

Izvorni znanstveni rad
UDK 792.021(497.5 Dubrovnik)»1518»
Primljeno: 14. 10. 2009.

DUBROVNIK NA NAJSTARIJOJ HRVATSKOJ KAZALIŠNOJ SLICI

VIKTORIA FRANIĆ TOMIĆ
I SLOBODAN PROSPEROV NOVAK

SAŽETAK: Autori, s pozicija suvremene teatrologije, analiziraju sliku kazališnog prizora, smještenog u središte idealiziranog grada u kojemu se prepoznaje renesansni Dubrovnik. Slika je sačuvana u jednom od četiri graduala dubrovačkog nadbiskupa Grazianija, koji se nalaze u općinskoj knjižnici talijanskog gradića Bagnacavallo, nedaleko Ravenne. Kazališni prizor na idealiziranom dubrovačkom trgu inače je najstarija dokumentirana scenska slika koja se može povezati s Hrvatskom. Slika se najvjerojatnije može pripisati slikaru Francescu del Cavaletta iz Bologne ili nekom od slikara iz njegova kruga. Svojim sadržajem bliska je slavnim tablama idealnoga grada, koje je hrvatski slikar Laurana, a i njegovi sljedbenici, naslikao za potrebe dvora u Urbinu. Na slici iz Bagnacavalla prikazan je gradski prizor s razrađenim topom *theatrum mundi* što autori rasprave posebno naglašavaju i interpretiraju, ističući da je prikaz idealiziranog dubrovačkog trga u svojoj vrsti u europskim razmjerima posve iznimno, a u teatrologiji do danas neuočeno djelo.

Mijo Brlek i Gradual iz Bagnacavalla

Dubrovački franjevac Mijo Brlek nije bio svjestan senzacionalnog teatrološkog materijala koji mu se 1953. našao u rukama.¹ Dogodilo se to kad je u

¹ Mijo Ivan Brlek, »Tri rukopisna kodeksa iz dubrovačke prošlosti.« *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku* 3 (1954): 135-147.

**Viktoria Franić Tomić, asistent u Odjelu za kroatistiku Filozofskog fakulteta u Splitu.
Adresa: Radovanova 13, 21000 Split. E-mail: vtomic@ffst.hr**

**Slobodan Prosperov Novak, redoviti profesor u trajnom zvanju u Odjelu za kroatistiku
Filozofskog fakulteta u Splitu. Adresa: Radovanova 13, 21000 Split. E-mail: spn@ffst.hr**

gradiću Bagnacavallo nedaleko Ravenne, vođen prethodnim uputama Sara Crijevića i Milana Rešetara, istraživao život slabo poznatog dubrovačkog nadbiskupa Rinalda Grazianija. Tom prilikom Brlek je između 387 rukopisa tamošnje mjesne knjižnice zvane Taroni uočio i četiri sveska biskupova Graduala, koji je po svojoj likovnoj vrijednosti jedan od najljepših renesansnih primjeraka svoje vrste.² U vrijeme Brlekovog posjeta ovoj maloj talijanskoj knjižnici, u kojoj su se kao posebna dragocjenost čuvali Grazianijevi graduala, bio je jedan od ovih svezaka, i to čini se upravo onaj koji je predmet našega rada, izložen na firentinskoj izložbi s naslovom *Mostra storica nazionale della miniatura*.³ Ta činjenica zbunila je Brleka, koji je u knjižnici doduše dobio snimke svih naslovnica predmetnog graduala, ali onu na kojoj je bio prikazan kazališni prizor on po svemu sudeći nije imao prilike dobro pregledati, pa u svojoj raspravi, objavljenoj nekoliko mjeseci kasnije 1954., nije ni spomenuo da je na naslovnici drugog sveska Graduala naslikan i prikaz imaginarnog Dubrovnika s kazališnim prizorom na trgu. Iako nije uočio taj kazališni prizor i premda ga nije spomenuo, Brlek je u crnobijeloj tehnici uz svoju raspravu ipak donio njegov preslik. U svojoj radnji Brlek je mogao opisati samo tri naslovnice, jer je četvrtom svesku Graduala iluminirani naslovni list u nekoj danas nepoznatoj prilici bio nepovratno uništen. Začudno je što Brlek, koji je iznio sav važniji ikonografski materijal iz Grazianijevih Graduala, ni jednom riječju u svom opisu ne spominje sliku kazališnog prizora koji inače zauzima veći dio naslovnice kronološki drugog Grazianijeva sveska. Brlek ovu naslovnicu nažalost manjkavo opisuje, i to upravo zato što nije shvatio njezinu važnost za europsku kazališnu povijest, a kako će se vidjeti, i zato što nije uočio njezino posebno mjesto u najstarijoj hrvatskoj teatarskoj ikonografiji, a time i povijesti kazališta. Brleku se važnijim od sadržaja te ilustracije na naslovnici drugoga sveska Grazianijeva graduala činilo konstatirati kako se u tom kodeksu nalazi notna građa koja se u liturgiji izvodila između četvrte korizmene nedjelje i Uskrsa. Svezak se zato otvara uzlazom četvrte korizmene nedjelje *Laetere Jerusalem*, a svršava napjevom *In festo S. Ioseph, sponsi B. M. V.* Brlek je pedantno zabilježio i dimenzije ovoga sveska, koje su 535 x 385 mm, a što je već ranije učio Mazzatinti. Utvrdio je da sve u svemu ima 135 listova, od kojih je građu na posljednja dva pisala neka druga i svakako mlađa ruka. Mijo Brlek istakao je da je naslovnica kodeksa neobično ukusno uokvirena, primijetio je da sadrži naslov: *Dominica III in XL-a Introitus*, da ima inicijal L, i

² Ove umjetnine prvi se put spominju u: Giuseppe Mazzatinti, *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, sv. VI. Forlì, 1896: 49.

³ *Mostra storica nazionale della miniatura, Catalogo*. Firenze, 378, br. 598.



Slika 1. Iluminirana naslovnica I. sveska
Grazianijeva graduala



Slika 3. Naslovna stranica III. sveska
nadbiskupova Graduala



Slika 2. Naslovna stranica II. sveska
Grazianijeva graduala s kazališnim
prizorom u gornjem dijelu slike



Slika 4. Teatarska ilustracija s
iluminiranim okvirom

početak introita s kvadratnim koralnim notama. U lijevom i desnom kutu on je kao sastavni dio ukrasa prepoznao po jedan grb porodice Graziani, s motom *Gratia* nacrtanim na štitu. Između grbova, po sredini, u ovcem ovalu uočio je i ozbiljan lik nadbiskupa u svečanom crkvenom ruhu s križem u ruci, za koji doslovno kaže "čovjek bi rekao da je naslikan u času kad govori s propovjedaonice." Na prednjem dijelu iluminacije pročitao je Brlek ovaj tekst: *Rainaldus Gratianus de/Cotingnola/generalis/Minorum/Inde archiepiscopus/ragusinus/dedit/ MDXXVIII*, što najvjerojatnije ima značiti datum kada su svi svesci Graduala došli u nadbiskupov posjed. I to je sve što je Brlek rekao o naslovnici, na kojoj je inače sačuvana najstarija kazališna slika koja se može povezati s Dubrovnikom.⁴

Reprodukcija ove naslovnice, kad se pojavila Brlekovoj raspravi, tek je poslije petnaestak godina privukla Cvita Fiskovića, koji ju je 1967. spomenuo u inače nevažnoj fusnoti svoga članka o pozornicama Držićeva doba.⁵ Deset godina nakon Fiskovića, sliku je jedan od autora ovoga rada uveo u nevelik ali relevantan popis svjedočanstava o kazališnom životu Dubrovnikaca sačuvanih za razdoblje prije Marina Držića.⁶

Tek danas, dakle više od pola stoljeća nakon prvog uočavanja ove slike, u prilici smo da na njoj prikazanu ilustraciju imaginarnog dubrovačkog renesansnog trga prvi put komparativnom metodom uvedemo u svjetsku teatrološku literaturu.⁷

Dubrovački nadbiskup Rainaldo Graziani

Rainaldo Graziani, naručitelj spomenutog Graduala u kojem je nađena slika kazališnog prizora na dubrovačkom trgu iz 1518., rodio se oko 1465. u gradiću Cotignolo, u blizini Ravenne, a nedaleko mjesta Bagnacavalla.⁸ U tom malom

⁴ Vidi M. I. Brlek, »Tri rukopisna kodeksa iz dubrovačke prošlosti.«: 142.

⁵ Cvito Fisković, »Pozornice Držićevih igara.« *Dubrovnik* 10/3 (1967): 49-63.

⁶ Prvi spomen Graduala u teatrološkom kontekstu, vidi: Slobodan P. Novak, *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*. Split, 1977: 13.

⁷ O aktualizaciji kazališne ilustracije iz Grazianijeva graduala koju je obavila Viktorija Franić Tomić, vidi u: *Slobodna Dalmacija*, Split, od 22. srpnja 2008; *Večernji list*, Zagreb, od 2. kolovoza 2008; *Nova diplomacija*, I, 4, Zadar, 2008: 53-56; Slika je reproducirana na naslovnici oba sveska *Leksikona Marina Držića*, ur. Slobodan P. Novak i dr. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2008.

⁸ O Grazianiju vidi najnoviji članak: Stjepan Krasić, »Graziani, Rainold.«, u: *Leksikon Marina Držića*, ur. Slobodan P. Novak et alia. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2008: 279-280.

mjestu sačuvala su se sva četiri sveska Graduala, koji je bio izrađen u slavu teologova izbora na mjesto nadbiskupa u Dubrovniku. Graziani, koji je bio član franjevačkog reda konventualaca, na glas je došao odmah nakon studija u Parizu i Bologni. Dobar je glas stekao zbog svoje znatne teološke upućenosti, ali i organizacijskih i diplomatskih sposobnosti. Bio je bakalaureus 1490., jer ga se već tada spominje u nekom dokumentu, a čim je doktorirao, godinu dana kasnije, započeo je predavati na franjevačkim učilištima Venecije i Bologne. Za provincijala Bolonjske franjevačke provincije izabran je 1504. a onda je, dvije godine kasnije, bio izabran za četrdesetprvog generalnog ministra svoga reda. Tada se posvetio izradi novog statuta s nakanom da uz njegovu pomoć ujedini u više podredova inače značajno razjedinjene franjevce. Zbog nesuglasica s papom Julijem II., Grazianijevi su statuti bili opozvani. Teologa iz Cotignole, bez obzira na taj neuspjeh, to nije zaustavilo, pa je on u izvorima onoga vremena upamćen kao energičan generalni ministar, ali i kao diplomat i putnik velikog ugleda. Da je bio odvažan čovjek vidi se i po tomu što se jednom angažirao u nekom posredovanju u Španjolskoj u vezi s delikatnim pitanjima u koja je bio uključen kriminogen, ali moćan, Cesare Borgia. Nakon niza važnih misija i nuncijatura, Graziani je 1510. prestao biti generalnim ministrom svoga reda, valjda zato što je već 5. lipnja iste godine imenovan dubrovačkim nadbiskupom.⁹ Na tom je mjestu bio punih deset godina, sve do 1520. godine, one, dakle, godine kada je Dubrovnik zadesio snažan potres koji je srušio niz crkava i samostana pa se, tada već odsutan, biskup mogao angažirati u njihovoj obnovi. Kao dubrovački nadbiskup sudjelovao je u radu V. lateranskog crkvenog sabora koji je trajao pet godina, od 1512. do 1517. U Dubrovniku od Grazianija, kako su utvrdila novija istraživanja Stjepana Krasića, a prije njega još i ona Sara Crijevića, Milana Rešetara i Mija Brleka, nije ostalo mnogo tragova.¹⁰ Ima jedan spis iz kojega se vidi da je za vrijeme Grazianijeve uprave posebnim propisom bio ograničen broj djevojaka koje su mogle biti primljene u dubrovačke dominikanske samostane. Uz to, Graziani je dominikancima potvrdio posjed crkvice Svetoga Luke na Pločama, a potpisao je i imenovanje Dubrovčanina Hilarija Gučetića na mjesto priora benediktinskog samostana na otočiću Sv. Andrija. Inače, on je svoju nadbiskupsku vlast 1517. prepustio Ludoviku Crijeviću, inače slavnome povjesničaru i opatu

⁹ Vidi: Luke Wadding, *Annales Minorum*, sv. XV-XVI. Ad Claras Aquas, 1933: 360 i 362.

