pa se skrila u kapelici gdje »kleči s kralježom među sklopljenim rukama« – prva epizoda *Kazališta isprazni* ostvaruje uzorno intermedijalno sustanarstvo citirane lirike, pripovjednog okvira, umjetničke slike, kazališnog umišljaja i neovjerena dokumentarnog proto-događaja, koji je navodno Bunića Vučića nagnao da preko mitskog interteksta dohvaća bit ovozemaljske »taštine«, još jednog atributa »ispraznosti«.

Jednako je teško ontološki pozicionirati konstelaciju koja tvori četvrti pripovjedno-kazališni »prizor«, naslovljen »Što je Vila radila u lovorikama?«, jer se tu priziva igrokaz Pjerka Bunića Lukovića u kojemu se javljaju tradicionalne dubrovačke pokladne figure Čoroja, Vile i Turice, a koji se mogao, prema prijedlogu »Jedne Duše Kazališta isprazni«, izvesti kao »IGRA MARIONETA«, ali je upravo zbog toga propao, iako ni taj razlog nije sasvim izvjestan:

Međutim, »upotreba lutaka« bila je strana promišljenom konceptu Kazališta Isprazni. Nije pouzdano točan podatak, ali proučavatelj fenomena tog nepostojećeg Kazališta Grada lako će zaključiti upravo njihovu odbojnost prema marionetama. Neku čudnu zatajnu utjehu drugim izražajnim sredstvima. Tako je na predjelu Grada, Iza Roka, pronađeno nekoliko krpenih lopti, zasigurno uzaludni pokušaj osmišljavanja glava potencijalnim lutkama. Ali glupo je taj događaj dovoditi u vezu s Kazalištem Isprazni (ibid.: 26).

Dušama je naime jednako važno da u igrokazu nastupi sam autor koji je također »lik«, pa »mora imati glumca tumača«: valja dočarati njegov bijeg u Egipat, rasute papire njegove dramske zamisli iz kojih će se čuti plač Vile kroz »cijelu drugu sliku. I treću«. Zbog nje se naime poubijaju, iz ljubomora, Čoroje i Turica, što će svakoga znalca hrvatske dramske moderne neodoljivo podsjetiti na ljubavne trokute iz dviju »artističkih« jednočinki, Begovićeve *Menueta* i Krležine *Maskerate*, osobito potonju u kojoj ljubomora na Pierrota zbog Colombine zavadi i gotovo do samoubojstva dovede karnevalsku masku Don Quijotea. Ovo spominjem tek da podsjetim do koje se mjere Mojaševe intermedijalne ideje duguju i hrvatskoj i europskoj tradiciji koju će recentnija i hrvatska i europska dramska i književna produkcija sve više potiskivati u drugi plan, dok se ovdje autorizira istodobnom radikalnom ukorijenjenošću u lokalni urbani povijesni kontekst i jednako radikalnom povijesnom iskorijenjenošću i neopipljivošću svih

umišljajnih – snovitih, običajnih ili umjetničkih tvorevina. Veza s psihoanalitičkim asocijacijama Begovićeva *Pustolova pred vratima* kao da se naslućuje i u epizodi »Zavjesa noći i vjetrova« koja, pored neprekidnih podsjetnika na san, noć, pojavu Lune koja obasjava ulicu Žudiosku i budi njezine stanovnike, barata još dvama oglednim kazališnim elementima kao svojim središnjim motivima – ne samo kazališnom zavjesom, koju ovdje multipliciraju i priskrbljuju prirodni elementi, oblaci i vjetrovi što podižu prašinu pudrijera, a da Duše ipak o izboru zavjesa »dugo razmišljaju«, birajući za svaku »sliku noći« neki »novi zastor«, nego i sumnjivim identitetskim uvišestručivanjem, jer Duše naume odigrati susret Didaka Izajia Koena, Jakoba Flavija i Didaka Pira, triju imena/lica iste povijesne osobe, znamenita dubrovačkog Židova o kojemu izvješćuje *De illustribus familiis, quae hodie Rhacusae exstant*, iz 1582. (Mojaš 2005: 50).

