

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna.



Ivana KRTINIĆ

Kvaternikova 62a

HR – 51 000 Rijeka

ivana.krtinic@icloud.com

UDK 821.111.09"16"-2

821.163.42.09"16"-2

792.05

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v7i1.5>

Izvorni znanstveni članak

Original Research Article

Primljeno 15. prosinca 2019.

Received: 15 December 2019

Prihvaćeno 7. travnja 2020.

Accepted: 7 April 2020

ULOGA SCENSKOGA PROSTORA U PRODUKCIJSKO-RECEPCIJSKOM PROCESU NA PRIMJERU ENGLJSKE TOPOGRAFSKE DRAME I DUBROVAČKE KOMEDIJE 17. STOLJEĆA

Sažetak

U ovom radu autorica istražuje ulogu izvedbenoga prostora stavljajući u komparativni odnos izvedbenu praksu engleskih i dubrovačkih komedija 17. stoljeća. Predstava se promatra kao složen produkcijsko-receptijski proces u kojem odabir scenjskoga prostora igra bitnu ulogu u oblikovanju predstave.

U središtu su istraživanja javni prostori sa svojom konotativnom i denotativnom ulogom. Stavljajući u suodnos dubrovačke smješnice i englesku *topografsku dramu* analizira se percepcija sličnih ili gotovo istovjetnih prostora – poput gradskoga trga. Pojavljivanje trga u komedijama 17. st., označavao on realan ili imaginaran prostor izvedbe, značajno je iz razloga što scenski prostor s njime prestaje biti samo scenska kulisa već, kao na primjeru smješnica, postaje i mjesto izvedbene autohtonosti. Upravo stoga što u sebi nosi šire semantičko polje životne dramatike i specifične prepoznatljivije dinamike takav scenski prostor gledatelja poziva na aktivno sudjelovanje i

formiranje vlastita metajezika te istovremeno stvara kontrapunkt između scenskog i dramskog prostora koji kreira gledatelj. I engleski i dubrovački dramatičari 17. stoljeća prepoznaju važnost scenskoga prostora u ostvarivanju izvedbene uvjerljivosti svojih komedija, ali otvoreni prostor trga doživljavaju na različite načine. Uz standardnu konvenciju scenskoga prikaza komedije 17. stoljeća, i engleska i dubrovačka komedija u svojem će uprizorenju posegnuti za denotativima koji su bliski očekivanjima vlastite publike, ostvarujući na taj način određenu autohtonost izvedbe. Prizivajući društvenu dimenziju prostora autorica otkriva međuzavisnost recepcije utemeljene na mentalitetu pojedinoga naroda i odabira scenskoga prostora.

Ključne riječi: produkcijsko-recepcijski proces, prostor izvedbe, smješnice, topografska drama, komedija, trg

1. Uvod

Komparativnim pristupom, stavlajući u suodnos prostor izvedbi dviju vrsta komedija 17. stoljeća – engleske *topografske* drame i dubrovačkih smješnica analizirat ćemo ulogu izvedbenoga prostora¹ u kazališnoj relaciji, polazeći od teze da je on uvjetovan društvenim konsenzusom.² Utjecaj talijanske komedije na komediografiju 17. stoljeća zajednička je poveznica engleske topografske drame i smješnica, ali oba se tipa komedije razvijaju u skladu s očekivanjima vlastitih sredina stvarajući obilježja autohtonosti. Kazališna relacija dvosmjeran je komunikacijski proces u kojemu predstava i recepcija stoje u međuzavisnom odnosu, a što se vrlo jasno reflektira kroz ulogu scenskoga prostora kao jednog od komunikacijskih elemenata predstave s publikom.³ Scenski se prostor realizira u punini

¹ S obzirom na odnos scenskoga prostora i radnje glumačke igre Milenko Misailović (1998: 285) 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 [...]“

² Interpretacija prostora uvjetovana je društvenim konsenzusom koji određuje i individualnu semantizaciju prostora, odnosno njegovu reprezentaciju (Würzbach 2001: 108–109), navedeno prema Brković (2009: 256). „[...] prostor nije samo kulisa dramskog zbivanja već postaje bitno obilježje društvenog iskustva te istodobno upućuje na povijesni, društveno-politički i ideološki prostor.“ (Vigato 2015: 497)