¹⁰ M. I. Brlek, »Tri rukopisna kodeksa iz dubrovačke prošlosti.«: 140, citira Crijevića o Grazianiju iz rukopisa *Sacra metropolis Ragusina* (br. 45, Rukopisi u Knjižnici Male braće, broj 213-217, str. 2063-2179); Milan Rešetar, »Contributo alla biografia del P. Rainaldo Graziani, ex-generale dell'Ordine e Archivescovo di Ragusa.« *Archivium Franciscanum Historicum* 24 (1931): 127-131.



Slika 5. Portret dubrovačkog nadbiskupa Rainalda Grazianija s natpisom na naslovnici II. sveska graduala sačuvanog u knjižnici u talijanskom mjestu Bagnacavallo

benediktinskog samostana na Svetom Jakovu.¹¹ U to se vrijeme Graziani vratio u Italiju, gdje je, pored toga što je i dalje još neko vrijeme bio na papiru dubrovački crkveni čelnik, počeo obnašati dužnost generalnog vikara kardinala Achillea de Crassisa. Čim je Graziani napustio Dubrovnik, Vlada se odmah usudila tražiti od Rima progon franjevac konventualaca iz njezina grada, jer su dubrovački senatori, zbog vezanosti ovog franjevačkog krila s Mletačkom Republikom, ove, za razliku od franjevaca opservanata kojima su pomogli da se osamostale, smatrali nepoželjnima na svome tlu. Graziani je svoju novu vikarsku funkciju obnašao sve do 1523., kada se odlučio povući iz javnog života i starost provesti u rodnom mjestu. Umro je šest godina kasnije u Bologni, pri

¹¹ Vladimir Vratović, »Ludovik Crijević Tuberon. Ludovicus Cerva Tubero (1459-1527).«, u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti: Hrvatski latinisti, I* (prir. Veljko Gortan i Vladimir Vratović). Zagreb: Matica hrvatska, Zora, 1969: 319-325.



Slika 6. Portret dubrovačkog nadbiskupa Rainalda Grazianija s natpisom na naslovnici III. sveska graduala sačuvanog u knjižnici u talijanskom mjestu Bagnacavallo

čemu je testamentom dubrovačkoj Crkvi ostavio svoju mitru, srebrni križ i dragocjene rukavice u vrijednosti od pedeset dukata. Grob mu se nalazi u rodnoj Cotignoli, kraj glavnog oltara u crkvi Svetoga Stjepana u kojoj je bio arhiepiskop. U natpisu na tom grobu ističe se kako je pokojnik bio dubrovački nadbiskup. Od njegovih pisanih djela ili značajnih rukopisa nije puno ostalo. Tako se, pored spomenuta četiri sveska Dubrovniku posvećenog nadbiskupova Graduala, spominje još i neki libellus iz 1500., koji je kasnije nestao, a sačuvane su Odredbe iz 1506., to jest latinski tekst knjige uz pomoć koje je Graziani neuspješno pokušavao reformirati franjevački red. Bio je on i autor knjige *Consitutiones novae*, u vezi s odredbama Svetoga oficija, koja je bila objavljena 1508.¹² Zanimljivo je i na stanovit način posve zagonetno i spominjanje nadbiskupa u jednom važnom dubrovačkom dokumentu datiranom 1526., a registriranom 19. prosinca 1530. U tom dokumentu spomen Grazianijeva imena posve je neobičan, jer je bilo očito da on u trenutku datacije više nije bio u Dubrovniku, kao što u vrijeme registracije tog spisa nije bio ni na životu. Taj paradoks ima stanovite veze s kazališnom poviješću, i to neizravno, jednako kao što je ima ona slika kazališnog prizora iz nadbiskupova Graduala.

¹² S. Krsić, »Graziani, Rainold.«: 279-280. Vidi: L. Wadding, *Annales Minorum*.

Naime, u tom zagonetnom dubrovačkom dokumentu kasniji dramski autor Marin Držić kao mlad čovjek, najvjerojatnije osamnaestogodišnjak, proglašen je na osnovu nadarbenog prava rektorom polovice posjeda crkve Svih Svetih u Dubrovniku. Spomen nadbiskupa u tom dokumentu posve je neautentičan, jer je sasvim sigurno da je on Dubrovnik napustio već 1516. i da se više nikada nije vratio. Uostalom on se 1519. definitivno odrekao biskupskog položaja, na kojemu ga je dvije godine kasnije zamijenio Filippo Trivulzio, pa je njegov spomen na kasnijem dokumentu najvjerojatnije nečija svjesna krivotvorina.¹³ Toliko o biografiji ovog teologa koji je nesvjesno pridonio nastanku najstarije hrvatske scenske slike i jednog od najzanimljivijih a do danas neuočenih najslikanih kazališnih prizora cjelokupne europske renesanse.

Razvitak renesansne scenografije i perspektivnih scenskih slika

Studij renesansnih kazališnih slika i scenografije svoj predmet locira na granici između brojnih disciplina.¹⁴ Premda je u suštini teatrološki studij, on mora voditi računa o znanjima iz teorije likovnih umjetnosti i književnosti, njega mora zanimati arheologija kazališnih predstava, a ne manje arhitektura i matematika. Složena metodološka pozicija u ovoj disciplini proizlazi iz činjenice da je danas sačuvan vrlo mali broj pisanih svjedočanstava o renesansnim predstavama, kao što nam je poznat i vrlo mali broj likovnih prikaza stvarnih scenskih prizora ili dijelova nekadašnje scenografije. Zato je teško rekonstruirati na koji je način doživljavana scena u renesansi i uopće kako se ona realizirala, pri čemu je gotovo nemoguće odrediti kronološku ili prostornu evoluciju takvih doživljaja kako u Italiji a tako još manje izvan nje. Za renesansno kazalište karakterističnije je filološko, a tek onda scensko otkriće dotad uglavnom zaboravljenog antičkog teatra i poetike prostornih odnosa koju je taj

¹³ Najbolji rezime znanja o Držiću nalazi se u uvodnoj studiji knjige Marin Držić, *Djela*, priredio, komentirao i uvod napisao Frano Čale. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1979. Od starijih biografija Marina Držića najbitnije su one Milana Rešetara (*Djela Marina Držića*, prir. Milan Rešetar. Zagreb: Stari pisci hrvatski, knj. 7, JAZU, 1930.²) i Jorja Tadića, *Dubrovački portreti*. Beograd: Srpska književna zadruha, 1948. Najnoviju biografiju Marina Držića vidi u knjižici *Životopis*, prir. Slobodan P. Novak, Dubrovnik, 2008; Vidi više spomena dokumenta iz 1526. u kojem se spominje Graziani u: *Leksikon Marina Držića*.

¹⁴ O ovoj problematici mnogo starije građe vidi u: *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, sv. 1-9. Rim, 1954-1968. Odličan uvod u problematiku, vidi u: Antonio Stäuble, »Scenografia.«, u: *Il teatro italiano nel Rinascimento*, ur. F. Cruciani i D. Seragnoli. Bologna, 1987: 67-80. Vidi i: Manfredo Tafuri, »Il luogo teatrale.«, u: *Il teatro italiano nel Rinascimento*, ur. F. Cruciani i D. Seragnoli. Bologna, 1987: 53-66.

teatar poznao.¹⁵ Humanističke kazališne predstave izvođene koncem 15. stoljeća, pretežito po tekstovima Plautovih i Terencijevih komedija, postale su vrlo važnim elementom javnog života, ali nisu u svoje doba doživljavane kao dio umjetnosti. One su percipirane kao dio svečanosti koje su se priređivale u tadašnjim akademijama, a tek rjeđe i nešto kasnije na gradskim dvorovima. Bilo je to razdoblje u kojem su se na temeljima Aristotelove poetike učvrstila pravila modernog teatra, razdoblje u kojem je počelo nastajati ono što danas podrazumijevamo pod pojmom moderne scenografije. Novi doživljaj scenske slike korespondirao je s višeperspektivnošću scenskog zbivanja, zatim s preplitanjem nekoliko informacijskih razina gledanja odigranih prizora, kao i s fragmentiranjem dijelova viđenog.¹⁶ Sve to izravno je bilo povezano s perspektivom u slikarstvu i s opsjednutošću renesansnih ljudi trodimenzionalnom dubinom naslikanih scenskih slika. Neke od tih slika koristile su se kao dekorativni elementi samih predstava, a neke su ukrašavale stambene prostore, podsjećajući ljude ne na slikarski nego na kazališni doživljaj prostora.

Dramaturgija renesansnog razdoblja, a tako i tadašnja scenografija, artikulira se oko tri kronološki i ikonografski demarkirana stožera, koje ćemo opisati i predstaviti uz pomoć najznačajnijih likovnih izvora.

1. U posljednjim godinama 15. stoljeća, kada dominira eruditna latinska komedija, dramski tekstovi, ali i mogućnost njihovih izvedaba na scenama, više su u svoj nastanak uključivali pitanja filološkog i prostornog izučavanja nego mogućeg scenskog uprizorenja. Filološka faza u renesansnoj scenografiji dokumentirana je u aktivnosti humanista povezanih s rimskom Akademijom na Kvirinalu. Tu je Akademiju vodio Pomponije Leto, inače učitelj dubrovačkog stručnjaka za dramaturgiju Plautovih prologa Ilije Crijevića, koji je sam kasnije bio učitelj najvažnijeg hrvatskog dramskog pisca u renesansi Marina Držića.¹⁷

¹⁵ Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas, II: Das Theater der renaissance*. Salzburg, 1959; *Histoire des spectacles*, ur. G. Dumur. Pariz, 1965. Vrlo je utjecajan zbornik o renesansnom kazalištu *Il teatro italiano del Rinascimento*, ur. M. De Panizza Lorch. Milano, 1980. O prostoru vidi i: David Brubaker, *Court and Commedia. The Italian Renaissance Stage*. New York, 1975.

