

Mediterraneanism in Croatian comedy of the early modern period

Krtinić, Ivana

Doctoral thesis / Disertacija

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:767658>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Ivana Krtinić

**MEDITERANIZAM U HRVATSKOJ
KOMEDIOGRAFIJI RANOGA
NOVOVJEKOVLJA. ULOGA PROSTORA NA
PRIMJERU SMJEŠNICA**

Doktorski rad

Zadar, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZADRU
POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Ivana Krtinić

**MEDITERANIZAM U HRVATSKOJ
KOMEDIOGRAFIJI RANOGA
NOVOVJEKOVLJA. ULOGA PROSTORA NA
PRIMJERU SMJEŠNICA**

Doktorski rad

Mentorica

Izv. prof. dr. sc. Ines Srdoč-Konestra

Komentorica

Dr. sc. Teodora Vigato, izv. prof. u miru

Zadar, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Ivana Krtinić

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski doktorski studij Humanističke znanosti

Mentor / Mentorica: izv. prof. dr. sc. Ines Srdoč-Konestra

Komentor / Komentorica: dr. sc. Teodora Vigato, izv. prof. u miru

Datum obrane: 10. studenog 2022

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: humanističke znanosti, filologija

II. Doktorski rad

Naslov: Mediteranizam u hrvatskoj komediografiji ranoga novovjekovlja. Uloga prostora na primjeru smješnica

UDK oznaka: 821.163.42-22.09Dubrovnik“16“

Broj stranica: 188

Broj slika / grafičkih prikaza/tablica: 12/0/0

Broj bilježaka: 151

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 244

Broj priloga: 11

Jezik rada: hrvatski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan, predsjednik
2. doc.dr. sc. Dubravka Crnojević-Carić, članica
3. prof. dr. sc. Vanda Babić-Galić, članica

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan, predsjednik
2. doc.dr. sc. Dubravka Crnojević-Carić, članica
3. izv. prof. dr. sc. Nada Bulić, članica

UNIVERSITY OF ZADAR

BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Ivana Krtinić

Name of the study programme: Postgraduate Doctoral Study in Humanities

Mentor: Associate Professor Ines Srdoč-Konestra, PhD

Co-mentor: Associate Professor Teodora Vigato, PhD

Date of the defence: 10 November 2022

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanities, Philology

II. Doctoral dissertation

Title: Mediterraneanism in Croatian comedigraphy of early Modern age. The role of space in example of smješnice

UDC mark: 821.163.42-22.09Dubrovnik“16“

Number of pages: 188

Number of pictures/graphical representations/tables: 12/0/0

Number of notes: 151

Number of used bibliographic units and sources: 244

Number of appendices: 11

Language of the doctoral dissertation: Croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Ivan Trojan, PhD, chair
2. Assistant Professor Dubravka Crnojević Carić, PhD, member
3. Professor Vanda Babić Galić, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Ivan Trojan, PhD, chair
2. Assistant Professor Dubravka Crnojević Carić, PhD, member
3. Assistant Professor Nada Bulić, PhD, member



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ivana Krtinić**, ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Mediterraneanism in Croatian comedyography of the modern age. The role of space in the example of farces** rezultat mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mogega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mogega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 10. studenog 2022.

Zahvala svima koji su doprinijeli i pomogli u realizaciji ovoga projekta.

Zahvaljujem mentorici izv. prof. dr. sc. Ines Srdoč-Konestra koja me usmjerila na ovaj put, sugerirala tematsko određenje, pružila mi priliku za sudjelovanje u praktičnom djelu izvedbe nastave što je bilo poticajno iskustvo te pobudila interes za teme iz starije hrvatske književnosti.

Posebna zahvala komentorici dr. sc. Teodori Vigato na beskrajnom strpljenju, što je vjerovala kad ni sama više nisam vjerovala, na stručnosti, na sugestijama i kritikama koje su uvijek bile dobronamjerne i konstruktivne, motivaciji i cjelokupnoj podršci o kojoj svaki doktorand može samo sanjati i uz čiju je pomoć ovaj doktorski rad krenuo u smjeru teatrologije, mogega istinskog interesa.

Velika zahvala Jasni i Ivani koje su ovaj put same prošle, istinski razumjele i podržavale me te Matiji koji uvijek nađe vremena onda kad mi zaista treba.

Zahvaljujem Dajani koja mi je otvarala sva vrata pred kojima sam se našla i Lili koja mi je svojim stručnim savjetima otvorila nove spoznaje o mediteranskoj arhitekturi i urbanitetu.

Zahvaljujem i svojoj obitelji: majci Danici koja je od malena poticala moju ljubav prema kazalištu te Jasni i Antoneli koje su uvijek uz mene.

Zahvala Danijelu koji je ovaj cilj pretvorio u nezaboravno putovanje.

I za kraj, od srca zahvaljujem onima koji su uvijek uz mene iako fizički više nisu tu: mojem ocu Mirku na osloncu, ljubavi i snazi, najvećoj motivaciji u svemu što radim, čovjeku koji me učio da vjerujem u sebe i svoje snove,

Martini koja mi je puno pomogla u metodičkoj konceptualizaciji rada i na bezbrojnim nesebičnim savjetima,

dr.sc. Darku Gašparoviću zbog kojega kazalište nikad nije bilo i neće biti samo kazalište.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. PRETPOSTAVKE ZA ANALIZU	5
2.1. CILJ I METODOLOGIJA RADA	7
3. KONTEKSTUALNA ANALIZA	10
4. SMJEŠNICE	14
4.1. PRISTUPI SMJEŠNICAMA.....	16
4.2. ARHIVSKI DOKUMENTI O SMJEŠNICAMA.....	18
4.5. ODREDNICE ŽANRA	21
4.4. DRAMATURŠKA OSNOVA SMJEŠNICA.....	25
4.5. PITANJE AUTORSTVA	27
5. POVIJESNI KONTEKST DUBROVAČKE REPUBLIKE U DRUGOJ POLOVICI	
17. STOLJEĆA – KLJUČ ZA RAZUMIJEVANJE DUBROVAČKOGA	
MENTALITETA	29
5.1. <i>VELIKA ZAVJERA</i>	31
5.2. <i>VELIKA TREŠNJA</i> 1667. GODINE I NJEZINE POSLJEDICE	33
5.3. TEATROLOŠKI KONTEKST 17. STOLJEĆA	37
5.4. DUBROVAČKO KAZALIŠTE U 17. STOLJEĆU	41
6. PROSTOR MEDITERANA I MEDITERANIZAM PROSTORA	45
6.1. ANTROPOLOŠKI PRISTUP TEMI MEDITERANA	48
6.2. GEOGRAFSKE ODREDNICE MEDITERANA	52
6.3. KULTURA I NATURA KAO PREDUVJETI MEDITERANSKE DRUGOSTI	54
6.4. <i>MARE NOSTRUM – KOLIJEVKA ČOVJEČANSTVA</i>	58
6.4.1. MEDITERANSKI KOZMOPOLITIZAM	60
6.4.2. MEDITERANSKA FILOZOFIJA	62
6.4.3. RELIGIJA NA MEDITERANU – TRI MONOTEISTIČKA STUPA	66

6.5. URBANITET I ARHITEKTURA MEDITERANA	69
6.5.1. OBILJEŽJA DUBROVAČKOGA URBANITETA	73
6.5.2. LJETNIKOVCİ – SIMBOLI MEDITERANSKE ŽIVOTNE FILOZOFIJE.....	77
6.5.3. IZGRADNJA DUBROVNIKA NAKON <i>VELIKE TREŠNJE</i>	78
6.5.4. TOTALNI PROSTOR – MEDITERANSKI PROSTOR.....	80
7. MEDITERANSKI MENTALITET	83
7.1. DUBROVAČKI MENTALITET U SMJEŠNICAMA	87
7.2. BRAČNE ZAJEDNICE	92
7.3. ODNOS PREMA ŽENAMA	99
7.4. ODNOS STARO – MLADO.....	107
7.5. ODNOS PREMA ŽIDOVIMA	109
7.5.1. ARON KOEN.....	111
7.5.2. SAMUEL PAPPO	112
7.5.3. STEREOTIPNI PRIKAZI ŽIDOVA.....	113
8. PRISTUPI PROSTORU	116
8.1. DRUŠTVENA DIMENZIJA PROSTORA.....	120
8.2. IZVEDBENI PROSTOR SMJEŠNICA	122
8.3. PROSTOR <i>PRID DVOROM</i> I ORSAN	125
8.4. MEDITERANSKI TRG	129
8.5. TRG I ULICA.....	133
8.6. KRČMA / <i>TOVIJERNA</i>	137
8.7. PRIVATNI PROSTOR	138
8.8. DIHOTOMIJA PRIVATNOGA I JAVNOGA PROSTORA	141
9. PROBLEM MEDITERANIZMA NA PRIMJERU DVIJE SUVREMENE IZVEDBE KOMEDIJE <i>LUKRECIJA ILI ŽDERO</i> REDATELJA JAGOŠA MARKOVIĆA.....	147
10. ZAKLJUČAK	150

11. IZVORI I LITERATURA	157
13. PRILOZI	176
14. POPIS KRATICA	187
15. ŽIVOTOPIS	188

1. UVOD

Suvremene književne i teatrološke analize sve intenzivnije se suočavaju s izazovom interdisciplinarnosti. Strogo dijakronijski ili sinkronijski pristup književnome / dramskom djelu ne nudi više dovoljno izazova u promatranju određenih segmenata koji tvore jedno scensko djelo (Batušić, 1991, str. 32–34, De Marinis, 2006, str. 6). Ako se želi sveobuhvatnije pristupiti analizi komedija 17. stoljeća, onda ih je potrebno proučiti i s teatrološke pozicije, odnosno ne samo kao pisani tekst, već kao djela za izvedbu. To su djela koja komuniciraju s publikom, s prostorom i vremenom, a u istraživanju se polazi od pretpostavke da dubrovačka književnost nastaje kao produkt vlastitoga nasljeđa, ali i kao element kompleksnoga mediteranskog društveno-kulturnoga kruga.

Do danas je poznat korpus od deset komedija koje nastaju u razdoblju druge polovice 17. stoljeća, a koje nazivamo smješnicama. Ovom se korpusu komedija, čiji je autor anoniman ili je pak riječ o skupini autora, prilazi s pozicije teatrološke analize, ali uz pomoć antropoloških studija kojima se rasvjetljavanja kontekst njihova nastajanja. Komedije će se ovdje promatrati kao cjeloviti produkcijsko-recepcijski proces, a poseban će naglasak biti stavljen na ulogu scenskoga prostora i mentalitet onodobne dubrovačke publike. Upravo će se taj dubrovački mentalitet istraživati kao segment koji, unatoč svojim distinktivnim obilježjima, pripada širem društvenom, ekonomskom i kulturnom krugu Mediterana.

Eklektičnost pojma Mediterana moguće je istražiti interdisciplinarnim pristupom s naglaskom na antropološka istraživanja. Uz nematerijalnu kulturnu baštinu, najjasniji i najdugovječniji trag kontakata, suživota i sukoba ucrtan je u posebnostima urbanizma te arhitekture utkane u pejzaž. Upravo kroz „sjećanje prostora“ pokušat će se odgovoriti na pitanje organske povezanosti Dubrovnika s ostatkom Mediterana. U istraživanju prostora posvetit će se posebna pažnja mediteranskome trgu koji se nameće kao „ključ“ za čitanje unutarnje logike mediteranskih gradova. Taj nezaobilazan element urbane arhitekture redovito se pojavljuje i kao prostor izvedbe i dramski prostor u komedijama i upravo je on temeljni kod mediteranizma dubrovačkih komedija. Analizom će se primarno istražiti arhitektonska funkcija prostora, kao i njegova društvena uloga. Prostor mediteranskoga trga predstavlja vlast samu po sebi, a glavna ulica, osim što je reprezentativno lice grada, postaje i kazalište vlasti (Friedman, 1992, str. 69–70).

Od razdoblja antike preko renesansne komediografije pa sve do izvedbe smješnica u drugoj polovici 17. stoljeća, trg je mjesto izvedbe, ali i scenografski uzus upravo iz razloga što u svijesti gledatelja pobuđuje konotacije iz svakodnevnoga života i na taj način uvelike

olakšava komunikaciju između predstave i publike. U komediji šablonizirane dramaturgije i stereotipnih likova, prostor trga u unosi element autohtonosti, a time i uvjerljivosti. Tako koncipiran prostor izvedbe ili scenografija likovima na pozornici osigurava legitimitet našijenstva. Svaka društvena skupina traži element identifikacije, svojega predstavnika na sceni. Prostor ih potvrđuje, daje im kredibilitet, ali im i taj prostor omogućuje da se izravno, ili češće aluzivno, obrate autoritetu koji je represivan i "sveznajući". Ako se predstava, što je slučaj na primjeru smješnica, odvija na samome trgu, bez većih intervencija, ona govori o autohtonosti, o mjestu koje gledatelji prepoznaju kao svoje. Gledatelji smješnica nisu izmješteni u egzotiku, u daleku stranu zemlju. Scenografija smješnica poručuje im da se opuste, njihove konotacije su jednostavne jer je denotat jasan, poznat, a humor u komedijama prepoznaju kao produkt vlastita podneblja. Naravno, bilo bi pogrešno upasti u zamku promišljanja da su smješnice stvorene kao realna projekcija života. One su umjetnička realizacija koja ne pripada poetici naturalizma, ali u kojoj se vjerodostojno zrcali smjehovna kultura sedamnaestostoljetnoga Dubrovnika. Ostenzibilna priroda kazališta jasno je vidljiva i u ostenzijskoj prirodi trga, odnosno prostora koji u svijesti Mediteranaca predstavlja identifikacijsko mjesto svih mediteranskih gradova. U prostoru trga zrcali se mediteranski uzus, ali i mediteranska utopija i upravo iz toga razloga trg postaje nezaobilazna dramaturška, odnosno scenografska konvencija – od antičke komedije preko komedije *dell' arte* do smješnica.

Peter Brook, u uvodnome dijelu svoje knjige *Prazni prostor* kazuje: *Mogu uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga otvorenom scenom. Netko se kreće u tom praznom prostoru dok ga netko drugi promatra, i to je sve što treba da bi se stvorio teatar* (1972, str. 5). Bez izravne namjere autor opisuje produkcijsko-recepcijski proces, stavljajući u fokus prostor koji, iako prazan, očekuje da se u njega upišu kodovi očekivanja. Kontekstualnom analizom dramskom se prostoru pristupa ne samo kao mjestu izvođenja, već kao ravnopravnom akteru dramske izvedbe koji nosi svoju metaporuku i svojom složenom konceptualnošću otvara prostor „čitanja“ različitih vrijednosnih kodova. Na konkretnome primjeru smješnica diskurzivno polje prostora može se čitati kao privatno i javno. Prostor u sebi anticipira društvene, ideologijske i umjetničke odrednice. Između urbanih prostora i prostora uma postoji svojevrсна analogija pa ih možemo promatrati kroz razine svjesnoga, predsvjesnoga i nesvjesnoga (Pile, 1996, str. 243). U daljnjoj analizi vodit će se računa o opoziciji realnoga i fiktivnoga prostora (Pfister, 1998, str. 365) čime se dovodi u suodnos materijalna i simbolička dimenzija prostora, odnosno konotacije koje u svijesti gledatelja pobuđuju prostorni denotati.

Navedenim je pristupom fokus stavljen na međuzavisnost formiranja očekivanja recepcije i prostornoga oblikovanja izvedbe odnosno, konkretno, kako mentalitet određene, u ovom slučaju dubrovačke publike, utječe na oblikovanje / korištenje prostora izvedbe. Pritom se polazi od teze da svaka društvena grupa koja teži konsolidaciji svoj legitimitet potvrđuje kroz prostor (Brković, 2018). Ivana Brković (2018) u svojoj knjizi *Političko i sveto. Identitet prostora i prostori identiteta u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća* donosi analizu dubrovačkoga književnog prostora toga razdoblja prema Sojinome modelu *Trećeprorstora* kao stvarnoga, življenoga i imaginarnoga prostora, a uz koji koegzistira i realni prostor – *Prvoprostor*, ali i mentalni prostor – *Drugoprostor*, koji nisu u potpunosti autonomni, već se mogu i međusobno ispreplitati, odnosno uvjetovati (Brković, 2018, str. 9). Takvim pristupom Brković dolazi do zaključka kako Dubrovnik nije moguće promatrati isključivo kao *Prvoprostor*, već se samim njegovim smještajem i urbanom organizacijom otkriva *imaginativnost Drugoprostora, kao i dinamičnu življenost Trećeprorstora (...)* (Brković, 2018, str. 10). Upravo ranovjekovni Dubrovnik predstavlja arhetipski model Sojina modela prostora. Riječima Ivane Brković (2018), upravo ga njegova *sakralizacija političkog i politizacija svetog*, odnosno dihotomija sakralnoga i svjetovnoga čine svojevrsnim *Trećeprorstorom* u kojemu se združuje *subjektivnost i objektivnost, apstraktno i konkretno, realno i imaginarno* (Brković, 2018, str. 9). Takvim pristupom naglašava se i dihotomija identiteta prostora i prostora identiteta. Brković svoje istraživanje raslojenosti prostora i njegova značenja temelji na dubrovačkome književnom korpusu 17. stoljeća u potpunosti zaobilazeći dubrovačke smješnice kao komediografsku praksu druge polovice 17. stoljeća. Upravo tom nedovoljno istraženom djelu komediografske izvedbe posvetit će se pažnja u ovom istraživanju.

Osim prostornoga oblikovanja izvedbe i produkcije, istražit će se i međuzavisna kategorija oblikovanja kazališnoga čina, a to je recepcija. Kako bi se proniknulo u dubrovački mentalitet koji je definiran kao sklop očekivanja, navika i obrazaca ponašanja određene skupine u ograničenome vremenskom razdoblju i definiranome geografskom prostoru¹, potrebno je poslužiti se povijesnim analizama koje ocrtavaju razdoblje druge polovice 17. stoljeća te arhivskim istraživanjima. Iako lišene poetizacije, a katkad svedene na suhoparne zaključke s ponekad nedostatnom kontekstualizacijom, arhivske knjige progovaraju o svakodnevicu i mentalitetu Dubrovčana (Janeković-Römer, 1994b, str. 7).

Uz arhivske izvore koji se najčešće temelje na prijestupima i nepoštivanju zakona iz kojih se ipak ponešto saznaje o navikama onodobnih Dubrovčana, otvara se i potreba za

¹ Natuknica *Mentalitet* navedeno prema: *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40151>. Pristupljeno 14. 6. 2020.

kraćim povijesnim prikazom vremena kako bi se pojasnio kontekst vremena u kojemu komedije nastaju i pobliže shvatilo polje očekivanja publike koje proizlazi iz vlastita iskustva, navika i okolnosti. Konzervativizam Dubrovačke Republike otkriva se kroz njezin politički ustroj aristokratske republike koja je odlučno branila svoje teritorijalne granice te se u svom opsegu nije mijenjala od 16. do 19. stoljeća, a prostirala se od Pelješca do Sutorine na ulazu u Boku Kotorsku s otočnim nizom od Lastova do otočića Molunta (Lučić, 1981, str. 153). Oligarhijska republika u kojoj je vlastela strogo zabranjivala bračne odnose s pučanima te se u konačnici podijelila na dva suprotna tabora: *salamankeze* i *sorboneze*, sloj bogatih građana koji unatoč bogatstvu nije mogao osjetiti moć zakonodavne politike, ali je osjetio disperziju na povlaštenije antunine te lazarine koji su bili odmah ispod njih, ali s kojima se nisu bračno vezivali, cijeli niz obrtnika, služinčadi i seljaka koji su održavali vezu s Gradom hraneći ga ili služeći mu. Sve te skupine stvarale su kaleidoskop tadašnjega društvenog života Dubrovačke Republike.

Početkom 17. stoljeća dubrovačka je književnost načelno okrenuta temama povezanim uz duhovne misli i religijske motive proizišle iz društvenoga konteksta, odnosno sveprisutne rekatolizacije koja je ostavljala trag u duhovnoj, ali i svjetovnoj sferi života. Uz duhovne teme, pod utjecajem povijesnih okolnosti i ratovanja sveprisutna je tema u književnost i sloboda. Svojevrsni eskapizam od svakodnevice događao se u kazalištu kroz uprizorenja idiličnih, bukoličkih igara. Tek 50-ih godina 17. stoljeća na scenu ponovno stupa komedija okrenuta životu (Pantić, 1971, str. 225).

Za razliku od dubrovačke pastoralne i melodramatske kazališne produkcije 17. stoljeća koja teži uzvišenome stilu i unosi elemente političke zbiljnosti,² smješnice se okreću svakodnevnome životu i trivijalnosti, bez potrebe za političkom i vjerskom aluzivnošću. Upravo takav oblik komedije nastaje kao svojevrsan produkt društvene krize uvjetovane situacijom nakon *Velike trešnje* 1667. godine, u razdoblju kada dubrovačka publika „ponovno“ traži katarzičan i nepretenciozan oblik zabave. Smješnice nastaju na tragu svojega kulturnog nasljeđa, prilagođene ukusu vlastite publike, ali s isključivo izvedbenom namjenom bez većih pretenzija da postanu dramska / književna djela antologijske vrijednosti. Upravo u takvom konceptu krije se i uzrok njihove autohtonosti.

² Za više vidi u: Brković (2018).

2. PRETPOSTAVKE ZA ANALIZU

Prije teatrološke analize dramskoga prostora tadašnjih komedija potrebno je opisati instrumentarij analize ovoga istraživanja, strukturno podijeljenoga na deset poglavlja. Nakon uvodnih opaski, opravdanja cilja i metodologije rada, u trećem će se poglavlju pojasniti odabir kontekstualne analize prema modelu Marca De Marinisa. Upravo iz njegova modela proizlazi shvaćanje kazališne relacije kao cjelovita produkcijsko-recepcijskoga procesa, što otvara mogućnost za sveobuhvatniju ocjenu i analizu smješnica od onih koje su ih smještale negdje na margine književne povijesti. Stavljanjem prostora izvedbe u središte interesa otvara se mogućnost cijeloga niza interpretacija s mogućnošću transdisciplinarnoga pristupa.

Kako bi se pobliže ušlo u složeni odnos mentaliteta i prostora, s ciljem analize cjelokupnoga produkcijsko-recepcijskoga procesa, potrebno je osvrnuti se na temeljna žanrovska obilježja smješnica. Nakon kratkoga pregleda dosadašnjih književno-teorijskih kritika korpusa sačinjenog od ukupno deset komedija koje nazivamo smješnicama, analizirat će se kontekst njihove izvedbe uz pomoć arhivske građe pohranjene u Državnom arhivu u Dubrovniku. U istom će se poglavlju posvetiti pažnja i strukturnim obilježjima smješnica i njihovoj amalgamnoj prirodi koja ih smješta između vlastita komediografskog nasljeđa i komedije *dell' arte*. Pri tom određenju koristit će se relevantne studije o utjecaju talijanske komedije *dell'arte* na korpus komedija druge polovice 17. stoljeća, s posebnim naglaskom na studije Nikole Batušića (1978), Franje Šveleca (1975) i Frana Čala (1986) koji su dali temeljit i iscrpan obol ovoj temi ističući izvedbeni moment kao nezaobilazan element interpretacije ovoga tipa komedije. Uz poveznice s talijanskom komediografskom produkcijom, istražiti će se dramaturška osnova smješnica koja je utemeljena na vlastitome, bogatom nasljeđu Nalješkovića, Držića i Benetovića, ali i petrarkizmu, odnosu antipetrarkizmu. Uz žanrovsko određenje i utjecaje pri oblikovanju dramaturške osnove, posvetit će se pažnja i pitanju autorstva.

Uz istraživanje arhivske građe koja neizravno svjedoči o kontekstu izvedbe, posebno poglavlje posvetit će se povijesnome kontekstu koje će poslužiti kao ključ za razumijevanje navika i očekivanja onodobne publike. Važno je stoga naglasiti poseban datum u povijesti Dubrovnika, 6. travnja 1667. godine, kada je Dubrovnik zadesio razoran potres, kojega Dubrovčani nazivaju *Velikom trešnjom*, i koji je iza sebe ostavio ne samo materijalnu pustoš, već je pred izazov stavio i sam opstanak Dubrovačke Republike. Studije Nenada Vekarića (1991, 2011) nezaobilazan su materijal u kontekstualizaciji povijesnih okolnosti, a u

istraživanju koristit će se i studije Nelle Lonza (1993, 2001, 2009) i Petrice Balijske (2018) koje živopisno, uz obilje arhivskih podataka, svjedoče o dimenzijama i posljedicama potresa. U istom će se poglavlju smješnice postaviti u teatrološki kontekst vremena u kojemu nastaju te dovesti u suodnos s europskom dramskom produkcijom i vlastitom kazališnom tradicijom.

Uz sva lokalna obilježja, smješnice nastaju u okviru širega kulturno-povijesnoga kruga, onoga mediteranskog. U poglavlju posvećenome Mediteranu istražiti će se antropološke, ali i urbanističke odrednice navedenoga prostora, a sve s ciljem odgonetavanja temeljnih mediteranskih obilježja prostora i mentaliteta koja se reflektiraju u izvedbi dubrovačkih komedija. Nakon inicijalnoga pregleda relevantnih antropoloških pristupa Mediteranu koji su pokušali dati odgovor na pitanje što to Mediteran jest, sagledat će se geografske odrednice, a kao temeljni metodološki pristup koristit će se geohistorijski strukturalizam Fernanda Braudela koji, iako danas u mnogočemu nadopunjen i podvrgnut kritici, ipak predstavlja osnovnu polazišnu točku svakoga ozbiljnijeg istraživanja mediteranskoga prostora. Uz stereotipnu konotaciju na Mediteran kao kolijevku čovječanstva istražiti će se povijesne okolnosti koje su pridonijele takvoj atribuciji. Uz more kao medij i pomorstvo kao temeljnu privrednu granu koja je omogućila razmjenu materijalnih, ali i kulturnih dobara, proučit će se i kompleksan odnos filozofije i religije koja predstavlja temelj zapadne civilizacije. Uz te kompleksne, ali i prepoznatljive odrednice Mediterana pratit će se motiv mora kao jedan od temeljnih, ali distinktivnih motiva mediteranske književnosti. Uz geografske, povijesne, filozofske i religijske odrednice fokus ovoga poglavlja usmjeren je na materijalnu dimenziju prostora koja se prije svega može proučavati na temelju urbaniteta i arhitekture koja na Mediteranu, unatoč mnogobrojnim razlikama, ima zajedničkih odrednica. U skladu s tim, istražiti će se i arhitektonska obilježja Dubrovnika s naglaskom na razdoblje nakon *Velike trešnje* 1667. godine kada grad dobiva neka nova arhitektonska rješenja, u skladu s novonastalim potrebama i senzibilitetom vremena. Proučavanjem materijalnih spomenika, urbanističkih rješenja pokušat će se pronaći poveznica mediteranskoga i dubrovačkoga načina života i estetike prostora te organizacije društvenoga života, a elementi mediteranizma iščitati će se iz dimenzije totalnoga prostora Gabriela Zorana. U ovome poglavlju pokušat će se pronaći materijalne i nematerijalne poveznice Mediterana i Dubrovnika.

Nakon analize mediteranskoga prostora, slijedi poglavlje u kojem će se analizirati elementi dubrovačkoga mentaliteta na konkretnim primjerima iz komedija i to na temama bračnih odnosa, odnosa prema ženama, dobnim razlikama u bračnim zajednicama te odnosu prema Židovima. U suodnos postaviti će se elementi stvarnoga života i teme koje se nalaze u fokusu dramaturške obrade, a s ciljem odgonetavanja polja očekivanja onodobne publike. Uz

književni predložak komedija koristit će se i arhivska građa te povijesni izvori koji pomažu u kontekstualizaciji navika i očekivanja Dubrovčana 17. stoljeća.

Poglavlje posvećeno prostoru predstavlja jedno od središnjih poglavlja ovoga istraživanja, a u njemu će se proučiti društvena dimenzija prostora prema recentnim istraživanjima na tu temu. Analizirat će se konkretni izvedbeni prostori smješnica: *prid Dvorom* i Orsan, a poseban će naglasak biti na javnim prostorima koji se u smješnicama pojavljuju kao dramski prostor, a to su trg i ulica, krčma te privatni prostor koji je scenografski formiran u obliku kuće, odnosno konkretnije prozora (*funjestre*). U zaključku ovoga poglavlja pokušat će se razriješiti složen odnos privatnog i javnoga prostora te na primjerima iz komedija proučiti limesi i simbolika kretanja glumaca po sceni.

Na samome kraju u suodnos će se staviti dvije izvedbe komedije *Lukrecija* ili *Ždero* redatelja Jagoša Markovića kako bi se još jednom preispitao pojam mediteranizma prostora i autohtonosti dubrovačkih komedija u kontekstu suvremenih adaptacija.

2.1. CILJ I METODOLOGIJA RADA

Cilj ovoga rada književno-teorijskom, književno-kritičkom te teatrološkom pristupu u interpretaciji smješnica pridružiti interdisciplinarni teatrološko-antropološki pristup utemeljen na modelu kontekstualne analize Marca de Marinisa (2006) te se iz toga razloga smješnicama pristupa prvenstveno kao izvedbenim djelima. Kako bi se istražila autohtonost ovoga oblika komedije potrebno je proučiti utjecaj bliske komediografske prakse u Italiji, pri čemu se misli na talijanski utjecaj komedije *dell'arte*, posebice elemente njihove specifične ambijentalnosti koja proizlazi iz posebnosti komunikacije i izvedbe te odnosa s publikom koji je uvjetovan mediteranskim urbanitetom i mentalitetom. Usporednim čitanjem književnih predložaka, analizom arhivske građe i analizom prostora izvedbe smješnice će se sagledati kao cjeloviti produkcijsko-recepcijski proces u kojemu je podjednaku ulogu imao prostor izvedbe kao i mentalitet onodobne publike, odnosno recepcija.

Ni jedno književno, a samim time i ni jedno scensko djelo ne nastaje kao potpuna novina, već se oslanja na određeni *horizont očekivanja* publike utemeljen na razvoju iskustva čitatelja / gledatelja (Jauss, 1978, str. 10). Ta teza poslužiti će kao incijalni model pri analizi dubrovačkih komedija kojima će se pristupiti kao cjelovitome produkcijsko-recepcijskom procesu, prema nešto recentnijim postavkama Marca de Marinisa (2006) koji kazališnu relaciju analizira kroz odnos glumac – gledatelj uočavajući dvodimenzionalnost samoga fenomena. Dok s jedne strane kazališna predstava manipulira gledateljem uz pomoć

određenih tehnika uvjeravanja, s druge je strane gledatelju dana određena neovisnost u stvaranju značenja i upravo njemu pripada odlučujuća uloga u ishodu predstave (De Marinis, 2006, str. 12–13). Takav pristup isključuje jednoobrazno shvaćanje književnoga djela, odnosno kazališnoga čina kao mimetičke umjetničke forme te naglašava njegovu dijalektičku bit koja stvara opažanja i donosi promjenu (Jauss, 1978, str. 53). Kako bi se proniknulo u *horizont očekivanja* onodobne dubrovačke publike koristit će se arhivska i povijesna građa koja barem djelomično otkriva okolnosti izvedbi, mentalitet dubrovačke publike, ali i prostor koji je nositelj vlastitoga sloja semantičkoga značenja. Istraživanje će se usmjeriti na analizu prostora izvedbe te na komunikaciju između gledatelja i kazališne izvedbe.

U fokusu analize javni je prostor trga na kojemu su smješnice izvođene, a kojega Dubrovčani nazivaju *prid Dvorom*, ali i prostor koji se pojavljuje unutar dramskoga djela, a koji nosi unutarnju semantičku podjelu na javni i privatni prostor. Interdisciplinarnim modelom pristupit će se „dešifriranju“ izvedbenoga prostora. Interpretacijom toga prostora, prostora izvedbe i prostora u izvedbi, pokušat će se definirati pojam mediteranizma te dokazati izvedbena autohtonost smješnica. U analizi izvedbenoga prostora polazi se od postavke prema kojoj je prostor socijalni i kulturni konstrukt koji uvjetuje ljudsku praksu, ali i utječe na ljudsko preoblikovanje svijeta (Grgas, 2010, str. 55), iz čega se pak dolazi i do temeljne postavke u ovome radu – da upravo prostor ima bitnu ulogu i u recepciji samoga kazališnoga čina.

Istraživanje će dijakronijski ispitati utemeljenost teze da su smješnice produkt mediteranskoga mentaliteta i urbaniteta, dok će se sinkronijski smješnice, kao autohtona izvedbena praksa, staviti u suodnos s europskom kazališnom praksom 17. stoljeća. Teatrološkim pristupom smješnicama otvara se mogućnost cjelovitijega pristupa toj vrsti drame te se na taj način mogu pretpostaviti izvedbene prakse koje mogu poslužiti kao modeli budućih izvedbi.

Hipoteza 1.

Smješnice su autohtono dramsko stvaralaštvo druge polovice 17. stoljeća.

Hipoteza 2.

Smješnice nastaju kao produkt mediteranskoga urbaniteta i mentaliteta.

U radu se poseban fokus stavlja na semantičko polje izvedbenoga prostora koje će poslužiti za interpretaciju spomenuta mentaliteta te kao dokaz autohtonosti izvedbe. Kako bi pristupili slojevitosti kazališne izvedbe smješnica, bez veće pomoći u samim didaskalijama i

bez značajnih dokaza o samome činu izvedbe, koristit će se antropološki i teatrološki pristup. Kada govori o književnoj ili kazališnoj antropologiji Lada Čale Feldman (2006) upozorava na opravdan strah od *sraščivanja predmetnih udova* u jedinstvo kojim se stvaraju *genetički modificirani disciplinarni monstrumi* (2006, str. 27). Filologija i antropologija su *kalasifikatorskom nuždom razdvojena polja* (2006, str. 13), ali u ovoj analizi polazi se od stava da narativna građa može poslužiti kao jedan segment pri iščitavanju „stvarnosnoga koda“ života ljudi nekoga vremena. Upravo na tom tragu, potrebu za zaokretom u metodološkome shvaćanju kazališne umjetnosti ističe i De Marinis koji naglašava nužnost pluridisciplinarnoga, pa čak i eksperimentalnoga smjera razvoja semiotike kazališne recepcije (2006, str. 36) te ističe nužnost interdisciplinarnoga dijaloga.

Vremenski, smješnice nastaju u razdoblju kada Mediteran još uvijek zauzima značajno mjesto na kulturnoj i političkoj karti svijeta. Iako sastavljen od heterogenih elemenata tvori komplementarnu regiju utemeljenu na različitostima i sličnostima koje ju stavljaju u odnos onoga *Drugog*, kada je kontinent u pitanju. Kao dio širega konteksta, dubrovačka književnost razvija svoju lokalnu prepoznatljivost, ali je prostor njezina urbaniteta, a time i izvedbe, isto kao i mentalitet recipijenata, uvjetovan mediteranskim načinom života. Thomas Crump upozorava da bi se suvremena antropološka istraživanja Mediterana trebala razviti prema povijesnim, urbanim i književnim komponentama mediteranskoga svijeta (Crump, 1979, str. 86). Upravo nexus navedene tri komponente predmet je interesa u istraživanju povezanosti mediteranskoga i dubrovačkoga kulturnog prostora. Mediteran se koristi kao okvir koji čini makrorazinu ovoga istraživanja temeljenoga na analizi deset anonimnih komedija – smješnica u kojima dubrovački prostor predstavlja mikrorazinu na kojoj se istražuje njegov kulturno-književni identitet.

3. KONTEKSTUALNA ANALIZA

Na smjer ovoga istraživanja uvelike je utjecala knjiga *Razumijevanje kazališta. Obris nove teatrologije* (2006) Marca De Marinisa. U navedenome djelu autor problematizira suodnos semiotike i povijesti kazališta te dolazi do zaključka kako dijalog između dviju disciplina nije ostvaren zbog temeljnoga nepovjerenja utemeljenoga na dijakronijskoj naravi povijesti kazališta, nasuprot sinkronijskoj metodologiji semiotike (ibid., str. 46). Za razvoj kazališne semiotike, potrebno je, kako tvrdi De Marinis, da se ta disciplina oslobodi *dvaju tabua*. : *Čistoće discipline* koji joj onemogućava da se bez ikakvih kompleksa sučeli s *psihološkim i socioantropološkim diskurzom* te, kao drugo, *empirijskog tabua* koji se očituje u *nepovjerljivosti spram rada na terenu i eksperimentalnih istraživanja kao njegove posljedice* (ibid., 35). Daljnje je istraživanje smješnica temeljeno na De Marinisovom pristupu, točnije, njegovu modelu *kontekstualne analize* kojega autor definira kao *povijesno semiološki pristup* (. . .) koji bi trebao postati izabrano mjesto susreta mnogo plodnije suradnje između kazališne semiotike i povijesti (ibid., str. 51–52).³ Razliku između tradicionalne i kontekstualne analize De Marinis vidi u tome što je potonja *pristup koji je potpuno svjestan samoga sebe i koji nastoji izvući svaku moguću korist iz semiotičke redefinicije pojmova poput 'teksta', 'konteksta', 'kulture' itd. , kako bi nadišao skučenost uvriježenih socioloških shvaćanja ili tradicionalne 'kritike izvora'* (ibid., str. 20). De Marinis upozorava kako nam u fokusu više ne može biti ni sam tekst ni predstava, već *sveukupni produkcijsko-recepcijski proces* (ibid., str. 21).

Začetak Marinisove teorije o složenosti produkcijsko-recepcijskog procesa može se pronaći u teoriji Hansa Roberta Jaussa (1978) kojom autor ukazuje na značajnu ulogu čitatelja (za potrebe ove analize, gledatelja) u poznatome trokutu autor – djelo – čitatelj te fokus stavlja na recepciju djela. *Horizont očekivanja*, prema Jaussu, temelji se na dva tipa očekivanja: onoga što djelo očekuje od svojih čitatelja i onoga što čitatelji očekuju od djela. Recepcija se temelji na oba sustava, odnosno u prostoru tih očekivanja (Jauss, 1978 str. 25). Jauss cjelokupnu povijest književnosti vidi kao proces recepcije i produkcije estetičkoga i to kroz aktualizaciju književnih tekstova koja se ostvaruje između čitatelja, kritičara i pisca (ibid., str. 59). Na navedenim postavkama razvijat će se daljnje analize povijesti književnosti i estetike recepcije, ali jasno je da u analizi kazališnoga čina uloga *horizonta očekivanja* ne smije biti zanemarena. Recepcija se nameće kao nezaobilazan element cjelovita istraživanja

³ Sintagma *kontekstualna analiza* dolazi od Franca Ruffinija, dok je kontekstualnu metodologiju već ranije primjenjivao sociolog umjetnosti Pierre Francastel. Vidi u: De Marinis (2006, str. 20, 136).

kazališnoga čina, a sastoji se od nekoliko aspekata. Može se tumačiti kao kompleksan postupak koji može ponuditi odgovor na moguća značenja predstave, ali i kao postupak koji može dovesti do matrice koja omogućava razumijevanje teksta predstave te se, konačno, može shvatiti i kao interpretacija scenskoga primjera (Batušić, 1991, str. 195).

Pragmasemiotika svoje istraživanje kazališnoga čina temelji na dva konteksta: *kulturnom i kontekstu predstave* (De Marinis, 2006, str. 18). Kada govorimo o proučavanju tekstova / predstava iz prošlosti De Marinis prednost daje kulturnom (općem) kontekstu kojega čini *kultura sinhrona s kazališnim činom koji se proučava; točnije, predstavlja ga skup kulturalnih, kazališnih i izvankazališnih 'tekstova', umjetničkih i neumjetničkih, koji se mogu dovesti u vezu s proučavanim tekstom predstave ili nekim njegovim sastavnim dijelom: drugi tekstovi predstave, mimički, koreografski, scenografski, dramaturški i drugi tekstovi, s jedne strane; književni, retorički, filozofski, urbanistički, arhitektonski itd. , s druge strane* (ibid., str. 18). U radu će se voditi računa o dijalektičkom odnosu teksta i izvedbe, gledatelja i glumca, produkcije i recepcije, kako se ne bi upalo u zamku nihilističkoga promišljanja estetičkoga iskustva – što kazališna predstava jednim dijelom jest.

Kontekstualni pristup kazališnoj relaciji podrazumijeva korištenje spoznaja različitih disciplina i dokumenata. De Marinis ulazi u iscrpnu analizu pojma *dokument-monument*, navodeći mnogobrojne mogućnosti definiranja što to dokument, s naglaskom na kazališni dokument, uistinu jest i pri tome dolazi do zaključka *da dokumenti (pa tako i onaj kazališni) ne predstavljaju ontološki jasne predmete ili stanja svijeta te da je njihov dokumentarni status relativan, on je funkcija analize (. . .)* (2006, str. 68-69). Priklanjajući se De Marinisovu zaključku, širi se polje poimanja što to dokument uistinu jest, kao što se i otvara mogućnost korištenja kulturalnih tekstova kao dokumenta. Nikola Batušić također prepoznaje ulogu kazališnih vrela u teatrološkim istraživanjima te ukazuje na distinkciju među *posrednim i neposrednim* vrelima / izvorima.⁴ Pri rekonstrukciji konteksta u kojemu smješnice nastaju potrebno je koristiti se i neizravnim dokumentima koji nam razjašnjavaju okolnosti izvedbe, odnosno češće posljedice iste, a riječ je arhivskoj građi koja se odnosi na tužbe, zabrane izvedbe zbog epidemija ili pak dozvole za izvedbu.

Smješnice nastaju isključivo sa svrhom izvedbe pa je na njih teško primijeniti klasičnu semantičku podjelu na dramski tekst (koji prethodi) i izvedbeni tekst. Steen Jansen u svojem članku *Esquisse d' une théorie de la forme dramatique* (1968) radi distinktivnu podjelu između pojmova dramski tekst i dramska predstava. S obzirom na svrhu – izvedbu,

⁴ Vidi u: Batušić (1991, str. 59). Opširnije u poglavlju: Predmet, metode i instrumentarij teatrologije (str. 123-183).

U navedenom djelu autor iznosi stav prema kojemu se tekst predstave kao umjetničko djelo razlikuje od dramskoga teksta koji mu prethodi. Istom analogijom predložak predstavi pripada u posredna, ali i neposredna vrela koja proizlaze iz *okružja kazališnoga svakodnevlja* (ibid., str. 127).

ovaj oblik komedije nalazi se u svojevrsnome procijepu između autorova izvornika i teksta predstave. Istraživanje kazališne relacije temeljit će se na neposrednim vrelima kao što su scenski prostor, dramski tekst s ciljem cjelovita shvaćanja teksta predstave koji se ostvaruje ikoničkim elementima i sudjelovanjem publike.⁵

Smješnice, komedije nastale u 17. stoljeću, produkt su kolektivnoga rada,⁶ ali i kolektivnoga mentaliteta. Koristi se pojam mentaliteta koji se semantički dobrim svojim dijelom preklapa sa semiotičkim definicijama ideologije. Eco (1985) definira ideologiju kao *svijet spoznaje primatelja i skupine kojoj on pripada* (Eco, 1985, str. 93, navedeno prema Paprašarovski, 2003, str. 32), a cilj semiologije je da *u svijetu znakova usustavljenom u kodove i potkodove, ukazuje na svijet ideologija koje se odražavaju na komunikacijske načine predodređene u jeziku* (Eco, 1985, str. 95, navedeno prema Paprašarovski, 2003, str. 32). Ideologija se, kao i mentalitet, javlja kao preduvjet procjene vrijednosti djela, ali ona i *prethodi tekstu kao skup istina, stereotipa, predrasuda, poznavanje kojih je prijeko potrebna čitanju teksta* (. . .) (Pavis, 1985, str. 285, prema Paprašarovski, 2003, str. 44). U ovoj analizi mediteranski / dubrovački mentalitet promatrat će se kao skup društvenih normi, stereotipa i očekivanja utemeljenih na kolektivnome povijesnom iskustvu. Prostor Mediterana nije moguće svesti na jedinstvenu ideologiju jer bi to podrazumijevalo unificirani i jedinstven politički i religijski sustav. Upravo zato čini nam se da je termin mentaliteta prikladniji jer se temelji na vrijednostima i navikama društva. Lokalni mentalitet može se proučavati na razini obiteljskih odnosa, matrimonijalnih odnosa i društvenih navika.

Na pitanje što smješnice čini autohtonom i na mediteranskom mentalitetu utemeljenom komediografijom ne može biti jednoznačno odgovoreno. Za odgovoriti na tako kompleksno pitanje potrebno je posegnuti u arhivsku građu, poslužiti se spoznajama iz antropologije, ali i novim geokritičkim pristupima književnome prostoru te semiotici. Kontekstualna analiza omogućuje upravo takav usporedni, višedimenzionalni pristup koji nije bez “opasnosti”, ali u svakome slučaju otvara mogućnost novoga pristupa ostenzijskoj prirodi kazališne umjetnosti.

Smješnice su izvodile amaterske dramske družine pa je tekst iz toga razloga i bio zabilježen, ali osnovano je pretpostaviti da su se u samome prostoru izvedbe događale improvizacije i živ odnos prema publici. Intencija smješnica bila je zabaviti, ugoditi publici za koju se izvode, bez autorovih pretenzija da za sobom ostavi djelo svestremenih poruka i

⁵ O tekstu predstave vidi u: Batušić (1991, str. 193). De Marinis naglašava važnost proučavanja predstave u odnosu prema njezinom komunikacijskom kontekstu ističući tekst predstave kao predmet interdisciplinarnoga istraživanja (2006, str. 20–21).

⁶ Pojašnjenje teze o kolektivnom autorstvu vidi u: Švelec (1975, str. 97–98). Isto i u: Batušić (1978, str. 127–128). Pitanje autorstva nije predmet ovoga istraživanja, ali se smješnice razmatraju iz konteksta kolektivnoga nastanka.

pisano u strogoj formi. Upravo u tom odbijanju klasifikacije krije se autentičnost toga tipa dubrovačke komedije, što će se primjenom kontekstualne analize, na primjeru dubrovačkog urbaniteta i dubrovačkoga mentaliteta, pokušati dokazati. Cilj ovog istraživanja nije materijalna obnova smješnica, što u konačnici i nije moguće, već cjelovito iščitavanje sa stajališta prostora i kulturnih vrijednosti.

4. SMJEŠNICE

Smješnicama nazivamo deset komedija koje nastaju u razdoblju druge polovice 17. stoljeća i pripadaju korpusu dubrovačke književnosti. Taj korpus do danas čine sljedeće komedije: *Jerko Škripalo*, *Džono Funkjelica*, *Mada*, *Starac Klimoje*, *Ljubovnici*, *Lukrecija ili Trojo*, *Šimun Dundrilo*, *Beno Poplesija*, *Pijero Muzuvijer* i *Sin vjerenik jedne matere* (komedija u rukopisu). Nikola Batušić smatra da su i komedije *Vučistrah* i *Sužanjstvo srećno*, iako žanrovski bliže baroknoj tragikomediji, neraskidivo povezane s deset navedenih komedija te zajedno s njima čine intenzivan dramski život grada Dubrovnika u drugoj polovici 17. stoljeća (1978, str. 127-129). Kada se govori o smješnicama, nezaobilazno je spomenuti i Benetovićeovu *Hvarkinju* koja u sebi žanrovski objedinjuje određene elemente komedije *dell' arte*, prisjećajući se i nasljeđa renesansne komedije, a to je upravo model koji će koristiti autori smješnica pola stoljeća kasnije. Slobodan Prosperov Novak upravo u Benetovićevoj komediji prepoznaje prvi unos elemenata popularnih talijanskih komedija *ridicolosa*⁷ u hrvatsko dramsko stvaralaštvo (Novak i Lisac, 1984a: str. 332). *Hvarkinju* s rudimentarnom uličnom komedijom *ridicolosom* povezuje i Branko Hećimović u *Antologiji hrvatske drame* (1988, str. 7). U ovoj analizi istraživanje uloge prostora bit će temeljeno na uvodno navedenih deset komedija jer nedvojbeno stoje u žanrovskoj, tematskoj, vremenskoj i izvedbenoj povezanosti.

Njihovo sporadično objavljivanje jedan je od razloga zbog kojeg su procjenjivane kao marginalna književnosti u stoljeću često atribuiranom kao *zlatnim vijekom* dubrovačke književnosti. Razlozi za takve, u početku čak negativne ili jedva dostane kritike, mnogobrojni su. Na prvu, one mogu djelovati kao neki anakroni reliktni renesansne komedije u razdoblju baroka, žanrovski su amalgam, radnja i likovi su im stereotipni, nisu im poznati autori, teško se dolazi do podataka o vremenu i prostoru njihove izvedbe. Smješnice kao žanr komedije prvenstveno nastaju u sjeni Držićeva autonomnoga i genijalnoga dramskog stvaralaštva i toga će se nasljeđa teško riješiti. U prilog im ne ide ni činjenica da nastaju u vremenskome

⁷ Jakson I. Cope popularne komedije *ridicolose* koje se javljaju u Italiji u 17. stoljeću opisuje kao svojevrsne adaptacije komedije *dell'arte*. Taj tip komedije izvodile se amaterske družine u sklopu karnevalskih događanja. Pravu popularnost doživljavaju svojim tiskanim izdanjima. Za njihovu popularnost zaslužna je izdavačka kuća Dominici koja 1609. godine započinje s tiskanjem ovih komedija, a koje su iznosile tri četvrtine njihove cjelokupne dramske produkcije. Iako *ridicolose* nisu predstavljale produkciju "visoke kulture", njihova džepna izdanja bila su iznimno tražena za potrebe amaterskih glumačkih družina te postaju nezaobilazan element rimske karnevalske kulture, a svoj utjecaj šire i na sjeverne krajeve pa se ponovljena izdanja tiskaju i u Bolonji i Veneciji (1987, str. 178–180). Dubrovačke smješnice svoju popularnost nisu gradile putem tiskanih izdanja. Iz toga su razloga ostale autohtoni izvedbeni produkt isključivo dubrovačke sredine te nisu imale odjeka na okolnu kazališnu produkciju.

razdoblju između raskošne produkcije i stvaralaštva Ivana Gundulića, Ivana Bunića Vučića, Junija Palmotića pa i isusovačke drame, dakle mitoloških igara, pastorala, melodramatskoga ugođaja i barokne estetike s jedne strane te intenzivne produkcije komediografije francuskoga tipa tzv. *frančezarija* na početku 17. stoljeća s druge strane (Fališevac, 2007, str. 10-12). U tome stiješnjenom prostoru od kakvih 50-ak godina, u razdoblju burnih povijesnih okolnosti⁸ i razdoblju prirodnih kataklizmi, dovoljno je prisjetiti se velikog potresa 1667. godine, nastaje komediografska produkcija koja će kao amalgam vlastita nasljeđa i suvremenih talijanskih trendova⁹ svoju pravovaljanu kritičku ocjenu čekati još stoljećima.

Antonia Blasina (2003) u svojem radu navodi podatak da smješnice već u 19. stoljeću spominje Armin Pavić, navodeći neki izgubljeni rukopis koji je sadržavao i komedije *Jeko Škripalo*, *Pijero Muzuvijer* i *Beno Poplesija* (2003, str. 6). Prvu raspravu o komediji *Jerko Škripalo* objavljuje Pavle Popović 1910. godine. Petar Kolendić 1918. godine objavljuje tekst uloge dotura Prokupija što je zapravo fragment iz komedije *Ljubovnici*, dok će cjelovito izdanje komedije objaviti Petar Karlić 1921. godine. *Jerko Škripalo*, *Pijero Muzuvijer*, *Beno Poplesija* i tragikomedija *Vučistrah* bit će objavljeni 1922. godine zaslugom Milana Rešetara. Komedija *Šimun Dundrilo* objavljen je 1931. od strane Vinka Radatovića, dok je Franjo Fancev zaslužan da su objavljene još čak tri komedije i to *Džono Funkjelica* 1932. godine te *Mada* i *Starac Klimoje* 1938. godine. Posljednja je objavljena komedija *Lukrecija*, a objavio ju je Miroslav Pantić.¹⁰ Jedina je do danas neobjavljena smješnica *Sin vjerenik jedne matere*. Zahvaljujući trudu Zlate Šundalić i Ivane Pepić danas je omogućeno čitanje sviju smješnica u njihovu objedinjenom izdanju, koautorskoj monografiji naslovljenoj *O smješnicama & smješnice* (2011).

⁸ U tom razdoblju dolazi do Velikoga rata protiv Turaka nakon obrane Beča 1683. Luj XIV. 1689. zaratio je protiv Njemačke što je, s obzirom na mletačku zainteresiranost za turske posjede, imalo izravne reperkusije na Dubrovačku Republiku, a uz to i unutardržavni raskol plemstva kao posljedica *Velike zavjere* te podjele na *salamankeze* i *sorbonoze*. Za više o povijesnim okolnostima u 17. stoljeću vidi u: Čosić i Vekarić (2001), 5. poglavlje: *Povijesni kontekst Dubrovačke Republike u drugoj polovici 17. stoljeća – ključ za čitanje dubrovačkoga mentaliteta*.

⁹ Dubrovačka književnost 17. stoljeća u sklopu šireg europskoga književnog kruga ne zaostaje ni u temama ni u formama oblikovanim klasicističkim nasljeđem pa Dunja Fališevac zaključuje sljedeće (...) *književnokulturni prostor male Dubrovačke Republike nesumnjivo je prostor resorpcije, reprodukcije i svojevrsne sinteze gotovo svih relevantnih poetoloških i estetičkih praksi koje je tijekom nekoliko stoljeća uspostavljala i oblikovala vodeća književna kultura Zapadne Europe, ona talijanska, a u 18. stoljeću i francuska* (2007, str. 8).

¹⁰ Svi navedeni podaci o kronologiji objavljivanja navedeni prema Blasina (2003, str. 6–7).

4.1. PRISTUPI SMJEŠNICAMA

Različiti su pristupi ovome tipu komedije – od relativno loše kritike njihove književno-umjetničke vrijednosti, preko teatroloških analiza koje u fokus istraživanja stavljaju njihovu izvedbenost pa do novijih istraživanja koje teže cjelovitome pristupu i otvaraju mogućnost za multidisciplinarnu analizu.

Milan Rešetar “zamjera” im šabloniziranost, stereotipne likove, lošu dramaturgiju, plitke dijaloge i usiljen humor (1922, str. X–XI). Unatoč relativno lošoj ocjeni ovoga tipa komedije, Rešetar je dao značajan doprinos za njihovu daljnju evaluaciju već samom činjenicom da je 1922. godine za tisak pripremio četiri drame, od čega tri smješnice: *Jerko Škripalo*, *Pijero Muzuvijer*, *Beno Poplesija / Robinja*, koje je zajedno s dramom *Vučistrah* preuzeo iz Čulićeva rukopisa s početka 19. stoljeća (Blasina 2003, str. 9; Šundalić i Pepić 2011, str. 140). Pavle Popović još je s manje naklonosti ocijenio komediju *Jerko Škripalo* utvrđujući kako nije ni lijepa, a još manje fina te u njoj prepoznaje elemente pornografije i skatologije ističući plitku i navinu dramaturgiju (1910, str. 318). Mihovil Kombol sličnoga je stava poput Rešetara i Popovića te su za njega smješnice komedije u kojima komiku zamjenjuje lakrdija i općenito u tim je komedijama sve pretjerano (Kombol, 1961, str. 301). Marko Fotez naziva ih komedijama situacije i komedijama karaktera, a u njima čak pronalazi elemente klasnoga sukoba, svjestan da se on realizira u svrhu scenske napetosti, bez većih filozofskih pretenzija. Ipak, Fotez ističe povezanost ovih komedija sa svakodnevicom i to ne samo zbog jezika kojim se služe likovi, već i zbog komponenti društvenoga života koje se mogu iz njih iščitati (1967, str. 14-17). Antun Kolendić svoje istraživanje usmjerava na dramaturgiju i režiju (1977, str. 41-50). Franjo Švelec iznosi tezu da smješnice nastaju na vlastitome nasljeđu i pod utjecajem talijanske komedije, bez pretenzija da autori stvore nešto novo, ali njegova bitna teza *da su te komedije prvenstveno tekstovi za pravljenje predstava, a ne književna djela* smješta ove komedije u sferu teatrološkog istraživanja (1984, str. 75). Nikola Batušić sagledava ih teatrološkom metodologijom, istražujući njihove scenske mogućnosti (1978, str. 121-132). Upravo Batušićev pristup ovome tipu komediografije, koji vodi računa o njezinu podrijetlu i utjecajima, uvažava cjelovitost korpusa od deset komedija te naglašava povezanost pozornice i svakodnevica poslužit će kao temeljni model i za ovo istraživanje.

Protuslovlje između književne i teatrološke ocjene smješnica uočava i Frano Čale. Referirajući se na Batušićev rad, Čale zaključuje sljedeće kako se konačni sud o ovim komedijama temelji na književno-kritičkoj metodi koja vodi nijekanju, za razliku od

teatrološke analize koja vodi računa o rehabilitaciji vrednota komediografije sedamnaestoga stoljeća (Čale, 1986, str. 51). Autor zaokružuje književno-kritičke i teatrološke ocjene u jednu cjelinu, tražeći prostor za njihovu interpretaciju između tradicije i inovacije, talijanskoga utjecaja i autohtonosti. Ovdje se neće ponavljati njegove teza, već će se analizi smješnica krenuti upravo od zaključka iznesenog u navedenoj studiji, kako je komedija 17. stoljeća naišla na odaziv publike *ne samo zato što je njezin senzibilitet pratio opće stilsko evoluiranje do baroknih normi nego i zato jer jezikom i duhom zapleta zahvaćalo i odražavalo **naše prilike**, jer se na karikiran način podudarala sa svakodnevnim životom i s **našinskim mentalitetom*** (Čale, 1986, str. 58). Ističe se pojam *našinskoga* mentaliteta kojeg ćemo u radu definirati kao mediteranski zbog njegovih specifičnosti. U smješnicama prepoznajemo petrificirani monument vremena i habitusa u kojemu nastaju.

Branko Hećimović u svojem uvodu u *Antologiju hrvatske drame* (1988) ne iznosi kritički sud o smješnicama, ali u korpus antologijskih djela uvrštava *Ljubovnike*, što svjedoči o relevantnosti toga dramskog korpusa druge polovice 17. stoljeća za hrvatsko kazalište. Vrijednost komedije *Ljubovnici* istaknut će i Slobodan Prosperov Novak koji upravo ovu komediju ističe kao jedinu iz korpusa smješnica koja ima ozbiljne likove te je i najbolje sročena (1999, str. 567–568). Za Novaka smješnice nisu polemika, već kompromis između komediografskoga nasljeđa i moderne komediografije (ibid., str. 568) koji nastaje na razmeđu tekstualno fiksirane dramaturgije i improviziranoga teatra (Kombol i Novak, 1996, str. 341). Mišljenja je da smješnice nastaju kao komediografska nadoknada za nepostojanje profesionalnoga kazališta (2003, str. 118).

U novije vrijeme ovome se tipu komediografije prilazi sustavno i sveobuhvatno. Antonia Blasina (2003) objavljuje kratki sadržaj svih deset komedija uz uvodnu i zaključnu analizu koja uključuje sve, od kronologije izvođenja do strukturne analize. Magistarska radnja Silvane Ereiz (2004) bavi se strukturnom i žanrovskom analizom smješnica dok su, kao što je već navedeno, cjelovitu književno-teorijsko i književno-antropološku analizu smješnica kao i po prvi put objedinjeno izdanje svih komedija koje nazivamo smješnicama priredile Zlata Šundalić i Ivana Pepić (2011).

4.2. ARHIVSKI DOKUMENTI O SMJEŠNICAMA

Vlast Dubrovačke Republike uvijek je bila na oprezu, a za javne izvedbe uvijek je pokazivala otvoren interes pa tako ni smješnice nisu prolazile bez određenih intervencija. Zbog tišine kojom je to vrijeme bilo obavljeno, ono malo podataka do kojih se moglo doći u istraživanju izvedbi smješnica pronađeno je u oskudnoj arhivskoj građi, no pronađeni se podaci više odnose na okolnosti koje su pratile izvedbu, nego na sam kazališni čin. Takvi podaci postaju nezaobilazni izvori za kontekstualnu analizu komedija o kojima je ostao mali broj tragova. Veliki doprinos istraživanju arhivske građe dao je Miroslav Pantić, a njegov rad *Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu druge polovine 17. veka* (1952) predstavlja početnu točku svakog ozbiljnijeg istraživanja arhivskih podataka vezanih uz komediografiju druge polovice 17. stoljeća. Na primjerima navedenoga članka temeljeno je i arhivsko istraživanje u ovome radu, a u prilogima se nalaze skenirani dokumenti koji prate navode iz Pantićeva članka.¹¹ Kada je riječ o komediografiji 17. stoljeća, povjesničari i teoretičari književnosti i kazališta često se pozivaju upravo na njegovu relevantnu studiju, ali do signatura arhivskih podataka u ovome radu došlo se isključivo tragom Pantićevih navoda. Batušić, primjerice, u svojoj *Povijesti hrvatskoga kazališta* prilaže skenirani zapisnik procesa suđenja u Dubrovniku 13. veljače 1682. vezanoga uz neredu u kazalištu i oko njega, ali ne navodi signaturu (1978, str. 125).

Smješnice ne sadrže podatke o svojem nastanku, “šute” o autorima i mjestu izvedbe. Na rukopisu komedije *Benio Poplesija* ipak postoji naznaka da je izvedena *prid Dvorom* 1699. godine, ali kako je riječ o prijepisu ne možemo biti sigurni u točnost toga podatka (Blasina, 2003, str. 185; Šundalić i Pepić, 2011, str. 178). Nažalost, o smješnicama ne postoje neizravni podaci, poput pisama koji bi nam mogli razjasniti činjenice njihova nastanka. Oni podaci do kojih se može doći oskudni su i odnose se isključivo na situacije u kojima je vlast trebala intervenirati, ali to ne isključuje mogućnost da su se komedije mogle izvoditi na zabavama i pirnim svečanostima, što je u Dubrovniku bila uvriježena praksa (Pantić, 1952, str. 40).

U drugoj polovici 17. stoljeća Pantić nailazi na prvi dokument vezan uz kazalište, (dokument je datiran 21. veljače 1681. godine), a u njemu je naveden popis mladića, vjerojatno pripadnika amaterske glumačke družine, po svemu sudeći plemića, koji su sagradili neki *palak* (scenu / tribinu / ložu) te im Malo vijeće naređuje da ga sruše. Družina je

¹¹ S vremenskim odmakom (Pantićev članak objavljen je 1952. godine) mijenjale su se i arhivske signature pa u šest priloga donosimo novu nomenklaturu. Prema Pantiću Prilog 2 naveden je kao: *Prepiska*¹⁷ *čl. 64 No 2052. Procesi politički i kriminalni 1680-1689* (1952: 51). Navedena signature u ovome je radu ispravljena u: *Diplomata et acta 17. st.*, sv. 65, br. 2052-56. Ostali prilozi pronađeni su prema Pantićevim signaturama, ali su također prilagođeni novijem modelu navođenja signatura.

vjerojatno zahtijevala da im se omogući alternativna izvedba u Orsanu jer dokument datiran 28. veljače iste godine donosi svjedočanstvo prema kojem im je zamolba odbijena (1952, str. 41). Zanimljivo je da su mladići organizirali predstavu na otvorenome, što je zasigurno praksa naslijeđena još iz Držićeva vremena, a na takvome mjestu izvedba postaje javna, dostupna publici široj od one koja se mogla naći u zatvorenoj kazališnoj dvorani. O tome je li se među članovima družine krio i koji sastavljač smješnica i što su glumci naumili izvesti, danas se može samo nagađati.

Krajem iste godine, 30. prosinca, Ljubo Sarov Bunić i Frano Nikolin Bunić podnose zamolbu Malome vijeću za korištenje Orsana za *rappresentationes comicas*. Bunići su po svemu sudeći dobili prostor za izvođenje, a i ponešto vremena za pripremu predstave koja je izvedena posljednjega četvrtka poklada 5. veljače 1682. godine. To je ujedno i prva predstava u adaptiranom Orsanu (Pantić, 1952, str. 45; Beritić, 1953, str. 329). Iako nema izravnih dokaza, zbog spominjanja špilje u drugim kaznenim spisima, a netom nakon izvedbe, pretpostavlja se da je Bunićeva družina *Nedobitni* izvela tragikomediju *Vučistrak* (Švelec, 1974, str. 262; Batušić, 1978, str. 124). Sedam dana nakon izvedbe dubrovačka vlada naređuje Malome vijeću da se družina zbog skandala procesuiru. Pantić pretpostavlja da je skandal izbio oko postavljanja pregrade za supruge bogatih pripadnika bratovštine antunina. Taj čin odvajanja antuninki na način koji je bio isključivo rezerviran za vladike, iako je pregrada za antuninke bila kudikamo skromnija i imala više psihološku dimenziju nego estetsku, izazvala je opću sablazan i nekoliko privatnih okršaja. Upravo iz takvih dokumenata Pantić dolazi do zaključaka o izvedbi. Koliko je konzervativno društvo bilo nesporno na bilo kakve promjene svjedoči i činjenica da se dan nakon predstave u gradu govorilo samo o tome i da su neke antuninke verbalno napadnute nakon mise ispred crkve sv. Vlaha, a neki plemići obećali su da će na sljedeću predstavu dovesti *zle žene* dajući do znanja da antuninke nisu ništa bolje od njih. Cijela stvar eskalirala je do mjere da se morala uplesti i vlast (Pantić, 1952, str. 45–46). Kao posljedica toga skandala, oduzevši Malome vijeću prava po tom pitanju, vlast preuzima ovlasti oko davanja Orsana *pro faciendis rapresentationibus* (Prilog 1). Cijeli skandal oko prve predstave rezultirao je otkazivanjem dolaska pučanki na neku drugu komediju koju je organizirala družina *dei barbieri* pa iz neizravnih vrela saznajemo da su u Dubrovniku o pokladama 1682. godine planirane dvije kazališne izvedbe (Pantić, 1952, str. 48).

Iako se ovakvi podaci ne odnose izravno na izvedbe, oni daju naslutiti društvene odnose i konflikte koji su vladali u dubrovačkom društvu druge polovice 17. stoljeća. Uz sve svoje prednosti, Dubrovačka Republika bila je iznimno nesklona novinama i zadiranju u petrificiranu klasnu podjelu pa je sukob mogao nastati i zbog obične pregrade koja u svijesti

dubrovačke vlastele nije samo pregrada za izdvajanje bogatiji građanki – antuninki, već grubo narušavanje plemićke oligarhije.

Osim o klasnim sukobima, dokumenti neizravno vezani uz kazalište svjedoče i o određenom antisemitizmu. U smješnicama se pojavljuju likovi Židova koji u stilu stereotipnoga prikaza likova predstavljaju karikirane trgovce. I dok je u komediji *Džono Funkjelica* lik Sabata Žudia prikazan je kao *il vero, è buon Ebreo* (DŽ. F. II, 8), lik Natana Žudia u komediji *Pijero Muzuvijer* oblikovan je karikaturalno, a prijetnje koje mu izgovara starac Simo: *Perfido Ebreo, razza incrudela, canaglistimo* (PM III, 5) već počinju dobivati obrise dubrovačke netrpeljivosti prema Židovima. Lik Židova Merdohaina u komediji *Jerko Škripalo* karikiran je do krajnosti, prikazan i ismijan kao nesposoban trgovac koji čitavo vrijeme trpi poniženja i batine. Da uvrede Židovima, koje su bile stereotipni dio komediografske prakse ne samo u Dubrovniku, već i talijanskoj komediografiji koja je smješnicama služila kao izvor, ipak nisu prolazile bez određenih sankcija dokazuju arhivski podaci koji nas dovode do datuma 28. veljače 1683. godine, dan nakon izvedbe komedije u kojoj je lakrdijanje ipak premašilo mjeru. Dubrovačka vlast već je sljedeći dan po izvedbi komedije pokrenula istragu zbog uvrede uglednoga židovskoga trgovca Samuela Pappa (Prilog 2, Prilog 3, Prilog 4). U predstavi je kao glumac prepoznat Antonio Krivonosić, a glumci su na sceni izvodili prizor obrezivanja pri čemu su izrijeком spomenuli svojega sugrađanina Pappa. Dvojica plemića Marin Crijević i Orsat Ranjina dali su iskaz potvrđujući da su glumci na sceni bili pokriveni bijelim krpama i govorili: *Adonai e gl' Ebrei becchi* te da je izravno spomenut Samuel Pappo: *Questo i tramesso a Samuel Pappo!* Pantić ističe mogućnost da su komedije zbog mogućnosti improvizacija na sceni, mogle imati i uvredljiviji ton u praksi (Pantić, 1952, str. 50).

Od incidentne 1683. godine proći će pet godina bez scenskih uprizorenja. Iz arhivskih podataka saznajemo da su neke komedije pripremljene za izvedbu 6., 9., 10. i 12. veljače 1685. godine bile otkazane zbog straha od zaraze (Prilog 5). U dokumentima ne prolazimo nikakvih vijesti do 25. veljače 1688. godine kad je u dvorani Orsana izveden Guarinijev *Pastor fidio* kojega je za scenu preveo Petrar Kanavelović pod naslovom *Vijerni pastir* (Batušić, 1978, str. 124). Osim same izvedbe taj je događaj bitan i po odluci koja je zasigurno potaknuta prijedlogom izvođača. Orsan, koji je i prije sporadično služio u kazališne svrhe, dana 16. veljače 1688. godine i službeno postaje prostorom izvedbe *in aula Excelentissimi Maioris, vetris Palatii, fiant tempore presentium Bacchanalium rapresentationes comicae* (Prilog 6).

Dubrovačka vlada 27. prosinca 1698. godine izdaje službeno odobrenje za izvođenje nekih *commediae et rapresentationes* za sljedeću kazališnu sezonu o pokladama 1699. Te

godine ponovljena je izvedba *Jerka Škripala*, a izvedeni su *Beni Poplesija*, *Pijero Muzuvijer* i tragikomedija *Vučistrah* (Pantić, 1952, str. 59; Švelec, 1974, str. 262–263). Prostor izvedbe ostaje nepoznat pa iako Rešetar tvrdi da su komedije izvedene prid Dvorom (1922, str. XI), Pantić takvu tvrdnju odbija jer arhivski podaci navode da su komedije izvedene in Arsenatu, a teško je zamisliti da je u razdoblju poklada izvedeno više od četiri predstave (1952, str. 59).

Zanimljivo je da ova skromna, ali vrijedna arhivska građa koja se odnosi na kazališnu produkciju Dubrovačke Republike ne progovara o autorima djela čak ni onda kada je riječ o odgovornosti za izvođenje. Čini se da su svu odgovornost za organizaciju i eventualne prijestupe za vrijeme predstave kolektivno snosili glumci. Smješnice kao autohtone komedije svojega vremena i prostora možemo nazvati komedijama anonimnih autora, kolektivnoga stvaranja, ali prije svega i komedijama kolektivne odgovornosti.

4.5. ODREDNICE ŽANRA

Pri žanrovskom određenju smješnica jednostavnije je započeti od onoga što one nisu. Smješnice nisu renesansna komedija¹² kako su je često određivali niti je riječ o komediji *dell'arte*. Smješnicama nazivamo komedije u prozi koje su nastale u drugoj polovici 17. stoljeća i svojevrsan su amalgam ova dva tipa komedije, oslanjajući se i na vlastito komediografsko nasljeđe eruditnoga teatra i na talijansku komediju *dell'arte*. Temeljna razlika između eruditne komedije i smješnica uočava se već u samoj strukturi koja se odražava i na unutarnji ritam komedije. Smješnice su građene na plošnoj, stereotipnoj dramaturgiji koju čine starci zaljubljeni u mlade djevojke, sluge koji svojim postupcima čas pomažu, čas odmažu svojim gospodarima, služinčad sa svojim lascivnim igrama na javnim mjestima te mladi zaljubljenici koji unatoč preprekama dolaze do bračne sreće. Taj tip dramaturgije nije nepoznat eruditnoj komediji, ali u smješnicama on ne dobiva poetsku puninu, ne prikriva klasne sukobe, ne unosi filozofsku dimenziju i nema pretenzija doli zabaviti publiku. Smješnice su, za razliku od eruditne komedije, pisane u tri *ata* (čina). U prvome činu predstavljaju se likovi, u drugome činu *burle*; preodijevanja, skrivanja i ostali zapleti doživljavaju kulminaciju, dok se u trećemu činu sve razrješava (katkad i neuvjerljivo) u korist mladih zaljubljenika. Uz eruditnu komediju, najčešća je komparacija smješnica s tada popularnom komedijom *dell'*

¹² To je jedna od prevladavajućih definicija u književnim teorijama. Geneološki su najčešće određivane kao renesansne komedije, odnosno derivirane eruditne komedije (Kombol i Novak, 1992, str. 342).

arte.¹³ Razlika između ta dva tipa komedije je da komedija *dell' arte* nastaje na temelju komičnoga scenarija, tal. *canavaccio*, uz mnoštvo *lazzija*¹⁴, izvode je profesionalni glumci koji gotovo cijeloga života glume određenu ulogu, “bruseći” svoje glumačko umijeće (Batušić, 1978, str. 122), dok smješnice izvode amaterske družine, a izvedba se temelji na pisanome predlošku (Švelec, 1975, str. 99). Smješnice koje su se izvodile u kontekstu karnevalskih svečanosti u gradu, s relativno oskudnim kazališnim repertoarom i vlašću koja nije uvijek imala sluha za želje kazališnih družina¹⁵, vjerojatno nisu imale ni prostora ni mogućnosti za razvijanje profesionalnijega pristupa ulozi ili pak mogućnosti za glumačke inovacije, kao ni za razvitak individualiziranoga razvoja pojedine uloge. Ipak, možda je upravo živ odnos prema publici davao mogućnost za glumačku improvizaciju koja je pak ovisila o vještini pojedinoga glumca, no o tome se danas može tek nagađati.

Sličnost smješnica i komedije *dell' arte* vidljiva je i u nizu sadržajnih obrazaca, koji se od teksta do teksta ponavljaju, raspodijeljeni u brze prizore, a po funkciji i zacijelo po načinu scenske interpretacije podsjećaju na bravurozno izvođenje takozvanih “komičkih fragmenata” u talijanskom teatru (Čale, 1994, str. 29).¹⁶ U smješnicama se javljaju neke poznate maske iz komedije *dell' arte* poput dosjetljivoga sluga Skapina u komediji *Lukrecija* ili *Trojo*, kapetana Straccia-bandiere u komediji *Džono Funkjelica* te Pedanta Teofrasta u komediji *Džono Funkjelica*.

Slavko Ježić taj tip komedije naziva i lakrdijama jer su odgovarale pučkom stilu (1944, str. 157). Njihov pučko-lakrdijski značaj ističe i Kombol (1961, str. 299). Slobodan Prosperov Novak i Josip Lisac u književnu teoriju uvode pojam smješnice koje su se u 17. stoljeću nazivale i *bufonarije*, a vezane su uz ahistorijski mikrokozmos karnevalskoga ugođaja (1984b, str. 109, 131). Novak smješnice kao hibridni žanr izravno povezuje s talijanskim *ridicolosama* (1984a, str. 332). Određivane su i kao podžanr koji se nalazi na pola puta između komedije *erudite* i komedije *dell'arte* (Thomas, 2000, str. 243).¹⁷ Smješnice su žanrovski bliske talijanskim *ridicolosama*, na što upućuje i njihov naziv.¹⁸ Temeljna razlika

¹³ Za više o temi utjecaja komedije *dell' arte* na hrvatsku komediju vidi u: Švelec (1975) Kolendić (1977), Čale (1986). O utjecaju komedije *dell' arte* na cjelokupnu europsku kazališnu djelatnost vidi u: D' Amico (1972, str. 147).