³ Marco de Marinis u svojoj knjizi *Razumijevanje kazališta. Obris nove teatrologije* (2006: 138) složeni odnos između produkcije i recepcije naziva *kazališnom relacijom*. „[...] shvaćanje kazališne relacije, dakle odnosa predstava – gledatelj, kao komunikacijskog odnosa ili, točnije, kao značenjske interakcije gdje se spoznajne, intelektualne vrijednosti (značenja, ako hoće) i one afektivne (osjećaji itd.) ne nameću jednostrano od jedne strane (predstave, glumaca) drugoj (gledateljima), nego ih obje strane

svoje funkcije tek u odnosu s promatračima kazališnoga čina (Batušić 1991: 292). De Marinis (2006) temelj kazališne relacije vidi u činjenici da predstava manipulira gledateljem, istim onim koji je aktivni suradnik na predstavi i kojemu pripada odlučujući ishod manipulacije (22, 23). U ovomu radu fokus je na prostoru kao elementu „produkcijske manipulacije“. Topografija igra veliku ulogu u samoj uvjerljivosti dramske radnje. Katkad prostor igra toliko dominantnu ulogu u koherentnosti i plauzibilnosti radnje da komediju gotovo žanrovski možemo odrediti kao *dramu / komediju mjesta*. Pojam *topografske drame* preuzimamo iz članka Richarda H. Perkinsona (1936) koji, interpretirajući englesku predrestauracijsku komediju, ističe ulogu popularnih prostora u oblikovanju komedija u tomu razdoblju. Perkinson takve komedije izdvaja u zaseban žanr *topografske drame* koja svoj naziv ne duguje naslovima koji sadrže ime nekog parka, sajma ili vrta, već tomu što je to komedija o ljudima koji obitavaju u konkretnom, popularnom prostoru. „Topografska komedija u periodu restauracije nudi odstupanje od okova pisaca sobe te u literaturu prividno donosi život nekog stvarnog, konkretnog mjesta.“ (Perkinson 1936: 270, prevela I. K.)

U ovoj ćemo se komparativnoj analizi, u nedostatku izvornih engleskih komedija 17. stoljeća, uz Perkinsona koristiti analizama Helen Kaufman koja u članku *The Influence of Italian Drama on Pre-Restoration English Comedy* (1954) razmatra utjecaj talijanske komedije na predrestauracijsku englesku komediju te radom Adama Zuckera *Comic Form and the Space of the Town in Caroline Covent Garden* (2005) u kojem autor postavlja u suodnos arhitektonski i scenski prostor Covent Gardena na primjeru dviju topografskih komedija *The Weeding of Covent Garden* (1632) Richarda Bromea i *Covent Garden* (1632) Thomasa Nabbesa.

Namjera ovoga rada nije ulaziti u žanrovske odrednice komedija 17. st. (spomenute u uvodnim napomenama), kao ni analiza sveobuhvatne kazališne relacije, već je njegova intencija istražiti prostornu funkciju u oblikovanju dramskoga djela,⁴ odnosno prikaz komparativnog odnosa jednoga segmenta izvedbe

na neki način zajedno stvaraju (dakako, termin ‘zajedno’ odnosi se na cijelu skalu mogućnosti koje se protežu od skladne suradnje – u ne osobito čestim i svagda povijesno dokumentiranim primjerima čvrste povezanosti pozornice i gledatelja – sve do neke vrste pogađanja koje kadikad može postati nadasve konfliktno). U tom se pragmatičkom shvaćanju kazališne relacije uloga gledatelja pokazuje uvijek odlučujućom, jer se radi o tom da on jedini ostvaruje semantičke i komunikacijske potencijale predstave.“

⁴ Pravu prekretnicu u postmodernističkomu pristupu prostoru najavili su radovi Michaela Foucaulta i Henrija Lefebvrea, dok će prostorni obrat u književnoj znanosti nagovijestiti radovi Mihaila Bahtina

– prostora na primjerima komedija 17. stoljeća koje stoje u dijakronijskom odnosu i pripadaju korpusu europske komediografije toga vremena.

2. Smješnice – dubrovačka komedija druge polovice 17. stoljeća

Smješnice su komedije koje su svoj put do zaslužene valorizacije u književnim teorijama gradile dugo, a često se o njima sudilo kao o marginalnoj književnosti. Nastale su u drugoj polovici 17. stoljeća u Hrvatskoj, odnosno Dubrovniku, kao svojevrsni amalgam eruditnoga teatra i komedije *dell' arte*.⁵ Riječ je o autohtonom obliku dramskoga stvaralaštva koje nastaje oslanjajući se na tradiciju vlastitoga komediografskoga nasljeđa, ali i na komediografske uzuse vremena u kojemu nastaje, a pri tome ponajprije mislimo na popularnu komediju *dell' arte*. O utjecaju komedije *dell' arte* na europsku i dubrovačku komediografiju napisane su mnogobrojne studije.⁶

Uza sve sličnosti, ali i razlike između komedije *dell' arte* i dubrovačkih smješnica,⁷ ono po čemu su možda ta dva tipa komedije najbližija jest da oba nastaju

i Jurija Lotmana (Brković 2013: 127). Bilo da se prostor promatra kao socijalni ili kulturni fenomen, zaokupljenost njime postaje jedno od bitnih obilježja humanističkih i društvenih znanosti (Ibid., str. 115). Za Anne Ubersfeld „scena je uvijek simbolizacija sociokulturnih prostora (...), scenski prostor je istovremeno mjesto igre i mjesto na kojem su postavljeni konkretni uvjeti života ljudi.“ (1982: 121). Susan Bennett ističe važnost zemljopisne lokacije koja mora biti privlačna publici. (1997: 120)