¹⁶ Početak teatrološke topologije vidi u zborniku *Le lieu théâtral dans la société moderne*, ur. D. Bablet i J. Jacquot. Pariz, 1963. Vidi o aspektima kazališnog gledanja u: Slobodan P. Novak, *Planeta Držić. Marin Držić i rukopis vlasti*. Zagreb, 1984. Temeljni talijanski prilog u: Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Torino, 1977.

¹⁷ Margret Dietrich. *Pomponius Laetus Wiederweckung des antiken Theaters. Maske und Kothurn*, III, 3, 1957; Giovanni Lovito, *Opera e i tempi di Pomponio Leto*. Salerno, 2002. Vidi o Iliji Crijeviću u: Vladimir Vratović, »Ilija Crijević. Aelius Lampridius Cervinus (1463-1520)«, u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti: Hrvatski latinisti, I* (pr. Veljko Gortan i Vladimir Vratović). Zagreb: Matica hrvatska, Zora, 1969: 375-383.

Izvođenje komediografskih tekstova u okviru te rimske akademije doživljavalo se kao neka vrsta arheološke seanse u kojoj je pedagoška i filološka funkcija mnogo važnija od scenske. Da su u ovim ranim humanističkim komedijama scenografski elementi bili predmet filološkog interesa vidi se iz sačuvanih primjera rekonstrukcije starorimskih kružnih kazališnih zdanja, a sve na osnovu nacрта iz Vitruvijeve knjige *De architectura*. Sačuvane scenske slike iz te faze razvitka renesansnog teatra temeljile su se na krivoj interpretaciji jednog mjesta iz Tita Livija prema kojem je na sceni antičkih drama jedan govornik uvijek izgovarao glavninu piščeva teksta, kao da je taj tekst neka vrsta didaskalija. Budući da se dramski tekst najvećim dijelom izgovarao bez izazivanja bilo kakve mimetičke scenske situacije, glumci bi za vrijeme tih izvedaba ostajali na sceni da svojim gestama i pokretima izraze gotovo isključivo netekstualni, a samo djelomično i iluzijski sloj kazališnog događaja. Recitatora s autorovom funkcijom nazivali su *Calliopus*, što je derivirano iz Terencijevih drama u kojima se taj lik spominjao kao komentator, to jest kao stanoviti *bono scholastico*.¹⁸ Najstariji dokumenti te rane scenografije i scenskih slika nastajali su uz prva izdanja Terencijevih komedija. Sačuvano je nekoliko grafika na kojima je prikazan recitator *Calliopus* kako recenzira zbivanja na sceni i pretresa događaje s ciljem da gledatelju pomogne da sa što većim razumijevanjem odgleda neverbalne poruke dramskog teksta. Od tih ilustracija, po iznimnoj scenografskoj ikonografiji najpoznatije su one koje su otisnute u izdanju Terencija tiskanom u Lyonu 1493., a na kojem je prikazana kazališna scena čiji su izgled njemački teatrolozi prozvali *Badezellenbühne*, to jest scenom kojom dominiraju, što je bila, naravno, ironična oznaka kupališne kabine.¹⁹ U tom izdanju ucrtana je publika koja iz najviših slojeva koloseuma promatra scenski prizor koji se odvija u podnožju zdanja. U prizoru sudjeluju tri žene, koje su najvjerojatnije bile kurtizane, i tri muškarca. Scenografija tih ranih humanističkih komedija bila je obilježena ucrtanim kućama u pozadini scene, dok su nad vratima tih kuća pisala imena osoba koje su u njima stanovale, a za vrijeme dramskog zbivanja su kroz njih izlazile i ulazile na scenu. Na jednoj venecijanskoj naslovnici iz 1497. stoji u dnu prozora i natpis *Coliseus sive Theatrum*, a na prikazu se vidi razmjerno brojna publika i leđima okrenut glumac.²⁰ Nije moguće odgonetnuti jesu li u kazališnoj praksi na sceni doista postojale simultane kabine i prostorni odjeli ili se tu samo radilo o likovnom

¹⁸ Willi Flemming, *Formen der Humanistenbühne, Maske und Kothurn*, VI, 1960.

¹⁹ Ovo izdanje Terencijevih komedija vidi u izdanju Lyon, J. Trechsel, 1493.

²⁰ Izdanje je tiskano u Veneciji 1497., a uredio ga je Simon de Leure. Objavljeno je u tiskari kojoj je vlasnik bio Lazarus Soardus.

odvajanju scenske pozadine u više dijelova, a time i njihova otvaranja različitim perspektivama i pogledima iz publike. Činjenica je da je u ovoj fazi arhetip kazališne ilustracije bio koloseum, svojevrsni kružni *theatrum* kakav je najuvjerljivije prikazan u djelu *Figura teatrale* Cesare Cesariana, koji je 1521., dakle kad je već Letova rimska akademija davno prestala s radom, interpretirao Vitruvijeve skice rimskih koloseuma.²¹ Tijekom 16. stoljeća nastao je čitav niz interpretacija kanonskih Vitruvijevih koloseuma koji su sve dok se nije uvelo slikanje idealiziranih perspektivnih slika suvremenih gradova posve uspješno predstavljali glavni rukavac u ikonografskom doživljaju kazališnih prizora. Kako su ti koloseumi bili dio ikonografije Rima, oni su predstavljali i njegovu idealizaciju, bili su njegova kulturološka i simbolična sinteza. Paralelno s prikazima kružnih koloseuma i njihova vanjskog izgleda sve su češći postajali pokušaji da se ove zatvorene strukture rastvore i da se prikažu njihovi tlocrti. Bila je značajna inovacija i svojevrsni početak razmišljanja o kazališnoj sali kao mjestu predstave. Sačuvana je iz ove prve ikonografske faze i jedna nešto mlađa venecijanska kazališna ilustracija koja je bila objavljena u izdanju Plautovih komedija 1518., u izdanju koje su pripremili Melchior Sessa i Pietro Ravani, a na kojoj se prikazuje glumac u središtu perspektivne slike kako se obraća nekoj ženi na prozoru, a u daljini se između kolona naziru elementi šumovitog krajolika.²² Nešto mlađi je prikaz kuća na sceni Ruzzanteove komedije *Betia*, što se može ocijeniti kao kompromis između masionske fragmentirane pozornice i scene s gradskom perspektivnom slikom kakva je tipičnija za zrelu renesansu.²³

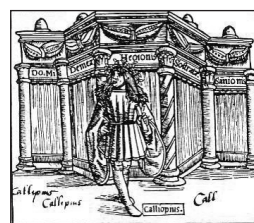
²¹ C. Cesariano, *Figure teatrale*, da Vitruvio *De architectura... de latino in volgare*. Como: Gottardo da Ponte, 1521.

²² Vidi u izdanju Plautovih komedija koje su priredili Melchior Sessa i Pietro Ravani, Venecija, 1518.

²³ Ova slika nalazi se u Biblioteci Marciani u Veneciji pod signaturom ms 6370, cod. it. cl. XI n. 66.



Slika 7. Naslovna stranica izdanja Terencijevih komedija (Lyon, J. Trechsel, 1493.)



Slika 8. *Calliopus*: iz izdanja Terencijevih komedija (Lyon, J. Trechsel, 1493.)



Slika 9. Ilustracija izvedbe komedije *Andria*: iz izdanja Terencijevih komedija (Lyon, J. Trechsel, 1493.)

2. Kronološki neznatno ali koncepcijski bitnije bio je udaljen od filološkog tretiranja scenskog prostora sljedeći stupanj u razvitku renesansne scenske slike. Taj stupanj dubrovačkoj slici iz Grazianijeva Graduala podaruje organski okoliš, koji s njom dobiva jednu sasvim neuočenu vrijednost. Kao i prethodni, i ovaj stupanj u razvitku renesansne scenske slike oslonjen je na izvođenje komediografskih tekstova, i to prije svega Plauta i Terencija, ali se izvedbe tih komedija u ovoj fazi nisu ostvarivale na latinskome jeziku, nego se radilo o prvim prijevodima ili slobodnim obradama antičkih komediografskih motiva na narodne jezike, što je u ovoj fazi najprije značilo isključivo na talijanski jezik, a tek kasnije i na druge jezike europskih naroda, među kojima je hrvatski svakako imao vrlo važno mjesto. Bilo je to vrijeme kad su se pojavili i autori prvih izvornih, ne više iz antičke baštine preuzimanih komedija. Bili su ti autori najprije Lodovico Ariosto, a onda Niccolò Machiavelli i Pietro Aretino.²⁴ U hrvatskoj književnosti u ovaj su okoliš smješteni dramski opusi Nikole Nađeškovića, a još više Marina Držića.²⁵ Ovaj tip renesansnog teatra bio je u dosluhu s jezičnim reformama Pietra Bemba i njegovom afirmacijom narodnog jezika kao jezika visoke književnosti.²⁶ Dramski tekstovi iz ove faze više nisu bili izvođeni u akademijama i školama, nego se njihove izvedbe gotovo isključivo događaju na dvorovima i javnim prostorima, a sve u vezi s komunalnim svečanostima ili, što je bio najčešći slučaj, u sklopu privatnih proslava elite. Scenska slika u ovoj fazi počela se bez ostatka koristiti iskustvima tada već potpuno etabliranog perspektivnog slikarstva, i to onakvog kakvo se početkom 16. stoljeća sve sistematičnije javljalo na slikama gotovo svih važnijih onovremenih slikara. Nastajale su u to vrijeme kao dio kazališnog doživljaja stvarnosti imaginarne slike gradova, ustvari idealnih gradova s trgovima u središtu i neizbježnom arkadom, koja je na svim tim prikazima naglašavala sceničnost prizora. Te perspektivne slike imaginarnih i idealiziranih gradova na svoj su način bile najviše nalik slici kazališnog prozora na dubrovačkom trgu u Grazianijevom Gradualu. Najstariju sačuvanu dokumentaciju o takvim perspektivnim scenskim slikama poznajemo s izvedbe Ariostove komedije *Cassaria* u Ferrari 1508., gdje je scena, koje je sačuvan prilično precizan opis, imala u pozadini perspektivno oslikan prizor idealiziranog grada s kućama, crkvom i vrtovima. Slična je dokumentacija sačuvana u vezi izvedbe komedije

²⁴ Vrlo dobar, gotovo statistički pregled renesanse komedije vidi u Georges Ulysse, *Théâtre et société au Cinquecento*. Aix-en-Provence, 1984.