¹⁴ *Lazziji* su svojevrsne formule umetnute u scenarij, a objedinjavali su akrobatske vještine, doskočice, tjelesnu i verbalnu vještinu pojedinoga glumca (Batušić, 1978, str. 122).

¹⁵ O informacijama kako je vlast odbijala i unaprijed pripremljene predstave dolazi se iz arhivskih dokumenta. Primjerice, godine 1681. vlast odbija izvedbu pripremljenu u Orsanu, a iz toga dokumenta saznajemo i imena sudionika, očito plemićke družine. Za više vidi u: Batušić (1978, str. 124).

¹⁶ Za detaljnu komparaciju smješnica i komedije *dell'arte* vidi u: Šundalić i Pepić (2011, str. 36–38).

¹⁷ Za više o žanrovskoj odrednici vidi u: Blasina (2003, str. 5), Šundalić i Pepić (2011, str. 19–20, 30–38). Također, magistarski rad Silvane Ereiz *Strukture i žanrovske karakteristike dubrovačkih smješnica* (2004).

¹⁸ *Naziv smješnica upućuje na izvorno podrijetlo od talijanskog izraza commedia ridiculosa, kojim se označavalo vrstu što je bujala u Italiji početkom 17. stoljeća, a onda se nastavila tijekom toga stoljeća, sve do Carla Goldonija. Te komedije imaju u potpunosti napisan tekst, a prikazivahu ih diletanti, za razliku od*

između smješnica i njihovih talijanskih inačica leži u tome da su *ridicolose* u Italiji tiskane u velikim nakladama na jeftinome papiru, a same svoj korijen vuku iz komedije *dell' arte* te nastaju kao tiskani odgovor tada popularnoj Francuskoj *bibliothèque bleu* (Cope, 1987, str. 178-179).

Kada govorimo o ovome tipu komediografije treba imati na umu nesklad između njezina formalnog oblika i vremena u kojemu nastaje. Na samo oblikovanje žanra¹⁹ smješnica utjecali su i unutarknjiževni čimbenici; vlastito komediografsko nasljeđe, utjecaj komedije *dell'arte*, barokna poetika i izvanknjiževni čimbenici; povezanost s talijanskim kulturnim krugom, političke okolnosti u Dubrovniku, senzibilitet i estetika vremena. Uz svu žanrovsku inovaciju i interferenciju, smješnice nastaju kao “autohtoni proizvod” utemeljen na iskustvu vlastite sredine o kojoj se progovara neposredno i bez patetične himničnosti. One su produkt specifičnih društveno-povijesnih okolnosti te se u njima reflektira i marginalnost, ali i izvornost kazališne produkcije dubrovačkoga kazališta (Čale, 1986, str. 49).

Branko Vodnik navodi da su u Dubrovniku 17. stoljeća postojale dvije literarne struje: protureformatorska romantička tragikomedija Palmotićevih epigona, a druga struja bila je oživljena renesansna komedija.²⁰ Zaključiti da je melodrama bila namijenjena isključivo gledateljima profinjena ukusa, dok su smješnice svojim lascivnim šalama bile prilagođene pučkom ukusu ne bi bilo točno jer se kazališni senzibilitet publike 17. stoljeća znatno izmijenio od Držićeva vremena (Ereiz, 2004, str. 25). Od Držića do izvedbi smješnica protegnut će se gotovo stoljeće komediografske šutnje. Izvedba *Jerka Škripala*, koju se zbog imena Židova trgovaca Mara Ruge i Arona Koena, koji su bili stvarne osobe smješta u razdoblje između 1951. i 1656. godine, označava početak novoga razdoblja u povijesti hrvatskoga glumišta. Upravo u tome razdoblju druge polovice 17. stoljeća, nakon Palmotićeve scenske djelatnosti, Nikola Batušić vidi i zadnje relevantno razdoblje hrvatskoga glumišta u starijoj povijesti (1978, str. 119). Kao razlog uzleta komediografije, Batušić navodi novonastale povijesne okolnosti u kojima mletački pritisak na Dubrovačku Republiku popušta te se time otvara prostor “lakšim” vrstama (ibid. , str. 118). S ovom Batušićevom tezom ne može se biti u potpunosti suglasno jer će se u daljnjoj analizi dotaknuti i povijesni kontekst 17. stoljeća, ondašnje krize, epidemije i porast zločina, posebice u drugoj polovici 17. stoljeća. Teško da se cijelo 17. stoljeće može ocijeniti kao razdoblje mira, već se potreba za “lakšim” vrstama javlja kao katarzična psihološka potreba za smijehom u trenucima kriza, pri čemu postepeno nestaje potreba za uzvišenim patriotizmom Gundulićeva i Palmotićeve

komedija dell'arte, što su ih improvizirali profesionalni glumci koji su imali na raspolaganju samo scenarij ili canovaccio (Blasina, 2003, str. 5).

¹⁹ *Žanr-skupina književnih tekstova koji imaju neke zajedničke karakteristike, osobitosti koje su svojstvene upravo njima i nijednom drugom skupu književnih tekstova* (Rafolt, 2007, str. 18).

²⁰ Vidi u: Fotez, (1967, str. 13).

tipa. Čak se u pastorage "uvlače" elementi tada popularne komedije *dell'arte*. To je vidljivo iz uvoda Guaranijeva *Vjernog pastira*, predstave izvedene u Orsanu 1688. godine. *Spektakularnost i teatralnost, karakteristična tendencija stoljeća i u umjetnosti i u životu, i u našim je prilikama našla izraz u kazališnim predstavama* (Čale, 1986, str. 59). Batušić u melodramatskoj prozi 17. stoljeća vidi most prema komediografskoj produkciji - smješnicama te zaključuje da malodramatska proza *Vučistrah* i potom i *Sužanjstvo srećno* stoje na pragu novog razdoblja u povijesti hrvatskoga glumišta. (1978, str. 129). Ta nova dramska faza, o kojoj Batušić govori, razvija se kao plod antičko-humanističkoga nasljeđa i suvremene talijanske dramske književnosti. Zbog povezanosti sa susjednom Italijom, takva konstatacija ne iznenađuje. Iako nema izravnih dokaza o iskustvu autora smješnica s talijanskom komedijom *dell'arte*, za zaključak da su dramaturgiju tog tipa komedije itekako dobro poznavali dovoljne su analize kontakata slavenske i talijanske kulture do kojih se dolazi iz povijesnih izvora.²¹ Ipak, pri proučavanju komedija nastalih u 17. stoljeću relevantno je osvrnuti se i na vlastito kazališno nasljeđe. Asimilacija književnih vrednota trenutnom ukusu kazališne publike nije novost u dubrovačkoj dramskoj povijesti.

Iako se smješnicama osporavala književno-umjetnička vrijednost, njihova vrijednost dolazi do izražaja u izvedbenom trenutku, u mogućnosti da kroz scenski govor, scenski pokret i scenski prostor stvore autentičnost mediteranskoga doživljaja. U tom trenutku izvedbe, uz svu svoju stereotipnost, bizarnost, katkad i opscenost, one postaju slikoviti odjek vremena i prostora u kojemu nastaju. Inscenacija je ono što daje život u inače literarno prozaične, radnjom oskudne smješnice. Glumac i prostor temeljni su elementi kojima komedija ovoga tipa dobiva na vrijednosti. Upravo je glumačka vitalnost, taj izvedbeni moment, koji je već naglasio Franjo Švelec (1975, str. 95–110), temeljna karika koja povezuje smješnice s talijanskom komedijom *dell'arte*.

Smješnice su produkt scenskih potreba, one ne teže autorskoj izvornosti ni "visokom stilu" i kao takve nisu prikladne za književno-teorijsko vrednovanje. Smješnice su prije svega stvorene za potrebe izvedbene prakse i tu, a ne u analizi literarnoga oblikovanja, treba tražiti njihovu vrijednost i posebnost. *Ni za jedno poglavlje u povijesti našeg teatra kao za poglavlje posvećeno komedijama sedamnaestog stoljeća ne vrijedi u tolikoj mjeri spoznaja da vrednovanje kakvih-takvih literarnih dometa gubi metodološku opravdanost i gotovo svaki smisao, ako se u svakoj sastavnici strukture ne pokušaju rekonstruirati aspekti njezine spektakularnosti. Nužno je dakle uočiti kako iz naravi teksta ishodi osebujan vizualno akustički ugođaj zamislive predstave, komponiran "izvanjskim" sredstvima koja se u tekstu uvijek i ne uočavaju izravno i koje se ostvaruju mimo zahtjeva neke scenske realističnosti u*

²¹ Mate Zorić iznosi zanimljiv uvid o južnoslavenskim odjecima u talijanskoj književnosti 17. stoljeća. Vidi u: Zorić (1980, str. 127–190).

komunikaciji s publikom (Čale, 1986, str. 73). Razlog njihove *gestičke nenapisanosti i tekstualne fiksiranosti* (Novak, 1999, str. 564) krije se u činjenici da su stvarane za potrebe amaterskih družina kojima je tekstualni predložak davao određenu sigurnost u izvedbi. U kojoj je mjeri improvizacija zaživjela na sceni danas nemamo pouzdanih dokaza²², ali s obzirom da smješnice veliki dio svoje komičnosti temelje na glumčevim gestama, opravdano je pretpostaviti da je produkcijsko-recepcijski odnos bio uvjetovan reakcijama publike, što zasigurno otvara mogućnost glumačke improvizacije kako bi se publici “ugodilo”. Njihova ambijentalnost proizlazi iz posebitosti komunikacije i izvedbe te odnosa s publikom koji je uvjetovan mediteranskim urbanitetom i mentalitetom. Ako smješnice promotrimo kroz prizmu autohtonoga, lokalnim koloritom obojenoga dramskog stvaralaštva, u njima prepoznajemo i šire društvene i sociološke odrednice mediteranskoga kulturnog kruga. *Lokalnoj boji pridonose i poneke dosta sretno sklopljene fabule koje su toliko sraštene s dubrovačkim ambijentom da se doimaju kao autentični “snimak” iz života* (Švelec, 1975, str. 102).

4.4. DRAMATURŠKA OSNOVA SMJEŠNICA

Smješnice izrastaju na plodnome komediografskom nasljeđu Držića, Nalješkovića, Benetovića i dr., ali i na petrarkističkom i antipetrarkističkom nasljeđu koje je ostavilo traga u smješnicama, posebno u izazivanju smijeha pri izvještačenim ljubavnim lamentacijama pojedinih likova. Dramaturgija smješnica ipak je prvenstveno usmjerena prema vanjskoj komici situacija u obliku prolijevanja iz noćnih posuda, prerušavanja i prepoznavanja (Šundalić, Pepić, 2011: 41). Ovaj tip komedije jednostavno unosi novi element izražajnosti koji odgovara zahtjevima onodobne osjećajnosti barokne publike. Čalnim riječima: *Kakvo je to bilo vrijeme, takav je bio i teatar* (1986: 58). Kako bi izazvale smijeh kod publike smješnice su morale donekle obrađivati aktualne teme i likove staviti u kontekst realnoga prostora s kojim se onodobna publika mogla identificirati. (. . .) *jer je u prirodi smijeha i komičnog oduvijek, još od najdrevnijih karnevalski očitovanja, neizbježna i snažna vezanost s aktualnošću, kako s obzirom na tematiku, a tako i s obzirom na problem gledanja ovog tipa kazališta* (Novak i Lisac, 1984b, str. 124).

Vječna tema renesansne komedije, kao i smješnica koje nastaju na njezinu nasljeđu, jest ljubav (D'Amico, 1972, str. 123). U smješnicama se sve vrti oko bračne sreće, točnije,

²² Dvije oznake za improvizaciju čitave scene nalaze se u komediji *Sin vjerenik jedne matere* (Švelec, 1974, str. 271).

ložnice. Erotiziran humor, pa čak i elementi pornografije sigurno su izazivali maštu onodobne publike. Na karikiran način, smješnice se u nekoj mjeri podudaraju sa stvarnošću.²³ Kao takve one su svojevrsan odgovor na stegu uzusa pa možda nije pretjerano konstatirati da su imale i svojevrsan „psihoterapijski učinak“ u normama sputanom, tradicionalnom dubrovačkom društvu. Književno-kulturna proizvodnja jedne umjetnički razvijene sredine kao što je Dubrovnik, unatoč bitnim utjecajima zapadnoeuropskih tokova, ipak je svoj finalni književno-umjetnički produkt morala staviti u funkciju obrane vlasteoskih vrijednosti i očuvanju društvene strukture vladajuće klase. No nije sve u novovjekovnoj kulturi prolazilo bez značajnoga otpora marginaliziranih skupina i oporbenih glasova, katkad iz redova same vlastele, a komedija je, što nam je dokazao i sam Držić, idealan medij za formiranje upravo tih glasova. Od smješnica ne možemo očekivati političko-subverzivnu, društveno-kritičku dimenziju koju nalazimo u Držićevim komedijama, ali ih ne treba ni marginalizirati pod klasifikacijom banalnih jer svaka komedija razrješava neki društveni agon koji se skriva iza maske dramske igre. Iako smiješno u njima često proizlazi iz vulgarnog, lascivnog ili pak iz karakterizacija likova koje su iz današnje perspektive preplošne i pojednostavljene do karikaturalnosti, u kontekstu sredine u kojoj su izvođene zasigurno su imale svoje mjesto u katarzičnom učinku smijeha. Krleža u svojem eseju *O našem dramskom repertoaru* smješnice ocjenjuje na sljedeći način: *Isto tako treba ispitati i obnoviti komediju dell'arte iz 17. stoljeća, koju je Držić tako sretno anticipirao već prije sto i pedeset godina. Naš Grominjalo, naši Ždere, Kusala, Zapletala, Puljizi, Škripala, Benetine, Poplesije, Muzuvijeri, te tipične bufonarije 'krivile su i cerile zube' raznim autoritetima: konvencionalnim lažima i predrasudama vremena, a da ti motivi i danas djeluju s pozornice, dokazuju nam Ljubovnici* (Krleža, 1973, str. 243).

Nameće se pitanje u kojoj je mjeri moguće iščitati stvarne društvene odnose iz ovoga tipa komediografije? Ako se ne čitaju doslovno i ako se apstrahira elementarnost radnje i karakterizacije likova, u velikoj. Tema matrimonijalnih odnosa sveprisutna je tema hrvatskih komedija u prozi druge polovice 17. stoljeća. U društvenoj stvarnosti, cijela vlasteoska endogamija branila se upravo na crti bračnih odnosa. Miraz je jedna od temeljnih tema koja se pojavljuje u smješnicama. Smijeh koji izazivaju situacije vezane za taj „kupo-prodajni“ ugovor sigurno proizlazi iz suočavanja s tematikom miraza u stvarnosti, ali i s pragmatičnim stavom prema braku. Svoj stav o ljubavi vjerojatno su mnogobrojni Dubrovčani mogli prepoznati u Ankinoj poruci, izrečenoj u komediji *Ljubovnici: Dim bez ognja i ljubav bez koristi jedna je stvar: Na dimu se ne može ogrijat, a s ljubavi golom ne može se pomoć* (LJ I,

²³ *Svako umetničko delo ima u nerazdvojnem jedinstvu dvojak karakter: ono što je izraz stvarnosti, ali istovremeno i tvori stvarnost, takvu stvarnost koja ne egzistira mimo dela i pre dela, nego upravo samo u delu* (Kosik, 1967, str. 123).

6). Galerija zaljubljenih staraca (Jerko Škripalo, Pavao, Lovre Kalebić, Klimoje, Pijero Muzuvijer, Trojo, Šimun, Andro) koji su prošli pozornicom izazivajući podsmijeh dio su dubrovačke svakodnevice. Osudu koju su doživljavali na pozornici, vjerojatno prešutno zbog društvenih normi, nisu smjeli doživljavati u domeni stvarnoga života. Smješnice otvaranjem tih tema i problematiziranjem takvih likova stvaraju karnevalsko katarzično ozračje. Upravo u odnosu s publikom i aktualnošću tema ovaj tip komedije ostvaruje svoju komunikaciju s publikom.

4.5. PITANJE AUTORSTVA

Kao što je već spomenuto, arhivski podaci u potpunosti su indiferentni po pitanju autorstva desetak komedija iz druge polovice 17. stoljeća. Rukopisi koji su danas na raspolaganju prijepisi su pa ni oni ne donose nikakvih informacija niti mogu biti pouzdan dokaz ni o autorima ni o mjestu izvedbe. Krajem 19. stoljeća Armin Pavić u svojoj *Historiji dubrovačke drame* spominje rukopis iz franjevačke knjižnice koji je sadržavao komedije: *Jerko Škripalo*, *Pijero Muzuvijer*, *Beno Poplesija* i tragikomediju *Vučistrah*, ali je taj rukopis nažalost izgubljen (Blasina, 2003, str. 6).

U povijesti književnosti kao mogući autor često se navodi Petar Kanavelić. Kao argument da je Kanavelić autor Milan Rešetar navodi činjenicu kako su komedije *Jerko Škripalo*, *Pijero Muzuvijer*, *Beno Poplesija* i tragikomedija *Vučistrah* izvedene 1699. godine, a i čuvane su istom zborniku (1922, str. IX). Zagovornici teze o Kanavelićevom autorstvu postoje i danas. Slobodan Prosperov Novak smatra da je Kanavelić, ako i nije autor svih komedija koje nazivamo smješnicama, zasigurno bio u blizini njihova nastajanja (Novak, 2003, str. 117). Franjo Švelec je drugačijega stava i smatra da Korčulanin Kanavelić, iako je često boravio u Dubrovniku, nije mogao poznavati intimu gradskih obitelji, a zasigurno mu Dubrovčani ne bi dozvolili da se izruguje njihovim plemićima kao što je to slučaj s likom Jerka Škripala koji je u istoimenoj komediji pripadnik vlastele (1984, str. 66).

Uz Kanavelića, moguće autorstvo ovih komedija pripisivalo se i Franu Radaljeviću, Džanluki Antici, Ivanu Buniću ml. , a navodi se i ime Ignjata Đurđevića (Hećimović, 1988, str. IX; Pepić i Šundalić, 2011, str 25). Možda se autor krije među imenima koja se pojavljuju u arhivskim spisima. U veljači 1667. plemićima Gavdžu Lukovu Sorkočeviću, Božu Pavovu Saraki, Dživu Marinovu Gunduliću i Franu Šimunovu Getaldiću vlasti zabranjuju da u komediji ismijavaju dubrovačke građane bili oni muškarci ili žene, kršćanske ili židovske

vjere (Švelec, 1984, str. 66). Dana 21. veljače 1681. godine vlast je naredila glumačkoj družini da ukloni neki *palak*. Na popisu članova družine nalaze se: Orsat Nikulinov Gundulić, Mato Damjanov Pucić, Luko Lucijanov Pucić, Orsat Nikolin Gučetić, Marin Džonov Gradić, Džono Markov Pucić i Nikola Vlađov (Pantić, 1952, str. 40). U arhivskim dokumentima vezanim uz kazalište spominju se još i Dživo Sarov Bunić, Frano Nikolin Bunić, Kristo Bundić, Dživo Sorkočević, Dživo Gučetić, Lovro Sorkočević, Jerko Bunić, Dživo Baseljić, Džono Rastić, Pijero Freski i Marin Bruceze (Pantić, 1952, str. 55; Švelec, 1984, str. 67). Iz arhivskih podataka saznajemo i imena plemića, glumaca amatera kao što su: Gavdžo Lukov Sorkočević, Božo Pavov Saraka, Dživo Marinov Gundulić, Frano Šimunov Getaldić, Dživo Sorkočević, Dživo Gučetić. Švelec ističe da se među tim glumcima amaterima kriju i sastavljači komedija te smatra da su upravo ovi teatarski entuzijasti sklapali drame za svoje predstave (1975, str. 98).

Smješnice se ne mogu nekritički pripisati ni jednom autoru, a nisu ni konkretni prijevodi talijanske komedije *dell'arte*, već ih možemo promatrati kao autohtonu tvorevinu dubrovačkih kazališnih entuzijasta (Batušić, 1978, 127–128).²⁴ U nedostatku konačnih odgovora na temu pitanja oko autorstva, u ovoj analizi smješnice će se sagledavati, upravo prema Batušićevu zaključku, kao produkt kolektivnoga rada, vjerojatno samih članova kazališnih družina.

²⁴Pitanje autorstva vidi u: Šundalić i Pepić (2011, str. 24).

5. POVIJESNI KONTEKST DUBROVAČKE REPUBLIKE U DRUGOJ POLOVICI 17. STOLJEĆA – KLJUČ ZA RAZUMIJEVANJE DUBROVAČKOGA MENTALITETA

Usmjerenost prema moru – trgovini, bliski kontakti s Italijom, ali i Osmanskim Carstvom te umješnost u diplomatskim odnosima rezultirali su stvaranjem i razvojem Dubrovnika/Raguse, odnosno Dubrovačke Republike, teritorijalno male, ali moćne države. Za potrebe ovoga istraživanja nije potrebno ulaziti u iscrpnu historiografiju i polemiku oko nastanka samoga grada, ali dvije teze Petera Harrisa iznesene u knjizi *Povijest Dubrovnika* (2006) nameću se kao presudne za povezivanje utjecaja gospodarskih i kulturnih prilika kao i razvoj dubrovačkoga mentaliteta. Kao prvo, Harris navodi kako se u prvim stoljećima Ragusa može razumjeti jedino ako se proučava kao poslijerimska zajednica koja ima više zajedničkoga s prvotnim urbanim zajednicama na talijanskome tlu, nego li sa životom u svojem balkanskom zaleđu (2006, str. 27). Upravo taj temelj nastanka urbaniteta Dubrovnika ostat će relevantna nit u cjelokupnome razvoju i egzistenciji grada-države sve do njegova pada 1808. godine. Povezanost s Italijom vidljiva je kako u gospodarstvu tako i u kulturi, a posebno će biti razmatrana u književnom, odnosno dramskom stvaralaštvu. Nasuprot povezanosti s romanskim svijetom, odnos prema zaleđu, ruralnom, obilježen je predznakom neprihvatanja i otpora, što je slikovito “evidentirano” u gotovo većini komedija od Držića do smješnica. To ismijavanje govora i navika svijeta koji nije poznavao i njegovao norme nametnute urbanom “uljuđenošću” stalni su topos u književnoj tematici.

Druga Harrisova teza svjedoči o kompleksnosti iz koje izrasta dubrovački, odnosno mediteranski mentalitet. Opisujući Dubrovnik devetoga stoljeća, dvjesto godina nakon pada Epidaure, Harris govori o skromnoj zajednici koja raste na temeljima rimske kulture, ali značajno određena bizantskim administrativnim običajima, kao i kršćanstvom. Već u samome svome početku tako formirana zajednica brižno je brinula o svojoj sigurnosti, što se ogledalo i načinu formiranja urbanizma i u izravnome pristupu moru kao temeljnom izvoru gospodarstva. Takav grad vrlo brzo privlači i ljude iz okolice. Unatoč inicijalnim sukobima, posredstvom Crkve i bizantske vlasti, Dubrovčani uspostavljaju dobre odnose sa Slavenima koji se ubrzo i sami domiciliraju na tom području. Na taj način nastaje koegzistencija rimskoga, slavenskoga i vlaškoga kulturnog identiteta koji postaje temelj razvoja Dubrovnika (Harris, 2006, str. 27–28). Upravo iz takvog temelja izrasta mediteranski mentalitet, ne samo u Dubrovniku, nego na cijelom Sredozemlju. Na temeljima urbaniteta prošlih civilizacija, uz

koegzistenciju različitih kultura i religija, uz kompromis, ali i sveprisutan oprez prema *Drugom* i drugačijem kako bi se očuvao vlastiti identitet. Ipak, Dubrovnik je zahvaljujući svojoj umješnosti u vanjskoj politici krojiu vlastitu sudbinu na način koji se razlikovao od drugih dalmatinskih gradova. Relativno osiguravanje mira, koji se najčešće i doslovno kupovao, omogućilo je Dubrovčanima kontinuiran društveni i ekonomski razvoj, a takvi preduvjeti odrazit će se i na kulturni prosperitet. Razlika između Dubrovnika i ostalih dalmatinskih gradova jasno je vidljiva u 16. stoljeću kad Grad broji trideset plemićkih obitelji. Primjerice, u istom razdoblju Zadar ima sedamnaest, Trogir deset, a Split šesnaest plemićkih domova. Bitna razlika je i u bogatstvu jer dok su dalmatinski plemić čak i krajnje siromašni, dubrovačko plemstvo je imućno (Harris, 2006, str. 188). Unatoč povoljnim ekonomskim okolnostima, Dubrovčani ipak nisu skloni isticanju u bilo kakvom obliku, kao ni društvenim mijenama. Na takvoj osnovi oni stvaraju vlastiti mentalitet koji je potiskivao individualnu afirmaciju i veličao slobodu Republike i njenu neovisnost pod svaku cijenu.

Pri analizi dubrovačkoga društvenog sustava uočava se svojevrsni paradoks. Zatvorenost aristokratske uprave i njezina konzervativnost pridonijela je određenoj stabilnosti unutar države u kojoj su građani gotovo pet stoljeća prešutno prihvaćali oligarhiju i aristokratsku endogamiju kao neupitan oblik vladavine. Takva struktura društvenih odnosa nesklonih mijenama pokazala se uspješnim modelom za razvoj gospodarstva i kulture. I dok je 17. stoljeće obilježeno transformacijom uloge plemstva u talijanskim gradovima-državama, dubrovačko će plemstvo svoj hegemonijski, endogamijski sustav vladavine zadržati sve do sloma Republike (Ćosić i Vekarić, 2001, str. 306).

Koliko su Dubrovčani bili umješni u politici svjedoči i stoljetna diplomatska borba i balansiranje između najjačih političkih silnica Istoka i Zapada. U 17. stoljeću stiješnjeni između cara Leopolda s kojim obnavljaju Višegradski ugovor iz 1358. kojim se nakon pada Budima 1686. obvezuju ponovno davati danak te Turaka kojima nakon 1696. nakon isplate zaostataka, ponovno plaćaju danak, Dubrovčani osiguravaju vlastiti teritorijalni integritet i suverenitet od stoljetnih neprijatelja – Mlečana (Lučić, 1981, str. 166–167; Foretić, 2007; str. 17, 84).

Za Dubrovačku Republiku 17. stoljeće predstavlja razdoblje tektonskih promjena u društvenom, ali i u doslovnom, geološkom smislu. Nakon potresa 1667. godine zbog velikih ulaganja u obnovu grada, ali i zbog političkih zbivanja na Balkanu, kraj 17. i početak 18. stoljeća označava jedno najtežih razdoblja u dubrovačkoj povijesti (Foretić, 2007, str. 84). Jačanje mletačkog utjecaja na Sredozemlju, turbulentne izmjene pozicija moći među velesilama poput Španjolske, Osmanskog Carstva, Austrije odrazile su se na funkcioniranje Dubrovačke Republike koju su potresali i unutarnji sukobi. Početkom 17. stoljeća dolazi do

ustanove oligarhije lastovskih plemića, potomaka župana Deslava. U sam sukob upliću se i uvijek zainteresirani Mlečani. Tek nizom diplomatskih intervencija, 1606. Mlečani se povlače s otoka, ali njihov pritisak osjećat će se još nekoliko desetljeća (Vekarić, 2011, str. 263).

Dva velika događaja koja će bitno odrediti tijek svih događanja u Republici i sami Dubrovčani nazvat će *Velikom zavjerom* i *Velikom trešnjom*. Prvi će se odraziti na strukturu društva i utjecati na raskol unutar patricijata, što će se u konačnici odraziti i na ženidbenu politiku, dok će *Velika trešnja* ostaviti trajne posljedice na cjelokupnu strukturu stanovništva i izmjenu urbaniteta Grada.

5.1. VELIKA ZAVJERA

Razdor među plemstvom koji će trajno obilježiti dubrovačku politiku te trajno narušiti homogenost patricijata, svoju će kulminaciju doživjeti 1611. / 1612. godine događajem koju historiografi nazivaju *Velikom zavjerom*. Uzrok raskola među plemstvom ipak treba potražiti i ranije u sukobu između dviju dubrovačkih plemićkih obitelji Gundulića i Bobaljevića koji je 1589. godine rezultirao ubojstvom Frana Franovog Gondule od ruke Marina Andrišina Bobalija. Nakon toga događaja Gundulićev klan jača i uspostavlja oligarhiju čemu se oštro suprotstavlja klan Bobaljevića. U konačnici, posljedice toga raskola rezultirat će podjelom plemstva na dva suprotstavljena tabora: *salamankeze* - Bobaljevićev klan, ojačan Gučetićevim klanom i *sorboneze* - Gundulićev klan. Protuudar na Gundulićev klan izvršit će u 17. stoljeću plemići Jakov Rastić Resti i Jakov Đurđević Georgio. Upravo oni odigrat će, uz Marina Restija, ključnu ulogu u urotničkoj epizodi uključivši se u protuosmanske planove savojskoga vojvode Karla Emanuela I (Vekarić, 2011, str. 264–265). No nije sve krenulo kao politička urota, čak štoviše. Resti i Giorgi osuđeni su na dvadesetogodišnji izgon iz Republike nakon što su optuženi za brutalno ubojstvo Dinka Facende, bogatog antunina koji ih je prethodno pred Senatom optužio za ljubavnu aferu sa svojom ženom. Azil nalaze na torinskom dvoru savojskoga vojvode gdje im se pruža potpora u planiranju protuoosmanskih akcija. Nakon što Karlo Emanuel odustaje od daljnje akcije, protuoosmansko djelovanje preuzima mantovanski vojvoda Vincenzo I. Gonzaga te se dubrovački urotnici, zajedno s Marinom Restijem koji je nešto kasnije prognan iz Republike, sele u Mantovu (Ćosić i Vekarić, 2001, 310–313). U planu je bilo zauzeti Ston kao bazu za napad na Turke. Godine 1611. gradom bijesne oružani sukobi, čak se i u Senatu vade mačevi, a kriza među plemićima dostiže kulminaciju uhićenjem Restija i Georgija 1612. godine (Harris, 2006, str. 150;

Vekarić, 2001, str. 265). Zanimljivo je da su obojica osuđenika na smrt izbjegla kaznu spasiivši se bijegom *vjerojatno uz prešutno odobrenje kneza* (Harris, 2006, str. 150).

Raskol plemstva izazvan tom tzv. *Velikom zavjerom* ostavit će kao posljedicu trajnu dihotomiju dubrovačkoga društva. Do polarizacije plemstva dolazi zbog pragmatizma u političkim odnosima. Protuosmanski stav Republiku mogao je “skupo” koštati, a i Mlečani su se žestoko protivili protuoosmanskome djelovanju pod zastavom Španjolske. S druge strane, urotnici i njihovi pristaše u akcijama Restija i Gorgija, u njihovoj nepokolebljivosti čak i pri mučenju, vide odraz domoljublja i iskrene borbe za kristijanizaciju. Raskol plemstva može se jasno pratiti u fazama njihova suđenja, a u konačnici i u njihovu bijegu preko kneževih odaja, što implicira i kneževu umiješanost u cijeli slučaj, u noći 23. veljače 1612. godine dok je Knez prikladno boravio na pokladnim svečanostima (Ćosić i Vekarić, 2001, str. 313–316).

Začetak rodovsko-političkih suparnika *sorboneza* (*čuvara poretka*) i *salamankeza* (*zavjereničke struje*) (ibid., str. 321, 328) može se pratiti upravo nakon *Velike zavjere*. Pozitivna strana ovakve političke disperzije zasigurno je očuvanje relativno neutralnoga stava tijekom španjolsko-mletačkih sukoba u Jadranu tijekom 17. stoljeća te u povratku povjerenja Osmanlija, ali u toj bespoštednoj političkoj borbi, u daljnjim naraštajima osjetit će se trajna posljedica na biološkom planu. *Salmanakezi* i *sorbonezi* ostat će do propasti plemićkoga roda nepomirljivi neprijatelji. U razdoblju od 1667. do 1808. godine sklopljena su 232 braka, od čega samo 15 zabilježenih između ta dva suprotstavljena politička sustava (ibid., str. 343). *Salamankezi* bezuvjetno čuvaju načelo “čiste krvi” što dodatno otežava porast već narušene natalitetne slike patricijata. I dok je 17. stoljeće obilježeno opadanjem uloge plemstva u talijanskim gradovima-državama, dubrovačko će plemstvo svoj hegemonijski oblik vladavine, unatoč unutarnjem raskolu, zadržati sve do sloma Republike. Specifična homogenost dubrovačkoga plemstva, barem ona formalna, ostat će održana kroz etimologiju plemićkoga nazivlja.²⁵ Unatoč unutarnjim problemima, vanjskopolitička slika Dubrovačke Republike i njezini interesi ostaju prioritet nad pojedinačnim, ali i klanovskim interesima tijekom cijeloga 17. stoljeća.

²⁵ *Staleški egalitarizam dubrovačkih plemića potvrđivao je za sve jednaki hrvatski naziv vlastelin (za žene vladika, skupno vlastela) koji i etimološki upućuje na glavno staleško obilježje-obnašanje vlasti. U dokumentima i u inozemstvu sva su vlastela koristila jednaki naslov conte ili nobile di Ragusa* (Ćosić i Vekarić, 2001, str. 307).

5.2. VELIKA TREŠNJA 1667. GODINE I NJEZINE POSLJEDICE

*A u gustom crnom oblaku
čim sve ujedno pade i sruši,
Sunce sakri svoju zraku
i sve od svudi prah zaduši.*

Jaketa Gjonorić Palmotić, *Dubrovnik ponovljen* (XIII, 29).

Uz društvene potrese u 17. stoljeću Dubrovčani će osjetiti nestabilnost koju nitko nije mogao niti predvidjeti niti diplomatski ublažiti, a to je ona prirodna, tektonska. Već na samome početku 17. stoljeća javljaju se prvi predznaci velike katastrofe. Dana 20. lipnja 1610. godine grom je udario u Dvor pri čemu je došlo do požara u oružani. Vlasti su reagirale brзом nabavom novoga oružja, ali koliko je sam trenutak bio traumatičan u svijesti onodobnih Dubrovčana svjedoči i podatak da je već nakon samo dva dana Senat donio odluku o obilježavanju spomendana. Dubrovačka povjesničarka Nella Lonza slikovito i argumentirano zaključuje: (. . .) *taj obred kao da je navijestio tjeskobno 17. stoljeće i život u strahu Božjem, strahu koji – hranjen potresima, požarima, zarazama i unutarnjom neslogom – Dubrovnik više neće napuštati* (2009, str. 300). Taj događaj bio je tek blagi navještaj katastrofa koje slijede: tri snažnija potresa 1631., 1634. i 1639. godine, požar 1610. godine, brzo lokalizirana epidemija kuge 1647. godine, epidemija kuge 1666. godine i još jedna epidemija kuge, ali i gladi krajem stoljeća 1691. godine.²⁶

Govoreći o 17. stoljeću, ali gledajući i cjelokupnu povijest Dubrovačke Republike ne postoji znamenitiji datum od 6. travnja 1667. godine. Te srijede Velikoga tjedna, netom iza osam ujutro započet će tektonsko pomicanje koje neće urušiti samo arhitektonsku vizuru grada, već će iz temelja izmijeniti društvenu sliku Grada, ali i svijest Dubrovčana. Uz ljudske žrtve, veliki su i materijalni gubici. Razrušene su sve građevine uz Placu, Knežev dvor, Palača Velikog vijeća i Sponza ozbiljno su oštećene, Katedrala i svi ženski samostani u potpunosti ostaju izvan funkcije. Posljedice potresa osjetile su se i u okolici, što uključuje: Cavtat, Gruž, Ston, Lopud, a nakon potresa buknut će požar koji će trajati dvadesetak dana (Balića, 2018, str. 255-256). Potresno svjedočanstvo zabilježeno u pismima Frana Bobaljevića, koji je preživio potres sklonivši se pod jednim od zvonika na Placi, u kojima opisuje bol gubitka sedmero djece, supruge i rođaka i danas živopisno i potresno progovara o

²⁶ Podaci navedeni prema Vekarić (2011, str. 267, 269, 282).

psihološkoj patnji pojedinaca koji su ostali trajno obilježeni nesretnim događajem (Harris, 2006, str. 334).

Uz neprocjenjive ljudske žrtve, ogromnu materijalnu štetu, pljačke (koje su uslijedile odmah nakon potresa) država se našla u velikom izazovu borbe za vlastito preživljavanje. Prema Harrisu u potresu je na području Dubrovačke Republike stradalo oko 3000 ljudi (2006, str. 336). Harrisova procjena relativno se poklapa i s Vekarićevim zaključkom da je Dubrovniku u potresu poginulo 42% stanovništva ili 1890 ljudi (2011, str. 270-273). Sasvim je jasno da je taj događaj trajno utisnut u kolektivnu svijest Dubrovčana. O tome svjedoči i procesija koja će 1668. godine zaživjeti kao simbolična zahvala na pomoći Gospi od Karmela. Nakon deset godina ta će procesija dobiti i novu, višu političku dimenziju tvoreći točku koherentnosti dubrovačkoga društva i odražavajući dubrovački osjećaj za upotrebu ceremonijala u političke ciljeve (Lonza, 2009, str. 304).

Cilj koji se nameće kao prioritet u razdoblju nakon *Velike trešnje* je preživljavanje Republike koje se u trenutku našla u potpunosti nezaštićena od vanjskih, ali i unutarnjih neprijatelja. Kaos koji je vladao danima pa čak i mjesecima nakon samog potresa teško je i zamisliti. Uvid u to nimalo lako razdoblje za Dubrovčane pruža dubrovački arhiv u kojem se i danas čuvaju mnogobrojni sudski zapisi o pljačkama i neredima. U tom inicijalnome razdoblju kaosa i nestanka institucije zakonodavne vlasti, brzinski se organiziraju pljačkaške bande, nerijetko uz pomoć mletačkih vlasti, hajdučki napadi, individualna razbojništva te čak i novi oblici devijantnoga ponašanja kao što je iznuđivanje novaca za pomoć pri spašavanju preživjelih. No već nakon dva mjeseca, 21. lipnja 1667. godine obnavlja se institucijski okvir vlasti (Balijs, 2018, str. 254) u kojemu participiraju i neka nova lica koja sad igrom sudbine dolaze do te pozicije.²⁷ Na brzinu uspostavljena zakonodavna vlast ipak ne poseže za reformacijom, čak štoviše, drži se tradicionalnih okvira postupanja i češće, što je i logično, izriče novčane od zatvorskih kazni (Lonza, 1993, str. 260–261). U cijeloj situaciji kaosa i straha dubrovačka vlast opet pokazuje i provodi dobro prokušanu metodu pragmatizma i realno postavljenih ciljeva u svrhu samoodržanja. Taj instinkt može se tumačiti kao imanentan za dubrovački mentalitet. Prosperirati i u najtežim okolnostima, ali po potrebi i upotrijebiti dozu pragmatizma, primjerice, izrazito povećati novčane kazne za prekršitelje, a sve s ciljem osiguravanja financijske održivosti bez koje opstanak i obnova države nisu mogući.

Nakon *Velike trešnje* dubrovačka vlast postavlja dva prioritetna cilja: uspostavu diplomatskih odnosa kao zalog političke sigurnosti te preduvjet za opstanak Republike i

²⁷ Posebno zanimljiva priča vezana je uz Marojicu Kabogu, osuđenika na smrt, ličnost neukrotive naravi koja u trenutku krize biva amnestirana od svojega zločina, konkretno umorstva sestrina supruga i počinje karijeru uspješnog vojnoga zapovjednika koji se vrlo brzo iskazao kao umiješan organizator u trenutku najveće krize. Vidi u: Vekarić (2011, str. 273).

povratak stanovnika u gradsku jezgru. Kako bi realizirala ovo potonje, dubrovačka vlast 1668. donosi odredbe koje buduće stanograditelje oslobađaju poreza državi, ali ide se i korak dalje te se dozvoljava čak i gradnja na tuđoj parceli čime se u potpunosti narušava institucija privatnoga vlasništva, ali i otvara prostor za grubu zloporabu (Balijski, 2018, str. 266). Interes Republike postavlja se iznad osobnoga jer obnoviti jezgru grada i vratiti već razbježalo stanovništvo postaje *conditio sine qua non* opstanka cijele Republike.

U trenucima krize moguće je procijeniti snagu pojedinca, ali i sustava. *Velika trešnja* bila je veliki ispit vezan za opstanak Republike i taj je izazov, u okvirima mogućnosti, dubrovačka vlast 17. stoljeća svladala na najbolji mogući način. No ispod te vanjske slike i očuvanja temelja društva, buktio je nemir izazvan brojnim krizama koje su obilježile to nemirno 17. stoljeće, posebno razdoblje nakon velikog potresa. Iscrpana analiza arhivske građe Nenada Vekarića (1999) na temu zločina među bližim srodnicima izvrstan je pokazatelj kako društvena nestabilnost utječe na povećanje zločina te navodi podatak prema kojemu se u zadnjim desetljećima 17. stoljeća u prosjeku događalo devet ubojstava godišnje u populaciji od nešto više od 25 000 stanovnika²⁸, dok se, za komparaciju, u relativno stabilnome kraju 18. stoljeća prosječno događalo jedno ubojstvo godišnje.²⁹

Nenad Vekarić svoju analizu temelji na arhivskim podacima u razdoblju od 1776. pa do pada Dubrovačke Republike 1806. godine pri čemu iznosi zanimljive podatke o vrsti ubojstava navodeći: 64 čedomorstva, 36 ubojstava među braćom, dok nije zabilježen ni jedan slučaj da je sestra ubila brata ili sestru (ibid., str. 105). U gradskoj i otočkoj inokosnoj strukturi obitelji³⁰ u kojoj su imovinsko-pravni odnosi regulirani bratoubojstava motiviranih sukobom oko imovine nije bilo. Dok su braća ulazila u sukobe sa smrtnim ishodom zbog imovine, od ukupno pet sestroubojstava u Dubrovačkoj Republici (1667–1806) čak četiri motivirano je drugim razlozima. Brutalno ubojstvo u kojem su sudjelovali i suprug i brat dogodilo se u Cavtatu 1698. godine. Ubojstva su se događala mahom zbog obrane časti pa čak i zbog sestrina prigovora. Ruku na ženu nije podizao samo brat. U umorstvima među

²⁸ Podaci preuzeti iz Vekarić (1999, str. 98)

²⁹ Obrazlažući svoj grafikon na kojemu je prikazao ubojstva među srodnicima u Dubrovačkoj Republici u razdoblju od 1671. do 1800. Vekarić dolazi do sljedećih zaključaka: *To znači da ubojstva među srodnicima nisu bila samo rezultat poremećaja u obiteljskoj strukturi, već su izravno ovisila i o društvenim zbivanjima. Sveopća nesigurnost, neimaština, nezadovoljstvo ljudi smanjivalo je toleranciju stvarajući klimu pogodnu za zločin (...) lakše su se gubili "živci", lakše se potezao nož. Borba za opstanak pojačavala je sukobe oko imovine među braćom i rođacima. Osjećaj beznadnosti demoralizirao je zatrudnje neudane žene (...) Broj čedomorstava imao je istu krivulju, potvrđujući vezu između društvene klime i zločina (...)* (ibid., str. 99).

³⁰ Zbog teritorijalne raširenosti na prostoru Dubrovačke Republike razvijaju se čak tri tipa: 1) **gradski tip** (Dubrovnik, koji karakterizira inokosna obitelj, mali broj ukućana, niži natalitet, veća mobilnost, obrtništvo, trgovina, brodarstvo kao temeljna zanimanja, 2) **seoski tip** (Konavle, Župa dubrovačka, Dubrovačko primorje, Pelješac, Rijeka dubrovačka) naginjala je višestrukoj obitelji, zadružnom načinu života s velikim brojem ukućana, višim natalitetom, poljoprivredom kao temeljnim zanimanjem i 3) **otočki tip** u kojem prevladava inokoština, ali uz veći natalitet i veći broj ukućana, manju mobilnost, te uz kombinaciju poljoprivrede, ribarstva i brodarstva kao temeljnih zanimanja (Vekarić, 1999, str. 102–103).

supružnicima omjer je 29:4 na teret supruga, a kao temeljni motiv u sudskim spisima javlja se ljubomora i obrana časti.³¹ No s obzirom da su se žene najčešće služile metodom trovanja, možda nije bez osnove sumnjati u ovaj omjer dokazanih ubojstava. Jedno je ipak u potpunosti jasno iz ovih Vekarićevih podataka, a to je jačina patrijarhalnoga sustava i snaga sile muškaraca nad ženama. Logično i tragično odgovornost za veliki broj čedomorstava nose isključivo žene. Neuralgična točka dubrovačkoga konzervativnoga sustava rezultirala je brojkom od šezdeset četvero mrtve djece u razdoblju od 140 godina, a više od trećine čedomorstava dogodilo se u gradu Dubrovniku. Naravno, realno je za pretpostaviti da je ta brojka kudikamo veća. Od ukupno 22 gradska slučaja u samo je pet utvrđena počiniteljica (Vekarić, 1999, str. 114–115). Na pitanje zašto su žene pribjegavale tome drastičnom činu nije moguće jednoznačno odgovoriti, ali kao najčešći motiv, kroz sudske spise, optuženice spominju osjećaj srama, ali i straha (Lonza, 2001, str. 274). Propisana kazna za to djelo bila je smrt vješanjem, ali je čedomorstvo, najčešće zbog nedostataka svjedoka, predstavljalo pravi izazov za dubrovačku kaznenu praksu (ibid., str. 298–299). Indikativno je što u procesu koji je optuženice suočavao sa smrtnom kaznom, suci nisu tražili nikakvu obavijest o ocu djeteta (ibid., str. 276). No spominje se svojevrsna muška odgovornost, a to je odgovornost domaćina – glave kuće. Domaćin je osoba koja je unutar kuće kontrolirala i po potrebi kažnjavala ukućane. Otkriveno čedomorstvo nanosilo je sramotu autoritetu domaćina i cijeloj kući. Kakve su sankcije “posrnule” žene morale trpjeti unutar vlastitoga doma ili kućanstva svojega poslodavca, koji je lako mogao biti i odgovoran za neželjenu trudnoću, danas se može samo nagađati.

Iz obilne arhivske građe koju su iscrpno obradili Vekarić i Lonza dolazi se do zaključka da je razdoblje druge polovice 17. stoljeća obilježeno krizama izazvanim prirodnim kataklizmama kao što su potresi i epidemije za ishod stvorilo moralnu krizu društva pri čemu je zabilježen porast broja zločina u kojima su najčešće žrtve bile žene i izvanbračna djeca. Poremećaji u međuljudskim odnosima, kriza vlasti, raskol plemstva, borba za egzistenciju, vjerojatno i izražen osjećaj beznada u trenucima nakon potresa, na prvi se pogled ne čine kao dobar preduvjet za kreativno stvaralaštvo, ali nastanak smješnica dokazuje nešto sasvim suprotno. Te živopisne komedije dokazuju imanentnu ljudsku potrebu za katarzičnim učinkom smijeha. Na neki način rudimentarne, lascivne i možda čak i na brzinu sklepane za potrebe izvedbe, bliske poznatoj dubrovačkoj izvedbenoj tradiciji, bliske i dubrovačkom mentalitetu, utkane u sam prostor, zapravo postaju dokument i monument preživljavanja jedne sredine. Kako u politici, tako i u kazalištu, Dubrovčani reagiraju brzo i dovtljivo, nepretenciozno, ali koncizno. Iz ruševina, stvara se kazalište koje neće imati nego jedan cilj -

³¹ Svi podaci preuzeti iz Vekarić (1999, str. 109, 110, 121).

nasmijati. Gledane iz toga konteksta vremena u kojemu nastaju - druge polovice 17. stoljeća, banalnost koja im se toliko vremena pripisivala od kritičara i teoretičara književnosti ne čini se više opravdana. Njihova “trivijalnost” imala je terapijsku dimenziju u vremenu kriza. Svojom formom i izvedbom one neodoljivo zazivaju dašak tradicionalne izvedbe komedija koje su se izvodile u Dubrovniku još od vremena renesanse, pomalo se oslanjajući na stereotipnost likova komedije *dell’ arte*, koristeći “narodski” humor koji su Dubrovčani prepoznavali kao svoj.

5.3. TEATROLOŠKI KONTEKST 17. STOLJEĆA

Kulturni zamah talijanske renesanse probudio je interes u velikome broju europskih zemalja, a odjeci renesansne poetike i razvoj komedije glumačkoga umijeća ostavit će traga na većem dijelu europske književne i kazališne produkcije još stoljećima nakon što je taj stil formalno zamijenjen drugom vrstom poetike i senzibiliteta. Nikola Batušić (1978) 17. stoljeće opisuje kao razdoblje vladavine poletne komedije glumačkoga umijeća koja se improvizira na temelju scenarija, igrana *a sogetto* – na podlozi sadržaja (1978, str. 122). S obzirom na to da se smiješnice nerijetko dovode u komparativan odnos s talijanskom komedijom *dell’ arte*, iako su u njima mogu pronaći i neki elementi renesansne eruditne komedije (npr. tekstovi su zapisani), bitno je osvrnuti se na renesansnu, prije svega talijansku komediografiju.

Kada govorimo o talijanskoj komediografiji koje je izrasla na klasičnom, antičkom nasljeđu, onda moramo istaknuti njezin izravan utjecaj na dubrovačku komediografiju. Obrazovanje dubrovačkih komediografa bilo je slično, ako ne i istovjetno talijanskom, temeljeno na antičkom te plautovsko-terencijskom nasljeđu (Foretić, 2008, str. 171), a u skladu s klasičnim obrazovanjem formirano je i očekivanje publike.³² Uz novine u inscenaciji, talijanska komedija unosi i nove motive koji nisu bili poznati u grčko-rimskoj komediografiji, a to su motivi preljuba te motivi i prizori iz svakodnevnoga života koji unose živost u izvedbu i novu vrstu komunikativnosti između glumaca i publike (D’Amico, 1972, str. 124). Konkretno, komedija *dell’ arte*, koja se često stavlja u komparativan odnos s dubrovačkim smiješnicama, nastaje kao otpor eruditnoj komediji koja je težila poštivanju poetskih pravila.

³² U 17. stoljeću recepcija publike gradi se na novom senzibilitetu koji od predstave očekuje spoj zabavnog, umjetničkog, ali i informativnog pri čemu dubrovačka publika ne zaostaje u očekivanjima s obzirom na bogatu kazališnu tradiciju na kojoj je izrasla (Batušić, 1978, str. 147).

Komedija *dell'arte* nastaje u 16. stoljeću kada su *pred nekorisnošću eruditne predstave talijanski glumci kazali: ako više nema pjesništva bit će spektakla* (D'Amico, 1972, str. 135). Takav odgovor na učenu komediju nastaje iz redova profesionalnih glumaca, iz potrebe za ostvarivanjem profita podilaženjem zahtjevima publike. I tako će tip komedije koji je stvoren kao profitabilni oblik zabave postati svojevrstan temelj za razvoj glumačke tehnike, osviještenosti scenskoga pokreta i mimike, a unijet će i novosti u cjelokupni produkcijsko-recepcijski odnos. Uz sve žanrovske i izvedbene razlike i sličnosti između komedije *dell'arte* i dubrovačkih smješnica, ono što im je istovjetno je da vješto osluškiju očekivanja i potrebe vlastite publike. Smješnice su izvodile amaterske družine kojima profitabilnost nije bila primaran cilj, ali se u njima prepoznaje amaterski žar koji se vješto prilagođavao ukusu i potrebama vlastite sredine.

Ako sagledamo širu sliku europskoga kazališta 17. stoljeća može se zaključiti da emancipacijom kazališne izvedbe od strogo religijskih ciljeva i stavljanjem u fokus profitabilnost izvedbene produkcije dolazi i do češćega podilaženja ukusu publike i to posebice od strane profesionalnih kazališnih družina. Ovisno o povijesno-političkim okolnostima i mentalitetu pojedinoga naroda, razlikuju se i teme koje su autori obrađivali za scensko uprizorenje. U Italiji je u prvoj polovici 17. stoljeća živ teatar koji uprizoruje rustikalne komedije i obrađuje pučke motive te obrasce naslijeđene iz prethodnoga stoljeća. Sve do pojave Goldonijeva teatra u 18. stoljeću talijanska će komedija tražiti svoj prostor između komedije *dell'arte*, pučkoga kazališta, a osjetit će se i utjecaj sad već sve dominantnije francuske drame utjelovljene u stvaralaštvu dvaju velikih dramatičara Molièrea i Racinea (D'Amico, 1972, str. 212–213). Iako, ni francusko „veliko stoljeće“ ni engleska drama neće imati toliko široki utjecaj kao talijanska komediografija (Batušić, 1978, str. 122).

Engleska komedija u razdoblju restauracije razvija se na temeljima latinske klasične komedije. Upravo zahvaljujući klasičnim latinskim uprizorenjima koja su služila i kao model edukacije na sveučilištima, a i koja su lakše zaobilazila cenzuru, Englezi će razvijati dramski senzibilitet prema suvremenijim talijanskim ostvarenjima (Kaufman, 1954, str. 9). Da je komedija intrige i karaktera bila popularna u Engleskoj u prvoj polovici 17. stoljeća svjedoči i dramski rad Georgea Chapmana, Jamesa Shirlya, Johna Fletchera, Richarda Bromea i Sir Astona Cokaina (Kaufman, 1954, str. 11–12). Iako pod utjecajem talijanske književnosti, zbog svojeg reformacijskoga pogleda na svijet, unutarnjih vjerskih sukoba i borbi, Englezi stvaraju bogat književni i kazališni repertoar s nizom individualnih obilježja. Dominantne teme njihove kazališne i književne produkcije su ratovanja i krvoprolića, a otkrićem Amerike čestom temom postaju im egzotične zemlje (D' Amico, 1972, str. 164). Englezi se mogu pohvaliti i profesionalizacijom produkcije već u 16. stoljeću jer se već u tom razdoblju

javljaju pisci koji rade po narudžbi, a njihova se autorska prava štite zabranom interveniranja u daljnjoj produkciji.

S druge pak strane, u španjolskoj se drami zrcali duh zemlje koja u to vrijeme predstavlja skup različitih rasa, duhovnih suprotnosti, objedinjenih u 16. i 17. stoljeću oko jedne misli, a to je da se nametnu kao najistaknutija katolička zemlja na predziđu islama. Španjolski, mediteranski temperament možda se najbolje odražava u radu dramatičara Lope de Vege (1562–1635). Iznimno plodan autor (pripisuje mu se oko 1800 kazališnih djela) poznavao je i primjenjivao načela talijanske komediografije, ali je svejedno ostao vjeran svojoj španjolskoj narodnoj, pa i srednjovjekovnoj naivnosti (D’Amico, 1972, str. 151–155). Njegova drama prožeta je stvarnosnim kodovima iz kojih se može čitati mediteranski mentalitet onog vremena. Jedan od značajnih predstavnika španjolskoga “zlatnog vijeka” je i Calderon de la Barca (1600 – 1681) koji je na svoj način progovarao o mediteranskome kompleksu časti i ponosa.³³ U španjolskim dramama gotovo uvijek je prisutan motiv časti, nepokolebljivosti, sukob putenog i moralnog.³⁴ Sukladno španjolskom mentalitetu, dramsko stvaralaštvo koje nastaje na navedenim motivima pomalo je buntovno, stihijsko, katkad i patetično u svojoj uzvišenosti.

Ovisno o društvenom okviru i kulturnom razvoju pojedinih zemalja razlikuju se i inscenacije. Uz književno-scensku produkciju Italija će postaviti i kanon u zahtjevima moderne inscenacije i to 1585. godine, izgradnjom prvoga prostora nakon antičkog razdoblja namijenjenoga isključivo izvedbi, kazališta poznatoga kao *Teatro Olimpico* u Vicenci. Potom slijedi izgradnja kazališta vitruvijansko-paladijevskog tipa u Sabbionetti 1588. godine. Također se među prvim, i to komunalnim kazalištima, ističe nadogradnja hvarskoga Arsenala koja je trebala služiti u svrhe izvedbe, iako se o izvedbama u tome prostoru nema egzaktnih podataka sve do 1711. godine (Batušić, 1978, str. 139–141). U Engleskoj prvo javno kazalište (otvorenog tipa) otvara se 1587. godine u Shoreditchu. Do 1616. godine u Londonu je aktivno 12 glumačkih družina što upućuje na iznimno produktivnu kazališnu sredinu. Iako Englezi prihvaćaju vanjske crte talijanskog kazališta, u scenografskom smislu ostaju vjerni svojoj tradiciji temeljenoj na višestrukoj pozornici s prednjim dijelom izbočenim u gledalište (D’Amico, 1972, str. 162). Takav oblik mnogostruke pozornice dozvoljava glumcima

³³ D’Amico na sljedeći način formulira kodeks časti Calderonova svijeta: 1) *Ni zbog kakva razloga muškarac ne smije biti zatečen kraj žene; ako se to dogodi njih su dvoje krivci, a ženin otac, brat ili muž imaju ne pravo već dužnost ubiti ih.* 2) *Ni zbog kakva razloga ne smije se otkriti inkognito dame zastrte velom; ako je muškarac uznemiruje ona ima pravo tražiti pomoć od prvog prolaznika, a njegova je dužnost da je oružjem brani stavljajući i život na kocku.* 3) *Zaljubljenik koji s ulice razgovara sa svojom damom što se pojavila na balkonu ima pravo ubiti bilo koga tko se usudi proći tom ulicom* (1972, str. 156).

³⁴ D’Amico vrlo živopisno opisuje španjolski mentalitet koji izrasta na mističnosti i borbenosti strogoga kršćanskog svjetonazora. Upravo te elemente duboke religiozne strastvenosti i moralno-etičkih borbi koje često dolaze do mjere fanatizma, autor analizira kao temeljnu motivaciju španjolske dramske produkcije (1972, str. 148).

slobodu kretanja, ali prije svega u fokus stavlja sam lik, pri čemu je scenski prostor smješten u drugi plan, gotovo marginaliziran (ibid., 163). Predstave koje su izvođene u gospodskim dvoranama i sveučilišnimaulama koristile su talijanski, a nešto kasnije i francuski tip inscenacije, dok su se za predstave u javnim kazalištima podizale pozornice pod vedrim nebom u kakvom dvorištu. Takve predstave izvođene su u izravnoj komunikaciji s publikom.³⁵

Razdoblje restauracije, 17. i 18. stoljeće, donijet će novi odnos prema ekskluzivizaciji kazališta. Publika postaje homogenija, izvedbe postaju društveni događaj u zatvorenome prostoru namijenjenome manjem broju gledatelja od onoga što je npr. primao Shakespeareov Globe Theatre (Pfister, 1998, str. 51). U engleskom kazalištu u razdoblju restauracije razvit će se živ i interaktivan odnos produkcije i recepcije koji će za rezultat imati bržu profesionalizaciju kazališnih družina, a utjecat će na intenzitet kazališne produkcije. London će iz toga razloga početkom 17. stoljeća imati šest stalnih kazališta, dok će u Parizu djelovati tek jedno – Hotel de Bourgogne (D' Amico, 1972, str. 187). Uz svu povezanost s klasičnom i talijanskom produkcijom, englesko kazalište razvijat će se prema vlastitim pravilima. Razdoblje restauracije obilježit će sve veća profesionalizacija kazališta koja vodi računa o profitabilnosti produkcije i autorstvu. Tim tempom englesko će se kazalište razvijati do zabrane kazališnoga djelovanja 1642. godine.

Stavljajući u suodnos talijansku, englesku i španjolsku dramu na temelju tema koje obrađuje i motiva koji su u njoj, uvjeta izvedbe, odnosa produkcije i recepcije, može se zaključiti da iako se talijanska drama, posebice komedija *dell'arte* nameće kao svojevrsni trend u Europi i prihvaća kao kanon “dobrog kazališta”, u svakom se od navedenih nacionalnih kazališta u dramsko stvaralaštvo ipak unose motive bitni i tipični za vlastito podneblje. Unatoč neospornom utjecaju talijanske komediografije, koja svoj put do šire europske publike katkad pronalazi i zahvaljujući latinskim uzorima, autohtonost pojedine nacionalne kazališne produkcije proizlazi iz društvenih okolnosti, mentaliteta i recepcije vlastite sredine.

³⁵ *Elizabetanska drama Shakespeareova vremena ne izvodi se više na ulici nego u posebnim kazališnim zgradama, i ne igraju je grupe amatera, već profesionalni glumački ansambli. Blizak kontakt s publikom, koja je okruživala scenu s tri strane, postoji i dalje. Ta blizina zahtijeva od glumca sofisticiranu umjetnost jezičnog, mimičkog i gestičkog utjelovljenja, ali mu istovremeno ne dopušta da ignorira prisutnost publike kao što je to slučaj na pozornici u obliku kutije (. . .)* (Pfister, 1998, str. 50).

5.4. DUBROVAČKO KAZALIŠTE U 17. STOLJEĆU

Razdoblje 17. stoljeća u europskome kazalištu obilježeno je stilskom eklektičnošću, scenografskim inovacijama, gradnjom kazališnih dvorana i nesvodivošću na jednu temeljnu poetiku. Dubrovačka Republika i na tome je polju bila u korak s vremenom pa iako se već u srednjem vijeku može govoriti o gostovanjima glumačkih družina, pokladnim svečanostima, crkvenim prikazanjima, kazališni život u skladu sa suvremenosti Dubrovnik duguje liku i djelu Marina Držića (Foretić, 2008, str. 168). Ipak, 17. stoljeće u dubrovačkom kazalištu ne možemo nazvati kontinuitetom Držićeva teatra jer 17. stoljeće donosi novi senzibilitet kazališta podlozan utilitarnosti i vjerskim ciljevima (Batušić, 1978, str. 74). Tek u drugoj polovici 17. stoljeća, u formi smješnica, dubrovačka publika opet će na trenutak doživjeti komediografska uprizorenja na svojim pozornicama, ali bit će to komedija kolektiviteta, pragmatične izvedbenosti koja ne nosi autorski pečat Držićevih uprizorenja.

Naznake barokne inscenacije dubrovačka je publika mogla gledati već u izvedbi Držićeve *Hekube*, ali nakon jake i individualne pojave tog dramaturškoga genija nastupa razdoblje mahom prevoditeljske, epigonske produkcije. Na scenu u doslovnom i prenesenom smislu nastupaju moćni i organizirani isusovci koji će svojim protureformacijskim idejama prodrijeti u sve pore društvenoga i kulturnoga života. U Dubrovniku istaknut će se isusovac Bartol Kašić i to kao dobar poznavatelj baroknog kazališta. Njegova *Sv. Vinefrida*, kako je sam autor naziva „triumfo od čistoće“, jedan je od baroknih scenskih bisera. No unatoč isusovačkoj sveprisutnosti i njihovu utjecaju na obrazovanje, Dubrovnik ih nikada neće bezrezervno prigrliti zbog njihova nerijetkoga uplitanja u društvenu i političku strukturu (ibid.)

U protureformacijskom ozračju te zbog povijesnih okolnosti (konstantni ratovi, potresi, epidemije) kazalište će se do pojave Gundulića i Palmotića „povući“ u privatne dvorane (ibid.). Batušić u tome razdoblju od Držića do Gundulića ipak ističe pojam intenzivne prevoditeljske djelatnosti, mahom talijanskih tragedija nastalih na grčkom predlošku te popularnih pastirskih drama (ibid., 75–76). Postoji mogućnost da je ta intenzivna prevoditeljska djelatnost kao rezultat imala i pokoje scensko uprizorenje. Prevođenje dramskih djela dokaz je potrebe za dramskim kontinuitetom pa barem, u nedostatku autorskih imena, onim prevedenim.

Dubrovačka kazališna produkcija 17. stoljeća neosporno je uz europske kazališne trendove ovisila i o navikama vlastite publike koja izrasta na tradiciji Držićeva teatra, a kad se govori o 17. stoljeću, na isusovačkim dramama i baroknoj poetici Gundulića i Palmotića. Upravo će ta dva autora prethoditi izvedbi smješnica, a svojim dramskim stvaralaštvom

utjecat će na prodor baroknoga stila u književnost i kazalište. Gundulićevo će stvaralaštvo svojom inscenacijom označiti novo razdoblje u kazališnoj povijesti, dok će Palmotić u potpunosti ovladati baroknom poetikom unoseći u svoje predstave elemente spektakla, toliko bitnog stilskog obilježja baroka. Razdoblje 17. stoljeća eklektično je u svojim stilskim izražajima i inovativno na području scenske produkcije. Krajem 16. i početkom 17. stoljeća nastaje i nova kazališno-scenska vrsta – opera. Jesu li Palmotićeve melodrame u potpunosti uglazbljene, s obzirom na to da do danas nisu pronađene partiture koje bi o tome svjedočile, teško je pouzdano tvrditi, ali zasigurno je takav tip glazbeno-dramske produkcije, uostalom kao i pompozna barokna melodrama, iziskivao složeniju inscenaciju (Švelec, 1974, str. 223; Novak i Lisac, 1984b, str. 55–57).

Ukus dubrovačke publike u drugoj se polovici 17. stoljeća ponešto mijenja. Na scenu ponovno stupa komedija u prozi. Razlika u inscenaciji i senzibilitetu publike slikovito je opisao Batušić uspoređujući dramske družine Palmotićeva vremena koje su bile usmjerene isključivo na izvedbu melodrame, s družinama koje su izvodile komediju u prozi te zaključuje da su ove potonje *morale biti skupine vještih i okretnih mladića koji su u stanju brzo scenski reagirati, zatim imitirati često spominjane ili prepoznatljivo označene sugrađane, kadikad improvizirati, a posve sigurno režirati i pripremati scensku opremu* (1978, str. 127). Kao svojevrsni most između barokne poetike i melodrame prema oživljavanju komedije u prozi stoje dva djela koja na možemo svrstati u žanr smješnica, a to su *Vučistrah* i *Sužanjstvo srećno*.³⁶ Koliko je tragikomedija *Vučistrah* bila popularna kod onodobne publike dokazuju čak četiri izvedbe, a pretpostavlja se da praizvedena prilikom otvaranja nove kazališne dvorane Orsana (Batušić, 1978, str. 128). Iako je *Vučistrah* stilski i žanrovski više barokna drama u prozi, komični segmenti ukazuju na potrebu za osvježanjem u dramsko-scenskom izrazu. Ipak, pojava komedije u prozi u drugoj polovici 17. stoljeća nije novina u pravom smislu riječi, već svoju dominaciju na pozornici gradi na potrebi za nastavkom komediografske prakse i to nakon stotinu godina „šutnje“. Palmotić dubrovačkoj publici donosi melodramu, balet i potencijalno prvu operu *Atalantu* (Rešetar, 1922, str. 101; Novak, 1984b, str. 56). Riječ je o iznimno produktivnom autoru, obrazovanom u isusovačkoj školi, upućenom u kazališnu praksu svojega vremena pa ga Novak opravdano naziva *ocem nacionalnog glumišta te tvorcem prvog repertoarnog kazališta* (2003, str. 96).

Antun Kolendić iznosi podatak prema kojem je u 17. u Dubrovniku izvedeno preko 130 dramskih tekstova (1977, str. 41). Taj podatak ukazuje na razvijenu i kontinuiranu praksu njegovanja kazališnih družina, prema kojoj se od sredine 16. sve do 17. stoljeća motiviralo mladiće da sudjeluju u dramskim aktivnostima kao jednom od oblika kvalitetnoga korištenje

³⁶ O prijelaznoj fazi između barokne, melodramatske potika prema komediji u prozi u drugoj polovici 17. stoljeća vidi u: Batušić (1978, str 129).

slobodnoga vremena (Foretić, 2008, str. 177–178). Krajem 17. i početkom 18. stoljeća u Dubrovniku djeluje desetak glumačkih družina (Batušić, 1978, str. 126–127). Kazališne družine svoju ozbiljniju organizaciju i pokretačku aktivnost u društvenim događanjima u Gradu duguju temeljima koje je postavio Marin Držić (Foretić, 2008, str. 186). Bitnu ulogu u organizaciji družina, uz vlasteoske skupine, imale su i bratovštine čija je dužnost bila da se brinu o organiziranju i pripremanju kazališnih predstava (Kolendić, 1977, str. 43). U hijerarhijski petrificiranom društvenom uređenju Dubrovnika postojala je jasna podjela na pučanske i plemićke družine. Danas su nam poznate družine: *Orlova*, *Hrabrijeh*, *Nedobitnih*, *Razbornih*, *Ispraznijeh*, *Smetenijeh* (ibid., str. 44). Amateri i zaljubljenici u kazalište dobro su poznavali ondašnje bilo kazališne publike. U nadi da se “svide” zasigurno su u dramsko oblikovanje uz gegove, ritam, *lazzi* / *burle*, koji proizlaze kao utjecaj komedije *dell'arte*, unosili i elemente humora proizišle iz vlastite sredine, verbalnu komiku te aktualizaciju likova. Sami sastavljači tih komedija za cilj nisu imali stvoriti trajnu književnu vrijednost, već pobuditi efemeran smjeh baziran na ugođaju *čistoga* teatra koji za cilj ima pobuditi ono osjetilno kod publike bez pretenzija na intelektualno promišljanje i trajan dojam. Amaterske družine okupljale su se s ciljem ostvarenja stvaralačkog izazova. O samoj razlici u kvaliteti izvedbe između profesionalnih i amaterskih družina teško je govoriti, eventualno se može raspravljati o iskustvu.³⁷ Dubrovački plemići i bogati građani odgajani su prema svim uzusima klasične naobrazbe onoga vremena, a mogli su učiti i iz bogate kazališne baštine vlastitoga grada, stoga nije teško zamisliti da su predstave dubrovačkih amaterskih družina, bile one pučanske ili plemićke, odražavale visoku izvedbenu razinu.

Kazališne predstave koje su se izvodile u vrijeme poklada i pirnih svečanosti zasigurno su privlačile i žensku publiku. Jesu li žene sudjelovale u samoj izvedbi do danas nije bezuvjetno razriješeno, iako prema konzervativizmu koji je vladao u svjetonazorskim pitanjima i općoj društvenoj klimi Republike, odgovor je vjerojatno negativan (Fališevac, 2007, str. 31). Miljenko Foretić ipak ne otklanja mogućnost predstavljanja žena barem u tipu predstava koje su se izvodila izvan javnoga prostora (2008, str. 185).³⁸

Pred izvođačima smješnica zasigurno je stajala publika koja je pratila europske kazališne trendove, ali je i dobro korespondirala s komedijom u prozi kao dijelom vlastita nasljeđa. Dovoljno je prisjetiti se da, unatoč izravnom talijanskom utjecaju na javnu i kulturnu sferu, na prevlast talijanskoga jezika u pravnoj, političkoj i privatnoj praksi, književno stvaralaštvo, na temelju tradicije, uvijek ostaje u domeni materinskoga jezika – dubrovačkoga idioma (Muraj, 2001, str. 144). 17. stoljeće razdoblje je značajnih poetoloških promjena i inovacija u kazališnoj umjetnosti. Dubrovnik velikim brojem domaćih glumačkih

³⁷ O razlici između kazališnoga amaterizma i profesionalizma vidi u: Krušić (1980: 125–131).

³⁸ Za više vidi u: Čale Feldman (2001).

družina i sve češćim gostovanjima talijanskih profesionalnih družina te u konačnici adaptacijom Arsenala dokazuje da prati europske trendove. Svi ti zaokreti ipak će se negativno odraziti na amaterizam koji će se iz javnih dvorana sve više povlačiti u privatan prostor. Unatoč očitom praćenju kazališnih trendova, dubrovačko kazalište pokazuje vlastiti ritam za prihvaćanje inovacija i ostvaruje logičan i kontinuiran razvoj scenske umjetnosti. Dubrovačka publika, odgajana na vlastitom naslijeđu na pozornici očekuje dramsku izvedbenu prilagođenu vlastitim očekivanjima što dokazuju i Molièrèove obrade koje unatoč izvorniku nose element autentičnosti. Upravo primjer adaptacija *frančezarija* svjedoči o autohtonom ukusu publike koja, unatoč popularnosti i kvaliteti francuske komediografije, nije lako, bez intervencija, “propuštala” stranu dramsku umjetnost na svoju pozornicu (Čale, 1986, str. 48). Detalj povezanosti lokalnoga mentaliteta i prostora naglasila je i Lada Muraj koja upravo taj prostor u Molièrovim preradbama vidi kao model dubrovačke stvarnosti koji se nužno unosi u komedije kako bi se stvorio efekt prepoznatljivosti i na taj način stvorio određeni dojam autohtonosti. Muraj naglašava potrebu za isticanjem dubrovačkih lokaliteta koji stoje kao supstitut tek općenitim pojmovima lokaliteta u Molièrovim komedijama pa *tamo gdje Molière kaže „svi o tome govore“, naš prerađivač konstatira da „cijela placa o tome govori“, jer je upravo „placa“ bila mjesto odakle su potjecala sva govorkanja* (Muraj, 2001, str. 157).

Cjelokupna sociologija recepcije temelji se na odnosu između dramskog teksta i njegovih recipijenata. Svaki autor treba imati na umu specifične zahtjeve, ali i mogućnosti vlastite publike. Dubrovačka publika imala je svoj spektar očekivanja, a glumačke su družine to prepoznavale te prilagođavale produkciju vlastitoj sredini. Upravo su takav oblik kazališne produkcije smješnice koje nastaju kako bi zadovoljile potrebe komediografske kazališne izvedbe u Dubrovniku u drugoj polovici 17. stoljeća.

6. PROSTOR MEDITERANA I MEDITERANIZAM PROSTORA

Mediteran je prvenstveno zemljopisna odrednica, dok je mediteranizam eklektičan pojam, *phantom terminus*, svojevrsan koine simbola koji se prihvaćaju intuitivno prije nego li spoznajno (Ladan, 1983, str. 11; Maroević, 1995, str. 41), a ovisno o perspektivi promatranja, ima različite definicije te je podložan esejističkim promišljanjima i subjektivnome tumačenju. Konotacije poput plavetnoga mora, stabla masline, smokve ili limuna, bazara prepunih mirodija, ali i trgovine, pomorstva, kulture i povijesti koje povezujemo s Mediteranom tvore široko rasprostranjeni stereotip recepcije mediteranske regije koji nije u potpunosti neutemeljen. Ipak, sve te slike i konotacije nisu pretpostavka mediteranskoga identiteta, već niz karakteristika koje su povezane u širu sliku Mediterana (Platt, 2019, str. 19).