⁵ Frano Čale (1986) dao je iscrpan uvid u tu temu u svojem članku *Komedija dell' arte i hrvatska komedija sedamnaestog stoljeća u Dubrovniku*. Magistarski rad Silvine Ereiz (2004) značajan je doprinos žanrovskom određenju smješnica, dok su autorice Zlata Šundalić i Ivana Pepić – Šundalić, Zlata; Pepić Ivana. *O smješnicama i smješnicama*. Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku – dale književno-teorijsku i književno- antropološku analizu smješnica, kao i objedinjeno izdanje svih komedija koje nazivamo smješnicama

⁶ Poticajni članci na temu utjecaja komedije *dell' arte* na hrvatsku komediju vidi u: Čale (1986), Kolendić (1977), Švelec (1975). O značajnom utjecaju komedije *dell' arte* na cjelokupnu europsku kazališnu djelatnost progovara i Silvio D' Amico u svojoj knjizi *Povijest dramskog teatra* (1972: 147): „Glumci dell' arte dali su Europi, kako je dobro pripomenuo Croce, organizaciju modernoga glumišta. U njemu su, s vremenom, iščezle maske, ali na njihovu mjestu stoljećima ostale uloge, odnosno naznake duhovnih i fizičkih granica preko kojih nijedan glumac ne može ići baš zato što je čovjek pa prema tome ograničen. Pa ako se danas u Francuskoj, Njemačkoj i u Rusiji ne samo učeni ljudi već i glumci i njihovi učitelji sa sjetom vraćaju komediji dell' arte to ne čine samo u romantičnom smislu, kao slavitelji pjesničkog sadržaja koji ona nije imala, nego u tehničkom smislu, kao uzoru glumačke umjetnosti.“

⁷ Temeljna je razlika u tome što komedija *dell' arte* nastaje na temelju komičnoga scenarija (tal. *cannavacio*) i izvode ju profesionalni glumci koji gotovo cijeloga života glume određenu ulogu, „bruseći“ svoje glumačko umijeće (Batušić, 1978: 122), dok smješnice izvode amaterske družine, a izvedba se temelji na pisanomu predlošku. Čale (1994) sličnost smješnica i komedije *dell' arte* vidi „u nizu sadržajnih obrazaca, koji se od teksta do teksta ponavljaju, raspodijeljeni u brze prizore, a oni su po funkciji i zacijelo po načinu scenske interpretacije podsjećali na bravurozno izvođenje takozvanih „komičkih fragmenata“ u talijanskom teatru (str. 29). Za detaljnu komparaciju vidi u: Šundalić, Pe-

u živom odnosu prema vlastitoj publici. No smješnice nisu izvodile profesionalne družine, pa možemo isključiti dimenziju zarade, te su nastajale iz pera kazališnih družina, amatera koji su dobro poznavali ukus i mentalitet publike svojega podneblja.⁸

Osim povezanosti s komedijom *dell' arte* smješnice su definirane i kao derivirane eruditne komedije (Kombol i Novak 1992: 342), a povezuje ih se i s talijanskom komedijom *ridiculosom* kojoj duguju i ime.⁹ U ovom radu nećemo ulaziti u njihovo žanrovsko određenje,¹⁰ već ćemo istražiti elemente autohtonosti toga tipa komedije kroz osobitosti izvedbene prakse te kroz komparativni odnos s jednim segmentom engleske kazališne prakse 17. stoljeća.

Dubrovačke smješnice, koje u svom korpusu broje deset do sada pronađenih komedija,¹¹ nazivamo autohtonima, jer ni talijanski uzor koji pronalaze u komediji *dell' arte*,¹² ni njihova sličnost s talijanskim *ridiculosama* ne mijenjaju činjenicu da smješnice nastaju s intencijom da nasmiju vlastitu publiku koristeći se elementima lokalnoga kolorita.¹³

Dubrovčani su mogli učiti i iz bogate kazališne baštine vlastitoga grada, stoga nije teško zamisliti da su predstave dubrovačkih amaterskih družina, bile one

pić (2011: 36–38). U smješnicama se javljaju neke poznate maske iz komedije *dell' arte* poput dosjetljivoga sluge Skapina (u komediji *Lukrecija ili Trojo*), kapetana Straccia-bandiere (u komediji *Džono Funkjelica*) te Pedanta Teofrasta (u komediji *Džono Funkjelica*).

⁸ Razliku između profesionalnih i amaterskih družina vidi u: Krušić (1980: 125–131).