²⁵ Slobodan P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, II. Zagreb, 1997.

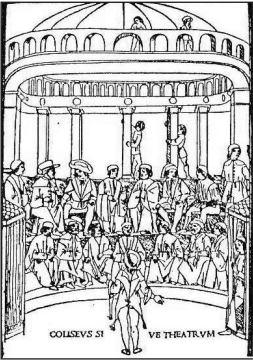
²⁶ Vidi o toj reformi u djelu: Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*. ur. M. Marti. Padova, 1955.

Calandria u Urbinu 1513.²⁷ Ovakvih oslikanih scenskih pozadina bilo je i u drugim prilikama, ali se ni u jednom slučaju nisu sačuvala platna ili table koje su se izravno upotrebljavale u scenskim izvedbama niti su sačuvani bilo kakvi dekorativni fragmenti s tih izvedaba. Ipak, sačuvano je iz ove faze nekoliko scenskih ilustracija, i to u knjigama i na namještaju, najčešće na ormarima i škrinjama. Tako su najslavnije ilustracije gradskih, a u stvari kazališnih prizora one slikarije koje se danas čuvaju u galerijama Urbina, Firenze, Berlina i Baltimora, a pripisuju se, nikako sve, ali barem jedna s potpunom sigurnošću, Lucianu Lauraniju, slikaru i arhitektu hrvatskog podrijetla.²⁸ Ove *picturatae scenae facies* mogu se sa sigurnošću datirati u posljednje godine 15. ili u sam početak 16. stoljeća.²⁹ Sve su one suvremenice dubrovačke slike iz Grazianijeva Graduala. Na svim tim slikama donose se prizori idealnih gradova, najčešće sa sistemom ulica koje se računaju prema dubini prikazanog prizora, a u smjeru suprotnom od središnjeg gledanja. Sve zgrade na tim slikama imaju stanovitu srodnost, čak su na neki način jednolične i posve oslobođene od ljudskih figura. Taj izostanak kao da sugerira da su ove slike žive figure uključivale u svoj raster, ali samo s obzirom na poziciju gledatelja ili glumca pred njima. Slika iz Grazianijeva Graduala, za razliku od ovih slika idealnih gradova, uključuje ljudske figure, i to čak više takvih figura s očitim glumačkim gestikulacijama. Mislimo da je prikazivanje apstraktnih i idealiziranih gradskih prostora inače bio izravan pokušaj da se jedna kulturološka praksa prikaže u svoj svojoj ogoljenoj ideološnosti, da se pokaže kako su ovako naslikani prostori okvir svečanostnom teatru koji sve više postaje autonoman upravo s obzirom na svoje scensko mjesto koje teži samom središtu renesansnog grada, a to će reći njegovom trgu. Na taj način nastaju oslikane table s arhitektonskim slikama idealiziranih gradova, slikama koje se pojavljuju kao scenografije, ali i kao kazališni prikazi mjesta na kojima su se u stvarnim kazališnim svečanostima uključivali glumci i dramske akcije. Srodna je praksa bila poznata još u vrijeme

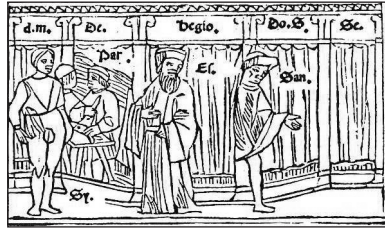
²⁷ Franco Ruffini, *Analisi contestuale della Calandria nella rappresentazione urbinata del 1513*; 1. *Il luogo teatrale*. Biblioteca Teatrale, 15/16, 1976. Usporedi i: Pierre Francastel, *Guardare il teatro*. Bologna, 1987. (prijevod francuskog originala iz 1965).

²⁸ Ivan Kukuljević Sakcinski, *Lucijan Martinov Vranjanin*. Zagreb, 1886; Arduino Colasanti, *Luciano Laurana*. Rim, 1922; Pasquale Rotondi, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, I-II. Urbino, 1953; Werner Lutz, *Luciano Laurana und der Herzogspalast von Urbino*. Weimar, 1995.

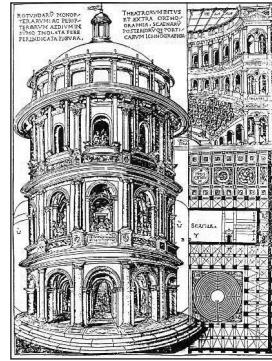
²⁹ Franco Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell' edificio e della scena tra umanesimo e Rinascimento*. Rim, 1983. Opsežnu građu o ovim problemima, vidi u: Ferruccio Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall' umanesimo al Manierismo. teoria e tecnica*. Milano, 1974.



Slika 10. Prikaz glumca pred publikom: naslovna stranica izdanja Terencijevih komedija Lazarusa Soardusa (Venecija, 1497.)



Slika 11. Iz komedije Adelphoe: prikaz scene iz izdanja Terencijevih komedija Lazarusa Soardusa (Venecija, 1497.)



Slika 12. C. Cesariano, *Figura teatrale* (prema Vitruvijevoj knjizi *De architectura...* (Como, 1521.)

poznog Rimskog Carstva, kad su se bez ljudskih likova, ili s nekoliko njih, slikali bez većih prostornih prekida sistemi lukova, stupova, zgrada, lođa i hramova. U renesansi taj žanr postaje simbolični iskaz latentne teatralnosti, tada vrlo jake teatralnosti, pa postaje svojevrsni oslikani *theatrum mundi*.³⁰ Ti crtani prostori nalaze se samo korak do najvišeg stupnja u razvitku renesansne scenografije. Izrada ovih perspektivnih kazališnih vizija kronološki je povezana s prvim izvedbama renesansnih komedija na narodnim jezicima, čija se scenska slika organizira kao idealni grad naspram stvarnoga grada iz kojega se predstava gleda. Te predstave, najčešće komedije, ali i pastirske igre, bile su organizirane oko ideje slobodnih i imaginarnih scenskih gradova, onih koje Držić u prologu komedije *Skup* naziva Njarnjas gradom, gradova još slobodnijih od stvarnoga grada iz kojega je publika gledala kazališnu predstavu.³¹ Ova, na svoj način ideološka, ali i arhitektonska, pa time i scenografska okolnost postoji u većini renesansnih komedija, a najranije je bila zamijećena u izvedbama Ariostovih i Aretinovih komedija, u kojima se radnja najčešće realizirala

³⁰ Elena Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, u knjizi: Nino Pirrotta, *Li due orfei da Poliziano a Monteverdi*. Torino, 1975. Vidi iz aspekta jedne talijanske scenske slike sačuvane u Stockholmu: Ange Beijer, »An Early 16th Century Scenic design in the National Museum, Stockholm, and its Historical Background.« *Theatre Research* 4/2 (1962).

³¹ Analizu prostora u *Skupu* i koncept slobode, vidi u: Marin Držić, *Djela* (Frano Čale). Usp. S. P. Novak, *Planeta Držić*.

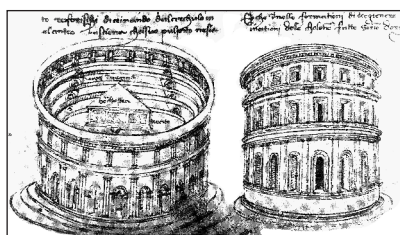
dramaturškim minus postupkom, pa se svjesno smještala u grad koji nije bio grad u kojem je živjela publika. Pritom, gledateljima se sugeriralo premještanje iz vlastitoga grada u taj novi prostor, ali ih se scenom slikom postavljenom na *scenae frons*, ili uopće idejom idealiziranih imaginarnih gradova koju je publika posjedovala, podsjećalo na iluzionizam tih kazališnih pretvorbi, na činjenicu da oni dok gledaju Rim ili Firenzu i dalje ostaju u Ferrari ili Dubrovniku.³² U ovoj drugoj fazi renesansne scenografije nepobitno se razvila dvodimenzionalna perspektivna scena pri čemu na sceni još nije moglo biti veće plastičnosti, nego je *scenae frons* bila samo realizirana kao ravna ploha, kao perspektivno slikarsko djelo. Ovoj fazi pripada kazališna slika iz Bagnacavalla, a istoj fazi pripada i Laurantina slika koja je izložena u Palazzo Ducale u Urbinu, a na kojoj su oko kružnog objekta u središtu postavljeni moćni redovi gradskih kuća koji nestaju u dubini slike kroz dvije ulice koje trgu daju zaokruženo i dubinu. Nešto je rastvorenija slika koja se čuva u Berlinu u Schloss muzeju, a nalazi se na škrinji za oružje obitelji Strozzi-Medici. Na ovom perspektivnom prikazu ima samo pet građevina, a u sredini trga nalazi se ograđen prostor koji može imati funkciju fontane, nekog spomenika iz kojega se diže obelisk, ali isto tako lože kakvu u svom opisu Dubrovnika u sredini 15. stoljeća spominje Filip de Diversis u spisu "Opis položaja, zgrada, državnog uređenja



Slika 13. Iz izdanja Plautovih komedija koje su priredili Melchior Sessa i Pietro Ravani (Venecija, 1518.)



Slika 14. Crtež za izvedbu Razanteove komedije Betia (Rukopis u Biblioteci Marciani u Veneciji pod signaturom ms 6370, cod. it. cl. XI n. 66)



Slika 15. *Teatro antico*, crtež Francesca di Giorgio Martini (Firenca, Biblioteka Laurenziana ms. laur. 361)

³² Rim se najčešće pojavljuje kao simboličan idealni grad. Usp. Stefano Danesi, »Uses of the Antique. The Image of Rome as Symbol and Intermediary of the Continuity in Architecture of the 15th and 16th centuries.« *Architectural Design* 49/3-4 (1979).

i pohvalnih običaja slavnoga grada Dubrovnika”.³³ I u Firenzi u Palazzo Pitti sačuvana je na jednom ormaru intarzija sa scenskim prikazom koji nije kao onaj urbinski ili berlinski s usredištenom perspektivom, nego je fokusiran na desnu stranu, na kojoj dominira trodijelni trijumfalni luk, idealan da uokviri kazališni doživljaj ispražnjenog gradskog trga.³⁴ U istom duhu naslikano je još nekoliko slika, od kojih su najkarakterističnija Botticellijeva “Otmica Lukrecije”, koja je sačuvana u Bostonu, zatim i jedna grafika s prikazom renesansne ulice u knjizi *Trattato di Architettura* Francesca di Giorgio Martini.³⁵ U Milanu se u zbirci Bertarelli jedna ulična scena pripisuje Bramanteu ili Cesarianu, a iz 1520. u palači Strozzi u Firenzi čuva se jedna drvena tabla na kojoj su kao na nekoj sceni s ulaznim stepenicama prikazane tri monumentalne zgrade koje uokviruju prazan duboki trg sa značajnom perspektivom. Svim ovim slikama kronološki, ali i idejom, blizak je i perspektivni prikaz praznog gradskog trga u Zagrebu na intarziji u naslonu renesansne drvene klupe u Katedrali.³⁶