Sam pojam Mediterana je transkulturalan, i koliko god poetičan, on semantički ne predstavlja apsolutnu, univerzalnu ideju, već mu značenje varira od kulture do kulture, ovisno o beskonačno različitom iskustvu, što onom društvenom, što individualnom. Mediteran je prostor koji nastaje na antagonizmima barbarskoga i civiliziranoga, ruralnoga i urbanoga, ali i susreta, a potom i pretapanja različitih civilizacija pri čemu nastaju združeni kulturni oblici (Czerwiński, 2018, str. 63). Mediteran nije jedinstvena geopolitička cjelina već njegovu definiciju treba tražiti jukstaponiranjem različitosti pojedinih nacija koje na tom prostoru obitavaju (Gilmore, 1979, str. 88). Jeremy Boissevain (1979, str. 91) suprotnoga je stava od Davida D. Gilmorea pa naglašava da se do definicije jedinstva Mediterana ne dolazi jukstaponiranjem, već analizom kombinacija određenih karakteristika od kojih ni jedna nije univerzalan ključ za čitanje Mediterana. Autor naglašava da se Mediteran ne može promatrati isključivo kao geografska ili ekološka cjelina jer mediteransko društvo nadilazi pojam mediteranske regije, a kulturne granice ne korespondiraju uvijek s onim političkim.³⁹

Antropološka istraživanja ponudit će raznovrsne pristupe i odgovore na pitanje što je to Mediteran i mediteranska kultura, što će se razmotriti u nastavku. Pojam mediteranizma u toj raspravi ostat će pomalo marginaliziran, gotovo poetiziran. Tomislav Ladan mediteranizam određuje kroz pet kategorija: (1) *sve ono što pripada Mediteranu, u nekoj je vezi s njim: od iskopine do jezične dosjetke*; (2) *ono što je drevno, klasično*; (3) *ono što je sunčano, životno, vedro*; (4) *ono što je smiješno, sinkretično*; (5) *ono što je neozbiljno ili*

³⁹ Za iznimno poticajnu raspravu o antropološkim pristupima Mediteranu vidi članak 'A Replay to J. Boissevain; Towards a Social Anthropology of the Mediterranean', *Current Anthropology* (1979, str. 81–93).

ffakasto... (1983, str. 12). Autor i sam zamjećuje da od prve, relativno objektivne, kategorije, u ostalima prevladava subjektivizam, ali smatra da i takve kategorije mogu poslužiti kao distinktivna obilježja u književnosti, ističući kako toga tipa mediteranizma, odnosno odjeka sredozemne tradicije nema u Japanskoj, Kineskoj ili Indijskoj književnosti (ibid., str. 16).

Teorijsku postavku mediteranizma iznijet će i Sanjin Sorel u svojoj monografiji *Mediterranizam tijela* (2003) posvećenoj pjesništvu.⁴⁰ Mediteranski diskurs autor predstavlja kao *skup heterogenosti* koje čine zatvoren sustav te ističe kako se mediteranska književnost oslanja na svoju tradiciju koja proizlazi iz regionalne specifičnosti i vlastitoga antropocentrizma (2007, str. 359, 364). Oslanjajući se na Sorelovu usmjerenost mediteranizma na kategorije prostor – povijest – baština, Sanja Knežević (2013) istražuje mediteranizam u postmodernoj kulturi. Autorica mediteranizam opisuje kao nadnacionalnu, ali ne i anacionalnu te civilizacijsku, ali ne političku kategoriju (2013, str. 21). Nadovezujući se na promišljanja Petra Šegedina (1995), Knežević ukazuje na zlorabu pojma koji je služio kao neka vrsta separatizma unutar nacionalnih okvira. I dok Sorel s jedne strane mediteranizam promatra kroz prizmu tradicionalizma i regionalizma, Šegedin promišljanje o distinktivnosti mediteranskoga identiteta na hrvatskome prostoru sagledava u negativnome kontekstu ističući ga kao svojevrsni oblik odnarođenja koji je, prema njemu, nezamisliv u Grčkoj ili Francuskoj (1995, str. 37). Daljnjim uvidom u antropološke studije sagledat će se i teza prema kojoj Mediteran nerijetko dobiva tu političku dimenziju.

Slikovitu i proživljenu konceptualizaciju Mediterana, neopterećenu političkim konotacijama stvorio je Predrag Matvejević u svojem *Mediterskom brevijaru* (2007). U tom antologijskom djelu Matvejević s finim poetskim senzibilitetom tka priču temeljenu na mediteranskim motivima, ukazujući na pluralnost samoga pojma Mediterana, ali i na njegovu organsku međuzavisnost. Već u samom uvodu autor će naglasiti kako je Mediteran *isti i različit na početku i na kraju* (2007, str. 15).

Narode koji obitavaju uz sredozemno priobalje povezuju zajednički mitovi i simboli te kultura stara tisuće godina što neosporno utječe na razvoj nekog oblika zajedničkoga identiteta. Tonko Maroević će ljude koji obitavaju oko Sredozemnoga mora nazvati *sredozemnicima* koji *nisu možda najbolji i najznačajniji zemnici, svakako su međusobno zemljaci, znanci, sudionici, povezani nitima što dijelom kompenziraju posljedice urušavanja kule babilonske, gubitka zajedničkog sredstva sporazumijevanja* (1995, str. 41). Iako termin *sredozemništvo*, preuzet od Tina Ujevića nosi poetski predznak, promišljanje o zajedničkom

⁴⁰ Sorel mediteranizam shvaća *tekstom koji formiraju skupovi znakova u vlastitoj tjelesnosti (povijesti, filozofije, vjere, kulture. . .) budući da su ti dominirajući sadržaji dostatno uočljivi kako bi se na temelju njih uspjela ostvariti razlika* (2003, str. 12).

identitetu Mediteranaca i njihovu *sredozemništvu*, odnosno mediteranizmu nije bez znanstvene osnove.

Zanimljiv koncept ponudio je i Andrew Nash (2012) koji razlikuje četiri suvremene struje mediteranizma: *imperijalističku* (vezanu uz Britanski protektorat u Egiptu), *estetičku* (vezanu uz poetski pristup Sjeverne Europe i Goetheov opis regije), *ničeovsku* (vezanu uz Goetheovski esteticizam, ali s političkom svrhom) i *kavafijansku* (kao metaforu drugačijega promišljanja novog društva izgrađenoga na aktivnom promišljanju helenističkoga svijeta) (Nash, 2012, str. 351–353). Ovakvom pomalo arbitrarno, ali kreativnom podjelom mediteranizma, autor dotiče bitne politološke, filozofske, ali i poetske dimenzije pojma.

Kako bi se definirao Mediteran, s naglaskom na *-izam* koji iz njega proizlazi, u daljnjoj analizi, preuzet će se nomenklatura kojom Svend Erik Larsen u svom radu *More – granice bezgraničnosti* (2008, str. 117–137) definira prostornost mora. Njegova metodologija čini se prikladnom iz dva razloga. Kao prvo, autor se bavi prostornošću (i more i Mediteran su prostori), a kao drugo, naglašava ulogu imaginativnoga ili stvaralačkoga pisma kao medija koji se bavi estetskim iskustvima potrebnim za kulturnu tvorbu identiteta. (Larsen, 2008, str. 122). Upravo motiv mora onaj je koji najčešće povezujemo s Mediteranom i upravo ono tvori, iako ne jedini, ali najznačajniji element identiteta Mediteranaca. *More se nadaje kao kulturna granica koja radikalnije od bilo koje prirodne pojave na kopnu definira ljudsko biće* (ibid., str. 119). Riječima Ive Frangeša, *more je zagrljaj prostora i vremena* (1995, str. 11), ali i čest motiv mediteranske književnosti. Iako teoretičari poput Michaela Foucaulta i Henrija Lefebvrea te ostali zagovaratelji „zaokreta ka prostoru“ uglavnom izostavljaju more (Grgas, 2008, str. 96), Larsen prepoznaje da se more pojavljuje kao česti motiv u književnosti, ali i u simbolici i mitologiji. (2008, str. 117). Kako bi se istražila predmetnost mora, Larsen navodi tri moguće dimenzije istraživanja, odnosno definiranja: *prirodnu*, *religijsku* i *kulturnu* (ibid., str. 117, 118).⁴¹ Sve tri dimenzije primjenjive su i u pristupu pojmu Mediterana, iako će u daljnjoj analizi naglasak biti na kulturnoj dimenziji s obzirom na to da će se pojam mediteranizma promatrati iz književno-umjetničkog kuta. Larsen kulturni konstrukt definira kao *krajnju oznaku moći i identiteta koju definiraju ljudi tijekom ljudske povijesti* (ibid., str. 118). Poput Larsenova toposa mora, topos Mediterana ima prirodnu (geografsku) definiciju, svoje kulturalne oznake i svojevrsnu religiju Mediterana koja nije jedinstvena već ju tvori neksus triju monoteističkih religija (judaizma, kršćanstva i islama) te različitih etničkih skupina (Czerwiński, 2018, str. 63).

Nakon prikaza antropoloških pristupa temi Mediterana i njenih osnovnih geografskih odrednica, istražiti će se elementi kulturnoga života na Mediteranu s naglaskom na filozofiju i

⁴¹ Slamnig pri definiranju pojma Mediterana uočava čiste geografske, ali i političke i kulturološke odrednice te nezaobilazni pojam srodnoga mentaliteta (1995, str. 7).

religiju koje se na ovom području razvijaju u međudodnosu. Sagledavajući Mediteran kao nadnacionalan pojam koji je stvoren na zajedničkim kulturnim temeljima razmotrit će se i uloga dubrovačke sredine u oblikovanju toga kompleksnog mozaika. Utjecaj mediteranske kulture na lokalna obilježja istražiti će se kroz arhitekturu prostora te mentalitet, elemente koji igraju i bitnu ulogu u oblikovanju komediografske prakse 17. stoljeća. Duboka utkanost hrvatske, odnosno dubrovačke književnosti u mediteranski književni korpus u razdoblju humanizma, renesanse i baroka zapravo je i najsvjetlije svjedočanstvo hrvatskoga kulturnog mediteranizma u cjelini (Knežević, 2013, str. 18).

U drugome dijelu ovoga poglavlja naglasak je stavljen na urbanističke odrednice i posebitost mediteranske arhitekture. Razmotrit će se i arhitektonska obilježja Dubrovnika s naglaskom na razdoblje nakon *Velike trešnje* 1667. godine. Mediteranu se pristupa prvenstveno kao kulturološkome fenomenu koji je imao utjecaja na razvoj intelektualne misli i umjetnosti na širem području oko Sredozemnog mora, a time i na Dubrovačku Republiku koja geografski, povijesno i kulturološki pripada tome prostoru.

6.1. ANTROPOLOŠKI PRISTUP TEMI MEDITERANA

Prvo pitanje pred kojim se našla moderna antropologija jest pitanje granica Mediterana i definiranja samoga pojma. Kulturološke odrednice nadilaze po tom pitanju geografske. Pojam Mediterana nije politički neutralan, a stereotipi o *kolijevci civilizacije* katkad mogu biti puno tendenciozniji nego li se to na prvi mah može zaključiti. Kakve kontraverze izaziva sam pojam Mediterana možda najslikovitije opisuje okrugli stol posvećen Mediteranu i djelu Ferdinanda Braudela, jednom od najznačajnijih tvoraca ideje o cjelovitosti mediteranske regije, na kojemu su stručnjaci iz različitih područja humanističkih znanosti pokušali dati odgovor na pitanje što je to *Mediteran jučer, danas, sutra*.⁴² Na navedenom je okruglom stolu ponuđeno nekoliko različitih, pa čak i kontradiktornih teza te se otvorila živa rasprava u kojoj su sudionici raspravljali o povijesnoj, ali i arheološkoj, biološkoj, političkoj, religijskoj definiciji Mediterana. Fernand Braudel, kao središnja figura skupa, već u uvodnoj najavi ističe njemačku izreku *Mediteran je jedan svijet za sebe* i pritom ističe Mediteran kao prostor kontinuiteta i cjelokupnosti (ibid., str. 1061). Takvom će se stavu suprotstaviti arheolog Jean Guilaine koji osporava i često spominjani argument tehnike gradnje suhozida kao elementa mediteranskoga identiteta te na tom primjeru pojašnjava kako se radi o tipičnom procesu konvergencije (ibid., str. 1064). Mediteran je, prema Guilaíneu, kroz pet

⁴²Vidi u: 'Mediteran (okrugli stol)', *Naše teme* (1989, str. 1061–1095).

tisućljeća prostor u kojem su se stvarale kulture koje nisu imale značajan utjecaj oko sebe sve do trećeg tisućljeća pr. n. e., odnosno do mikenskoga utjecaja koji se dalje širio do obala Azije, Egipta i srednjeg i zapadnoga Mediterana (ibid., str. 1064–1065). Vrlo poticajno razmišljanje o epidemiološkoj, odnosno genetskoj povezanosti Mediterana izložio je Mirko Dražen Grmek (ibid., str. 1065–1067), dok su povjesničari Robert Mantran i Hélène Ahrweiler iznijeli zanimljiva promišljanja o islamskoj i bizantskoj komponenti Mediterana (ibid., str. 1067–1072). Svesti taj geografski i biološki prostor na jedinstveni atribut tom se prilikom pokazalo nemogućim, ali promišljanja o različitim kulturama i civilizacijama i njihovim prožimanjima iznimno su poticajna za daljnje istraživanje. Naravno, kao i toliko puta do sada, izlaganja o mediteranskome prostoru poprimila su političku konotaciju.

Uz geografsku analizu, od 1950. godine postoji želja za stvaranjem antropološke slike regije, utemeljene na kulturnome nasljeđu. Do današnjeg se dana ni u znanstvenome diskursu nismo uspjeli osloboditi stereotipnih, iako ne i u potpunosti neopravdanih, konotacija na Mediteran kao što su primjerice sindrom ponosa i srama koji je utemeljen u mediteranski habitus, patrijarhat, obiteljski *ethos*, mediteranski *pathos*.⁴³ Upravo će se na konceptu ponosa i srama razviti antropološka istraživanja Mediterana kasnih 50-ih i početkom 60-ih godina prošloga stoljeća (Ergraver, 2015, str. 111), a kao element mediteranskoga identiteta ta tema i danas privlači pažnju antropologa.

Suradnja Juliana Pitt Riversa i Jeana Peristianya rezultirat će nizom simpozija koji će obrađivati upravo navedene teme te objavom zbornika *Honour and Shame, The Values of the mediterranean society* (Perystiany 1965). Značajan doprinos promišljanju Mediterana kao cjeline s naglaskom na pan-mediteranski kompleks ponosa i srama obrazložit će Jane Schinder u svojem eseju *Of vigilance and virgins* (1971). I dok su antropološka istraživanja mahom naglašavala dihotomije između kršćanstva i islama, latinskoga i bizantskoga nasljeđa, autorica u navedenome radu prepoznaje kulturne kodove koji ujedinjavaju regiju, a vezani su uz zajedničke koncepte i odnos prema strukturi obitelji, obiteljskoj časti, djevičanstvu i navedenom odnosu ponosa i srama. John Davis postaviti će temelje za daljnja promišljanja Mediterana kao jedinstvene kulturološke regije prvo knjigom *Toward People of the Mediterranean* (1977), a ponudit će svoj doprinos u raspravi u članku *Toward an anthropology of the Mediterranean* (1979). David Gilmore u svojim promišljanjima iznesenim u radu *Anthropology of the Mediterranean Area* ide i „korak dalje“ pa dramatičnu afirmaciju pan-mediteranskoga prostora promatra kroz prizmu ne strukturalnih, već psihokulturalnih i psihoseksualnih čimbenika (1982, str. 97) čime se približava stavljanju naglaska na ono što se u ovome radu promatra kao mentalitet određenoga podneblja.

⁴³O odnosu časti / ponosa (muški princip) i srama (ženski princip) vidi u: Janeković Römer (1994a, str. 126–137); Gulin Zrnić (1999b, str. 96–97); Coombe (1990, str. 221–238); Ergraver (2015, str. 111–123).

Antropolog Henk Driessen upućuje na važnost realističnijega pristupa i uporabi komparativne metode. Umjesto konstantnoga ponavljanja stereotipa, proučavanjem npr. ekonomskih prilika i migracija stanovništva s juga prema sjeveru možemo doći do objektivnije slike utjecaja Mediterana na ostatak Europe (1999, str. 57–59). Takve su studije osobito bitne u današnjemu procesu globalizacije. Antropolog Michael Herzfeld, primjerice, smatra mediteranizam kulturološkom, politološkom, čak i heurističkom izlikom. Dovoljno je napomenuti naslov jednog njegovog rada *Practical Mediterraneanism. Excuses for Everything, from Epistemology to Eating* (2005). U navedenom radu Hertzfeld upozorava da se pojam mediteranske kulture ne može shvatiti u doslovnome smislu, već sam taj pojam stvara određena značenja, a tvrdnje o mediteranskom jedinstvu vidi kao *izgovore koji izražavaju i upleću se u globalnu hijerarhiju vrijednosti u kojoj 'Mediteran' dolazi negdje između 'modernog' i 'primitivnog'* (2005, str. 50). To nikako ne znači da Braudelova djela o Mediteranu nisu utemeljena na historiografskim činjenicama, ali njegova teza o *kompleksnom, glomaznom i jedinstvenom* (Braudel, 1966, str. 10; Bombarger, 2007, str. 291) mediteranskom svijetu ozbiljno se propituje od strane modernih antropologa.

Zanimljiv uvid u sredozemnu tematiku i novi uvid u pitanje mediteranizma daje knjiga *The Corrupting Sea* (2000) autora Peragrinea Hordena i Nicholasa Purcella. Autori toga djela napuštaju Braudelov geohistorijski strukturalizam, nudeći zapravo u potpunosti drugačiji ključ za iščitavanje Mediterana, a naglasak stavljaju na mikroregionalizam i posebnost komunikacije.⁴⁴ Mediteran opisuju kao niz mikro-ekoloških lokacija i socijalno političkih sjecišta ukazujući na to da je riječ o prostoru izazova i raznolikosti što je antiteza Braudelovim pretpostavkama zajedničkog korijena i kulture.⁴⁵ Ni takav pristup nije naišao na potpuno odobravanje. Antropolozi su u konstantnim previranjima oko metodološkoga pristupa, ali činjenica je da se o postbraudelovskom Mediteranu danas govori možda i više nego prije. Zanimanje antropologa za Mediteran ne jenjava. Dokaz tome brojni su časopisi, knjige ali i instituti za istraživanje Mediterana poput *Maison méditerranéenne des sciens de l'homee* u Francuskoj.

Nakon mnogobrojnih antropoloških studija i različitih pristupa temi opravdano se nameće pitanje postoji li Mediteran uopće i je li, kako Michael Herzfeld tvrdi, mediteranizam samo izlika, dok Christian Bromberger postavlja u potpunosti opravdano pitanje je li Mediteran antropološka iluzija i marketinški konstrukt (2007, str. 292). Suvremeni koncepti i definicije Mediterana sve se više udaljavaju od geografskih, ali i kulturoloških odrednica. Moderne teoretičare Mediterana više zanima politička i ekonomska dimenzija.

⁴⁴ Za preglednu komparaciju autora i njihovih antropoloških pristupa Mediteranu vidi u: Marino (2001, str. 385–412).

⁴⁵ Za više o usporedbi Braudela i Hordena i Purcella vidi u: Platt (2019, str. 19).

U modernome društvu sazdanom na principu država – nacija, Mediteran je subordiniran pojam s regionalnim predznakom. Primjerice, Dunja Rihtman Auguštin (1999, str. 103–119) i Jasna Čapo Žmegač (1999, 33–52) u svojim znanstvenim promišljanjima o Mediteranu kreću s pozicije kulturnoga konstrukta. Jonas Frykman u svojem radu *Culturalization of the Mediterranean Space* (1999, str. 283–287) unosi u raspravu o Mediteranu još jednu, provokativniju dimenziju, onu ekonomsku, ističući kako već sama riječ Mediteran u svijesti većine sjevernih Europljana pobuđuje dobro poznate stereotipe o odmoru iz snova i prostoru umjetničke inspiracije (ibid., str. 283). Autor tvrdi da identitet nije ono što jesmo, već ono što osjećamo te da pripadnost nekom narodu ili u ovom slučaju mediteranskoj regiji, poprima sve više neki oblik dekorativne dimenzije (ibid., str. 284). U današnje vrijeme sve većih sloboda i otvaranja granica stvaraju se autonomni, čak i lokalni identiteti koji su u osobnom doživljaju i jači od onog nacionalnoga. Frykman iznosi tezu prema kojoj marginalizacija Mediterana počiva na svojevrsnom nepovjerenju kopna prema moru (1999, str. 284). Identiteti nacije, u ne tako davnoj prošlosti, redovito su se gradili u centrima smještanima na tzv. *terrae firmae*. Za primjer može poslužiti i bivša država Jugoslavija u kojoj su se centri moći (Beograd i Zagreb) nalazili na udaljenosti od mora (Frykman, 1999, str. 284). Teorija nije u potpunosti neosnovana jer se uz primjer Zagreba i Beograda može navesti i primjer Istanbula koji, unatoč tome što predstavlja tradicionalnu prijestolnicu moći i kulture, ne uspijeva dobiti povjerenje Atatürka koji nacionalnu prijestolnicu premješta u Ankaru (Nash, 2012, str. 347). S takvim promišljanjem identiteta pokušava se, između ostaloga, pronaći i uzrok za evidentnu političku marginalizaciju mediteranskoga prostora u suvremeno doba.

Uz često kontradiktorne stavove antropologa čini se da je Christian Brombarger ponudio, ako ne najtočnije, a onda zasigurno najkompromisnije polazište za razmatranje mediteranskoga pitanja. U svom radu *Towards an Anthropology of the Mediterranean* autor iznosi stav prema kojemu Mediteran nije ni ujedinjen u istoj kulturi niti se može promatrati jukstaponiranjem heterogenih cjelina, već ga vidi kao sustav komplementarnih različitosti (2007, str. 292). Brombarger sukladno toj tezi navodi tri tipa Mediterana: 1. Mediteran susreta i razmjena, a taj Mediteran simboliziraju mjesta, karakteri i emblematski objekti. To je česta, i idealizirana vizija ove regije; 2. Mediteran sukoba i religijskih granica, slika onog što pojedini antropolozi naglašavaju jukstaponiranjem različitosti temeljenih na različitim nacijama i triptihu monoteističkih religija; 3. Mediteran labavoga jedinstva obiteljskih sličnosti koje možemo promatrati kroz oblike gostoprimstva, sindroma ponosa i srama, denotacije ženske nevinosti, povezivanja unutar istoga „plemena“ (ibid., str. 292-296). Iako ovakav model ne nudi homogenu sliku Mediterana, upravo njegova kompleksnost odgovara

stvarnosti koja se ne temelji na idealizaciji ili naglašavanju jedne jedinstvene komponente. Mediteran je mozaik svega navedenog, a upravo takve njegove jedinstvene različitosti, gotovo paradoksalno, čine ga jedinstvenim.

6.2. GEOGRAFSKE ODREDNICE MEDITERANA

Mediteransko, odnosno Sredozemno more i Mediteran nisu sinonimi. Sredozemno more je prostor, morski bazen s površinom od 2 965 900 km²,⁴⁶ dok je Mediteran puno širi pojam koji uz akvatorij Sredozemnoga mora obuhvaća i okolni geografski pojas i pretpostavlja određeni kulturološki okvir, formirajući tako jedinstvenu i specifičnu regiju. Uz Sredozemno more sastavljeno od nekoliko manjih mora (Jonsko, Tirensko, Egejsko, Jadransko i dr.) Sredozemlje obuhvaća i pet sredozemnih poluotoka (Iberski, Apeninski, i Balkanski poluotok, Mala Azija i Sjeverna Afrika), obale i otoke, ali i ravnice, visoravni i planinske lance.⁴⁷ Upravo visoke omeđujuće planine na sjeveru i istoku te pustinje na jugu čine Mediteran geografski odijeljenom cjelinom (Boissvain, 1979, str. 83). Mediteranska se regija prostire na tri kontinenta: južna Europa, sjeverna Afrika i Azija, a obuhvaća dvadeset zemalja: Španjolska, Francuska, Italija, Hrvatska, Slovenija, Crna Gora, Bosna i Hercegovina, Albanija, Grčka, Turska, Malta, Cipar, Sirija, Libanon, Izrael, Egipat, Libija, Tunis, Alžir, Maroko.⁴⁸ No, ovo nije jedinstvena definicija Mediterana. Orešić uz navedene zemlje Mediteranu pripisuje sve zemlje koje imaju izlaz na Sredozemno more pa se na tom spisku nalaze i Bugarska, Gruzija, Monako, Rumunjska, Rusija i Ukrajina.⁴⁹ Romanstvo se, primjerice, često povezuje s pojmom Mediterana pa i pretežno atlansku Francusku i Portugal lako pripisujemo Mediteranu (Slamnig 1995, str. 7; Boissevain, 1979, str. 91).

Pri definiranju pojma Mediterana i geografi se nerijetko nalaze pred problemom pa Danijel Orešić ukazuje kako u Općoj enciklopediji niti ne možemo pronaći natuknicu za Sredozemlje te napominje kako je atribuiranje neke zemlje sredozemnom podložno subjektivnim interpretacijama. Iz toga razloga Orešić predlaže geografsku definiciju

⁴⁶ Podatak naveden prema: Stražičić (1986, str. 17).

⁴⁷ Vidi natuknica *Mediteran* u: Leksikon Marina Držića (2009, str. 492–493) (aut. Valentina Gulin Zrnić).

⁴⁸ Ovakvu geografsku odrednicu donosi Tomislav Ladan (1983, str. 9), ali s obzirom na to da njegov rad nastaje prije raspada Jugoslavije, u svoju smo podjelu dodali četiri države koje imaju izlaz na Jadransko more (Hrvatsku, Sloveniju, Bosnu i Hercegovinu te Crnu Goru). U njegovu podjelu dodana je i Malta i Cipar. Već u teritorijalnoj podjeli neki autori poput Griffina (1979, str. 88) ističu marginalizaciju izraelske, židovske komponente u definiranju mediteranske regije, dok autori poput Bučana (2012) ističu arapski utjecaj. U ovome radu neće se ulaziti u političke konotacije mediteranskoga prostora, već u fokusu ostaje Mediteran 17. stoljeća kao kulturni fenomen. Za geografske odrednice Mediterana u 17. st. vidi Prilog 7 i Prilog 8 koji prikazuju geografske karte iz toga vremena.

⁴⁹ Navedeno prema: Orešić, D. (2003) *Što je to Sredozemlje ili Mediteran?* Geografija. hr <https://www.geografija.hr/svijet/sto-je-to-sredozemlje-ili-mediteran/>. Pristupljeno 2. lipnja 2020.

Sredozemlja i Mediterana kao Sredozemnog mora s okolnim, obalnim prostorom Europe, Azije i Afrike. Ipak, iako sam upozorava na relativizam samoga pojma Sredozemlja, Orešić svojoj definicije dodaje kulturološku dimenziju pa prostor Sredozemlja opisuje kao mjesto na kojem se osjećaju tragovi zajedničke prošlosti koji su ostavili traga i način života.⁵⁰ Mediteran nije samo uski pojas uz more, već široki pojas koji se proteže preko svojih obala (Braudel, 1997, str. 26; Stražičić, 1986, str. 17). Svaki od tih geografskih, morskih, priobalnih i planinskih toposa ulazi u sklop Mediterana sa svojim specifičnim povijesnim i kulturološkim odrednicama i pridonosi kompleksnosti mediteranskoga mozaika.

Kada se govori o prirodnoj (geografskoj) definiciji Mediterana nezaobilazna je literatura *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II, I–II* (1949)⁵¹ Fernanda Braudela. To antologijsko djelo postaviti će temelj za svako ozbiljnije istraživanje Mediterana. Rad Fernanda Braudela predstavlja važnu prekretnicu u uspostavljanju ideje Sredozemlja kao zasebne svjetske regije. Braudel zapaža da autonomna obilježja mediteranske arhitekture nastaju na posebnostima pejzaža (1989, str. 1061). U analizi Jadranskoga mora kao amblematskoga prostora koji je dovoljan za analizu svih bitnih odrednica Mediterana uopće, Braudel ne izostavlja ni Dubrovačku Republiku kao bitnu trgovačku silnicu koju, kada je riječ o konkurenciji Veneciji, stavlja uz bok s gradovima kao što su Ancona, kasnije i Trst. U istom će radu spomenuti Braudel i Senj, Rijeku, Zadar i Split, ucrtavajući hrvatski obalni prostor kao nezaobilazan topos u razmatranju Mediterana i njegova političkog, a time i kulturnoga konteksta (1995, str. 157–163).

I dok je geografske odrednice relativno moguće odrediti, što Mediteran predstavlja u kulturološkom smislu predstavlja veći izazov za analizu. Stipe Grgas podsjeća nas na nezaobilaznost geografije, pogotovo kad je riječ o specijalnoj analizi književnoga djela. *Bilo da je riječ o kulturalnoj ili humanoj geografiji, o geografiji inspiriranoj marksizmom ili feminizmom, u središtu je zanimanja čovjek u prostoru, ljudska percepcija i doživljaj prostora; postavljaju se pitanja o tome kako prostor uvjetuje ljudsku praksu, ali isto tako kako ljudska bića/društva preoblikuju ili stvaraju okolni svijet* (Grgas, 2010, str. 55).

Iako Mediteran ima svoje klimatske, prirodno-geografske, ekonomske, poljoprivredne, i pomorske odrednice, prije svega se ipak nameće kulturološka odrednica. Za potrebe ovoga istraživanja nije potrebno ulaziti u prijedore oko geografskog određenja Mediterana, već se u fokus stavlja kulturni identitet koji se oblikuje iz kontakata na određenome prostoru oko Sredozemnog mora. Pod kulturom, Grgasovom terminologijom, pretpostavlja se sve ono što jedan identitet apsorbira i što je kao takvo ostavljeno u nasljeđe

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Kod nas objavljena 1997. kao prijevod drugoga nadopunjenog i izmijenjenog izdanja Braudelove knjige iz 1967. Za prikaz knjige vidi u: Bejaković (2000, str. 419–425). Za potrebe istraživanja korišten je i članak: Braudel, F. (1989) 'Mediteran i mediteranski svijet. Uloga sredine', *Naše teme* 33(5), str. 979-1037.

(2008, str. 99). Dubrovačko književno iskustvo sastavljeno je od niza povijesnih i društvenih odrednica koje proizlaze iz specifičnosti dubrovačkog identiteta te će se upravo na toj pretpostavci temeljiti daljnje istraživanje posebnosti mediteranskoga kulturnoga kruga pri čemu će spacijalna geografija poslužiti kao osnova za daljnju kulturološku i književno-teorijsku analizu.

6.3. KULTURA I NATURA KAO PREDUVJETI MEDITERANSKE DRUGOSTI

Geografske odrednice Mediterana spomenute su već u Platonovu *Fedonu*. Već u tom razdoblju radi se distinkcija između naroda koji obitavaju uz more grč. *epithalattidos*: primorac i *khersaios*: kontinentalac. Aristofan uvodi pojam *athalattos*: onaj koji se s morem nije združio (Matvejević, 2007, str. 152). I to je samo početak priče o vječnom agonu mora i zaleđa, urbanog i ruralnog, dihotomija koje obilježavaju identitet Mediterana (Griffin, 1979, str. 88–89). Ta inicijalna razlika ne radi se samo na temelju geografskoga razmještaja, već prvenstveno na temu razlike u mentalitetu. Uz geološke osobitosti, Mediteran ima svoju specifičnu floru i faunu, određenu klimu koja uvjetuje arhitekturu i način života, a upravo taj spoj kulture i *nature* oblikuje distinktivni identitet pojedinoga podneblja, razliku između mediteranskoga - južnoga i kontinentalnoga - sjevernoga.

Fernand Braudel u svojem je već navedenom antologijskom djelu *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II* (1997) temeljito proučio i opisao geografske, a s njima povezano i povijesne odrednice Mediterana. U uvodnome dijelu Braudel ukazuje na sličnost među pet poluotoka Sredozemnoga mora usmjeravajući svoje istraživanje prema geohistorijskoj analizi (1989, str. 979). Prema Braudelu, Mediteran je more okruženo ne kopnom, već planinama i upravo iz te činjenice proizlaze mnogostruke „posljedice“ (Braudel 1989, str. 979–980). Iz takve se pretpostavke može zaključiti da formiranje mentaliteta i oblikovanje urbaniteta proizlazi iz takve, primarno geografske, a onda i klimatske uvjetovanosti. Braudel u svojem istraživanju upozorava na još jedan detalj koji se čini interesantnim za daljnje promišljanje mentaliteta Mediteranaca, a to je nestabilnost religijske geografije planinskih područja, konstatirajući da je u brdima *civilizacija dosta nepouzdana vrijednost* (ibid., str. 987). Iako bazirane na geografskim argumentima, sve su to teze koje zaslužuju daljnje razmatranje o pojmu *agona* priobalnog i planinskog Mediterana. Gorštačka izoliranost, ruralni način života u opreci s urbanom, priobalnom civilizacijom stvara stoljetnu dihotomiju selo – grad. Taj svojevrsni obrazac planinskoga i priobalnoga ponavlja se na cijelome Sredozemlju, a na Jadranu ga pratimo kao svojevrsnu geografsku, ali i kulturnu dihotomiju jadransko – dinarsko (Vince Pallua, 2006, str. 148).

Engleski povjesničar Robin Harris svoje istraživanje temelja razvoja urbaniteta i kulture Dubrovnika započinje pojednostavljenom tezom koja nije u potpunosti bez osnove. Naime, autor tvrdi da su seoske zajednice smještene u nepristupačnim i šumovitim dijelovima bile izolirane i na neki način zaostale u odnosu na kulturni razvoj bogatih dalmatinskih gradova. Upravo ta izolacija i zaostalost poslužiti će kao sinonimi za Balkan. (2006, str. 15). De Dervisis upravo na toj razlici urbano – ruralno ne vidi samo ugrozu, već i prostor za prosperitet grada koji svoje zaleđe koristi za opskrbu prehrambenim proizvodima, ali i alatom za opremanje radionica i kućanstava te ističe dubrovačku okrenutost prema moru kao još jednom izvrsnom benefitu svoje geografske pozicioniranosti (1983, str. 9).

Ulazeći dublje u analizu razlika mentaliteta ljudi koji obitavaju u priobalju i onih iz zaleđa, Braudel za primjer uzima Festu svetoga Vlaha koja se održava u veljači i okuplja ljude iz grada, ali i okolnih ruralnih krajeva. Braudel zamjećuje razliku između ta dva svijeta, a pripisuje ju ne samo zemljopisu, već i povijesti (2012, str. 289). Takvim uvidom naglašava se uloga planine kao neizostavnog, ako ne i esencijalnog elementa u životu Mediterana, elementa koji Mediteran nerijetko skriva i nevoljko priznaje. Braudel donosi tezu prema kojoj u prošlosti za planinske masive ni moćan Rim nije puno značio, osim ponešto vojnih logora: To znači da u planinskim masivima nema previše ostataka latinske kulture, a većina rimskih kuća građena je u priobalju što je, naravno, utjecalo na daljnji razvoj urbaniteta.

Analizirajući geografska obilježja Zagore⁵² i uspoređujući ih s obalnim pojasom autor, gotovo nehotično, donosi zanimljiv uvid u antropologiju navedenih krajeva pa ljude iz Zagore opisuje kao rođene vojnike, neizrecive srčanosti, a samu Zagoru vidi kao surov patrijarhalan i zaostao kraj. Dalmatinska sela u priobalju, s druge strane, opisuje kao urbanizirana, a njihove stanovnike kao marljive i uravnotežene. Dalmatinsko društvo 16. stoljeća doživljava kao hijerarhijsko i disciplinirano, a kao razlog navodi povezanost s Italijom, ostatkom svijeta i nemalim političkim utjecajem Venecije (ibid., str. 995–1000, 1004–1005).

Upućeni jedni na druge, često i u istom administrativnom ili nacionalnom okviru, priobalje i planine teško pronalaze „zajednički jezik“. Uza sve razlike, ipak, gotovo da nema mediteranske oblasti koja nije ispunjena gorštacima koji su neophodni za život grada i nizine. Svjesni te razlike u mentalitetu, odnos selo – grad postat će jedna od trajnih preokupacija i mediteranske, a time i dubrovačke komediografije⁵³ jer će se upravo komediografijom

⁵² Pod Zagorom Braudel podrazumjeva kršku regiju iznad Dubrovnika koja svojom širinom odgovara Alpama na minhenskom meridijanu te tvori branu balkanskoga kopna (1989, str. 1004).

⁵³ U smješnicama se agon između sela i grada neće biti doveden u fokus Držićevih dimenzija, ali se u komedijama *Šimun Dundrilo* i *Džono Funkjelica* pojavljuju likovi Bosanaca koji bitno odudaraju od dubrovačkoga mentaliteta. Šimun Dundrilo kao Bosanac Dubrovnik doživljava kao *zal vilajet* (ŠD I, 9) dok će

najlakše uobličiti društvena stvarnosti i navike utkane u mentalitet Mediteranaca. Kroz tisućljeća svojega razvoja Mediteran, inicijalno obilježen maritimnom kulturom, stvara svoj specifičan senzibilitet u umjetničkoj izražajnosti koji na prvi pogled nije jedan unificirani model, ali doveden u suodnos s umjetničkom produkcijom nastalom na kontinentu, pokazuje svoju *Drugost* temeljenu na vlastitome povijesnom iskustvu.

Drugost Mediterana moguće je promatrati kroz prizmu kulturoloških distinkcija te kroz manifestacije narodne kulture koje pokazuju različita obilježja ovisno o geografskoj pozicioniranosti uz more ili na kontinentu. Iako Mediteranci nisu jedinstven narod ipak je na temelju nekih manifestacija društvenoga života moguće pratiti razlike između mediteranskoga kulturnoga kruga i onoga koji se razvija na sjeveru Europe. Primjerice, u razdoblju renesanse Crkva ne gubi na važnosti, ali profanizacijom umjetnosti svjetovni će prikazi, predstave, sve više seliti u javne prostore. Kao i u srednjemu vijeku, misteriji se izvode u crkvi, ali i pučke su se svečanosti vezane za zaštitnika župe održavale uz crkvu i u crkvi. Upravo ta fizička vezanost za crkvu kao kulturno središte naglašenija je u sjevernim krajevima. No središtem narodne kulture grada i sela 15. i 16. st. postaju krčma, taverna, pivnica ili podrum. Dobar primjer za to je Engleska sa svojom višestoljetnom tradicijom pubova, ali ne treba zaboraviti ni francuski *cabaret*, poljsku *karczmu*, njemački *Wirtshaus* (Burke, 1991, str. 94). Na Mediteranu je središte narodne kulture još od rimskoga Forumu bila i ostala pjaca, *piazza*, trg koji pretpostavlja osobitost mediteranskoga načina života, posebnost komunikacije i arhitekture. *Na tržnici u Sevilji u sedamnaestom stoljeću davali su lutkarske predstave, dok su u Madridu na Plaza Mayor mogli gledati igrokaze, borbe s bikovima, trke i turnire, ili pak slušati balade – ako se već pjevačev glas ne bi utopio u graji gutača noževa i kestenjarki. U Rimu se na Piazza Navonu odlazilo gledati šarlatane i gutače vatre, a kod kipa Pasquino na istoimenom trgu pročitati najnovije paskvile. U Firenci Piazza Signoria bijaše mjesto za službene spektakle, Piazza S. Croce mjesto za bivolje utrke, borbe bikova i nogomet, a Piazza S. Martino (pokraj Orsammichele) mjesto gdje se slušaju cantastorie. U Veneciji su na trgu Sv. Marka vodeći šarlatani postavljali tezge, šalili se i prodavali ljekarije. Kultura trgova proširila se do Pariza, gdje je Place de Grève središte pučkog spektakla: smaknuća...* (ibid., str. 95). Ovaj kratak uvid svjedoči o specifičnome načinu života mediteranskih gradova, njegovoj ludičnosti, ali i sceničnosti centralnih gradskih trgova koji su se nerijetko pretvarali u pozornice.⁵⁴

Razlike u identitetu utemeljenom na geografskim pretpostavka mogu se promatrati kroz književno-umjetnički mediji i na primjeru Hrvatske, odnosno kroz distinkciju njezina

Rade (lik Bosanca u komediji *Džono Funkjelica*) od vlastite žene biti izrugan uzvikom: *Vlašino neoprana* (DŽF I, 5).

⁵⁴ Za više o društvenoj dimenziji prostora vidi poglavlje 8. Pristupi prostoru u ovom radu.

kontinentalnoga i južnoga književnoga stvaralaštva.⁵⁵ Pavao Pavličić (1995) na temelju analize proznoga stvaralaštva također uočava distinkciju između dvije Hrvatske: one kontinentalne i one mediteranske (1995, str. 15). Pavličić ne govori o kvalitativnoj razini proznoga stvaralaštva, već uočava razliku u tematskome krugu pojedinih autora, ovisno o njihovoj geografskoj pripadnosti. Mediteranskim autorima pripisuje slabu zastupljenost predmetnosti i vrlo reducirane opise prirode, dok im priznaje pojačan fokus na društvene odnose i odnos pojedinca, što apostrofira i kao *prave teme naše sredozemne pripovijedane književnosti* u kojima je prisutan odnos ponosa i srama (ibid., str. 16). U poeziji i prozi priobalnih krajeva uočava se pojačan realizam koji svjesnije opisuju situacije povezane sa životom obilježenim maritimnom kulturom, a to su teme poput smrti na moru i čekanja žene (Rihtman Auguštin 1971, str. 5). U proznome stvaralaštvu kontinentalnoga književnog kruga, upravo suprotno, naglašena je sklonost deskripciji materijalnoga svijeta, dok relacija prema drugim ljudima ne ulazi u sferu primarnoga interesa autora: *Kao da je sve što se među ljudima zbiva izrazivo vrlo jednostavnim pojmovima kao što su ljubav – i to tjelesna – i mržnja – i to krvava – sjevernjaci svagda opisuju emocije koje jedva da imaju ikakvu drugu dimenziju osim tog intenziteta* (Pavličić, 1995, str. 16). Iako Pavličićev rad nije utemeljen na egzaktnim znanstvenim podacima, teza da je za Mediterance ljepota *uvijek unutrašnja i ljudska* ta da u njih uvijek ima humora s obzirom na to *da se bave psihološkim nijansama, teško odredivim odnosima između pojedinca, ponorima ljudske duše i načinom da se ostane uspravan* (ibid., str. 17), otvara prostor za promišljanje o pomalo apstraktnome filozofskom odnosu mediteranske estetike i posebnosti mediteranskoga mentaliteta. Hrvatska književnost, iako je djelomično i dio slavenskoga književnog korpusa, svojim je velikim dijelom određena upravo mediteranskom komponentom te je od svih slavenskih književnosti najduže vezana za sredozemništvo (Ladan, 1983, str. 16–17).

Kako bi u potpunosti shvatili pojam mediteranske *Drugosti* potrebno je promisliti i njegova zajednička svojstva koja tvore, ako ne unificirani identitet, onda ipak zajedničku nit koja ga drži na okupu, identitet utemeljen na sličnostima. Mediteran neupitno svojim mitovima i motivima predstavlja nukleus za razvoj europske književnosti i kulture općenito (Ladan, 1983, str. 15). Ako prihvatimo Ladanovu tezu da mediteranizam određuju mitovi i more, da su središta toga nekadašnjeg centra moći i mediteranske civilizacije gradovi Aleksandrija, Atena i Rim te da je Helada zamijenila predgrčku civilizaciju, a potom je helensku nasljedovala rimska (1983, str. 15–16), onda možemo govoriti, Braudelovim riječima, o *povijesti dugog trajanja*⁵⁶, kulturnom kontinuumu koji je za „posljedicu“ imao,

⁵⁵ O povezanosti prostora i identiteta vidi u: Brešić (2003, str. 233).

⁵⁶ Termin Fernanda Braudela franc. *histoire de longue durée* ušao je u opću uporabu. Braudel se koristi tim terminom kako bi definirao strukturu povijesnih zbivanja i objasnio njihov lagan, repetitivan tijek.

između ostalog, i razvoj književnosti koja je svoj izvor crpila upravo na tim klasičnim uzorima. Tu se prvenstveno misli na europsku književnost koja se razvijala u razdobljima renesanse, baroka i klasicizma. S obzirom na različitost jezika, tri različite dominantne religije (judaizam, kršćanstvo, islam) nije moguće govoriti o jedinstvenoj mediteranskoj književnosti ni pojam mediteranske književne tradicije treba koristiti olako, ali uz mnogobrojne različitosti narodi na Mediteranu dijelili su slične, ponekad i iste mitove i svoju prirodom nametnutu *talasokraciju* (Ladan, 1983, str. 10–11).

Uz prirodnu povezanost uvjetovanu blizinom mora, razvija se i ona kulturna koja se može pratiti od arapskoga zadala, koji je ostavio traga na cjelokupnu mediteransku poeziju, preko tužaljki za dragim i iščekivanjem njegova povratka s mora, temama poznatim u gotovo svim mediteranskim zemljama (Slamnig, 1995, str. 7–8). Ivan Slamnig analizira podrijetlo našega popularnog dvanaesterca koji se razvio pod utjecajem francuskog aleksandrinca, kao što je to slučaj sa španjolskim četrnaestercom te navodi primjer toskanskoga pjesništva preporoda koji je svoje prve odjeke imao u hrvatskom i španjolskom pjesništvu i to posredništvom Venecije (ibid., str. 9–10). Takvi bi se primjeri mogli nizati u nedogled, no iako nacionalne književnosti na Mediteranu imaju svoja distinktivna obilježja ipak, iz spoja osobitosti flore i faune, zajedničkoga *mytosa* i *logosa* nastaje prepoznatljiv, iako ne u potpunosti decidan mediteranski estetski senzibilitet koji tek u odnosu s *Drugim* dobiva jasnije konture. Taj svojevrsni kontinuitet i isprepletenost motiva i umjetničkih poticaja otvara prostor za daljnje promišljanje o specifičnome mediteranskom kulturološkom identitetu koji ne stoji samo u poziciji *Drugoga*, već u prošlosti stvara poticaj za razvoj cjelokupne europske kulture. Upravo geografske i klimatske odrednice odigrat će ključnu ulogu u razvitku mediteranske regije u prostor u kojemu su se u jednome trenutku stvorili uvjeti za sve ono što danas prepoznajemo kao *kolijevku čovječanstva* Zapadne civilizacije.

6.4. MARE NOSTRUM – KOLIJEVKA ČOVJEČANSTVA

Mediteran nazivamo *kolijevka čovječanstva*, a Sredozemno more, kao što mu samo drevno ime govori *Mare mediterraneum* (lat. medius – srednji + terra – zemlja⁵⁷) (Ladan, 1983, str. 10; Maroević, 1995, str. 41; Ivančević, 1995, str. 20). Na prostoru Sredozemlja svoje najveće domete dale su različite kulture: egipatska, mikenska, fenička, etrurska, grčka, rimska, arapska bizantska i dr. i to je razlog zbog kojega se Mediteranu pripisuje metafora *kolijevke čovječanstva* (Gulin Zrnić, 2009, str. 492). Europa u Mediteran ulazi s tri poluotoka

⁵⁷ Etimologija riječi preuzeta iz: Klaić (1990, str. 861).

te će –upravo ti prostori *crpiti vitalne sokove kulture i duha* (Ivančević, 1995, str. 23) Mediterana. Uz pojam Sredozemnoga mora vezuje se i naziv *Mare nostrum*, termin koji su koristili Rimljani, a 1069. godine pojam *mare nostrum dalmaticum* spominje se u darovnici Petra Krešimira IV. zadarskomu samostanu sv. Krševana (Grakalić i Osmak, 1971, str. 864–867, Prilog 9, Prilog 10). Takvi dokumenti svjedočanstva su najranije povezanosti hrvatskoga kulturnog identiteta s mediteranskim, kao i osjećaja za povezanost s maritimnom kulturom i prostorom mora.

Tonko Maroević svojim će biranim, esejističkim jezikom upravo u Sredozemnome moru prepoznati protagonističku i kohezijsku jezgru koja će odigrati ključnu ulogu u *fatumu maritimne orijentacije* nazivajući ga još povlaštenim i iskusnim prostorom u kojemu je započeto prvotno sinkretičko zajedništvo (1995, str. 41). Tankočutnost Maroevićeve poetskoga duha uhvatila je esenciju i globalnog poimanja Sredozemlja kao ishodišne točke civilizacije, a time povezano i uzrok personalizacije Sredozemnoga mora kojega narodi koji oko njega obitavaju tako intimno prozivaju svojim – *Mare nostrum*.

Sredozemno more i s njim povezano pomorstvo u jednome je trenutku stvorilo plodno tlo za razvoj gotovo svega što danas prepoznajemo kao zapadnu civilizaciju. Pomorstvo kao temeljna ekonomska grana mediteranske privrede omogućit će da se ta plodnost ideja i razmjenjuje (Maroević, 1995, str. 41; Bratulić, 1999, str. 223). Naime, pomorstvo ima tradiciju dugu tri tisućljeća, što je presedan u svijetu. Već u 1. tis. pr. n. e. mediteranskim su obalama plovili kretski, fenički, kartaški i grčki pomorci, a neki su od njih izlazili i na Atlantik, do britanske obale. Zanimljiv je podatak da su već u 6. st. pr. n. e. Feničani oplovili i Afriku.⁵⁸ Prvi i posljednji put Mediteran je bio politički objedinjen u rimskoj eri te je tada u punom smislu vrijedila sintagma *Mare nostrum*⁵⁹, ali to razdoblje homogenizacije prostora prema političkome modelu Rimu treba shvatiti tek uvjetno. Ono što Rim donosi na ovom području jest oblikovanje političkih institucija, urbanizam, a time se stvara temelj za razvoj zajedničke kulture čija je baština i danas vidljiva u obliku materijalnih povijesnih ostataka, ali i konceptualizacije života na Mediteranu.

I tada na Mediteranu postoje jasne razlike između arapsko-muslimanskoga svijeta i latiniziranoga svijeta koji unutarnjom podjelom radi i dublji raskol između katoličkog i ortodoksnog, a pridodamo li tome i koegzistiranje židovske komponente na gotovo svim

⁵⁸ Ovu Herodotovu tezu osporava Boris Franušić te navodi novija povijesna istraživanja prema kojima su u Istočni Mediteran i Egipat prodirali narodi već u 12. st. pr. n. e. Vidi u: Franušić (2000, str. 169).

⁵⁹ Navedeno prema: Orešić (2003) *Što je to Sredozemlje ili Mediteran?* Geografija. hr <https://www.geografija.hr/svijet/sto-je-to-sredozemlje-ili-mediteran/>. Pristupljeno 2. lipnja 2020.

područjima jasno je da se ne radi o homogenome povijesnom razdoblju isključivo jednoga entiteta koji je stvorio prosperitet i mir (Bromberger, 2007, str. 291).

Sredozemno je more, tijekom povijesti naroda koji obitavaju uz njegove obale, ipak predstavljalo svojevrsni *pontus*, a ne vodenu barijeru, jer je upravo ono omogućilo razvoj ne samo trgovine, već i socijalne razmjene (Gilmore, 1982, str. 177). Plovidba razvijenom sredozemnom obalom utjecat će na specifičnu gospodarsku dinamiku, ali i razmjenu informacije, kontakt različitih kultura i religija, a time i živost gradova uz more. Mediteranski priobalni gradovi razvijat će i svoja specifična distinktivna obilježja ovisno o djelatnostima, a potom i društvenim potrebama. U urbanitetu mediteranskih gradova, uz gradski trg, jedno od takvih obilježja upravo je gradska luka kao izvor gospodarskog prosperiteta gradova uz more (Raukar, 1996, str. 41). Gradovi uz more kroz svoju povezanost s morem, trgovinom i ribolovom razvijaju i posebitosti društvenih i komunikacijskih uzusa. Upravo su ti, Ivančevićevim riječima, *dragocjeni plodovi mediteranske suradnje* (1995, str. 20) utkani u habitus gradova – luka će stvoriti preduvjet za promicanje još jednog mediteranskoga „izuma“ – mediteranskoga kozmopolitizma.

6.4.1. MEDITERANSKI KOZMOPOLITIZAM

Iako se o početku svjetske civilizacije može govoriti već u 8. tisućljeću pr. n. e. kada stanovnici Jerihona grade temelje toga najstarijega grada na svijetu, prve razvijene civilizacije na Mediteranu javljaju se između 2500. i 1000. godine pr. n. e. , a to su Mezopotamija, Sumer, Akadsko carstvo, Fenicija, Asirija i Egipat. Međusobnom razmjenom i trgovinom te će kulture, zajedno s minojsko-kretskom i kretsko-mikenskom, razviti jedinstvenu kozmopolitsku kulturu Mediterana (Kukoč, 2009, str. 34).

Grci su njegovali partikularizam polisa bez imperijalističkih nakana pa iako njihovi polisi kao svojevrsne kolonije niču diljem Mediterana, za pravu homogenizaciju mediteranskoga prostora bit će zaslužno Rimsko carstvo (ibid., str. 36), kad oko prostora nazvanoga *Mare nostrum* cvate grčko-latinska kultura. Sam proces kozmopolitizacije (transformacije polisa u jedan kozmopolis) započeo je i prije procvata Rimske Republike osvajanjima Aleksandra Makedonskoga. Nakon bitke kod Heroneje 338. g. pr. n. e. Aleksandar Makedonski ne samo da pobjeđuje savez grčkih polisa, već mijenja tijek povijesti filozofije jer njegovim osvajanjima antičkoga čovjeka uživljenoga u organsko jedinstvo zamjenjuje želja za prostranstvom pa umjesto polisa nastupa *varijanta antičke globalizacije* – kozmopolis (Kukoč 2009, str. 36). Ako tražimo rodno mjesto takvoga svjetonazora onda je to

zasigurno Aleksandrija i to u razdoblju od svoga osnutka 331. g. pr. n. e. pa sve do arapskoga osvajanja 641. g. n. e. Bio je to grad koegzistencije židovske, egipatske i grčke zajednice (Nash, 2012, str. 345). Iako je knjižnica prva asocijacija koju spomen toga grada pobuđuje, ne treba zanemariti ni njegovu značajnu ulogu u trgovini kojom je premrežio cijeli Mediteran, pa čak i Aziju i Indijski ocean.

Grad koji je naslijedio slavnu Aleksandriju je Istanbul. Prodorom Osmanlija i rušenjem Bizantskoga carstva (Istanbul je osvojen 1453. g.) ne dolazi do stagnacije u razvoju toga prostora. Događa se čak suprotno. Naravno, iz današnje se perspektive Otomansko carstvo ne bi nazvalo demokratski uređenim društvom, ali puno elemenata vladavine koja je za centar moći uzela Istanbul svjedoči o koegzistenciji s drugim religijama, pa čak i svojevrsnom kozmopolitizmu. Pri korištenju termina Osmanlije treba imati na umu da to nisu isključivo Turci, već da su tim nazivom obuhvaćeni i drugi narodi pod njihovom vlašću i utjecajem: Arapi, Grci, Armenci, Srbi te Egipćani koji su u tome razdoblju imali svoje mjesto u društvenom poretku.⁶⁰ Govoreći o kozmopolitskim gradovima treba također spomenuti Smirnu, Solun, Beirut i Bagdad. Upravo ovaj potonji bio je žarište kulturnoga i znanstvenoga života u vrijeme 'abbasidskoga halifata od 750. do 1258. godine.⁶¹

Kozmopolitizam je značajno utjecao na specifičnost mediteranske filozofije. Temelj mediteranskoga kozmopolitizma ne treba tražiti u političkoj i pravnoj strukturi, već je on produkt osobito složene etičke osjetljivosti koja je stanovnicima na Mediteranu omogućila da istodobno shvaćaju vlastitu lokalnu tradiciju, kao i da prihvaćaju vrijednosti drugih kultura s kojima dolaze u kontakt (Nash, 2012, str. 349). U mediteranski mentalitet i filozofiju duboko je usađena svijest o anticipaciji onog *Drugoga*, kao i predispozicija za vjerovanje u alternativne mogućnosti, druga rješenja. To je osobito bitno za razvoj filozofske misli na ovome području, ali i razvoj mediteranskoga mentaliteta.

⁶⁰ O arapskoj i orijentalnoj dimenziji Mediterana vidi u: Bučan (2012) i Said (2008). O *islamskom Mediteranu* kao sintagmi koja objedinjava arapsku, a nešto kasnije i osmanlijsku dimenziju Mediterana s naglaskom na vjersku pripadnost govorio je i Robert Mantran (1989, str. 1069) na okruglome stolu posvećenom Mediteranu.

⁶¹ Većinu tadašnjeg stanovništva Bagdada tvorili su *govornici aramejskog (kršćani i židovi)*, a u gradovima su bili koncentrirani *govornici perzijskoga, a Arapi – od kojih su neki bili kršćani a većina muslimani – naspram tih skupina zapravo su bili u manjini. Na početku se 'abbasidska vlast za opsežne administrativne poslove upravljanja tako velikom državom morala osloniti na obrazovane lokalne Perzijance, Arape-kršćane i Armence. Ti državni činovnici bili su u kulturnom pogledu helenizirani i – za razliku od ortodoksnih Bizantskih kršćana koji su odbacivali grčko „pogansko“ nasljeđe – njegovali klasično grčko nasljeđe* (Bučan, 2012, str. 189–190). Takav će model upravljanja, odnosno oslanjanja na obrazovano i radno sposobno stanovništvo, preuzeti i Otomanska vlast.

6.4.2. MEDITERANSKA FILOZOFIJA

Često ponavljana misao kako je Mediteran rodno mjesto onoga što danas prepoznajemo kao filozofiju Zapada nije bez temelja. Rano i klasično razdoblje razvoja filozofije na Zapadu pripada mediteranskome prostoru. Svi bitni sudionici i procesi razvoja filozofije: od Talesa i Anaksimandra, preko Sokrata, Platona i Aristotela, daljnji razvoj helenističke misli te preuzimanje i prevođenje antičkih tekstova na arapski, a kasnije u srednjem vijeku ponovno na latinski, svojim su djelovanjem vezani uz obale Sredozemnog mora (Veljak, 2007, str. 524). No da bi se pripremio teren za razvoj filozofije u Grčkoj, koja je utkana u cjelokupnu europsku filozofiju, bio je potreban svojevrsan razvoj. Egipćani i Babilonci su puno prije Grka udarili temelje matematici, astronomiji, kemiji, medicini itd. Prve grčke filozofske škole nastaju na maloazijskim obalama Mediterana, u Miletu i Efezu, a prvi grčki filozof Tales iz Mileta bio je sin Feničanke, obrazovan u Egiptu i Mezopotamiji (Kukoč, 2009, str. 35). Svi ti podaci idu u prilog tezi kako Mediteran predstavlja jedan kulturno-civilizacijski prostor koji je tisućljećima svoje znanje prelijevao s obale na obalu. Filozofsku misao na Mediteranu možemo pratiti dijakronijski i sinkronijski, ali obje linije ukazuju na kulturološka preklapanja.

Filozofija na Mediteranu nastaje kao emancipacija *mythosa* od *logosa* (ibid. , str. 37), kao samostalna grana istraživanja nasuprot religijama čija je bit zasnovana na otkrivenju, nastaje i kao spekulacija nasuprot svijetu praktičnoga (Festini, 2009, str. 11, 13). Filozofija je produkt *shole*, dokolice koja se ne iscrpljuje u tjelesnome užitku i prepuštanju ugodu, već u potrebi preispitivanja naslijeđenih odgovora i pučkih predrasuda (Veljak, 2007, str. 524). Grčka filozofska osnova imat će stoljetne reperkusije na razvoj kulture i kritičke misli, ali i znanosti pa će se primjerice platonistička i pitagorejska matematika, u kojoj je upisana priroda, odraziti i u stvaranju umova poput Leonarda da Vincija i Galilea Galileija (Festini, 2009, str. 13).

Zanimljivo promišljanje mediteranske filozofije donosi i Albert Camus koji ide toliko daleko da kršćansko-metafizičkoj i novovjekovnoj hegelijansko-marksističkoj filozofiji povijesti suprotstavlja antipod u obliku mediteranske filozofije.⁶² Temelj takve filozofije Camus pronalazi u aristotelovskom *métro*nu, mjeri, egzistenciji koja se suprotstavlja neumjerenosti konzumerizma racionalnoga Zapada. Germanski klasicizam autor suprotstavlja mediteranskoj tradiciji, povijest prirodi, a mrak europskoga sjevera postavlja kao antipod sunčanoj misli Mediterana. Camusove će teze preispitati Mislav Kukoč u svojem radu *Mediteransko promišljanje Alberta Camusa i filozofija povijesti* (2015, str. 53–65) pri čemu

⁶² Pojam mediteranske filozofije Albert Camus donosi u svom djelu *Der Mensch in der Revolte* (1953), u hrvatskome prijevodu *Pobunjeni čovjek* (2011).

će kao antitezu Camusovim stavovima suprotstaviti kršćanstvo koje također nastaje na Mediteranu te navesti francuske, a time i mediteranske filozofe koji su dali značajan obol afirmaciji antropocentrične filozofije racionalizma kao što su Voltaire, Didrot, d'Alembert (ibid., str. 59). Na taj način Kukoč ukazuje na neuralgične točke zavodljivih teza o unificiranosti filozofske misli na Mediteranu, ali i na činjenicu kako filozofija, kao i religija, na ovome prostoru nastaje kao splet međusobno uvjetovanih fragmenta koji ne mogu biti svedeni na jedinstveni sustav. Iako je Camus iznio nekoliko zanimljivih promišljanja stavivši u suodnos filozofsku misao kontinenta i onu koja se rađala na obalama Sredozemnoga mora, vidljivo je da je lako upasti u zamku idealizacije i stereotipa kada je u pitanju promišljanje mediteranske kulture i s njom povezenoga korijena filozofije.

Kompleksniju i sveobuhvatniju definiciju mediteranske filozofije iznijet će Lino Veljak koji pod tim pojmom obuhvaća: *grčku filozofiju, helenističku filozofiju, rimsku filozofiju, patrističku filozofiju, humanističku i renesansnu filozofiju, skolastičku i arapsku filozofiju* (2007, str. 534).

Pri analizi korijena i inicijalnoga razvoja filozofske misli na Mediteranu, svakako se mora voditi računa i o njezinoj arapskoj komponenti. Europocentrični sustav vrijednosti sklon je zanemarivanju navedene komponente u tvorbi mediteranskoga, a kasnije i zapadnoeuropskoga kulturnoga identiteta.⁶³ Kako bi se shvatila povezanost grčke i arapske filozofije potrebno je prisjetiti se arapske ekspanzije u 7. stoljeću. U vrijeme 'abbasidskoga halifata (8. st.), arapska se država upisuje na povijesnu mapu kao imperijalna sila. U tome se razdoblju halifat – islamska država prostirala od Inda na Istoku do Pireneja na Zapadu, obuhvaćajući i područje na kojem su živjeli kršćani i grčki mislioci, nakon što je Justinijan 529. godine zatvorio atensku Akademiju (Bučan, 2012, str. 188–189). Taj kontakt bit će rezultat razvoja arapske filozofije na grčkim korijenima (Festini, 2009, str. 12). Prevođenje grčkih filozofskih tekstova započelo je i ranije od strane sirijskih kršćana. Prevodi se Aristotel, Platon, Porfirije, a posebno su popularni prijevodi moralnih aforizama pripisani Sokratu i Pitagori jer su srodni izvornim arapskim tekstovima koji su tvorili korpus arapske lijepe književnosti *adab* (Bučan 2012, str. 190). U zlatno doba 'abbasidskoga halifata djeluju polihistori s razvijenim enciklopedijskim pogledom na znanje kao što su Avicenna, Averroës⁶⁴, najznačajniji predstavnik ranoga „zlatnog doba“ koji se istaknuo opusom od dvije stotine i pedeset spisa – Al-Kindī u 9. stoljeću (ibid., str. 193) te Al Farabi u 10. stoljeću koji

⁶³ Edvard V. Said (2008) vidi s tim u vezi povezan problem “Zapadne superiornosti” u korištenju termina Orijentalizam, odnosno Orijentalac koji označava geografski i kulturno Aziju ili Istok. Distinkcija između muslimanskog i kršćanskoga svijeta nije nepoznanica i dok se većina orijentalista trudi ublažiti intenzitet političkoga konflikta približavajući kontekst islama, jaz u ideološkom, odnosno religijskom smislu i nije tako lako premostiti (Havel, 2010, str. 425–443).

⁶⁴ Korištena su europske inačice njihova imena.

je postavio temelj za tomizam (Festini, 2009, str. 12). Al-Kindī je izučavao logiku, metafiziku, glazbu, psihologiju itd., ali njegov značaj proizlazi iz istinske želje da ta znanja proširi, pri čemu je težio matematičkoj točnosti u argumentaciji. Njegova *Rasprava o određenjima i opisima stvari* temeljno je djelo prema kojemu se razvilo arapsko filozofsko nazivlje, a temeljni mu je cilj bio grčko filozofijsko nasljeđe uskladiti s religijskim dogmama. I upravo u tome međuprostoru između religijske dogme i grčkoga filozofskoga nasljeđa stvara se arapska filozofija koja je prihvaćena kao jedinstvena mudrost koja vodi k jedinoj istini. Za muslimane postoji samo jedna istina koja se krije u objavi i u koju se vjeruje, ali do nje se dolazi spoznajom zahvaljujući filozofiji. Stoga ne čudi što su arapski filozofi metafiziku držali za krunu filozofije i njezin temelj (Bučan, 2012, str. 194).

U 12. stoljeću tri zemlje nametnut će se kao spona između europskoga i arapskoga svijeta: Španjolska, Sicilija i Istočno Carstvo (Zečić, 2009, str. 307) čime će Europa obogatiti svoju filozofsku misao, ali prijevodima i obnoviti znanje o vlastitim korijenima. Utjecaj arapskih misli osjetit će se posebno na području astronomije, ali i fizike, odnosno arapske optike. Inauguraciji arapskoga znanstvenog i filozofskoga promišljanja u latinski svijet pridonijet će i filozofi koji su djelovali na teritoriju današnje Hrvatske: Herman Dalmatin u 12. stoljeću i Frane Petrić u 16. stoljeću te će njihovim daljnjim djelovanjem arapske ideje biti utkane u sam temelj hrvatske znanosti i filozofije.⁶⁵

Unatoč plodnosti ideja i živoj interakciji, razmjeni i međusobnog uvjetovanja u razvoju filozofske misli, Mediteran u jednome trenutku gubi na svojoj centralnoj funkciji, što se povijesno i evolucijski događalo i drugim velikim civilizacijama. Zanimljivo je to promatrati upravo iz aspekta filozofije. Rana kršćanska filozofija oslanja se na metode raspravljanja koje je kreirala antička grčka filozofija, ali jačanjem kršćanskih dogmi, pogotovo u razdoblju prijelaza renesanse u barok, filozofija na Mediteranu gubi na svojoj važnosti. Novovjekovna filozofija vezana uz lik i djelo Renée Descartesa i sveeuropski pokret prosvjetiteljstva svoj duhovni dom nalazi na sjeveru (Veljak, 2007, str. 525; Kukoč, 2009, str. 39). Fundamentalizam i dogmatično poimanje religijskoga sustava vrijednosti nikada nije išlo uz razvoj filozofije. Dobar primjer za to je i kasnija rigidna interpretacija islama u arapskom svijetu koja je rezultirala marginalizacijom arapske filozofije na Mediteranu. Isti je, gotovo fatalan, utjecaj na filozofiju u razdoblju već spomenutoga prijelaza iz renesanse u barok imala Inkvizicija (Veljak, 2007, str. 525) u Europi.

U Španjolskoj, u kojoj je Inkvizicija bila posebno jaka, jedva da se možemo spomenuti relevantnijega filozofskog uma, osim rada Francisca Suareza (ibid., str. 523–528). Dok renesansa, ako je definiramo kao antropocentrični pokret, cvjeta u krilu Sredozemlja,

⁶⁵ Za više o ovoj temi vidi u: Zečić (2009, str. 307–326)

pokret i razvoj moderne filozofije za svoje rodno mjesto bira sjevernije krajeve udaljene od Mediterana, pri čemu ne treba zanemariti ulogu sve većeg jačanja protestantizma. No pri traženju uzroka marginalizacije mediteranskoga prostora možda treba sagledati i cjelovitiju ekonomsku sliku regije, što bi značilo ući u kompleksan odnos odnosa moći velikih prijestolnica Mediterana.⁶⁶ Potres jedne prijestolnice u prošlosti uzrokovao bi dalekosežne posljedice i na njezinu periferiju pa se slabljenje moći Venecije osjetilo i na Cipru i na Kreti, jačanje Amsterdama rezultiralo je slabljenjem Portugalskog carstva, a Francuska će izgubiti dominaciju pred engleskom kolonijalnom silom (Braudel, 1992, str. 30). Bogaćenjem sjevernijih krajeva, jačanjem njihove kolonijalne pozicije u svijetu i seljenjem pomorske trgovine na horizont oceana u 17. stoljeću (Fisković C., 1996, str. 101) Mediteran pomalo gubi svoju ključnu ulogu u tržišnoj utakmici, što konačno dovodi i do marginalizacije njegove uloge kao kulturnoga nukleusa.

Kada govorimo o kulturnome značenju Mediterana 17. stoljeća, potrebno je sagledati što je Mediteran predstavljao tada. Na navedenom okruglom stolu posvećenom Fernandu Braudelu, André Nouschi slikovito opisuje situaciju ekonomskoga osiromašjenja mediteranskoga prostora: (...) *između 1640. i 1750., Mediteranci više nisu gospodari vlastite sudbine. Oni više ne drže oba kraja lanca* (1989, str. 1083). Do toga razdoblja, prevlast Mediterana već je oslabljena otvaranjem puta do Indije oko Rta dobre nade, a potom i otkrićem Amerike (Nash, 2012, str. 346). I dok je Mediteran atlantskoj Europi pružio inicijalni instrumentarij za razvoj kulture, organizaciju državnih institucija, pravnih instrumenata, urbanizma, instrumenta za mjerenje vremena pa i koncept monoteističke religije, atlantska se Europa s vremenom emancipirala otkrićem tiskarskoga stroja i izumom artiljerije te konceptom država koje se više definiraju kroz kult vladara nego koncept nacije (Aymard, 1989, str. 1072).

Osim u ekonomiji, Mediteran slabi i u filozofskom utjecaju. Cikličke izmjene snaga urbanih središta nisu nikakav jedinstvena osobitost mediteranske regije, ali živopisno opisuju ekonomsku, a time i političku međuzavisnost. U konačnici, razvojem kolonijalnih satelita Mediteran gubi svoj ekonomski i politički primat u Europi, no do danas ostaje *kulturna kolijevka* Europe iz koje je niknula (bez obzira na mnogostrukost nadogradnje) inicijalna filozofska misao i što je možda i relevantnije, filozofski, kritički način promišljanja koji je utjecao na cjelokupan razvoj znanosti i umjetnosti.

⁶⁶ Za detaljnu analizu podjele prostora i ekonomskih odnosa u Europi u razdoblju od 15. do 17. stoljeća vidi u: Braudel (1992).

6.4.3. RELIGIJA NA MEDITERANU – TRI MONOTEISTIČKA STUPA

Mediteran gradi svoj identitet na religijskom triptihu, odnosno na stupovima velikih monoteističkih religija: judaizmu, kršćanstvu i islamu. Teza o kršćanskim korijenima Europe nije u potpunosti neutemeljena, ali je u svojem ekskluzivitetu neopravdana. Kršćanstvo nastaje na grčkim temeljima, ali i judaizmu. Od Rima, kojega pak ne bi bilo bez Atene, naslijeđeni su pravni temelji, bez Arapa se danas ne bi baštinio veliki broj grčkih tekstova, a svijet bi bio zakinut i za značajan doprinos u matematici, astronomiji i medicini. (Brnčić, 2009, str. 56). Iako kršćanstvo postaje dominantan sustav u cijeloj Europi već u 5. i 6. stoljeću, a tu svoju monolitnost i autokraciju utvrđuje i uspostavlja Tridentskim koncilom (1545 – 1563) (ibid., str. 57), kada govorimo o mediteranskom prostoru ne smije se izgubiti iz vida međuzavisna povezanost triju monolitnih religijskih stupova. Ti stupovi najčešće su bili i razlozi daljnjeg razdvajanja i sukoba. Ni kršćanstvo tijekom stoljeća nije uspjelo zadržati svoju monolitnost, već je stvorilo unutarnju podjelu na katoličanstvo Zapadnoga tipa koje izraženije korespondira s unutrašnjošću Europe i pravoslavlje, odnosno ortodoksni dio balkanskoga Mediterana.

Područje Mediterana relativno je dugo temeljilo svoju političku i kulturnu moć na koegzistenciji i raznolikosti jezika i religija. To je taj specifičan moment koji Mediteran razlikuje od ostalih. Doba grčke i rimske urbanizacije u kontinuitetu traje jedno tisućljeće.⁶⁷ Nakon toga razdoblja jedinstvenosti slijedi tisućljeće ratovanja, razdvajanja, kolonijalnih osvajanja, ali i suživota. U tome povijesnom razdoblju nakon grčko-rimske dominacije ne treba zanemariti adriobizantizam te potpunu polarizaciju na istočnu bizantsku i zapadnu franačku komponentu te sučeljavanje kršćanskog i islamskog utjecaja (Ivančević, 1995, str. 28). Posljedice potonjega vidljive su i danas u spornoj granici koja razdvaja Mediteran na njegov južni dio koji pripada muslimansko-arapskome svijetu i sjeverni dio koji predstavlja europski teritorijalni dio te nosi obilježja europske kulture i civilizacije izgrađene na kršćanskim vrijednostima (Bromberger, 2007, str. 291) pa time ne iznenađuje da Mediteran danas, u razdoblju intenzivnih migracija, ima iznimno bitnu geopolitičku poziciju.

Ipak, bilo bi pojednostavljeno promišljati o mediteranskoj povijesti religije s pozicije krajnosti jedinstvo – sukobi. U cijeloj prošlosti *dugog trajanja* postojali su eklatantni primjeri suživota u relativnom miru. Jedan od najsvjetlijih primjera miješanja kultura i religija je Andaluzija koja je do razdoblja *reconquiste*, koja je rezultirala progonom Židova i muslimana

⁶⁷ Proces antičke globalizacije nastavlja u svojoj inačici i Rim. *Dakle u epohi helenizma započeo je ovaj proces antičke globalizacije spajanjem grčkih i orijentalnih kulturnih cjelina. On je u rimskom carstvu našao svoju vanjsku, političku, a u kršćanstvu unutarnju, duhovnu završenost: helenistički kozmopolitizam, Rimski imperijalizam i kršćanski univerzalizam etape su u kojima se globalna kultura razvija iz Starog vijeka* (Kukoč, 2009, str. 38).

u 15. stoljeću, živjela u duhu kozmopolitizma i mirnoga suživota. Španjolski izraz *convivencia* (živjeti dobro zajedno) dobro opisuje to razdoblje koje je u Španjolskoj trajalo od 711. do 1492. godine (Nash, 2012, str. 344). Ipak, prilikom korištenja termina *convivencia* i kozmopolitizam aleksandrijskoga tipa te općenito pri opisivanju otvorenosti mediteranskoga mentaliteta potrebno je u fokusu imati jednu činjenicu, a ta je da Mediteranci, unatoč tome što su skloni u svojim sredinama preuzeti običaje drugih naroda (u obliku kulinarstva, estetike, glazbe i dr.), jednu crtu teško prelaze, a to je miješanje nacija, odnosno religija (Bromberger 2007: 297–298). Monoteističke religije i izražen nacionalizam na Mediteranu nisu stvorili plodno tlo za „miješanje krvi“. *Convivencia* jest suživot, ali suživot koji povlači jasnu granicu kada su bračne zajednice u pitanju (ibid., str. 299).