⁹ Slobodan Prosperov Novak i Josip Lisac uvode odrednicu smješnice uz objašnjenje da su se još u 17. stoljeću nazivale *bufonarije* (1984b: 109). Novak smješnice kao hibridni žanr izravno povezuje s talijanskim *ridiculosama* (1984a: 332). Talijanske *ridiculse* adaptacije su komedije *dell' arte* od koje preuzimaju maske i zaplete, a autori su im amateri koji stvaraju ovaj žanr komedije s ciljem karnevalske zabave (Jackson I. Cope 1987: 178).

¹⁰ Za više o žanrovskoj odrednici vidi u: Blasina, Antonia (2003: 5), Šundalić, Pepić (2011: 19–20, 30–38). Također i magistarski rad Silvane Ereiz (2004) *Strukture i žanrovске karakteristike dubrovačkih smješnica*.

¹¹ 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). Za objedinjeno izdanje svih komedija vidi u: Šundalić, Pepić (2011).

¹² U smješnicama se pojavljuju neke maske iz komedije *dell' arte* kao što je Pedant u *Džonu Funkjelici*, doktor u *Lukreciji*, *Sinu vjereniku jedne matere*, *Ljubovnicima*, *Benu Poplesiji*, Pulčinelu u *Šimunu Dundrilu*, Skapin u *Lukreciji*, kapetan u *Džonu Funkjelici*, *Benu Poplesiji*.

¹³ „Model smješnica obiluje mnoštvom konvencija, u kojima stručna literatura otkriva i prodor svakodnevice, što je i posljedica same prirode smijeha (...) U tim se komedijama spominju i osobe s punim imenom i prezimenom (npr. Židov Samuel Papo u *Sinu vjereniku jedne matere*), koja su stoga vjerojatno bila i poznata u Dubrovniku (...)” (Šundalić, Pepić, 2011: 42)

pučanske ili plemićke, odražavale visoku izvedbenu razinu (Batušić 1978: 147). Nije zanemariv ni utjecaj publike koja je „odgajana“ na Držiću, a ako govorimo o 17. stoljeću, na Gunduliću i Palmotiću.¹⁴ Pred izvođačima smješnica zasigurno je stajala publika koja je svojim obrazovanjem, kulturno-gospodarskim odnosima bila upućena u europske kazališne trendove, ali je komedija u prozi još od Držićeva vremena bila dio vlastita nasljeđa i model kojemu su se sastavljači smješnica vratili, podilazeći svojoj publici.¹⁵

Unatoč očitom praćenju kazališnih trendova, dubrovačko kazalište pokazuje vlastiti ritam za prihvaćanje inovacija i ostvaruje logičan i kontinuiran razvoj scenske umjetnosti. Koliko je dubrovačka publika „disala“ u skladu s vlastitom autentičnošću svjedoče (u nešto kasnijem razdoblju) i Mollierèove obrade koje su u potpunosti prilagođene dubrovačkoj publici.¹⁶ Upravo na tomu primjeru Čale gradi tezu o autohtonom ukusu publike koja nije lako, bez intervencije „propuštala“ stranu dramsku umjetnost na svoju pozornicu.¹⁷

Smješnice nastaju u razdoblju, Batušićevom terminologijom, „egzodusa glumišta u sve ekskluzivnije dvorane“ (1978: 27). Izvedba smješnica može se datirati u razdoblju prije i poslije otvaranja kazališne dvorane Orsana.¹⁸ Prije izgradnje kazališne zgrade Orsana 5. veljače 1682.¹⁹ predstave su se izvodile na otvorenom, odnosno na prostoru gradskoga trga. Prostor *prid Dvorom* bitno je

¹⁴ O tom utjecaju više u: Ibid., str. 96–118.

¹⁵ „Usprkos tradicionalnom usmjerenju Dubrovčana prema drugoj obali Jadrana, što je, uz mnoge druge utjecaje, potaknulo intenzivnu uporabu talijanskog jezika u raznim životnim sferama, počevši od trgovine (također vrlo često orijentirane prema talijanskim gradovima), preko prava i političke sfere, pa sve do privatnog života – književno je stvaralaštvo uvijek pripadalo privilegiranom prostoru materinskog jezika (dubrovačkom idiomu).“ (Muraj 2001: 144)

¹⁶ Za više o autohtonim elementima u prerađbi francuske komedije vidi u: Deanović, Mirko (1972) i Muraj, Lada (2001: 143–167).

¹⁷ „Prevođenje i prerađivanje Molièreovih komedija, koje je u europskim razmjerima i količinom i kvalitetom bilo jedinstveno, udovoljavalo je potrebi sredine za dobrim teatrom u doba kad se nacionalna Muza slabašno oglašavala, ali preduvjet je bio da taj teatar oživi jezikom i odiše duhom kulture koja ga je prihvatila.“ (Čale, 1986: 48)

¹⁸ Prema podacima koje iznose Šundalić i Pepić, *Jerko Škripalo* izveden je između 1651. i 1656. godine u Dubrovniku. Drugi put komedija je izvedena *prid Dvorom* 1699. godine zajedno s komedijama *Pijero Muzuvijer* i *Beno Poplesija* (2011: 142). Prema novijim istraživanjima *Pijero Muzuvijer* vjerojatno je bio izveden u Orsanu (2011: 181). Autorice iznose i podatke o ostalim komedijama te izvedbu *Bena Poplesije* prema rukopisnoj dataciji lociraju *prid Dvorom* 1699. (2011: 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., 149–150).