3. Tek se u trećem, a kronološki najmlađem razdoblju renesansne dramaturgije pojavljuju i prve scenografije koje više nisu bile samo perspektivne slike idealiziranih gradova, nego se sve češće one ostvaruju kao trodimenzionalne intervencije u kazališni prostor, kako onaj na sceni tako i onaj u publici. Taj stupanj u razvitku renesansne kazališne scenografije karakterizira razmjerno velika komediografska produkcija u Italiji, ali sve češća i u drugim sredinama, posebno u Francuskoj, Španjolskoj, Poljskoj i Hrvatskoj. U duhu ovog tipa scenografije, ali i dramaturgije, realizirane su prve moderne tragedije na narodnim jezicima. Svi dramski tekstovi iz te grupe, kojoj kao i drugoj pripadaju izvedbe Držićevih komedija i njegove jedine tragedije *Hekuba*, temeljili su se na antičkim modelima, ali su sve više kazališne predstave poznavale političku aluzivnost na suvremena zbivanja i u sebi su nosile značajnu autorovu svijest o vlastitoj osobi. U krugu ovih poznih renesansnih drama i njihovih scenskih realizacija

³³ Igor Fisković, »Djelo Filipa de Diversisa kao izvor poznavanju umjetnosti i kulture Dubrovnika.« *Dubrovnik* 30/1-3 (1987): 231-249. Prvo tiskano izdanje ovoga djela, koje je priredio V. Brunelli, vidi u: *Programma dell' I. R. Ginnasio Superiore in Zara* 23 (1880): 3-54; 24 (1881): 3-48; 25 (1882): 3-36. Prijevod Ivana Božića na hrvatski jezik vidi u časopisu *Dubrovnik* 16/3 (1973): 11-74.

³⁴ André Chastel, »Les vues urbaines peintes et le théâtre.«, u: *Bollettino del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, Vicenza 16 (1974). Vidi uz isti događaj, u povodu kojega je tiskan ovaj tekst, i: Licisco Magagnato, *Guida alla mostra Il teatro italiano del Cinquecento*. Vicenza, 1974; Giorgio Simoncini, *Città e società nel Rinascimento*. Torino, 1974.

³⁵ Pretiskano u knjizi *Trattati*, Milano, 1967. O svim ovim slikama vidi u poglavlju »Idea del teatro. Schede iconografiche.«, u: *Il teatro nel Rinascimento*, ur. F. Cruziani i D. Seragnoli. Milano, 1987.

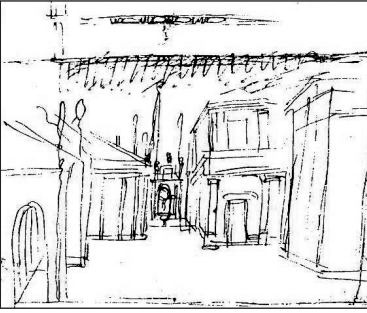
³⁶ Lelja Dobronić, *Renesansa u Zagrebu*. Zagreb, 1994. U djelu se donosi reprodukcija ove intarzije, ali se ne interpretira iz vizure renesansnih scenskih slika.

nije se više radilo o školničkim vježbama niti samo o komunalnim svečanostima, nego je ovdje sve više bila riječ o tekstovima napisanima isključivo da bi bili izvođeni na gradskoj sceni i doživljeni kao umjetnička djela, a ne samo kao kulturalni činovi i kao dio širih svečanosti. Takvi dramski tekstovi izvođeni su širom Europe s velikim intenzitetom od tridesetih do sedamdesetih godina 16. stoljeća i nisu bili samo razbibriga mladih pisaca ili neka vrsta njihove društvene ulaznice, nego se tim tekstovima i njihovim scenskim izvedbama bavila sada vrlo ozbiljna grupa pisaca i dvorjanika kojoj, pored Marina Držića, pripadaju među Talijanima od starijih Machiavelli ili Aretino, a od nešto mlađih Piccolomini i Ruzante, Dolce i Gelli, zatim Torquatto Tasso te mnogi drugi.³⁷ Za potrebe tih poznih renesansnih komedija, pastirskih igara i tragedija ustrojila se autentična scenska organizacija, kojoj su tadašnje akademije i dvorovi kao i dotadašnja iskustva s perspektivnim slikarstvom ponudili sukladne i razvijenije arhitektonske strukture. Tada su zarođene, premda ne do kraja i realizirane, prve ideje kazališnih zgrada, dok je isključiva upotreba narodnog jezika u tim tekstovima dopuštala izvođačima da se još više približe najširoj publici i da u svojim izvedbama potraže što autonomnije prostore. Najopsežnija i najranija scenografska dokumentacija za ovaj tip renesansnog kazališta sačuvana je u vezi s dvije vrlo stare izvedbe komedije Baldassarea Castiglionea *Calandria*, koja je još 1513. izvedena u Urbinu, a dvije godine kasnije reprizirana u Rimu.³⁸ Na prvoj predstavi zabilježeno je postojanje oktagonalnog hrama i trijumfalnog luka kakav je već ranije viđen na Lauraninoj slici idealnog grada iz Urbina. Ista drama, kad je drugi put prikazana u Rimu, posjedovala je scenografiju koju je za nju izradio Baldassare Peruzzi, upravo onaj slikar i inženjer kojemu Vasari u svojim "Životima slavних slikara, kipara i arhitekata" pripisuje izum trodimenzionalne scene i radikalno napuštanje oslikavanja ravnih perspektivnih ploha.³⁹

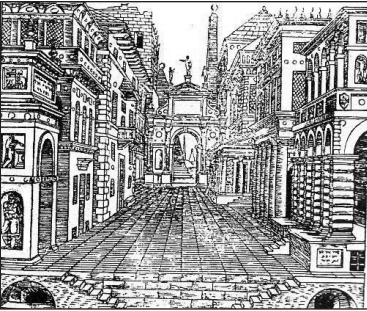
³⁷ Mario Baratto, »La fondazione di un genere (per un'analisi drammaturgica della commedia del Cinquecento).«, u: *Il teatro italiano del Rinascimento*, ur. M. De Panizza Lorch. Milano, 1980. Giulio Ferroni, »Per una storia del teatro dell' Ariosto.« *La Rassegna della Letteratura italiana* 1-2 (1975); Giulio Ferroni, *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Milano, 1976; Guido Davico Bonino, »Introduzione.«, u: *La commedia del Cinquecento*, I, ur. G. Davico Bonino. Torino: Einaudi editore, 1977: VII-XXIV.

³⁸ F. Ruffini, *Analisi contestuale*; Fabrizio Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*. Milano, 1969; Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*. Rim, 1983.

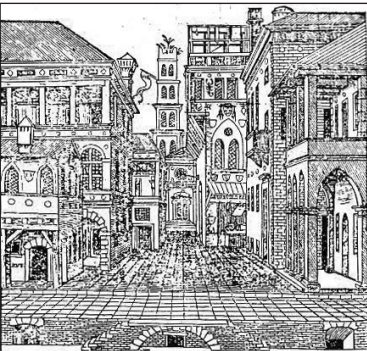
³⁹ Christoph L. Frommel, *Peruzzi als Maler und Zeichner*. Beč-München, 1967-68; Fabrizio Cruciani, »Gli allestimenti scenici di B. Peruzzi.« *Bollettino del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, Vicenza 16 (1974); Arnaldo Bruschi, *La costruzione della scena cinquecentesca: dal Peruzzi al Serlio al teatro Olimpico*. Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, 1985. (šapirografirani primjerak izlaganja). Najbolje novije izdanje Vasarijevih *Vita* pripremljeno po prvom izdanju iz 1550., Torino, 1986.



Slika 16. Baldassare Peruzzi, skica za kazališnu scenu (Biblioteca Comunale u Sieni, Taccuino, cod. S. IV. 7, c. 33 v).



Slika 17. Scena za tragediju (S. Serlio, *Il secondo libro di Prospettiva*, 1545.)



Slika 18. Scena za komediju (S. Serlio, *Il secondo libro di Prospettiva*, 1545.)

Peruzzi za izvedbu *Calandrije* u Rimu još uvijek realizira čvrstu pozadinsku sliku, jer se po njegovoj zamisli radnja odvijala isključivo u prednjem planu proscenija. Novost u toj scenografskoj realizaciji bila je u tomu što se dubina scene radikalno rješavala unošenjem plastičnih elemenata u prostor scene, dakle, u njezinu dubinu. Ti uneseni elementi označili su put prema dokidanju oslikanih pozadinskih slika kao jedinog scenografskog sredstva. Ovdje opisan razvitak renesansne scenografije, ali i homologno supostojanje srodnih rješenja, svoj vrhunac doživljava u knjizi *Architettura* Sebastiana Serlija. Objavljeno najprije 1545. kao "Druga knjiga o arhitekturi", dakle, više desetljeća nakon što je dubrovački nadbiskup Graziani naručio scensku sliku na svome Gradualu, ovo djelo predstavlja temelj promišljanju scenografije u renesansi.⁴⁰ Serlio u ovom svom utjecajnom djelu kristalizira sva prethodna iskustva slikanja pozadinskih scenskih slika, pa ih sublimira u tri tipa scene, od kojih je svaki namijenjen jednom od žanrova onodobne drame. Tako Serlio, koji za komediju predviđa scenografsku realizaciju trga u suvremenom gradu s prilaznim ulicama i palačama građana, za tragediju vidi prizorište u idealiziranom, ali po svim oznakama prepoznatljivom antičkom gradu u kojem dominira kraljevska palača. Serliju je scena pastirskih drama, onih koje prema antičkom uzusu nazivaju u renesansi satiričkim dramama,

⁴⁰ George R. Kernodle, *The Renaissance Stage*. Coral Gables, 1958 (u djelu se donose Serlijevi tekstovi); Ludovico Zorzi, »Figurazione pittorica e figurazione teatrale.«, u: *Il teatro italiano nel Rinascimento*, ur. F. Cruciani i D. Seragnoli. Bologna, 1987: 101-123.