Opetovanim dozivima prismotre i »smišljene igre tajnih službi grada« (*ibid.*: 23), jednako kao i stanovitoga dosluha što ga Duše ostvaruju sa svojom nesuđenom scenografijom nad kojom ustrajno bdiju u svojim »noćnim lebdenjima Gradom« (*ibid.*: 56), Mojašev »roman« računa, kako rekosmo, na uvodno evociranu duhovnu podlogu mita o Gradu-teatru što ga je na skelama Držićeva ironijskog Njarnjas-grada gradilo i konsolidiralo dvadeseto stoljeće, ponajprije kroz Gavellinu i Parovu ideacijsku polugu Dubrovačkih ljetnih igara, ali i, možda ne jednako vrednovanu, no piscu osobno svakako jednako pertinentnu percepciju vlastita obitavališta i scenskog poprišta njegovih Lerovaca. Kako se ta studentska družina progresivno sve više odmicala od početnoga inozemnog avangardističkog repertoara i okretala upravo Mojaševim kolažima nastalim na srodnim lokalnim književnim tragovima na kojima je izrastala i njegova proza, potvrdila se teza da su Leru, kako se jednom o tome sretno izrazio Vlado Krušić, granice Grada uvijek »bile dovoljno podatne da u njih stane svijet«, jer je i za članove te družine, jednako koliko i za ugledne gostujuće zvijezde Igara, Grad uvijek bio »*locus universalis*«, sasvim »dostatan za vlastiti kazališni govor« (Krušić 1985, prema Mojaš 2011: 36). No poetika kazališno-romaneskne re-figuracije sublimnog gradskog kulturnog humusa koja počiva na mitskoj šifri u kojoj i aktualni Lerovci, odnosno Lerovke imaju ravnopravnog duhovnog i izvedbenog udjela ipak u »romanu« neizbježno očituje svoj dug objediniteljskom nazivniku pripovjedačeve introspektivne vizure, a ona je naglašeno melankolična. Sablasno kazalište vraća se tu, kako se već sugeriralo

dozivom Vojnovićeve replike iz *Sutona*, svojim antropološkim atavizmima, svojem korijenu u prizivanju duša predaka koje opsjedaju pripovjedačevu maštu poput inih – književnih, likovnih, arhitektonskih, ali i botaničkih i kulinarskih – relikata dubrovačke civilizacije, nad čijom se možda i mistificiranom veličinom nadvija pripovjedačev humor, a da se istodobno njezina po svoj prilici ipak historiografski ne sasvim neosnovana, no umnogome izgubljena, otkrhnuta, zanemarena i neiščitana, nekmoli možda nikada u potpunosti obuhvatljiva i shvatljiva ostavština nezaustavljivo oplakuje.

Kazalište Isprazni u tome smislu zauzima posebno mjesto u Mojaševu spisateljskom opusu – točku u kojoj se njegova ideja kazališta reklo bi se artikulira u svojstvu »negativne halucinacije«, fenomena prema psihoanalizi akutno povezanog s negacijom kakva neprežaljenog gubitka. Posrijedi je složena simptomatska konfiguracija kojoj se teorijski posvetio André Green, razrađujući ramifikacije »rada negativnosti« Freudova eseja *O Negaciji* iz 1925. (usp. Freud i Green u O’Neill i Akhtar 2011), no za ovu je priliku dovoljno reći da je riječ o svojevrsnoj unutrašnjoj kontradikciji, o prisutnjenju odsutnog, to jest prikazu onoga što je neprikazivo, naime o reprezentacijskom pristupu zabranjenoj, nesvjesnoj želji pod uvjetom da se svijest o njoj prekrije aktivnim poricanjem njezine opstojnosti, kao kad pacijent pokušava tijekom asocijacijskog procesa negirati ili zataškati kakvu nametljivu pomisao ili motiv koji mu se javio u snu, dajući mu upravo time značaj povlaštenog ulaza u ostale nepriznate predjele psihe. Kulminacija takvoga opetovanog poništavanja u oniričkome diskursu Mojaševa »romana« nastupa u čestim napomenama o svjesnoj samo-sabotaži družine, posebno jasno ekspliciranoj u epizodi »Porculanska vaza Grada«, u kojoj je riječ o osakaćenom (sic!) rukopisu povijesne drame Ernesta Katića sa Cvijetom Zuzorić kao protagonisticom. Duše glumačke družine, kako ishodi iz te epizode, između ostalih svojih utvarnih ideja i planova naumile su domisliti i izvesti »otuđeni« treći čin te piščeve »Drame u 3 čina iz zlatne dubrovačke prošlosti XVI vijeka«, ali su, unatoč povoljnim prilikama, odustale od toga da »iskoriste takvu svoju moć i prednost«, pa pripovjedač u njihovo ime gorkohumorno dodaje kako je to bila »ona nužna ciljana opstrukcija ugrađena u mehanizam odustajanja imanentan Kazalištu Isprazni« (Mojaš 2005: 56).