¹⁹ Podatak preuzet iz: Beretić (1953: 329).

izmijenjen od 17. stoljeća do danas, velikim dijelom zbog potresa 1667. koji je izmijenio sliku grada. Karakteristika toga tipa otvorenoga prostora svojevrsna je, kontrolirana, integracija različitih slojeva društva. Iako je drvena pozornica s gledalištem na otvorenom bila dostupna svim slojevima društva, uži prostor pod trijemom Kneževa dvora bio je rezerviran za vlastelu koja je sa svojih kamenih klupica mogla promatrati predstavu neometana vremenskim prilikama (Delić Gozze 2009: 625).

Običaj je bio da se javne predstave izvode u razdoblju poklada (od siječnja do ožujka).²⁰ Zbog nepogodnih su se vremenskih prilika izvođači nerijetko nalazili u nezavidnom položaju, suočavajući se s mogućnošću otkazivanja predstave. Novootvorena kazališna zgrada svojim je zatvorenim scenskim prostorom omogućila glumcima, ali i publici, nesmetano uživanje u kazališnim predstavama. Budući da izvedbe komedija 18. stoljeća nisu iziskivale veliku raskoš scenskoga prostora, njihova je scenografija, unatoč novome prostoru, ostala unutar zadanih okvira. Za razliku od izvedbe melodrame, koja je prema načelu barokne poetike zahtijevala raskošnu pozornicu, pozornica na kojoj su se izvodile smješnice mogla je biti znatno jednostavnija, čak improvizirana. Dovoljno je bilo uzdignuti podij s nekoliko dasaka, središnji dio prekriti platnom te stražnji dio pozornice (iza kojega na pozornicu ulaze glumci) odvojiti grubim platnom ili jedrom. To platno služilo je i kao oslikana kulisa mora, trga, kuća itd. (Kolendić 1977: 46).²¹

Scenografija u predstavi nema funkcionalnu ulogu arhitektonskoga objekta (npr. stambene zgrade), ali je njezina funkcija da predstavi određeni prostor sa svim njegovim konotacijama.²² Trg, odnosno prostor *prid Dvorom* ili trg kao scenografsko rješenje unutar ekskluzivnijega kazališnoga prostora, postaje pro-

²⁰ Vidi u: Batušić (1978: 53).

²¹ Batušić (1978: 132) 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.“

²² Kultura je u svojoj suštini komunikacija, a arhitektura sa svojom društvenom funkcijom, ali i simboličkim konotacijama, predstavlja plodonosno područje za semiološku analizu (Eco 1973: 206).

stor igre u oku renesansnoga promatrača te takav promatrač postaje osviješteni sudionik u izravnomu kontaktu sa scenom. Galerija likova koja se pojavljuje pred njim njegovi su suvremenici.²³ Isto vrijedi i za smješnice koje nastaju upravo na tomu renesansnom nasljeđu. Galerija *našijenaca*, šeući po takvoj pozornici smještenoj u samomu „srcu“ mediteranskoga grada, već samim smještanjem u poznati prostor djeluje autohtono i uvjerljivo. U komediji *Jerko Škripalo* nailazimo na spomen Židova Arona Koena, čije se ime nalazi u arhivskim spisima i za kojega se pretpostavlja da je živio između 1586. i 1656. godine (Blasina 2003: 10–11).

Uz neznatne razlike u inscenaciji nešto se ipak drastično mijenja u odnosu izvedbe na otvorenom i one uprizorene u kazališnoj dvorani, a to je publika. Kazališne dvorane prostori su ekskluziviteta, a izmještanje pozornice u zatvoren prostor označava i ekskluzivizaciju izvedbe. Kazalište nije bilo dostupno najširim društvenim masama, a i oni pripadnici građanskoga sloja koji su zbog financijske moći mogli prisustvovati ovomu tipu događanja bili su prostorno odvojeni od plemića (Beretić 1953: 330). Veliki broj glumačkih družina, količina isprva melodramatske, pastoralne, a potom komediografske produkcije, sve češća gostovanja talijanskih profesionalnih družina (koje će u potpunosti istisnuti domaće amatersko kazalište iz javnoga kazališnoga u privatni prostor u 18. stoljeću²⁴), adaptacija Arsenala u kazališnu dvoranu – sve to upućuje na bogat kazališni život Dubrovnika 17. stoljeća.