smještena u šumski ambijent. U Serlijevim scenografskim prijedlozima fiksirana su pravila o jedinstvu radnje, mjesta i vremena, ali je afirmirana i ideja o tri društvene klase koje su konstitutivne za ustroj kazališne slike, o onoj građanskoj za komediografiju, onoj mitološkoj, dakle, i u suvremenosti vladarskoj za tragediju, te seoskoj, to jest pastirskoj za satiru ili pastoralu. Serlio va se koncepcija izravno temeljila na iskustvima V. knjige Vitruvijeva traktata o arhitekturi i bila je bliska nazorima koji su izloženi u VIII. knjizi djela *De re aedificatoria* Leona Battiste Albertija, koja je napisana još 1452., a prvi put objavljena 1486.⁴¹ Uz navedene glavne izvore, za ideju renesansne scenografije i scenskih slika važno je i starije djelo *Spectacula*, koje je oko 1501. napisao Pellegrino Priscianima, a bez interesa nisu ni Peruzzijske skice prostornih scenskih realizacija koje se danas čuvaju u firentinskoj Galeriji Uffizzi.⁴² Sam Serlio bavio se problematikom scenskog svjetla, a imao je vrlo preciznu ideju o komornom teatru, o nečem što će prvi put biti ostvareno tek u 17. stoljeću u ranim venecijanskim profesionalnim kazalištima. Naravno, najveći dio renesansnih materijala s perspektivnim slikama, kako onim Lauraninim, tako i brojnim talijanskim scenografskim skicama, kao i prikazom kazališnog prizora iz Grazianijeva Graduala, nemaju nikakvih izravnih međusobnih dodira, ali oni su svi zajedno tragovi teatralizacije renesansnog života, a još više postepenog stvaranja ideje kako su kazališne predstave rezultati autonomnog umjetničkog čina, a nisu tek nevažan interval u javnom tijelu grada i njegovih političkih svečanosti.⁴³

Dubrovnik u Grazianijevom Gradualu

Čini se da je posve izvjesno da je Rainaldo Graziani četiri sveska svoga Graduala *in folio* naručio nakon 1510., kad je postao dubrovačkim nadbiskupom, a nikako poslije 1518., kada je djelo, kako je označio sam iluminator, već bilo završeno a onda od strane nadbiskupa i poklonjeno crkvi Sv. Franje u

⁴¹ Luigi Firpo, *La città ideale del Rinascimento. Urbanistica e società*. Torino, 1975. Radi se u uvodu u antologiju spisa o renesansnoj arhitekturi, između ostalog i tekstova L. B. Albertija; Licisco Magagnato, *Teatri italiani del Cinquecento*. Venecija, 1954; Antonio Stäuble, »Scenografia e architettura teatrale nel Rinascimento.«, u: *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*. Rim, 1975. Usp. klasično djelo: Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica* iz 1927. (talijanski prijevod: Milano, 1961).

⁴² F. Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano*.

⁴³ Niz radova o odnosu vlasti i kazališta, vidi u zbornicima: *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la renaissance*, I-II, Pariz, 1973-1974; usp. S. P. Novak, *Planeta Držić*.

Bagnacavallu. Da su svi svesci nastali za vrijeme biskupove dubrovačke službe vidi se po brojnim elementima. Kad god se prikazuje Grazianijev lik, on je naslikan u biskupskom ornatu ili postoji neka aluzija na Dubrovnik u kojem je proveo stanovito vrijeme. Tako već u prvom svesku, na vrhu vrlo raskošno oslikane naslovnice stoji grb reda Male braće, a s desne strane, s natpisom Ragusa, prikazan je neki obzidani grad gledan iz vizure luke upravo u perspektivi koju imaju brojni prikazi Dubrovnika na kipovima svetoga Vlaha. U inicijalu, koji je na prvom svesku slovo A, prikazana su dva odvojena prizora, od kojih je na gornjem kralj David kako kleči pred Bogom, a u pozadini je prikazan šumovit i brdski krajolik. U donjem dijelu naslovnice naslikan je sam biskup Graziani u svečanom ruhu s biskupskom mitrom na glavi i s pastoralom u ruci kako kleči na pragu neke zgrade, dok se prizor gubi u daljini, gdje je prikazan morski zaljev s otocima. I u drugom svesku, na čijoj naslovnici dominira idealizirani Dubrovnik s kazališnim prizorom, nalaze se spomeni na biskupa Grazianija. Tu je fiksiran obiteljski biskupov grb, a u dnu stranice prikazan je još jednom lik samoga nadbiskupa, opet u svečanom ruhu, s vrlo ozbiljnim izrazom, pri čemu se kao i na prethodnoj naslovnici čita datacija sveska u 1518. godinu. Budući da od tada nadbiskup više nije posjećivao Dubrovnik, logično je pretpostaviti da se ta godina odnosi na poklon ovih graduala franjevačkoj crkvi u mjestancu Bagnacavallo. Treća ilustrirana naslovnica s početnim slovom R prikazuje Isusovo uskrsnuće, na kojem su prikazana tri rimska vojnika kako promatraju prizor. Više od ovih figura zanimljiv je krajolik koji ispunjava pozadinu čitave ove slike. I taj je krajolik idealiziran i teško se domisliti bilo kakve poveznice s nekim konkretnim dubrovačkim prostorom. I na ovoj trećoj naslovnici uertan je grb franjevačkog reda, zatim i biskupov grb, a onda još jedan njegov portret u kružnom okviru na kojem, uz ponovnu dataciju u 1518. i navođenje biskupova rodnog mjesta, piše da je on *archiepiscopus ragusinus*. Na osnovu svih ovih spomena Dubrovnika i nadbiskupske funkcije bez ikakve dvojbe treba zaključiti da je Grazianijev Gradual nastao za vrijeme njegove dubrovačke službe i da su se i naručitelj i umjetnik koji je posao obavio trudili da nekoliko puta spomenu grad Dubrovnik, da ga prikažu slikom te da uz svaki spomen nadbiskupov ili uz njegovu sliku naglase da je on bio pripadnik reda Male braće, da je rođen u Cotignoli, da je bio vlasnik obiteljskog grba koji se više puta reproduciralo. Na pitanje tko je ovaj koral naslikao zasad nema posve sigurnih potvrda u dokumentima. Umjetnik je svakako poznavao Grazianija, a je li dobro poznavao Dubrovnik i je li ondje neko vrijeme boravio, nije nam zasad moguće reći sa sigurnošću. Slikar je o Dubrovniku nedvojbeno imao neke čvrste informacije, jer je tomu svjedočanstvo slika imaginarnog



Slika 19. Prikaz grada Dubrovnika na naslovnici I. sveska Grazianijevog graduala

Dubrovnik s kazališnim prizorom, na kojoj se mogu zamijetiti neke sličnosti sa stvarnim urbanističkim stanjem renesansnog Dubrovnika. Te podudarnosti su očite, premda se slikar nije trudio da mu slika bude realistična. Postoji mogućnost i da je slika nastala u Dubrovniku, jer je ondje djelovala škola sitnopisanja, i to u samostanu na otoku Daksi. U toj školi, ali desetak godina nakon Grazianijeve smrti, radio je Dubrovčanin Bernardin Gučetić.⁴⁴ Ako ne dolazi zasad u obzir teza o dubrovačkom podrijetlu iluminatorskog posla u Grazianijevu Gradualu, možda je moguće na osnovu stilske analize, nažalost ne i sačuvanih dokumenata, a to su talijanski povjesničari umjetnosti već isticali, prepoznati ovdje ruku bolonjskog sitnoslikara Francesca del Cavalletta, koji je radio na kraju 15. i u prvim desetljećima 16. stoljeća.⁴⁵ Ako i ne znamo još ništa reći o autoru ovih ilustracija, mi možemo sa sigurnošću zaključiti da je ovaj Gradual s Dubrovnikom tematski izravno povezan. Zasad je to sve što bi se o autorstvu ovih renesansnih koralala i njihovih iluminiranih dijelova moglo reći. Zbog svega rečenog možemo, u vezi provenijencije i nastanka Graduala, sa sigurnošću zaključiti da je Grad, koji je prikazan na naslovnici drugoga

⁴⁴ Cvito Fisković, »Dubrovački sitnoslikari.« *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 6 (1950): 10-11; Anđelko Badurina, *Iluminirani rukopisi u Hrvatskoj*, Zagreb, 1994.

⁴⁵ Ovu pretpostavku, koja nema uporišta u dokumentima, iznosi Mario Salmi, *Tesori delle Biblioteche d'Italia*. Milano, 1932: 370.

sveska Grazianijeva Graduala, svakako imaginarni Dubrovnik. Nadalje, može se gotovo sa sigurnošću reći da nadbiskup Graziani sva četiri sveska svojih korala nije naručio u Dubrovniku, nego u svom apeninskom zavičaju, s nakanom da mu oni budu predani za vrijeme boravka u Dubrovniku ili neposredno po definitivnom odlasku iz njega. Tom narudžbom, koja je bila realizirana nešto prije 1518., Graziani je priskrbio vrijedan artefakt koji ga je trebao podsjećati na Dubrovnik, mjesto u kojem je kroz jedno desetljeća obavljao najvišu crkvenu funkciju svoga života.

Dubrovnik kao theatrum mundi: opis

Imaginarni prikaz stvarnog Dubrovnik a na naslovnici drugog sveska Grazianijeva Graduala vrlo je nalik srodnim perspektivnim slikama idealiziranih gradova kakve su sačuvane u zbirkama u Baltimoru, Berlinu, Firenzi i Urbinu. I na dubrovačkoj slici, kao i na slavnom Lauraninu prikazu idealnog grada koji se danas čuva u Urbinu, u samom je središtu prizora smještena neka kružna građevina. Ova iz Bagnacavalla po svemu je daleki preslik danas srušene, a u vrijeme nadbiskupova boravka u Dubrovniku postojeće i vrlo dominantne krstionice koja se nalazila uz zapadnu stranu Katedrale. Odmah uz središnje kružno zdanje naslikane su u dubrovačkom Gradualu, za renesansne kazališne ilustracije i vrlo karakteristične stepenice koje završavaju s trojnim trijumfalnim lukom. I one imaju dosluha s jednim stvarnim zdanjem renesansnog Dubrovnik a koje je kasnije srušeno, a danas mu nema traga. Radi se o komunalnoj loži, koja je tijekom 15. stoljeća u stvarnosti i u literaturi doživljavana kao svojevrsni *theatrum*, kao središte oko kojega su se Dubrovčani svakodnevno okupljali. Ovu građevinu pedantno opisuje Filip de Diversis u osmoj glavi svoga već spomenutog opisa grada Dubrovnik a i pri tom taj paviljon, koji je imao dva dijela i četverokutnu formu, naziva gradskim *theatrumom*, nekom vrstom gradskog sastajališta, gdje se kocka i igra šah, gdje se obavljaju razgovori, ali i gdje se prodaje ponekad čak i povrće.⁴⁶ Na dubrovačkoj kazališnoj slici kao i na dobrom dijelu renesansnih perspektivnih scenskih slika u prvi su plan u donjem dijelu prizora umetnuta vrata. Kako se nalaze u samom središtu prizora i kako su probijena u zidinama koje se protežu čitavim donjim dijelom

⁴⁶ Vidi spomenuti odlomak u prijevodu Ivana Božića na hrvatski jezik: *Dubrovnik* 16/3 (1973): 26. Usp. I. Fisković, »Djelo Filipa de Diversisa kao izvor poznavanju umjetnosti i kulture Dubrovnik a.«; Lukša Beritić, *Urbanistički razvitak Dubrovnik a*. Zagreb: Zavod za arhitekturu i urbanizam Instituta za likovne umjetnosti JAZU, 1958.