Osim što se kontroverzno pridružuje uglednome društvu zapadnoeuropske kazališno-romaneskne subraće, Mojašev »roman koji to nije« o »kazalištu koje nikada nije postojalo« ujedno međutim pripada, upravo slijedom netom navedene simptomatike, i tradiciji što ju je u svojem ambicioznom kompendiju i znalačkoj diskusiji književnih primjera, naslovljenoj *Zastarjeli predmeti u književnoj mašti: ruševine, preostaci, rariteti, otpad, nenastanjena mjesta i skrivena blaga* iz 2006. ocrtao talijanski književni (psih)analitik Francesco Orlando, jednako zaokupljen logikom književnih simptoma kulturološkog »povratka potisnutog«, osobito ako je riječ o arhaičnoj, prevladanoj, »zastarjeloj« civilizacijskoj građi. Interes te studije, usmjerene na katalogizaciju u naslovu istaknutih toposa u vrhuncima zapadnoeuropske književnosti od 18. stoljeća do danas, možda stoga ponajbolje uokviruje estetsku premisu koja je u pozadini Mojaševa cjelokupnog spisateljskog napora. Nemam naravno ovdje ni prostora ni namjeru da rekonstruiram sve odvojke Orlandove opsežne studije, u kojoj bi zasigurno, primjerice, i Vojnovićevo djelo zbog svojega višekratno isticanoga »nekrofilnog poricanja« (Suvin 1973: 292) moglo zauzeti carsko mjesto, tako da ne čudi što svojem lokalnom prethodniku Mojaš posvećuje tri svoja neodigrana projekta - spomenuto »Čudo sv. Vlaha«, ali i epizode »Lovor, vrijes i pelin« te »Mirisi vanilije Lucy Dorane« – tek bih kratko napomenula da talijanskog književnog povjesničara zanima opsesija spomenutog, u osnovi modernog segmenta zapadnjačke literature baš nefunkcionalnim, zapuštenim, zaboravljenim, isluženim predmetima i napuštenim obitavalištima.

Orlando u toj razaznatljivoj liniji zapadnoeuropskog književnog imaginarija vidi zalag otpora same književnosti spram racionalizacijskog impulsa post-industrijskog doba, dakle svojevrsan indeks same estetske suvišnosti književne prakse, njezine navlastite zadrte nefunkcionalnosti i nesvršishodnosti, ako u nju ne ubrojimo, dakako, opomenu o svemu što težnja za novim, upotrebljivim i učinkovitim želi potisnuti. Premda bi se sve epizode *Kazališta Isprazni* mogle pripisati istome nagnuću – već zbog same činjenice da građu za svoje neostvarene zamisli crpi iz zastarjelih rekvizita, osoblja i razdoblja dubrovačke prošlosti – vrijedi istaknuti njegov posebno u tome smislu eksplicitni »projekt« naslovljen »Bršljan«, u kojemu biljka iz naslova optače ruševnu obiteljsku kuću Julije i Nade Bunić, koja ovdje funkcionira kao svojevrsna metonimija statusa njihova zapostavljenog pjesništva,

baš kao što i u epizodi »Prašina i neimenovana ona« otonac za priču postaje pronađeni papirić u »napuštenoj, davno izgorjeloj palači u Gradu, među ostacima balkonske kolonade i nagorjelim komadima stropnih greda glavne saloče«, nakon stoljeća u kojima su »prizemljem ruševine prolazili stanovnici Grada, slijetali mokri golubovi, zaustavljali se vjetrovi, sklanjalo sunce i od posla se odmarale gradske spremačice« (*ibid.*: 21).