3. Englesko kazalište 17. stoljeća

Engleska komedija u doba predrestauracije nedvojbeno nastaje prema uzoru na latinsku klasičnu komediju koja je utrla put i talijanskoj drami na engleskim pozornicama. Popularnost talijanske komedije na sveučilištima, ali i u kazalištima, bila je rezultat duge tradicije izvedbe latinske komedije. Klasična latinska komedija koristila se kao metoda obrazovanja i često je njezina izvedba izbjegavala cenzuru i restrikcije koje su prolazile izvedbe svjetovnoga kazališta (Kaufman 1954: 9). Engleska su sveučilišta i njihove aule bili rasadnici talijanskoga tipa komedije. Koliko su se kao matrice koristili antički klasici, a koliko talijanska suvremena komedija, danas je teško točno utvrditi. Naime, Talijani su

²³ Slavica Stojan u svojem djelu *Slast tartare: Marin Držić u svakodnevnici renesansnog Dubrovnika* (2007) prikazuje cijelu galeriju stvarnih osoba koje možemo dovesti u izravnu vezu s protagonistima Držićevih komedija.

²⁴ Vidi u: Batušić (1978: 148).

sami prevodili i adaptirali svoje klasike da bi potom te adaptacije bile prevedene i adaptirane u engleskoj književnosti (Kaufman 1954: 10). Sigurno je da je talijanska komedija intrige i karaktera uživala veliku popularnost u engleskoj književnosti prve polovice 17. stoljeća, vremenu koje su obilježili George Chapman, John Fletcher, James Shirley, Richard Brome i Sir Aston Cokain (Kaufman 1954: 11-12).

Uz talijanski utjecaj, u anglosaksonskoj su se povijesti književnosti vodile rasprave i oko španjolskog utjecaja.²⁵ R. Schevill u radu *On the influence of Spanish literature upon English in the Early 17.th century* (1907) navodi uvjerljive argumente kojima pobija značajan utjecaj španjolske drame na englesku dramu. Iako navedena komparativna analiza nije izravno povezana s temom našeg istraživanja, navodimo ju kao zanimljivo promišljanje o utjecaju mentaliteta²⁶ na prihvaćanje umjetničkih poticaja iz različitih kulturnih sredina. Iako pojednostavljene, Schevillove teze nisu bez osnove. Autor smatra da razlike u društvenom, ali i vjerskom uređenju te politički animozitet između Engleske i Španjolske u razdoblju renesanse nisu mogle stvoriti plodno tlo za kulturnu razmjenu, čak štoviše, smatra da su obje zemlje primjeri izrazito nacionalnih karaktera (1907: 627). S druge strane, utjecaj talijanske književnosti na englesku književnost nije zanemariv, ali zbog razlike u reformacijskom pogledu na svijet, unutaršnjim vjerskim sukobima i borbama, Englezi stvaraju svoj individualni i vrlo bogat književni i kazališni repertoar u kojemu dominiraju teme ratovanja i krvoprolića. Otkrićem Amerike u englesku književnost ulaze teme vezane uz egzotične zemlje.²⁷

U Engleskoj se prvo javno kazalište (otvorenoga tipa) otvara 1587. u Shore-ditchu, a do 1616. u Londonu djeluje već 12 glumačkih družina što upućuje na iznimno produktivnu kazališnu sredinu (D'Amico 1972: 162). Englezi, unatoč prihvaćanju vanjskih crta talijanskoga kazališta, ostaju vjerni slobodi kretanja

²⁵ Vidi u: Schevill (1907: 604-634).

²⁶ „Povijest mentaliteta, grana intelektualne povijesti, razmatra stavove običnih ljudi prema svakodnevnom životu, uključujući razmišljanja o djetinjstvu, seksualnosti, obitelji, vremenu i smrti (...) povjesničari koji istražuju mentalitete, ispituju psihološke stvarnosti koje podupiru ljudsku zamisao intimnih veza i osnovnih navika uma.“ (Hutton 1981: 237) Navike i stavovi ljudi utječu i na recepciju prostora te određuju primarnu i sekundarnu funkciju arhitekture. U ovomu se radu polazi od stava da su se dva međusobno različita mentaliteta – engleski (kontinentalni) i dubrovački (mediteranski) – u scenskome prikazu koristila prostorom koji je, upravo zbog različitosti mentaliteta, doživljen drukčije, ovisno o vlastitom iskustvu i očekivanjima.

²⁷ Vidi u: D'Amico (1972: 164).