Slika 20. Idealni grad s kazališnim prizorom na naslovnici II. sveska Grazianijeva graduala



Slika 21. Kazališni prizor: detalj sa središnjom pozornicom

Slika 22. Kazališni prizor: detalj s paviljonom i čovjek s klobukom koji pozdravlja

Slika 23. Kazališni prizor: dvije sluškinje nedaleko središnje scene

Slika 24. Čovjek u pokretu s psom

slike, ona ostavljaju dojam glavnog ulaza za glumce kao i mjesta njihova izlaska sa scene. Vijenac zgrada, u kojem je nanizano desetak kuća, smješten je u pozadinu slike i on po mnogim svojim elementima, ali više fragmentarno nego

u cjelini, podsjeća na Dubrovnik i njegov urbanistički raster. To se s posebnom uvjerljivošću može reći za niz kuća u gornjem desnom dijelu slike, koje su obzidane čvrstim zidinama.⁴⁷ Ove zgrade jako podsjećaju na izgled nekih dijelova renesansnog Dubrovnika, i to upravo one njegove dijelove nedaleko Katedrale, to jest s njezine južne strane. Kao i u stvarnosti renesansnog Dubrovnika tako i na ovoj idealiziranoj kazališnoj slici Katedrala se, kao dominantan sakralni objekt, nalazi u središtu te je njezina fasada prva u nizu kuća s lijeve strane od središnjeg kružnog paviljona i stepenica koje su glavni energetski punkt središnjeg dijela slike. Pored Katedrale, umetnut je još jedan crkveni objekt s kupolom i trijemom, za koji se može pretpostaviti da simbolično predstavlja obližnju crkvu dubrovačkog patrona Svetoga Vlaha, ali bi se mogao odnositi i na danas nepostojeću krstionicu, koja se u vrijeme Grazianijeva boravka u Dubrovniku nalazila sa zapadne strane Katedrale. Uz krajnji lijevi kut ove idealizirane slike Dubrovnika smješten je niz vrlo velikih kuća koje čvrsto flankiraju lijeve rubove scenske perspektive, isto kao što joj jedna kuća s kupolom obilježava desni rub. Uz zidine, i to u donjem dijelu slike, naslikano je osam manjih stabala, dok su u pozadini na nebeskom zaslonu također ucrtane krošnje nekih velikih krošnji. Već na osnovu ovdje nabrojanih naslikanih građevinskih elemenata ova je slika iz Grazianijeva Graduala vrlo važan prilog poznavanju renesansne kazališne ikonografije. Za razliku od većine drugih scenskih perspektivnih slika, na ovoj je gradski prostor ispunjen likovima koji glume. Na većini kazališnih ilustracija iz ovog vremena prikazuju se gotovo redovito prazni gradski trgovi koji djeluju kazališno i kazalištem obilježeni, premda su ispražnjeni od ljudskih likova. Idealizirani grad na slici iz Grazianijeva Graduala, premda sam po sebi vrlo blizak najslavnijim europskim renesansnim kazališnim ilustracijama, ipak za razliku od njih uključuje čitav niz ljudskih figura, čiju sceničnost treba opisati kako bi se stekao pravi dojam o njihovoj uključenosti ne samo u kompoziciju slike, nego i u ideju *theatrum mundi* koja se ovdje ostvaruje. Ima, naime, na ovoj kazališnoj ilustraciji onih koji glumačkom gestikulacijom sudjeluju u izvođenju središnje predstave, jedni opet tu predstavu samo gledaju, dok se neka druga lica nezainteresirano šecu prostorom grada ili, odmaknuta od središnjeg scenskog prizora jakim kazališnim gestama, svjedoče svoju nazočnost u općoj teatralizaciji grada i u prostoru njegove idealizirane kazališne slike. Ljudski likovi na opisanoj slici usredišteni

⁴⁷ Lukša Beritić, *Utvrdenja grada Dubrovnika*. Zagreb: JAZU, 1955; L. Beritić, *Urbanistički razvitak Dubrovnika*; Leonardo Benevolo, *La città italiana del Rinascimento*. Milano, 1969; Bruno Zevi, *Saper vedere l'urbanistica. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea*. Torino, 1985.

su najprije na nešto povišenom stolu koji je pokriven tkaninom, a na kojem jedan muški i jedan ženski lik glume u nekom ljubavnom prizoru. Oko podnožja stola na kojemu ove dvije figure glume postavljena su tri muška lika koji kleče i tako pozdravljaju ljubavni razgovor ono dvoje na podiju. S desne strane, događaje na podiju i oko njega prati jedan trubač. Dva ženska lika, koja stoje nezainteresirano s desne strane kazališnog prizora, mogla bi biti opisana kao sluškinje, jer jedna od njih nosi na glavi neki teret. Za središnji kazališni događaj još su manje zainteresirana dva, zbog perspektive, u lijevom kutu značajno smanjena lika u dubini slike. Isto bi se tako moglo kazati i za jedan usamljen odsutan lik u desnom kutu slike. Na središnjim stepenicama, u energičnom pokretu naklona, naslikan je neki muški lik sa šeširom, koji kao da pozdravlja gledatelje i na svoj se način, zajedno s glumcima na podiju, nalazi u samom središtu događanja na ovoj kazališnoj slici. Manje od njega u prikazivalački aspekt prizora uključena je i jedna osoba koja je postavljena u vrlo dinamičan pokret naspram podija, a uz čije je noge ucrtan jedan crni pas.

Zaključak o antropologiji renesansne pozornice i drame

Za razliku od suvremenosti, u kojoj pojam kazališta najčešće dovodimo u vezu s estetskom aktivnošću, u renesansi teatar je u prvom redu bio povezan sa sistemom političkih i kulturalnih, a time i bitno teatraliziranih društvenih odnosa.⁴⁸ Svi ti odnosi u svakodnevi su se teatralizirali na sceni grada i njihov doživljaj kao da je bio izveden iz glasovite, inače Petroniju površno pripisane rečenice *Totus mundus agit histrionem*, ili još bolje, iz starije Platonove rečenice prema kojoj svakoga od nas trebamo smatrati marionetom božanskog porijekla, svejedno jesu li nas bogovi stvorili tek kao svoju igračku ili u kakvoj ozbiljnoj namjeri.⁴⁹ Pseudo Petronijev iskaz, koji je inače bio upisan na zgradu Shakespeareova kazališta Globe u Londonu, bio je deriviran iz jednog teksta Johna od Salisburyja u spisu *Policraticus*, koji doduše spominje Petronija kad kaže *Quod fere totus mundus iuxta Petronium excerceat histrionem*, ali je riječ *excerceat*, u tekstu koji je sastavio engleski dramatičar, zamijenjena riječju *agit*. O ideji *theatrum mundi* s ljudima kao glumcima, Fortunom kao režiserom i nebom kao gledaocem izravno svjedoči u jednom stihu iz 1664. i francuski

⁴⁸ S. P. Novak, *Planeta Držić*; Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*. New York, 1980.

⁴⁹ Ernst Robert Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, preveo S. Markuš, redigirao T. Ladan. Zagreb, 1971: 147.

renesansni pjesnik Ronsard: *Le monde est un théâtre, et les hommes acteurs*.⁵⁰ I Torquato Tasso, inače pisac slavne drame *Aminta* i renesansni epičar, u jednom od svojih "Dijaloga" zabilježio je, s obzirom na ideju o svijetu kao velikoj pozornici a ljudima kao božanskim glumcima, jedan vrlo precizan opažaj koji je kao dramski autor on posve dijelio s naručiteljem, ali i autorom slike iz s Dubrovnikom povezanog Graduala.⁵¹ Tasso naime doživljava grad kao teatar, svijet mu je teatar, isto tako kao što je njemu teatar koncentrirani svijet: *Mi parve che tutta la città fosse una meravigliosa e non più veduta scena dipinta, e luminosa e piena di mille forme e di mille apparenze, e l'azioni di quel tempo simili a quelle che son rappresentate ne' teatri con varie lingue e con vari interlocutori; e non bastandomi l'esser divenuto spettatore, vollen divenire un di quelli ch'eran parte de la comedia, e mescolarmi con gli altri*.⁵²

Zanimljivo je da su za Tassa pravi kazališni prizor ili slika na kojoj je naslikan scenski grad, on kaže *scena dipinta*, jedno te isto. Za renesansne promatrače grad se redovito doživljavao kao velika scena, ali isto se tako teatar doživljava kao svoja metonimija kad je bio naslikan kao *scena dipinta*. Tim renesansnim promatračima, svejedno da li kazališnih predstava ili scenskih slika, grad ne samo da je bio *theatrum*, to jest glumište i pozornica koju bi se moglo fiksirati u figurativnom smislu, nego je u doživljaju tih promatrača renesansni Grad sam po sebi bio prostor u kojem su se mogle prikazivati predstave uvijek kad bi se grad doživio kao cjelina i kad su se takve predstave doživjele kao scene za neko božansko oko. Tako doživljeni renesansni kazališni prizori bili su sa svoje strane uklopljeni u jednu veću totalnu predstavu svijeta, u predstavu čitavog svijeta, predstavu u kojoj je čitav svijet glumac a Bog sa svima zajedno gledatelj. Bio je to koncept *theatrum mundi*, koncept svijeta ili grada koji je doživljen kao ispunjen kazališni prostor.⁵³ Takav doživljaj sasvim je logično povezan s renesansnom praksom organiziranja dramskih predstava u gotovo svim prostorima grada. Bio je ovakav doživljaj moguć u vremenu koje za svoje kazalište još nema posebno sagrađenih zgrada i pozornica, nego takve pozornice gradi i uspostavlja prema potrebi u bilo kojem mjestu renesansnog grada. U očima osviještenih sudionika renesansnih kazališnih predstava, kao i kod njihovih gledatelja, uspostavljao se direktan kontakt

⁵⁰ E. R. Curtius, *Evropska književnost*: 149

⁵¹ *Torquatto Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, katalog izložbe, ur. A. Buzzoni. Bologna, 1985.

⁵² Torquato Tasso, *Dialoghi*, ur. E. Raimondi, II/II. Firenze, 1958: 675.