Zanimljivo međutim – i time ću okončati svoju diskusiju o Mojaševom neobičnom hibridu iz kojega sam uspjela istrgnuti tek nekoliko karakterističnih poteza pripovjednim kistom – premda Orlando u svojem kompendiju obuhvaća širok žanrovski raspon književnoga »skrivenog blaga« zapuštenih i isluženih civilizacijskih naslaga, na njegovome popisu nema niti jednog kazališnog romana, što bi nas moglo i začuditi, znajući za ovdje već spomenutu svezu kazališta i animizma, kao i posebnu sjetu koju u svih ljubitelja Talije budi ulazak u staro prazno kazalište. I David Kurnick, napomenimo, u ovdje već spomenutoj studiji o »kazališnim neuspjesima« utkanim u romane europskih modernističkih pisaca ističe kako je upravo kazališni motiv nerijetko indeks osjećaja posvemašnje suvišnosti i neučinkovitosti što ga ti pisci isповijedaju povodom modernog položaja umjetnosti uopće, ne samo kazališta ili prozne produkcije (Kurnick 2011: 24). *Kazalište Isprazni* i u tome je dakle rakursu nasljednik velikana svoje pod-žanrovske matice, a da ipak zbog svojega specifičnog odnosa prema prošlosti predstavlja i svojevrsni izuzetak: uspijeva naime spojiti subjektivističku romanesknu nostalgiju prema »prohujalom« ili »izgubljenom vremenu« i, s druge strane, aktualnu odanost kolektivističkoj žilavosti kazališne sadašnjosti, odnosno potrebi, mogućnosti i slavlju maštovita i samosvojna izvedbenog *oprisutnjenja* svega zaboravljenog. Imajući na umu plodnost toga paradoksa i niz dvosmislica vezanih uz neprekidno poricanje kazalištarskog nauma koji se zapravo jednako uporno samim time ujedno i uspostavlja, mogli bismo reći da je i Mojaševa družina jednako toliko izmišljena koliko je to možda bila i nekadašnja, osamnaestostoljetna, sasvim pouzdano isključivo muška glumačka družina »ispraznijeh« akademika, a opet istodobno i jednako stvarna koliko je stvarna današnja, živa, aktualna i premoćno ženska družina Mojaševog Lera, zakleta koliko i njezin redatelj u sljedbeništvu svojeg dekadentistički nastrojenog, koliko i avangardistički uobličelog lokal-pasatizma, svoje posve nesuvremeno orijentirane suvremenosti.

LITERATURA

- Bersa, Josip. 2025. *Dubrovačke slike i prilike*. Dubrovnik: Matica Hrvatska, ogranak u Dubrovniku.
- Bogdanović, Bogdan. 1976. *Urbs & Logos, ogledi iz simbologije grada*. Niš: Gradina.
- Burns, Elizabeth. 1972. *Theatricality. A Study of Conventions in theatre and social life*. London: Longman.
- Čale Morana i Čale Feldman, Lada. 2008. *U kanonu. Studije o dvojništvu*. Zagreb: Disput.
- Deanović, Mirko. 1933. Odrzi talijanske akademije »degli Arcadi« preko Jadrana. *Rad JAZU* 248: 1–98; 1935. (svršetak), *Rad JAZU* 250: 1–125.
- Duvignaud, Jean. 1978. *Sociologija pozorišta*. Beograd: Nolit.
- Gabrielli, Francesca Maria. 2015. »Sestra sestri: bilješke o kanconijeru Nade Bunić«. Građa za povijest književnosti hrvatske, knj. 38. U: Fališevac, Dunja, ur. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (HAZU), 83-182.
- Gotovac, Mani. 1986. *Dubrovačke mišolovke*. Zagreb: HDDKT.
- Grgić, Iva. 2009a. »Speranza di Bona, soggetto nomade dell'Adriatico«. *SRAZ*, LIV, 157-168.
- Grgić, Iva. 2009b. »Glas Dobre Nade u šesnaestostoljetnom Dubrovniku«. U: Jambrešić Kirin, Renata i Prlenda, Sandra, ur. Glasom do feminističkih promjena/Voicing Feminist Concerns, Zagreb: IEF i Centar za ženske studije, 63-104.
- Hannerz, Ulf. 1980. *Exploring the city*. New York: Columbia University Press.
- Košutar, Petra; Tafra, Branka. 2010. »Hrvatske akademije (od 16. do 18. stoljeća) u europskom kontekstu«. *Kroatologija: časopis za hrvatsku kulturu*. 1 (1), 131-148.
- Kurnick, David. 2011. *Empty houses. Theatrical Failure and the Novel*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Mojaš, Davor. 1999. *Stanje lune*. Dubrovnik: Matica hrvatska.
- Mojaš, Davor. 2005. *Kazalište isprazni*. Split: Književni krug.
- Mojaš, Davor. 2009. *Trag miholjica*. Dubrovnik: Matica hrvatska.
- Mojaš, Davor. 2015. *Viatik conte Iva*. Dubrovnik: Matica hrvatska.
- Mojaš, Davor. 2017. *Nesan Marina Držića*. Dom Marina Držića: Dubrovnik.
- Mojaš, Davor. 2024. *Skroviti teatar*. Dubrovnik: Društvo dubrovačkih pisaca.
- Mojaš, Davor, prir. 2011. *Lerovnica, studentski teatar Lero 1968-2011*. Dubrovnik: Studentski teatar Lero.
- Mojaš, Davor, prir. 2013. *Lero u knjigu stavljen 1968-2013*. Dubrovnik: Studentski teatar Lero.
- Muhoberac, Mira. 2014. »Hrvatska institucionalna i izvaninstitucionalna kazališna scena: supostojanje i/ili suprotstavljanje? – Primjer Studentskoga teatra Lero iz Dubrovni-