glumaca svojstvenoj za srednjovjekovnu višestruku pozornicu s vrlo izbočenim prednjim djelom u gledalište (Ibid., str. 162). „Taj ostatak mnogostruke pozornice ne nameće dakle radnji i njezinim osobama nikakve prostorne i vremenske obveze. [...] To je autentično dramsko glumište, gdje nije važan scenski prostor nego su važne osobe.“ (Ibid., str. 163) Takve predstave izvođene su u izravnoj komunikaciji s publikom. Englesko je kazalište razvijen posao već u 16. stoljeću, kada pisci rade po narudžbi, prodajući svoja autorska prava bez mogućnosti daljnje interveniranja u produkciju i inscenaciju. Taj interaktivan, ali i profitabilan odnos produkcije i recepcije rezultirat će profesionalizacijom kazališnih družina, ali i hiperprodukcijom kazališnih komada.²⁸ I dok je, primjerice, London početkom 17. stoljeća brojao šest stalnih kazališta, u Parizu djeluje jedno – Hotel de Bourgogne (Ibid., str. 187). Od putujućih družina koje su zaštitu morale tražiti pod grbom svojega gospodara, preko Shakespeareova kazališta koje ruši arhitekturu trojedinstva i stvara novi, autorski i autonomni oblik kazališta (koji često djeluje kao i da ne može stati u granice scenske izvedbe) pa sve do zabrane kazališnoga djelovanja 1642. godine, englesko kazalište gradilo se i razvijalo prema unutarnjem ritmu vlastita mentaliteta i povijesnih okolnosti.

4. Uloga prostora u produkcijsko-recepcijskom procesu

„Kakvo je bilo vrijeme, takav je bio i teatar.“
(Čale 1986: 58)

Prostor u predstavi nositelj je kulturnih kodova koji omogućavaju komunikaciju predstave i publike. Ostenzijska priroda kazališne predstave čini ju drukčijom od književne umjetnosti i samim time zahtijeva drukčiji kritički i analitički pristup koji vodi računa o ulozi izvedbenoga prostora: „[...] umjesto da se dramski tekst svodi na fabulu ili na oponašanje stvarnosti, trebalo bi na njega gledati kao na postavljanje raznih govora u prostor [...]“ (Pavis 2004: 48). Prostor izvedbe nezaobilazan je sem u cjelovitoj kazališnoj izvedbi koji ne samo da uvjetuje kretanje glumaca na pozornici, nego i unosi unutarnju logiku vlastitoga značenja (denotativnog i konotativnoga) koja pridonosi razumijevanju predstave.

²⁸ U razdoblju između 1580. i 1640. u Engleskoj je bilo prikazano najmanje dvije tisuće dramskih noviteta. Do danas je sačuvano oko pet stotina, dakle jedva četvrtina od ukupnog broja (Ibid., 164).

Unatoč namjeri komedije da zabavi publiku balansirajući između elemenata iz stvarnog života i aktualnosti, ponekad se komični efekti grade na situacijama i reakcijama koje su pomalo pretjerane i odudaraju od uobičajenoga. Komedija nije samo kopija stvarnoga života, već sadrži i dozu neistine, nepoštenja, odnosno umjetničke slobode kako bi podigla inače jednoličnu radnju (Perkinson 1936: 275). Stoga su komediografi, kako bi nerealne situacije učinili vjerodostojnijima, posezali za dramaturgijom prostora.

I dok je prostor društvenoga sjecišta različitih društvenih klasa u Engleskoj park, odnosno prostor trgovine – sajam – u svijesti Mediteranaca to je uvijek prostor trga koji se kao mikroambijentalna cjelina može promatrati kao arhitektonska, kulturno-povijesna i sociološka pojava. Za vrijeme izvedbe smješnica pred publikom se otvara lokalno prepoznatljiv prostor koji u svijesti publike budi asocijacije iz svakodnevnoga života. Iako je s ove vremenske udaljenosti teško tvrditi gdje su se smješnice izvodile, opravdano je pretpostaviti da je mjesto izvedbe bilo *prid Dvorom*,²⁹ a nakon adaptacije Arsenala u kazališnoj dvorani Orsana.³⁰

Mediteranski je trg mjesto socijalnoga kontakta, prostor integracije svih društvenih slojeva, gospodarskoga i javnoga života. To je prostor svakodnevnoga životnoga teatra. U svijesti Mediteranca trg predstavlja centralnu pozornicu, „srce“, „trbuh“ i „glavu“ grada. Kontekst pojavljivanja trga u komedijama 17. stoljeća, označavao on realan ili imaginaran prostor izvedbe, u oku gledatelja stvara osjećaj poznatoga prostora i publici olakšava poistovjećivanje sa scenskom radnjom. Trg nije samo scenska kulisa, on – na primjeru smješnica – postaje i mjesto izvedbene autohtonosti. Autor/i smješnica u životu na trgu nalaze svoju inspiraciju, ali je i sama izvedba komedija često smještena na trg. Placa (trg) postaje izvedbeni prostor, a taj prostor već sam po sebi nosi šire semantičko polje životne dramatike i specifične mediteranske dinamike.³¹ Kako u stvarnom

²⁹ „Od deset komedija samo se za jednu zna točno vrijeme prikazivanja, i to za onu koja još ni do danas nije tiskana (*Sin vjerenik jedne matere*), za njih se četiri na 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, Pepić 2011: 27)

³⁰ Dvorana Orsana otvorena je 5. veljače 1682. (Beretić 1953: 329, Batušić 1978: 124)

³¹ Švacov dramskom prostoru pridodaje i specifično energetske značenje: „Dramski prostor, doista, kao i u fizici (a da se pri tome ne gubi ništa od svog dostojanstva) postaje nesimetrično polje, određeno konfiguracijom energetske utjecaja.“ (1976: 172)

životu tako i u komedijografiji, mediteranski trg mjesto je susreta, središnja točka svih smjernica u gradu i izvor svih onodobnih informacija. Primjer tomu je isječak iz komedije *Pijero Muzuvijer* u kojemu Simo i njegova punica Deša, govoreći o ženiku za njihovu Peru, prvo spominju galeriju likova s Place.