⁵³ Lada Čale Feldman, »Theatrum mundi.«, u: *Leksikon Marina Držića*, ur. Slobodan P. Novak i dr. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2008: 800-802.

teatrabilnosti s najdubljim značenjima svijeta, s Bogom samim. Zbog rečenog, renesansni su ljudi, kako kaže Tasso, imali potrebu da svaki ponaosob postanu *parte de la comedia*. Najčešće se radilo o vrlo konkretnom sudjelovanju u kazališnom činu, ali se isto tako radilo i o osviještenom dnevnom sudjelovanju čovjeka u komediji ljudskoga roda o kojoj je govorio još Sveti Augustin.⁵⁴ U renesansi, motiv teatra kao svijeta i svijeta kao teatra, dakle *theatrum mundi*, ima svoju Fortunu ne samo u slikarstvu nego i u mnogim renesansnim tekstovima, pa i esejima Michela de Montaignea koji smrt opisuje kao posljednji čin ljudske komedije kada će se skinuti sve maske i odigrati posljednji kazališni prizor, a isto je i u Don Quijoteu Miguela de Cervantesa gdje Sancho Pansa na jednom mjestu, kad mu vitez objašnjava sličnost glume s ljudskim životom, kaže da je o tomu u raznim prilikama čuo govoriti.⁵⁵ Osviješteni renesansni gledatelji, svejedno jesu li bili dio publike ili tek članovi kazališne družine, htjeli su se i u Gradu i na sceni osjećati na isti način. Grad i teatar za njih su bila dva sljubljena pojma, naravno u metonimijskom odnosu *pars pro toto*. Paradoksalno, ta su dva dijela metonimijskog spoja renesansnim ljudima bila jedno te isto, pa je jedna kopula čas važniji član binoma, a čas je to ona druga. Ova spoznaja nalazi se u samom središtu renesanse kazališne poetike, jer je povijest pretapanja grada i scene sukus povijesti novijeg europskog glumišta. Spomenuta pseudo Petronijeva spoznaja da su svi ljudi glumci na sceni svijeta jedan je od presudnih rezervoara metafore *theatrum mundi*. Do sredine 12. stoljeća, sve do spisa Bernarda iz Clairvauxa ili tekstova njegova sljedbenika Johna iz Salisburija, metaforu o svijetu kao teatru odčitavalo se kao idealno ostvarenje *humilitas*, kao poostvarenje idealne slike čovjeka koji je za života zajedno s drugim ljudskim bićima božanski glumac u spektaklu za jednog gledatelja, za Boga samoga. Renesansno je doba suodnosima svijeta i glume, zbog čvršćeg određivanja binoma grad / teatar, pridodalo osjećaj koji u pojedincu budi želju da i pred gradom, ali i na sceni, prema drugim sudionicima u predstavi kao i prema publici, uvijek zaigra jednu te istu igru, ili još bolje, da pomiješa dvije igre, pa da ih ostvari u dva prostora, tako da mu *totus mundus* postane u isti čas kako kazališni tako i politički Janus, pa da u tom novom teatru dramski autori i aranžeri renesansnih kazališnih predstava sami postanu gospodari “božanskih glumaca”, kako onih na sceni, tako onih u publici.

⁵⁴ O starijim izvorima o teatru vidi: Federico Doglio, *Teatro in Europa. Storia e documenti*, I. Milano, 1982.

⁵⁵ E. R. Curtius, *Evropska književnost*, iznosi brojne primjere metafore glume, pa i one koji ideju *theatrum mundi* ironiziraju. Curtius posebno naglašava ideju glumišta svijeta u djelima Pedra Calderona, koji je ovu metaforu načinio predmetom svojih sakralnih drama.

Reaktivirani pojam *theatrum mundi* u renesansi se redovito doživljavao kao životni i kazališni binom, kao teorem prema kojemu se ljudi svakodnevno uživljavaju u svoju životnu glumu i pritom oživljavaju vlastiti teatar pred Bogom, te obavljajući *humilitas*, stavljaju sebe i svoje životne izbore svakodnevno na kušnju. Osjećaj da se svakodnevno glumi u predstavi za nebeskog gledatelja, osjećaj da je cijeli svijet glumac sve se češće počeo shvaćati u svojoj opoziciji prema svijesti o tomu da glumac, jednako kao i svaki dramski autor, tek kad dosegne svoju punu autentičnost može dosegnuti i najveću spoznajnu snagu, može početi govoriti privatnim glasom i time ostaviti duboki trag pred svojim vremenom.⁵⁶

Potruga za tom autentičnošću u kazalištu i njegovoj umetnutosti, ali i samo-inicijativnosti na sceni političkog Grada, ključna je poruka scenske slike iz Bagnacavalla koja, kao što je s jedne strane važan doprinos ne tako čestim renesansnim kazališnim ilustracijama idealnih gradova, isto je tako i vrlo rječito svjedočanstvo o razvitku metafore *theatrum mundi* i njezina dovođenja u vezu s hrvatskim i dubrovačkim tlom. Ova je metafora u istom trenutku doživljavala glumu na sceni svijeta kao predstavu za zemaljske oči, ali i kao predstava za one nebeske Božje. Renesansni doživljaj sintagme o svijetu kao kazalištu bio je značajno uvjetovan tadašnjom ekonomskom i političkom situacijom. Naime, renesansni čovjek, a to će reći prvi novovjeki čovjek, upravo je u toj epohi ponudio kazališnoj predstavi tijelo u svoj svojoj punini, tjelesnost preko koje je teatar iz bestjelesne ideološke *humilitas* ušao u prostor povijesnog svijeta, smjestio se u njedra stvarnoga Grada koji je tim povodom glumište i njegove komponente preoblikovao prema svojim već ranije uspostavljenim unutrašnjim socijalnim odnosima.⁵⁷ U renesansi, pojam *theatrum mundi* imao je prvi put prilike da postane više *mundi* nego *theatrum*, više predstava za zemaljske gospodare nego za nebeske oči. U ovoj promjeni ugasio se tijekom renesanse srednjovjekovni teatar sa svojom liturgijskom i didaktičkom strukturom. Bio je to simptom koji svjedoči da su se upravo tada na scenama gradova pojavili novi gledatelji pred kojima su novi pisci započeli na scenama ostvarivati proces preslikan iz stvarnosti, proces profanizacije, ali i okultizacije vremenite svjetske moći. Evo što o metafori *theatrum mundi* govori engleski dramski pisac Thomas Heywood:

⁵⁶ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago, 1980. Vidi komentar u: Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, 1991.

⁵⁷ Zvonimir Mrkonjić, »O Držićevoj teatralnosti.« *Kolo* 6/11 (1968), kasnije i u: *Zbornik radova o Marinu Držiću*. Zagreb: Matica hrvatska, 1969: 447-475.

*The World's a Theater, the earth a Stage,
Which God, and nature doth with Actors fill
Kings nave their entrance in due equipage,
And some their parts play well and others ill...
All men have parts and each man acts his owne*⁵⁸

Iz ovog autora govori svijest prema kojoj dramski pisci u vrijeme zrele renesanse pišu svoje predloške na narodnim jezicima i posvajaju sve okolnosti teatra kao iskaza komunalne različitosti.⁵⁹ Tim je ljudima bilo samorazumljivo da u jednom te istom tekstu sva lica počnu govoriti jezikom vlastite socijalne obilježnosti. Te nove *dramatis personae* na scenama renesansnih gradova više nisu bili ni sveci ni svetice ni krvnici ni biblijski patrijarsi. Nova lica bili su trgovci ali i vladari, siromasi ali i prinčevi, svi i svatko stupa u obnovljeni *theatrum mundi*, koji je tako dobro prikazan na ilustraciji Dubrovnik iz Grazijanova Graduala. *Aliquis*, kako se tada govorilo, ravnopravno ulazi u gradove i glumi sebe samoga na trgovima i na ulicama!

Nov i relativizirajući princip metafore o teatru svijeta privodi nas, u epohi renesanse, korak bliže ranije navedenim mislima iz Tassova dijaloga, a time i poetici slikara koji je naslikao najstariji poznati prikaz teatra koji se može povezati s Dubrovnikom. Bila je svima njima posve logična želja da puninu svoga društvenog sudioništva potraže u kazališnim prizorima koje su doživljavali kao da su čitav svijet, kao da su mu metonimija.⁶⁰ Bila je posve logična njihova želja da ožive na kazališnim scenama ili slikama idealiziranih gradskih trgova rečenicu o svijetu koji je glumište i o glumištu koje je sukus čitavog svijeta. Binom grad/teatar, jednako kao i binom svijet/teatar, počeo je na renesansnoj sceni proizvoditi duhovnost kao dvostruku igru, kao igru u kojoj je *pars* uvijek i bez ostatka bila i *toto*, pri čemu *toto* nije nužno uvijek po svemu bio nadređen svim dijelovima sistema u kojemu je postojao.⁶¹

⁵⁸ *An Apology for Actors*, 1612. Vidi: S. P. Novak, *Planeta Držić*.

⁵⁹ Vrlo dobar izbor prinosa o odnosima renesansnog kazališta i vlasti vidi u zborniku: *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, ur. F. Cruciani. *Biblioteca teatrale* 15/16 (1976).

⁶⁰ O odnosu intelektualaca i kazališta vidi u: Giulio Ferroni, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*. Napulj, 1977; Amedeo Quondam, »La scena della menzogna. Corte e cortigiano nel Ragionamento di Pietro Aretino.« *Psicon* 8-9 (1976).

⁶¹ O antropološkom aspektu ovih problema vidi: Alessandro Fontana, *Scena. Storia d'Italia*, sv. I, *I caratteri originali*. Torino, 1972: 791-866. Također i: Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et le mort*. Pariz, 1976; Mario Perniola, *La società dei simulacri*. Bologna, 1980. Usp. S. P. Novak, *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*; S. P. Novak, *Planeta Držić*.

DUBROVNIK ON THE EARLIEST KNOWN PICTURE DEPICTING A CROATIAN THEATRE SCENE

VIKTORIA FRANIĆ TOMIĆ
AND SLOBODAN PROSPEROV NOVAK

From the perspective of modern teatrology, the authors highlight a picture depicting a theatre scene midst an idealised city recognised as Renaissance Dubrovnik, included in one of the four graduals of the Ragusan Archbishop Graziani, today housed at the Communal Library of Bagnacavallo, near Ravenna. The picture most probably dates from the last years of the second decade of the sixteenth century or the end of Graziani's archbishopric. The graduals in which Dubrovnik is more frequently mentioned were to serve as the commissioner's reminder of this worthy Ragusan honour.

However, Franciscan Mijo Brlek was the first to draw attention to the archbishop's graduals in the 1950s, but failed to recognise the significance of the illumination for the history of European theatre. Set on an idealised Dubrovnik square, the theatre scene is the earliest picture of the kind that can be linked to Croatia. It is attributed to the Bolognese painter Francesco del Cavaletta or one of the masters from his circle. Given the representation, this picture resembles the famous depictions of ideal cities presented by the Croatian architect and painter Luciano Laurana and his followers for the Court of Urbino. In addition, a connection is established between this picture and the view of an empty city square incrusting in the wooden Renaissance choir stalls of the Zagreb Cathedral. The authors offer an exhaustive interpretation of the picture, accentuating its considerable contribution to the iconography of the Croatian Renaissance theatre. Emphasis is laid on the fact that the picture from Bagnacavallo depicts an idealised Dubrovnik, a city view with a detailed *topos theatrum mundi*.