No koliko god se monoteističke religije na Mediteranu razlikovale, one dijele i sličnosti i upravo paradoksalno, zbog tih sličnosti upadaju u zamku isticanja vlastitog identiteta na naglašavanju onoga što smatraju drugačijim. Sistematske različitosti u triangu judaizam – islam – kršćanstvo možda se najjasnije mogu pratiti u simboličnim ritualima konzumacije jela i pića, odnosno alkohola. Zabrane nastaju kao jasna demarkacija monoteističkih sustava koji su neosporno vezani jedni na druge. Zabrana konzumacije svinjetine vrijedi i za Židove i za muslimane, dok je kršćanima taj oblik konzumacije dozvoljen kao svojevrsna distinkcija. Vino kao simbol krvi u potpunosti je nezamisliv u islamskome svijetu u kojemu se krv smatra nečistom supstancom, a njezina inačica vino u potpunosti je zabranjena, dok kršćani upravo u vinu pronalaze značajnu simboliku krvi Kristove (ibid., str. 300). Sve je to svojevrsna igra zrcaljena glavnih monoteističkih religija koje toliko dugo žive u zajedničkom neksusu da temelj svoje identifikacije stvaraju u zrcalnim projekcijama vlastitih susjeda. I dok većina orijentalista dijeli stav kako sva tri religijska sustava dijele jednoga Boga, a time tvore i *abrahamsku obitelj Židova, kršćana i muslimana* (Duran, 2001, str. 13) te ističu kako se pri različitim interpretacijama Mediterana često problematizira ili čak izostavlja arapska komponenta koja je svojom vojnom, vjerskom, ali i kulturnom ekspanzijom bitno pridonijela formiranju Mediterana kakvoga mi danas poznajemo, mogu se čuti i oprečni glasovi koji pak ističu da islam nema puno zajedničkoga sa Starim i Novim zavjetom (Havel, 2010, str. 427–428). Havel upozorava da se pri interpretaciji islama kao religije koja je povezana s židovstvom i kršćanstvom pribjegava izvankontekstualnoj komparaciji koja, iako za cilj ima poticanje dijaloga i uvažavanja različitosti na konfliktima obilježenom terenu, ipak *predstavlja neku vrstu ad hoc osmišljene civilizacijske premosnice* (ibid., str. 429).

Svijest o koegzistenciji tri ključna religijska sustava koja su često na rubu eskalacije u sukob, imali su prosvijetljeni umovi i tijekom prošlosti. Jedan od takvih je i katalonski filozof

i mistik iz 13. stoljeća Ramon Llull. Iako kršćanin, u djelu *Knjiga o poganinu i trojici mudraca* (*Llibre del gentil i dels tres savis*) (1274 – 1276), svjesno opisuje tri monoteistička sustava koja tvore tadašnji kao i današnji Mediteran. U želji da poganina u knjizi pridobije na put istine, koristi se međuvjerskim dijalogom pa poganinu svoju argumentaciju obrazlažu židovski, kršćanski i muslimanski mudrac. Zanimljivo, autor ne otkriva koju argumentaciju / vjeru poganin prihvaća te time ostavlja otvorena vrata za međuvjerski dijalog.⁶⁸ Ovim djelom Llull pokazuje svu tankoćutnost filozofskoga uma svjesnoga svojega prostora, njegove kompleksnosti i potrebe za dijalogom.

Živopisan detalj koji svjedoči o povezanosti i međusobnom preplitanju utjecaja u mediteranskoj *povijesti dugoga trajanja* pronalazi i Radovan Ivančević (1995, str. 22) u simbolici Tetramorfa koji se pojavljuje na zabatima romaničkih portala, a koji simbolizira četvoricu evanđelista i njihove zoomorfne oblike: lav, krilati čovjek, krilati bik i orao. Upravo takva četveroživotinja može se pronaći u plitkim reljefima na zidovima zdanja Bliskog istoka, samo u obliku hibridnoga čudovišta koje je kršćanstvo podijelilo na četiri zasebna elementa. Duhovna i materijalna povezanost Mediterana i danas je prisutna u pojavnostima koje se preuzimaju bez previše analize, kao što su primjerice arapski brojevi, rebraste konstrukcije gotičkih katedrala inicijalno preuzete od Maura, nizanje slova s lijeva na desno grčko-rimskim smjerom, odbrojavanje brojeva od lijeva na desno arapskim načinom, nazivi svemirskih tijela preuzeti iz grčke mitologije, kult žene preuzet od Arapa i slično (Ivančević, 1995, str. 20–23).

Ono što se nameće kao relevantno, bez obzira na konstanto nametanje superiornosti jedne religije nad drugom jest činjenica da su obale istočnoga Mediterana odigrale značajnu ulogu u formiranju monoteističkoga religijskog koncepta. Kao osnivač hebrejskoga monoteizma prema muslimanskoj se predaji navodi Abraham. Jehova je prvotno predstavljao boga rata, da bi kasnije postao božanstvo apstrakcije i nedodirljivog autoriteta (Lorković, 2009, str. 386). Hebrejski koncept superiornoga Boga preuzet će i kršćanstvo i islam. No monoteizam neće pridonijeti unificiranosti vjerskoga sustava ni koheziji sljedbenika, već upravo suprotno, uspostavom monoteističkih sustava dolazi do daljnjih diferencijacija pa čak i političkih podjela unutar istovjetnih monoteističkih koncepata (ibid., str. 388).⁶⁹ Različiti vjerski sustavi, neovisno o svoj temeljno sličnoj monoteističkoj bazi, generiraju daljnje podjele, a time i sukobe koji postaju prepoznatljivo obilježje mediteranske povijesti, ali i sadašnjosti. Kada se promišlja pojam mediteranizma onda se treba zadržati svijest o njegovoj dihotomnoj prirodi jer on objedinjuje sve te sukobe, sjedinjavanja i kontradikcije.

⁶⁸ Navedeno prema Čepulić, V. (2003). Predavanje, održano 27. studenoga 2003. na zajedničkoj tribini udruge "Hrvatski prijatelji katalonske kulture" i Franjevačkoga svjetovnoga reda - Mjesno bratstvo Kaptol. <https://www.croatianhistory.net/etf/llull.html>. Pristupljeno 15. siječnja 2021.

⁶⁹ Primjer je takve diferencijacije podjela unutar kršćanstva na katolicizam i pravoslavlje.

Na Mediteranu se iz hebrejskih korijena razvija kršćanstvo koje će se u razdoblju Rimskoga Carstva nametnuti kao dominantna religija. Kršćanstvo je i danas utkano u sam temelj europskih kulturnih i moralnih vrijednosti Zapadne civilizacije i bez obzira na to što Camus Crkvi zamjera što je *raspršila svoje mediteransko nasljeđe* ista još uvijek stoluje u samome nukleusu mediteranskoga prostora (Kukoč, 2015, str. 59). Sveta mjesta svih triju monoteističkih religija nalaze se na Mediteranu i bez obzira na njegovu ekonomsko-političku marginalizaciju, Mediteran ostaje ikonografski topos na kojemu je utemeljen religijski, ali i politički rječnik Zapadne civilizacije.

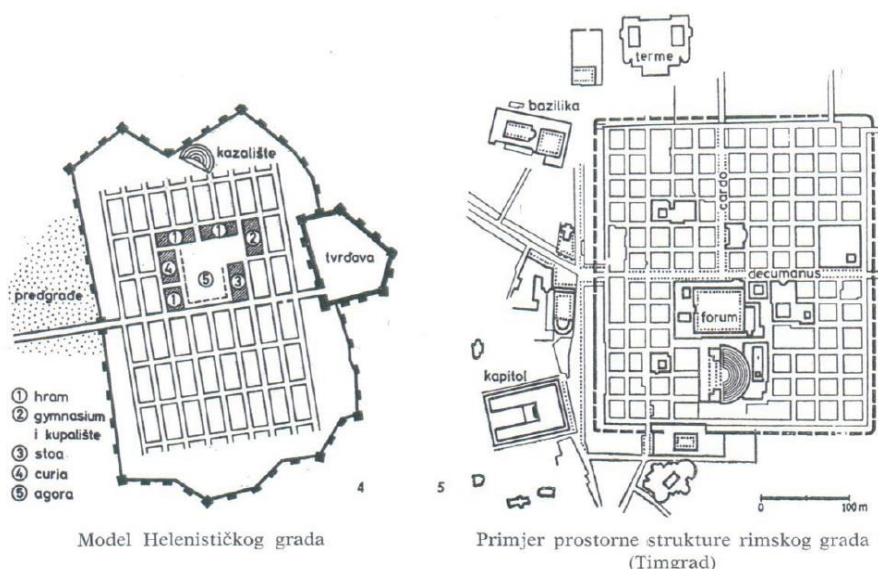
6.5. URBANITET I ARHITEKTURA MEDITERANA

Pojam urbano ne odnosi se samo na grad, nego je njime obuhvaćen svaki javni prostor u kojemu građani provode vrijeme i na kojemu se odvija javni život (Mišetić, 1997, str. 74). Takvim prostorima pridaje se posebno društveno značenje jer oni i određuju, odnosno nameću oblike prihvatljivoga ponašanja u njima. Cjelokupna preokupacija urbane sociologije temelji se upravo na tom suodnosu prostornog i socijalnog. Kroz preispitivanje postoji li uopće specifično urbano ponašanje otvara se i mogućnost za analizu konteksta unutar socijalno-prostorne povezanosti te naglašava kako povezanost urbanih oblika nekih gradova ne proizlazi iz sličnosti prostornih oblika, već iz društveno ekonomske kompleksnosti.⁷⁰

U okvirima ove analize polazi se od teze da se konceptualizacija grada kao prostora s određenom geografskom zadanošću ne iscrpljuje u fizikalnoj zadanosti, već se u taj koncept prostora ugrađuje i ljudska imaginacija i stvaralaštvo (Grgas, 2010, str. 56). Pretpostavka urbanističkoga planiranja jest društveni okvir i potrebe koje takvim planom trebaju biti zadovoljne (Prelog, 1971, str. 82) pa se urbanizam grada može proučavati i kao materijalni dokaz društvenih potreba i navika stanovnika koji na tome prostoru obitavaju.

Grad nije samo naselje, niz objekata za stanovanje. On šalje širu političku poruku te postaje republika, *politeja*, novouređeno društvo koje nastaje u opreci s animalnim i primitivnim odnosima čovjeka. Grad od antičkoga vremena, preko Rima, kasnije Firence, Dubrovnika itd. vodi svojevrsnu borbu između ruralnoga, vegetalnoga i urbanoga, civiliziranoga. Grad je Larsenovom terminologijom prostor ograničenog broja distinktivnih društvenih, ali i materijalnih obilježja, a istinski identitet grada stvara se suodnosom kulture i prirode (1995, str. 32).

⁷⁰ Za više vidi u: Mišetić (1997, str. 73)



Preuzeto iz: Supek, Rudi: *Grad po mjeri čovjeka*, str. 6, ilustracija

Kasnije, u srednjem vijeku, nezaobilazan element grada postaju tržnica i trg. To su centralna mjesta na kojima se susreću različiti mentaliteti (posebnost mediteranskih gradova čine pomorstvo i trgovina) i raspravljaju o stvarima od javnoga interesa (*res publica*). Trg je jedan od nezaobilaznih elemenata mediteranske urbane arhitekture te upravo on kao mikroambijentalna cjelina pridonosi oblikovanju identiteta grada, a na Mediteranu postaje temeljnim elementom urbaniteta.

Autonomna obilježja mediteranske arhitekture nastaju na posebnostima pejzaža. Prema Braudelu cjelokupna povijest Mediterana uvjetovana je pejzažom i klimom, a cjelokupni prostor Mediterana za njega je jedan kontinuum, jedna cjelokupnost.⁷² Kada govorimo o mediteranskoj arhitekturi onda treba voditi računa ne samo o prirodno uvjetovanoj dimenziji, već i o onoj društvenoj. Identitet nekog prostora ne čini samo arhitektura, građevina, već i potrebe ljudi i njihov mentalitet. Prirodna zadanost Mediterana njegova je konfiguracija: otoci, uvale, hridine, tjesnaci, kamen. Društvena zadanost proizlazi iz djelatnosti ljudi koji obitavaju uz more, prvenstveno povijesni kontinuitet razmjene dobara, ovisnost o moru kao izvoru hrane, ali i složenih vanjskih kulturnih utjecaja. Arhitektura nastoji objediniti obje zadanosti.

I dok Braudel navodi kako je povijest Mediterana uvjetovana njegovim reljefom i klimom, upravo taj argument u kontekstu mediteranske arhitekture ističe i arhitekt Krunoslav

⁷¹ Agora je u Grčkoj, a forum u Rimu u kasnijem dobu – oba pojma označavaju trg, tržnicu sa svetištem, odnosno centar javnoga zbivanja.

⁷² Vidi u: Mediteran (okrugli stol). U: Naše teme (1989; str. 1061).

Ivanišin koji ta dva elementa navodi kao mediteransku pra-arhitekturu.⁷³ Iako je Mediteran geografski širok pojam, onaj priobalni dio uz Sredozemno more, klimatski promatrano, ima puno sunčanih, toplih dana, ali i puno vjetrova. Arhitektura na takve klimatske uvjete „odgovara“ gradnjom zbitih objekata, okrenutih jedne prema drugima, uskim ulicama (kalama), gradnjom debelih kamenih zidova, smanjenim otvorima što, unatoč različitim estetskim obilježjima, možemo promatrati kao svojevrsnu konstantnu mediteranske arhitekture (Lili Bračun, dipl. ing. arh., 2018, perss. comm., 7. lipnja). Još jedan detalj živopisno svjedoči ne samo o arhitekturi, već i o mentalitetu Mediterana, a to je – tiramola. Tiramola je uže koje obično povezuju dvije kuće, dva prozora i na njemu se suši rublje. Osim što je takav način sušenja rublja praktičan jer kroz ulice uvijek cirkulira zrak, tiramola ima i svojevrsnu antropološku dimenziju. U njoj je na neki način pohranjen ključ za razumijevanje mediteranskoga mentaliteta i žive komunikacije s okolinom koja izaziva pažnju, a katkad i nelagodu onih koji dolaze s kontinenta (ibid.).

Nameće se logično pitanje po čemu se mediteranska arhitektura razlikuje od arhitekture drugih podneblja. Nema jednoznačnoga odgovora, ali postoji razlika u organizacija naselja / gradova. Nastanak gradova na istočnojadranskoj obali i otocima možemo proučavati na osnovi dva temeljna kriterija, a to su: pitanje kasnoantičkog kontinuiteta i pitanje morfološkoga kriterija (Raukar 1996, str. 36). Poreč, Pula, Krk, Osor, Zadar i Kotor gradovi su koji nastaju na potpunom prostornom i društveno kasnoantičkom nasljeđu i pokazuju kontinuitet svojega razvoja, dok Split i Dubrovnik, iako u srednjem vijeku nastaju na područjima antičkih ostataka, ipak nemaju izravno prostorno nasljedovanje (ibid., str. 36). Dubrovnik se od svih istočnojadranskih gradova razlikuje i po činjenici da je nastajao u relativno dugom razdoblju od 7. do 13. stoljeća pa ga i danas možemo promatrati kao skup planiranih cjelina koje su ipak skladno povezane u cjelovitost gradskoga prostora (Planić-Lončarić, 1980, str. 17). Naravno, uz kriterij kontinuiteta i geomorfoloških preduvjeta, prostorni razvoj grada uvelike je ovisio o životnim potrebama te se u razvoju prilagođavao djelatnostima svojih građana. Neke sličnosti mediteranskih gradova proizlaze upravo iz njihove povezanosti s morem i gradskom lukom te životom i djelatnostima koje su se odvijala na gradskom trgu (Raukar, 1996, str. 41).

Pod zajedničkim nazivom mediteranske arhitekture može se promatrati nekoliko njezinih izričaja: urbana arhitektura (koja ima kontinuitet više tisuća godina), arhitektura malih ribarskih mjesta, arhitektura zaleđa te arhitektura kuća za ladanje koja je izrasla na posebnoj estetici prostora i okoliša. Uz jadransku obalu nastaje niz gradova povezanih trgovačkim putevima koje svrstavamo u „jadranski tip“ naselja, a čije je zajedničko obilježje

⁷³ Ivanišin (2004) Dubrovnik: Arhitektura usidrena u pejzažu. Preuzeto sa stranice: <http://www.zarez.hr/clanci/dubrovnik-arhitektura-usidrena-u-pejzazu>. Pristupljeno 4. kolovoza 2018.

koncept u izgradnji jedinica za stanovanje i rad (Planić-Lončarić, 1980, str. 10).⁷⁴ Na kontinentu naselja nastaju uz prometne pravce (stoga je forma jako izdužena), a na obali su (ribarska) naselja nastajala u nekim uvalama / zaljevima, bila su tlocrtno grupirana, nije bilo izdužene forme kao u Slavoniji. Svatko je gradio s onim što je imao: na obali kamen, na kontinentu opeka (glina). Drvo su koristili svi, no na obali za međukatne konstrukcije i krovista, a na kontinentu i za cijele objekte (Lili Bračun, dipl. ing. arh., 2018, perss. comm., 7. lipnja). Klesanje kamena jedan je od najstarijih zanata uz sredozemnu obalu. No, nije svaki kamen bio dovoljno kvalitetan za gradnju. Kvalitetan kamen dolazio je iz Pentelikona, Istre, Korčule, okolice Leccea. Hrvatska se može pohvaliti da je osim kvalitetnoga kamena dala i veliki broj svojih majstora da dijetlom i vlastitom umješnošću uklešu svoj trag u neke od najljepših građevina na Mediteranu (Ivančević, 1995, str. 28). Mediteran gradi u kamenu i to je jedan od njegovih potpisa, ali isključivo zbog podneblja koje obiluje takvom građom.

Krunoslav Ivanišin zaključuje da reljef i klima igraju podjednaku ulogu u urbanizmu Dubrovnika kao i umjetnička vizija. *Jedinstvenu arhitekturu kamene mase dubrovačkih zidina stvorile su u jednakoj mjeri surova potreba i umjetnička volja generacija* (preuzeto sa stranice: <http://www.zarez.hr/clanci/dubrovnik-arhitektura-usidrena-u-pejzazu>).⁷⁵ No osim estetske dimenzije koja se zasigurno ogleda u kamenoj arhitekturi, Dubrovnik je s gradnjom u kamenu započeo i radi sigurnosti i trajnosti objekata.⁷⁶ U povezanosti Dubrovnika s ostalim gradovima-državama na Mediteranu ključnu će ulogu odigrati stoljetna razmjena kulturnog iskustva koja će svoj trajni trag ostaviti u stilovima gradnje kao i društvenoj ulozi središta grada – mediteranskoga trga.

⁷⁴ U srednjemu vijeku na području Dubrovačke Republike nastaje više planiranih naselja nego igdje drugdje na području naše zemlje a ta naselja su: Ston, Broce, Mali Ston, Ledinići, Boljenovići, Zaradeže, Županje selo, Potomje, Orebić, Kručica, Tumba, Cavtat, Molunat i dubrovačko predgrađe Pile. Marija Planić-Lončarić ta naselja, kao i neka druga nastala u isto vrijeme (Hvar, Korčula, novi dio Raba, novi dio Cresa, Buje, Gračišće, Plomin) svrstava u grupu srednjovjekovnih gradova koji nastaju prema novim zahtjevima i potrebama onodobnih ljudi te ih naziva *jadranskim grupom* naselja kojeg karakterizira *ortogonalna mreža komunikacija i vrlo gusta izgradnja stambenih površina* (...). Takav tip naselja nalazi se i na drugim obalama Mediterana pa autorice ističe i gradove: Palermo, Veneciju, Buon Albergo, Alcamo, Aquilu, Manfredoniu te zaključuje da se radi o *novim naseljima izgrađenim na novim lokacijama, a u prostorima koji su u to doba živjeli intenzivno* (1980, str. 10).

⁷⁵ Za više međuzavisnosti arhitekture i pejzaža vidi u: Ivanišin (2004) Dubrovnik: Arhitektura usidrena u pejzažu. Preuzeto sa stranice: <http://www.zarez.hr/clanci/dubrovnik-arhitektura-usidrena-u-pejzazu>. Pristupljeno 4. kolovoza 2018.

⁷⁶ U 14. stoljeću grad čak sufinancira zamjenu drvenih kuća onim kamenima i to se nameće kao zakonska obveza svih vlasnika nekretnina u Gradu (Prelog, 1971, str. 86).

6.5.1. OBILJEŽJA DUBROVAČKOGA URBANITETA

Aristotelov grad / polis za svoj nastanak odabire mjesto koje ima obalu na kojoj može nastati luka, koje u zaleđu ima vodu i dovoljno obradive površine i koje je tako smješteno da se može percipirati kao zaokružen identitet (Larsen, 1995, str. 32). Ovaj Aristotelov opis zasigurno nije primjenjiv u modernom urbanizmu i arhitekturi, ali Dubrovnik nastaje upravo kao Aristotelova projekcija koja opravdava povezanost lokaliteta s identitetom grada. Tijekom razvoja i rasta grada mogu se promatrati društvene promjene koje se jasno reflektiraju u potrebi organizacije prostora, jer unatoč svojoj geografskoj i klimatskoj definiranosti grad prvenstveno oblikuju potrebe njegovih stanovnika (Mišetić, 1997, str. 72). Sačuvavši obrise svojeg inicijalnog oblikovanja, a i uz to veliki broj dokumenata koji pomažu rekonstrukciji događaja povezanih uz njegovu izgradnju, ponekad i obnovu, Dubrovnik predstavlja reprezentativni uzorak i za promišljanje o društvu koje ga je stoljećima stvaralo. Kombinacija močvarnoga područja, strmih padina, brdovite prirodne barijere na njegovoj sjevernoj strani predstavljala je nemali izazov urbanistima i graditeljima (Prelog, 1978, str. 127–128). Iz te potrebe za organizacijom prostora, potrebom za dugoročnim planiranjem i urbanom disciplinom proizlazi mentalitet sredine koja je *uporno nastojala da racionalizira svoj život u vremenu i prostoru, da se konstituirala kao čvrsta društvena zajednica i da stvori još čvršće kamene okvire svoga života* (ibid. , str. 128). Upravo na toj tezi gradit će s daljnjem promišljanje o dubrovačkom urbanitetu.

Uz konfiguraciju terena i klimatska obilježja, presudnu ulogu u urbanističkom oblikovanju Dubrovnika odigrao će i njegov gospodarski značaj i strateški smještaj na Sredozemlju. Dubrovnik svoje prve obrise dobiva u sedmom stoljeću izrastajući na izumrlom antičkom prostoru Epidaurusa. Politički i teritorijalni ustroj u formi Republike, pozicija trgovačkog sjecišta, povezanost puteva koji vode u unutrašnjost Balkana stvorit će preduvjete za urbanistički isplaniran razvoj već u razdoblju srednjega vijeka (Prelog, 1978, str. 127). Upravo zbog trgovačkoga značaja Dubrovčani u 13. i 14. stoljeću razvijaju svijest o svojoj važnosti kao centralne pozicije okolnih krajeva te ističu svoju simboličku vrijednost ne samo kroz arhitektonska obilježja, već i svetkovine, običaje, odnosno cjelokupni društveni život (ibid. , str. 84). U tom se razdoblju u Dubrovniku javljaju stambeni nizovi koji uz funkcionalnu imaju i poslovnu, a time i socijalnu ulogu. Prostor koji danas predstavlja religijsko i upravno središte grada, prva *plathea*, svoje obrise dobiva u 12. stoljeću. Do tada,

grad je prve urbane konture stvarao na zapadnoj strani, a ulogu centralne ravne ulice, još prije Place / Straduna, imala je Ulica od Puča (ibid. , str. 127).⁷⁷

Urbanitet Dubrovnika nastaje postepeno, tijekom dugog niza stoljeća, a današnje lice duguje većinom razdoblju obnove nakon 1667. godine i intervencijama u 19. stoljeću. Ipak, model Grada prije velikoga potresa možemo rekonstruirati prema trima dokumentima-monumentima, a to su: model pozlaćenog kipa sv. Vlaha, slika obitelji Delalla u Trogiru te slika sv. Vlaha i sv. Franje koja se čuva u dubrovačkoj dominikanskoj crkvi (Fisković C. , 1982, str. 116). Kuće u tom razdoblju nisu bile ujednačene niti širinom niti visinom, a zbog svoje uskoće na pojedinim mjestima su po dvije bile spojene između dviju ulica. Neka od pročelja završavala su s trokutnim zabatom i gotičkim triforama, biforama i monoforama što je karakteristika i arhitekture i u ostalim dalmatinskim gradovima u toga vremena. (ibid. , 116–117).

Gradnja Place kao centralne „žile kucavice“ započet će tek u drugom desetljeću 14. stoljeća, ali je zamišljena mnogo ranije. Naime, već u regulaciji iz 1296. u zamisli graditelja javlja se središnja ulica što je vidljivo iz projektiranja ostalih ulica koje se sa sjeverne strane, presijecajući Prijeki spuštaju prema starijem, južnome dijelu grada (Prelog, 1971, str. 84). Priča o planiranju Place zapravo je eklatantan primjer vizije i planiranja te discipline organiziranoga urbanog koncepta. Razvoj humanističke svijesti najjasnije se ocrtava u urbanističkom odnosu prema centralnom trgu. Tlocrtno u obliku izduljena nepravilnoga pravokutnika taj prostor od polovice 14. stoljeća nazvan Velikom poljanom (*Platea Magna*) postaje mjesto reprezentativne važnosti, ali i sadržaja. Glavnim gradskim trgom dominira crkva sv. Vlaha, dok je katedrala sv. Marije tek bočno saglediva. Izgradnjom crkve sv. Vlaha u 14. stoljeću, točno na sjecištu gradskoga života prema kojem se kapilarno slijevaju sve ulice, daje se poziciji trga, ali i crkve, dodatna simbolička dimenzija. Već u svome prvotnom obliku crkva dubrovačkoga zaštitnika ima općemediterranske karakteristike prema čemu je nalik ostalim memorijalnim kršćanskim crkvama na Mediteranu (Fisković I., 1995, str. 149).⁷⁸ Eksplozija barutane, odnosno Pallaza Maggior bit će povod za rekonstrukciju Dvora⁷⁹ koji tom prilikom dobiva uvučeni trijem, a gradi se i zvonik gradskoga sata kao os zatvaranja centralne ulice Place te postaje simbol sigurnosti grada koji *bdi je nad vremenom i prostorom njegova života* (Fisković I., 1995, str. 162) U toj zoni pravilnog mrežastoga rastera, upravnog

⁷⁷ Pojam ravne ulice u ortogonalnom sustavu projektiranja smatrao se estetskim uzusom jer se pojam simetrije povezivao s društvenim redom (Prelog, 1971, str. 82).

⁷⁸ Pod općemediterranskim karakteristikama crkve sv. Vlaha Igor Fisković podrazumijeva tlocrtnu osnovu koja se u obliku križa uklapa u pravokutnik te kupoli koja stoji usred voluminozne i zbite građevine (ibid.).

⁷⁹ *Prekretna pak za sređivanje trga koji otad daje pečat čitavome gradu, bijaše zamisao rastvaranja glavne palače pomoću u prizemnoj zoni oblikovanoga trijema s arkadama. Osim što je time stoljetno zatvoreni Dvor kneza najizravnije prikopčan prostoru trga, koji u nju doslovce ulazi, iskorišten je za pozornicu izuzetno zanimljivog kiparskog ciklusa izrazito humanističkog nadahnuća* (Fisković I., 1995, str. 159).

bloka koji je odvaja od luke kao ključnog izvora privrede i poveznice sa svijetom, građevine su ujednačene visine što omogućava neometano kretanje i svjedoči o dinamičnom shvaćanju urbanoga života (Fisković I., 1995, str. 156–158). Upravni blok time postaje i ostaje zaokružena cjelina koja predstavlja kontinuitet političkoga i društvenoga sjecišta, ali i scenskoga prostora (Batušić 1978, str. 52; Ljubić, 2011, str. 197, 199).

Društvena stratifikacija i podjela na vlastelu, bogate pučane, ali i obrtnike u 14. stoljeću donijet će i nove zahtjeve u urbanizmu i dodatnu diferencijaciju četvrti podijeljenih prema strukturi stanovništva. U 15. i 16. stoljeću raste broj stanovnika⁸⁰ pa grad zbog novih potreba i sve veće gravitacije okolnih stanovnika prema Gradu, širi i urbanistički raster (Ćavar, 2009, str. 351). Višestoljetno planiranje može se pratiti iščitavanjem regulacija i statuta od 13. stoljeća pa nadalje. Grad u 15. stoljeću dobiva jasne konture primjenom varijante ortogonalnoga sistema (Fisković C., 1982, str. 87).

Zahtjevi društva odrazili su se na zavidnom gradograđevnom sustavu Dubrovnika koji je s prijelazom iz srednjega vijeka u novo doba dijelio iskustva ostalih gradova-država na suprotnoj obali (Fisković I., 1995, str. 149). U 15. stoljeću Dubrovnik značajnije ulazi u trgovačke, ali i kulturne veze širih razmjera što se ogleda i u graditeljstvu. Svjedočanstvo koje govori, ako ne o točnom opisu arhitekture, onda barem o stavu u kojemu se raspoznaje svjetonazor bogatih pučana i trgovaca, društvene skupine koja sve jasnije zauzima poziciju u društvu, može se pronaći u djelu Dubrovčanina Benedikta Kotruljevića *O trgovini i savršenoj trgovcu*.⁸¹ Nada Grujić (1995) u svojoj analizi raščlanjuje tipologiju kuća u Dubrovniku pri čemu ukazuje na činjenicu da se Kotruljević svakako obraća trgovcima na višoj razini društvene ljestvice, onima koji ne rade izravno u trgovini, već poslove dogovaraju doma pa im prema tome sugerira raspored stanovanja koji će najbolje odgovarati njihovim potrebama. Djelo je napisano u Napulju 1458. godine. U navedenom djelu autor iznosi tezu da se gospodarski prostor mora nalaziti u donjem dijelu kuće, dok se na katu nalaze prostori za stanovanje. Na samome vrhu kuće nalazi se, nama iz današnje perspektive možda pomalo neobično, kuhinja i prostorija za služinčad. Ložnice supružnika moraju biti odvojene (kako bi suprug bio separiran od bolesti i porođajnih neugodnosti supruge). Takva tipologija kuće kao i ona atrijska, naslijeđena je iz antičkoga doba i spada u tip arhitekture prisutne na cijelom Mediteranu ili preciznije, onom romaniziranom dijelu (Grujić, 1995, str. 198–212).

U 15. stoljeću u Dubrovniku prevladava polivalentni oblik kuća što znači da uz stambenu objedinjuju i poslovnu ulogu (ibid., str. 99). Razvoj društva utjecat će na nova obilježja u arhitekturi, a nedjeljivost poslovnog i stambenog objekta za ishod će imati daljnju

⁸⁰ Procjenjuje se da je krajem 15. stoljeća u Dubrovačkoj Republici živjelo više od 80 000 ljudi (Vekarić, 1991, str. 19).

⁸¹ Vidi u: Radićević i Muljačić (ur.) *Beno Kotruljević o trgovini i savršenoj trgovcu* (1985).

diferencijaciju četvrti u kojemu središte grada pripada bogatijem sloju vlastele i pučana. Vlastela zbog nasljeđivačke patrilinearne politike nije napuštala utvrđene pozicije u gradu, a ako je neka vlasteoska obitelj krenula u izgradnju nove palače, onda ih grade u blizini već postojeće, ukrašavajući ih ornamentima i grbovima, ovisno o statusu, ali poštujući obiteljski kontinuitet, dok se obrtnici više grupiraju u određene ulice nego četvrti (Ćavar, 2009, str. 352). Nekim poslovima ipak nije bilo mjesto u gradu jer su određena zanimanja smatrana „prljavim“ (mesarski poslovi, štavljenje kože, bojanje tkanina i dr.) i kao takva su se obavljala izvan gradskoga središta, najčešće uz gradsku luku (Ćavar, 2009, str. 352).

Krajem 16. stoljeća, izgradnja renesansnih palača označit će još jednu društvenu mijenu, a to je jačanje financijske moći pučana (Ćavar, 2009, str. 354). Gradska kuća i palača sa svojom reprezentativnom fasadom potaje statusni simbol tijekom 15. i 16. stoljeća (Grujić, 1995, str. 202–203). U tome razdoblju ne mijenja se sveukupnost davno utvrđenog urbanizma, osmišljenog prema potrebama njegovih građana, ali se humanistička strujanja mogu prepoznati u formalnim rješenjima (Fisković I. , 1995, str. 148–149). Jedan od ambicioznijih naručitelja u 16. stoljeću bio je Tomo Stjepović Skočibuha, trgovac i pomorac koji projektom svoje palače na Pustijerni unosi novi arhitektonski rječnik u grad, ali u interijeru ne napušta zadane i tradicionalno prokušane vrijednosti (Grujić, 1995, str. 203). Jedno od takvih trajnih obilježja dubrovačke arhitekture jest asimetričnost oblikovanja unutarnjega prostora koja, koliko god se prikivala pročeljem, ostaje standard u dubrovačkom arhitektonskom oblikovanju (Marković V., 1990, str. 146).

U sedam stoljeća, koliko je proteklo od prvotnoga urbanističkog plana pa preko razdoblja prirodnih katastrofa pri čemu je naglasak na razornom potresu 1667. godine pa sve do ne tako davne crnogorske agresije na grad 1991. godine, Dubrovnik uspijeva odoljeti i sačuvati svoj petrificirani oblik pa se može usporediti s muzejom na otvorenom. Ono što treba ostati u fokusu pri valorizaciji ovoga grada kao umjetničkog artefakta je da se ispod njegove estetske površine skriva urbanistička disciplina, statutarna dosljednost (Prelog, 1972, str. 81) da se zacrtano i realizira te doza konzervativizma koji je, unatoč utkanosti u trendove u arhitekturu i umjetnosti, ipak radije birao obnavljanje postojećega uz manje intervencije nego što je pokazivao sklonost beskompromisnom prihvaćanju noviteta. Dubrovčani su već u srednjem vijeku ovladali okolnom prirodom, a svojim urbanim i društvenim razvojem u razdoblju renesanse ovladali su estetikom, mjerom i skladom te je upravo taj Aristotelov osjećaj za mjeru ostao temeljna nit vodilja dubrovačkoga urbaniteta.

Gospodarske i ladanjske kuće *villae rusticae* nastaju već u antici i arhitektonsko su obilježje cjelokupnoga Sredozemlja (Zaninović, 2006, str. 15). Ladanjska arhitektura stvorit će prirodni kontrapunkt urbanom gradskom životu na Mediteranu i postati svojevrsni urbanistički uzus mediteranskoga prostora (Filippi, 2002, str. 278) te je usko povezana s razvojem grada, ovisna o njegovu gospodarskom i teritorijalnom određenju (Grujić, 1991, str. 11; Šišić, 1995, str. 244). Upravo iz toga razloga najveći broj ljetnikovaca u Dubrovačkoj Republici, njih više od dvjesto, nastaje na području Astoreje (*terra firma*)⁸² i na otocima (Šipun, Lopud, Koločep) u blizini grada, ali djelomično i zbog oblika vlasništva zemlje koji se na njima provodio (Grujić 1991, str. 14). Područje Astoreje bilo je intenzivno obrađeno što je stvorilo temeljni preduvjet za razvoj ladanjske arhitekture.

Ljetnikovac uz onu ležernu ladanjsku dimenziju koja veliča filozofiju samoće ima i gospodarsku funkciju (Filippi, 2002, str. 277, 281). Potreba da veleposjednik bude prisutan na imanju proizlazi iz potrebe za nadziranjem i unapređivanjem agrotehničkih mjera. Naravno, osim posla, za vrijeme boravka vlastela i bogati mogli su se prepustiti čarima dokolice. Iako su kuće za ladanje (tal. *ville*) primarno imale gospodarsku funkciju (Šišić, 1991, str. 15), ali i onu statusnu i onu društvenu, upravo je ta dimenzija dokolice uvjetovana blagom mediteranskom klimom učinila od njih poetsko mjesto i nezaobilazan topos u definiranju mediteranske arhitekture. Ne začuđuje da je Dubrovačka Republika stvorila ladanjsku arhitekturu koja se svojim *dometima skladnog vezivanja uz okoliš i kulturu krajolika* može promatrati kao značajan doprinos unutar širega europskog konteksta (Maroević, 2006, str. 9).

Ladanjska kultura objedinjuje gospodarsku, društvenu i kulturnu dimenziju, ali na intenzitet njezine izgradnje u Dubrovačkoj Republici ne utječe toliko njezina agrarna funkcija koliko gospodarska moć vlasnika povezana s trgovinom, pomorstvom i razvojem zanata (Grujić, 1991, str. 11–12). Uz jačanje gospodarske i političke moći u Dubrovniku 15. stoljeća dolazi i do značajne promjene mentaliteta u kojemu se osvještava cjelokupnost gradskoga i izvangradskoga prostora, estetike i sve cjelovitijega odnosa arhitekture i njezina prirodnoga okruženja (ibid., str. 12).

Kotruljević u svom traktatu posebno zazire od kulture ladanja koja „savršenog trgovca“ odvraća od poslovnih obveza.⁸³ No i to nepovjerenje koje iznosi u poglavlju O

⁸² Područje najstarijih dubrovačkih posjeda u Župi, Šumetu i u neposrednoj blizini grada (Grujić, 1991, str. 14).

⁸³ *Kako je rečeno, trgovac u tome mora biti jako umjeren: mora posjedovati izvan grada vinograd (ali tek toliko da ima za piće) i kuću za stanovanje, jer odviše vinograda izvlače trgovca iz njegova posla i zahtijevaju – zato što ih je mnogo – i mnogo radova (. . .).* O stečevini trgovčevoj (IV, 9)

stečevini trgovačkoj zapravo nam svjedoči o razvijenoj i sve popularnijoj kulturi ladanjskoga života u razdoblju 15. st. kada dolazi do značajnoga ekonomskog procvata Dubrovnika, ali i ostalih trgovačkih i pomorskih velesila na Mediteranu. Odraz toga prosperiteta vidljiv je i u urbanizmu, odnosno sve većoj sklonosti podizanja ladanjskih prebivališta, dvoracaljetnikovaca s pripadajućima vrtovima (Šišić, 1991, str. 6), u kojemu je prisutan element vode kao simbola obnavljanja, čistoće i izvora života (Filippi, 2002, str. 277, 281). Upravo ta bukolička narav koja proizlazi iz prostora ladanja nerijetko će biti i književni motiv dubrovačke književnosti pa i smješnica.⁸⁴

6.5.3. IZGRADNJA DUBROVNIKA NAKON *VELIKE TREŠNJE*

Potres koji je zadesio Dubrovnik 1667. godine imat će katastrofalne posljedice po njegove stanovnike, ali i urbanističku sliku grada.⁸⁵ Zbog općeg interesa i uspostave reda u komunalnoj zajednici, vlast je odmah pristupila obnovi (Fisković C., 1982, str. 91; Marković V., 1990, str. 137). Razdoblje nakon *Velike trešnje* 1667. obilježit će neke novosti u društvenim odnosima, ali naravno i one na arhitektonskome planu grada. Iako se pokušao očuvati izvorni oblik grada to nažalost, najčešće zbog financijskih razloga, nije bilo u potpunosti izvedivo. U tome razdoblju, između ostaloga, dolazi do spajanja i nasuprotnih čestica što će u konačnici imati za rezultat nepravilniju, ali razvijeniju tlocrtnu shemu grada (Ćavar, 2009, str. 355). Potres koji bio katastrofalnih razmjera uzrokovao je mnogobrojna oštećenja na Kneževu dvoru, katedrali, većini gradskih crkava i civilnih zgrada, posebice onih uz Placu, a od gradskog središta jedino je palača Sponza prošla bez znatnih oštećenja (Beritić L., 1958, str. 70–76). Gradske vlasti uložile su sav napor u obnovu prvenstveno gradskih kuća, dok je okolica stavljena u drugi plan (Balića, 2018, 257–258).

U obnovi je vidljiva tendencija, što se može pratiti i kroz mnogobrojne dokumente⁸⁶, da se održi postojeće stanje koliko god je to bilo moguće. No ni urbanistički konzervativizam nije mogao zaustaviti prodor novoga stila – baroka. Barokni stil je polagano ulazio u urbanizam Dubrovnika. Gusto naseljeni grad u 17. stoljeću nije iziskivao većih umjetničkih intervencija, već je kamenoklesarska djelatnost do potresne godine odražavala kanon obrazaca naslijeđenih iz prethodnoga stoljeća (Fisković, 1982, str. 96). Nakon potresa javlja se potreba za izgradnjom nekih temeljnih simbola grada u samoj gradskoj jezgri pa su

⁸⁴ Cjelokupna radnja komedije Jerko Škripalo odvija se u ladanjskom prostoru Šumet, u *jematvi*.

⁸⁵ Za povijesne okolnosti i društvenu krizu nakon *Velike trešnje* vidi poglavlje 5. 2. *Velika trešnja* 1667. i njezine posljedice.

⁸⁶ Za više o statutarnim odlukama vezanim uz urbanizam grada vidi u: Prelog (1971, str. 81–94)

Dubrovčani primorani potražiti pomoć izvan svojih granica. Građevinske pothvate preuzimat će mahom talijanski arhitekti pa stoga obnovljene i novonastale građevine poprimaju konture onodobno prevladavajućega stila (Beritić, L., 1958, str. 30–31; Marković V., 1990, str. 137). Nove obrise s dahom barokne estetike dobit će područja koja su toliko stradala da rekonstrukcija više nije bila moguća. Upravo iz toga razloga u gradu niče još jedan otvoreni javni prostor trga – Gundulićeva poljana, a urušavanjem najstarijega dijela grada – Pustijerne, otvara se prostor za izgradnju jezuitske crkve i kolegija te reprezentativnoga baroknog stubišta (Prelog, 1978, str. 128).

U baroknome stilu nastaje i reprezentativna crkva sv. Vlaha, a za taj strateški važan posao izgradnje crkve, koja je zbog urušavanja katedrale jedno vrijeme preuzela i funkciju prvostolnice, Dubrovčani su angažirali Mlečanina Marina Gropellija (Regan i Nadilo, 2006, str. 242). Unatoč želji da uđu u moderne umjetničke tokove, svjesni važnosti pozicije, ali i simboličke vrijednosti crkve, dubrovačka vlast ne posustaje od svoje stoljećima dokazane štedljivosti pa nalaže da se radovi izvrše uz *expensa minori possibili* (Foretić V., 1949, str. 176 navedeno prema Fisković C., 1982, str. 97). Mlečanin Marino Gropelli bio je poznatiji kao kipar nego graditelj, ali jedan od njegova dva nacrti zadobio je povjerenje gradskih vlasti. Dubrovčani su bili toliko zadovoljni Gropellijevim poslom da su mu po završetku radova 1719. godine uz plaću dodijelili i novčanu nagradu i zlatnu medalju, a ime mu ja čak i urezano u spomen-ploču upravo u crkvi čiji je graditelj, što je čast koju su Dubrovčani rijetko iskazivali (Fisković, 1982, str. 100, 110).

Cvito Fisković u svojoj studiji *Barokni urbanistički zahvat sred Dubrovnika* (1982) naglašava još jedan vrlo zanimljiv detalj u odnosu crkvenoga i svjetovnoga graditeljstva. Pri analizi dubrovačke prvostolnice, autor uočava kako je njezina monumentalnost umanjena uskoćom trga te stiješnjenošću uz okolne stambene objekte, što je dodatno istaknuto i okretanjem crkvenog ulaza prema istoku. Kao razlog se navodi želja da se monumentalnošću crkve ne naruši ugled svjetovnoga središta Kneževa dvora te autor spominje primjere slične prakse u Cavtatu, Stonu, Orebićima, Lopudu, Šipanu, Lastovu i dr., što prije ukazuje na uvriježenu praksu nego slučajnost.⁸⁷ Takva je pretpostavka u potpunosti u suglasju s mentalitetom dubrovačke vlasti koja uvijek budno pazi da se očuva dignitet Republike i nadmoć njezine vlasti pa čak i u ovakvim arhitektonskim detaljima.

Barokni utjecaji u dubrovačkoj arhitekturi nisu se odrazili samo u stilu, već su rezultirali oblikovanjem i jednoga novog arhitektonskog elementa – terase. Iako se element terase spominje već u ugovoru za kuću Nika Gundulića u Gružu datiranom 1393. godine (Grujić, 1991, str. 30), a u renesansnom Dubrovniku Mato Gradić već je 1590. godine bio

⁸⁷ Za više vidi u: Fisković C. (1982, str. 100)

vlasnik vrta projektiranoga na ruševini romaničke građevine po uzoru na talijanski *giardino pensile*, takvi zahvati bili su prije iznimka nego pravilo sve do velikoga potresa u 17. stoljeću. Nakon potresa u rezidencijalnom će se dijelu grada izgraditi više od dvadesetak terasa (Marković V., 1990, str. 138, 141, 142). Zanimljivo je napomenuti da poticaj za ovakav novi arhitektonski element, rasprostranjen i poznat diljem Sredozemlja, u Dubrovnik ne dolazi iz Venecije, koja terasu nije ni ubrajala u reprezentativnu arhitektonsku temu, već iz Rima.⁸⁸

Unatoč utjecajima koji dolaze izvana, prostor terase u Dubrovniku ima svoje specifičnosti koje se mogu promatrati čak iz društvene dimenzije. Dubrovačke terase prostori su separacije i društvenoga ekskluziviteta (na njima se često nalazi i kapelica), a u svojem vanjskom konceptu one su nerijetko asimetrične, što podlogu vuče iz iskustva i načina gradnje dubrovačkih, također asimetričnih, unutrašnjih prostora (ibid., str. 146). U arhitekturi, kao i u književnosti, Dubrovčani nešto preuzimaju pod vanjskim utjecajem ali to preuzimanje, u ovom slučaju arhitektonskoga rješenja terase, dobiva obrise vlastitoga iskustva gradnje te se temeljni koncept prilagođava vlastitom unutarnjem ritmu konfiguracije terena i osobnih potreba pri čemu se stvara prepoznatljiv identitet utemeljen na autentičnom arhitektonskom mentalitetu.

6.5.4. TOTALNI PROSTOR – MEDITERANSKI PROSTOR

Uz mikrolokacije koje se pojavljuju u komedijama i koje nam vjerodostojno oslikavaju lokalni kolorit prepoznaje se i totalni prostor. Gabriel Zoran razlikuje tri razine prostora u tekstu: topografsku, kronotopsku i tekstualnu, a pojam totalnoga prostora definira na sljedeći način: *Nakon što smo konstatirali kompleks prostora, utemeljenog na seriji polja vizija, možemo vidjeti da postoji još neka informacija koja nije strukturirana unutar bilo kojeg polja vizije; to jest, prostorni elementi koje tekst postavlja ili posredno nadaje, ali koje ne „uprizoruje“. Ta informacija pripada totalnom prostoru – onoj prostornoj informaciji koja postoji izven stvarno predloženog prostora* (Zoran, 1984, str. 329, navedeno prema Grgas, 2010, str. 64–65). Taj totalni prostor u smješnicama jest mediteranski prostor, odnosno ispravnije, prostor mediteranskoga načina života, prostor habitusa gledatelja.

Svojom sličnošću s talijanskom komedijom, pri čemu se misli na talijansku komediju *dell' arte* i *ridicolose*⁸⁹, smješnice se mogu svrstati u korpus šire shvaćenoga pojma

⁸⁸ Za više o razlici između venecijanskoga i rimskoga koncepta izgradnje terasa vidi u: Marković V. (1990. str. 147)

⁸⁹ Razlike i sličnosti između smješnica i komedije *dell'arte* već su navedene u Poglavlju 4. Smješnice pa se ovdje neće ponavljati.

mediteranske književnosti. Specijalna uvjetovanost *Središnjega mora* u 17. stoljeću realno je pridonosila i isprepletenosti umjetničkoga izričaja, u ovom slučaju književnosti, odnosno kazališta. Talijanski utjecaj renesansne umjetnosti, a potom i komedije *dell'arte* odjeknut će i dublje u kontinentu, ali sam prostor mediteranskoga grada za takav je već imao prirodno i arhitektonski pripremljenu pozornicu – trg. Od helenskoga i romanskoga razdoblja, mediteranski gradovi čuvaju svoju petrificiranu arhitekturu, a međusobnim kontaktima razvija se i određeni tip mediteranskoga mentaliteta koji ne podliježe strogo utvrđenoj znanstvenoj deskripciji. U dubrovačkim smješnicama ideja prostora ne evoluiru u odnosu na talijansku komediografiju iz razloga što je prostor trga već prepoznatljiv urbanistički nukleus većine mediteranskih gradova pa u šabloniziranim komedijama poput smješnica pretpostavlja već određena pravila prema utvrđenim semantičkim odnosima. Upravo to odsustvo inovacije i samorazumljivost scenskoga oblikovanja koje publika prepoznaje kao teatar svakodnevice jedno je od kulturnih dokaza mediteranske povezanosti, ne samo u arhitektonici, nego na kompleksnijoj razini mentaliteta i društvenih navika.

*

Mediteran ima svoje geografske, ali i povijesne i kulturološke zadanoosti, dok je mediteranizam pojam koji je više konotativan nego denotativan. Mediteranizam se može opisati kao svojevrsno vjerovanje u postojanje prostora koji ima svoje geografske, antropološke, etnološke, filozofske, religijske i arhitektonske odrednice, ali prije svega to je kulturološki konstrukt s pomalo poetskim predznakom.

No dok mediteranizam ostaje u domeni poetskoga i kulturološkoga, antropologija nudi mnogostruke mogućnosti pristupa pojmu Mediterana, od temeljnoga geohistorijskog pa do novijih ekonomskih, politoloških pa i ekoloških pristupa. Iako se danas njegov pristup može smatrati metodološki zastarjelim Fernand Braudel ikonografska je ličnost s obzirom na njegov doprinos antropologiji i povijesti Mediterana. Za Braudela Mediteran izrasta na istoj povijesnoj stvarnosti, povezan razmjenom i trgovinom, dijeleći zajedničku sudbinu *dugoga trajanja*. Iako danas većina antropologa polemizira s Braudelovim stavovima takav projekt do danas ostaje nenadmašan u svojoj sveobuhvatnosti. Pri antropološkoj analizi Mediterana korištene su teorije Michaela Herzfelda, Peregrinea Hordena i Nicholasa Purcella, Macieja Czerwińskija, Christiana Brombergera i Kristin Platt. Jedna od teorija, ona Andrewa Nasha, donosi i pomalo provokativnu definiciju Mediterana kao ekonomskog, odnosno političkoga konstrukta. Antropologija je zaista pokušala pokriti sve aspekte mediteranskoga pitanja no i ona, kao i svaka druga disciplina, ima svoja ograničenja pa je u raspravu o Mediteranu

potrebno uključiti i neke druge znanstvene discipline, prvenstveno etnologiju, arheologiju, pa i biologiju, odnosno primijeniti interdisciplinarni pristup.

Neovisno o raznolikosti pristupa pojmu i prostoru Mediterana, Dubrovnik je svojim prostornim smještajem i kulturnim nasljeđem neosporan i dragocjen kamen mediteranskoga kulturnoga svijeta. U razdoblju 17. stoljeća ta povezanost Mediterana bila je i izraženija, a živa trgovinska, ali i kulturna razmjena koja se odvijala uz Sredozemno more zasigurno je ostavila trag na formiranje dubrovačkog identiteta koji, iako lokalno prepoznatljiv, pripada širem mediteranskom kontekstu.

Upravo je književnost, odnosno jezik ono što određenim fenomenima može podariti *privid stabilnih univerzalija* (Larsen, 1995, str. 34). Mentalne pretpostavke prostora uvjetovane su samim opažanjem pa uz fenomenološki prostor možemo govoriti o onom apstraktnom prostoru koji zahtijeva imaginaciju utemeljenu na konkretnijom životnom prostoru (Dinzelbacher, 2009, str. 508–509). U smješnicama grad Dubrovnik predstavlja tu kulturnu univerzaliju koja u sebi objedinjuje materijalnu, fizičku dimenziju, ali kao prostor izvedbe otvara dimenziju za analizu lokalnoga kolorita i kulturnog identiteta koji nedvojbeno nastaje u okvirima mediteranskoga prostora, a time i šire kulturološke slike koja ga je formirala. Upravo iz toga razloga poseban je naglasak stavljen na urbanitet koji predstavlja materijalno svjedočanstvo vremena u kojem nastaju dubrovačke komedije. Arhitektura je svojevrsni most između društvenoga i prirodnog: klimatskoga, geografskog, odnosno između kulture i *nature*, a urbana je kultura jedna od temeljnih identifikacijskih odrednica mediteranskoga prostora te je iz toga razloga u ovoj je analizi dubrovačkom urbanitetu posvećena posebna pažnja.

7. MEDITERANSKI MENTALITET

Goetheov opis Mediterana gdje su stanovnici *ljubitelji čistog zraka, sretni, gostoljubivi, jednostavnog razmišljanja, a njihovo je društvo jednostavno i harmonično*⁹⁰ predstavlja svojevrsni početak romantizirane slike mediteranskoga mentaliteta koja se do današnjega dana predstavlja u okvirima sličnih stereotipa.⁹¹ Prije same analize mediteranskoga mentaliteta, potrebno je napraviti distinkciju između pojmova koja se često preklapaju, a to su mentalitet, kultura i ideologija.

Mentalitet dolazi od kasnolatinske riječi *mentalis* u značenju pametan, duševni te označava *način mišljenja, navika, reagiranja, opća obilježja temperamenta ili »ćudi« nekoga naroda, etničke skupine, društvene grupe ili pojedinca; prešutno prihvaćen i uglavnom naslijeđen sklop svjesnih i polusvjesnih pobuda, predodžbi, osjećaja, vrijednosti i navika svojstvenih nekoj zajednici, koji se očituje u raznorodnim oblicima ponašanja i izražavanja, od svakodnevnog ophođenja i raširenih običaja do djela visoke umjetnosti.*⁹² Peter Dinzelbacher donosi jezgrovito promišljanje o mentalitetu kao načinima i mišljenjima koji se odražavaju u postupcima pojedinoga kolektiviteta u određenome razdoblju (2009, str. 19). Skup mišljenja može predstavljati kulturne i ideološke koncepcije koje pripadaju domeni diskurzivne refleksije pa u tom kontekstu i kazališne predstave možemo promatrati kao manifestacije mentaliteta određene, u ovome slučaju dubrovačke sredine. Mentalitet je pojam koji treba razlikovati od ideologije jer mu je nadređen. Ideologija se temelji na uvjerenjima koja pak proizlaze iz mentaliteta te Dinzelbacher mentalitet slikovito opisuje kao kožu dok je ideologija odjeća (ibid., str. 19). Autor inzistira na dijalektičnosti pojma povijesnoga mentaliteta jer uz postojanje jednoga dominantnog mentaliteta redovito se javlja mogućnost za kreiranje nekih novih prostora promišljanja koji odudaraju od tog dominantnoga pogleda na svijet. Iz toga razloga ni jednu epohu ne bi trebalo promatrati kao homogen blok zatvoren u jedinstvenom kolektivnom mentalitetu (ibid., str. 18).

U drugoj polovici dvadesetoga stoljeća francuski povjesničari okupljeni oko škole *Annales* počinju koristiti termin *povijest mentaliteta* kao tip istraživanja koji se bavi

⁹⁰ Citat pruzet iz: Horden i Purcell (2000, str. 29).

⁹¹ U esejističkim promišljanjima Mediterana često se ističe analogija u mentalitetu naroda koji obitavaju uz Sredozemno more: *Grk je prijatelj sunca, mora, kavane i 'ćakule', kao i Španjolac i naš Dalmatinac. Sunčani zimski popodnevi pretvaraju cijelu mediteransku obalu u veliku terasu, na kojoj se raspravlja, protestira, gradi, razara, ali, uglavnom jadikuje i žali. Sunce, koje ljeti ubija ove narode, zimi im daje snage i nade* (Radica, 1971, str. 50).

⁹² Natuknica *Mentalitet* navedeno prema: Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40151>. Pristupljeno 14. lipnja 2020.

proučavanjem stavova ljudi prema njihovoj svakodnevici, a tiče se seksualnosti, obitelji, djetinjstva i smrti (Hutton, 1981, str. 237). Prema inicijalnoj i često citiranoj definiciji E. B. Tylora (1871) navedenoj u djelu *Primitivna kultura*, kultura se odnosi na *znanje, vjeru, umjetnost, moral, zakone i običaje* (ibid., str. 1). Koliko je pojam kulture sveobuhvatan svjedoči i podatak da su A. Kroeber i C. Kluckhohn u djelu *Culture, a Critical Review of Concepts and Definitions* (1963) naveli čak 257 različitih definicija kulture (navedeno prema Vince Pallua, 1999, str. 248). Namjerno ističemo obje definicije i mentaliteta i kulture jer se sve do pojave *Francuske škole* mentalitet često istraživao i „pokrivao“ terminom kulture. Huizinga u svojem kapitalnom djelu *Jesen srednjeg vijeka* (1964) iznosi idealistički koncept povijesti koji često zanemaruje običnoga čovjeka, dok mu je je primarni fokus na manifestacijama dvorske „visoke“ kulture, a takav koncept naslijeđen je od strane povjesničara iz 19. stoljeća. Hutton ukazuje na sljedeće : (. . .) *povjesničari mentaliteta istražuju sve oblike koje oblikuje mentalna aktivnost, bilo da je riječ o estetskim slikama, lingvističkim kodovima, ekspresivnim gestama, religijskim ritualima ili društvenim običajima. Opisujući ove oblike koji formiraju izražavanje ideja povjesničar mentaliteta mapira mentalni svemir koji oblikuje kulturu u njenim osnovnim karakteristikama* (Hutton, 1981, str. 238).

Trag na razvoj povijesti mentaliteta ostavit će i Fernand Braudel svojim konceptom geohistorijskoga strukturalizma. Braudel će strukturu povijesne kronologije podijeliti na tri temeljna dijela od kojih je prvi politička povijest, odnosno političko vrijeme sa svojim brzim izmjenama tek vrh koji povjesničari proučavaju, dok je dublja struktura povijesti društveno vrijeme (svakodnevica) sa sporijim izmjenama, a u samoj je srži geografsko vrijeme kojemu jedva možemo pratiti izmjene.⁹³ Na tragu povjesničara škole *Annales*, prilikom istraživanja dubrovačkoga mentaliteta tijekom povijesti potrebno je proniknuti u njezine dublje strukture, no ne samo povijesti već i geografije, bez zadržavanja isključivo na manifestacijama dnevnih događanja. Prema Braudelu, tek neksus geografskoga, socijalnog i političkog vremena stvara cjelovitu sliku povijesti. U ovome se radu upravo taj povijesni kontekst promatra kao preduvjet za razvoj mentaliteta pojedinoga naroda.

Temeljno djelo mediteranistike Braudel je počeo skicirati, ne slučajno, nakon svojega susreta s dubrovačkim arhivom 1935. godine.⁹⁴ Povjesničar koji je u *povijest vratio ideju*

⁹³ Za više o školi *Annales* i konceptu povijesnoga vremena Fernanda Braudela vidi u. Hutton (1981, str. 237–259).

⁹⁴ Braudel svoje uvodno izlaganje na skupu održanom na temu Mediterana započinje priznanjem: *Mediteran kao cjelokupnost nisam video odmah. Trebalo je da sačekam sve do 1935, što je trinaest godina čekanja! U tom sam trenutku imao sreće da se nađem u Dubrovniku. Njegov je arhiv čudesan, a to mi je bilo prvi put da sam imao mogućnost vidjeti brodove, parobrode i jedrenjake koji su odlazili sve do Crnog mora, upućivali se sve do iza Gibraltara i plovili do Londona, Brüggea i Antwerpena. Tamo sam počeo shvaćati Mediteran* (1989, str. 1061). Cjelokupni transkript okruglog stola vidi u: *Mediteran* (okrugli stol). U: *Naše teme* (1989, str. 1061–1095).

prostora svoj Mediteran počeo je promišljati upravo u Dubrovniku (Paić, 1998, str. 35). Braudel će u jednome svojem predavanju zabilježenom 1950. godine na College de France izjaviti: *Sjećam se kako sam jedne večeri nedaleko od Bahie bio obasjan vatrometima fluorescentnih krijesnica: blijeda su im svjetla sjala, pa se gasila, pa se opet palila, a da zapravo nisu rasvjetljavala tamu. Tako je i s događajima: iza njihova svjetla i dalje vlada mrak* (citat naveden prema: Paić, 1998, str. 35). I dok mrak za Braudela možda predstavlja povijest na čijem se obzoru pojavljuje tek poneki događaj koji možemo rekonstruirati, ali nam on ne može u potpunosti osvijetliti mrak, u kontekstu ove analize taj isti mrak predstavlja i povijest kazališta. Istražujući, De Marinisovom terminologijom, dokumente – monumente, slažući mozaik od segmenata arhivske građe, služeći se šturim didaskalijama u analiziranim komedijama, proučavajući arhivsku dokumentaciju vezanu uz prijepore oko kazališnih izvedbi, može se pretpostaviti da veliki dio cjelovitoga mozaika ipak ostaje pokriven koprenom vremenske distance. „Najsajjnija krijesnica“ u tome je mraku, uz pisani tekst, i onaj istinski monument koji je uz neke izmjene nakon potresa 1667. godine ostao petrificiran dokument kazališnih događanja i koji je proizišao iz realnih potreba onodobnih ljudi, a to je – prostor.

Kao što je već navedeno, prostor Mediterana ni politički ni vjerski pa ni ekonomski nije jedinstven prostor pa se opravdano postavlja pitanje može li se uopće govoriti o jedinstvenome mentalitetu? Diferencijacija na Mediteranu započinje već podjelom između latinskoga i grčkoga svijeta, a tu je i ona značajna podjela između Zapada i Orijenta, dodamo li tu i priobalno-planinsku, uže gledano jadransko-dinarsku (Vince-Pallua, 2006, str. 148), odnosno razliku između urbaniziranoga priobalja i ruralnoga, stočarskog zaleđa (razlika koja se pojavljuje na većemu dijelu mediteranskoga prostora), može se zaključiti da je riječ o prostoru konstantnih dihotomija. Primjerice, hrvatski dio Mediterana nastaje amalgamacijom različitih kulturnih kodova sukoba na dihotomijama ilirskoga-romanskoga, romanskoga-slavenskoga i urbanog-ruralnog (Czerwiński, 2018, str. 64). Ako i postoji jedinstveni Mediteran on se danas, iz pozicije suvremenih političkih previranja, ekonomskih interesa, nacionalnih državotvornih pozicioniranja, možda čini neprepoznatljivim. Mediteranska *povijest dugoga trajanja* ostavila je dokumente – monumente u književnosti, filozofiji i općenito kulturnoj baštini pa je logično za pretpostaviti da je imala utjecaja i na formiranje mentaliteta naroda koja tisućljećima koegzistiraju na jedinstvenome geografskom području.

André Nouschi naglašava kako posljednja dva stoljeća na Mediteranu dolazi do značajnoga broja migracija koje sa sobom nose miješanje raznorodnih mentaliteta pri čemu ističe sljedeće: *Međuetnički i međukulturalni transferi, remodeliranje i mijenjanje mentaliteta kao posljedice tih demografskih kretanja predstavljaju veoma značajnu pojavu. Taj na prvi*

*pogled nevidljivi fenomen imat će dugotrajne reperkusije u pogledu demografskih i socijalnih struktura, koje historičari neće smjeti zanemariti.*⁹⁵ Upravo transkulturalnošću i izmještanjem, odnosno spajanjem različitih mentaliteta, danas jača svijest o odnosu prema *Drugom*. Komparacijom Mediterana i sjeverne Europe Nouschi promišlja o nizu problema koji se otvaraju uslijed migracija što je u današnjoj geopolitičkoj situaciji i više nego evidentno. Iako je riječ o modernim promišljanjima vezanim uz noviju povijest, ovakve analize dovode do zaključka kako mentalitet ima i važnu, ako ne i presudnu ulogu u kreiranju političkih okolnosti. No iako se danas više ističu razlike, svojevrsan oksimoron egzistencije Mediterana je da je njegova homogenost uvjetovana pluralizmom (religija, filozofija, nacija) što je za posljedicu imalo kozmopolitizam utemeljen na etičkoj i estetičkoj osjetljivosti (Nash, 2012, str. 350).

Mediteran kao rodno mjesto kozmopolitizma. Sama riječ skovana od Diogena iz Sinope, suvremenika Aleksandra Makedonskog možda se najbolje odražava u kontekstu španjolske *convivencia* koja je opis zajedničkoga suživota i kulture kršćana, muslimani i Židova u Andaluziji od 711. do 1492. godine (2012, str. 343–344). Mirni suživot temeljni je koncept kozmopolitizma. Povijest kozmopolitskih gradova ostavit će trajan trag na razvoj specifičnoga mediteranskoga mentaliteta jer život u takvoj kulturi zahtijeva određenu fleksibilnost, nasuprot rigidnoj dogmatičnosti. I dok se današnji koncept multikulturalnosti razvija unutar okvira prava pojedinaca i potrošačke kulture, kozmopolitizam izrasta na poštovanju vlastite tradicije, ali i na anticipaciji, poštovanju i razumijevanju kultura onog *Drugoga*.⁹⁶ Mediteran je kao transnacionalna regija (Frykman, 199, str. 283) morao usvajati transkulturalni mentalitet kao imperativ opstanka. Dubrovnik nije iznimka, već sjajan primjer tog oblika mediteranskoga mentaliteta koji je uvijek na oprezu od *Drugog*, ali je i spreman na dijalog. Kad je riječ o Dubrovačkoj Republici 17. stoljeća ne može se govoriti o dosezima kozmopolitizma prethodno spomenutih gradova, ali stoljetno balansiranje između Bizantskog, Otomanskog, Austro-ugarskog carstva i Mlečana, pozicijom na razmeđu Istoka i Zapada, učinit će od Dubrovnika tipičan mediteranski grad koji će mentalitet graditi prije na trgovačkim interesima i diplomaciji, nego na dogmatskoj nepopustljivosti (Nash, 2012, str. 346).

Mediteranski mentalitet nije jednoznačan pojam, ali se može promišljati o određenim manifestacijama tradicionalnih shvaćanja i ponašanja unutar određenih skupina društva, analizom odnosa sela i grada, struktura obiteljskih odnosa, stava prema ženama, sindroma ponosa i časti, kao i odnosa prema svakodnevicu prikazanoga u dramskoj umjetnosti.

⁹⁵ Za više vidi u: Mediteran (okrugli stol). U: Naše teme (1989, str. 1078).

⁹⁶ Kao primjer kozmopolitskih gradova u prošlosti može se navesti: Aleksandrija, Konstantinopol, Smirna, Beirut, Bagdad, Solun i drugi trgovački gradovi Levanta (Nash, 2012, str. 345; Bučan, 2012, str. 189)

Područja za analizu su mnogobrojna, ali fokus ovoga istraživanja ostaje upravo na navedenim manifestacijama koje mogu ponuditi barem djelomičnu sliku dubrovačkoga mentaliteta druge polovice 17. stoljeća.

7.1. DUBROVAČKI MENTALITET U SMJEŠNICAMA

OBLITI PRIVATORUM PUBLICA CURATE (*Zaboravite osobne stvari, skrbite se za javne*)

Na ulazu u Vijećnicu u Dubrovniku

NON BENE PRO TOTO LIBERTAS VENDITUR AURO (*Sloboda se ne prodaje za svo zlato*)

Na vratima tvrđave Lovrijenac

Ova upozorenja, oba uklesana u kamen na ulaze političke i vojne moći, predstavljaju jezgrovitu, ali slikovitu sliku dubrovačkoga mentaliteta – davanje prednosti ciljevima kolektiva i države pred vlastitim interesima i ciljevima te osiguravanje slobode pod svaku cijenu jer sloboda se u Republici nije prodavala, ali se često skupo kupovala.⁹⁷ Iako Diversis svoj *Opis Dubrovnika* piše u 15. stoljeću, njegovo svjedočanstvo dokument je od neprocjenjive vrijednosti iz kojega se može iščitati model društvene strukture, ali i mentalitet Dubrovačke Republike koji se u svojoj biti, unatoč vanjskim utjecajima i povijesnim mijenama, nije značajno transformirao. Diversis nam bilježi upravo onaj segment dubrovačkoga mentaliteta koji se odnosi na izbjegavanje rata i spremnost na kupovinu mira, a sve u cilju izgradnje mirne i sigurne luke za svakog tko u Republici živi, kao i za onog tko traži pravdu (1983, str. 60). Iako takav opis iz današnje perspektive može djelovati apologetski, Diversisova vizija Dubrovnika svjedoči o jednome tipu dominantnoga mentaliteta u određenoj skupini i određenome razdoblju. Time navedeni natpisi uklesani na kamene fortifikacije nisu samo monumenti arheološke vrijednosti, već dokumenti svjetonazora duboko utkanoga u svijest dubrovačkoga kolektiva.

Geografski određen maritimnom kulturom Mediterana,⁹⁸ stiješnjen između planina, prirodno izoliran, zaštićen, društveno određen kršćanskim svjetonazorom, a politički oligarhijski strukturiran, pozicioniran na vjetrometini konstantnih političkih previranja, primoran na mnogobrojne političke kompromise kako bi uopće opstao, Dubrovnik stvara jedinstven mentalitet samoodrživosti koja uvijek prednost daje kolektivnom / državotvornom,

⁹⁷ Pojam *libertas* u svijesti Dubrovčana zaziva čak dva legitimiteta: povijesni (koji nastaje na tvrdnjama kako je grad oduvijek slobodan) i političko-teološki (koji se razvija iz teze o božjoj volji i zaštiti poglavito sv. Vlaha) (Kunčević, 2017, str. 81).

⁹⁸ Radica upravo povezanost s morem ističe kao temeljni preduvjeta razvijanje vještine kompromisa i sporazumijevanja, što je imanentno mediteranskom mentalitetu (2002, str. 69–70).

nego onom individualnom.⁹⁹ Dubrovačka Republika nije pridavala veliki značaj individualnim uspjesima svojih stanovnika pa se do danas sačuvao tek jedan personalizirani spomenik zaslužnom građaninu-pučaninu Mihi Pracatu (1527– 1607), a ta mu je čast dodijeljena iz razloga što je posmrtno državi u pohranu ostavio nemali imetak (Lučić, 1981, str. 162). I u strukturi vlasti Dubrovčani su prezirali mogućnost ostvarivanja pojedinačnih monopolističkih interesa ili izgradnju kulta ličnosti pa je knez biran iz redova plemstva na dužnost od mjesec dana i ponovno je istu funkciju mogao obnašati tek nakon dvije godine (ibid., str. 161). Osim vlastele koja je imala političku vlast te odlučujuću ulogu u pitanjima zakonodavnih odluka, već u 14. stoljeću započinje značajan ekonomski zamah pučana koji nisu vezani za obrt, već su svoje bogatstvo stjecali trgovinom, a kasnije svoj stečeni kapital ulažu u pomorstvo, manufakture i proizvodna poduzeća. Ti pučani okupljaju se u bratovštinu sv. Antuna pa se nazivaju antuninima. Nešto kasnije nastaje još jedna bratovština, lazarini, koju antunini gledaju s prijezirom kao mlađu, a time i manje dostojanstvenu (ibid., str. 158). Obje bratovštine izdvajaju se od pučana (*populus*) i smatraju se građanima (*cives*), no zbog osobnog animoziteta ne sklapaju brakove. Primjer je to još jedne segregacije unutar već disperziranoga dubrovačkog društva koja pridonosi strogoj društvenoj klasifikaciji. Takva društvena struktura ne ostavlja prostor za znatniju konsolidaciju ili nekakav oblik političkoga otpora prema oligarhijskom tipu vladavine te se ne stvaraju preduvjeti za ikakvu političku mijenu. Prednost takve društvene stratifikacije jest u činjenici da izostankom unutarnjih sukoba i održavanjem *statusa quo* dolazi do određenoga kontinuiteta i gospodarskoga prosperiteta, ali vremenom dolazi i do iscrpljivanja genetskoga materijala, a u gospodarskom smislu i do nemogućnosti odgovaranja na nove tržišne izazove upravo zbog mentaliteta nesklonoga alternativnim rješenjima (Prlender, 2005, str. 62).

Kroz višestoljetni ekonomski razvoj Dubrovačka Republika uspjela se upisati na kartu mediteranskih komuna koje su igrale relevantnu ulogu u povijesti toga prostora. I dok ostale dalmatinske komune pred kraj 15. stoljeća pod vlašću Mletaka polako ulaze u proces marginalizacije, Dubrovnik tek ispisuje svoju sjajnu stranicu povijesti. Svoj inicijalni gospodarski zamah Dubrovnik duguje zaleđu i eksploataciji bijele kovine balkanskih zemalja, što je za posljedicu imalo razvoj brodogradnje koja će, nakon zatvaranja rudnika, postati i temeljni izvor dubrovačkoga kapitala (Prlender, 2005, 55–62).

I Dubrovačku će Republiku kao i Veneciju, s kojom Dubrovnik dijeli prirodno neprijateljstvo i s kojom se u nekoj mjeri i međusobno uvjetuje, čekati podjednaka sudbina. Unatoč diplomatskim vještinama i trgovačkom ugledu neće se snaći u novonastalim političko-trgovinskim previranjima, upravo zbog svoje unutrašnje političke nefleksibilnosti

⁹⁹ Za povijest Dubrovnik i društvene odnose u Dubrovačkoj Republici vidi u: Foretić M. (2007), Lučić (1981) i Prlender (2005)

(Prlender, 2005, str. 61; Foretić M., 2007, str. 16). Već u 16. stoljeću Genova preuzima financijski primat u mediteranskoj trgovini. I dok se općenito na marginalizaciju Mediterana može gledati iz prizme velikih geografskih otkrića, Ivica Prlender ukazuje na još veću važnost portugalskog otkrića morskog puta do Indije što je izravno utjecalo na trgovinu mirodijama i za posljedicu imalo pad moći Venecije i jačanje atlantskih država i njihovih luka (Prlender, 2005, str. 60; Lučić, 1981, str. 164). Dubrovnik u svojim poslovima također pokazuje iznimnu konzervativnost koja ne odgovara duhu vremena. Dokaz toj tezi je da Dubrovčani 1640. godine u stranim bankama čuvaju 680 000 dukata, što je veća svota od one koju ulažu u poslove, a i kad ulažu, riječ je najčešće o vrlo neizvjesnoj trgovini (Lučić, 1981, str. 165; Prlender, 2005, str. 60). Ove činjenice oko dubrovačkoga poslovanja navedene su kao jedna od temeljnih odlika mentaliteta koji nije sklon inovativnosti u poslovanju. Iako je druga polovica 17. stoljeća, razdoblje koje je u fokusu ovoga istraživanja, obilježena i urbanističkom obnovom i nekim novim političkim strujanjima, sve te promjene nisu urodile dubljom izmjenom dubrovačkoga mentaliteta koji je padom političke i ekonomske moći sve više dobivao obrise perifernoga (Foretić M., 2007, str. 329–330).

Gospodarska kriza osjetit će se i u društvenoj slici grada. Osiromašena vlastela češće će posezati za državnim poslovima kako bi ostvarila ikakav prihod, ali do samoga svoga kraja ostat će uporna u svojem neprihvatanju brakova s građanskom klasom, neovisno o njihovom bogatstvu. Slabljenje financijske moći odražava se i na mogućnosti miraza pa plemićke i građanske djevojke nerijetko završavaju u samostanima (Lučić, 1981, str. 165). Slabljenje ekonomske, ali i biološke moći za posljedicu je imalo primanje dviju građanskih obitelji u krug plemstva 1666. godine, ali to nije išlo bez teškoća. Nakon potresa situacija je još kritičnija pa u taj privilegirani krug ulazi još osam obitelji (ibid., str. 166).