ka«. *Krležini dani u Osijeku 2013. Supostojanje i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb i HNK u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, 257-283.

Mujičić, Tahir. 2012. *Budi Hamlet, pane Hamlete*, Zagreb: AGM.

O'Neill, Mary Kay i Akhtar Salman, ur. 2011. *On Freud's »Negation«*. London: Karnac.

Orlando, Francesco. 2006. *Obsolete Objects in the Literary Imagination: Ruins, Relics, Rarities, Rubbish, Uninhabited Places, and Hidden Treasures*. New York: Yale University Press.

Paljetak, Luko. 1997. »Dubrovnik kao hamletište ili Shakespeare na Dubrovačkim ljetnim igrama«, U: *Engleske teme*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 89-124.

Paljetak, Luko. 2004. *Skroviti vrt. Dnevnik Cvijete Zuzorić, plemkinje dubrovačke*. Zagreb: Profil.

Paljetak, Luko. 2011. *Marin. Roman o Držiću*. Zagreb: Profil.

Paro, Georgij. 1981. *Iz prakse*. Zagreb: HDKKT.

Pavličić, Pavao. 2002. *Kronika provincijskog kazališta*. Zagreb: Mozaik knjiga.

Sloterdijk, Peter. 1992. *Doći na svijet, dospjeti u jezik*. Prev. M. Stančić. Zagreb: Naklada MD.

Sršen, Matko. 2000. *Pomet Marina Držića*. Zagreb: Jesenski i Turk.

Suvin, Darko. 1973. *Dramatika Iva Vojnovića. Dubrovnik, XX (5-6)*.

Šorak, Dejan. 2022. *Čerečenje*. Zagreb: Znanje.

THE IDLE THEATRE BY DAVOR MOJAŠ, WITHIN-A-NOVEL

Abstract

The article explores the intersection of prose, poetry, and theatre in the work of the Dubrovnik journalist, writer, and director Davor Mojaš, the head of the Student Theatre Lero and author of several hybrid literary works, in which these genres are regularly combined and the boundaries between the written word and theatrical performance are redefined. Among the author's various literary expressions, which share this blending of seemingly incongruous forms, genres, and ontologies, the novel *Kazalište Isprazni* (*The Idle Theatre*, 2005) stands out as one of the few Croatian examples of a novelistic exploration of the theatrical phenomenon, even if theatre in this novel is intentionally portrayed as a vane delusion.

On one hand, drawing from the authentic historical record of the Academy of the Idle ones – an institution active in Dubrovnik from the late 17th to the early 18th century, following similar Italian associations, from which the author borrows the key attribute for his fictional theatre – the novel, however, under this historical guise, smuggles in allusions to contemporary productions by Lero. These are »vane« and »idle« in their persistent ambition to restore Dubrovnik to the glory of its centuries-old civilization, thus realizing a poetic of patina underlying a series of dreamy, unachievable projects, the descriptions of which form the fragmentary fabric of the novel. The article interprets the novel's persistent denials of the existence of such theatre in light of the psychoanalytic theory of »negative hallucination« (Green), while inserting the *topoi* related to Dubrovnik's past into the tradition of the Western European obsession with »obsolete objects« (Orlando) and emphasizing its aesthetics that, aware of its own utter redundancy, explicitly resists modern functionality.

Key words: the theatre novel; Davor Mojaš; *Kazalište isprazni*; the city-as-theatre myth; negative hallucination; obsolete objects.