Ipak, bilo bi pogrešno zaključiti da su Dubrovčani to vrijeme novih izazova dočekali u potpunoj letargiji. Na naznake nekih novih političkih vjetrova u Europi, dubrovačke vlasti reagiraju već 1684. godine sklapajući ugovor s austrijskim vladarom i ugarsko-hrvatskim kraljem Leopoldom, a 1690. godine mudro promišljaju otvarajući konzulat u sve tranzitnijoj Rijeci, a sve u cilju opstanka i nametanja Republike kao monopolističkoga uvoznika – izvoznika robe dubokoga zaleđa (Foretić M., 2007, str. 17). No unatoč naporima da ostane jedna od dominantnih merkantilističkih silnica na Mediteranu, opće turbulentne promjene na europskim dvorovima, slabljenje španjolskoga utjecaja u 17. stoljeću te jačanje francuske dominacije u konačnici će dovesti do sloma Republike 1808. godine. Iako je nakon potresa 1667. godine dubrovačka vlast pokazala iznimnu organizacijsku vještinu te će još neko vrijeme opstati na fiskalizmu i dobro utvrđenome sustavu pomorstva i trgovine, ratna zbivanja u Europi odrazit će se nepovoljno na političku situaciju u Republici (ibid., str. 19).

No u svim tim previranjima može se pratiti dominantni mentalitet Dubrovčana koji nije sklon novinama, konzervativno štedi i ulaže u prokušane poslove, stoljećima uvjeren u svoju samoodrživost i vlastiti identitet.

Dubrovački identitet ne možemo promatrati kao monolitan već, s obzirom na različite zajednice koje su koegzistirale u određenom razdoblju, pluralan. U ranome novom vijeku Dubrovčani grade svoje identitete kroz pripadanje širim zajednicama; religijskim, jezičnim, klasnim te u tome razdoblju možemo pratiti dva komplementarna, iako ne i istovrijedna identiteta: politički, koji podrazumijeva biti građanin Republike, Dubrovčanin i onaj etnički koji znači pripadati širem kulturno-jezičnom krugu, biti: Slaven, Ilir, Dalmatinac, Hrvat.¹⁰⁰ Jedini dokumenti koji nam mogu pojasniti što je nekome značilo biti Dubrovčaninom jesu oni jurisdikcijski iz kojih je vidljivo da su Dubrovčani pripadnici Republike te da posjeduju status dubrovačkoga građanina pa se u dokumentima izrazi *civis Ragusii* i *Raguseus* nerijetko koriste u istovjetnomu značenju (Kunčević, 2017, str. 71). Terminologija će se tijekom stoljeća mijenjati pa je građanin (*civis*, *cittadino*) termin koji će se s vremenom početi vezivati uz pripadnike bratovštine sv. Antunina, dok će se pojam građanina sve češće mijenjati pojmom podanik (ibid., str. 72). Za biti građaninom / podanikom Republike trebalo je zadovoljiti pravne, ali i konfesionalne kriterije, odnosno biti isključivo katolik. Etnički identitet (slavenski, dalmatinski, ilirski, hrvatski) utvrđivao se prema nešto drugačijim kriterijima, a to su prvenstveno jezik i opis teritorija (ibid., str. 74–75).¹⁰¹ Politički identitet Dubrovčanima je predstavljao temelj lojalnosti Dubrovačkoj Republici, spremnost na maksimalnu žrtvu u slučaju ugroze, dok je etnička pripadnost imala „mekše“ okvire koji su se očitovali kroz solidarnost „našijenaca“, pogotovo pri susretu u „tuđem svijetu“ te kroz nešto jasniju kategoriju pripadnosti istome govornom području.

Mentalitet vlasti i njezinih građana, uz gospodarsku djelatnost i političke odluke, može se promatrati i kroz kulturnu reprezentaciju. Dubrovnik je kao katolički grad oligarhijski, klasno i konzervativno strukturiran, a zbog svojega geografskoga smještaja na Jadranskome moru i na razmeđu kršćanstva i islama stoljećima je stvarao vlastiti identitet mediteranskoga grada. I dok je geografija odigrala svoju ulogu u oblikovanju prostora grada i njegovu urbanitetu, odnosno scenografiji komedija koje su analizirane, konzervativna pa i represivna vlast ostavljala je trag i u književnosti, određujući teme i na taj način formirajući

¹⁰⁰ Politički identitete u svojoj superiornosti nije osjećao ugrozu od onog etničkoga, već mu je opasnost predstavljao onaj religijski (dolazak jezuita u Grad) i onaj lokalnoga tipa (pobuna na Lastovu) (Kunčević, 2017, str. 85).

¹⁰¹ Kunčević to pojašnjava na sljedeći način: *Iako je rođenje na teritoriju Republike i/ili porijeklo od njenih građana povlačilo građanski status, a time i dubrovački identitet, treba imati na umu da su mnogi novoprimitveni građani-Dubrovčani bili stranci rođeni izvan Republike. (...) Dok su etničke zajednice kojima su Dubrovčani osjećali da pripadaju ponekad uključivale i pravoslavne i muslimanske populacije, biti „Dubrovčaninom“ nužno je značilo biti katolikom* (2017, str. 77, 78).

sliku o sebi samoj (Fališevac, 2007, str. 5). Smješnice kao svojevrsni fenomen „lake književnosti“¹⁰² izbjegavaju tu indoktriniranu, režimsku formu i zbog svoje perifernosti na polju baroknoga izričaja, zaigrane i netendenciozne, ostaju izvan korpusa programatske književnosti koja nastaje u svrhu veličanja Republike. Iz arhivskih podataka saznaje se da su pod povećalo vlasti dolazile ne zbog izravnoga konflikta s vlašću, već zbog odnosa sa svakodnevicom, prvenstveno zbog izrugivanja Židova, a što je izvedbom komedije *Sin vjerenik jedne matere* doživjelo kulminaciju te završilo tužbom.¹⁰³ Takvi podaci svjedočanstvo su njihove suvremenosti, života unutar zidina te nam donose podatke o živim ljudima pa zahvaljujući tome zapisu saznajemo ime izvođača, Antonia Krivonosića i tužitelja, Samuela Pappa.

Kontrola vlasti nad književnom i teatrološkom produkcijom u razdoblju ranoga novovjekovlja možda je najjasnija u odabiru žanrova dubrovačkih autora, odnosno u potpunom izostanku fikcionalne proze, viteško-avanturističkih romana i novela te svih oblika koji veličaju individualnost i subjektivni prikaz (Fališevac, 2007, str. 20). Panegirici su rezervirani za svece, a logično, ističe se kult sv. Vlaha kao zaštitnika grada kojem je stihove posvetio i jedan od potencijalnih autora smješnica Petar Kanavelić. Odjeci jačanja protestantizma na tlu Republike osjetit će se i u obliku jačanja cenzure Senata koji će strogo kontrolirati rukopise i knjige nastale unutar države, ali i one koje se unose na tlo Republike (ibid., str. 21).

Smješnice su i u tom smislu autohtoni produkt vremena i okruženja u kojemu nastaju. Lišene čak i autorskoga potpisa, vjerojatno kolektivnoga nastanka, deindividualizirane do šabloniziranosti, obrađujući uopćene pojmove sa šarmom svjetovnoga i prozaičnoga humora, predstavljaju tipičan produkt autentičnoga dubrovačkog teatra druge polovice 17. stoljeća. Baš tako oblikovane ne predstavljaju ugrozu za vladajući poredak, u njima nema konspirativnih monologa, nastaju isključivo kao *eros bez thanatosa*, smijeh bez ozbiljne društvene kritike, a u svojoj tročinskoj strukturi svedene su na jednu temu – ljubav, odnosno matrimonijalizaciju i s jednim ciljem – nasmijati svoju domaću publiku. Prostor dubrovačkoga trga prostor je njihove slobode, razigranosti i izvedbe, ali taj trg predstavlja i njihov limes jer iako njihovu izvedbu možemo zamisliti negdje drugdje, prostor njihova mediteranskoga / dubrovačkog mentaliteta iz njih nije moguće apstrahirati.

Smješnice ne nastaju u formi mitologema i apologeta, već njihovim književnim / scenskim prostorom prolaze stereotipi, katkad i do karikature dovedeni tipovi likova. Ono što ostaje fokus ovoga istraživanja jest manifestacija svakodnevica u ovim komedijama. Ispod stereotipnih maski mogu se prepoznati figure dubrovačke stvarnosti. Uz izravno *ad nomen*

¹⁰² Za razliku između „visoke“ i „trivijalne“ književnosti vidi u: Žmegač (1976), Solar (1995).

¹⁰³ Vidi potpoglavlje 4. 2. Arhivski dokumenti o smješnicama.

spominjanje likova iz svakodnevice, poput navedenoga Samuela Pappa, pa i spominjanje dubrovačkoga rabina Arona Koena i kancelarista Mara Ruga (Blasina, 2003, str. 10; Šundalić i Pepić, 2011, str. 29) možemo govoriti i o paradigmama, odnosno tipovima: staraca, žena, supruga sluga i sluškinja.

Poetološki sagledane, smješnice ne predstavljaju vrhunac baroknoga dubrovačkog književnog stvaralaštva, a samom formom više podsjećaju na odjeke renesansnoga teatra i onodobne talijanske produkcije. Ono što im daje značaj autohtonosti i predstavlja njihov *genius loci* jesu likovi i prostor u kojem se grade odnosi. Kako bi se proniknulo u mentalitet Dubrovčana promotrit će se četiri tipa odnosa koji se pojavljuju u deset komedija: bračne zajednice, odnos staro-mlado, odnos prema ženama, odnos prema Židovima.

7.2. BRAČNE ZAJEDNICE

*Dim bez ognja i ljubav bez koristi jedna je stvar: na dimu se ne može ogrijat,
a s ljubavi golom ne može se pomoć*
Ljubovnici (I, 6).

Uzimajući u obzir značajne kulturološke, vjerske i ekonomske razlike, ne može se govoriti isključivo o mediteranskoj tipologiji braka. Ipak, pojedini antropolozi pokušali su analizirati određene modele obiteljskoga života i bračnih zajednica prema zajedničkim karakteristikama koje bi mogle dati odgovor na pitanje postoji li okvir koji bi mogli nazvati mediteranskim modelom obiteljskoga života i braka. Jedna od takvih studija je i Hajnalova (1965) u kojoj autor donosi kasnije često osporavanu tezu o europskom, odnosno zapadnoeuropskom i neeuropskom modelu obitelji, odnosno o modelima obitelji koji se formiraju istočno i zapadno od zamišljene crte St. Petersburg – Trst. Temeljnu razliku između europskoga i neeuropskoga modela Hajnal vidi u dobi ženidbe i stopi celibata. Zapadno je dob stupanja u brak razmjerno visoka, kao i stopa celibata, dok je na istoku i dob stupanja u brak i stopa celibata niska. Godinu dana nakon ove dvomodelne klasifikacije koja je izazvala mnoge kritike, javlja se Laslett (1972) sa svojim četveročlanim modelom. On predlaže podjelu (prema formiranju obitelji i kućanstava) na: zapadni, zapadni / središnji ili srednji, mediteranski i istočni (Čapo-Žmegać, 1996, str. 184). Neosporno, geografske podjele i analize bračnih zajednica sa sobom nose i političke konotacije, a upravo na primjeru Hrvatske jasno je da se, što zbog političkih a što zbog ekonomskih razlika u regijama, ne može govoriti o unificiranom obiteljskom sustavu jer su se na ovome području ispreplitale osobine istočnoga (mediteranskoga) i središnjeg pa i zapadnoga tipa obitelji (ibid., str. 191).

Za potrebe ovoga rada analizirat će se na mediteranski model. Njega karakterizira viripatrilokalno¹⁰⁴ stanovanje bračnoga para i održanje autoriteta u starijoj generaciji, niska dob sklapanja braka za ženu i visoki postotak vjenčanih, veliki postotak srodnika u kućanstvu, mali broj nuklearnih, a veliki broj složenih obitelji, radna snaga su srodnici, a ne sluge (ibid. , str. 185). John G. Peristiany (1965) svojim zbornikom *Honour and Shame, The Values of the Mediterranean Society* dat će inicijalni zamah promatranju Mediterana kao jedinstvene regije. U dominantno tradicionalnom konceptu mediteranske obitelji, autor ističe marginalizaciju žene i dominaciju agnatskih veza (ibid. , str. 2). Relevantan uzorak, a time i unificirano distinktivno obilježje mediteranskoga prostora može se promatrati i kroz dominaciju patrijarhalnog odnosa te izrazitoj distinkciji između muške i ženske uloge koje rezultiraju podjelom prema kojoj je javna sfera isključivo vezana za muškarce, dok ženi pripada ona intimnija – privatna (Gilmore, 1982, str. 194).

U predindustrijskim društvima obitelj je jedan od temeljnih oblika regulacije društvenih odnosa kao i kontrole pojedinca te određivanja mogućnosti i granica njegova djelovanja (Janeković-Römer, 1993, str. 236). Kompleksnost i značaj bračne zajednice u Dubrovačkoj Republici opisuje i Diversis u svojem izvještaju o Dubrovniku u kojem iznosi da se sam čin sklapanja braka sastojao od nekoliko etapa te je od čina dogovaranja, preko isplate miraza do samoga čina vjenčanja moglo proći i do pet godina (1983, str. 60–61). Gospodarski prosperitet očevoj obitelji i produženje roda muževe obitelji u 17. stoljeću (a i prije) svrha su egzistencije žene.

Osim ekonomske dimenzije, brak je imao i ulogu jačanja i širenja zajednice. Dubrovačka vlast dobro je prepoznala važnost regulacije obiteljskih odnosa kao ključnoga strukturnog elementa u unutarnjoj političkoj stabilnosti. Koliko je vlast bila involvirana u obiteljske i bračne odnose možemo iščitati iz Statuta Dubrovačke Republike u kojemu je cijela četvrta knjiga posvećena temama iz obiteljskoga zakona pod naslovima: *O mirazu i prćiji, O ženinoj postelji i ruhu, O ruhu koje moraju dobiti nevjeste, Da se miraz i prćija ne smiju davati bez isprave, O ženi koja mora čuvati vjernost postelji nakon muževe smrti, O ženi koja ne želi čuvati vjernost bračnoj postelji, O očevoj ovlasti glede ženidbe sinova, O majčinu daru kćeri redovnici, O vlasti roditelja nad sinovima i kćerima, O zetu koji se prihvaća umjesto sina, O siročadi i njihovim dobrima te njihovim skrbnicima itd.* (navedeno prema: Tomašević, 2014, str. 79). Kao pozitivne aspekte državne intervencije u sferu obiteljskih odnosa unutar dubrovačkoga društva Janeković-Römer navodi brigu oko siročadi, od imenovanja tutora do zbrinjavanja nahočadi i siročadi u domovima te arbitražu u obiteljskim sporovima u slučaju velikih sukoba. Vlast je intervenirala, odnosno zabranjivala

¹⁰⁴ Bračni par ostaje živjeti u kućanstvu mladoženjine obitelji.

tajno sklopljene brakove koji nisu bili u interesu obitelji, čime je naravno koncept braka kao intimnoga čina dvoje ljudi u potpunosti anuliran (1993, str. 238–239).

Dubrovačko bračno pravo zasniva se na jakoj rimsko-bizantskoj tradiciji, ali je u njega interpolirano običajno pravo na koje se dubrovački statut često pozivao, a ne treba zanemariti ni slavensku običajnu crtu (Janeković-Römer, 1994a, str. 10–17). Bračni i osobni životi uvjetovani su crkvenim i svjetovnim zakonom koji katkad stoje i u suprotnosti. Iako je u kršćanstvu kanonsko pravo imalo velik utjecaj, komuna je pisala svoja načela funkcioniranja, nerijetko ulazeći u privatnost domova, čak i ložnica (Janeković-Römer, 1993, str. 236). Temeljna razlika između svjetovne (laičke) i crkvene koncepcije braka je u tome što prva štiti gospodarske interese i ima političku dimenziju, dok se druga temelji na prokreativnoj politici. Laička koncepcija braka veza je između dviju kuća, a ne dviju osoba. Proći će dugi niz godina prije negoli kanonsko pravo zaživi među laicima. Pismeni bračni ugovor obavezan je od 1446. godine, a jedinstveni obred vjenčanja prihvaćen je tek nakon Tridentskog koncila 1563. godine (Janeković-Römer, 1994a, str. 60; Nikolić, 1996, str. 77). No statutarno zakonodavstvo i dalje ostaje na strani zaštite prava vlastele štiteći brakove koji nisu imali nekakve veze s romantičnom ljubavlju ni pravom pojedinca. Brak između pripadnika različitih društvenih skupina, vlastele i pučana bio je zabranjen, pa čak i ako je riječ o imućnim pučanima. U svrhu očuvanja staleške endogamije u 15. stoljeću donesena je odredba kojom se prekršiocima zabrane oduzimaju privilegije vlastele. Godine 1464. ta je odredba ublažena, odnosno takvome je prekršitelju omogućeno pomilovanje, ali pod uvjetom da za to glasuju svi članovi Vijeća (Nikolić, 1996, str. 79) .

Staleški strukturirano društvo posebno je bilo osjetljivo na sklapanje brakova između različitih društvenih skupina, a kad govorimo o Dubrovačkoj Republici 17. st. realnu zapreku u sklapanju brakova među plemstvom činila je i njihova unutarstaleška podjela na *salamankeze* i *sorboneze* (Lučić, 1981, str. 169). Do raskola plemstva ne dolazi samo iz pogleda na vanjsku politiku, već su sve češći sukobi i oko pitanja, viđenja demografske politike. Nekad homogena vlasteoska zajednica razdvaja se u dvije frakcije. Cilj je održati plemićku oligarhiju, ali način na koji će se to postići povod je još jednom rascjepu među plemstvom. Posljednje otvaranje plemićkoga kruga dogodilo se 1336. godine i vlasteoski stalež u 17. stoljeću postaje svjestan da je doveden na sam rub egzistencije. Ipak, prvi prijedlog da se određenim građanskim obiteljima pruže privilegije plemstva uz nadoplatu od 10 000 dukata, 1646. godine, odbačen je od strane Senata (Čosić i Vekarić, 2001, str. 329–332). Nakon niza formalnih zahtjeva i uredbi, prva građanska obitelj primljena je u red plemstva tek 1666. godine. Te iste godine, Veliko vijeće kreće i korak dalje u jačanju plemstva te je *ukinuta zabrana vjenčanja vlastele u trećem stupnju srodstva, a drugom je, za*

razliku od dotadašnjeg ograničenja na plemkinje iz dalmatinskih gradova, vlasteli dopuštena ženidba s plemkinjama iz bilo kojeg grada. Trećom, najvažnijom odredbom, dubrovačkoj je vlasteli, do daljnjega, bila dopuštena ženidba s nevjestama iz uglednih građanskih obitelji (ibid., str. 331–332). Iako je primarna funkcija ženidbe s bogatim građankama bila izdašan miraz, a obitelji koje su se iz građanskih redova primale u vlasteoski krug su, uz zasluge, morale uplatiti i izdašnu svotu u državnu blagajnu, jasno je vidljiva nevoljkost vlastele da taj model primjenjuje u praksi. Godine 1682. Veliko vijeće ukida odluku iz 1666. godine o sklapanju brakova s imućnim predstavnicima građanskoga staleža, a 1696. godine dolazi do potpunoga staleškoga zatvaranja jer je čuvanje endogamije bilo preduboko usađeno u svijest vlastele (Čosić i Vekarić, 2001, str. 329–332; Janeković-Römer, 2003, str. 18). Brak je tijekom cijeloga razdoblja trajanja Dubrovačke Republike bio stvar javnoga interesa, ojačavanja imovinskoga i utvrđivanja društvenoga statusa, a najmanje se ticao glavnih aktera: žene i muškarca, individua koji ga sklapaju i njihovih intimnih htijenja.

Bračni odnosi kao središnja kohezijiska točka društvenih odnosa iskorišteni su kao tema i u dramskoj obradi. Smješnice prepoznaju matrimonijalizaciju i bračne odnose kao temeljnu dramsku podlogu, a netrpeljivost između supružnika jedna je od omiljenih tema ovih komedija. Naravno, u svrhu burle, odnosi između supružnika dovedeni su do karikaturalnosti. U komediji *Jerko Škripalo* već u uvodnome dramskom sukobu između Jerka koji je i vlastelin i njegove supruge Pere saznajemo sve o njihovoj netrpeljivosti koja se očituje u svađi u kojoj supruga izjavljuje da je toliko sita njegova *po svemu neskladna života* da ne haje, *ako će crna Rijeka odnijeti i vino i baštinu* (JŠ I, 1). Vjerojatno je kod publike izazvao smijeh i opis Jerkova pokušaja da ubije suprugu pri čemu je i dao svoju slikovit opis sputanosti u braku: *Bog ti me skapúlô od nje; cazzo [k ... c] ne da mi nigđe nogâ razvesit: svud za mnom, svud me traži, svud me spijâvâ, sveđ mi grîntâ, a nada sve u njoj velik svjet i velike kònsulte (...)* (JŠ I, 3).

Uz bračne običaje u Dubrovačkoj Republici usko je povezana i praksa „isplaćivanja“ djevojaka iz roditeljskoga doma – u obliku miraza ili dubrovačkim jezikom *prćije*, još jedna od čestih tema dubrovačkih smješnica. Proučavajući mediteranski način života na primjeru varijacija tema bračnoga života, Hughes Owen dolazi do zaključka kako se mirazna praksa pojavljuje u tek četiri posto svjetskih kultura te upravo to obilježje koristi kako bi dokazala sinkronijsko i dijakronijsko jedinstvo i distinktivnost Mediterana od drugih regija (1978, str. 263). U Dubrovniku tema miraza ima političku i društvenu dimenziju i neraskidivo je povezana uz bračni odnos. Sluga Intrigalo u komediji *Ljubovnici* pojašnjava kontekst vremena u kojemu živi, a i ekonomski aspekt ljubavnih odnosa sljedećim riječima: *Današnji dan se ne kupuje ljubav na te smokve suhe, nego na gol dinar* (LJ I, 2). Takav tip percepcije

braka ponavlja se i u komediji *Lukrecija* ili *Trojo* u kad Doktor zaključuje: *Među svijem trgovinam nije bolja trgovina nego vijerat s f[ar] matrimonij* (LiliT II, 3). Ovakve sentencije pretpostavka su za analizu stavova onodobnoga društva kojem je miraz predstavljao osnovu za utemeljenje bračnoga odnosa.

Koliko je tema miraza bila bitna svjedoči i pravna regulativa toga vremena. Vijeće je imalo nemalu kontrolu i nad miraznom politikom, između ostaloga, jer je rješavanjem bračnoga statusa žena gubila nasljedna prava koja ostaju muškom potomku (ako ga ima) i time bila isključena iz gospodarskih djelatnosti kako bi se održala cjelovitost posjeda (Janeković-Römer, 1993, str. 238). Mirazna politika ulazila je u domenu nasljednoga prava pa su se refleksije iste osjećale u unatarobiteljskoj dinamici. Miraz se stoga u Dubrovačkoj Republici nije prepuštao slučaju, već je bio reguliran statutarno, ali i prema crkvenome pravu (Nikolić, 1996, str. 80). Arhivski podaci i danas svjedoče o gotovo stoljetnoj borbi za kontrolu nad tom bitnom stavkom u realizaciji bračnoga odnosa.¹⁰⁵ Razlog državnoj intervenciji u miraznu politiku mogu se tražiti u konstantnoj demografskoj ugroženosti, što zbog epidemija koje nisu bile rijetkost u prošlosti, a što zbog rigidnoga poimanja društvene stratifikacije zbog kojega nisu prihvaćani brakovi između različitih staleža. Mirazi plemića i plemkinja vrtoglavo su rasli, a i sama ceremonija vjenčanje bila je skupa.¹⁰⁶ Vlast je u nekoliko navrata intervenirala u obliku ograničavanja maksimalne visine miraza, u potpunosti svjesna mogućih demografskih posljedica. Prekršitelji zakonom propisanih miraza kažnjavani su novčanom, a postojala je i mogućnost zatvorske kazne (Nikolić, 1996, str. 80–81).

Miraz je bitan parametar koji ženi daje određeni legitimitet unutar obitelji. Za razliku od pravne prakse, književna ostvarenja fleksibilnije i s manje ozbiljnosti prilaze toj važnoj društvenoj problematici. Autori komedija znali su prepoznati atraktivnu temu vlastite sredine i učiniti je središnjim motivom komedija. U komediji *Džono Funkjelica*, škrti Jerko ne želi dati pet tisuća za miraz svoje kćeri, dok sluga Kusalo savjetuje da : (...) *s vragom priloži i šestu, nek jednom pristanu skandali* (DŽF I,2). U istoj komediji otac mladoga Džona ima drugih briga jer potražuje upravo pet tisuća da mu se u kuću preko ženidbe sina *con ogni ragione* vrati onoliko koliko je dao svojoj kćeri u prćiju (DŽF III,1). U komediji *Jerko Škripalo* miraz se javlja i kao razlog sukoba između glavnih likova Jerka i njegove supruge Pere pri čemu Jerko prijeti kako će se razvesti od supruge i u kuću dovesti cijeli *bùrdio* a ona neka ostane *s onom kućom oborenom uz Pròvâljenû ulicu i s one deset dolac zemlje nad*

¹⁰⁵ Za arhivske podatke i izmjene Statuta na temu miraza vidi u: Nikolić (1996, str. 77–84).

¹⁰⁶ Diversis detaljno opisuje dubrovačke pirne običaje u prvoj polovici 15. stoljeća iz kojih je vidljivo da su obveze mladoženje da na dan svadbenoga kvasca (javne objave vjenčanja od strane svećenika u crkvi sv. Marije i dana kada se mijesi kvasac od kojega će se raditi svadbena torta) priređuje gozbu za svoju obitelj, ali i šalje darove gotovo svoj vlasteli, liječnicima, upravitelju škole, kancelarima i računovođi, a isto ponavlja za pet do osam dana. Diversis, s pomalo sjete, zaključuje da taj običaj pomalo izumire, iako ga se najbogatiji još drže (1983, str. 62–63).

gradom pod Brgatom, na kojijeh ne može ni čépčeg rodit, a što mu je donijela u prćiju (JŠ III, 7). Na to mu Pera replicira: *Lùdôrijo, veće valja moja galantàrija, bidzàrija i gràcija nego svo tvoje imanje* (JŠ III, 7). Gotovo identičan dijalog odvija se među supružnicima Dživom i Šimunom u komediji *Šimun Dundrilo* kad glavni lik supruzi predbacuje: *A čudo mi ste i dali! Ta kuća oborena u uskoj Pròvâljenoj ulici i desetak paràdžika àli ti dolacah zemlje nad gradom pod Brgatom, na kojih ne može bâr čépleg da bude (...)*, a na što mu supruga Dživa odgovara u potpunosti istovjetnom replikom Perinoj: *Veće valja moja galanterija, bidzàrija i gràcija nego svo tvoje imanje* (ŠD I,1). Iz ovoga primjera zaključujemo čak dvije stvari, ne samo da je za ženin status u obitelji supruga veliku ulogu igrala količine *prćije* koju je donijela, već i da je i obje komedije pisao isti autor ili skupina autora jer su replike u potpunosti podudarne.

Matrimonijalnom politikom koju su diktirali oni najimućniji nerijetko se dolazilo do situacije da su djevojke kojima roditelji nisu mogli omogućiti dostatan miraz odlazile u samostane gdje su postajale *dumne* (redovnice). Upravo od takve sudbine koju joj priprema otac strahuje i Mada: (...) *hoće da se ja u dumne obučem, a nek on može činiti sve što mu je drago* (M I, 3). Anuhla u komediji *Džono Funkjelica* lamentira nad tužnom sudbinom Jeline kćeri jer su joj se sve *vrsnice poudale*, a ona zbog očeve nevoljkosti da plati miraz ostaje kući. Sretna okolnost za mladicu je što cijelu stvar oko vjeridbe preuzima majka Jela uz blagoslov svojega rođaka Stijepa: *Ovako imaju učinit vrijedne žene kad imaju tvrdoglave ihorante muževe* (DžF II, 9). Uz elemente dubrovačke stvarnosti, ovakav opis situacije u komediji mogao je izazvati smijeh upravo zbog nevjerojatnosti da bi žena u onodobnim društvenim okolnostima mogla ovako djelovati.

Naravno, treba napomenuti da se život pučanki razlikuje od života plemkinja. Pučanke su imale nešto slobodniji status već samom činjenicom da su mogle privređivati, a zabilježeni su i slučajevi da su same privrijedile svoju dotu i priskrbile si prostor za život (Janeković-Römer, 1994a, str. 94). Ekonomska neovisnost žene uvijek pretpostavlja važnu odrednicu njezina društvenoga statusa. Do tog tipa „neovisnosti“ nije se dolazilo lako. Prhun u komediji *Jerko Škripalo* Milicu savjetuje: *Ostavi te suze, draga, za prodavat ih amântom, kad otvoriš bùtîgu kô čine sadašnje gòdišnice kad se udadu* (JŠ II, 4). Iz ove Prhunove replike jasno se iščitava povezanost s onodobnim društvenim prilikama jer se referira na *sadašnje gòdišnice* koje očito dolaze do određene samostalnosti, ali tek udajom ili pak ljubavnikom. I Andrijula savjetuje sluškinji Milici da posjeti jednog trgovca koji svoje ljubavnice bogato nagrađuje a uz to: (...) *mladić nije ni vjeren, mogao bi ve koga i za ženu uzeti i otvorit joj stačunčić i butigu, da prodava, kako i ostale, brižnice* (...) (SK I, 7). Ako govorimo o sluškinjama tu slobodu izbora treba shvatiti uvjetno i više kao iznimku nego

pravilo, a njihov težak život godišnica, spravljenica, djevojaka, čupica itd.¹⁰⁷ opisuje se i u smješnicama. Iako plemkinje koje su se u Dubrovniku zvale vladike nisu imale nikakvu političku ulogu ni moć, u svojem su kućanstvu vodile glavnu riječ oko organizacije života služinčadi (Stojan, 2003, str. 95). Sav realan teret brige o kućanskim poslovima nosile su sluškinje. U komediji *Jerko Škripalo* sluškinja Milica se žali svojem dragom Mileti, pri tom opisujući tešku situaciju u kojoj se nalazi: *da mi se prije skapúlat iz ove vražje kuće gdje se ne može ni gosparu ni gospođi ugodit, ne pristajući gospar napastvovat me, kako se naučio i gospođu; a gospođa cijec džilozije na svaki čas skândale čini: sve što je orinálâ bilo u kući razbila mi je oko obraza. Zato me vodi di znaš, ako sam ti mila i draga* (JŠ I, 6). O želji da ostanu gradu gdje se lakše živi progovara Katarina u komediji *Džono Funkjelica*: *Ne vjeru, gosparu, što ću se tuć po selijem, dje se dobru živieš četr miseca samo ljeti, a ostalo tuga i žalos; neka ti grada ter grada, naj liše sada, dje ko umije plañom tako i onako potegnut maļicom i kaćom prikucnut, ne mañka mu dvaes dinara na dan* (DŽF III, 3). Vladike su vodile brigu i o mirazu svojih sluškinja. I upravo su takve situacije iz stvarnoga života obuhvatile smješnice. Pera, koja je zasigurno plemkinja, jer joj se suprug Jerko u komediji predstavlja kao *knez dêcembra i viceconte delle tre isole* (JŠ I, 3 i 4) brine o tome kako da dostojanstveno isprati djevojku iz svoje kuće pa da se jednom reče: *Izašla je iz kuće Jerka Škripala djevojka s kuplicom* (JŠ I, 1).

Kad se govori o plemićkome staležu, a što vrijedi i za bogate pućane koji su često oponašali njihove norme i njihov pristup braćnom odnosu, onda je bitno naglasiti da želja djevojke po pitanju odabira braćnoga partnera u potpunosti irelevantna. Interesi obitelji prioritet su nad osobnim interesima, iako je Crkva afirmirala slobodan pristanak zarućnika kao presedan za sklapanje braka. Društveni položaj žene ovisio je isključivo o njezinoj pripadnosti rodu, obitelji. U patrilinearnom, agnatskom obiteljskom sustavu kao što je bio dubrovaćki, žena se vrednuje ako realizira dva antipoda. Gotovo kontradiktorno, s jedne se strane cijeni ideal djevićanstva, dok se s druge strane očekuje realizacija majćinstva. Ženidbenim ugovorom žena je izvršila svoju ekonomsku funkciju te joj preostaje zadovoljiti još biološku – prokreativnu. Upravo je tema ženske plodnosti obrađena u komediji *Džono Funkjelica*. Dramski sukob između Margarite i njezina supruga Rade, u koji se upliće i Andrijula Baborice (travarica), u cijelosti se odvija oko braćne ložnice i želje za potomstvom. Andrijula, uz sve savjete o travama od kojih se ističe i mandragora, ipak naglašava *da je najveći lijek za imat djecu muža guvernat i š ñim bit u miru* (DŽF II, 4). U pomirbenome tonu završava i komedija *Jerko Škripalo*, po jednostavnoj formuli matrimonijalizacije, ključu u

¹⁰⁷ Za više o životu sluškinja u Dubrovaćkoj Republici vidi u: Stojan (2003, 95–137)

kojem funkcioniraju sve smješnice, bračna ložnica je mjesto mirenja gdje se i muž i žena *lasno umiri, ako se i svade* (JŠ III,1).

Vječna tema renesansnih komedija, kao i smješnica koje nastaju na njihovu nasljeđu, jest ljubav (D'Amico, 1972, str. 123). Smješnice u tematiziranju bračnih odnosa i njima povezane mirazne politike ne izlaze iz stereotipnih komediografskih formulacija koje brak opisuju kao kupoprodajni ugovor lišen stvarne emotivne povezanost (kod likova koji već jesu u braku) i lamentacije mlađih zaljubljenika koje se unatoč preprekama (najčešće nastalih zbog nesuglasnosti roditelja) na kraju komedije razrješavaju matrimonijalizacijom. Iako plošno strukturirane, u smješnicama se s određenim sociokulturnim predznanjem može interpretirati motivacija likova, a burlama i gruboj komici pronalazi se i ključ za iščitavanje onodobnoga dubrovačkog mentaliteta. Žene sputane društvenim normama u smješnicama dobivaju slobodu izražavanja, progovaraju o svojoj poziciji u brakovima, godišnice svjedoče o svojoj nezavidnoj poziciji, a očevi se tuže zbog velikih cijena miraza i skupoće vjenčanja. Iako prezentirane u komediografskome ruhu, teme vjenčanja, braka i miraza podudaraju se s onodobnim društvenim prilikama. Žanrom komedije o njima se progovara na slobodniji način, što smješnice čini atraktivnima za onodobnu publiku. Analizom teksta i njegova izvantekstualnoga konteksta stvara se cjelovitija slika složenoga i cjelokupnoga produkcijsko-repcijsko procesa.

7.3. ODNOS PREMA ŽENAMA

U maskulinoj kulturi mediteranskoga kulturnog kruga duboko je utemeljena pretpostavka o drugorazrednoj ulozi žena koja je potisnuta u intimu doma i isključena iz pozicije donošenja društvenih odluka, predodređena isključivo za prokreativnu ulogu (Muraj, 2004, str. 85). U onome poetskom i estetskom poimanju konotativno značenje sintagme mediteranska žena iznimno je široko. Asocijativnost pojma često graniči s preuveličavanjem i kreće se u limesima stereotipa. Prva asocijacija je nerijetko žena - majka, ali česta je i žena – ljubavnica, strastvena žena lišena okova racionalne svijesti. Tako ju Lawrence Durrell (2012)¹⁰⁸ vidi kao nasljednicu prototipa Afrodite koja se iz različitih perspektiva može učiniti zarobljenom, ali je ipak matica obiteljskoga gnijezda. Opisuje ju u sveobuhvatnosti njezine strasti i u temeljnom uživanju u svemu, pa čak i u vlastitom očaju. Predrasude prema kojima žena nije inteligentno biće, već njome vladaju emocije, a ne razum, duboko je ukorijenjena u kulturu Mediterana, a o tome nam svjedoče i stoljeća starije književnosti u kojima se o ženi

¹⁰⁸ Članak objavljen u *Trećem programu hrvatskoga radija* (2012, str. 261–265) preuzet je iz izvornika: Durrell (1969).

pisalo isključivo u polju stereotipa, bili oni idealistički ili mizogini.¹⁰⁹ Od takvih poetskih vizura, predrasuda i stereotipa udaljeni su oni pristupi koji društveni status žene u razdoblju ranoga novog vijeka, a i ranije, pokušavaju definirati kroz znanstvene historiografske i antropološke činjenice. Arhivski materijal, posebice sudski spisi, pomažu nam u rekonstrukciji načina života žene.¹¹⁰ Doživljaj žene kao bića koje unosi kaos, ugrozu, eksplozivnoga i nekontroliranoga proizlazi iz isključivo muške psihološke projekcije (Gilmore, 1982, str. 195) U svojem radu *Anthropology of the Mediterranean Area* (1982) navedeni autor donosi novu perspektivu u promišljanju mediteranske obitelji i društvenoj ulozi žene, često marginaliziranoj i od strane samih antropologa. Na primjeru Italije Gilmore ističe obitelji kojima dominira žena čija je uloga ogovaranjima, upletenosti u svakodnevicu mjesta te komunikacijom s drugim ženama uspostaviti društvenu kontrolu koja koegzistira paralelno s političkom moći muškarca (1982, str. 196). Ukazujući na određene zanemarene segmente ženskoga polja dominacije stvara se prostor za suvremenije pristupe analizi ženske pozicije u patrijarhalnim društvima. S određenom domestikalošću žene i njezinim isključivanjem iz javne sfere u mediteranskom se kulturnom krugu često dolazi do zaključka o njezinoj submisivnosti (Gulin Zrnić, 2004, str. 114). Neupitno je da je nad mediteranskom ženom u ranome novom vijeku konstantno stajao muški autoritet koji joj je određivao zakonske parametre, nametao moralne uzuse ili je čak u najboljoj namjeri poetski uzvisivao. Sve su to segmenti koje je potrebno uzeti u obzir pri rekonstrukciji stvarnoga života one *Druge* u razdoblju ranonovovjekovlja.

U Dubrovačkoj Republici distinkcija između spolova / roda osjetila se već pri samome rođenju. Kao i u većini dalmatinskih gradova, muškarci su imali prvenstvo u nasljeđivanju, a kćeri su mogle doći u poziciju nasljeđivanja isključivo ako nisu imale braće (Tomašević, 2014, str. 79). Owen Hughes miraznu politiku definira i kao oblik *razbaštinjenja* (1978, str. 290). Samom činjenicom da kći nema nasljednu ulogu, nije se vodila ni prevelika briga o njezinu obrazovanju. Djevojčice nisu imale pristup konvencionalnome sustavu edukacije pa ih je tek manji broj svladao pisanje, a još je manji broj bio onih koje su učile latinski i talijanski (Tomašević, 2014, str. 79). *Žena je u Dubrovniku od svog djetinjstva do zrelog djevojaštva živjela, koliko se zna, između četiri kućna zida, gotovo odijeljena od svijeta. Primivši prvu, početnu obuku većinom u 'dumana', rasla je i odgajala se dalje uz majku koja ju je pripravljalala za budući praktični život* (Marković Z., 1970, str. 36). Djevojke su isključivo podučavane vještinama koje će ih pripremiti za jedinu društveno prihvaćenu

¹⁰⁹ Valentina Gulin Zrnić propituje identitet žene u razdoblju srednjega i novoga vijeka kroz različite kontekste: od crkvenog mizoginog poimanja ženske tjelesnosti i grešnosti do ravnopravnosti pri sklapanju braka, humanističkoga koncepta koji je vrednovao žensku ljepotu duhovnost i obrazovanje te onog kulturnoga konteksta u kojemu se žena promatra kroz kod ponosa i srama (2004, str. 97–118).

¹¹⁰ Vidi u: Gulin Zrnić (1999a, 2004); Janeković-Römer (1993a, 1993b, 1994, 2003, 2008); Stojan (2003, 2007).

ulogu u njihovu životu, a to je majčinstvo. Ženama je u potpunosti bilo ograničeno intelektualno i kulturno djelovanje, pa čak i fizičko kretanje. Dubrovkinje nisu participirale u kazališnome životu, osim u samostanskim uprizorenjima, o kojima ponešto saznajemo neposredno iz arhivskih dokumenata koji datiraju u 18. stoljeće (Fališevac, 2007, str. 31; Marković Z., 1970, str. 31). Zdenka Marković (1970) opisuje da su na obiteljskim zabavama i u ljetnikovcima mlade plemkinje mogle gledati predstave s neke vrste lože – balature koje je bila ograđena drvenom rešetkom (ibid., str. 38).

Kada se govori o položaju žene u Dubrovniku 17. stoljeća onda je potrebno prisjetiti se da je to vrijeme reformi zaokupljenih moralnim normama, obilježeno rekatolizacijom života. To je razdoblje novih strujanja u kojima se odstupa od renesansnoga poimanja čovjeka i filozofije, a što uz društvene ima izravne reperkusije i na književno stvaralaštvo (Pantić, 1971, str. 221). Može se slobodno konstatirati da to razdoblje nije sklono ni ženama koje se ni ne pojavljuju na umjetničkoj sceni. Tek 18. st donosi neke promjene, kada u Dubrovniku djeluju: Lukrecija Bogašinović, Marija Dimitrović Bettera i Anica Bošković. Sedamnaesto stoljeće može se nazvati *stoljećem Njezine šutnje*, ali to ne znači da o ženama nisu pisala muška pera i to često s mizoginim predznakom (Janeković-Römer, 1994a, str. 126; Fališevac, 2007, 28–29). Pisanje o ženi kretalo se unutar dva pola, s jedne strane neoplatonističko poimanje žene kao ideala koje je na tragu renesansnoga poimanja, a s druge intenziviranje srednjovjekovnoga koncepta nastalog na judeo-kršćanskom i antičkom mitu o demonskoj ženi (Fališevac, 1996, str. 123). U tom kontekstu *Slava ženska* Šibenčanina Jakova Armolušića, koja nastaje kao odgovor na Ivaniševićovo djelo o demoničnosti ženskog bića, predstavlja pravo osvježenje na literarnom obzoru književnosti 17. stoljeća. Armolušićevi stavovi proizlaze iz svjetonazora bliskih humanizmu (Fališevac 1995, str. 78), ali takvi su primjeri prikaza žene ipak više iznimka nego pravilo. Mit o lijepoj i obrazovanoj plemkinji koja uz svoju prijateljicu Maru Gundulić Gučetić stvara stihove i promišlja život iz filozofskoga aspekta u hladu arkadijskog ljetnikovca, stvorilo je 19. stoljeće, a lijepa je priča našla svoje poklonike i kasnije (Fališevac, 2007, str. 26). Iako je Cvijeta stvarna povijesna ličnost, takvo mitologetsko poimanje žene nije stvaran prikaz života plemkinja u ranome novom vijeku. U 17. stoljeću obilježenom konzervativizmom i rekatolizacijom svih sfera života osjećaju se posljedice i u književnoj produkciji, posebice u prikazima žena koji se kreću od mizoginije, kao što je to slučaj s Gundulićevim djelom *Suze sina razmetnoga*, pa do erotske objektivizacije prisutne u poeziji Ivana Bunića Vučića i Ignjata Đurđevića (Fališevac, 2007, str. 28). Anonimne smiješnice s kraja 17. stoljeća ne mogu se smjestiti, s obzirom na pitanje prikaza žene, ni na jedan od ta dva pola. Intencija njihova nastajanja je prije svega zabaviti publiku pa su i promišljanja o nekim temama u njima svedena tek na izazivanje

komičnog efekta. Ipak, mizoginih elementa ima, pa u komediji *Ljubovnici* Dotur Prokupio stilom *versus rapportati* savjetuje svojeg učenika Fabricija Pisoglavića da ne vjeruje ženama ni njihovoj ljubavi riječima: *Drži na pamet, quod jemina corpus, opes, animam, vim, lumina, ocem, polluit, anhelat, necat, arbat, accerbat*. (LJ I, 16) Prijevod bi glasio: žena prlja, guši, usmrćuje, otimlje, lišava, zagorčava tijelo, imutak, dušu, snagu, očinji vid, glas. Daleko je to od Gundulićevih i Ivaniševićevih mizoginih stavova i nalazi se kao element humora jer su doktor i učenik zaljubljeni u istu ženu, no ipak upućuje na živopisnost pri opisu žene kao demonu. U istoj se komediji naglašava i uvriježeni stav o nestabilnosti ženskoga karaktera koju možemo promatrati još od Držićeva vremena: *Ćud però ženska smišna je î volubile* (LJ I, 2). Pri oslanjanju na odluke o životne važnosti, preporučljivo se osloniti na mušku procjenu što jasno izgovara lik mladog Džana u komediji *Lukrecija* ili *Ždero*: (...) *ja sam držaniji slijedit oca n[ego] li mater, pokli su žene lašnje za prevarit se negoli ljudi* (Liliž II, 1). Patrijarhalni svjetonazor publike zasigurno u takvome stavu nije vidio ništa sporno.

Karakterizacija ženskih likova u komedijama poprilično je pojednostavljena, ali to i ne odudara značajno od ženskih uloga u stvarnome životu. Od ženskih likova u smješnicama susrećemo:

- a) mladice za udaju (Mada u komediji *Mada*, Lukrecija u komediji *Ljubovnici*, Lukrecija u komediji *Lukrecija* ili *Trojo*, Slava u komediji *Sin vjerenik jedne matere*, Pera koja se fizički ne pojavljuje na sceni u komediji *Pijero Muzuvijer*, ali je prisutna u razgovorima u kojima je opisana kao galantna i lijepa djevojka, Margarita u komediji *Beno Poplesija*),
- b) sluškinje (u svim komedijama, osim u komediji *Lukrecija* ili *Trojo* gdje ulogu sluga imaju isključivo muškarci),
- c) supruge koje su u sukobu sa svojim suprugom zbog: njegove nevjere (Pera u komediji *Jerko Škripako*), škrtosti (Pera u komediji *Jerko Škripalo*, Jela *Džono Funkjelica*), nepolodnosti (Margarita u komediji *Džono Funkjelica*), suprugove želje da odseli (Dživa u komediji *Šimun Dundrilo*), odabira nevjeste (Elena u komediji *Lukrecija* ili *Trojo* te Frana u komediji *Pijero Muzuvijer* koja nije u izravnom sukobu sa suprugom, ali je posinak optužuje za intervenciju u njegov potencijalni brak),
- d) ljubavnice / *amance* (Kate Lopudka u komediji *Jerko Škripalo*, Mara Slavic u komediji *Starac Klimoje*, Anica Moemuća, kurtizana u komediji *Beno Poplesija*, Lucija u komediji *Pijero Muzuvijer* supruga Frana Lopiže koja se ne pojavljuje na sceni, ali se

insinuira da je ljubavnica Kola Puliza i Sima Štipavca, Mandaljena u komediji *Pijero Muzuvijer*),

e) udovice (Lučija u komediji *Džono Funkjelica*, Krile u komediji *Starac Klimoje*) i

f) vilenice (Ljeljena Rogoeva u komediji *Jerko Škripalo*, Andrijula Bahorica u komediji *Džono Funkjelica*, *nijeka mađioničina* iz Konavli u komediji *Starac Klimoje*, a travarica se kao neaktivan lik pojavljuje i u komediji *Pijero Muzuvijer*. U komediji *Lukrecija* ili *Trojo* gospođa Elena se koristi magijom koji je naučila od *jedne Rćanke*).

Smješnice su prostor verbalne slobode, lascivnih upadica i psovke ali, i to je ono bitno, prostor u kojemu žena ravnopravno participira u verbalnoj igri. Iako je razmještajem tijela u prostoru žena postavljena u unutarnji prostor kuće ili na, funjestru, slobodu joj ipak daje verbalni prostor koje ne poznaje limese. I ženski likovi koriste terminologiju istovjetnu muškim likovima pa Pera, Jerkova žena, supruga naziva *majmunom* i *liscicom* (JŠ I, 8). Neki od ženskih likova pokazuju i fizičku dominaciju pa Margarita u komediji *Džono Funkjelica* svojem mužu i fizički prijeti : *Onda ću te ohajat, kad ti ovu crevlu omlatim oko te ćusave brade (...) ter ću te naučit, kako ćeš ženom govorit* (DŽF I, 5). I Dživa u komediji *Šimun Dundrilo* prijeti supruhu: *Ne znam koja me drži da te svega sad ne izgràfàn! I još ne znaš što može učinit jedna rasrđena žena* (ŠD II, 5). Pa kada Šimun uvrijedi ženu komentarom: *Ti si budala, a i čini mi se da je u tebi narav ištetila dvi žene*, Dživa mu ne ostaje dužna komentarom: *A u tebi nije dovršila nì pô čovika* (ŠD II, 15). U hibridnom žanru smješnice glas žene postaje, barem za potrebe scenskog humora, ravnopravan glasu muškarca.

U smješnicama je uz suprugu, ali i ljubljenu ženu nerijetko vezan zoomorfizam. Jerko Škripalo ne štedi na komparacijama svoje žene sa zmijom, viperom, baziljiškom: *Po rane kuljenove, Prhune, jedva sam ušiko onega baziljiška – moju ženu! inkimto [obajao] jo' sam da zaspi: bješe ovaliki huhor nadigla, da me pekne, ma joj se nijesam do – našo jo' sam kontravenen [lijek protiv otrova]*. Perhun (sluga) nastavlja s gospodarevom terminologijom: *Ono je, gosparu, vrla zmija ljutica! damula je i mene onom zubljom, da mi će se znat i za vele dane*. (JŠ III, 3). I Dotur Prokupijo svoju će ljubljenu Lukreciju nazvati *zmijom ljuticom* koja uzvraća *jed i otrov u slasti juvene* (LJ I, 9). U komediji *Džono Funkjelica* Rade, koji je Bosanac, koristi još „ruralniju“ terminologiju pa svoju ženu naziva *kučkom* i *svinjom* (DŽF I, 5) i *objesnom kobilom* (DŽF II, 4).

U svih deset komedija pojavljuju se i mladice spremne za udaju koje su relativno pasivni likovi limitirani lamentacijama na *funjestri* i ovisne o pomoći svojih sluškinja te

sputane odlukama svojih roditelja. Njihov je jedini cilj udaja jer je pretjerana sloboda djevojku mogla lišiti „dobra glasa“. Služavka Anka u komediji *Ljubovnici* upravo to pojašnjava mladoj Lukreciji: *Trijeba je svakako da se udaš (...) Ne možeš zaisto nego jedan dan steći kojigodi glas koji nećeš otresti* (LJ I, 4). Deša u komediji *Pijero Muzuvijer* ovim riječima hvali svoju unuku Peru koja se nalazi kod rodice (odvojena od urbanoga prostora i njegovih poroka) i tamo čeka svoje vrijeme za vjeridbu: *Simo, da vidiš aràjdō bi se koliko je gālānta i lijepa djèvōjčica izišla! Umije ùdarat, kàntat, bàlat, i sve što se krepòsti može naći – sve su u njoj. Ma da ti rečem, veće je uspjela za ùdadbē; zato, Simo, trijeba je veće da jom ištemo nà prešu vjerenika.* (PM III, 17)

Za razliku od toga tipa zaljubljenih djevojaka, u komediji se javlja cijeli niz sluškinja koje imaju veću dramsku i scensku pokretljivost. One zajedno s muškim likovima u komediji pokreću radnju, sudjeluju u burlama, a dozvoljen im je i lascivni diskurs i ponašanje na javnim mjestima. Primjeri onoga što bi se nazvalo nemoralnim ponašanjem na javnome mjestu vezani su uz uvijek sluškinje. U komediji *Pijero Muzuvijer* razgovor između Džive i Trijeskala poprima jasnu seksualnu konotaciju kad Trijaskalo predlaže: *Hodi veće, ne gubimo vrijeme – ovdì ćemo, a na što mu Dživa odgovara: Idi, òbješenjāče! Šti si se pomamio?! Ne vuci me, ne deri ovo hāljinā okò mene* (PM II, 15). Vesela biva i kažnjena od strane svoje gazdarice Lučije, nakon što prizna da ju je Fantažija poljubio *per forza* (M II, 16). Iza te scene stoji didaskalija: *Odi je mlati i za kose vuče u kuću* (M II, 16). U smješnicama sloboda služinčadi se dovodi do krajnosti, apsolutne seksualne slobode pa Vesela u raspletu komedije bira čak dva vjerenika i Obloždera i Fantažiju: *ja ću vas oba ađustati, uzet ću oba, to će jedan jednu noć spati sa mnom, a drugi drugu* (M III,22). Naravno, takav rasplet bio je moguć jedino u komediografskoj praksi, ali se bez obzira na burlanje nije pripisivao pripadnicama višeg staleža koje uredno čekaju svoje vjerenike na funjestrama, uz pokoju asistenciju sluga.

Sluškinje nisu bile zaštićene ni u privatnome prostoru. U stvarnosti, podređenost gospodarima često je rezultirala raznim oblicima zlostavljanja sluškinja (Stojan, 2003, str. 95–137). U smješnicama koje nisu imale intenciju društvenoga angažmana ipak postoje detalji u kojima se može osjetiti dinamika društvenih odnosa i društvena dominacija muškoga svijeta nad ženama. Jednostavna komika prikriva praksu uobičajenoga zlostavljanja sluškinja od strane njihova gospodara. Gotovo uzgred prolazi replika sluškinje Maruše koja svojem vjereniku na pitanje kad će pirovati odgovara: *O temu veće ja mislim nego tî. Da mi se prije skapùlat iz ove vražje kuće, gdje se ne može mladoj gospođi ugodit; a oni stāri pomamio se je po svu noć izvan kuće, a paka ne pristaje napastvovat me, kako se naučio, zato me vodi gdje znaš, ako ti sam mila, draga i ugodna* (ŠD I, 8). Gotovo identičnu lamentaciju naveli smo na primjeru sluškinje Milice u komediji *Jerko Škripako* (I, 6). Tamnu stranu života sluškinja u

gospodskim kućama otkriva i Pera, realnije opisujući situaciju žaleći se na svog supruga: *Neće mu reuškati svaku redom s punijem trbuhom, a s praznom skrinjom iz kuće odpravljati; ili je baba ili je godišnica; ili kmetica ili tovijernica – ništa ne osta cijelo prid njim* (JŠ I, 8). Ovom replikom ulazimo u još jednu dimenziju likova koji se pojavljuju u komediji, a i u stvarnom životu, a to su *amance*, odnosno ljubavnice. Jerko se otvoreno hvali te zaključuje da mu nije njegovih *amanâcâ*, *gũčula* bi mu pala. Ljubavnice u komedijama strahuju za svoju čast pa Jekova ljubavnica Kate moli: *ma nemo da mi to obazna muž er je ono oholo zvijèrče* (JŠ I,10), dok je Mare na vijest o zarukama svojega ljubljenoga Mara koji je njoj obećao da ću ju vjeriti, svjesna da za njegovu ljubav stavila čast pod noge (SK II,5). U ovim komedijama nema izravne kritike preljuba pa likovi, akteri preljuba, ne prolaze s osudom. U arhivskoj se građi može pronaći veliki broj spisa koji govore o ljubavnim odnosima oženjenih muškaraca i o posljedicama takvih odnosa koji su rezultirali izvanbračnom djecom ili, tragičnije, čedomorstvima. Muškarci nisu snosili nikakve društvene posljedice po tom pitanju pa su djecu iz takvih veza mogli i priznati te im ostaviti dio nasljedstva (Tomašević, 2014, str. 80). Teret stigmatizacije padao je isključivo na ženu koja je tim činom izvanbračnoga odnosa ili seksualnog čina, pa makar on bio i prisilan, obeščastila ne samo sebe, već i svoju obitelj, a time i sama sebi ograničila mogućnost braka ili ostanka u službi (ibid. , str. 84). Uzvik *godišnice* Marice koja se pokušava obraniti od gospara Dživa: *imalo bi te sram biti, da te ko vidi, ne bi me htio uzet vjerenik* (SK I, 10) iz perspektive arhivskih podataka zvuči kao replika svakodnevice, rečenica koju su mnoge mlade djevojke ponavljale na sudu u procesima u kojima su branile svoju na silu uzetu čast.

Uz lik ljubavnice u smješnicama se pojavljuju i udovice čije je kretanje po pozornici ipak nešto slobodnije pa udovica Lučija u komediji *Mada* naređuje sluškinji da zatvori kuću: (...) *er hoću otiti u jedne prijateljice; na vjeru mi je mučno iz kuće ishoditi, ma se ne može s manjim* (M II, 9). No i udovice su na meti brze društvene osude pa Krila (i sama udovica) zaključuje: *Ali dobro je rečeno da mi mlade udovice na ljepotu i bizariju od vjerenika prigibamo, koga vidimo u crevicah na tacijeh od kartuna, u čosi od armizina, u košulji na fortunuu, ončas im se i silom tiskamo* (SK I, 5). Krila će u zanosu svoje ljubavi poželjeti u kuću primiti Dživa, mladića u kojega je zaljubljena, a služavka Marica tu će slobodu gospodarice usporediti s ograničenjima koje doživljavaju služavke: *A da mi to činimo i amante u kuću vodimo, ončas biste nas ko zle žene iz kuće gonile* (III, 3). I udovice i ljubavnice imaju jednu zajedničku odrednicu u komedijama, a koja svoju podlogu povlači iz društvenoj stvarnosti, a to je da su te žene bile pod većom pažnjom društvene kritike i izloženije komentarima. U komediji *Starac Klimoje* imamo obje tipologije žena pa se Maru Slavic opisuje kao: *Najfamoznija kurva koju ima Dubrovnik* (SK I, 1), dok za udovicu Krilu

Mlasakalo govori da je *kurvina namurana* (SK I, 2). Iako Krila zbog svojega materijalnoga i društvenoga statusa ima veću mogućnost odabira partnera pa bira između čak *dvanaes koji govore da je hoće* (SK I, 2), obje žene su u komediji svedene na objekt zadovoljavanja muških nagona. Maro Svrdonica, u kojega su obje zaljubljene, zaključuje: (...) *vjerenica mi će biti od konsolacioni prikodan ovezijek poklada, a Mare Slavic prikonoć* (SK I, 11).

Još jedan „sloj“ ženskih likova koji se pojavljuje u komedijama čine vilenice / bahorice / vidarice. I ta tipologija žena pripada segmentu onodobne dubrovačke svakodnevice. Unutar svoja četiri zida žene su razvijale vještine potrebne za opstojnost vlastite obitelji. Odnosilo se to i na kućna znanja o brizi oko bolesnih i nemoćnih, a neke su po tim vještinama bile prepoznate i u široj okolini koja im se obraćala za pomoć (Stojan, 2003, str. 175). Jerko Škripalo u istoimenoj komediji za pomoć oko krađe vina zove vidaricu Ljeljenu Rogoevu koja se predstavlja kao *sultana iz vlaške zemlje* (JŠ I, 7), a proriče mu da će ga žena nadživjeti. U komediji *Džono Funkjelica* uz lik Andrijule koja je vješta travarica i pomaže ženama oko nerodnosti, neposredno se vezuje odnosno spominje tema čedomorstva jer je Kusalo optužuje: nastaje amalgamacijom *da si onomade u dzoru iskopala onoga nekršteńaka u Kolorińi* (DŽF II, 7). Unatoč teškim optužbama Andrijula je u komediji prikazana kao vješta travarica i pozitivan lik. Bahorica se kao lik pojavljuje i u komediji Lukrecija ili Trojo. U komediji *Starac Klimoje gospođa Jela hoće intrigavat š njekom mađioničinom iz Konavli* kako bi spriječila vjenčanje Krile i Dživa (SK II, 8). Iako nije izravno prisutna na sceni, na bahoricu se aludira i u komediji *Pijero Muzivijer* kada Pasko savjetuje bolesnoj Katarini da joj u pomoć dođe žena koja zna koristiti ulja i trave (PM II, 6).

¹¹¹ U komediji *Lukrecija* ili *Trojo* vilenica nije aktivan lik, ali gospođa Elena, kako bi spriječila vjenčanje svojega jedinca Džana za djevojku koju ona ne vidi kao dostojnu suprugu, koristi znanja koje naučila od *jedne Rćanke* (LiliT II, 8), a njezin sluga Skapin naziva je *vještičinom* (LiliT II, 2).

¹¹¹ Za više o temi vilenica/bahorica vidi u: Šundalić i Pepić (2011, str. 122–125).

7.4. ODNOS STARO – MLADO

Komediografska praksa izrugivanja starim zaljubljenicima prenesena je u dubrovačke komedije još iz antičke, a potom i eruditne komedije, iako dio komediografske stereotipizacije vjenčanja između starijih muškaraca i žena nisu bili samo dramaturška fikcija, već dio dubrovačke stvarnosti. Kroz cijelo trajanje Dubrovačke Republike vlastela je samostalnost žena smatrala neprimjerenom pa su plemkinje bez roditelja punomoć oko matrimonijalnih obveza davale rođacima ili prijateljima obitelji (Janeković-Römer, 1994, str. 66). Upravo zbog straha od samovolje vlastite djece u ranome novom vijeku roditelji su bračne ugovore sklapali godinama unaprijed. Crkveni kanon dozvoljavao je da se takvi ugovori napišu u dobi kada djeca navršše sedam godina. Prema Diversisovu izvještaju roditelji su djevojčice zaručivali u dobi od 10 do 12 godina, a udavale su se s 15, 16 godina pa i kasnije. U 15. stoljeću dubrovački zakonodavci ograničavaju donju dob za ženidbu, i to 14 za djevojčice, 20 za mladiće (ibid.). Koliko je djevojčica u dobi od 14 godina mogla biti psihofizički spremna za brak, danas se može samo nagađati. Velika razlika u godinama mogla je otežavati bliskost između supružnika. Ta razlika često se objašnjava običajem da se sestre uz najčešće izdašne svote miraza udaju prije od braće. Muškarci pak ženidbom u zrelijim godinama dobivaju miraz od obitelji žene, ali se i približavaju dobi kada dobivaju nasljeđe od svojih očeva, što im povećava financijske mogućnosti za samostalan život. Očevi isplatom miraza odgovornost za čast svoje kćeri prebacuju na muža i njegovu obitelj, a ako im je taj blizak i godinama, zet postaje garancija prosperiteta njegovoj obitelji (Nikolić, 1996, str. 80). Društveni položaj žene ovisio je o njezinu bračnom statusu pa je bilo prihvatljivo da žene stupaju u brak čim su fizički stasale, za razliku od muškarca koji je osiguravao egzistenciju obitelji te je mogao stupiti u brak tek kad bi je osigurao (Vekarić, 2000, str. 29). Zanimljivo je kako društveni uzusi u svakome razdoblju donose svoje norme prema tome što znači to fizički stasati, pa je u 17. stoljeću i ranije bilo sasvim dovoljno da djevojka napuni 14 godina. *U 18. stoljeću prosječno su se udavale s nešto manje od 24 godine, a više od jedne trećine udavalo se i prije navršene dvadesete. Očigledno se uloga plemkinje svela isključivo na reproduktivnu razinu i stoga se nastojalo do krajnjih granica iskoristiti njenu fertilnu dob. Prije 30. godine ženilo se 17,5 % plemića, dok je u toj dobi bilo udano 80,7 % plemkinja. Najveća prosječna dobna razlika između ženika i nevjeste u svim istraženim uzorcima bilježi se baš u vlasteoskom krugu; iznosi više od 14 godina u vremenskom rasponu od 1731. do 1780. godine* (ibid., str. 30). Iako u okviru stereotipa naslijeđenih iz prethodnih književno-stilskih razdoblja, tema razlike u godinama između zaljubljenika i djevojaka za udaju pronaći će se i u smješnicama.

Galerija zaljubljenih staraca (Jerko Škripalo, Pavao, Lovro Kalebić, Simo Štipavac, Starac Klimoje, Niko, Andro) koji su prošli pozornicom izazivajući podsmijeh dio su dubrovačke svakodnevice, što dokazuje i Vekarićeva analiza. Osudu koju su doživljavali na pozornici, vjerojatno prešutno zbog društvenih normi, nisu smjeli doživljavati u domeni stvarnoga života. Stari ljubavnici omiljeni su likovi komedije ranonovovjekovlja. U uvodnome solilokviju komedije *Starac Klimoje* naslovni junak izaziva podsmijeh publike opisujući svoje stanje: *Kad ti se, brajo, u stare kosti ljubav usadi, pogana je stvar, a najviše u lakomu čovjeku kako sam i ja: vrtim se, privraćam se, pečem se, trudim, mučim se, stinem, treptim, nijemim, mrem, bez pameti sam; gdje sam, tuj nijesam, a gdi nijesam, tu mi je pamet, što mi je drago, nije mi drago. Tako me ova ljubav od onomande spela, da nijesam u meni: vodi me, tjera me, nosi me, krca me, goni me, smuca me, raskiduje me, drži me, ne da me, dava što ne dava, što me svjetuje, neće, što neće, kaže, da ja ne znam što ću; i tako me i tako opkružila da mi ništa ne manka za poginut* (SK I, 1). Navedeni citat stereotipna je lamentacija starca kojega je pogodila Amurova strelica. U komediji *Lubovnici* (I, 2) možemo pratiti kako se zaljubljenom starcu izruguje vlastiti sluga, simboličnoga imena Intrigalo. Sluga starcu prenosi tobožnje riječi gospođe Lukrecije koja je za starca čula od svojega, ni manje ni više nego, pokojnoga djeda. I sluga Obložder koristi se sličnom terminologijom kad zaljubljenoma starcu Pavu objašnjava da ga Lučija neće: *Zašto je ona mlađahna, lijepa i gizdava, a ti si star, sadnovit; strah je je da ti ne budeš po svu noć spati* (M II, 2) a još je i eksplicitniji kad starca opisuje: (...) *kad pljuješ, da para da ćeš se razdrijeti; da prdiš ko da mušketerija puca, da imaš veću kilu negoli glavu na sebi, zato da ne možeš već ni hodit* (M II, 2).

Uz grubu komiku vezanu uz starce i njihovu zaljubljenost lamentacija starog Lovra Kalebića u komediji *Ljubovnici*: *O che infelicità di quest secolo! To li se i ljubav na dinar dan današnji kupuje? Nije ovog bilo u moje doba, nego se je ljubav dosizala gledajući, dvoreći i kantajući* (LJ I,3) svjedoči i o nepovratnosti vremena, koju svaka generacija neizbježno doživljava pri čemu je pogled na prošlost idealiziran.

Lik starca Andra zaljubljenoga u mladu Slavu u komediji *Sin vjerenik jedne matere* ipak se ponešto razlikuje od ostalih komičnih staraca. Andro cijeni svoga sina (koji je isto zaljubljen u Slavu) i uviđa svoju zabludu te ustupa mjesto mladima bez prevelike scenske agonije.

Neuklopljenost u vrijeme i nemogućnost ostvarenja vlastitih htijenja, izlaganje ruglu i podsmijehu, a u konačnici i društvenoj osudi sudbina je svih *senes* koji su hodali pozornicom od antike preko renesansnih komedija do smješnica. Isti ti *senes* u stvarnome su životu bili dio prešutnoga društvenog konsenzusa koji je nastao u svrhu očuvanja vlasteoske endogamije. Iako je brak s velikom dobnom razlikom u kojoj je muškarac stariji društveno

prihvaćena činjenica, ne znači da se na tu pojavu nije gledalo s ironijom, što živopisni opisi u smješnicama i dokazuju. Iako je riječ o ironijskom odmaku, stavivši u fokus lik zaljubljena starca komedija vodi svojevrsan dijalog sa svakodnevicom i aktualnom temom dubrovačkoga novovjekovnog društva.

7.5. ODNOS PREMA ŽIDOVIMA

Prvi arhivski podaci koji govore o prisutnosti Židova u Dubrovniku sežu u 14. stoljeće, a tiču se liječničke djelatnosti, uloge koje su tijekom povijesti preuzimali mnogobrojni Židovi (Tadić, 1937, str. 12). Židovi se u većem broju naseljavaju u Dubrovniku krajem 15. stoljeća, što je izravna posljedica njihova progona iz Španjolske (1492) i Portugala (1498) (Tadić, 1937, str. 36, Fališevac, 2007, str. 32). Svoj relativno dobar status koji su uživali u Republici ima veze sa statusom koji su imali u Osmanskom Carstvu, a poznato je da se Dubrovnik nije volio zamjerati Porti (Fališevac, 2007, str. 34). Već i prije svoga dolaska i uspostavljanja kolonije u Dubrovniku, Židovi su uspostavili razgranatu mrežu trgovačkih odnosa na Mediteranu. Posebnost je njihovih trgovinskih odnosa da isključivo surađuju s pripadnicima svoje zajednice što nije izravno ugrožavalo dotadašnje dubrovačke poslove, već ih je naprotiv nadopunjavalo, a time su i sebi mogli ostvariti relativno mirnu koegzistenciju u gradu (Tadić, 1937, str. 400–402). Tadić u svojoj knjizi *Jevreji u Dubrovniku* (1937) iznosi zanimljivu tezu o povezanosti židovskih djelatnosti kao preduvjeta njihove mirne koegzistencije s Dubrovčanima. Upravo iz razloga što se Židovi u Dubrovniku nisu puno bavili novčarskim poslovima, koji su bili njihova elementarna djelatnost diljem Europe, Dubrovčani ih nisu smatrali ozbiljnom prijetnjom njihovim poslovima, a što je dugoročno imalo značajan utjecaj na integraciju Židova u zatvoreno društvo kakva je bila Dubrovačka Republika. U 16. stoljeću Dubrovnik je imao i korist od židovske trgovine jer je to razdoblje jačanja stranih trgovačkih flota na Sredozemlju pa su i skromni angažmani dubrovačkoga brodovlja od strane židovskih trgovaca za potrebe prijevoza robe iz Italije do Dubrovnika bili od koristi (ibid., str. 401).

Cijelo razdoblje koegzistencije nije proteklo bez povremenih antisemitskih strujanja. Primjer za to dijecezanska je sinoda sazvana u katedrali 19. travnja 1606. godine na kojoj dubrovački nadbiskup talijanskoga podrijetla Fabio Tempestivo zaziva cijeli niz dekreta koji se između ostaloga dotiču i ponovne getoizacije Židova i novih smjernica koje ograničavaju komunikaciju Židova i kršćana. U cijelu se priču upleo i poznati dubrovački filozof i humanist Nikola Gučetić koji je, u skladu sa zaključcima sinode, održao u katedrali između ostaloga i *Le tre lettioni contra Il Ebrei*. Iako bi se po samome naslovu predavanja moglo

zaključiti da je riječ o tekstovima izrazitoga antisemitskog naboja, Gučetić se svojim sugrađanima obraća sa s *miei dilette Ebrei* (moji ljubljani Židovi), a naziva ih i braćom. Svrha tih predavanja nije bila poticanje mržnje, već pomalo fantazmagorička zamisao preobraćenja Židova na put kršćanske vjere (Pantić, 1971, str. 221–222).

O društvenoj ulozi Židova u Dubrovniku uz arhivske podatke vjerodostojno svjedoči i prostor. Skučeni prostor geta koji se prostire na svega 50-ak kvadrata ipak nije marginaliziran, kako bi se možda moglo očekivati. Taj odvojeni prostor činila je Žudioska ulica koja se nalazi u središtu grada, a povezana je s dvije bitne gradske ulice: ulicom Prijeko i Placom na kojoj se nalazi i ulaz u geto (Tadić, 1937, str. 368–369). Dubrovački su Židovi oduvijek živjeli i izvan geta pa u 18. stoljeću već dvije trećine njih živi izvan toga prostora, velikim dijelom u ulici Prijeko (Miović, 2013, str. 40). Živopisan primjer toga jest artefakt ostavljen u prostoru i to u obliku fontane. Voda koja kršćanima predstavlja i sakralnu dimenziju ipak se nije mogla dijeliti sa Židovima. Iz tog razloga, nakon izgradnje najvažnijih gradskih fontana Velike i Male Onofrijeve česme u blizini Male česme, izgrađena je i *žudioska* fontana za koju se pretpostavlja da je prije potresa bila smještena u getu. Danas se dijelovi te fontane mogu vidjeti na Pilama (Miović, 2005, str. 88–89). Iz ova je dva prostorna primjera vidljiv pomalo dihotoman odnos Dubrovčana prema Židovima koji su s jedne strane getoizirani i odvojenog izvora vode, a s druge pak strane centralno pozicionirani, a odvojeni izvor vode nalazi se tik uz onaj namijenjen Dubrovčanima. Prostor i u ovom slučaju živopisno svjedoči o koegzistenciji ta dva svijeta.

Židovi su uspjeli ostvariti svoju mirnu egzistenciju, ali nikad nisu u potpunosti bili integrirani u zajednicu te su ovisili su u kršćanskoj dominaciji. *Iako su po dugom nizu predaka Dubrovčani, Židove smatraju i došljacima i nikome od njih nikad nije dodijeljeno građansko pravo, niti su ga smatrali građaninom* (Cerva, 2012, str. 539). Unatoč činjenici da su bili prisutni u ekonomskom životu, Židovima je kulturna djelatnost, osim rijetkih iznimki, bila ograničena. U razdoblju izvođenja smješnica mogli su prisustvovati predstavama, što zaključujemo i iz arhivskih podataka, ali 1793. godine slijedi zabrana ulaska u Orsan, a svoje predstave moraju izvoditi isključivo u getu, uz prethodno odobrenje vlasti (Batušić, 1978, str. 154; Fališevac, 2007, str. 33). Usprkos nerijetkoj i nemaloj erudiciji, njihov kulturni i književni doprinos ostao je u sjeni dubrovačkih dometa pa se ističe tek nekolicina imena poput Didaka Izajije Koena, poznatijeg pod pseudonimom Didak Pir, koji je svoje utočište pronašao u Dubrovniku kao afirmirani humanistički pjesnik, Salamuna Oefa, rabina i teološkog pisca te Arona Koena (Tadić, 1937, str. 275–347).

U dubrovačkoj književnosti može se pratiti prikaz Židova od grubih i često vulgarnih žudijata,¹¹² preko Držića koji je lik Židova uveo u književnost pa uz prekid komediografske prakse od stotinjak godina do smješnica. Ti prikazi kreću se u unutar određenih stereotipa koji u svijesti gledatelja pobuđuju uvijek iste konotacije. Dubrovčani uz Židove vezuju određen način života a u stvarnosti, kao i na sceni, promatra ih se s pozicije generalizacije, kao nositelje zajedničkoga semantičkog polja značenja (Pantić, 1971, str. 217). Iako su smješnice u tome modelu stereotipizacije beskompromisne, imajući u vidu i njihovu tipologizaciju ženskih likova i zaljubljenika, a posebice staraca, kako njihova primarna intencija nije bila ponižavanje određene skupine, već se u njima ponavlja uzus preuzet iz komedije erudite i komedije *dell'arte*, a svi se likovi kroz burlesknost, karnevalizaciju i narodski smijeh dovode nerijetko i do karikaturalnosti.¹¹³ Židovi u takvome plošnom prikazivanju nisu nikakva iznimka. Ono što je poveznica s onodobnom svakodnevicom jest prikaz stvarnih ličnosti te njihova povezanost s djelatnošću kojom su se bavili u stvarnome životu. U smješnicama su ti likovi Aron Koen i Samuel Pappo.

7.5.1. ARON KOEN

Aron Koen rođen je u Dubrovniku, školovan u Veneciji, a u rodnome je gradu djelovao kao ugledni trgovac i rabin (Tadić, 1937, str. 5; Pantić, 1971, str. 215–216). Koen je za sobom ostavio i prozni, teološki opus, a njegovo djelo *Zekan Aron* nastavlja se na djelo *Šemen Atov* njegova djeda, također rabina Salamuna Oefa (Pantić, 1971, str. 216). I Koen je doživio nepredvidivost katoličkih strujanja i antisemitizam u Dubrovniku kada je dvadesetih godina 17. stoljeća uslijedila izolacija i zabrana kretanja, zbog čega je u Dubrovniku ostala tek nekolicina Židova, među kojima i Koenova obitelj. Iako je proveo neko vrijeme u teškoj oskudici i neizvjesnosti, 1625. godine Koenovo se ime ponovno pojavljuje u arhivskim dokumentima, što označava i ponovni uspon njegovih trgovačkih poslova (Tadić, 1937, str. 336). No Koenovo ime ne pojavljuje se samo u pravnim dokumentima, već i u komediji *Jerko Škripalo*. Iako nije djelatan lik, na sceni drugi trgovac židovskog podrijetla i simboličnog imena Merdohain govori Jerku da je došao učiniti posao po nalogu Arona Koena

¹¹² Dubrovčani su, naime, običavali da se u danima pred Uskrsom maskiraju, ocrnivši lice i preoblačivši se tako da bi se "napravili Jevrejima". To je stajalo u vezi sa srednjovjekovnim crkvenim prikazivanjima i igrama. Međutim su ovako maskirani Dubrovčani vrlo često u zabitnim ulicama svoga grada napadali mirne prolaznike ili se obračunavali sa svojim protivnicima. Zbog toga je dolazilo do sudskih procesa i kažnjavanja izgređenika (Tadić, 1937, str. 19). Vidi i u: Lozica (2002, str. 65-74).

¹¹³ Pantić pri analizi Držićeva lika Sadija koji se pojavljuje u komediji *Dundo Maroje* donosi zaključak kako je autoru pred očima zasigurno bila talijanska komedija u kojoj lik Židova nije bio čest, ali se pojavljivao u ulozi trgovca i lihvara (Pantić, 1971, str. 221).

koji ga je poslao da mu kupi 30-40 vidar vina (JŠ I, 9). Spominjanje Koena nije nimalo u negativnom kontekstu, zapravo je u potpunosti neutralno i pomaže nam u dataciji komedije. S obzirom na to da je Koen umro 1656. godine, a nije bila komediografska praksa spominjati mrtve, danas se dataciju navedene komedije može smjestiti u razdoblje prije njegove smrti (Pantić, 1971, str. 225). Ugledni rabin došao je *na palak*, kao tipičan lik dubrovačke svakodnevice, što je doprinosilo komičnom efektu, ali se unatoč stereotipizaciji likova Židova nije ulazilo u izrugivanje zbog ugleda kojega je Koen uživao u svojoj okolini.

7.5.2 SAMUEL PAPPO

Spominjanje drugog stvarnog pripradnika židovske zajednice u komediji ipak nije tako neutralno kao što je bio slučaj s Aronom Koenom. Upravo zbog tužbe Samuela Pappa, uglednoga dubrovačkog trgovca, dubrovačkoj vlasti zbog povrede časti, danas sa sigurnošću možemo govoriti o datumu praizvedbe komedije *Sin vjerenik jedne matere*.¹¹⁴ Predstava je izvedena 27. veljače 1683., a samo dan nakon izvedbe, Samuel Pappo podnosi tužbu jer je u predstavi grubo ismijan. Vesna Miović (2013) u svojoj knjizi *Židovke u Dubrovačkoj Republici* uvidom u arhivsku građu donosi jasniji kontekst cijeloga incidenta te pojašnjava odnos dubrovačke vlasti, ali i pojedinaca prema židovskoj zajednici toga razdoblja. Mogući povod za prikaz eksplicitne scene obrezivanja u komediji *Sin vjerenik jedne matere* u kojoj se u fokusu našao i sam Pappo, možda se krije u događaju s početka travnja 1670. godine, kada se dogodilo obrezivanje kojemu su svjedočili mnogobrojni Dubrovčani. U kući Sabata Tolentina održan je obred obrezivanja maloga Davida Pensa, a zbog delikatnosti postupka obred se izvršio uz prozor na Placi, čemu su svjedočili mnogobrojni znatiželjnici. Takav prizor ostao je urezan u kolektivnu svijest Dubrovčana dugi niz godina. Jedan od glumaca u komediji *Sin vjerenik jedne matere* taj je prizor iskoristio kako bi ismijao Židove i osobno napao Samuela Pappa. Na to da mu prva opomena nije bila dovoljna ukazuje i činjenica da Samuel Pappo traži zaštitu dubrovačkih vlasti nakon što je godinu dana trpio uvrede. Ovom prilikom vlasti reagiraju odrješitije zabranjujući stvarnom akteru odgovornom za navedeno ismijavanje, Krivonosiću, bilo kakav oblik ismijavanja Židova jer će za kaznu odležati u najgoroj tamnici dva mjeseca (Miović, 2013, 78–80). Upornost Samuela Pappa govori o čovjeku koji je držao do svojega imena i koji se u konačnici i uspio obraniti u očima vlasti. Vlast je ovom prilikom zaštitila prava ne samo pojedinca, već i cjelokupne židovske zajednice što nije bilo prvi put. Još u veljači 1667. godine glumačkoj družini u kojoj su

¹¹⁴ Vidi u poglavlju Smješnice i Prilog 2, Prilog 3, Prilog 4.

sudjelovali Gavdže Lukov Sorkočević, Božo Pavov Saraka, Dživo Marinov Gundulić i Frano Simov Getaldić eksplicitno je zabranjeno, pod mogućnošću kazne od mjesec dana strogoga zatvora, da u komediji iznose imena živih sugrađana, uključujući i Židove (Pantić, 1971, str. 226).

Ovaj tip arhivskih svjedočanstava – dokumenata ukazuje na činjenicu da su se komediografi koristili građom iz svakodnevnoga života pri čemu su nerijetko ukazivali na pojedince iz svoje zajednice, podvrgavajući ih podsmijehu publike. Iako je vlast u takvim slučajevima reagirala i kažnjavala takvu vrstu ismijavanja, očito je ona bila onodobna komediografska praksa. Danas se može samo pretpostavljati u kojoj se mjeri iza stereotipnih likova Lukrecija, Jerka, Mada, Pera i ostalih krije likova iz dubrovačke stvarnosti koje su gledatelji prepoznavali unatoč „maskama“. Očito je strah da ne budu stavljeni na palak bio realan pa su se vjerojatno gledatelji mogli prepoznati u Dživinom upozorenju suprugu: *Neka bi hodio kako hoće, da znam da nas ne će s njega na palak staviti* (ŠD I, 2). Samel Pappo na tome se *palku* našao samom činjenicom da je Židov, a time i nositelj određenih društvenih konotacija. Arhivski dokumenti sa spomenom njegova imena pridonose rasvjetljavanju konteksta njegova scenskog prikaza kao primjer ispreplitanja umjetnosti i stvarnosti, komedije i stvarnoga života jedne društvene zajednice.

7.5.3. STEREOTIPNI PRIKAZI ŽIDOVA

Uz Židove, koji su bili dio društvene stvarnosti, u smješnicama se pojavljuje i galerija likova koji su nositelji više ili manje stereotipnih predodžbi. No to nikako ne znači da stavljeni u komparaciju s naslovnim likovima, oni su ponekad prikazani i kao pozitivniji likovi od samih Dubrovčana, pa čak i onih koji pripadaju vlasteoskom krugu. U komediji *Džono Funkjelica* Jerko Kloaka se sprema govoriti o poslu sa Sabatom Žudjelom na Pločama za kojega sam govori da je *buon Ebreo* (DžF III, 8). Iz navedenoga se može zamijetiti i spominjanje lokacije Ploča koje su bile mjesto naseljavanja Židova u ranome novom vijeku. Poput Sabata Žudjela, tako se ni lik Jakobika ne pojavljuje na sceni u komediji *Starac Klimoje*, a Klimoje ga uvodi u radnju na način sličan Jerku pa za Židova kaže: *Veramente industriozi i galanti Žudio: grijeh je da ja nijesam on, a on ja* (SK I, 8). S obzirom na to da se u komedijama zrcalio dio stvarnosti i života s gradskih ulica, stavljanje Židova u poziciju moralne superiornosti naspram vlastele, svjedoči o određenome tipu tolerancije i suživota sa židovskom zajednicom (Fališevac, 2007, str. 37).

Nisu svi likovi prikazani pozitivno poput Sabata i Jakobika. Merdohain u komediji *Jerko Škripalo* primjer je stereotipnoga prikaza Židova na sceni. Već samo ime nosi određene konotacije pa ni Marov *lapsus* nije slučajna kada mu se obraća s *moj dragi Merdo*, a potom slijedi i atribuiranje: *pulito, galante* (JŠ I, 9). Ipak, Maro pokazuje svoj pravi stav prema Židovima kad on napusti scenu, tužeći se na vlastitu sudbinu koja ga je dovela do toga da se mora *atàkat* (prignuti) do Žudjela kojega tom prilikom naziva psom (JŠ I, 9). Merdohain do kraja komedije prolazi neugodnosti, koriste ga kao naivnog zaljubljenika, skrivaju i tuku, a u konačnici ga i optužuju za krađu (III, 2, 3, 4, 5).

Abram Žudijel u komediji *Sin vjerenik jedne matere* svojim postupcima i sudbinom, opravdanjima kojima se služi i karikaturalnošću, u potpunosti odgovara prikazu Merdohaina pa se opravdano može pretpostaviti da je autor dobro poznao tekst *Jerka Škripala* kojega je koristio kao predložak za oblikovanje lika Židova (Pantić, 1971, str. 231; Blasina, 2003, str. 59-60). Ovaj, u potpunosti stereotipan lik, škrt je i naivan trgovac koji se na sceni pojavljuje u drugome činu, a na sceni ostaje do kraja trećega čina prolazeći iste neugodnosti zatvaranja, skrivanja i batinanja iz kojih izlazi tek kada ponudi *kartu bijanku*. Ovakvo uprizorenje Židova može se povezati s antisemitskim stavom dubrovačkoga društva, a postoji mogućnost da su onodobni izvođači i namjerno željeli povrijediti nekog pripadnika židovske zajednice zbog njegove financijske moći (Blasina, 2003, str. 58).

Lik Natana Žudjela u komediji *Pijero Muzuvijer* također spada u stereotipne likove. Nudeći robu po ulici susreće se sa starcem Simom Štipavcem koji od njega uzima *galanterije* za svoju mladu odabranicu Luciju, ali naravno, bez namjere da to isplati. Natan se na sceni pojavljuje tri puta (PM II, 2 i III, 5 i 6) i nema značajnu ulogu, a obraća mu se vulgarnim izrazima poput: *muči, jeben Jebuzele* (PM II, 2). Natan na kraju, kao i ostali likovi Židova, popušta pod samovoljom i škrtošću gospara pa zaključuje: *Non sò che fare! Ovo je čovjeko di gran grido – ne smijem se na njega tužit, da mi ne čini dat bàtā, nego aspettar melior tempo, jeda se spomene kadgodì me platit* (PM III, 6). Tako pomiren sa sudbinom, svjestan odnosa snaga, Natan odlazi sa scene. Sudbina scenskih Židova, ovakvim pomirenim stavom u kojemu se zna da je moć u rukama Dubrovčana, istovjetna je njihovom stvarnom društvenom položaju. Tek sporadično mogli su se čuti glasovi obespravljenih i uvrijeđenih kakav je bio Samuel Pappo i tada dubrovačka vlast pokazuje da ima razumijevanja, što zbog straha od Porte, što zbog vlastitih ekonomskih interesa zbog kojih su Židovi u Republici imali povoljniji status nego u većem dijelu Europe. Svjesni svoje pozicije u društvu, Židovi u Dubrovniku spretno su balansirali između vlastitih potreba i pozicioniranja koje nikada nije izravno ugrožavalo većinu, stvarajući stoljetni suživot i ispisujući sporadična, ali bitna poglavlja u dubrovačkoj povijesti. Smješnice ih nisu izostavile jer su autori predobro

prepoznavali teme iz vlastite stvarnosti. Iako prikazani stereotipno, Židovi su u komparaciji sa svojim dubrovačkim sugrađanima i vlastelom upravo u smješnicama katkad znali biti prikazani u pozitivnijem svjetlu. Upravo ti rijetki, ali prisutni trenuci u ovim komedijama još su jedan dokaz da se radi o likovima koji su i u stvarnome životu mogli uživati određen status koji nije isključivo antisemitski niti je isključivo sveden na komediografski uzus.

*

Tema matrimonijalnih odnosa sveprisutna je tema hrvatskih komedija u prozi druge polovice 17. stoljeća. U društvenoj stvarnosti Dubrovnika, cijela vlasteoska endogamija branila se upravo na crti bračnih odnosa. Smješnice tom pitanju ne prilaze strogo analitički, ali se u njima može primijetiti interes za teme koje su bila svojevrsne „neuralgične“ točke onodobnoga društva, kao što su: mirazna politika, status žene u društvu / braku, velike dobne razlike u brakovima, kao i odnos prema manjinama u Gradu. Iako u izvedbenoj praksi vezane za mušku tjelesnost, u komedijama žene dobivaju ravnopravan prostor u kojemu progovaraju o svome položaju u braku, neprilikama u izvršavanju posla, poteškoćama u kretanju javnim prostorima, strahu od gubljenja časti i o vlastitoj seksualnosti.

Uprizorenjem matrimonijalnih tema u smješnicama i njihovim transponiranjem u scensku igru, stvara se karnevalsko katarzično ozračje. (. . .) *osnovno karnevalsko jezgro te kulture uopšte nije čisto umetnička pozorišno-predstavljačka forma i uopšte ne pripada oblasti umetnosti. To jezgro nalazi se na granici umetnosti i samog života. U suštini, to je sam život, ali uobličen na poseban način igrovnom slikom* (Bahtin, 1978, str. 13). Smješnice nam naravno ne nude u potpunosti dokumentarnu sliku vremena, ali nam i arhivi prešućuju veliki dio stvarnosnoga konteksta. Tek u rijetkim slučajevima, kao što je vidljivo na primjeru tužbe Samuela Pappa, arhivi nam otvaraju mogućnost rasvjetljavanja izvedbenih okolnosti, ali i društvenih prilika u Dubrovačkoj Republici. Spajanjem književnoteorijskih rasprava, analizom arhivske građe i antropoloških studija otvara se prostor cjelovitom shvaćanju konteksta predstave uvjetovanoga specifičnošću humora vlastitog podneblja koja proizlazi iz lokalnoga mentaliteta.

8. PRISTUPI PROSTORU

Dok se 50-ih i 60-ih godina semiotičke analize fokusiraju na proučavanje teksta, preokret najavljuje rad poljskoga semiologa Tedeusza Kowzana *Znak u kazalištu*¹¹⁵ koji kazališno uprizorenje opisuje kao multidimenzionalni „predmet“ sastavljen od mnoštva katkad i suprotnih kodova. *Svi znakovi kojima se služi kazališna umjetnost pripadaju kategoriji umjetnih znakova. To su umjetni znakovi u pravom smislu riječi. (. . .) ali, kad se takav znak jedno upotrijebi u kazalištu, on dobiva mnogo izrazitiju značenjsku vrijednost od one u njegovoj prvotnoj upotrebi* (Kowzan, 1980, str. 10). Uz objašnjenje poimanja znaka u kazalištu Kowzan određuje 13 znakovnih sustava kojima se koristi kazališna predstava. Scenografija ili, kako je Kowzan u svojoj podjeli znakovnih sustava kojima se služi kazališna predstava naziva, *dekor*, za temeljnu funkciju ima predstaviti prostor koji uz geografsku odrednicu može ukazivati i na društveno uređenje te može imati temporalnu odrednicu i označavati povijesno razdoblje, godišnje doba, doba dana itd. (ibid., str. 14). Takvim definiranjem *dekora* Kowzan zapravo ukazuje na spaciotemporalnu dimenziju scenografije. Također ističe i mogućnost odigravanja predstave bez dekora čime njegovu semiološku ulogu preuzima glumčeva gesta i pokret, govor, šum, ali i kostim, rekviziti, rasvjeta (ibid., str. 14). Kowzanovim radom postavljen je temelj za daljnje analize niza znanstvenika, među kojima je i Marco De Marinis, koji se od analize dramskoga teksta okreće analizi predstave. Ipak treba napomenuti da se tijekom vremena i sam pojam teksta mijenjao. Od početnoga poimanja semiologa da je tekst pisani i izgovoreni dramski tekst počeli su se koristiti termini uprizoreni ili scenski tekst, a potom i izvedbeni tekst ili tekst predstave, ponekad i kazališni tekst (Senker, 2010, str. 57).¹¹⁶

Dramski se prostor ne iscrpljuje samo u nužnosti scenskoga izvedbenog prostora. On ima, kako smo već naglasili, i svoje dodatno semantičko polje. *Dodatne funkcije prostora ne sastoje se samo u tome da se njime postavljaju uvjeti za djelovanje likova i da se likovi potom mogu tim uvjetima karakterizirati, nego se one općenito sastoje u njegovoj „ulozi stvaranja modela“ (J. M. Lotman): iza prikazivanja stvari i objekta, u čijem okruženju djeluju likovi teksta, ocrtava se sustav prostornih odnosa, struktura toposa. Ta je struktura, s jedne strane načelo organizacije i raspodjele likova u umjetničkom kontinuumu i, s druge strane, djeluje*

¹¹⁵ Kod nas je rad objavljen 1980. Kowzan, T. 'Znak u kazalištu. Uvod u semiologiju kazališne umjetnosti', *Prolog* 12 (44–45), str. 6–20.

¹¹⁶ Pavis u svojoj definiciji dramskog teksta vodi računa i o prostoru pa zaključuje: (. . .) *umjesto da se dramski tekst svodi na fabulu ili na oponašanje stvarnosti, trebalo bi na njega gledati kao na postavljanje raznih govora u prostor* (. . .) (2004, str. 48).

kao jezik za izražavanje drugih neprostornih odnosa teksta. Upravo se u tome i sastoji posebna uloga stvaranja modela umjetničkog prostora u tekstu (Lotman, 1972, navedeno prema: Pfister, 1998, str. 364).

Za razvoj analitičkoga pristupa prostoru zaslužan je, među ostalima, i Edward T. Hall, američki antropolog koji utemeljuje znanost o prostornim kodovima koju naziva proksemijom, a određuje ju kao *međuovisna zapažanja i teorije ljudske uporabe prostora kao posebne razrade kulture*.¹¹⁷ Prostor u predstavi nositelj je kulturnih kodova koji omogućavaju komunikaciju predstave i publike. Kultura je u svojoj suštini komunikacija, a arhitektura sa svojom društvenom funkcijom, ali i simboličkim konotacijama predstavlja plodonosno područje za semiološku analizu (Eco, 1973, str. 206). Scenografija nema funkcionalnu ulogu koja je istovjetna arhitektonskom objektu, ali je njezina funkcija u predstavi prezentiranje prostora s cjelokupnim poljem konotacija koje se pobuđuju u svijesti gledatelja. Književno djelo i kazališna predstava razlikuju se po elementu ostenzibilnosti i iz tog razloga ne može im se kritički pristupati istovjetnom metodologijom. U cjelokupnosti produkcijsko-recepcijskog procesa potrebno je voditi računa o prostoru kao nezaobilaznom semu koji nosi logiku vlastitoga konotativnoga i denotativnoga značenja te bitno pridonosi razumijevanju predstave.

Tijekom samoga odvijanja dramske predstave pred gledateljima se otvara cijeli niz prostora. Pojednostavljeno, dramski prostor možemo podijeliti na dva plana: onaj realni – u kojem se odvija dramska radnja i onaj imaginarni – koji se stvara u mašti gledatelja. Prostor dramskoga djela raslojava se na materijalizirani kazališni prostor, na nevidljiv, imaginarni prostor dramskoga teksta te na izvanscenski prostor.¹¹⁸ Ova živa raslojenost prostora čini gledatelja ne samo pasivnim promatračem, primateljem poruka, već ga poziva na aktivno sudjelovanje i formiranje vlastitoga polja značenja.

Ivana Brković ističe da unatoč multidisciplinarnome pristupu prostoru polazište uvijek počiva na činjenici *da je prostor socijalni i/ili kulturni konstrukt* (2013, str. 115). Autorica ističe 80-te godine prošloga stoljeća kao ključno razdoblje u kojemu se iz okrilja kulturne geografije razvija “prostorni obrat” (2013, str. 116). Pravu prekretnicu u postmodernističkome pristupu prostoru najavili su radovi Michaela Foucaulta i Henrija

¹¹⁷ Citat preuzet iz: Senker (2010, str. 74).

¹¹⁸ Milenko Misailović s obzirom na odnos scenskoga prostora i radnje glumačke igre razlikuje *prostor iz kojega je igra proizašla (to je tekstualno označeni prostor koji predstavlja ishodišni ili izvorni prostor igre), prostor u kome se igra (to je scenski prostor kao područje i poprište igre ili kao sredstvo igre), prostor koji igra: to je najprije glumac kao specifični prostor koji igra (i zbog toga se prostor u obliku glumačkog tela i njegove izražajnosti javlja i kao subjekt igre), a zatim i scenografski prostor, delomično ili u celini; njega glumac svojom igrom može da preobražava u sredstvo igre ili u partnera svoje igre, zajedno sa glumcem, kao subjektiviziranim prostorom koji igra, obično postoji i scenografski prostor (. . .)* (1988, str. 285).

Lefebvrea (Brković, 2013, 116–119 i Brković, 2018, 16–20).¹¹⁹ Foucault jukstaponira pojmove utopije koje *su položaji bez zbiljskoga prostora zbiljskim mjestima koja su oblikovana u samom temeljenju društva - koja su nalik protupoložajima*, hetrotopijama (Foucault, 1996, str. 10). *Heterotopija umije na zbiljsko mjesto suprotstaviti nekoliko prostora, nekoliko položaja koji su po sebi nespojivi. Na taj način kazalište pravokutniku pozornice nameće čitav niz mjesta koja su jedna drugom strana (. . .)* (ibid., str. 12). Društvenu dimenziju prostora i to kroz prizmu marksističke teorije analizira i francuski filozof Henri Lefebvre ističući tri dimenzije prostora: fizički, mentalni i društveni (Brković, 2018, str. 18, 19).

I dok su francuski mislioci Foucault i Lefebvre označili početke spacijalnoga preokreta, Stipe Grgas upozorava na dugovječnost i širinu njemačke tradicije promišljanja prostora koja je zbog anglocentričnosti i fokusa na spomenute francuske autore pomalo marginalizirana. Grgas skreće pozornost na knjigu engleskoga naslova *Spatial Turn*, s njemačkim podnaslovom *Das Raumparadigma in den Kultur-und Sozialwissenschaften* urednika Jörga Döringa i Tristana Thielmanna (2012, str. 172, 175).

Prostorni obrat u književnoj znanosti nagovijestili su radovi Mihaila Bahtina i Jurija Lotmana. Bahtin uzajamnu vezu između vremena i prostora naziva kronotopom (*vremenoprostor*) te naglašava njihovu uzajamnu uvjetovanost. Prema Bahtinu, kronotop je nositelj žanrovskoga određenja, a u znatnoj mjeri određuje i lik čovjeka u književnosti. Za razliku od Kanta po kojemu je vrijeme i prostor preduvjet za svaku spoznaju i spada u domenu transcendentale stvarnosti, Bahtin obje kategorije vidi kao manifestacije realne stvarnosti (Bahtin, 1989, 193–195).

Semiotičar Jurij Lotman iznosi teoriju prema kojoj su prostorni modeli nositelji neprostornih kulturnih značenja te kulturnu semantizaciju prostornih modela utvrđuje na binarnim opozicijama pa, primjerice, pozicija visoko – nisko prema Lotmanu može označavati vrijedno – bezvrijedno (Brković, 2018, str. 32).

Zbog potpunoga odbacivanja tradicionalnih analitičkih pojmova vezanih uz prostor, poticajan pristup nudi knjiga *The Role of Place in Literature* (1984) američkog znanstvenika Leonarda Lutwacka koji odbacuje i sam pojam *prostora* te se odlučuje za pojam *mjesto* koji po njemu objedinjuje doslovnu i simboličku vrijednost, za razliku od pojma prostora koji je, prema autoru, filozofski i znanstveni pojam preudaljen od osjetilna i maštovita iskustva te kao takav bez vrijednosti za književne studije (1984, str. 27).

Njemački semiolog Manfred Pfister u svojoj knjizi *Drama: Teorija i analiza* ukazuje na semantičku opoziciju između *realnosti* i *fikcionalnosti* prostora, ali i vremena (1998, str.

¹¹⁹ Za više o prostornom obratu u humanističkim i društvenim znanostima, razvoju interesa za prostornu tematiku te pregled najznačajnijih predstavnika vidi u: Brković (2013, 115–138), Brković (2018).

351). *Do semantiziranja prostora, kojim se fiktivni prostor načelno razlikuje od realnog, dolazi tako što prostorne opozicije postaju modelom za semantičke opozicije* (Pfister, 1998, str. 365). Pfister navodi tri dimenzije prostornoga povezivanja: odnos lijevo – desno, sprijeda – straga i gore – dolje; odnos između scenski prezentiranoga mjesta radnje i prostora *off stage* te odnos između različitih scenski prezentiranih radnje (1998, str. 365). Kazališni kritičar Patrice Pavis u svojem *Pojmovniku teatra* jasno definira razliku: *Dramski prostor suprotstavljen je scenskom prostoru (ili kazališnom prostoru). Ovaj potonji je vidljiv i konkretizira se kroz režiju, a dramski prostor gradi gledatelj ili čitatelj s ciljem da utvrdi okvir razvoja radnje i likova. Dramski prostor pripada dramskom tekstu i jedino ga gledatelj može vizualizirati kao svoju imaginarnu konstrukciju* (2004, str. 76). I kod Pavisa se zapravo ponavlja Pfisterova binarna opozicija fikcionalnoga i stvarnoga, odnosno *dramskog i scenskog*.

Na američkome području 1990. godine razvija se znanstveni interes za prostor koji nazivamo geokritikom. Na području geokritike značajan doprinos dali su Robert T. Tally i Bertrand Westphal, a zajednički naponi američkoga i europskoga “ogranka” geokritike rezulturali su zbornikom *Geocritical Exploration: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies* (2011) (Brković, 2018, str. 38–40).

Analizi prostora u komedijama pristupat će se prema modelu sociospacijalne dijalektike koji je u svojem radu iznio socijalni geograf Edwarda W. Soje (1996). U radu autor navodi tri vrste prostora: *Prvoprostor* (realni) i *Drugoprostor* (imaginarni) te uvodi i pojam *Trećeprostora* (društveni prostor višestrukoga značenja).¹²⁰ Upravo je mediteranski trg prostor koji se može analizirati na sve tri razine.

U smješnicama on se pojavljuje kao realan prostor na kojemu se komedije izvode i imaginaran prostor koji je konotiran u radnji. Tanka granica između sakralizacije i profanizacije toga javnog prostora čini ga iznimno podobnim za javne izvedbe. Analizom realnih, materijalnih prostora izvedbe (Orsana i prostora *prid Dvorom*) i imaginarnih prostora u izvedbi, promotrit ćemo njihovu povezanost s proizvedenim društvenim značenjem. Ecovom terminologijom, istražit će se primarna i sekundarna funkcija arhitekture, ulazeći u njezinu složenu semantizaciju. Materijalna dimenzija prostora pretvara se u simboličku, a konotacije u svijesti gledatelja ne pobuđuje isključivo materijalni prostor, već se “efektnost” kulise može realizirati i fenomenom *verbalne kulise*, glumačkim umijećem, ali i efektima poput kostima i rekvizita.¹²¹ Zbog nedostataka informacija o kostimografiji i samoj glumačkoj ekspresiji, ovom je istraživanju fokus usmjeren na prostor izvedbe, s naglaskom na njegovu društvenu dimenziju.

¹²⁰ Vidi u: Soja (1996).

¹²¹ Za više o različitim koncepcijama prostora i tehnikama lokaliziranja vidi u: Pfister (1998, str. 376–386).

8.1. DRUŠTVENA DIMENZIJA PROSTORA

Kazalište je kao društveni fenomen prirodno potaknulo interes društvenih znanosti poput sociologije i antropologije. Stipe Grgas uočava da *svaki čin orijentacije, svaki odabir, svaki proces strukturiranja, onaj rad označavanja, ono „označujuće-označeno“, ona odluka što ima, a što nema značenje počivaju na jednom ozemlju u odnosu na koje i iz kojeg se konstituiraju afektivne i intelektualne identifikacije* (2014, str. 51). Upravo te *afektivne i intelektualne identifikacije* proizlaze iz društva / publike koja kazališnom činu pristupa s određenim očekivanjima. Već u samome zaokretu prema prostoru, autori poput Henria Lefebvrea i Michaela Foucoult, te kasnije i Edwarda Soje, ukazuju na marginalizaciju kategorije prostora u usporedbi s kategorijom vremena. Stipe Grgas uzrok takve marginalizacije ne vidi u nekim specifičnim tempocentričnostima, već ukazuje na problematičnu *samorazumljivost prostora* (2010, str. 52–53).

Rodonačelnici sociološkoga pristupa teatrologiji očituju se znanstvenim promišljanjem već krajem pedesetih i početkom 60-ih godina prošloga stoljeća. Na samom početku takvih pristupa stoji izvorno priopćenje francuskoga sociologa Georges-a Guritcha na simpoziju *Le théâtre et la société* (1955) koji sociologiju kazališta vidi kao znanost u nastajanju, nastojeći pritom definirati područja i grane njezina istraživanja, da bi se deset godina kasnije teatrolog Jean Duvignaud nadovezao na njegova istraživanja i proširio istraživanje o približavanju društvenih i kazališnih fenomena na makrosociološkoj razini (De Marinis, 2006, str. 118, 120)¹²². Jean Duvignaud jedan je od prvih teatrologa koji otvaraju put transdisciplinarnom pristupu u analizi povijesti kazališta (Lukić, 2010, str. 86). U svojem se radu koristi sociološkim metodama, ali i spoznajama iz antropologije i psihologije te na taj način pokušava pronaći odgovor na razlog rasprostranjene teatralnosti i funkcije svečanosti u društvenom životu. Duvignaud zaključuje *da društvo pribjegava kazalištu svaki put kad želi potvrditi svoje postojanje ili izvršiti čin kojim ga problematizira* (Duvignaud, 1965, str. 9, navedeno prema: De Marinis, 2006, str. 121).

Važnost same lokacije izvedbe, a kada se govori o smješnicama riječ je o mediteranskom trgu kojem će biti posvećena posebna pažnja u daljnjim razmatranjima, istaknula je Susan Bennett koja tvrdi da zemljopisna lokacija ima bitnu ulogu jer predstava

¹²² Marco De Marinis temi interesa za sociologije i antropologije za kazalište posvećuje dva poglavlja u knjizi *Razumijevanje kazališta. Obris nove teatrologije* (2006, str. 117–196).

mora privući publiku upravo svojom lokacijom (1997, str. 120).¹²³ Bennett time apostrofira afektivnu vezu i neraskidiv odnos produkcije i recepcije.

Što se tiče društvene dimenzije prostora za Anne Ubersfeld (1982) *Scena je uvijek simbolizacija sociokulturnih prostora* (. . .) *scenski prostor je istovremeno mjesto igre i mjesto na kojem su postavljeni konkretni uvjeti života ljudi* (ibid., str. 121). Uvodeći pojmove metafore kao sažimanja (dvaju referenata ili slike) i metonimije kao premještanja, Ubersfeld uočava da se *dramski prostor (tekstualni-scenski) javlja kao metonimija izvjesnog broja nekazališnih realnosti i kao metafora tekstualnih i netekstualnih elemenata koji pripadaju ili ne pripadaju sferi kazališta* (ibid., str. 124). Ako se priklonimo toj tezi, „scenski znak“ ili na primjeru smješnica – scenski prostor dvostruko je motiviran: kao *mimezis*, ali i kao *element jednoj samostalnoj konkretnoj stvarnosti* (ibid., str. 126). Autorica predlaže tri polazišta proučavanja scenskoga prostora: a) *tekstualno polazište*, b) *scensko polazište*, c) *polazište publike* (ibid., str. 127). Sva tri polazišta primjenjiva su u kontekstualnoj analizi smješnica. Za tekstualno polazište koristit će se zapisi komedija 17. stoljeća, za scensko polazište poslužiti će prostor izvedbe, ali i prostor koji se javlja u samoj komediji. Treće polazište vezano je uz publiku, odnosno recepciju, a može poslužiti za rekonstrukciju mentaliteta i odnosa onodobne publike prema komediografiji, odnosno kazališnoj izvedbi. Ipak, u ovom radu naglasak je na scenskome polazištu za kojega Ubersfeld ističe da je uvijek *društveno-povijesno* (ibid., str. 138) određen. Autorica naglašava da *scenski prostor (predstave) omogućuje da se istovremeno čita poetičnost teksta i njegov odnos prema povijesti* (ibid., str. 137). Mediteranski trg upravo je takav prostor na kojem se gotovo prototipski spajaju elementi poetičnosti i povijesnosti, stvarajući dojam monumentalnosti svake dramske izvedbe.

Pluralizam pristupa prostornoj tematici sa svojim začetkom u kulturnoj geografiji i procvatom u semiotičkim teorijama, daje naslutiti da je riječ o plodonosnom području znanstvenoga istraživanja koje nije samo trenutni „trend“ već ukazuje na posve novi pristup u znanosti o književnosti i teatrologiji.

¹²³ Bennett, Susan (1997). *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. London. Routledge. Citat preuzet iz: Lukić, Darko (2010). *Kazalište u svom okruženju*. Knjiga 1: *Kazališni identiteti*. Zagreb. Leykam International str. 86.

8.2. IZVEDBENI PROSTOR SMJEŠNICA

U samim smješnicama prostor scenske izvedbe na neki je način sukladan mjestu radnje, ako govorimo o izvedbama *prid Dvorom*. Analizirajući političku dimenziju Držićeve komedije *Dundo Maroje* Sibila Petlevski dolazi do zaključka kako se političnost te komedije ostvaruje *heterotopijskim zrcaljenjem; aktiviranjem recipijentske, (samo) promatračke pozicije koja sudjeluje u spektaklu proširivanja prostora kazališne predstave na prostor društvene izvedbe* (Petlevski, 2009, str. 310). Smješnice nisu u tolikoj mjeri „opterećene“ političkom aluzivnošću kao što je to slučaj s Držićevim komediografskim opusom, ali svakako nude prostor za iščitavanje društvene dimenzije. Samim svojim nastankom, ako se priklonimo tezi o kolektivnom autorstvu, smješnice ne nose trag političke i intelektualne svijesti pojedinca. One nastaju iz društvene potrebe da nasmiju onodobnu publiku u skladu s normama i duhom prostora te samim time stoje u izravnoj komunikaciji s onodobnom publikom.

Ivana Brković (2009) u svojem radu analizira prostor u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća, zaobilazeći temu smješnica. Na vrhu hijerarhije dubrovačkih književnih prostora 17. stoljeća autorica vidi autocentričnu vizuru Dubrovnik kao prostora blagostanja. U radu je istaknuta i 1667. godina nakon koje će u književnoj predodžbi Dubrovnik postati *prostor kršćanske vjere i mjesto obnove* (2009, str. 259). U smješnicama Dubrovnik ne predstavlja koherentnu i apoteoiziranu sliku. Grad se u ovoj vrsti komedije, u većini slučajeva, javlja kao niz parceliziranih toposa, *urbanoglifa* koji tvore mozaik svakodnevice. Javljaju se tovijerne / krčme, *Placa*, trg i kuće pa čak se javlja i dubrovačka okolica (vinograd u Šumetu kao mjesto radnje komedije *Jerko Škripalo*).

Kada se govori o smješnicama, osim scenskoga prostora, potrebno je spomenuti i još jedan relevantan oblik prostora, a to je prostor glumčeva tijela. Smiješno u smješnicama proizlazi iz tjelesne komike, burli, pa se nerijetko izvedbeni prostor sužava na glumčevu gestu, mimiku, tijelo koje postaje fokus izvedbe. Iako se u ovome radu prije svega promišlja uloga prostora u dramskoj izvedbi, tijelo glumca koje svakako predstavlja relevantan element kontekstualizacije cijele predstave također se ne ispušta iz vida.

Smješnice ne teže uzvišenosti i upravo to, po Dubrovčane teško razdoblje nakon potresa koji je do temelja uzdrmao realan društveni prostor, svoj katarzičan oblik zabave pronalazi u tim bezbrižnim i pomalo lascivnim komedijama u kojima se sve odvija u poznatim prostorima društvenoga života Dubrovčana. Budući da nema izravnih dokumenata koji opisuju scenografiju smješnica, potrebno je osloniti se na dokumente *leto sensu*. Neizravno, čitajući svjedočanstva o arhitekturi i izvedbama 17. st., ulazi se u složeni

produkcijsko-recepcijski svijet kazališne relacije. Relacija publika – djelo – scena¹²⁴, odnosno sudioništvo između gledatelja, glumca i autora, osnovni preduvjeti drame, opredmećuje se unutar dramskoga prostora. Dakle, bez dramskoga prostora nema ni drame. Dramski tekst usmjeren je na kazališnu instituciju, ali ako se govori o razdoblju prije izgradnje prvih kazališnih zgrada tu je ulogu bez većih intervencija preuzimao centralni mediteranski trg kao primarni prostor kazališne scenske igre. Uz poznati prostor *prid Dvorom*, predstave su se vjerojatno odvijale u plemićkim kućama, u Vijećnici, na Poljani i kasnije, naravno, u samoj zgradi Orsana (Rešetar, 1922, 97–106; Beritić, N. , 1953, str. 329).

Što se tiče same pozornice, izvedbe komedija 17. stoljeća nisu iziskivale veliku raskoš specifičnu za baroknu poetiku. Dok je prema uzusima barokne inscenacije izvedba melodrame zahtijevala raskošnu pozornicu i ponešto tehničkih inovacija, pozornica na kojoj su se izvodile komedije mogla je biti znatno jednostavnija, čak improvizirana. Scena se sastojala od podija s nekoliko dasaka dok je centralni dio bio prekriven platnom. Stražnji dio pozornice, kroz koji su ulazili glumci, bio je odvojen grubim platnom ili jedrom. To platno služilo je i kao oslikana kulisa mora, trga i kuća (Kolendić, 1977, str. 46). Batušić opisuje scenografiju smješnica na sljedeći način: *Desetak komedija zbiva se uvijek na gotovo identičnom prizorištu kakvo poznajemo iz likovne dokumentacije o talijanskoj improviziranoj komediji: dva portalna krila pozornice zatvaraju dvije kuće, a treća može ali i ne mora biti u pozadini scene. Kuće su od čvrstog materijala jer se na njihova vrata lupa, tuče, udara, prozori su vidljivi i “igraju”, na njima se pojavljuju ljepotice ili netko s njih “orinalim” ili “vrčinama” polijeva nepoželjne pjevače odnosno udvarače; da bi se predstava održala, potrebno je tek nekoliko jeftinih rekvizita – bačava, vreća, palica škrinja i oružja. Mnogo će se tom pozornicom trčati, skakati, akrobatskom vještinom (tko to može) mamiti smijeh i pljesak, a sva ta scenska obličja ovog literarnog roda pretpostavljaju živu i akcionu scensku sliku, upravo suprotnu baroknom glumištu protiv kojega je, kao svojevrsna reakcija, i nastala komedija XVII st. u želji za ponovnim povezivanjem života i pozornice* (1978, str. 132). Opisujući scenski prostor komedije Lukrecija Novak zaključuje da je izvedena perspektivno, s dvije-tri kuće na trgu, koje su u prvom prizoru živjele mirno, dok ih onda *furor comicus* ne bi ugurao u čitav niz burli i urnebesnih obrata (Novak i Lisac, 1984b, str. 135). Uz tu osnovnu inscenaciju (trg, ulica i kuće) neke smješnice odvijaju se izvan toga stereotipnog uprizorenja. Komedija *Jerko Škripalo* odvija u vrijeme berbe grožđa u vinogradu, dok se dio komedije *Sin vjerenik jedne matere* odvija u židovskom getu grada Dubrovnika (u trećem činu scena obrezivanja koja je potaknula i protest zabilježen u arhivskim dokumentima). No

¹²⁴ Za više vidi u: Batušić (1991, str. 19)

ovi su primjeri više iznimka nego pravilo. Scenografski, smješnice se nadovezuju na izvedbenu praksu talijanskih komedija bez potrebe za inovacijom.

Koncept prostora smješnica podrazumijeva lokalno prepoznatljive, publici bliske tope koje budu poznate asocijacije. To su mjesta društvenog života onodobnih Dubrovčana. U tome se prostoru pred gledateljima odvija šablonizirana igra u kojoj se prepoznaju manifestacije mediteranskoga mentaliteta. Iako nema puno pisanih tragova o njihovu izvođenju, smješnice su se po svoj prilici izvodile, kao što je navedeno, na glavnom gradskom trgu *prid Dvorom*¹²⁵ ili u Orsanu pa će upravo o tim prostorima biti riječi u daljnjoj analizi.

Dubrovnik u novije vrijeme, pogotovo zahvaljujući Dubrovačkim ljetnim igrama unosi spektakularnost u veliki dio svojih predstava na otvorenom, stvarajući koncept grada – kazališta. Promišljanje uloge prostornosti grada dotaknuo se i Frano Čale (1979, str. 43–56) spominjući izvedbe komedije *Ljubovnici* i to uprizorenja Miše Račića na Bunićevoj poljani, izvedbe na stubištu Jezuita u režiji Georgija Para pa sve do uprizorenja Joška Juvančića kojima se pučki teatar vratio izvornom habitusu. Na ovom bi se tragu mogla napraviti analiza scenskih otvorenih prostora i drugih dramskih izvedbi smješnica. Navedena Čalina studija svojevrsna je uvertira u promišljanje otvorenih scenskih prostora grada Dubrovnika, ali i uloge prostora općenito.

Iako je za uprizorenje dramskoga djela ponekad dovoljna tjelesnost glumca te imaginacija gledatelja koja proizlazi iz prostorno-vremenske dimenzije pjesnikove riječi (Čale, 1979, str. 43) u većini izvedbi, praktična, estetska i materijalna dimenzija prostora igra bitnu ulogu u uprizorenju dramskoga teksta. U vjerojatno oskudnoj inscenaciji smješnica, ulogu scenografije preuzima gradski trg na kojemu se one izvode, ako je riječ o izvedbama u otvorenome prostoru. Ako je prostor izvedbe zatvoren (kazališni prostor) ili, kao što je slučaj s novijim produkcijama, dislociran, izmješten iz poznatih okvira, uvjetovan redateljskom vizijom¹²⁶, prostornost i dalje nosi bitnu i esencijalnu odrednicu mediteranizma.

¹²⁵ *Od deset komedija samo se za jednu zna točno vrijeme prikazivanja, i to za onu koja još ni danas nije tiskana (Sin vjerenik jedne matere), za njih se četiri ne temelju 'unutrašnjih podataka' odgonetava vrijeme nastanka ili prikazivanja (Jerko Škripalo, Džono Funkjelica, Pijero Muzuvijer, Šimun Dundrilo), za tri se zna prema podatku na naslovnom listu rukopisa da su bile izvedene 'prid dvorom' 1699. godine (što za Jerka Škripala znači njegovo drugo izvođenje na sceni, a u odnosu na Pijera Muzuvijera i Bena Poplesiju vjerojatno njihovo prvo uprizorenje, dok se za preostale četiri komedije ne mogu ni pretpostaviti traženi podaci (. . .)).* (Šundalić i Pepić, 201, str. 27).

¹²⁶ Za više o suvremenim produkcijama i njihovu mediteranizmu vidi u: Poglavlje 9. Problem mediteranizma na primjeru dvije suvremene izvedbe komedije *Lukrecija* ili *Ždero* redatelja Jagoša Markovića.

8.3. PROSTOR *PRID DVOROM* I ORSAN

Dramaturgija smješnica prilagođena je različitim društvenim skupinama i iz tog razloga izvedbeni prostor trga koji omogućava širu integraciju svih slojeva, predstavlja prirodni prostor za njihovu izvedbu. No, 17. stoljeće je razdoblje *egzodusa glumišta u sve ekskluzivnije dvorane* (Batušić, 1978, str. 27). Prije izgradnje kazališne zgrade Orsana 1682. godine (Beritić, N., 1953, str. 329), predstave su se izvodile na otvorenom, na prostoru gradskoga trga kojega Dubrovčani nazivaju *prid Dvorom*. U urbanoj arhitekturi Dubrovnika postoje, zapravo, dva centralna trga. Stari trg (*Platea communis*) odnosi se na prostor ispred katedrale, a okružen je Kneževim dvorom, Vijećnicom i lučkim vratima, dok je noviji prostor, koji značajniju ulogu dobiva tek tijekom 14. stoljeća, ulica Placa (Planić-Lončarić, 1990, str. 93). Kao pravi trgovački i pomorski grad, Dubrovnik je na svojem centralnom trgu anticipirao prostore nužne za svakodnevno funkcioniranje grada pa su se na njemu našle i carinarnica i tržnica, a u njegovoj blizini bilo je smješteno brodogradilište i ribarnica (*peskarija*) (ibid., str. 93). Sve to čini prostor *prid Dvorom* i s njim organski povezanu Placu propulzivnim sjecištima od temeljne važnosti za funkcioniranje Grada i njegovom centralnom točkom. No to nije samo političko, društveno i crkveno sjecište, već je to i prostor kontinuirane kazališne djelatnosti – scenski prostor (Ljubić, 2011, str. 197).

Rešetar najstarije dubrovačke dramske izvedbe smješta na prostor Poljane – trg gdje se i danas nalazi spomenik Gunduliću i gradska tržnica. Na istome mjestu Rešetar spominje i izvedbe svjetovnoga sadržaja na prostoru *prid Dvorom* ispred Kneževe palače gdje su vlastodršci i aristokrati nesmetano pratili izvedbe u natkrivenome prostoru, što dovodi do zaključka da je scena morala biti okrenuta prema Dvoru, dok je ostala publika mogla pratiti izvedbu s bočnih strana, možda i na improviziranim tribinama (1922, str. 97–98).¹²⁷ Koliko je zabilježeno, *prid Dvorom* je prvi put izvedena *Tirena* 1548. godine, dok su posljednje zabilježene izvedbe 1699. godine mogle pripadati upravo smješnicama koje Rešetar naziva dramama (ibid., str. 98).¹²⁸ Kao datum otvaranja prvoga adaptiranog i zatvorenoga

¹²⁷ Srednjovjekovni religiozni prikazi bili su vezani uz prostore katedrale, crkvi i samostana, kao i prostore ispred njih, koncentrirane na istočnoj strani grada i u blizini “upravnoga bloka”, dok su prostori *prid Dvorom* i trg Luža bili rezervirani za svjetovne svečanosti i procesije (Ljubić, 2011, str. 196).

¹²⁸ U članku *Stari dubrovački teatar*, Rešetar iznosi podatke o četiri faze dubrovačkog kazališta, a vezano uz prostor izvođenja: 1. Predstave *prid Dvorom*, 2. Orsan od kraja 17. stoljeća do 1817., 3. Stari teatar od 1824. do 1864. (u kući obitelji Gučetić) te 4. Bundićev teatar od 1864 (1922, str. 106). Rešetarovo podjeli potrebno je dodati i kratko razdoblje francuske uprave 1808. – 1813. godine kada maršal Marmont za kazališne izvedbe bira reprezentativniju Vijećnicu, dok se prostor arsenala prenamjenjuje u vojnu pekaru. To kazalište imalo je političku dimenziju jer je smješteno u prostor nekadašnje zakonodavne vlasti od koje je ostalo samo simbolično ime u njegovu nazivu *Theâtre Ducal*. Upravo ono čega su se vlastodršci skanjivali, pa i branili odredbom iz 1554. godine, a to je da se dvorana Vijećnice kao prostor od državne važnosti ne oskvrne profanizacijom, dogodilo se Marmontovom odlukom (ibid., str. 198–200). Ta prenamjena prostora gotovo ima simboličku dimenziju. Degradacija je potpuna jer ono što je predstavljalo prostor vlasti, a time i moći, postaje prostor svjetovne zabave i igre. Priča Republike tim je činom u potpunosti završena.

kazališnog prostora u dvorani bivšega arsenala koju u Dubrovniku zovu Orsan navodi se 5. veljače 1682. godine (Rešetar, 1922, str. 99; Beritić, N, 1953, str. 329; Batušić, 1978, str. 124). Izvedba smješnica može se datirati u razdoblju prije i nakon otvaranja kazališne dvorane Orsana. Prema podacima koje iznose Šundalić i Pepić: (...) *Jerko Škripalo je izveden vjerojatno "između 1651. i 1656. u Dubrovniku" (Repertar hrvatskih kazališta, 4, rukopis), drugi puta zajedno s Pijerom Muzuvijerom i Benom Poplesijom i 1699. godine "prid Dvorom" u Dubrovniku (Hećimović, 1973:XI) (2011:142).* Prema novijim istraživanjima *Pijero Muzuvijer* vjerojatno je bio izveden u Orsanu (ibid., str. 181). Autorice iznose i podatke o ostalim komedijama te izvedbu *Bene Poplesije*, prema rukopisnoj dataciji, lociraju *prid Dvorom* 1699. (ibid., str. 178). *Sin vjerenik jedne matere* (komedija koja je još u rukopisu) jedina je komedija čiju izvedbu, zbog tužbe koju su podnijeli dubrovački Židovi, možemo datirati 27. veljače 1683. u Orsanu (ibid., str. 149–150).

Prostor *prid Dvorom* uvelike je izmijenio izgled od 17. stoljeća do danas. Taj otvoreni urbanistički prostor nastaje u 13. stoljeću. Dubrovčani su ga prije izgradnje crkve sv. Vlaha nazivali prostorom *od Place*. Palača Sponza koja ga omeđuje izgrađena je 1522. godine, dakle još za Držićeva života, a bila je u funkciji škole i oružarnice. *Upravni blok*¹²⁹ činili su još i uredi carinarnice, a na katu se nalazila dvorana Velikoga vijeća. Prostor je uokviravala crkva sv. Vlaha, a na zapadnoj se strani prostirao stambeni blok, dok je cijeli prostor bio omeđen Kulom ribarnice i Kaznenom kulom (Ljubić, 2011, str. 195). U potresu 1667. godine dubrovačka katedrala sv. Marije je srušena, dok je crkva sv. Vlaha bila tek manje oštećena te je privremeno preuzela funkciju katedrale. Stradala je u požaru 1706. pa je odlučeno da se izgradi nova na istome mjestu. Gradnja te kasnobarokne građevine započela je 1707., a završena je 1715. godine. (Regan i Nadilo, 2006, str. 242).

Uz sakralne i upravne objekte na trgu su smješteni i objekti s isključivo sekularnom, odnosno društvenom funkcijom. Jedan od takvih prostora okupljanja heterogenog društva prostor je nekadašnje Luže. Odluka o izgradnji Luže uz sjeverni zid crkve sv. Vlaha (1356.), promatrano iz urbanističkog i kulturološkog kuta gledišta, od iznimnog je značenja za Dubrovnik. Luža je bila orijentirana prema Zlatarskoj ulici i stajala je kao zasebna građevina koja nije bila u ulozi crkvenoga trijema (Planić-Lončarić, 1990, str. 93). Filip de Diversis u svojem opisu Dubrovnika 15. stoljeća napominje nužnost zajedničkoga okupljališta u svakom gradu ta ga opisuje kao *mjesto za okrepljenje od svakidašnjih briga, mjesto podobno za sastajanje uglednih ljudi i vlastele* te navodi kako su dubrovački plemići u tu svrhu izgradili Lužu posred Place (Diversis, 1983, str. 20). Diversis na istome mjestu spominje da se unutar

¹²⁹ Naziv "upravni blok" u svojem je elaboratu ponudila Marija Planić Lončarić (1981). Danas taj prostor obuhvaća zgrade: *Gradskega vijeća, Gradskega kazališta Marina Držića, Gradske kavane, kina i trgovina* (Ljubić, 2011, str. 195).

Luže koja je bila otvorena nalazi i mala natkrivena Luža popločena crvenim i bijelim kamenom, ukrašena grbovima velikodostojnika, dok je s vanjske strane te građevine smješten prostor za prodaju povrća (ibid., str. 20). I dok povijesnoga kroničara pomalo ljute rasprave koje se unutar Luže mogu čuti, kao i sklonost kartanju i kockanju, u prikazu Grada ne izostavlja pozitivnu stranu dubrovačkog društva te ističe njegovu pobožnost, posebno žena koje bez iznimke u vrijeme Korizme pokrivaju glavu u vrijeme bogoslužja. Da je Diversisov opis točan, barem ovaj dio koji se tiče arhitekture, dokazuje nam i kartografski prikaz Dubrovnika iz 17. stoljeća, pronađen u Torinskom arhivu (Prilog 11).¹³⁰ Istraživanja uz zapadno pročelje crkve sv. Vlaha dokazala su postojanje stambene arhitekture koja je pripadala dvjema do sad neidentificiranim obiteljima, a stambena je arhitektura bila razložena tijekom građenja crkve.¹³¹ Luža, koliko je poznato, nije služila kao scenski prostor, ali njezina funkcija i pozicioniranost na centralnome trgu svjedoči o posebnom obliku socijalizacije i obliku dokolice mediteranskoga grada kakav je Dubrovnik.

Kazališna pozornica koja je od Držićeva vremena pa sve do izvedbi smješnica bila smještena u prostoru *prid Dvorom* bila je drvena i omeđena glavnim pročeljem Kneževa dvora. Vlastela je predstave mogla gledati s prozora i s trijema Kneževa dvora koji je pružao ugodan zaklon od vremenskih nepogoda, dok je puku bio namijenjen preostali obližnji prostor.¹³² Bitna odrednica ovoga tipa otvorenoga prostora je mogućnost integracije i komunikacije različitih društvenih skupina. Naime, povlašteni su slojevi ipak bili izdvojeni od mase improviziranom tribinom, no tijekom predstave na trgu se okupljalo heterogeno društvo što je zasigurno stvaralo posebnu kazališnu, ali i društvenu atmosferu (Foretić M., 2008, str. 187).

Potkraj 17. stoljeća u Dubrovniku djeluju tri glumačke družine: *Razborni*, *Nedobitni* i *Smeteni*. Postoji zapis da su *Razborni* i *Nedobitni* 1699. godine *prid Dvorom* uprizorili čak četiri drame (Rešetar, 1922, str. 102; Fotez, 1967, str. 11). Društveni konsenzus je nalagao da se kazališne predstave izvode u razdoblju poklada. Upravo je to razdoblje od siječnja do ožujka nerijetko obilježeno nepovoljnim vremenskim prilikama zbog kojih je postojala realna mogućnost otkazivanja predstava. Otvaranjem kazališne zgrade, zatvoren scenski prostor omogućio je amaterskim družinama, ali i publici, nesmetano uživanje u kazališnoj predstavi, ali je scenografija vjerojatno ostala u zadanim okvirima, odnosno bila istovjetna onoj u otvorenom prostoru.

¹³⁰ Prilog ustupljen ljubaznošću Uprave za zaštitu kulturne baštine – Konzervatorskog odjela u Dubrovniku. Uz podatke koji su prikupljeni i objavljeni u Izvješću zaštitnih arheoloških istraživanja crkve sv. Vlaha pod vodstvom mr. sc. Ivice Žila.

¹³¹ Podaci o stambenoj arhitekturi preuzeti iz istog izvora.

¹³² Za više o prostoru ispred Kneževa dvora vidi natuknicu *Prid Dvorom* u: Leksikon Marina Držića (2009, str. 625) (aut. Vesna Delić Gozze).

Iako je dubrovačko glumište imalo višestoljetnu tradiciju, prostori izvedbi su varirali. Poznato je da je izvedba Držićeva *Dunda Maroja* zbog vremenskih nepogoda preseljena u Vijećnicu, ali takva je praksa bila više iznimka nego pravilo (Rešetar, 1922, str. 98). Dubrovačka je vijećnica tijekom stoljeća prolazila mnogobrojne preinake, ali je kazalište uvijek gravitiralo izvedbama unutar nje ili u njezinoj neposrednoj blizini. Poznat je podatak da je Vijećnica poslužila za izvođenje Držićeve komedije *Dundo Maroje* (1551), ali i nekih drugih komedija, a u njoj su se održavale i pokladne igre i maskirani plesovi sve do 1554. godine kada svjetovna vlast takav oblik zabranjuje zbog nedoličnosti.¹³³ Vijećnica je izgrađena najkasnije 1348. godine jer upravo te godine Veliko vijeće (*Consilium maius*) donosi odluku o izgradnji crkve sv. Vlaha na općinskome trgu, Vijećnici nasuprot (Rešetar, 1928, str. 43). Zgrada u kojoj su se donosile najvažnije odluke za Dubrovačku Republiku vezana je uz Kneževu palaču. S Dvorom je i organski povezana jer se u nju i ulazi iz unutrašnjosti Kneževe palače, o čemu svjedoči i simboličan natpis *OBLITI PRIVATORUM PUBLICA CURATE* (zaboravite privatno, brinite se za javno) na njezinu ulazu (Rešetar, 1928, str. 44; Ljubić, 2011, str. 197). Požari i potresi pridonijeli su njezinu izmijenjenju izgledu, posebice veliki potres 1667. godine i namjerno izazvan požar 1817. godine. Današnji neorenesansni izgled dobila je 1865. godine kad se u nju smješta Gradsko vijeće, a danas se u njoj nalazi i Gradsko kazalište Marina Držića (Ljubić, 2011, str. 195–200).

Iako je Vijećnica uvijek bila u funkciji alternativnoga scenskog prostora, pravu i prvu kazališnu funkciju dobio je prostor koji se nalazio ispod nje, otvoren prema trgu, ali i prema luci (Rešetar, 1928, str. 44). Krajem 17. stoljeća, nakon razdoblja izvođenja na trgu, izvedbe se sele u kazališnu dvoranu Orsan, a riječ je o zgradi koja je do tada služila kao arsenal koji je u tom razdoblju preseljen, najvjerojatnije u Gruž (Rešetar, 1922, str. 99). Godine 1682. Senat sa sedmoosminskom većinom donosi odredbu prema kojoj se Orsan daje u svrhu izvedbe javnih predstava, ali se 16. 1. 1688. opet raspravlja o seljenju u Vijećnicu te na istoj sjednici prioritet u izvedbene svrhe dobiva Orsan (Rešetar, 1922, str. 99; Beritić, N., 1953, str. 329). Orsan će svoju funkciju zadržati još niz godina, što saznajemo iz odluke Senata koji je 1710. godine naložio da vladike sjede na klupama i ne unose svoje stolice, iako se prostorom teatra po prvi puta naziva tek 1726. godine, a do toga podatka dolazimo neizravno, opet odredbom Senata koji nalaže da se dana 1. veljače otvore vrata od Ploča kako bi se turski velikodostojnik mogao vratiti kući „iz teatra“ (Rešetar, 1922, str. 99).

Preseljenje iz otvorenoga u zatvoreni prostor povlači sa sobom i određene posljedice, a to je izmjena društvene strukture gledatelja. Izmještanjem prostora izvedbe u kazališnu dvoranu, posljedično dolazi i do ekskluzivizacije same izvedbe koja time postaje namijenjena

¹³³ Za više o Držićevu opusu i njegovim izvedbenim prostorima vidi u: Fisković C. (1967, str. 49–63).

užem krugu gledatelja.. *Iako kazalište nije nikad bilo dostupno najširim društvenim slojevima, ipak je i onim odabranicima, kojima je bilo namijenjeno i za koje je bilo adaptirano, a koji se ne rodiše i ne odgojiše u plemićkim kućama Dubrovnika, nego se neumitnim zakonima društvenog poretka nađoše odmah iza pripadnika preostalih dvadesetak vlasteoskih porodica, trebalo svakom prilikom pokazati da je klasna izdiferenciranost, kakva je bila ranije, ostala na snazi, unatoč njihova imovnog stanja i očitih koristi koje su pribavljali Republici* (Beritić, N., 1953, str. 330). Dubrovačka je vlada bila iznimno racionalna u odobravanju financijskih sredstava za potrebe kazališne djelatnosti, ali ipak je vodila konstantnu brigu o popravcima i uređenju Orsana koji je mogao zaprimiti tristotinjak gledatelja, a usto je propisivala i uzus ponašanja, raspored sjedenja te odobravalala program (ibid., 334, 356). Sve su to pretpostavke za razvoj kazališne umjetnosti u sljedećem razdoblju, obilježenom profesionalizacijom kazališta i sve češćim gostovanjima talijanskih družina koje će u potpunosti istisnuti amaterizam temeljen na hrvatskoj književnoj tradiciji iz prostora kazališne dvorane u privatan prostor. Uz prostor *prid Dvorom* i Orsan, postoji mogućnost da su smještice izvođene i u prostoru privatnih kuća, dostupne uskome krugu odabranih, ali o tome nemamo nikakvih pisanih dokaza. Općenito, dokumenti šute o prvim desetljećima rada Orsana, a ponešto doznajemo tek iz indirektnih sudskih spisa i odluka Senata. Iz tih dokumenata možemo zaključiti da je kazališne djelatnosti ipak bilo i to isključivo u vrijeme poklada (ibid., str. 337).

8.4. MEDITERANSKI TRG

Mediterranski je trg mjesto socijalnoga kontakta, prostor integracije svih društvenih slojeva, gospodarskoga i javnoga života. To je prostor svakodnevnoga životnoga teatra gotovo svakoga mediteranskoga grada. Trg koji je pozicioniran u samome nukleusu grada predstavlja "srce", "trbuh" i "glavu" jedne urbane sredine. Razvojne smjernice društva oblikovale su razvoj grada, a to se posebno reflektiralo u funkcionalnoj razdiobi i smještaju crkvenih i upravnih središta (Raukar, 1996, str. 39). Unatoč nekim različitostima unutar koncepta i modela organizacije upravnih središta, svi su istočnojadranski gradovi razvili zajedničke prostorne i društvene značajke u oblikovanju gradskih trgova (ibid., str. 41).

Glavni centralni trg u Dubrovniku nije planiran odjednom pa njegova izgradnja nije jedinstvenoga povijesnoga sloga, a svoju danas prepoznatljivu arhitektoniku dobit će izgradnjom Gropellijeve crkve sv. Vlaha koja postaje ključno središte grada i odrednica daljnjeg oblikovanja grada (Fisković C., 1982, str. 116). Tim zahvatom srušena je stara gradska luža koja je služila kao centralna točka okupljanja Dubrovčana u prošlosti, no lisnate

glavice njezinih stupova postavljene su uz podanak novonastale crkve te se barem na taj simboličan način sačuvao element urbanizma bitan za njegove stanovnike (ibid. , str. 99), a sve kako bi se na njima i dalje moglo sjediti i kako bi se neometano mogla odvijati društvena komunikacija među građanima naviklima na dolazak na trg.

Kada se govori o 17. stoljeću, trg je moguće promatrati kao prostor na kojemu se susreću tri tipa vlasti, odnosno autoriteta. Na središnjem dubrovačkom trgu nalazi se Knežev dvor (državna vlast), crkva sv. Vlaha (crkvena vlast), a u Držićevo vrijeme oko stupa sv. Orlanda nalazila se i tržnica te je i kasnije to ostala bitna točka susreta građana koju možemo percipirati kao autoritet naroda (*vox populi*). (...) *trg (platea, platea magna) u istočnojadranskim gradovima nije bio samo središnjom urbanom točkom uz koju su bila usredotočena upravna središta, nego u isti mah i stjecištem glavnih gradskih komunikacija i, napokon, uporištem gospodarske djelatnosti* (Raukar, 1996, str. 41). U tipologiji istočnojadranskih gradova razlikuju se dva temeljna modela: a) gradovi sa statičnim modelom upravnoga središta (Trogir, Šibenik), a što je označavalo da su crkveno i svjetovno središte bili smješteni jedno uz drugo i b) gradovi koji su pomicali upravna središta (Zadar). Crkvena su središta najčešće ostajala na prostorima kasnoantičkih i ranokršćanskih temelja, dok su svjetovna mogla pomicati, iako je to više iznimka nego pravilo (ibid., str. 40).

Mediterranski trgovi i uz njih vezane tržnice prepune su mirodija, boja, mirisa i prostori na kojima se susreću trgovci, prodavači i kupci različitih rasa, konfesija i jezika – sve to čini specifičnu mediteransku ambijentalnost. Već je rimski forum imao dvostruku ulogu. To je mjesto na kojem se odvijala trgovina, ali se na njemu odvijala i svekolika javna djelatnost. Ta društveno-politička koncepcija središta grada upisana je u matricu i ostalih gradova Rimskoga Carstva, a malo koji je vladar uspio odvojiti javni trg od trgovine (Matvejević, 2007, str. 51). Polifunkcionalnost gradskoga središta, orijentiranost k trgovini i pomorstvu čine mediteranske gradove sjecištem najrazličitijih društvenih fenomena. Iz polifunkcionalnosti i transkulturalnosti mediteranskih trgova generirane su specifične kulturne i društvene interakcije koje su kroz povijest oblikovale razmijene iskustava i formiranje interkulturalnoga identiteta. Trgovi su bili i ostali mjesto intenzivnih susreta i komunikacije između stanovnika grada međusobno, ali ti prostori otvarali su mogućnost komunikacije s posjetiteljima i pridošlicama drugih konfesionalnih, političkih, etničkih i ekonomskih pripadnosti. Na trgu su se lokalni običaji, proizvodi, jezici, kulturološki i religijski obrasci susretali i miješali s novopridošlima

Urbanitet grada može se iščitavati kao mozaik urbanoglifa, a trg je u tome mozaiku nezaobilazan "kamenčić". Rudi Supek s gledišta kulturne antropologije određuje temeljne funkcije gradskoga centra, a te funkcije u velikoj mjeri možemo gledati i kao funkcije trga

mediteranskoga grada jer su trgovi u onodobnoj arhitektonskoj politici upravo to – središta, centri. Autor funkcije gradskoga centra pa onda u velikoj mjeri i mediteranskoga trga opisuje kao:

- a) *duhovno središte, s kultom, hramom ili crkvom kao vanjskim simbolom,*
- b) *političko – administrativno središte, s agorom, forumom ili gradskom vijećnicom kao simbolom,*
- c) *administrativno – trgovačko – industrijsko središte, monocentrično polivalentno početkom 19. vijeka,*
- d) *financijska i trgovačka te administrativna središta, policentrična i monovalentna središta 20. vijeka,*
- e) *socijalno – integrativno središte, polivalentno i policentrično ili decentralizirano središte s laiciziranim sadržajima*

te poziva na ponovno oživljavanje centra pri čemu ističe potrebu kulturne djelatnosti i društvene komunikacije (1987, str. 103–104). Czerwiński pak prostor grada neraskidivo povezuje i s prostorom trga koji opisuje kao zatvorenu cjelinu u konstantnom strahu od bolnoga širenja. *Širenje je bolan proces koji uvijek prati žestoko suprotstavljanje barbarstvu koje se na kraju uklapa u grad* (Czerwiński, 2018, str. 69). Mediteranski je grad tijekom povijesti u permanentnom agonu sa svojim zaledem. To je rat koji će na koncu izgubiti. Mediteranski gradovi upravo na prostoru trga uspostavljaju i svakodnevnu komunikaciju i određenu kontrolu jer na trgu ništa ne prolazi neopaženo.

Trg ispred Kneževa dvora bio je okupljalište podjednako vlastele, kao i građana, seljaka iz okolice i stranaca (Foretić M., 2008, str. 187). Prostor trga i centralne ulice Place mjesto je trgovanja, društvene socijalizacije, ali i dokoličarenja – još jednog bitnog elementa mediteranskoga načina života (Ravančić, 2000, str. 62; Stojan, 2007, str. 173). I cijeli Stradun omeđen s dva zvonika možemo promatrati kao svojevrsnu agoru, okosnicu, centralnu žilu cijeloga grada (Foretić M., 2007, str. 299). Upravo se prostor trga zbog te svoje propulzivnosti, otvorenosti prostora i žive integracije inače raslojenih društvenih skupina, nametnuo kao prirodna scena za uprizorenje prvih kazališnih izvedbi u Dubrovniku (Foretić M., 2008, str. 188).

Rešetar trg opisuje kao *najstariji dubrovački teatar, koji se bez sumnje sastojao samo od pozornice, na brzu ruku sastavljene od greda i dasaka, valjda bez ikakvih scenarija i kulisa, dok je publika stajala na trgu ili gledala s prozora obližnjih kuća* (Rešetar, 1922, str. 97). Neovisno u kojem kontekstu se trg pojavljuje u izvedbi, kao scenski ili dramski prostor, u svijesti Mediteranaca on pobuđuje istovjetne konotacije i time olakšava proces recepcije i interpretacije samog djela. Trg nije samo prostor izvedbe, scenografsko rješenje, dramska kulisa, već prostor koji pridonosi izvedbenoj autohtonosti smještaja. Autor/i smještaja u životu na trgu nalaze svoju inspiraciju, ali i je sama izvedba komedija često smještena na trg. Placa kao izvedbeni prostor unosi element samorazumljivosti prostora i šireg semantičkog

polja mediteranske svakodnevice.¹³⁴ Riječ je o prostoru koji funkcionira prema načelu naturalističke mimeze. Trg je u smješnicama denotativan prostor koji svoju konotativnu dimenziju ostvaruje u svijesti gledatelja. Prostor je trga sem što znači da *nije bilo koji znak, već je proizveden sa svrhom da komunicira s drugim ljudima* (Senker, 2010, str. 67). De Saussureovskim terminima, vrijedilo bi: $\frac{\text{označeno}}{\text{označitelj}} = \frac{\text{mediteranski način života}}{\text{trg}}$. Smješnice tu logiku intuitivno prepoznaju pa ako se i ne izvode na centralnome gradskom trgu (o tome su podaci dvojbeni), zasigurno je i skromno scenografsko rješenje usmjereno na *imitatio* stvarnoga trga koji u recipijenata pobuđuje konotacije iz svakodnevnoga života.

Arhitektura je obilježena ne samo utilitarnom, već i društvenom te kulturnom dimenzijom, a u ovome se radu promatra i njezina uloga u dramaturškom uprizorenju, njezina komunikacijska uloga u cjelokupnosti produkcijsko-recepcijskoga procesa u kojemu se pojavljuje kao scenografsko rješenje sa svojim denotacijama i konotacijama. Umberto Eco naglašava: *Fenomenološko promatranje našeg odnosa s arhitektonskim objektom pokazuje da mi arhitekturu obično shvaćamo kao komunikacijski čin, iako ne isključujemo njenu funkcionalnost* (1973, str. 208). U svojem živopisnom stilu, Eco koristi zanimljiv primjer čovjeka iz kamenoga doba koji pećinu, razotkrivši njezinu primarnu funkciju, povezuje sa skloništem, zaštitom od nepovoljnih vremenskih uvjeta koja se u njegovoj svijesti javlja kao *mnemonička asocijacija* (ibid., str. 209). Autor dalje upućuje na činjenicu da arhitektonski objekt denotira funkciju ili pak konotira ideologiju funkcije (ibid., str. 222) te kada se govori o arhitektonskoj komunikaciji može se promatrati njezina *primarna funkcija* (koja je denotativna) te *sekundarna funkcija* (koja je konotativna) (ibid., str. 225). I konotativna i denotativna funkcija predmeta, a time i arhitekture, podložna je mijenama vremena. Iščitavanje konotativnih kodova iz prošlosti predstavlja izazov. Unatoč poznavanju povijesnoga konteksta utemeljenoga na dokumentima, konotacije u svijesti onodobnih promatrača, gledatelja kazališne izvedbe mogu se tek naslućivati. Eco pronalazi rješenje u tome da *aktivnost ponovnog otkrivanja značenja, umjesto da se odvija kao jednostavna filologija u odnosu na prošlost, podrazumijeva pronalaženje (a ne ponovno otkrivanje) novih kodova*. Na taj način, zaključuje autor *skok unazad, pretvara se u skok unaprijed* (ibid., str. 236). U analizi izvedbenoga prostora smješnica polazi se od Ecove teze da je *arhitektura oblik masovne komunikacije (. . .) namijenjena ljudskim grupama kako bi zadovoljila neke njihove potrebe i uvjerila ih da žive na određen način* (ibid., str. 246). U što mediteranska arhitektura „uvjerava“ skupinu ljudi koja sebe doživljava kao Mediterance, u što trg, *pjaca* uvjerava Dubrovčane? Arhitektura, kako je navedeno, primarno proizlazi iz utilitarne

¹³⁴ Švacov dramskom prostoru čak pridodaje i specifično energetska značenje (1976, str. 172).

potrebe. Već samim odabirom dostupnoga materijala elementi urbaniteta poprimaju specifična konotativna, estetska, a time i identificirajuća svojstva. Mediteran gradi u kamenu i to je nezaobilazna konotacija mediteranske arhitekture. *Arhitektura konotira izvjesnu ideologiju stanovanja* (ibid., str. 249), ali i načina komunikacije, odnosno načina života.

Vizura simetričnoga, urbanistički strogo koncipiranoga grada kreirana od gradskih moćnika na sceni, odnosno na trgu, postaje umanjenom vizurom i kreatora i sudionika predstave, ali i gledatelja. Odabirom izvedbenoga prostora i inscenacijom, ali i glumačkom tjelesnošću, smješnice komuniciraju sa svojom sadašnjošću. Prostor izvedbe predstavlja element identifikacije i bitan korelativ između glumca i publike. Prostor s kojim se dubrovačka publika najlakše identificirala upravo je prostor teatra svakodnevnice – mediteranski trg i s njim arhitektonski i organski povezana ulica Placa, odnosno danas, prema milanskome dijalektu – Stradun (uličetina).¹³⁵

8.5. TRG I ULICA

Prostor je u smješnicama organski jedinstven, ali ipak podijeljen na javni (ulica / trg) i privatni (kuća). Kako bi se moglo shvatiti ulogu prostora i njegova denotativnoga i konotativnoga značenja u predstavi, potrebno je proučiti funkciju koju su ti prostori imali u svakodnevici Dubrovčana. Kada se govori o životu Dubrovčana u ranome novom vijeku, sfera privatnoga i javnoga gotovo je nerazdvojivo povezana. Dubrovačka vlast strogo je kontrolirala ne samo javne manifestacije društvenoga života, već je nerijetko duboko zadirala u privatnost svojih građana što je najslikovitije vidljivo u zakonskim odredbama koje su zadirale u matrimonijalne odnose (Janeković-Römer, 1999, str. 69–73). Sfera privatnoga života Dubrovčana teško se može u cijelosti rekonstruirati služeći se isključivo arhivskim dokumentima jer oni upućuju na anomalije u društvu i zakonske odredbe, ali i taj uzak prostor ipak progovara o navikama građana. Ako se govori o prostoru u kojemu se odvijala najživlja komunikacija i najveća protočnost u gradu, a ujedno je i središte upravne i crkvene moći te time i često spominjan u dokumentima onda je to, naravno, javni prostor trga.

Trg i ulica prostori su kretanja, izmjene pogleda, osjetilnih užitaka, preobrazbe identiteta, ali i prostori u kojima se univerzalno preobražava u lokalno (Larsen, 1995, str. 36). Na trgu se odvija društveni život prema zadanim normama i sve što dolazi iz nekoga drugoga

¹³⁵ Placa - Stradun najduža je ulica u Dubrovniku koja povezuje gradske ulaze i to Vrata od Pila i Vrata od Ploča. I samo ime lat. *Platea communis* upućuje na njezinu funkciju javnoga života. Tijekom povijesti mijenjala je svoj izgled. Odredbom iz 1512. godine drvene općinske kuće zamjenjuju se kamenima što je ostalo normom koja je opstala do danas. Prije potresa 1667. kuće su krasili trjemovi, dok je današnji izgled rezultat arhitekture s kraja 17. i početka 18. stoljeća. Vidi natuknica Placa u: Leksikon Marina Držića (2009, str. 595) (aut. Ljubić, Marina).

podneblja i kulture na trgu biva uočeno i podvrgnuto strogom oku lokalne kritike, jer unatoč svojoj prividnoj otvorenosti, mediteranski gradovi strahuju od Drugoga.

U komediografiji 17. stoljeća trg i ulica javni su prostori koji funkcioniraju po principu društvenih limesa koji vrijede i u svakodnevicu. Primjereni su za kretanje muškaraca pa se i u komedijama na javnome trgu susreću muški likovi, a od ženskih likova sluškinje, ulične prodavačice, *tovijernarice*, babice, vilenice. Nositeljice vrline, odnosno mladice za udaju nalaze se u zatvorenom prostoru, kao i supruge koje svoje monologe uzvikuju s vrata i prozora.

Kako u stvarnom životu tako i u komediografiji, mediteranski trg mjesto je susreta, trgovine, centralna točka svih smjernica u gradu i izvor svih onodobnih informacija. U komediji *Beno Poplesija* zapravo se sve vrti oko ženskog lika Margarite koja je predstavljena kao robinja. Kako bi zadobili njezinu naklonost, muški likovi ili na Placi traže informacije ili na njoj trguju ili na tom javnom prostoru dolazi do sukoba. Beno Poplesija u istoimenoj komediji, primjerice, dogovara posao oko kupovine mlade robinje s Peraštaninom i zaključuje: *Uzō sam one peset dükât; otiću do Placê, jedā ga nađem* (BP I, 12). Peraštanin u potrazi za informacijama o robinjinom bratu mora *otit uzet kojugodi informacijôn [obavijest] na Pjăci* (BP I, 13), dok se u istoj komediji Doktor i sluga Ždero već nalaze na ulici što saznajemo po otvaranju *funjestre* koja ih omete pri čemu Ždero uzvikuje: *Muč', muč'; retîrâ'mo se – otvara se ona fûnjestra* (BP II, 9). Već na ovom malom primjeru jedne komedije vidljiva je sva razigranost i živost javnoga prostora - Place.

Javni prostori, zajedno s tijelom postaju transponenti univerzalnog iskustva koje na sceni dobiva svoju lokalnu dimenziju. Umjetnički jezik postaje metaforičko iskustvo u koje svaki gledatelj ugrađuje dio svoga vlastitog iskustva. Javni prostori, više nego oni privatni, nositelji su kolektivnog iskustva i bude poznate, katkad i stereotipne konotacije. Galerija likova koja se pojavljuje u komedijama na trgu čini presjek tadašnjega društva i njegovih običaja. U skladu s time u komediji *Pijero Muzuvijer Simo* i njegova punica Deša pri odabiru ženika za njihovu Peru prvo spominju galeriju likova s Place pa Deša iznosi prijedlog: *Od mladijeh koji su ù Placi iznać ćemo najboljega*, dok Simo kao muški lik, a time i dobar poznavatelj javnih društvenih događanja i njihovih aktera konstatira:

Znam ti ja u prstima svijeh tezijeh òd Placê! Jes prvi Vlahuša Popijevalović, ma je rođen od vîlê i àbjetê čeljadi, i vas je svoj život abitō ù vli i s vilanijem io ì pio, i u njemu se nije ti čiviltâti koliko u tòvaru; ma nije se čudit, er je dobro rečeno da svaka tica svome jatu leti. Jes i Beno Ventatur koji se napro vjerit i čini kâstjele ù tikvi, i zabila mu je gospòda majka u glavu da je od prve kuće i da je u njemu prvi pârît; a ja mu znam strêtijeh rodjaka koji i danas željezim manižajū (PM III, 17).

te ih naziva još i *zeti òd Placē* (ibid.).

Gospodari u smješnicama često se nalaze na Placi, što se može zaključiti iz njihovih uputa slugama pa tako i Klimoje naređuje Tikvulinu: *i dođi me nać na Placi, ter ćeš mi odgovorit koliko si opravio* (SK I, 1), Jerko pak svojem slugi nahodi: *Kusalo ogrni me i izvedi na placu* (DŽF I, 2), kao i Peraštanin slugi Limici: *Hodi brzo, ja te čekam na Pjacu* (BP I, 14).

Uz Placu pojavljuju se i drugi, dubrovačkoj publici poznati, toponimi pa se Mitar hvali da je meso *u kòmardi providávō* (PM I, 16), dok Pijero u komediji *Beno Poplesija* informacije o svojoj zaručnici traži u frekventnoj ulici Među crijevarima (BP II, 17).¹³⁶ Spominjanje lokacija poznatih gledateljima pridonosi uvjerljivosti radnje.

Prostor trga svojim je oblikovanjem u potpunosti dovoljan za inscenaciju, a samom svojom arhitektonikom odgovara potrebama dočaravanja mediteranskoga načina života bez većih potreba za intervencijama. Ako se govori o izvedbama smješnica u npr. kazališnom prostoru, opet su potrebe za scenografijom minimalne, ali i takva scenografija pred gledatelja stavlja njemu poznat prostor javnoga trga na kojemu se svi likovi susreću i na kojemu se nalaze plemićke kuće s ponistrama koje označavaju privatni prostor, a s kojih se *urbi et orbi* izriču stavovi o ženama, muškarcima, ljubavi i životu.

Upute za inscenaciju u smješnicama relativno su škrte, ali za razliku od vremenskih odrednica malo jasnije kada je u pitanju prostor pa tako nailazimo na sljedeće oznake: *gdje spi na vratijem* (PM II, 8), *govori s funjestre* (PM II, 21), *bježi iz kuće* (PM II, 19), *viri s vrata* (SK I, 3), *ovdi ulezivajû* (BP III, 21). Kako bi se dočarao prostor, u pisanim predlošcima scenskoga djela koristi se onomatopeja, pa *tik, tok, tik* i varijacije kao znak kucanja na vrata samo u komediji *Beno Poplesija* možemo pronaći na šest različitih mjesta (BP I, 3; I, 9; I, 10; II, 14; III, 6; III, 19).

Javni prostor uvijek predstavlja svojevrsnu ugrozu za ženu i otvara mogućnost za radnje koje nisu u skladu s društvenom normom. Smješnice zbog svoje eksplicitnosti kao da imaju svojevrsnu didaktičku svrhu. U njima se javni prostori prikazuju kao prostori slobodnoga izražavanja strasti, ali samim time oni predstavljaju ugrozu za čestitost žene. Naravno, sve te radnje smještene u javne prostore stavljene su u kontekst služinčadi i njihova nesputana ponašanja. Na trgu Vice susreće svoju ljubavnicu Mandaljenu godišnicu u gospoje Deše. Zanimljivo je kako Nikoleto zamjećuje njezinu preplanulu put koja nije u skladu sa ženama koje stoje u kući, navedenim nositeljicama vrline. Takva žena dvostruko je

¹³⁶ Ulica koja se nalazi paralelno s Placom, a danas se zove Ulica od puča. U prošlosti je bila poznata po postolarskim radnjama po kojima je i dobila ima, ali je bila na lošem glasu zbog uznemiravanja sluškinja. Izvor: Ljubić, Marina u: Leksikon Marina Držića (2009, str. 493).

obilježena ne samo bojom svoje puti, već i slobodnim ponašanjem, a samim time njezino je kretanje po javnom prostoru u skladu s time što se očekuje :

NIKOLETO: Gosparu Vice, eccoti la vostra amorosa uistinu je gracijōza; malahno je ogorjela, ma nije čudo – nadvoru je bila.

VICE: Si Nicoletto, il bruno il bel non toglie! – Mande, dobro si došla; koliko je da se nijesmo videli! jeste li došli svi i hoćete li ostat u Gradu?

(. . .)

VICE: Drago mi je veoma da si došla u Grad, i molim te večeras na četiri ure dočekaš me na vratijem za naše običajno. Veće ne mogu s tobom govorit, er ti evo đūsto odovuda gospara nose. (PM I, IV).

Postoje i eksplicitniji primjeri onoga što bi se nazvalo „slobodnim“ ponašanjem na javnome mjestu. U komediji *Pijero Muzuvijer* takvih je razgovora i radnji među slugama mnoštvo. Izdvajamo situaciju između Džive i Trijeskala koja ima jasnu seksualnu konotaciju: *Ostavi me se! nije mi večeras o temu misliti nego kako ću ovo akomodat* (PM II, 15).

U stereotipnim komedijama nije zamislivo da se u javnom prostoru pojavi plemićka djevojka pa je ovakva tipologija dramske igre rezervirana isključivo za sluškinje. Iako su sluškinje navedene kao tipologija žena koje su i u stvarnom životu imale relativnu mogućnost slobodnoga kretanja koje pripadnice građanske i plemićke klase zasigurno nisu, ta sloboda svodila se samo na to – kretanje. Detalj iz kojega je vidljivo koliko su radile i u koje se vrijeme kretale po Gradu može se uočiti i iz Proždorova upita Veseloj u komediji *Ljubavnici: Gdje u ovo doba ideš? Još pijevci nijesu zakukurijekali? Ali ideš na peć?* Pri tome aludira da nosi ispeći kruh. Sljedeća konotacija još je eksplicitnija jer ako se ne nalazi na ulici u to vrijeme zbog posla onda je jedino objašnjenje: *Ali te je tko dobabio na slane srđele i na bokaru, a poslije ostavio* (LJ II, 11). U komediji *Starac Klimoje* sluškinju Maricu na Placi susreće mladi Dživo, a o njegovu nasrtljivom ponašanju svjedoči njezina replika: *ja neću da me na placi ljubiš; jedva bi se gdje godi u đardinu krijuć kontental* (SK I, 10).

Za ženu je javni prostor prostor nužnosti ili ugroze. No, prostor Place ima negativnu konotaciju i za muškarce koji na njemu borave više nego što je primjereno pa udovica Krila rezolutno odbija *Pala Smuckala, onega zločešnjaka, koji za goduljinam povazdan trata po Placi*. (SK I, 5). Dživa u komediji *Šimun Dundrilo* strahuje za reputaciju svojega muža koji u neobičnoj odjeći hoda po Placi jer bi ga mogli *nà palak stvait* (ŠD I, 2) što bi značilo, od njega napraviti komediju. Upravo ova replika ukazuje na dramaturgiju mediteranske svakodnevice kojoj je Placa i prostor trga savršena pozornica, na kojoj svaka intima postaje javna i svatko je podoban da se od njega napravi komedija.

8.6. KRČMA / TOVIJERNA

Uz trg, placu i ulicu, mjesto javnoga susreta predstavlja i prostor krčme / *tovijerne*, *voštarije*, *konobe*. Upravo se u prostoru *tovijerene* odvijala živa društvena interakcija, a o tome postoje i arhivski podaci, sudski spisi koji ukazuju na živost onodobnoga prostora, sukobe koji su se u njima odvijali, a istovremeno su pomoć u lociranju takvih mjesta u gradu (Ravančić, 2000, str. 58). Sukladno mediteranskome načinu života, u i oko krčme pilo se vino i vodili živi razgovori (Janeković-Römer, 1994b:., str. 10). Nerijetko su takve lokacije, koje su služile i za prodaju vina, bile u vlasništvu plemića koji su taj „nedoličan“ posao prepuštali pučanima (Stojan, 2007, str. 18). U *tovijernama* se, unatoč zabranama, odvijao život koji nije bio isključivo vezan uz konzumaciju pića i jela već je nerijetko uključivao kockanje i tjelesnu trgovinu pa je stoga predstavljao i prostor ugroze za žene koje su zbog straha od napastvovanja rijetko zalazile u takve prostore (Ravančić, 1998, str. 33–44).

U komedijama to su prostori u kojima se stvaraju intrige i zapleti, planiraju maskirani ulasci u kuće *amanci*, prostori u kojima sluge smišljaju kako prevariti svoje gospodare. Krčma se u smješnicama javlja i kao topos o kojem likovi govore i kao mjesto radnje. Mitar u komediji *Pijero Muzuvijer* susreće Trijeskala kojeg nije vidio *vlășko gòdište* te ga poziva *hoćemo li poć časom do tovijerne što rućati?* Trijeskalo, naravno, prihvaća prijedlog: *To si eskvizito rěkō; ma ko će, signor Mitre, vino platit?* (PM III, 2). Dijalog između Mitra i Trijeskala otkriva nam još jedan detalj, a to je da se u gostionici igra *alla mora*, i ko izgubi, *da òni plati* (ibid.).

U komediji *Šimun Dundurilo* u prvome se činu otvara radnja u gostionici, a u njoj sudjeluju trojica sluga: Busman, Puličinela i Đuriša, što je vidljivo iz sljedećih uputa glumcima: *ulazi, Đuriša izlazi, uzimlju, sjedaju, jedu, pije i dava Pulićineli, valja se* (ŠD I, 12). U komediji *Ljubovnici* Proždor pita gdje će pronaći svojega suučesnika u burli, također slugu Intrigala na što mu on odgovara: *Najdalje u tovijerni. Adio!* (LJ I,13). Zijehalo, sluga u komediji *Beno Poplesija* jasno priznaje kako su mu *tovijerne* draže od ljubavnih jada: *Senza invidia [bez zavisti]! Je se ne gùstâm namurávat, zašto ova ljubav ne čini stati veselo, a mene gusta hodit po tovijernami i stati veselo s mojijem kamàrâtam [društvom] i družinom* (BP I, 3).

Iako su *tovijerne* prostori susreta rezervirani za muškarce, u njima se zbog potreba zapleta i dramske radnje mogu naći i sluškinje, kao u primjeru u kojem Puličinela doziva sluškinju Marušu da usluži njegova gospodara: *mo' te servo, te chiamo la serva; sta a dinto la taverna. – (Ide put stranja.) – O della masserizia, della masserizia!* (ŠD II, 3). U komediji

Mada sluškinja Vesela primorana je pronaći Obloždera, slugu kojega je nečasno pustila u kuću gospodarice, a što je on, osim da obljubi mladu sluškinju, iskoristio da otuđi gospodaričinu *petenijeru* (zdjelicu). Vesela u svojoj nevolji zaključuje sljedeće: *Ja ne znam gdje ću ga iskati, trebate mi sve tovijerne obonjati, er je on čovjek prodat je za kùtō vina* (M III, 16).

Mnogobrojne krčme u Dubrovniku zasigurno su bila mjesta žive socijalizacije o čemu svjedoči njihova mnogobrojnost i raspored¹³⁷ pa su iz toga razloga i u smješnicama nezaobilazan prostor dramatizacije i scenskoga prostora, ali i topos koji upućuje na mediteransku svakodnevicu. Živahan dijalog Gubice *barkaruoa* i Mitra *mafatura* koji se odvija na ulici i u kojem spominju vjerojatno onodobnim Dubrovčanima dobro poznatu *tovijernu* kao da je i danas moguć u nekoj, ljudima ispunjenoj, mediteranskoj kali. Mitar zatiče svojega prijatelja Gubicu u trenutku povratka iz ribolova na Lokrumu te se poziva: *Kumpare, doć ću večeras u tebe na večeru, ili ti žò ili drago*, na što mu Gubica srdačno odgovara: *Dobar si dòšō! Samo providājmo malo dobra piva; ti znaš gdje je najbolje: ti si mafatur, svaka ti tòvijernarica harač dava*. Mitar prihvata: *otvorena mi je toviijerna, makar ako ćeš po svu noć, ù Nikē Čiope na Prijeki* (PM I, 15). Mali je to dramski fragment koji otkriva povezanost prostora i mentaliteta ljudi na Mediteranu koji traju stoljećima u gotovo neizmijenjenom obliku.

8.7. PRIVATNI PROSTOR

Urbani prostor Dubrovnika u ranome novom vijeku bio je racionalno uređen prema potrebama svojih građana i u skladu s normama koje su u vidu imale gospodarsku, društvenu, civilnu i sakralnu funkciju, ali potrebno je imati na umu i podjelu tih prostora na one s privatnom i one s javnom funkcijom.¹³⁸ Pod privatnim se prostorom u ovome radu podrazumijeva privatno vlasništvo, odnosno domovi dubrovačkih građana. U kasnom srednjem vijeku odnos privatnoga vlasništva i njegova javnog okruženja prolazi temeljitu promjenu, prvenstveno u Italiji i upravo zbog reorganizacije centralne ulice u pozornicu svakodnevnih potreba građana pri čemu dolazi do izgradnje dućana, tržnice, skladišta robe i javnih ustanova (Friedman, 1992, str. 69). Posjedovanje nekretnine na takvom

¹³⁷ Gordan Ravančić pregledavajući kaznene spise u kasnosrednjovjekovnom Dubrovniku pronašao je čak 133 krčme, pri čemu dolazi do zaključka kako su nerijetko bile smještene upravo uz crkvene objekte (2000, str. 58).

¹³⁸ Potrebu da se uz temeljne funkcije grada mora sagledati i međudodnos privatnog i javnog iznosi Ravančić u radu *Javni prostor i dokolica u kasnosrednjovjekovnom i renesansnom Dubrovniku*. Autor ističe kako je privatna sfera u prošlosti bila isprepletena s javnom do te mjere da je izvršna vlast intervenirala svojim zakonskim odredbama čak u dimenzije privatnosti koje su se odnosila na seksualno ponašanje i društvene odnose (2000, str. 53–64).

reprezentativnom mjestu označavao je društveni status, ali je za posljedicu imao i određenu odgovornost. Ne čudi da su na takvim pozicijama u gradu stanovali upravo aristokratski predstavnici same vlasti (ibid., 70, 71). Pripadnicima toga društvenog sloja bio je dobro poznat već spomenut natpis na samom ulazu u Vijećnicu: *PRIVATORUM OBLITI PUBLICA CURATE*, a njihov privatan život zapravo nikada nije mogao biti u potpunosti privatan jer je njihova dužnost prema Republici uvijek bila značajnija od osobne, a dobrobit države vrhunski ideal (Janeković-Römer, 1999, str. 25).

Dubrovačke kuće smještene uz ulice i trgove nisu pružale puno prostora za intimu, a taj intimni prostor stiješnjen u unutrašnjosti objekta za stanovanje imao je limes već na kućnom pragu ili prozoru. Upravo to su i okviri kretanja žene koja je držala do svoje časti. Ono što se u ranovjekovnom društvu cijenilo kao najveća vrijednost djevojke njezina je tjelesna čistoća, a potom i stidljivost (Stojan, 2007, str. 124–125). Ženina čast i poštenje ovisili su isključivo o muškarcu u kući, dok su žene koje su živjele same, makar bile udovice, izazivale nepovjerenje u patrijarhalnome društvu kakvo je bilo dubrovačko (Janeković-Römer, 1994a, str. 126). Izvan kuće žena je boravila koliko je bilo nužno potrebno za funkcioniranje njezine obitelji. Prema riječima Slavice Stojan: *Njezino mjesto bilo je s unutrašnje strane kućnih vrata* (2003, str. 137). Upravo ta vrata dijelila su privatno (ženki princip) i javno (muški princip), tako često spominjanu Braudelovu dihotomiju koju navodi kao temeljnu odrednicu mediteranskoga prostora (Muraj, A., 2004, str. 85). Katkad je kućni odgoj dolazio do takvog ekstrema da se djevojke po navršениh sedam godina nisu puštale iz kuće kako se ne bi našle u kakvoj nevolji, a opasnim se smatralo i samo gledanje na prozoru, čemu su Dubrovčanke ipak bile sklone, posebice u dugim zimskim razdobljima (Stojan, 2007, str. 126).

Smješnice koriste taj element iz svakodnevice pa se u njima pojavljuje i popis vrijednosti koje takva mlada i kreposna vjerenica mora imati. Tako Džano u komediji *Lukrecija* ili *Trojo* objašnjava svojoj majci Eleni što ga je privuklo njegovoj vjerenici: *Dosta je da je ona prudenta i modesta, i da umije vladat kućom, kako se vidi da vlada u oca veoma izvrsno*. Zanimljivo je da u sljedećoj replici kao negativnu Lukrecijinu osobinu Džanova majka ističe što djevojka gleda na prozor: *Vrlo vlada! Povazdan na funjestri piždri tamo i ovamo. Koliko puta u tebe se zgleda, ko da će te izjesti s očima! I tebi para ono lijepa stvar od djevojčica?* (LiliT I, 8). Prostor ženskoga limesa je prozor/funjestra i upravo je to scenografski prostor pojavljivanja mladih djevojaka, gdje ih očekuju mladići / starci / potencijalni mladoženje kada za njima uzdišu. Busman, sluga u komediji *Šimun Dundurilo* savjetuje gospara Nika kako da zavede mladu Lauru: *Promsio sam da ne bi zlo bilo da se maskàràš i dovedeš s tobom jednoga mùzika strùmentom i tako kàntajûći dojdeš po kuću u*

tvoje Laure, to ona čujući makinātu zaisto će izit na funjestru, i tako ćeš moć naporit oči koliko ustibudeš (ŠD I, 10). Korak dalje u istoj komediji ide zaljubljeni Kamilo koji pod *funjestru* svoje odabranice dolazi sa skalom / ljestvama uzvikujući: *Ja sam Kamilo, moja ljubljena! Nego, ako ti je drago, da bi došla na onu funestru amo od ulice kuda niko ne prohodi*. Na to mu Pera odgovora: *Eto me! Ovd bi nas mogâ kogod ugledati. (Ulazi)* (ŠD III, 11). Kako to već biva u jednostavnim dramskim zapletima u smješnicama, na dvoje mladih u trenutku komunikacije zatiče Perin otac. Kako bi se spasio sramote izazvane susretom mladih u javnome prostoru pred svjedocima, otac pristaje na njihovu vjeridbu.

Govoreći o prostorima u kojemu se likovi u smješnicama pojavljuju dolazi se do uočljivih razlika. Kao što je već naglašeno, ženski likovi koje krasi vrlina i moralna čistoća ne izlaze u javne prostore. U smješnicama privatan prostor prikazan je u obliku *funjestre* na kojoj supruga ili mladica za vjeridbu komunicira s likovima smještenim u javni prostor: trg ili ulicu. Prostor na kojemu se mogu vidjeti likovi nositeljice vrline jest prozor. *Funjestra* s pripadajućim *škurama* element je mediteranske arhitekture koji se pojavljuje kao nezaobilazan segment komunikacije između privatnoga i javnoga prostora. Inicijalna funkcija škura da štite od sunca nije njihova jedina funkcija. Možda i podjednako bitna funkcija je ta što *škure* štite unutarnji, privatni prostor od znatiželjnih očiju javnosti. Prozori su pogled u svijet, posebno ženama koje su tijekom stoljeća bile osuđene na izolaciju unutar četiri zida. Prozori su mjesta susreta, skrivenih pogleda iza škura i onih znatiželjnih koji u svoj privatni prostor kroz filter svoje imaginacije unose vanjski prostor. Za razliku od škura koje su puna dašćana okna, grilje su tip okana sa zaokretnim drvenim lamelama i nalazimo ih na cijelom hrvatskom dijelu jadranskog priobalja već u 19. stoljeću, a zbog njihove funkcionalnosti opravdano je pretpostaviti da se javljaju i ranije. Boja škura koju danas možemo vidjeti u Dubrovniku je zelena. Ona čak i nosi atribuciju „dubrovački zelena“. Pretpostavlja se da je zelena i bila najčešća boja škura i grilja u Dalmaciji. Zelene škure zatvorene „u libar“ sigurno su u *saloče* u prošlosti, kao i danas, propuštale upravo onoliko svjetlosti koliko je bilo potrebno za vrućih ljetnih popodneva. (Lili Bračun, dipl. ing. arh., 2018, perss. comm., 7. lipnja). Ponistre i škure imaju široko konotativno polje značenja za ljude koji obitavaju na Mediteranu. S jedne strane pobuđuju konotacije vezane za intimu, zaštitu od topline, ljeskanja svjetlosti i odraza mora, popodnevnu fjaku, zaštitu od vjetra, dok su s druge strane *ponistre* prostori neposredne informacije, pogled na ulicu, trg, na živost koju donosi okolinom uvjetovan specifičan mediteranski habitus.

Mladost u komedijama, naravno, pati za izlaskom u javni prostor i to se manifestira kroz lamentacije strogim očevima. Mada, u istoimenoj komediji, djevojka spremna za udaju objašnjava ocu uzrok svoje tuge: *kako nejmam uzroka? držiš me justo kao jednu robinju; ne*

da ti sam kći nego najgora godišnica, ne bi me ovako tratâ. Ja se sramujem među moje druge kompariti, ja ne smijem od tebe iziti makar na funještru. Kako ćeš da se veselim? (M I, 2). Otac kao pripadnik starije generacije shvaća potencijalnu opasnost od gubitka časti savjetuje da na funještru: *ne pristoji ni meni ni tebi. Funještra je veliko perikulo; na njoj stojeći u veliko se zlo može upasti. A ko pogibio ljubi, u njoj će poginuti* (M I, 2). Lukrecija, još jedna mladica za udaju, objašnjava ocu svoju ljubav prema mladiću Džanu, nakon čega slijedi očev odgovor: *Or via, razumio sam te. Pođi u kuću, čini posao, a ja ću mislit. . .* (LiliT I, 2) ili malo kasnije u istoj komediji iz replika zaključujemo da scenski smještaj mlade djevojke u kući dok se otac nalazi u vanjskom (muškom) prostoru jer Trojo zaziva svoju kći: *Senti, o Lukrecija, hodi doli, er ja ne mogu ulazit gori i opeta silazit doli* (LiliT II, 5). Prema istoj formulaciji Vuko u komediji Šimun Dundurilo zove svoju kćer da mu pojasni tko mu to pjeva pod prozorom: *Quando me dispiace da ne poznah ko je ono onudara âtôrzijo s onijem ìmbroljima: èr, kad je mene vidio, ònčas je utekâ. Quà xe qualche imbroglio! Nu da mi je zìvnut Lauru za pitat je zna li ko su oni. – O Laura, Laura! Vegnì un po zò* (ŠD II, 2).

Smještanjem žene (nositeljice vrline) u privatni prostorni kontekst ističe se dimenzija karakteristična za njezinu društvenu poziciju unutar staleški definiranoga društva. Njezino ograničeno kretanje koje je svedeno na prozor i ulazna vrata simboliziraju njezine limese u stvarnome životu. Veći dio dramske radnje odvija se u javnome prostoru pa je privatni prostor u scenskoj igri i na taj način u svojevrsnoj subordiniranoj poziciji prema onom javnom.

8.8. DIHOTOMIJA PRIVATNOGA I JAVNOGA PROSTORA

Jukstaponiranjem podataka, ulogom dramskoga prostora te arhivskom građom iz novovjekovne dubrovačke povijesti razotkriva se dijalektika javnoga i privatnoga prostora, a tom dijalektikom javni prostor pripada muškarcu, dok je privatni onaj koji nosi žensko obilježje i njihova vrijednost nije ekvivalentna jer se privatno, kao i sama žena u društvu, nalazi u inferiornijoj poziciji. Već Filip de Diversis (1983) uočava distinkciju privatne (ženske) i javne (muške) sfere kada u svom izvještaju govori kako je gradska loža bila sastajalište muškoga dubrovačkog svijeta, dok su žene za izlaska pokrivale glavu, nosile vidljiva obilježja bračne zajednice te bile skrivene u bočnim prostorima crkve (ibid., str. 20, 42; Gulin Zrnić, 1999a, str. 83). Smješnice u svojoj prostornoj organizaciji prepoznaju tu razliku i koriste je za strukturiranje muško-ženskih odnosa.

U šablonski strukturiranoj komediografiji kakve su smješnice lakše je utvrditi kvalitativne, ali i kontrastne odnose među likovima, nego u nekoj drugoj dramskoj vrsti.

Jedna od takvih arhetipskih opozicija je muško-žensko, a kako bi ta opozicija bila i jasnija, koristi se i pozicija likova na sceni, odnosno prostor. U potpunosti se može shvatiti tu opoziciju prostornoga razmještaja, ako se prije uoči još jedna dihotomija, a to je podjela unutar ženskih likova koji se dijele se na: *beskrvne djevice ili rogobatne gospođe ili uspaljene usidjelice,iskusne kurtizane i spretne, raspojasane rofijane-svodilje* (Fotez, 1967, str. 15) ili pojednostavljeno, na žene nositeljice vrline i ljubavnice ili sluškinje između kojih postoji jasna opreka, a prostor je jedan od elemenata njihova denotiranja. Korijen toga podijeljenog stava prema ženama, s jedne strane adoracija, a s druge neprijateljstvo i odbojnost, formiran je već u srednjovjekovnoj doktrini (Janeković-Römer, 1994a, str. 126) pa iako se taj stav tijekom stoljeća mijenjao, ostao je duboko utisnut u maskulinu kulturu Mediterana. Književno, odnosno scensko djelo još jednom dokazuje isprepletenost sa stvarnim životom i onodobnim stavovima. U svojem bogatom historiografskom istraživanju Janeković-Römer ističe kako je život dubrovačkih žena od srednjeg vijeka determiniran staleškom pripadnošću i pripadnošću muškarcu pa se žene kroz arhivsku dokumentaciju određuju kao kći, žena, udovica, sestra ili ljubavnica (1994a, str. 126), za razliku od muškaraca koji su određeni isključivo prezimenom oca. Kada govorimo o prostoru, javni prostor dostupan je isključivo ženama koje nisu „nositeljice vrline“. Dakle, ne možemo reći da je javni prostor u potpunosti monopoliziran muškom prisutnošću, ali je onodobnom gledatelju u potpunosti jasno kojoj društvenoj skupini pripadaju žene u javnom prostoru.

Za razliku od zadane i semantički određene prostorne pozicije, odnos *dramatis personae*¹³⁹ uz kvalitativnu opoziciju otvara mogućnost formiranja dinamičke strukture, mogućnost igre u kojoj se opozicija muško-žensko briše. To je vidljivo iz ravnopravnih dijaloga među supružnicima. Ono što ostaje zadano i nepromjenjivo njihov je scenski razmještaj koji je ovisio o njihovoj dramskoj ulozi. U komediji *Starac Klimoje* zaljubljeni mladić Maro obraća se svojoj *amanci* Mare u trenutku njezina uređivanja. Očito je da se mladić nalazi u otvorenom prostoru, dok se njezino uređivanje odvija u sobi.

MARO: *Odavno sam te želio, lijepa Mare moja, er kad sam bez tebe, cijenim biti bez srca. Što odi činite vi dvije?*

MARE: *Ovo se načinjam za bit ljepša tebi.*

MARO: *Meni si sva lijepa, meni si sva načinjena, nuti, Cvijeta, odnesi to gori, a tebi dušo, reci mi, hoće li ugodno biti da do večera dođem u tebe na večeru?*

MARE: *Meni je sve ugodno što je tebi drago.*

(...)

¹³⁹ Pfister *dramatis personae* definira ovako: *Ako dramatis personae u drami definiramo kao zbir svih likova koji se pojavljuju, tad ta definicija ne uključuje samo sporedne likove koji se možda samo jednom jezično artikuliraju, nego i one nijeme likove i skupine likova koji se u svojoj funkciji statista-kulisa od stvarnih kulisa razlikuju jedino time što ne pružaju čisto učestale informacije* (1998, str. 245).

Sama napomena *hodmo gori* sugerira da je poziva u bračnu ložnicu. U ovome konkretnom slučaju, Mare je *amanca* i time nije nositeljica vrline, ali je svejedno smještena u zatvoren prostor. Iako je Mare inicijalno smještena u privatni prostor, ona dozvoljava muškarcu da u njega stupi. Dopuštanjem ulaska muškarca u intimni prostor žene s insinuacijom seksualnoga čina, Mare je već u prvome činu denotirana kao žena „lakog morala“ i unatoč njezinoj a i njegovoj zaljubljenosti, do čina matrimonijalizacije do kraja komedije ne dolazi. Maro za suprugu, prema očevoj volji, izabire kćer Stijepa Grohotala.

Slobodu kretanja u navedenoj komediji imaju i sluškinje Milica i Cvijeta, pa se kao mjesta njihova susreta spominje *Luža na Ponti* (SK II, 8) *pod Zvonikom* i *komarda* (SK II, 10). Relativnu slobodu kretanja ima i Margarita u komediji *Beni Poplesija*. Riječ je o mladici za udaju i time nositeljici vrline ali se ona, kako bi saznala istinu o svom vjereniku Pijeru Poplesiji, preoblači u robinju. Već u prvome činu navedene komedije saznajemo da je većina muških likova zaljubljena u djevojku pa se i Peraštanin, kod kojega je djevojka smještena, prema njoj odnosi kao prema dragoj, a ne kao prema sluškinji te je sklanja s opasnosti ulice riječima: *Ljubim ruke Vašoj Milosti; otiću se införmät [obavijestiti], a Vi uljez'te doma* (BP I, 4). Margarita će do kraja komedije ostati djelatan lik sa slobodom kretanjem po javnim prostorima / sceni što je čini netipičnim likom za ovaj oblik komedije, a tu joj slobodu pruža upravo preobrazba u robinju. Sloboda kretanja otvara i mogućnost slobode komunikacije pa se u trećem činu odvija susret djevojke i kurtizane Anice Moemuće između kojih se razvije srdačan prijateljski odnos žena koje dijele ljubavne patnje. Anica se obraća Margariti pitanjem: *O robinjo, kako si tako sama na ulici?* na što Margarita uz objašnjenje svoje povijesti objašnjava: (...) *ostavljena od svake pomoći, skitam se po gradu* (BP III, 4). Margaritinim preodijevanjem otvara se mogućnost oblikovanja slobodnijega lika koji podsjeća na Držićevu Peru u komediji *Dundo Maroje*.¹⁴⁰ U oba slučaja radi se u preodijevanjima kako bi se saznale informacije o zaručnicima, a mogućnost takvog kretanja javnim prostorom bila je moguća jedino muškarcima i sluškinjama.

Drugačiji primjer odnosa, ali prema stereotipnoj prostornoj zadanosti nude matrimonijalni odnosi u komedijama. Tipičan mediteranski mentalitet koji intimne svađe dijeli s cijelim susjedstvom vidljiv je u dijalogu supružnika u komediji *Šimun Dundrilo* u kojem Dživa govori suprugu: (. . .) *sad ću vikati da me si htio ubiti neka susistvo čuje i dâ te u ruke pravde. (Izlazi na vrata od kuće.) – Jëda koga zaboga! Pomozi od ovega zla čovika!*

¹⁴⁰ Komedija *Dundo Maroje* prema Čale (1987).

Jěda koga! (ŠD I, 1). Navedeni primjer gradi se na animozitetu, što je često povezano s matrimonijalnim odnosima u komedijama kao i u sljedećem primjeru:

ŠIMUN: Otidi odtole, neslana dugonjo! E, e! da si u našijema vilájetima, valjala bi zà rálj od peći.

DŽIVA: a ti ne bi valja ni zà metlu, smrdeći vılane od ništa! Mogla bih te skrit u crevlju ali u špag – ne bi mi se ni vidio.

ŠIMUN: Dür, dür! pomanje! Mogla bi me skrit ne znam di, dëboto bih ti rekâ. – O, o! Ovo je saviše! Počeka', sad ćeš znati, sad (Odrčiva u kuću) (ŠD II, 15).

Za drugi primjer konverzacije između supružnika Džive i Šimuna u komediji *Šimun Dundrilo* ne možemo reći da je intimna jer Dživa sve uvrede suprugu uzvikuje s *funjestre*, a to se zaključuje iz uvodne upute glumcima i didaskalije u kojoj nakon verbalnoga okršaja stoji uputa da Šimun *odtrčiva u kuću* kao i iz uvodne didaskalije: *Dživa s fûnistrê i Šimun na vratima, obučen od kuće* kojom se otvara prva scena prvog čina. Cijela rasprava supružnika odvija se na granici privatnoga i javnoga prostora, a te su granice jasno određene njihovom rodnom ulogom.

Nešto intimnija konverzacija odvija se između Džive i sluškinje Maruše kad nam se u didaskalijama pojavljuje uputa: *Maruša i Dživa s vratah* (ŠD I, 11). Intiman razgovor između dvije žene odvija se na prostoru kućnoga praga, na samoj granici javnoga prostora, ali opet skrovito i pomalo tajanstveno. U komediji *Šimun Dundrilo* javlja se još jedan par, neopterećen matrimonijalnim problemima, već upravo suprotno, očekujući matrimonijalizaciju. Sluškinja Maruša prenosi pozdrave *gospoje* Pere, prenoseći njezinu zamolbu: (...) *moli te da joj kompatiškaš èr ti nije mogla knjigu odgovorit, zato se njeka smeća u kući dogodila od gospara, da ne može ni na fûnistricu iziti; i saviše ti je rekla da, ako možeš, svakako da dođeš večeras oko tri ure pod onu funistricu ondi u ulici* (ŠD III, V). Ovo je stereotipan primjer prostornoga pozicioniranja mladih zaljubljenika.

U navedenim primjerima *dramatis personae* muški i ženski, usmjereni su jedni na druge i stoje međuzavisnom dramskom odnosu. Iako je dramska priča u potpunosti različita, a ženski likovi u različitim pozicijama (ljubavnica i supruga), uočavamo da se ženski lik nalazi u zatvorenom prostoru. Još jedan primjer svađe između ovih supružnika otkriva nam prostorni razmještaj likova na sceni vidljiv iz upute glumcima u kojoj stoji: *Šimun na vratima zavraćenom čohom i plaštom priko ruke, di ga Dživa poteže u kuću* (ŠD II, 5). U istoj sceni stoji još jedna uputa: *Ovdi se drpe; žena ga drži, a on hoće otiti*. Granica njihova prostora kao supružnika jasno je određena. Ona je omeđena na privatni prostor, *funjestru*, vrata, kuću dok on stoji i kreće se u javnom prostoru ulice / trga. Dživa već u uvodnom djelu izgovara ono što su vjerojatno njezine suvremenice toliko puta, ako ne izgovorile, onda barem pomislile:

Plàcâj se i hodi kud si se spravio, ako ćeš se i ne vratiti! (ŠD I, 1). Placa u ovom primjeru ima čak i svoju glagolsku inačicu negativne konotacije. *Placati se* je nedolično, a opet dozvoljeno isključivo muškarcima.

Privatni prostor u navedenim primjerima ne stoji kao ravnopravan antipod javnom. U svojoj složenosti on je udaljen od oka promatrača, gotovo tajnovit, pomalo marginaliziran. Isto je s referentnim društvenim, kulturnim i zakonodavnim okvirima u 17. stoljeću u kojima se pojavljuje žena. Najbolji uvid u obiteljske i bračne odnose pruža arhivska građa prepuna sudskih odredbi i parnica iz kojih možemo jasno iščitati koliko je glas Druge bio u nepovoljnijem položaju od Njegovog.¹⁴¹ U smješnicama žene – supruge ravnopravno participiraju u dijalozima i otvoreno iznose svoje stavove, što je vidljivo na primjeru Džive u navedenoj komediji *Šimun Dundrilo*, ali njihov je limes prostorno određen. Granicu određuje kućni prag.

U dramskoj izvedbi pozicija likova podložna je semantizaciji. Bilo da se likovi nalaze u poziciji gore – dolje sugerirajući odnos moći i hijerarhije, što predstavlja često inscenacijsko rješenje u npr. historijskim dramama, bilo da se, kako je slučaj u smješnicama, nalaze u poziciji privatno – javno, upravo se iz te prostorne opozicije otvara nova mogućnost razumijevanja djela, odnosno dramske izvedbe. Proći će još stoljeća razvoja drame do onoga trenutka kad će zatvoren prostor, konkretno prostor salona dobiti onu suptilnu i kompleksnu funkciju u psihološkoj individualizaciji likova. Prostor dramske radnje u smješnicama nema tu ambiciju, on se ovdje pojavljuje primarno kao zrcalna projekcija stvarnoga prostora s kojim se publika može poistovjetiti.

Uz samu inscenaciju u smješnicama je izražena i verbalna kulisa govorenoga prostora koja tematizira prostorni kontekst kroz replike likova.¹⁴² I tako prezentiran prostor snažno korespondira s recipijentima dramske izvedbe. Zatvoren prostor, prostor kuće, prostor iza zida / *mira* kao prostor koji je rezerviran za ženu koja čeka bračnoga druga, *amancu* koja čeka ljubavnika, vjerenicu koja čeka svojega dragog stoji u dijalektičkom odnosu s onim javnim prostorom u kojem se odvijaju zapleti, intrige, razbojstva, zavođenja, susreti i koji nosi dominantno predznak muškoga habitusa. Ipak, javni prostor u svojoj dinamici i scenskoj kvantiteti ima apsolutnu prevlast nad onim privatnim. Opreke između ta dva prostora subjektivne su i objektivne, imaginarne i stvarne. U društvenom kontekstu 17. stoljeća inferiornost privatnoga prostora još je samo jedna od niza odrednica s kojima se onodobna publika mogla poistovjetiti gledajući izvedbu smješnica.

¹⁴¹ O temi žena kroz povijest, služeći se arhivskom građom pisale su Janeković-Römer (1994, 1999) i Slavica Stojan (2003, 2007).

¹⁴² Vidi u: Pfister (1998, str. 377).

Nažalost, danas se ne može sa sigurnošću utvrditi kakvim su se scenografskim rješenjima služili izvođači smješnica, ali iz podataka da je prostor *prid Dvorom* bio omiljen ondašnjim glumačkim družinama, a još više iz oskudnih, ali prisutnih uputa glumcima, može se pretpostaviti da je riječ o inscenaciji bliskoj renesansnoj komediji koja svoju radnju smješta na prostor mediteranskoga trga okruženoga plemićkim kućama.¹⁴³ Takvom inscenacijom prostor je dobio željenu dihotomiju privatnog i javnog. Ovisno iz kojega kuta proučavamo mrežu prostornih odnosa, višeslojnost semantičkoga polja uvjetovana oprekom privatno – javno uvijek je prisutna.

¹⁴³ Silvio D'Amico objašnjava inscenaciju renesansnih komedija na sljedeći način: *U početku, pisci rasprava su neumoljivi. Ni govora o bilo kakvoj srednjovjekovnoj slobodi; pozornica je morala biti jednostrana, stalna, uvijek ista za sve komedije, prikazujući, kao što smo vidjeli, ulicu ili trg s više kuća nasuprot. Dakle, da bi govorile sve osobe moraju izaći na trg. Budući da bi to bilo nedopustivo čednim suprugama i opreznim djevojkama koje se izvan kuće ne pokazuju, bile su isključene poštene žene, a posljedice se mogu zamisliti* (1972, str. 124). Opravdano je za vjerovati da su se izvođači smješnica koristili renesansnom inscenacijom jer su te komedije i žanrovski bile vezane za talijansku renesansnu komediju.

9. PROBLEM MEDITERANIZMA NA PRIMJERU DVIJE SUVREMENE IZVEDBE KOMEDIJE *LUKRECIJA ILI ŽDERO* REDATELJA JAGOŠA MARKOVIĆA

Koliko je pojam mediteranskoga mentaliteta nadnacionalan, politički konotativan i aktualan svjedoče i izvedbe smješnice *Lukrecija* ili *Ždero* u izvedbi Jagoša Markovića. Za komparaciju će se uzeti dvije izvedbe navedenoga redatelja na različitim lokacijama: ona u Rijeci 2007. godine u izvedbi HNK Ivan pl. Zajc u Rijeci¹⁴⁴ i ona u Beogradu 2012. u izvedbi Gradskoga pozorišta Podgorica. Iako su smješnice, kao što je već navedeno, lišene političkih konotacija, ove anonimne dubrovačke komedije iz 17. stoljeća mogu uznemiriti kritiku i publiku, a pritom i danas na pozornici biti atraktivne svojim izrazitim mediteranizmom. Iako je u obje izvedbe redatelj ponudio suvremeni prikaz, lišen okova tradicionalne izvedbe, Marković ni u jednom trenutku nije iz vida ispustio esenciju ovih komedija, a to je njihov mediteranski prostor i njihov mediteranski mentalitet.

Riječka izvedba komedije *Lukrecija o' bimo rekli Požeruh* izašla je iz zadanoga scenografskog okvira gradskoga trga te je za tetralizaciju prostora poslužio prirodni ambijent starog sušačkog kupališta Glavanovo pri čemu je more odigralo relevantnu ulogu. Predstava je proglašena najboljim događajem Riječkih ljetnih noći 2007. godine, a u obrazloženju nagrade Novog Lista stoji sljedeće: *Predstava Lukrecija o' bimo rekli Požeruh, u izvedbi ansambla Hrvatske drame i režiji Jagoša Markovića, primjer je predstave koja je nastala u najboljoj tradiciji ambijentalnog teatra, a opet se od sličnih uprizorenja izdvaja maštovitim pristupom koji more koristi kao ravnopravnog sudionika izvedbe. Pećinska plaža Glavanovo i more pritom nisu samo kulisa, nego akter zbivanja, sa svim nepredvidljivostima ambijentalnog teatra... tako da smo dobili kazališnu uspješnicu koja se već sada može uvrstiti u red antologijskih uprizorenja hrvatskog ambijentalnog kazališta* (Sandalj 2013¹⁴⁵). Osim što je kritika i publika prepoznala kvalitetu izvedbe, ovakva nagrada, a i kasnija reprizna izdanja dokaz su da smješnice i danas mogu odgovoriti zahtjevima publike. Nakon izvedbe nastala je akademska rasprava o dvije teme: prva, o podrijetlu komedije i druga, nešto manja, o mediteranizmu jezika. U inicijalnoj najavi riječke premijere stajalo je *prema SANU, tekst pronašao Antun Kolendić*, a u Slobodnoj Dalmaciji 13. lipnja 2007. godine

¹⁴⁴ Komedija *Lukrecija*, uz preinačen naslov *Lukrecija o' bimo rekli Požeruh* postala je dugogodišnja uspješnica *Riječkih ljetnih noći* pa je nakon 2007. godine ponovno izvedena 2009., 2010., 2011. i 2013. godine.

¹⁴⁵ Sandalj, T 2013, '*Lukrecija*' opet na Glavanovu. Hrvatska Radio Televizija, Radio Rijeka. Dostupno na: <https://radio.hrt.hr/radio-rijeka/clanak/lukrecija-opet-na-glavanovu/19123/>. Pristupljeno 7. srpnja 2019.

objavljena je vijest o velikom skandalu (Boko 2007).¹⁴⁶ Naime, na tu anonimnu komediju iz 17. stoljeća pravo polažu čak dvije nacionalne književnosti, a oko njezina se podrijetla i danas vodi polemika. Komedija je premijerno izvedena u riječkome kazalištu 17. svibnja 1974. godine kao *komedija u tri ata nepoznatog kotorskog pisca*. Ravnatelju Hrvatske drame Marijanu Lovriću tekst je ustupio Anton Kolendić, sin povjesničara Petra Kolendića koji je dubrovačku književnost svojatao u korpus srpske književnosti (Gašparović, 2007, str. 10).¹⁴⁷ *Lukrecija* je i u prošlosti bila pripisivana kotorskom autoru¹⁴⁸, a ta se pretpostavka i danas pojavljuje na plakatima novih izvedbi. Već u samom otkriću ove komedije ima puno nedorečenosti. Prvo spominjanje ove komedije u javnosti odnosi se na Franju Fanceva koji je ubraja u dubrovačke komedije i tragikomedije s kraja 17. stoljeća (Šundalić i Pepić, 2011, str. 169). Za tisak ju je pripremio Miroslav Pantić koristeći se dvama izvorima, rukopisom nastalim krajem 18. stoljeća i početkom 19. stoljeća prepisanim u Boki Kotorskoj koji se nalazio u vlasništvu Milana Rešetara te drugim rukopisom koji je 1866. priredio Stjepan Tomašević, a koji je preuredio Franjo Fancev, ujedno i jedini koji je rukopis imao u rukama jer mu se naknadno gubi trag (Šundalić i Pepić, 2011, str. 169; Ereiz, 2004, str. 12). Činjenica da je jedan od prijepisa komedije pronađen u Kotoru ne može biti dokaz njezina podrijetla, ali takvu duboko ukorijenjenu zabludu očito je teško ukloniti.

Redatelj Jagoš Marković pitanju autorstva nije posvetio neki značaj pa je i u njegovu uprizorenju Gradskog pozorišta Podgorica u Beogradu 2012. godine, autorstvo pripisano nepoznatom autoru iz Kotora. Uz još jedno uspješno uprizorenje, kazališna kritika stavlja fokus na Markovićevu sposobnost oslikavanja mediteranskoga mentaliteta. Nenad Obradović tom prilikom uočava: *Renesansnu priču o nesretnoj ljubavi dvoje mladih upotpunjenu dubokim skeniranjem ovdašnjeg mentaliteta Jagoš Marković donio je kao maštovitu i mediteranski obojenu kazališnu postavku, stilizovanu i ekstatičnu u svojim traganjima. Marković je ovu predstavu režirao od naše euforije, od naše depresije, od radosti, mentaliteta, pa onda i od tog viška života, koji vodi ipak u jednu razularenost i smrt. A sa druge strane tu je ljubav koja vraća iz smrti u život* (Obradović 2012).¹⁴⁹ I upravo taj trag

¹⁴⁶ Boko, J 2007, *SANU i Riječke noći*. Arhiv Slobodne Dalmacije: Kultura. Dostupno na: https://arhiv.slobodnadalmacija.hr/pvpages/pvpages/viewPage/?pv_page_id=64661&pv_issue_no=070613. Pristupljeno 4. kolovoza 2019.

¹⁴⁷ Na takvu najavu riječke premijere žustro je reagirao i akademik S. P. Novak u Slobodnoj Dalmaciji 13. lipnja 2007. godine gdje izjavljuje sljedeće: *Dubrovačku smješnicu Lukrecija ili Trojo objavio je u Zborniku Matice srpske Miroslav Pantić, ali ta institucija nema nikakve veze sa SANU, kao što ta komedija nema nikakve veze sa srpskom književnošću. Kakva je to glupost 35 godina nakon prikazivanja spominjati izvor, pri tome lažan, hoćemo li onda uz svakog Držića spominjati kako je tekst prema JAZU? Onaj tko je tako nešto najavio užasno je nepismen čovjek i voli bih da mi objasni vezu između Srpske akademije nauka i umjetnosti s dubrovačkim smješnicama (...).*

¹⁴⁸ Detaljnu analogiju izvedbe komedije *Lukrecija ili Trojo / Ždero* vidi u: Šundalić i Pepić (2011, str. 129–134, 168–173).

¹⁴⁹ Obradović, N 2012, *U raljama mentaliteta*.

mediteranskoga mentaliteta briše nacionalnu predispoziciju i dobiva jednu širu diskurzivnu razinu. Sumorne odjeke mentaliteta Obradović prepoznaje u odnosu roditelja i djece, životu siromašnih ribara, staricama koje su sveprisutne a time i sveznajuće, što redatelj koristi kako bi stvorio i sumornu atmosferu dovedenu do groteske.

Upravo je mediteranizam sintagma koja nije naišla na odobravanje kada je u pitanju izvedba u Rijeci i tu je otvoren prostor za još jednu raspravu. Na plakatu riječke izvedbe stoji *Lukrecija o' bimo rekli požeruh jena zmešana štorija od teatra, mora i amora, ča ju je na novo zrihtal i va nove čakavsko-mediteranske kolorature prehitil Danijel Načinović*. I dok Gašparović upravo u toj jezičnoj preinaci prepoznaje moment za postizanje Drugosti te u kojem se zrcali i samosvijest rječotvorne i stilotvorne jezične virtuoznosti čakavskog idioma (2007, str. 11), Jasen Boko zamjera Načinovićevu mediteranizaciju jezika nazivajući je čak *redikuloznom* jer ne shvaća kako se dubrovačkoj književnosti *mogu dodati „mediteranske kolorature“*, *kao da je riječ o komediji nastaloj na Pacifiku* (Boko 2007).¹⁵⁰

Redateljska vizija Jagoša Markovića izvedena u Rijeci, upravo je do neprepoznatljivosti dovela dramski prostor. Umjesto zadanih okvira inscenacije komedija 17. stoljeća, umjesto kućica i trga, Marković dominantnu ulogu predaje moru – kao ravnopravnom akteru predstave. Takvim potezom i odstupanjem od klasične inscenacije Marković ne oduzima smješnicama njihovu autohtonost, već sasvim suprotno, naglašava njihovu mediteransku komponentu, stavljajući u fokus vizualni identitet (Gašparović 2007, str. 15) atraktivnoga scenskog prostora. Ta tankočutnost za mediteranizam prostora redatelj je pošla za rukom i u beogradskoj izvedbi u kojoj je naglašena potreba za razračunavanjem s nasljeđem mentaliteta koje ne priznaje prostor individualizma (Obradović 2012). Jagoš Marković ovim je izvedbama udahnuo život suvremenoga teatra s naglaskom na psihologizaciju likova, ali i prostora, ne ispuštajući iz vida najbitniju odrednicu smješnica, a to je njihov mediteranski duh. Iako je došlo do intervencija u jezik i stereotipnu scenografiju, *čakavskim koloraturama* i dodavanjem mora kao aktera, one ne gube na svoj identitet komedije koja i na rubu groteske progovara o mediteranskom čovjeku i njegovu životnom habitusu.

<http://www.e-novine.com/kultura/kultura-recenzije/65052-raljama-mentaliteta.html>. Pristupljeno 12. siječnja 2019.

¹⁵⁰ Boko, J 2007, SANU i Riječke noći. Arhiv Slobodne Dalmacije: Kultura. https://arhiv.slobodnadalmacija.hr/pvpages/pvpages/viewPage/?pv_page_id=64661&pv_issue_no=070613. Pristupljeno 4. kolovoza 2019.

10. ZAKLJUČAK

Ovisno o polazištu, bilo da je riječ o geografskom, antropološkom, povijesnom, ekonomskom, filozofskom, kulturološkom ili pak urbanističkom, Mediteran se otvara u svojoj kompleksnosti ne otkrivajući uvijek jasan i jedinstven nukleus svojega identiteta. Za potrebe ovoga istraživanja inicijalno su kontekstualizirane njegove geografske odrednice. Od cjelokupne povijesti *dugog trajanja* naglasak je stavljen na zajednički mediteranski filozofski korijen začet u Grčkoj te na pretpostavci da se o Mediteranu i danas govori kao *kolijevci civilizacije*. Razmotrena je i disperzija na tri velike monoteističke religije koje se prožimaju, ali i stvaraju pretpostavke za sukobe. Cilj kratkoga prikaza Mediterana u ovom istraživanju nije bio ponuditi konačan odgovor na pitanje njegova identiteta, nego uočiti kulturološke, ali i arhitektonske elemente koje ga čine prepoznatljivim, a sve kako bi se bolje shvatio kulturni i nadnacionalni kontekst u kojemu nastaje dubrovačka komediografska produkcija 17. stoljeća.

Govoreći o arhitektonskim obilježjima Dubrovnika, krenulo se od teze da je Dubrovnik posebna provincija u povijesti. *I bez obzira na koji je način primao određene poticaje iz drugih sredina, oblikovao ih je prema svojim životnim potrebama i mogućnostima* (Grujić, 1991, str. 5). Ovakvo promišljanje o posebitosti dubrovačkoga identiteta primjenjivo je i na analizu dramske produkcije i cjelokupne dubrovačke književnosti, što je i učinjeno na primjeru komediografske izvedbe druge polovice 17. stoljeća. Dubrovački identitet analiziran je kroz primjere materijalne i nematerijalne kulture. Iz toga su razloga za potrebe ovog istraživanja proučeni arhitektonski elementi i urbanitet grada, kao i teatrološka praksa vremena i mentalitet publike za koju su predstave izvođene. Prije same teatrološke analize dubrovačke komediografije, konkretno smješnica, istražen je povijesni kontekst kako bi se shvatio značaj te male, ali svojevoljne i izdržljive Republike na Sredozemlju. Uz svoj vlastiti, lokalni identitet, Dubrovnik geografski, ali što je možda i bitnije, kulturološki pripada širem mediteranskom krugu.

Cijeli je grad pozornica svakodnevice, a njegov je urbanitet dokument – monument koji pomaže pri rekonstrukciji stvarnih potreba, navika i običaja, jednom riječi, mentaliteta. Koliko je stvarnih likova „prošetalo“ pozornicom analiziranih komedija iz današnje je perspektive teško prosuditi, ali je jasno da su se onodobni Dubrovčani opravdano bojali mogućnosti da završe *na palak*. Sa sigurnošću se može tvrditi da su stvarne ličnosti uprizorena u likovima Židova Arona Koena u komediji *Jerko Škripalo* i Samuela Pappa u komediji *Sin vjerenik jedne matere* jer se o njima pronalazi trag u arhivskim dokumentima, a

što dodatno pomaže pri rasvjetljavanju događaja vezanih uz samu izvedbu komedija i njihovu kontekstualizaciju u vremenu.

Smješnice su svojevrsni žanrovski amalgam te nose obilježja renesansne eruditne komedije kao poveznicu s prošlošću te obilježja tada popularne komedije *dell'arte* i suvremenih talijanskih *ridicolosa*. Sve su to komedije koje nastaju za društveno raznoliku publiku, a scenski su prilagođene za izvedbu na otvorenome prostoru. Iako nema pouzdanih podataka, osim onih koji su spomenuti u uvodnome dijelu, smješnice se izvode u vremenu kad *palak* na javnome trgu zamjenjuje zgrada Orsana. Smješnice zbog svoga humora temeljenog na gesti i *burlama*, često i gruboj tjelesnoj komici bolje korespondiraju sa širom, neekskluzivnom publikom i otvorenim prostorom. Njihova inscenacija zahtijeva određen broj rekvizita, ali scenski nisu zahtjevne, što znači da su idealne za izvedbu na otvorenom. Po svemu sudeći, ipak su izvođene i u zatvorenom prostoru koji je nametao stroga pravila ponašanja i društvenu segregaciju elitnih društvenih skupina od ostalih gledatelja. Smješnice kao da i tu „nemaju sreće“; nastaju kao ulična drama nakon raskošnih baroknih inscenacija, kao komedija trga ugurana među zidove Orsana koja svojoj publici nudi spektakl drugačijega senzibiliteta, a koji odudara od Držićeve renesansne dovitljivosti, dvosmislenosti i britkosti.

Književno-teorijski i žanrovski smješnice se mogu klasificirati, što je i učinjeno, ali u ovom istraživanju fokus je na cjelovitosti produkcijsko-recepcijskoga procesa jer je njihova izvedbenost ono što im daje cjelovitu valorizaciju. Autohtone predstave za autohtonu publiku takvim pristupom dobile su cjelovitu kulturnu kontekstualizaciju koja spaja antropološku, teatrološku pa i urbanističku analizu kako se ne bi zanemario i bitan element njihove izvedbene uvjerljivosti, a to je prostor. Scenografski nezahtjevne, smješnice puninu svoje izražajnosti doživljavaju utopljene u urbanitet i kolorit mediteranskoga prostora.

Prostor u samim smješnicama igra bitnu ulogu i nositelj je vlastitoga semantičkoga značenja koje proizlazi iz očekivanja gledatelja kojima je prostor trga nukleus društvenoga života. U slučaju mediteranskoga trga on je podjednako prostor svakodnevnoga teatra, kao i što je i prostor izvedbe te kazališne scenografije. Govoreći o smješnicama, ključnu ulogu u semantizaciji prostora odigrat će dubrovačka publika. U trenutku kada glumci smješnica staju na pozornicu, onu *Prid dvorom* ili onu u Orsanu, pred njima stoji publika koja dobro poznaje izvedbeno-recepcijski proces jer kazalište u Dubrovniku je kazalište *dugog trajanja*. Živost pučkoga teatra moguće je pratiti i kroz zabrane koje su se odnosile na izvođenje pokladnih zabava i maskiranje, datirane još 1319. i 1335. godine (Batušić, 1978, str. 27). Ranonovovjekovna publika već je instinktivno odvajala prostor izvedbe od prostora gledališta. Mijenjao se prostor izvođenja od otvorenoga prema onom ekskluzivnijem, zatvorenom, ali su strukture kazališne izvedbe, s obzirom na spomenutu bogatu i

kontinuiranu kazališnu produkciju bile poštivane stvarajući pri tome neometan produkcijsko-receptijski proces.

Smješnice su *smijeh baroknog čovjeka* (Pantić, 1971, str. 225), koji se ostvaruje u nizu depoetiziranih scena lišenih „intelektualnog uvijanja“, ogoljene u svojoj intenciji da proizvedu smijeh koji je grub, sirov, katkad i vulgaran, izravan i po svemu „sočno“ životan. U smješnicama se na gotovo *rableovski način* (Bahtin, 1989, str. 288) nudi tjelesna slika stvarnosti koja odudara od hijerarhijski ustrojene društvene stvarnosti i idealizirane, apologetske i himničke slike Dubrovačke Republike kakva se njegovala u baroknim epovima i pastoralama. Iako nam se iz današnje perspektive izlivanje iz vrčina i gruba tjelesna komika može činiti pretjerana i karikaturalna, ti ulični fragmenti noćnoga života bili su dio atmosfere dubrovačkih ulica ranoga novog vijeka, o čemu i danas svjedoči bogata arhivska građa. Za razliku od barokne poetike koja je za cilj imala zadiviti publiku, bilo retorikom bilo scenografijom, smješnice svoj odnos prema publici grade *hic et nuc*, a u fokus je stavljana glumačka vještina zadobivanja pažnje gledatelja, dok prostor anticipira elemente mediteranske arhitekture, poznatih kodova bliskih oku gledatelja. Sastavljene za potrebe scenskoga ambijentalnoga prikaza, limitirane šabloniziranim likovima, one ipak uspijevaju iz replike u repliku, iz scene u scenu, donijeti nepretenciozan prikaz svojega prostora i vremena. O tome koliko su smješnice ambijentalne možda najživopisnije svjedoče nove, suvremene inscenacije ovih komedija u kojima, unatoč izmjenama jezičnog sloja i novim scenografskim rješenjima, mediteranska bit ostaje neizmijenjena, a mediteranski mentalitet koji se zrcali u njihovu eksplicitnom humoru i ambijentu u kojem su smještene čak i danas, sa svim vremenskim odmakom, bez poteškoća komunicira s publikom.

Iako novija uprizorenja, kao što je slučaj s riječkom izvedbom *Lukrecije* ili *Ždera*, dokazuju da se njihova inscenacija može odvijati na drugim lokacijama od primarno zamišljene prostornosti mediteranskoga trga, ono što se iz njih ne može „istrgnuti“ njihov je primarno mediteranski identitet. Takvim uprizorenjima one se otkidaju od svoje dubrovačke autohtonosti i prilagođavaju lokalnim obilježjima i govoru druge sredine, u ovom konkretnom slučaju primorske, ali kako ne bi u potpunosti ostale *izgubljene u prijevodu* redatelj i dramaturg ostavljaju njihov mediteranski nukleus koji se manifestira u atmosferi, mentalitetu i povezanosti s morem koje je izravno iskorišteno u scenografiji. Takva prilagođene dramske izvedbe nisu novina u teatrološkoj praksi i, štoviše, tako transponirane u drugi dijaloški medij one i dalje „zrače“ mediteranizmom.

Unatoč teškim povijesnim okolnostima koje su se odrazile na književnu, a posebno na dramsku – izvedbenu umjetnost, dubrovačka je publika u 17. stoljeću bila zrela za izvedbu prema svim onodobnim trendovima. Pred smješnicama se nije našao jednostavan zadatak –

zabaviti i ugoditi publici. Stoga nije za čuditi se da su smješnice vrlo brzo „istisnute“ sa scene od strane sve popularnijih Molièrovih preradbi. Te popularno nazvane *frančezarije*, vjerodostojnije su podilazile ukusu zahtjevne publike. No čak i u tim adaptacijama može se iščitati potreba da se u francusku komediju unese potreba za elementima iz stvarnoga dubrovačkog života, potreba za autohtonizacijom. Dubrovačka Republika svoj stupanj recepcije temelji na kodu vlastita nasljeđa s jedne strane te na kodu svakodnevice s druge strane i dramatičari, odnosno tvorci kazališnih predstava, toga su izuzetno svjesni.

Prostor u kojemu se svakodnevica i nasljeđe stapaju u univerzalni kod autohtonosti, prostor je trga, *place*. Prostor trga kao prostor igre svojevrsni je psihološki dijagram u kojemu stanovnici Dubrovnika prepoznaju obrise svakodnevice transformirane u dramsku fikciju. Prostor time oblikuje stvarnosnu podlogu koja prozaičnoj komediji dodaje legitimitet pri čemu nastaje autentični dramski produkt. Smješnice nisu rezultat kazališne inovacije, već dobro prokušanoga i relativno uspješnoga produkcijsko-recepcijskoga procesa. Za razliku od *frančezarija* koje nose obilježje individualnoga autorskog senzibiliteta te su se morale prerađivati *na dubrovačku*, deset komedija nastaje od strane dubrovačkih kazališnih družina za potrebe dubrovačke publike te unatoč svojoj strukturnoj jednostavnosti predstavljaju autohtoni teatar nastao iz prakse i kazališne tradicije vlastitoga Grada. Na pomalo prozaičan način, u njima se isprepliću slike svakodnevice koje svoj legitimitet i autohtonost pojačavaju ulogom prostora, toposa koji u svijesti Dubrovčana bude poznate konotacije. U desetak anonimnih komedija isprepliće se polifonija grube farse, elementi učene komedije i komedije *dell' arte*, talijanskih *ridicolosa*, a na tom relativno jednostavnom tekstualnom predlošku stvara se Gašparovićevom teminologijom *sinestezijski i sintetski moćan kazališni čin* (2007, str. 12). Taj moćan kazališni čin svoju autohtonost djelomično duguje i prostoru izvedbe. U svakoj, pa i suvremenoj izvedbi ili adaptaciji ovog tipa komedije treba voditi računa o njezinu mediteranskom habitusu. Iz današnje perspektive, u izmijenjenom *horizontu očekivanja* suvremene publike esencija ovih komedija nalazi se u njihovu mediteranskom identitetu koji se odražava kroz posebitosti komunikacije i prostornih konotacija.

Značajan element koji pridonosi legitimaciji likova i njihovoj stvarnosnoj identifikaciji, a koji ovim istraživanjem nije obuhvaćen, jest jezik. Jezična karakterizacija likova prisutna je u svim komedijama. Miješanje dubrovačkog govora s elementima talijanskoga, makaronština, latinizmi, dijalektalna obojenost likova koji nisu Dubrovčani i turcizmi zasigurno su pridonosili izvedbenoj uvjerljivosti likova te predstavljaju nezaobilazno obilježje glumačke ekspresivnosti i mimetičnosti same predstave. Uz scenografiju, ali i kostim i glumačku ekspresiju, gestu, jezična ekspresija u ovim komedijama predstavlja gotovo trenutnu identifikaciju likova. U ovom istraživanju fokus je na ulozi izvedbenoga

prostora, s naglaskom na mediteranski trg koji se analizira kroz ključ određenoga lokalnog mentaliteta, ali bi u daljnjim promišljanjima autohtonosti smješnica bilo potrebno napraviti osvrt na jezični sloj koji pridonosi posebnosti komunikacije i jedan je od mostova između produkcije i recepcije.

U fenomenologiju mediteranskoga trga upisan je i kôd socijalne komunikacije i mentaliteta. Realizam i jasnoća izvedbenoga prostora ne ostavlja previše mašti, već se nudi kao *pontus* komunikacije predstave i publike. No ipak ne treba u potpunosti zanemariti simboličku dimenziju trga kao prostora sakralne i profane ceremonijalizacije (Brković, 2018, str. 10). Upravo je autoričina teza o sakralizaciji političkoga i politizaciji svetoga prostora koja se manifestira i kroz urbanističko planiranje, ali i kroz društvenu praksu (ibid.) poslužila kao temelj razmatranja teatralizacije profanoga i profanizacije teatralnoga kao oblika produkcijsko- recepcijske komunikacije smješnica.

Izvedba *prid Dvorom* nije novina u ranonovovjekovnoj kazališnoj praksi Dubrovnika, kao što nije novost ni korištenje scenografije trga unutar kazališne zgrade, ali upravo taj element profaniziranoga prostora autori smješnica koriste kako bi pojednostavili komunikaciju sa svojom publikom i pri tome nemaju potrebe za složenom inscenacijom, već koriste zadanu. Smješnice jesu komedije temeljene na šabloniziranim ulogama i situacijama, ali kako bi zadovoljile ukus publike i pridonijele svojoj „svidljivosti“ morale su odgovoriti na izazov svakodnevice i autohtonosti.

Kako bi se proniknulo u identitetsko pitanje smješnica, uz činjenicu da nastaju u Dubrovniku, u njima se prepoznaje i kontekstualna povezanost s tradicijom i nasljeđem širega kulturnog kruga, onog mediteranskog.¹⁵¹ Frangeš iz tog razloga zaključuje da *ne bismo bili oni koji smo, da se nismo spustili na čudesne obale; ne bismo bili tako i toliko mi, da nismo zagazili u to prostranstvo, da se nismo osposobili za dijalog s njim: da nismo zaplovili njime i shvatili njegovu pluralističku pouku* (Cambi et al., 1994, str. 6). Iako esejistički i poetski intonirana, Frangešova poruka o hrvatskom identitetu pruža prostor za promišljanje. Dubrovačka književnost i kazalište već geografskim smještajem uz obale Jadranskog mora, a potom i kulturnom i ekonomskom razmjenom, neosporno pripada mediteranskom kulturnom krugu. Književnost ovisi o široj kulturnoj slici, društvenoj dimenziji i filozofskoj tradiciji prostora. Budući da je književnost jezična tvorevina, ona uvijek univerzalno lokalizira unutar kulturnoga konteksta, a povezujući univerzalno i pojedinačno stvara fiktivni svemir te *lokalno doživljenom kulturalnom identitetu podaruje transkulturalnu perspektivu* (Larsen, 1995, str. 35). Upravo interdisciplinarnim pristupom i modelom kontekstualne analize kakvu

¹⁵¹ Ivan Slamnig iznosi teoriju prema kojoj je upravo Dubrovnik taj presudni topos u tkanju mediteranskog identiteta. Pri čemu svoju usidrenost u mediteransku cjelovitost hrvatski narod najviše duguje upravo Dubrovčanima koji su bili važni posrednici i u široj političkoj kontekstualizaciji i diplomatskim odnosima s ostalim okolnim narodima. (1995, str. 10).

zagovara i Marco De Marinis, moguće je istražiti književna djela kao svojevrsne dokumente koji svjedoče o sinkronijskoj i dijakronijskoj dimenziji ponašanja ljudi i njihovim poimanjima (Poyatos, 1988, str. XII).

Kada se govori o mediteranizmu na primjeru dubrovačke komedije 17. stoljeća potrebno je voditi računa o tri ključna sociokulturalna faktora koja, prema Thomasu Crumpu (1979, str. 86) označavaju distinktivna obilježja Mediterana. Kao prvo, pri antropološkoj analizi Mediterana potrebno je voditi računa o razlici između Mediterana danas i onog što je Mediteran predstavljao prije tristo godina. Gotova svaka mediteranska regija u prošlosti je imala puno veći značaj nego što ga ima u suvremeno doba. Drugi je faktor, već spomenut, činjenica da mediteransko društvo proizlazi iz urbaniteta, iako i ruralna komponenta ima svoju ulogu, ipak, urbanizam je ono što daje temeljni biljeg mediteranskoj kulturi. Kao treći faktor Crump ističe činjenicu da Mediteran više od dvije tisuće godina koristi pisani jezik.

U analizi i valorizaciji smješnica, komedija druge polovice 17. stoljeća, sva tri faktora čine se relevantnima. Važnost Dubrovačke Republike i danas grada Dubrovnika u mnogočemu je izmijenjena. Nekada mala, ali diplomatski jaka Republika danas je grad u sklopu potpuno drugačije uređenoga administrativnog i nacionalnog teritorija. Urbanitet grada – Republike stvorio je okvir za političko i društveno funkcioniranje, a i same komedije 17. stoljeća nastaju na nasljeđu vlastite pisane riječi koja je bila dio šire književne tradicije nastale na obalama Sredozemlja. Ovom analizom nije moguće obuhvatiti cjelovitu kulturološku, antropološku, ekonomsko-političku sliku Mediterana, već se u njegovu povijesnom trajanju analizira segment, trenutak vremena izvedbi smješnica. Pitanje njihova mediteranizma pitanje je njihova habitusa, ali i nužno potrebno za razumijevanje njihova nukleusa, prepoznavanja važnosti prostorne dimenzije njihovih izvedbi u suvremenim produkcijama.

Dubrovnik 17. stoljeća predstavlja reprezentativni primjer hrvatske književnosti, smješten na samoj obali Jadranskoga mora. Svojim geografskim položajem, urbanitetom i kulturnom tradicijom predstavlja dragulj utkan u Sredozemnu kulturu. Braudel, opisujući Dubrovnik 16. stoljeća zaključuje: *Ako imamo sreće razumjeti Mediteran XVI. st. , uspjeli ćemo to u tom povlaštenom središtu, čiji trgovački brodovi krstare od islama i kršćanstva, od Crnog mora do Herkulovih stupova i dalje* (1995, str. 163). Ista slika primjenjiva je i na Dubrovnik 17. stoljeća, razdoblje u kojemu taj grad još nije rekao završnu rečenicu ni u ekonomskom ni u političkom ni u kulturnom smislu.

Dubrovačka komedija 17. stoljeća ne predstavlja samo tekstualni predložak na papiru. Svako dramsko djelo svoju puninu, smisao i cilj ostvaruje u trenutku izvedbe. Teatrabilnost smješnica ostvaruje se u spaciotemporalnom kontekstu. Dok se kontekst vremena može

proučiti iz povijesnih dokumenata koji svjedoče o manifestacijama svakodnevnoga života, pravnom ustroju, propisima i kaznama, prostornost je potrebno sagledati kroz prizmu scenske izvedbe. Promatrajući izvedbu smješnica, pred gledateljima se otvara svijet dubrovačke svakodnevice 17. stoljeća, a time i specifičnoga mediteranskog mentaliteta i prostornosti koji postaju neizostavni elementi svake buduće inscenacije ovih komedija.

Na makrorazini cijeli grad Dubrovnik zapravo je kuća sa središnjim kortilom / dvorom – trgom. Dubrovnik je u 17. stoljeću zatvorena društvena sredina uvjetovana svojom plemićkom endogamijom i strogo hijerarhijski uređenim društvenim odnosima. Izvedbeni prostor trga može se promatrati i kao privatan prostor grada. Preoblikom makroperspektive u mikroperspektivu Grad postaje intimni prostor njegovih stvarnih vlasnika – građana. Upravo u tom intimiziranom kortilu Grada, omeđenom svim autoritetima, fizički obrubljenom Upravnim blokom, prvostolnicom i memorijalnom crkvom zaštitnika grada sv. Vlaha, odvija se kazališni čin namijenjen isključivo domaćoj publici, bez pretenzija nadraščanja vlastitih granica. Upravo iz te intimizacije kazališnoga čina prilagođenoga vlastitim potrebama proizlazi i njegova autohtonost dok usporedno, njegov urbanitet i povijest svjedoči o dubokoj utkanosti u mediteranski kulturni habitus.

11. IZVORI I LITERATURA

Arhivski izvori:

HR- DAD Consilium rogatorum, 125, ser. 1, vol. 125, (1681-1682), str. 156.

HR-DAD Diplomata et acta, 17. st. , sv. 65, br. 2052-56 (1).

HR-DAD Diplomata et acta, 17. st. , sv. 65, br. 2052-56 (2).

HR- DAD Diplomata et acta, 17. st. , sv. 65, br. 2052-56 (3).

HR- DAD Consilium rogatorum, ser. 1, vol. 127, (1684-1685), str 146.

HR- DAD Consilium rogatorum, ser. 1, vol. 129, (1687-1688), str. 90v.

HR-DAZD BR. 010-336 - BENEDIKTINSKI SAMOSTAN SV. KRŠEVANA U ZADRU.

Literatura:

1. Ahrweiler, H. (1989) Mediteran (okrugli stol). *Naše teme* 33(5), str. 1061-1095.
2. Aymard, M. (1989) Mediteran (okrugli stol). *Naše teme* 33(5), str. 1061-1095.
3. Bahtin, M. (1978) *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
4. Bahtin, M. (1989) *O romanu*. Beograd: Nolit.
5. Balija, P. (2018) Doba obnove: krađe vezane uz poslijepotresnu obnovu Dubrovnika nakon Velike trešnje 1667. *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 56(1), str. 253–297.
6. Batušić, N. (1978) *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
7. Batušić, N. (1991) *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
8. Bejaković, P. (2000) Fernand Braudel, Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II. *Društvena istraživanja: časopis za opća istraživanja*, 9(2-3 (46-47)), str. 419-425.
9. Bennett, S. (1997) *Theatre audiences: a theory of production and reception*. London ; New York: Routledge.
10. Beritić, N. (1953) Iz povijesti kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku, *Anali historijskog instituta JAZU u Dubrovniku* 2, str. 329-357.
11. Beritić, L. (1958) *Urbanistički razvitak Dubrovnika*. Zagreb: Zavod za arhitekturu i urbanizam Instituta za likovne umjetnosti JAZU.

12. Blasina, A. (2003) *Hrvatska komedija 17. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska – Zora.
13. Boissevain, J. (1979) Towards a Social Anthropology of the Mediterranean [and Comments and Reply]. *Current Anthropology* 20(1), 81-93.
14. Bratulić, J. (1999) Some Mediterranean Components of the Croatian Written and Oral Literature, *Narodna umjetnost*, 36(1), str. 223-231.
15. Braudel, F. (1989) Mediteran i mediteranski svijet. Uloga sredine. *Naše teme* 33(5), str. 979-1037.
16. Braudel, F. (1989) Mediteran (okrugli stol). *Naše teme* 33(5), str. 1061-1095.
17. Braudel, F. (1992) *Vrijeme svijeta. Materijalna civilizacija, ekonomija i kapitalizam od 15. do 18. stoljeća*. Zagreb: August Cesarec.
18. Braudel, F. (1995) Jadran. *Dubrovnik – časopis za književnost i znanost*, 6(6), str. 157–163.
19. Braudel, F. (1996) *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Armand Colin.
20. Braudel, F. (1997). *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II*. Zagreb: Antibarabarus.
21. Braudel, F. (2012) Gledati more. *Treći program hrvatskog radija*, 81-82, str. 282–290.
22. Brešić, V. (2003) Slavonska književnost i novi regionalizam. *Umjetnost riječi* 67(4), listopad-prosinac, str. 213-271.
23. Brković, I. (2009) Vrijednosne konotacije povijesnih prostora u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća. *Dani Hvarškoga kazališta*, 35(1), str. 255-276.
24. Brković, I. (2013) Književni prostori u svjetlu prostornog obrata. *Umjetnost riječi*, 57(1-2), str. 115-138.
25. Brković, I. (2018) *Političko i sveto. Identitet prostora i prostori identiteta u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća*. Zagreb – Dubrovnik: HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
26. Brnčić, J. (2009) Korijeni Europe, kršćanstvo i religijski pluralizam. *Filozofija Mediterana*, [zbornik], str. 55–72.
27. Bromberger, C. (2007) Towards an Anthropology of the Mediterranean. *History and Anthropology*, 18(3), str. 291–308.
28. Brook, P. (1972) *Prazni prostor*. Split: Nakladni zavod Marko Marulić.
29. Bučan, D. (2012) Utjecaj i odjeci arapske filozofije u Europi I. *Treći program hrvatskog radija*, 81-82, str. 187–194.
30. Burke, P. (1991) *Junaci, nitkovi i lude*. Zagreb: Školska knjiga.

31. Cambi et al. (1994) *Knjiga Mediterana 1993. Predavanja*. Split: Književni krug.
32. Camus, A. (2011) *Pobunjeni čovjek*. Zagreb: Matica hrvatska.
33. Cerva, S. M. (2012) *Prolegomena za Svetu dubrovačku metropoliju*. Zagreb ; Dubrovnik : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
34. Coombe, R. (1990) Barren Ground: Re-Conceiving Honour and Shame in the Field of Mediterranean Ethnography. *Anthropologica*, 32(2), str. 221–238.
35. Cope, J. (1987) Bernini and Roman Comedie Ridicolose. *PMLA*, 102(2), str. 177–186.
36. Crump, T. (1979) A Replay to J. Boissevain; Towards a Social Anthropology of the Mediterranean. *Current Anthropology*, 20(1), str. 81–93.
37. Czerwiński, M. (2018) Mediteran – prostor susreta, sučeljavanja i stapanja. Bogdan Radica, Ivan Meštrović, Nedjeljko Fabio. *Republika*, 74(1–2), str. 63–73.
38. Čale, F. (1979) *Na mostu Talija*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
39. Čale, F. (1986) Komedijska dell'arte i hrvatska komedija sedamnaestog stoljeća u Dubrovniku. *Dani hvarskog kazališta. Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*, 12(1), str. 47–77.
40. Čale F. (1987) *Djela / Marin Držić*. Zagreb: Cekade.
41. Čale F. (1994) O sudbini i značajkama Ljubovnika. Predgovor u: *Ljubovnici: komedija iz 17. stoljeća* (nova redakcija). Split: Književni krug.
42. Čale Feldman, L. (2001) *Euridikini osvrti: o rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*. Zagreb: Naklada MD – Centar za ženske studije.
43. Čale Feldman, L. (2006) Znanost, prostor, vrijeme : obrisi (Hrvatske) književne antropologije. U: Benčić, Ž. ; Fališevac D. (ur.). *Čovjek, prostor, vrijeme : književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*. Zagreb : Disput, str. 13–32.
44. Čapo Žmegač, J. (1996) Konstrukcija modela obitelji u Europi i povijest obitelji u Hrvatskoj. *Narodna umjetnost*, 33(2), str. 179–195.
45. Čapo Žmegač, J. (1999) Ethnology, Mediterranean Studies and Political Reticence in Croatia (From Mediterranean Constructs to National-Building). *Narodna umjetnost*, 36(1), str. 33–51.
46. Ćavar, A. (2009) Tipološko i funkcionalno razdjeljivanje stambenog prostora u povijesnoj jezgri Dubrovnika. *Prostor*, 17(2(38)), str. 348–356.
47. Ćosić, S. i Vekarić, N. (2001) Raskol dubrovačkog patricijata. *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 39, str. 305–379.
48. D'Amico, S. (1972) *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Matica hrvatska.

49. Davis, J. (1977) *People of the Mediterranean: An Essay in Comparative Social Anthropology*. New York: Routledge & K. Paul.
50. Diversis, de F. (1983) Opis Dubrovnika. *Dubrovnik : časopis za književnost, nauku i umjetnost*, God. 26.
51. Delić Gozze, V. (2009). Prid dvorom. U: Novak, S. P. ... et al. *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
52. De Marinis, M. (2006) *Razumijevanje kazališta. Obrisi nove teatrologije*. Zagreb: AGM.
53. Dinzelbacher, P. (2009) *Istorija evropskog mentaliteta. Glavne teme u pojedinačnim prikazima*. Beograd: Službeni glasnik, Podgorica: CID.
54. Döring, J. i Thielmann, T. (ur.) (2008). *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript Verlag.
55. Driessen, H. (1999) Pre-and Post-Braudelian Conceptions of the Mediterranean Area. The Puzzle of Boundaries. *Narodna umjetnost*, 36(1), str. 53–63.
56. Duran, K. (2001) *Children of Abraham: an introduction to Islam for Jews*. Ktav Publishing House: Hoboken.
57. Durrell, L (1969) *Spirit of place*. New York: Marlowe.
58. Durrell, Lawrence (2012) Žene Mediterana. 3. program hrvatskoga radija, 81/82. , str. 261–265.
59. Duvignaud, J. (1965) *L'acteur. Esquisse d' une sociologie du comédien*. Pariz: Gallimard.
60. Eco, U. (1973). *Kultura. Informacija. Komunikacija*. Beograd: Nolit.
61. Eco, U. (1973). Semiotika kazališne predstave. *Prolog*, 7(44–45), str. 21–28.
62. Ereiz, S. (2004). *Strukture i žanrovske karakteristike dubrovačkih smješnica*. Magistarski rad. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu (rukopis).
63. Ergraver, A. (2015) Mediterranean Values: The Honour and the Shame of Hospitality. *Europske studije*, 1(2), str. 111–123.
64. Fališevac, D. (1995) *Smiješno & ozbiljno u staroj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
65. Fališevac, D. (1996) Žena u hrvatskoj književnoj kulturi (od 16. do 18. stoljeća). *Gordogan*, 41–42, str. 123–146.
66. Fališevac, D. (2007) *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak.
67. Festini, H. (2009) Osnovni vid uvira mediteranske filozofije u svjetsku. *Filozofija Mediterana*, str. 11–21. (zbornik)

68. Filipi, Ž. (2002) Fenomenologija mediteranske ladanjske kuće i vrta. *Godišnjak grada Korčule 7: Dani Cvite Fiskovića 2001.*, str. 277–284.
69. Fisković, C. (1967) Pozornice Držićevih igara. *Dubrovnik* 10(3), str. 49–63.
70. Fisković, C. (1982) Barokni urbanistički zahvat sred Dubrovnika. *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, (19–20), str. 91–120.
71. Fisković, C. (1996) Dubrovnik i njegova kulturna prošlost. *Dubrovnik*, 7(3-4), str. 94- 112.
72. Fisković, I. (1995) Humanistička promišljanja i renesansna ostvarenja u urbanizmu Dubrovnika. *Dubrovnik*, 6(4), str. 148–162.
73. Foucault, M. (1996) O drugim prostorima. *Glasje*, 3(6), str. 8–14.
74. Foretić, M. (2007) *Dubrovnik u povijesnim i kulturnim mijenama*. Zbornik odabranih radova. Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik.
75. Foretić, M. (2008) *Kazalište u Dubrovniku*. Zagreb: Hrvatski nakladni centar ITI.
76. Foretić, V. (1949) Zgrada glavne straže u Dubrovniku. *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* 52, str. 176–181.
77. Fotez et al. (1967) *Hrvatske komedije 17. i 18. stoljeća*. Zagreb : Zora : Matica hrvatska, 1967. (Zagreb : Vjesnik).
78. Frangeš, I. (1995) Mediteran: more, ne protiv nego među!. *Dubrovnik* 6, str. 11–14.
79. Franušić, B. (2000) Još nešto o plovidbi. *Naše teme* 47(5–6), str. 169–174.
80. Friedman, D. (1992) Palaces and the street in late-medieval and renaissance Italy. U: *Urban Landscapes: International Perspectives*, ur. Whitehand, J. W. R. i Larkham, P. J., str. 69–113.
81. Frykman, J (1999) Culturalization of the Mediterranean Space. *Narodna umjetnost*, 36(1), str. 283–287.
82. Gašparović, D. (2007) Kazališna ljetna noć za dugo pamćenje. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost* 10(31/32), str. 10–15.
83. Gilmore, D. (1979) A Replay to J. Boissevain; Towards a Social Anthropology of the Mediterranean. *Current Anthropology*, 20(1), str. 81-93.
84. Gilmore, D. (1982) Anthropology of the Mediterranean Area. *Annual Review of Anthropology*, 2, str. 175-205
85. Grmek, M. D. (1989) Mediteran (okrugli stol). *Naše teme* 33(5), str. 1061-1095.
86. Grakalić, M. i Osmak M. (ur.) (1971) *Mare nostrum*. Antologija hrvatske poezije o moru. Zagreb: Znanje.
87. Grgas, S. (2008) More kao mjesto ili prostornost mora. U: Šegedin, P. ; Žunec, O. (ur.). *S ove strane beskonačnosti : filozofiranje i more*. Zagreb: Demetra, str. 93–116

88. Grgas, S. (2010) Bučno nadire prostor sa svih strana: Geografija u pjesništvu Adriane Škunca. U: Vuković, T. (ur.). *Muzama iza leđa: čitanje hrvatske lirike*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, str. 51–72.
89. Grgas, S. (2012) Zaokret ka prostoru, *Filozofska istraživanja*, 32(1), str. 169–177.
90. Grgas, S. (2014) O hrvatskom spacijalnom imaginariju. U: Molvarec L. (ur.). *Mjesto, granica, identitet. Prostor u hrvatskoj književnosti i kulturi*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, str. 49–66.
91. Grujić, N. (1991) *Ladanjska arhitektura dubrovačkog područja*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, Nakladni zavod MH.
92. Grujić, N. (1995) Kuća „savršenog trgovca“ po Benediktu Kotruljeviću. *Dubrovnik* 6(4), str. 198–212.
93. Gulin, V.(1999a) *Žena, obitelj, zajednica. Historijska antropologija renesansnog Dubrovnika*. Magistarski rad. Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
94. Gulin Zrnić, V. (1999b) Mediteran iz mediteranskog kuta: Renesansni Dubrovnik. *Narodna umjetnost : hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 36(1), str. 135–154.
95. Gulin Zrnić, V. (2004) Febra kvotidijana ili o udaji. U: Jambrešić Kirin, R. ; Škokić, T. (ur.). *Između roda i naroda. Etnološke i folklorističke studije*. Zagreb: Centar za žen. studije i Bibl., str. 97–118.
96. Hajnal, J. (1965) European Marriage Patterns in Perspective. U: Glass, D. V . ; Eversly, D. E. C. *Population in History: Essays in Historical Demography*. Chicago, Aldine Pub. Co. str. 101–143.
97. Harris, R. (2006) *Povijest Dubrovnika*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
98. Havel, B. (2010) Zapadna orijentalistika: povijest i teologija s političkom misijom. Uvod u kritičku analizu suvremene srednjestrujaške zapadne orijentalistike. *Radovi: Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu*, 42(1), str. 425–443.
99. Hećimović, B. (ur.) (1988) *Antologija hrvatske drame*. Prvi svezak. Zagreb: Znanje.
100. Herzfeld, M. (2005) Practical Mediterraneanism: excuses for everything, from epistemology to eating. U: Harris, W. V. (ur.). *Rethinking the Mediterranean*. Oxford: Oxford University Press, str. 45–63.
101. Horden, P. i Purcell, N. (2000). *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*. Willey-Blackwell: Oxford.
102. Huizinga, J. (1964) *Jesen srednjeg vijeka*. Matica hrvatska: Zagreb.
103. Hutton, P. H. (1981) The History of Mentalites. The New Map of Cultural History. *History and Theory*, 20(3), str. 237–259.
104. Ivančević, R. (1995) Hrvatska nit u mediteranskom tkivu, *Dubrovnik* 6, str. 20–36.

105. Janeković-Römer, Z. (1993) Sve opsade Dubrovnika: Obitelj kao faktor društvene sigurnosti. *Dubrovnik* 4(2), str. 235–240.
106. Janeković-Römer, Z. (1994a) *Rod i grad. Dubrovačka obitelj od 13. do 15. stoljeća*. Dubrovnik: HAZU.
107. Janeković-Römer, Z. (1994b). Post tertiam campanam – Noćni život Dubrovnika u srednjem vijeku. *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku* 32, str. 7–14.
108. Janeković-Römer, Z. (1999) *Okvir slobode*. Zagreb – Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU.
109. Janeković-Römer, Z. (2003) Nasilje zakona: Gradska vlast i privatni život u kasnosrednjovjekovnom i ranonovovjekovnom Dubrovniku. *Anali Dubrovnik* 41, str. 9–44.
110. Janeković-Römer, Z. (2008) *Maruša ili suđenje ljubavi: Bračno-ljubavna priča iz srednjovjekovnog Dubrovnika*. Zagreb: Algoritam.
111. Jansen, S. (1968) Esquisse d'une théorie de la forme dramatique. *Langages*, 3(12), str. 71–93.
112. Jauss, H. R. (1978) *Estetika recepcije. Izbor studija*. Beograd: Nolit.
113. Ježić, Slavko (1944) *Hrvatska književnost od početka do danas (1100-1941)*. Zagreb: Naklada A. Velzek.
114. Klaić, B. (1990) *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
115. Knežević, S. (2013) *Mediterranski tekst hrvatskoga pjesništva*. Zagreb: Naklada Ljevak.
116. Kolendić, A. (1977) Dramaturgija i režija 17. vijeka. *Dani hvarskog kazališta*, 4, str. 41–50.
117. Kombol, M. (1961) *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska.
118. Kombol, M. i Novak, S. P. (1996) *Hrvatska književnost do narodnog preporoda. Priručnik za učenike, studenta i učitelje književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
119. Kosik, K. (1967) *Dijalektika konkretnog*. Beograd: Prosveta.
120. Kowzan, T. (1980) Znak u kazalištu. Uvod u semiologiju kazališne umjetnosti. *Prolog* 12 (44–45), str. 6–20.
121. Krleža, M. (1973) O našem dramskom repertoaru: Povodom 400. godišnjice Držićeve Tirene. U: Frangeš, I. *Eseji i putopisi*. Zagreb: Matica hrvatska – Zora, str. 244–245.
122. Kroeber, A. L. ... [et al.] (1963) *Culture : a critical review of concepts and definitions*. New York : Vintage Books.

123. Krušić, V. (1980) Mračna strana mjeseca. *Prolog*, 12(44–45), str. 125–131.
124. Kukoč, M. (2009) Mediteranski korijeni globalizacije. *Filozofija Mediterana*, str. 31–40.
125. Kukoč, M. (2015) Mediteransko mišljenje Alberta Camusa i filozofija povijesti. *Filozofska istraživanja*, 35(1), str. 53–65.
126. Kunčević, L. (2017) Etnički i politički identitet predmodernog Dubrovnika od 14. do 17. stoljeća. *Anali Dubrovnik*, 55(1), str. 65–87.
127. Ladan, T. (1983) *Parva mediaevalia*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
128. Larsen, S. E. (1995) Između nigdje i svagdje: književnost i grad. *Galsje*, 2(3-4), str. 32-46.
129. Larsen, Svend Erik (2008) More – granice bezgraničnosti. U: Šegedin, P; Žunec, O. (ur.) *S ove strane beskonačnosti: filozofiranje i more*, str. 117–137.
130. Laslett, P. (1972) Introduction: The history of the family. U: Laslett P. ; Richard Wall R. (ur.). *Household and Family in the Past Time*, str. 1–89.
131. *Leksikon Marina Držića* (2009) Zagreb : Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009. (Čakovec : "Zrinski").
132. Lonza, N. (1993) Ma nit je suda ni pravde : kriminalitet i pravni poredak Dubrovačke Republike nakon 'Velike trešnje'. *Dubrovnik*, 4 (2), str. 257–261.
133. Lonza, N. (2001) Dvije izgubljene duše : čedomorstva u Dubrovačkoj Republici (1667 – 1808). *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije*, 39, str. 261–303.
134. Lonza, N. (2009) *Kazalište vlasti. Ceremonijal i državni blagdani Dubrovačke Republike u 17. i 18. stoljeću*. Zagreb – Dubrovnik: HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
135. Lorković, H. (2009) Monoteizam kao izraz sredozemne filozofske vjere. U: Kukoč M. (ur.). *Filozofija Mediterana*, str. 385-388.
136. Lotman, J. M. (1972) *Die Struktur literarischer Texte*. München: W. Fink.
137. Lozica, I. (2002) Izum džudijate. *Narodna Umjetnost: Hrvatski Časopis Za Etnologiju i Folkloristiku* 39(1), str. 65–74.
138. Lučić, J. (1981) Društveni odnosi u Dubrovačkoj Republici od 16. do 19. stoljeća. *Društveni razvoj u Hrvatskoj (od 16. stoljeća do početka 20. stoljeća)*, str. 153–174.
139. Lukić, D. (2010) *Kazalište u svom okruženju*. Knjiga 1: Kazališni identiteti. Zagreb: Leykam International.
140. Lutwack, L. (1984) *The Role of Place in Literature*. Syracuse: Syracuse University Press.

141. Ljubić, M. (2011) „Upravni blok“ u Dubrovniku i scenski prostori. *Studia lexicographica*, 5 (2(9)), str. 195–210.
142. Mantran, R. (1989) Mediteran (okrugli stol). *Naše teme* 33(5), str. 1061–1095.
143. Marino, A. J. (2011) Mediterranean Studies and Remaking of Pre-modern Europe. *Journal of Early Modern History*, 15, str. 385–412.
144. Marković, V. (1990) Kuća i prostor grada u Dubrovniku nakon potresa 1667. godine. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 14, str. 137–149.
145. Marković, Z. (1970) *Pjesnikinje starog Dubrovnika od sredine 16. do svršetka 18. stoljeća u kulturnoj sredini svoga vremena*. Zagreb: JAZU.
146. Maroević, T. (1995) Valovi i hridine sredozemništva. *Dubrovnik: Časopis za književnost, nauku i umjetnost*, 6, str. 41–45.
147. Maroević, T. (2006) Raditi na ladanju. U: Grujić, N. *Kultura ladanja: Zbornik radova sa znanstvenih skupova „Dani Cvita Fiskovića“ održanih 2001. i 2002. godine*, str. 9–14.
148. Matvejević, P. (1990) *Mediterranski brevijar*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
149. Matvejević, P. (2007) *Mediterranski brevijar*. Zagreb: VBZ.
150. Miović, V. (2005) *Židovski geto u Dubrovačkoj Republici (1546-1808)*. Zagreb-Dubrovnik: HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
151. Miović, V. (2013) *Židovke u Dubrovačkoj Republici*. Zagreb [etc.] : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti [etc.].
152. Misailović, M. (1988) *Dramaturgija scenskoga prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje – „Dnevnik“.
153. Mišetić, A. (1997) Socijalne značajke Rive u životu grada. Primjer Splita. *Društvena istraživanja*, 6(1 (27)), str. 71–87.
154. Muraj, A. (2004) Samostalnost i/ili podređenost: ambivalencija društvenog položaja žena na Zlarinu. *Između roda i naroda. Etnološke i folklorističke studije*, str. 85–95.
155. Muraj, L. (2001) Molière preobučen na dubrovačku. *Dubrovnik*, 1, str. 143–167.
156. Nash, A. (2012) Ponovni pogled na mediteranski kozmopolitizam. *Tvrđa*, 1-2, str. 343–353.
157. Nikolić, Z. (1996) Zaruke i vjenčanja u srednjovjekovnom Dubrovniku. *OTIVM*, 4(1-2), str. 77–84.
158. Nouschi, A. (1989) Mediteran (okrugli stol). *Naše teme*, 33(5), str. 1061–1095.
159. Novak, S. P. (1999) *Povijest hrvatske književnosti. Od Gundulićeva „poroda od tmine“ do Kačićeva „Razgovora odnog naroda slovinskog“ iz 1756*. Knjiga 3. Zagreb: Antibarbarus.

160. Novak, S. P. (2003) *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
161. Novak, S. P. i Lisac, J. (1984a) *Hrvatska drama do narodnog preporoda, I. dio*. Split: Logos.
162. Novak, S. P. i Lisac, J. (1984b). *Hrvatska drama do narodnog preporoda, II. dio*, Split: Logos.
163. Owen Hughes, D. (1978) From Brideprice To Dowry in Mediterranean Europe. *Journal of Family History*, 3, str. 262–296.
164. Paić, Ž. (1998) Kultura u sukobu civilizacija. *Erasmus*, 25, str. 35–39.
165. Palmotić Dionorić, J. (1874) *Dubrovnik ponovljen*. Dubrovnik: Nakladom i troškom tiskare D. Pretnera.
166. Pantić, M. (1952) Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu druge polovine 17. veka. *Zbornik radova 17. Instituta za proučavanje književnosti SAN, knj. 2*, str. 44–49.
167. Pantić, M. (1971) Jevreji u Dubrovačkoj književnosti. *Zbornik 1: Studije i građa o Jevrejima Dubrovnika*, str. 211–238.
168. Pantić, M. (1971) Izbor dokumenata o dubrovačkim Jevrejima od sredine 17. do kraja 18. veka. *Zbornik 1, 14 (Studije i građa o Jevrejima Dubrovnika)*. Jevrejski historijski muzej, Beograd, str. 351–352.
169. Paprašarovski, M. (2003) *Semiotičko brušenje kazališta*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
170. Pavis, P. (2004) *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus.
171. Pavličić, P. (1995) Južno od sjevera, sjeverno od juga. *Dubrovnik*, 6, str. 15–19.
172. Peristiany, J. G. (ur.)(1965). *Honor and Shame: the Values of Mediterranean Society*. London: Weidenfeld & Nicolson.
173. Petlevski, S. (2009) Politika izvedbe, izvedba politike. *Dani Hvarskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti*, 35(1), str. 302–320.
174. Pfister, M. (1998). *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
175. Pile, S. (1996) *The Body and the City, Space and Subjectivity*. London/New York: Routledge.
176. Planić-Lončarić, M. (1980) *Planirana izgradnja na području Dubrovačke Republike*. Zagreb: Centar za povijesne znanosti, Odjel za povijest umjetnosti.
177. Planić-Lončarić, M. (1981) *Blok na Gundulićevoj poljani, palača u Zuzorićevoj ulici 6, objekt u Pracatovoj ulici i zgrada Općine, analiza razvoja i stanje* (elaborat). Zagreb: Centar za povijesne znanosti.
178. Planić-Lončarić, M. (1990) Dubrovačka luža. *Radovi IPU*, 14, str. 93–95.

179. Platt, K. (2019) Constructing the Idea of "Identity" in the Mediterranean: Patterns and Practices. In: *The Mediterranean Other - The other Mediterranean*. Brill | Schöning. str. 19–58.
180. Popović, P. (1910) Dubrovačka komedija „Jerko Škripalo“. *Godišnjica Nikole Čupića*, knj. 29, str. 317–332.
181. Poyatos, F. (1988) *Literary Anthropology*. Amsterdam, Philadelphia: Jon Brnjamins Publishing Company.
182. Prelog, M. (1971) Dubrovački statut i izgradnja grada (1272–1972). *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, 14-15(1), str. 81–94.
183. Prelog, M. (1978) Urbanistički razvoj Dubrovnika. *Pristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, 21(1), str. 127–128.
184. Prlender, I. (2005) Mediteranska trgovačka republika Dubrovnik pred izazovom oceana. *Radovi – Zavod za hrvatsku povijest*, 37, str. 55–62.
185. Radica, B. (1971) *Sredozemni povratak*. Barcelona: Knjižnica hrvatske revije.
186. Radica, B. (2002) *Vječni Split*. Split – Zagreb: Ex Libris.
187. Radićević R. i Muljačić Ž. (ur.) (1985) Beno Kotruljević o trgovini i savršenom trgovcu. Zagreb: JAZU.
188. Rafolt, L. (2007) *Melpomenine maske. Fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*. Zagreb: Disput.
189. Raukar, T. (1996) Srednjovjekovni grad na istočnom Jadranu: prostor i društvo. *Spomenica Ljube Bobana 1933. – 1994.*, str 35–48.
190. Ravančić, G. (1998) In taberna quando erant (život u dubrovačkim krčmama prema kaznenim spisima 14. stoljeća). *Anali Dubrovnik*, 36, str. 33–44.
191. Ravančić, G. (2000) Javni prostor i dokolica u kasnosrednjovjekovnom i renesansnom Dubrovniku. *Anali Dubrovnik*, 38, str. 53–64.
192. Regan K. i Nadilo B. (2006) Crkveno graditeljstvo. Ranoromaničke sakralne građevine dubrovačkog područja (II.). *Građevinar*, 58(3), str. 231–242.
193. Rešetar, M. (1922) Stari dubrovački teatar. *Narodna starina*, 2(2), str. 97–106.
194. Rešetar, M. (1928) Dubrovačka 'Vijećnica'. *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu* 15(1), str. 43-48.
195. Rihtman Auguštín, D. (1971) Položaj tradicionalne kulture u suvremenom društvu. *Narodna umjetnost*, 8, str. 3–17.
196. Rihtman Auguštín, D. (1999) A Croatian Controversy: Mediterranean-Danube-Balkans. *Narodna umjetnost*, 36(1), str. 103–119.
197. Said, E. V. (2008). *Orijentalizam*. Beograd: Biblioteka 20. vek.

198. Schinder, J. (1971) Of Vigilance and Virgins: Honor, Shame and Access to Resources in Mediterranean Societies. *Ethnology*, 10(1), str. 1–24.
199. Senker, B. (2010) *Uvod u suvremenu teatrologiju I*. Zagreb: Leykam international, d. o. o.
200. Soja, E. (1996) *Thirdspace: Journeys to Lost Angels and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell Publisher.
201. Solar, M. (1995) *Laka i teška književnost. Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
202. Sorel, S. (2003) *Mediterranizam tijela*. Zagreb: altaGama.
203. Sorel, S. (2007) Tradicija i mediteranizam u poeziji. *Croatica et Slavica Iadertina, Zadar*, 3(3), str. 359–368.
204. Slamnig, I. (1995) Hrvatski narod u spletu Mediterana. *Dubrovnik* 6, str. 7–10.
205. Stojan, S. (2003) *Vjerenice i nevjernice. Žene u svakodnevici Dubrovnika (1600-1815)*. Zagreb – Dubrovnik: Prometej.
206. Stojan, S. (2007) *Slast tartare: Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*. Zagreb – Dubrovnik: HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
207. Stražičić, N. (1986) Mediteran : prirodno-geografski i pomorsko-ekonomski aspekt. *Pomorski zbornik*, 24, str. 15–36.
208. Supek, R. (1987) *Grad po mjeri čovjeka. S gledišta kulturne antropologije*. Zagreb: Naprijed.
209. Šegedin, P. (1995) Mediteranstvo u nas. *Dubrovnik* 6, str. 37–40.
210. Šišić, B. (1991) *Dubrovački Renesansni vrt: Nastajanje i oblikovna obilježja*. Dubrovnik: HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
211. Šišić, B. (1995) Vrtovi u humanističko-renesansnom ozračju Dubrovnika. *Dubrovnik* 6(4), str. 242–254.
212. Šundalić, Z. i Pepić I. (2011) *O smješnicama & smješnice*. Osijek: Kroatistička biblioteka FF.
213. Švacov, V. (1976) *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Školska knjiga.
214. Švelec, F. (1974) Hrvatska književnost sedamnaestog stoljeća. U: Goldstein, S. (ur.) *Povijest hrvatske književnosti. Od renesanse do prosvjetiteljstva*, 3. Zagreb : Liber : Mladost, str. 175-292.
215. Švelec, F. (1975) Dubrovačka komedija 17. stoljeća. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 1(1), str. 95–110.
216. Švelec, F. (1984) Dubrovačka komedija 17. stoljeća. U: Nemec, K. (ur.). *Izabrana djela*. Zagreb: Nakladni zavod MH, str. 63-77.

217. Tadić, J. (1937) *Jevreji u Dubrovniku do polovine 17. stoljeća*. Sarajevo: La Benevolencia.
218. Tally, R. T. (2011) *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York: Palgrave Macmillan.
219. Thomas, G. (2000) A Diachronic Approach to Sociolinguistics. Language Use in Selected Plays from Croatia. U: Tomić, M; Radovanović O. (ur.) *History and Perspectives of Language Study. Papers in honor of Ranko Bugarski*, str. 235–256.
220. Tomašević, M. (2014) Obitelj i djeca u Statutu Dubrovačke Republike: osvrt na čedomorstvo, napuštanje i posvojenje djece. *Pravnik: časopis za pravna i društvena pitanja*, 47(95), str. 73–97.
221. Tylor, E. B. (1871) *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. London: J. Murray.
222. Ubersfeld, A. (1982) *Čitanje pozorišta*. Beograd: Kultura.
223. Vekarić, N. ... [et al.] (2000) Vrijeme ženidbe i ritam poroda: (Dubrovnik i njegova okolica od 17. do 19. stoljeća). Zagreb ; Dubrovnik: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku. (monografija).
224. Vekarić, N. (1991) Broj stanovnika Dubrovačke Republike u 15. , 16. i 17. stoljeću. *Anali zavoda za povijest umjetnosti u Dubrovniku*, 29, str. 7–22.
225. Vekarić, N. (1999) Ubojstva među srodnicima u Dubrovačkoj republici (1667. -1806.). *Anali Dubrovnik*, 37, str. 95–155.
226. Vekarić, N. (2011) *Vlastela grada Dubrovnika. Korijeni, struktura i razvoj dubrovačkog plemstva*. Zagreb – Dubrovnik: HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
227. Veljak, L. (2007) O korijenima marginalizacije filozofije na Mediteranu. *Filozofska istraživanja*, 27(3), str. 523–528.
228. Vince Pallua, J. (1999) Kultura srca, kultura uma. Radićevo shvaćanje i definicije . kulture *Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, 29(22), str. 247–253.
229. Vince Pallua, J. (2006) Mediteranistika – novina u kurikulumu studija etnologije i kulturne antropologije. *Stud. ethnol. Croat.* 18, str. 147–150.
230. Zaninović, M. (2006) Hrvatske antičke vile – Kupinovik kraj Dola. U: Grujić, N. *Kultura ladanja: Zbornik radova sa znanstvenih skupova „Dani Cvita Fiskovića“ održanih 2001. i 2002. godine*, str. 15–22.
231. Zečić, Dž. (2009) Udio arapskih znanstvenih ideja u utemeljenju hrvatske znanosti i filozofije. *Filozofija Mediterana*, str. 307–326. (zbornik).

232. Zoran, G. (1984) Towards a Theory of Space in Narrative. *Poetics Today*, 5(2), str. 309–335.
233. Zorić, M. (1980) Echi slavo-meridionali nella letteratura italiana del Seicento. *Studia romanica et anglica zagrabiensia*, 25(1-2), str. 127–190.
234. Žmegač, V. (1976) *Književno stvaralaštvo i povijest društva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Mrežni izvori:

1. Boko, Jasen (2007) SANU i Riječke noći. Arhiv Slobodne Dalmacije: Kultura.
Dostupno na: https://arhiv.slobodnadalmacija.hr/pvpages/pvpages/viewPage/?pv_page_id=64661&pv_issue_no=070613
Pristupljeno 4. kolovoza 2019.
2. Čepulić, Vladimir (2003). Predavanje, održano 27. studenoga 2003. na zajedničkoj tribini udruge "Hrvatski prijatelji katalonske kulture" i Franjevačkoga svjetovnoga reda - Mjesno bratstvo Kaptol.
Dostupno na: <https://www.croatianhistory.net/etf/llull.html>. Pristupljeno 15. siječnja 2021.
3. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020.
Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40151>. Pristupljeno 14. lipnja 2020.
4. Ivanišin, K. (2004) *Dubrovnik: arhitektura usidrena u pejzažu*.
Dostupno na: <http://www.zarez.hr/clanci/dubrovnik-arhitektura-usidrena-u-pejzazu>.
Pristupljeno 4. kolovoza 2018.
5. Orešić, D. (2003) *Što je to Sredozemlje ili Mediteran?* Geografija. hr.
Dostupno na: <https://www.geografija.hr/svijet/sto-je-to-sredozemlje-ili-mediteran>
Pristupljeno 2. lipnja 2020.
6. Sandalj, T. (2013) *'Lukrecija' opet na Glavanovu*. Hrvatska Radio Televizija, Radio Rijeka. Dostupno na: <https://radio.hrt.hr/radio-rijeka/clanak/lukrecija-opet-na-glavanovu/19123/>. Pristupljeno 7. srpnja 2019.
7. Obradović, N (2012) U raljama mentaliteta. Dostupno na: <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-recenzije/65052-raljama-mentaliteta.html>. Pristupljeno 12. siječnja 2019.
8. <https://www.teatar.hr/78/lukrecija-obimo-rekli-pozeruh/>. Pristupljeno 12. siječnja 2019.
9. <https://tile.loc.gov/image-services/iiif/service:gmd:gmd5:g5672:g5672m:ct007662a/full/pct:12.5/0/default.jpg>.
Pristupljeno 28. studenoga 2020.
10. <https://tile.loc.gov/image-services/iiif/service:gmd:gmd5:g5672:g5672m:ct007662b/full/pct:12.5/0/default.jpg>
Pristupljeno 28. studenoga 2020.

12. SAŽETAK

Smješnice su autohtono dramsko stvaralaštvo u kojemu prepoznajemo i šire društvene odrednice mediteranskoga kulturnog kruga. Njihova ambijentalnost proizlazi iz posebitosti izvedbe uvjetovane mediteranskim urbanitetom i mentalitetom. Elementi mediteranskoga urbaniteta u smješnicama iščitavaju se iz inscenacije i izvedbenog prostora, dok se mediteranski mentalitet može proučiti iz odnosa privatnoga i javnoga, matrimonijalne veze, odnosa društva prema ženama, odnosa lokalne zajednice prema strancima i manjinama, odnosno svemu onome što je izazivalo smijeh kod onodobne publike.

Kao prijedlog pristupa dramskoj izvedbi smješnica preuzet je model *kontekstualne analize* Marca De Marinisa s ciljem iščitavanja prostornih i kulturnih kodova izvedbene prakse smješnica. Samo različitim pristupima, uočavanjem sličnosti, ali i različitosti u preklapanju kodova, može se interpretirati izvedbena umjetnost (predstava) kao cjelovita poruka autora / grupe autora, prostora i vremena u kojem nastaje. De Marinis upozorava na krajnje konzekvence takvog pristupa, a to je da nam u fokusu više ne može biti ni sam tekst ni predstava, već *sveukupni produkcijsko-recepcijski proces* (2006, str. 21). Za interpretaciju i razumijevanje sveukupnoga produkcijsko-recepcijskoga procesa u suodnos se postavlja: tekst - zapisi deset komedija nepoznatih autora koje nazivamo smješnicama, prostor izvedbe, ali i prostor koji se javlja u samoj komediji te recepcija onodobne publike.

Smješnice su izvodile amaterske dramske družine, a tekst je iz toga razloga bio zabilježen te je osnovano za pretpostaviti da su se u samomu prostoru izvedbe događale improvizacije i živ odnos prema publici. Intencija je smješnica zabaviti, ugoditi publici za koju se izvode, bez autorovih pretenzija da za sobom ostavi/e djelo svezvremenskih poruka pisano u strogoj formi. Upravo u tom odbijanju klasifikacije i u izvedbenosti koja ovisi o reakciji publike krije se i autentičnost ovoga tipa dubrovačke komedije.

U ovom istraživanju smješnice se smješta u širi kontekst njihova nastajanja, ukazuje na sličnosti s komediografskom praksom vremena i povezuje s teatrološkim nasljeđem, ali i ukazuje na njihova individualna obilježja koja ih čine autohtonom produkcijom utkanom u širi kontekst mediteranske kulture 17. stoljeća. Primjenom kontekstualne analize s naglaskom na kulturni kontekst ostvaren je instrumentarij za sveobuhvatnije vrednovanje ovoga tipa komedije. Analizom njihove izvedbenosti, sagledavanjem cjelovitosti izvedbeno-produkcijskoga procesa i otkrivanjem lokalnih obilježja, smješnicama se otvara mogućnost konkretnijega pozicioniranja unutar šireg europskoga komediografskog korpusa 17. stoljeća.

Razumijevanjem uloge prostora i širine njegovih semantičkih kodova, shvaćanjem mediteranskoga urbanoga metajezika, odnosno mediteranizma prostora i njegove povezanosti s recepcijom publike, otvara se mogućnost za teatrološku reinterpretaciju dramske izvedbe komediografije koja se nerijetko nalazila na margini književnoteorijske kritike.

Ključne riječi: smješnice, kontekstualna analiza, produkcijsko-recepcijski proces, prostor, mediteranski trg, izvedba, Mediteran, mediteranski mentalitet, mediteranski urbanitet, mediteranizam.

SUMMARY

Smješnice are autochthonous dramatic creation in which we also identify broader social determinants of the Mediterranean culture circle. Their ambient nature derives from the specificity of interpretation conditioned by the Mediterranean urbanity and mentality. The elements of the Mediterranean urbanity in *smješnice* can be identified by inscenation and interpretation space, while the Mediterranean mentality can be observed from the relationship between the private and the public, from matrimonial relationship, position of women in the society, position of foreigners and minorities in local communities; in other words, from all the elements which provoked laughter of the audience of that time.

With the aim of identifying spatial and cultural codes of interpretation practices of *smješnice*, Marco De Marinis' model of *contextual analysis* was taken as a suggestive approach to dramatic interpretation of *smješnice*. Interpretative art (performance) as an integral message of the author/group of authors and of space and period of its emergence can only be interpreted by using different approaches and by spotting the similarities and the differences alike. De Marinis warns about final consequences of such approach, emphasizing that we shall no longer be focused neither on the text itself, nor on the performance, but on the overall **production and reception process** instead (2006: 21). In order to interpret and understand the overall production and reception process, we should analyze the relationship of the following elements: text (records of 10 comedies by unknown authors which are called *smješnice*), interpretation space, but also the space found in the comedy itself, as well as the perception of the audience of that time.

Smješnice were performed by amateur dramatic associations. Text was recorded for that reason and it was justified to assume that improvisations and interactive relationship with the audience took place in the interpretation space. It is the intention of *smješnice* to amuse and please the audience, with no pretensions from the author to leave a piece of timeless messages written in a strict form. Rejection of classification and the interpretability that depends on the reaction of the audience is precisely where the authenticity of this type of Dubrovnik's comedy lies.

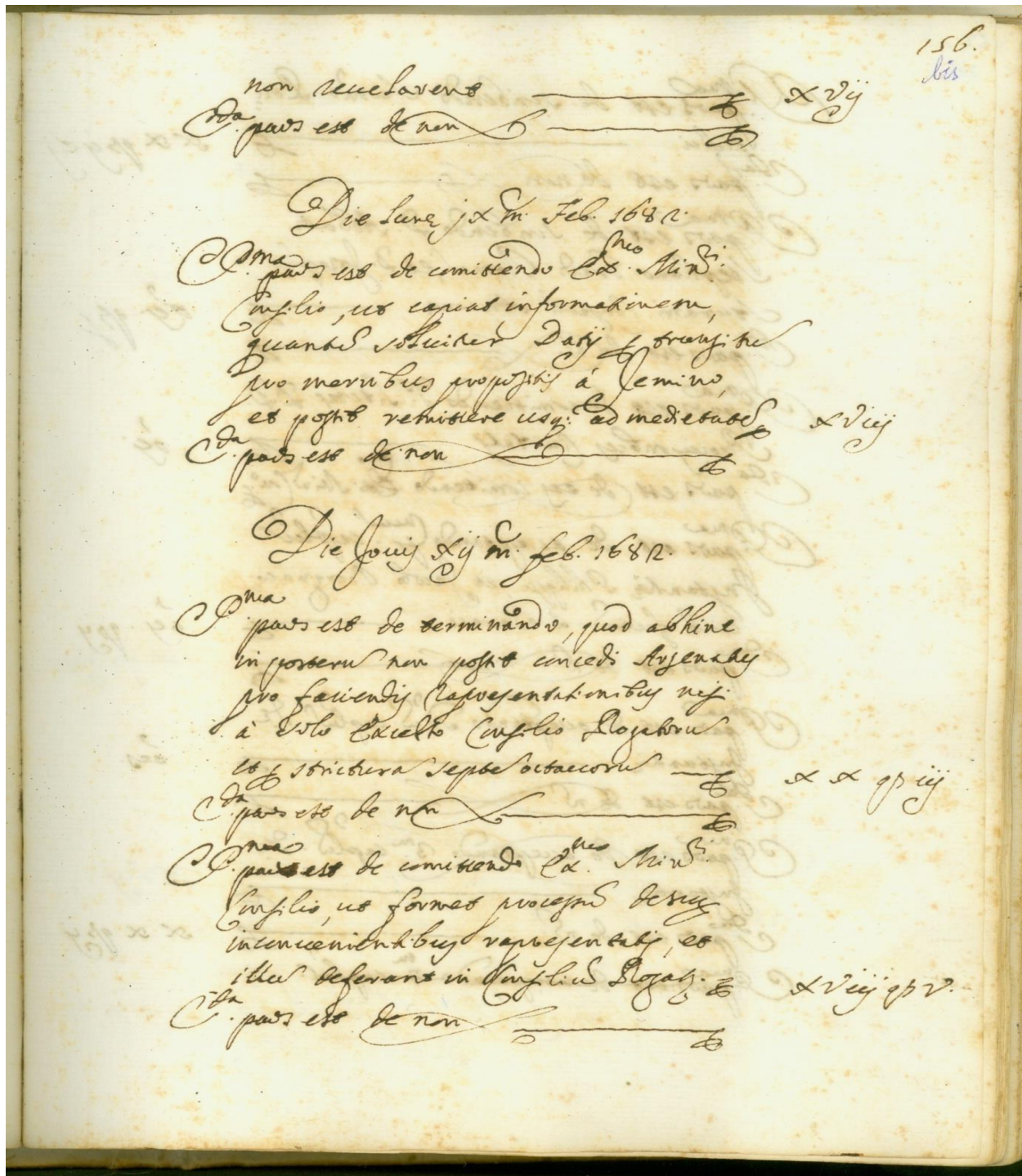
This research places *smješnice* in the broader context of their emergence, identifies the similarities with the comediographic practices of that time and connects them with teatrological tradition, but also points out their individual attributes that make them an

autochthonous production embedded into the broader context of the Mediterranean culture of the 17th century. Means for a more comprehensive appreciation of this type of comedy was achieved by applying contextual analysis, more precisely its cultural context. By analyzing their interpretability, observing the integrality of interpretation and production process and discovering local attributes makes it possible for *smješnice* to be more concretely positioned in the broader European comediographic corpus of the 17th century. Understanding the role of space and the extent of its semantic codes, understanding the Mediterranean urban metalanguage, in other words the Mediterraneanism of space and its connection with the audience's reception, opens up the possibility for teatrological reinterpretation of the dramatic interpretation of comediography that was often found on the margins of literary theory criticism.

Keywords: *smješnice*, contextual analysis, production and reception process, space, Mediterranean square, interpretation, the Mediterranean, Mediterranean mentality, Mediterranean urbanity, Mediterraneanism.

13. PRILOZI

Prilog: 1: Odluka dubrovačke vlasti o davanju Orsana pro faciendis representationibus

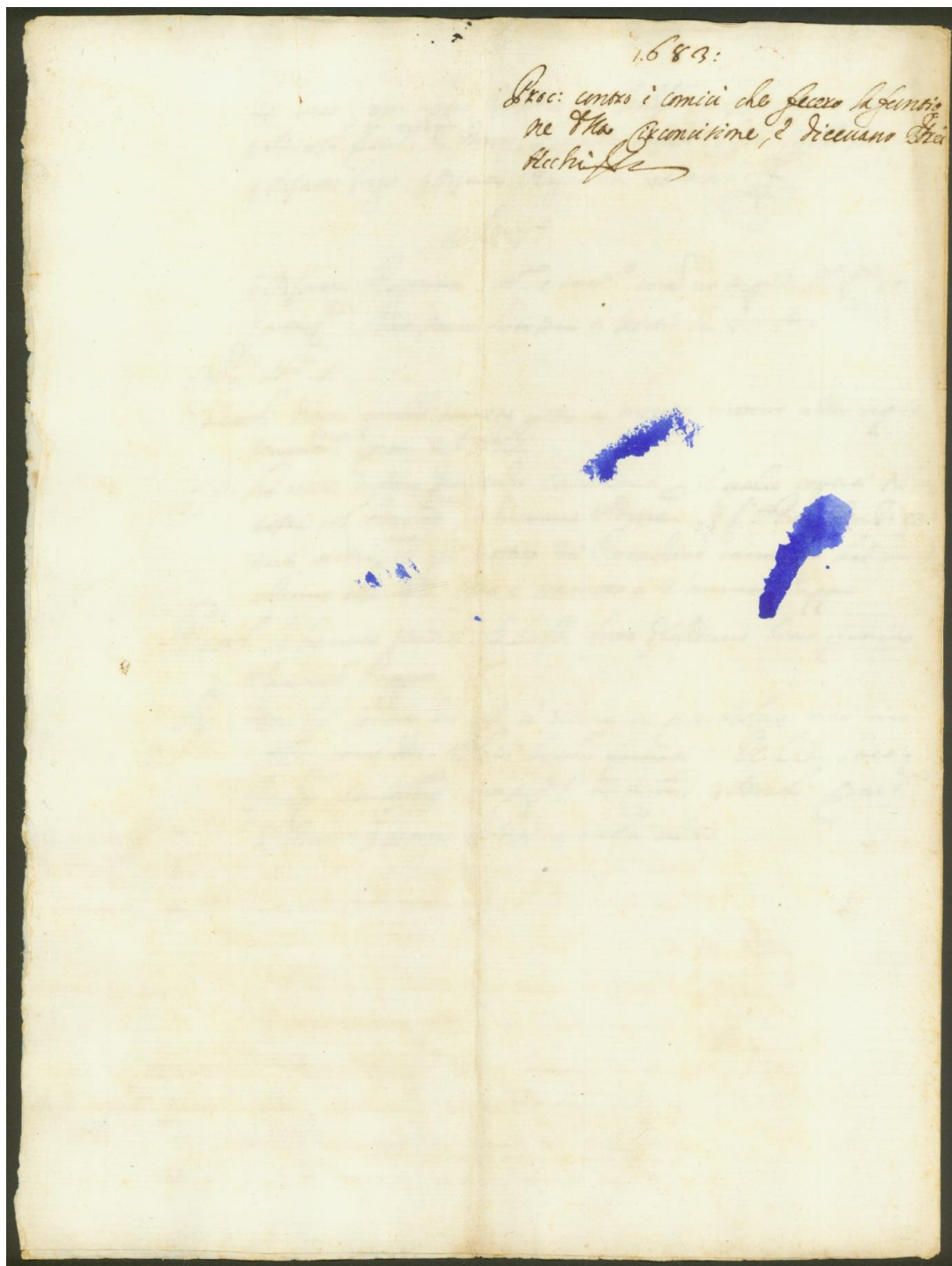


HR- DAD Consilium rogatorum, 125, ser. 1, vol. 125, (1681-1682), str. 156.

Prilog 3: Zapis istrage o uvredi uglednoga židovskoga trgovca Samuela Pappa tijekom izvedbe komedije *Sin vjerenic jedne matere* 28. veljače 1683. (2)

Le loco. qui appo Palatino. de l'ing. bierper. de l'antel
 & Giusto Grant. & Bon. & Giorgio Betti, & Gi. Carlo Lupo
 & Orsola Lupo, & Orsola Ragnina et alii &c
 Ad. 2.
 & Orsola Ragnina att. & cont. con us sup. m. &c. co
 Indag. Sece p'no bierper a' sentu la comedia
 Sp. 1.
 Lechi. dieci quelli hanese p'no a' mente intorno alla repre.
 senta. Sp. 2.
 Sp. ho visto andar p'cedi comedianti, & il qualo cogeva p'no
 sepa col bianco, & licuano Adonai, & p' Ochi bechi fu.
 outi, autri, & fu uerito da' Pasachino cacciando dal fuoco
 alcuni col d'ne d'no i hanese a' Samuel Pappo
 Lechi le hanese sentio & habbi d'no d'adorno suo p'no
 Samuel Pappo
 Sp. Son ho sentio di cio a' niente in p'nsichare ma' in
 p'lo come d'ni. Ochi bechi sentio. & C. L. loco,
 l'ing. & l'antel, & sup. de l'antel & Giusto Grant.
 & Bon. & Giorgio Betti, & molti alii

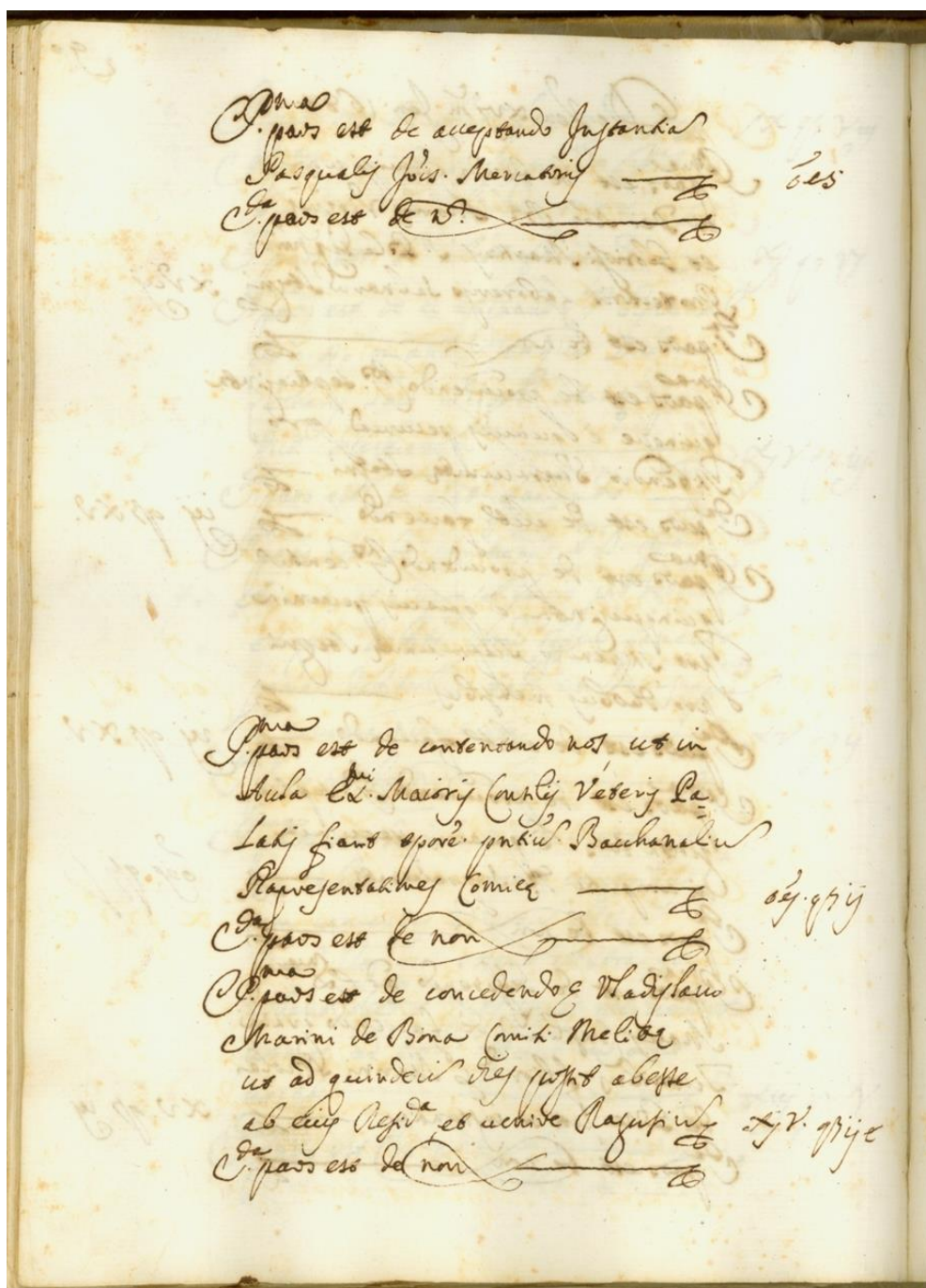
Prilog 4: Zapis istrage o uvredi uglednoga židovskoga trgovca Samuela Pappa tijekom izvedbe komedije *Sin vjerenik jedne matere* 28. veljače 1683. (3)



HR- DAD, Diplomata et acta, 17. st. , sv. 65, br. 2052-56 (3)

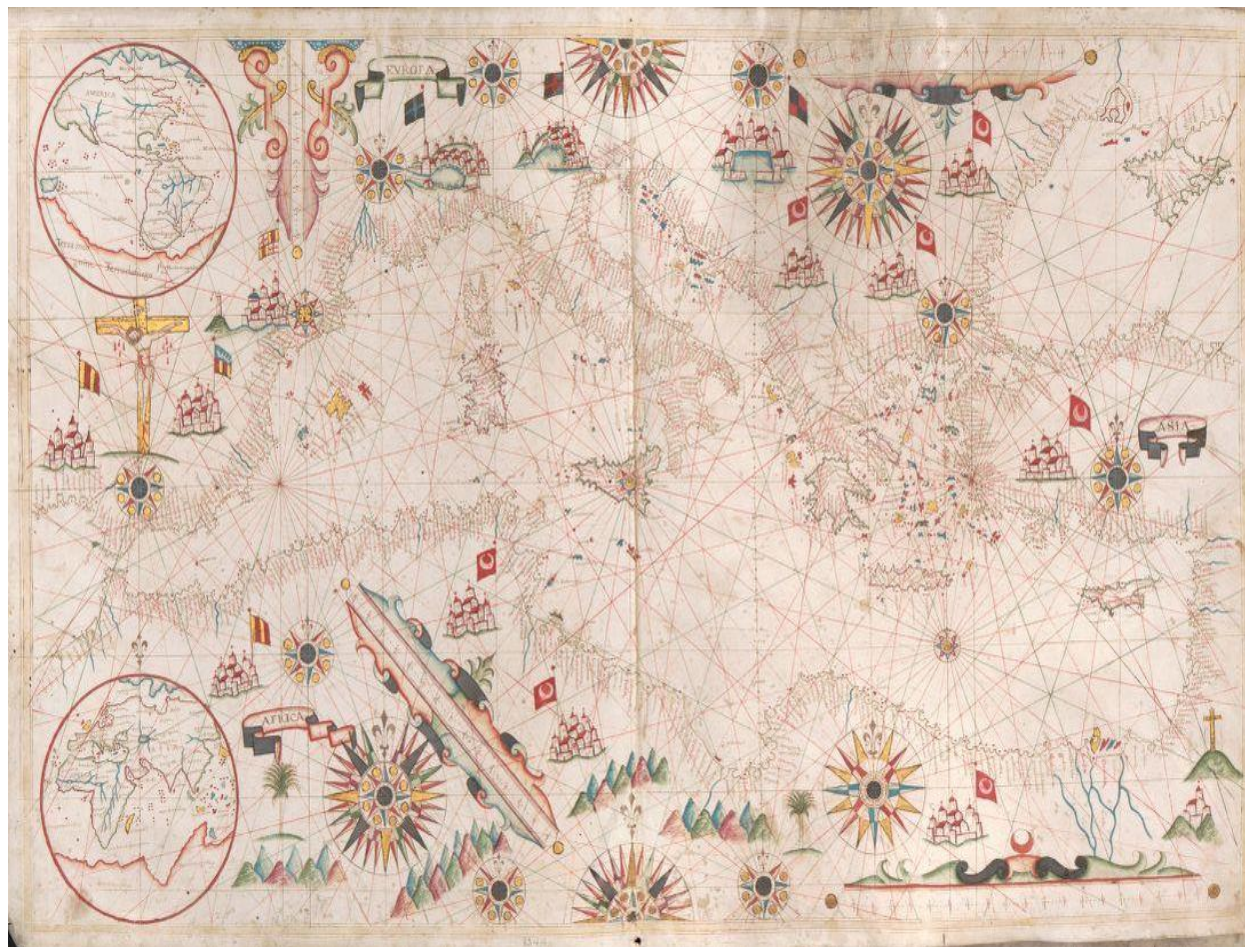
146

Lemus by cendi. ————— xvij q^o 5
 P. pars est de alit faciend —————
 P. pars est de concedend pro hac
 vice, ut hy bacchanalis possint
 fieri comedit in Arsenate akenta
 aduersa malehu. maloru Inuolubund
 qui actualit. reperiunt. infirm. —————
 P. pars est de n. ————— iij q^o xvij
 Die Martij xij m. Febr. 1685
 P. pars est de bonand (adi) Gubgine
 Ducato deca. —————
 P. pars est de n. ————— vj q^o xvij
 P. pars est de bonand quondam
 postea dieq. dieb (adi) ————— xix q^o iij
 P. pars est de n. —————
 P. pars est de bonand dieb (adi)
 q^o quindei —————
 P. pars est de alit faciend ————— vj q^o xvij
 P. pars est de ci bonand G. deuij ————— xvij q^o xv
 P. pars est de alit faciend —————
 P. pars est de acceptand p^ociutione
 qua exhibet Nobilijs a Segna
 de Bavebantj, co vici. ————— xvij q^o xv



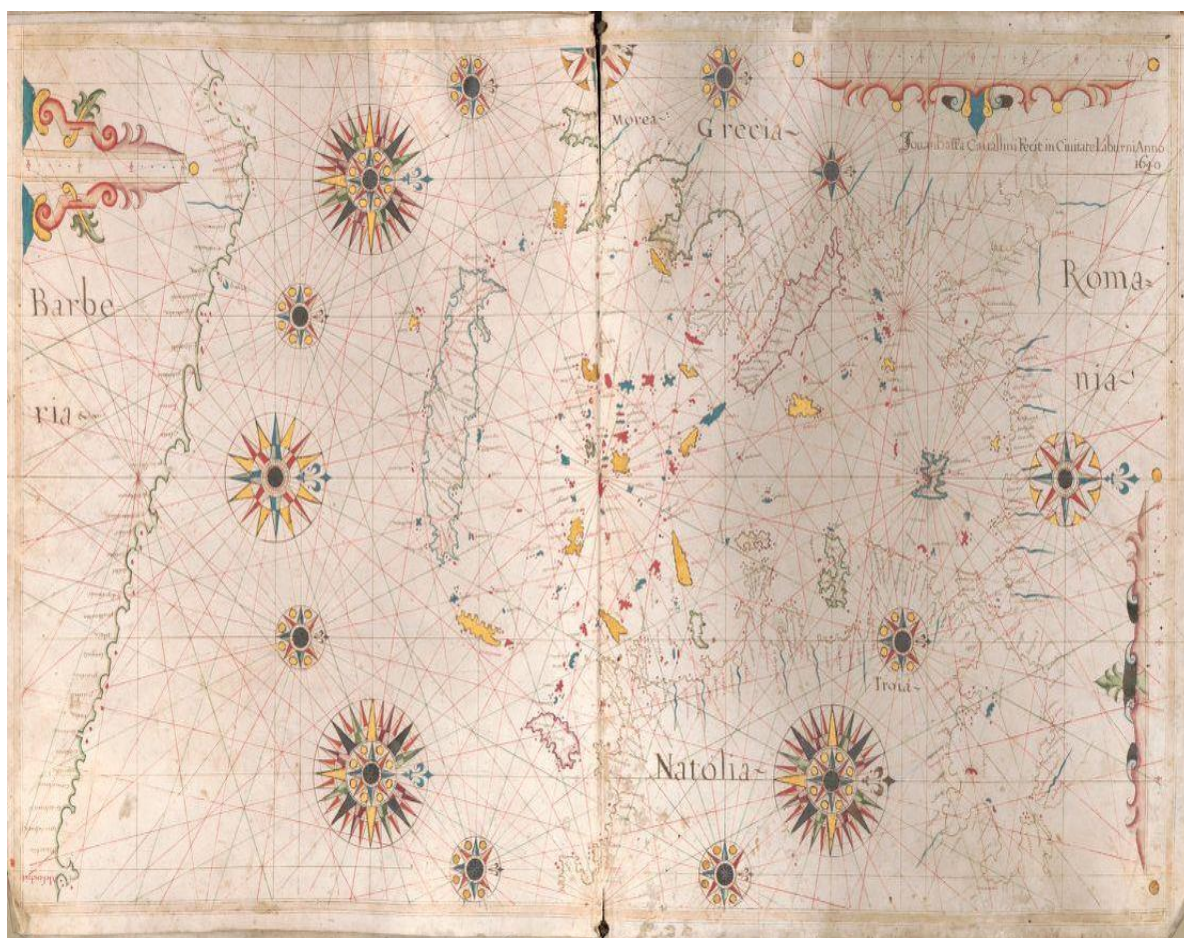
HR- DAD, Consilium rogatorum, ser. 1, vol. 129, (1687-1688), str. 90v

Prilog 7: Geografska karta Mediterana, 17. stoljeće (1)



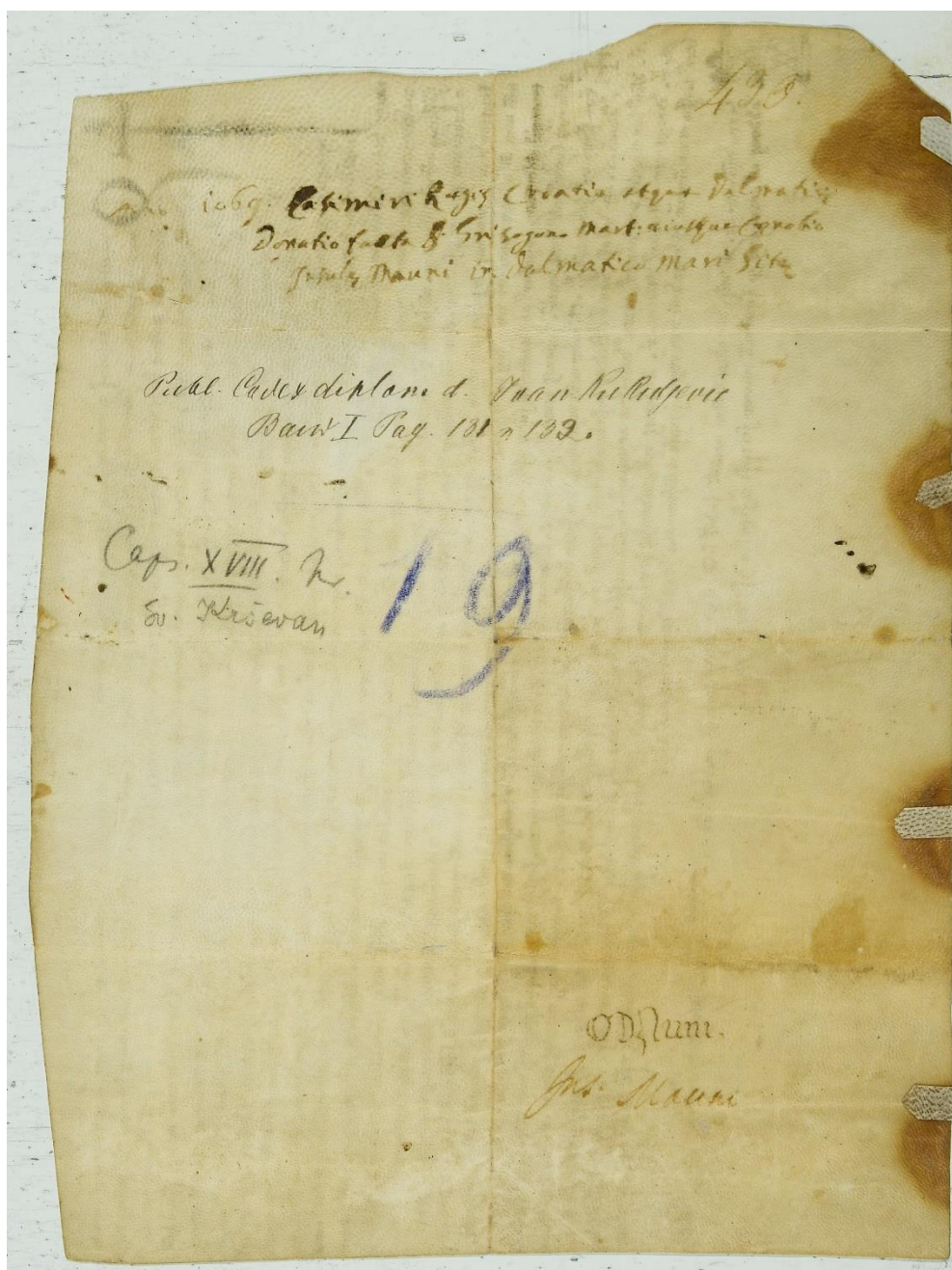
<https://tile.loc.gov/image-services/iiif/service:gmd:gmd5:g5672:g5672m:ct007662a/full/pct:12.5/0/default.jpg>

Prilog 8: Geografska karta Mediterana, 17. stoljeće (2)

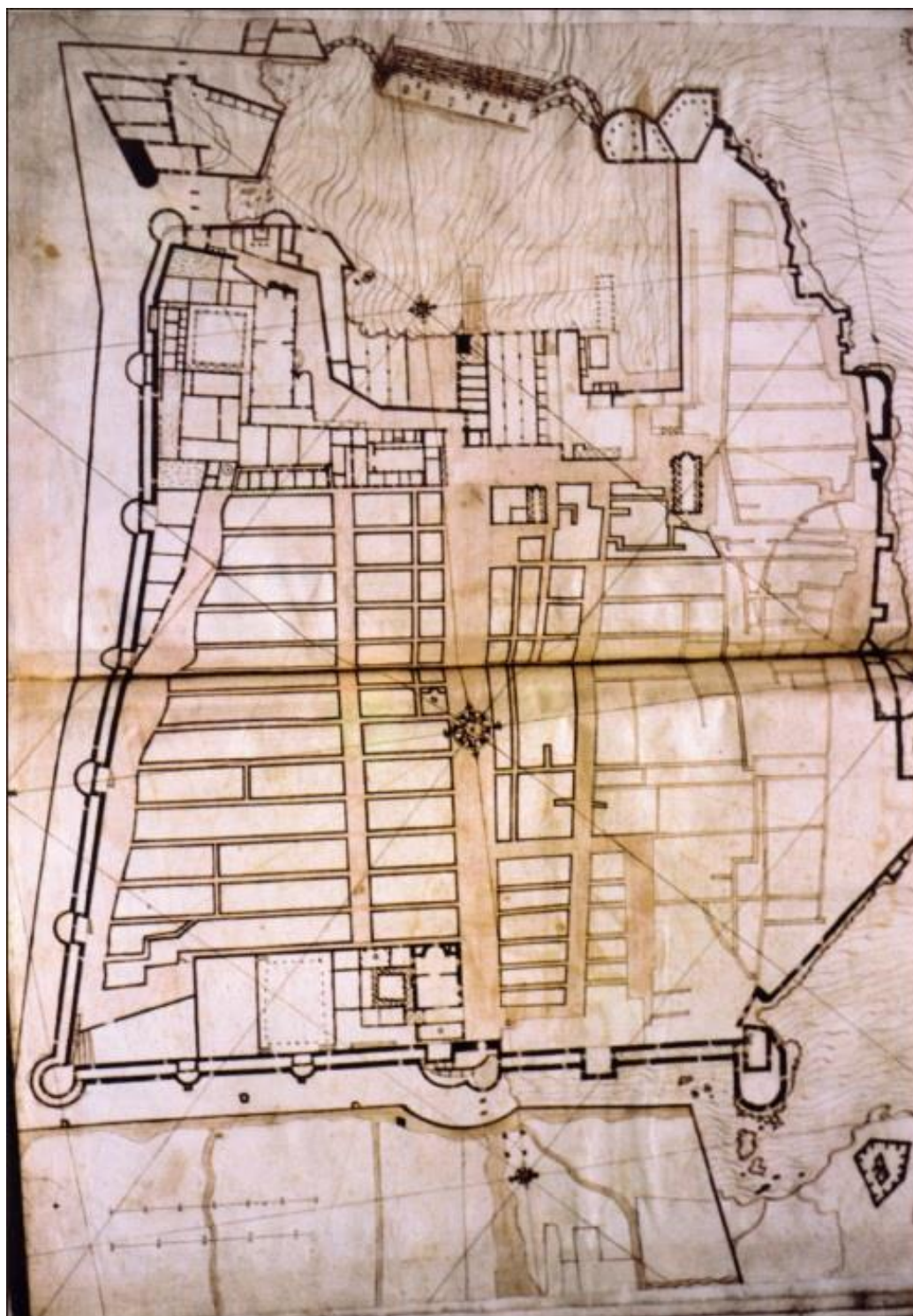


<https://tile.loc.gov/image-services/iiif/service:gmd:gmd5:g5672:g5672m:ct007662b/full/pct:12.5/0/default.jpg>





Prilog 11: Kartografski prikaz Dubrovnika s početka 17. stoljeća pronađen u Torinskom arhivu



IZVJEŠĆE ZAŠTITNIH ARHEOLOŠKIH ISTRAŽIVANJA CRKVE SV. VLAHA,
UPRAVA ZA ZAŠTITU KULTURNE BAŠTINE, KONZERVATORSKI ODJEL U
DUBROVNIKU

14. POPIS KRATICA

JŠ – Jerko Škripalo

DŽF – Džono Funkljelica

M – Mada

SK – Starac Klimoje

LJ – Ljubovnici

LiliT – Lukrecija ili Trojo

ŠD – Šimun Dundrilo

BP – Beno poplesija

PM – Pijero Muzuvijer

DAD – Državni arhiv u Dubrovniku

DAZD – Državni arhiv u Zadru

MH – Matica hrvatska

HAZU – Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti

JAZU – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti

15. ŽIVOTOPIS

Ivana Krtinić rođena je 25. ožujka 1982. godine u Rijeci gdje je završila osnovnu školu i jezičnu gimnaziju te studij Hrvatskoga jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Rijeci. Diplomski rad pod naslovom *Uloga mediteranskoga trga u komediografiji Marina Držića* obranila je 2010. godine.

Početkom 2011. godine sudjeluje u izvedbi kolegija *Hrvatska renesansna književnost i Žanrovi hrvatske renesansne književnosti* na Filozofskom fakultetu u Rijeci. U razdoblju od 2015. do 2017. godine profesorica je hrvatskoga jezika u Salezijanskoj klasičnoj gimnaziji – s pravom javnosti u Rijeci, a od 2017. do 2019. godine odgajateljica u Učeničkome domu Tomislav Hero i Učeničkom domu Kvarner. Od 2019. godine provoditelj je psiho-socijalne evaluacije na projektu *Unaprjeđenje kvalitete života hrvatskih branitelja* koji je sufinanciran iz Europskih fondova.

Objavljivala je u studentskom časopisu za umjetnost i kulturu *Re* te znanstvenom časopisu *Anafora*. Sudjelovala je na skupu *Riječki filološki dani* 2014. godine na kojemu je održala izlaganje pod naslovom *Tema matrimonijalnih odnosa u komediografiji ranoga novog vijeka*. U 2021. godini sudjeluje i izlaže na Danima Hvarškoga kazališta i međunarodnoj konferenciji o mediteranskim otocima - MIC u Visu. Kao članica Upravnog odbora Udruge za umjetnost i kulturu parNas sudjelovala je u pokretanju i organizaciji Riječkog sajma knjiga KIČMA, a do danas je redovita suradnica i voditeljica koncertnih aktivnosti Ustanove Ivan Matetić Ronjgov. Osnovna su područja njezina interesa teorija izvedbe, semiotika kazališta, ranonovovjekovna dubrovačka književnost, teatrologija i književna antropologija.