DEŠA: Od mladijeh koji su u Placi iznać ćemo najboljega.

SIMO: Znam ti ja u prstima svijehitezijeh od Placē! Jes prvi Vlahuša Popi-jevalović, ma je rođen od vilē i abjetē čeljadi, i vas je svoj život abitō u vli i s vilanijemio i pio, i u njemu se nije ti čiviltāti koliko u tovaru; ma nije se čudit, er je dobro rečeno da svaka tica svome jatū leti. Jes i Beno Ventatur koji se napro vjerit i čini kástjele u tikvi, i zabila mu je gospōđa majka u glavu da je od prve kuće i da je u njemu prvi pàrtit; a ja mu znam strètije-hrodjaka koji i danas željezim manžajū.

DEŠA: Jaoh meni, Simo! Otkud ti dohode ta fēca od čeljadi na pamet?! Ne bi im ni Mandalijenu dala. SIMO: Ovu su, neka znaš, zeti od Placē. Slušaž naprijed! (...) (PM: III, 17)

Prostor place (trga) je javni, muški prostor u kojemu nije primjereno vidjeti ženu bez pratnje.³² To je prostor „slobodnoga“ ponašanja, rezerviranoga samo za muškarce. Dokaz shvaćanju place kao muškoga prostora nalazimo i u komediji *Šimun Dundrilo*, kada tijekom svoje bračne prepirke Šimun i Dživa toponim place pretvaraju u glagol, naravno, s negativnom konotacijom.

ŠIMUN: (...) Mèdžer si ti čovjek a ja žena? Vâlâh imaš slušat ti mene, a ne ja teba. Pusti me u momu huzuru, a za tvoj inât imam se ovako proplàcat po svojoj državi.

DŽIVA: Plàcâj se i hodi kud si se spravio, ako ćeš se i ne vratiti! (ŠD: I, 1)

Privatno se nalazi u inferiornom položaju u odnosu na javno. Filip de Diversis bilježi da je gradska loža bila sastajalište muškog dubrovačkog svijeta, dok su žene u prostoru uvijek orijentirane na skrovitost, primjerice, bočnih lađa u crkvenom prostoru (Gulin 1999: 83). Već u samoj uvodnoj didaskaliji komedije *Šimun Dundrilo* otvara se distinktivna uloga prostora:

Dživa s funistre i Šimun na vratima, obučen od kuće. (ŠD: I, 1)

³² U knjizi *Vjerenice i nevjernice* (2003) na temelju arhivskih podataka Slavica Stojan iznosi pregledan uvid u sudbinu, mentalitet i svakodnevicu žena u Dubrovniku u razdoblju od 1600. do 1815. godine.

Kad govorimo o prostorima u kojima se likovi u smješnicama pojavljuju, dolazimo do uočljivih razlika. Kao što smo već naglasili, ženski likovi koji su nosioci vrline, moralne čistoće, ne izlaze u javne prostore. Prozor (funjestra) na Mediteranu predstavlja izloženost, a time i ugrozu za ženu. Za ženu visokoga staleža, a time i nositeljicu vrline nije primjereno da ju se vidi na prozoru. Primjerice, Mada (tipološki pripadnica prve skupine – nositeljica vrline), mladica kojoj je vrijeme za vjeridbu, u istoimenoj se komediji žali ocu koji ne razumije razlog njezine tuge:

MADA: 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?

GABRO: E, e, 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. (Mada: I, 2)

Lukrecija, također mladica za udaju, govori ocu o svojoj naklonosti prema Džanu, nakon čega joj otac odgovara:

TROJO: Or via, razumio sam te. Pođi u kuću, čini posao, a ja ću mislit [...] (Lukrecija/Trojo: I, 2)

ili malo kasnije u istoj komediji:

TROJO. Oh! O! Sada ću veće miran umrijet i kontenat kada sam akomodo moju ćer, i ovako dobro biće i za dobra mladića. Avizo sam je po Doktoru da se stavi in ordine. A sad ću je opeta i ja avizat da će malo stat za doć. Senti, o Lukrecija, hodi doli, er ja ne mogu ulazit gori i opeta silazit doli.

LUKRECIJA: Evo me, ćaće! Što zapovijedaš? (Lukrecija/Trojo: II, 5)

Iz oba je primjera vidljivo da se mladica nalazi u unutarnjem prostoru.

Prostor trga, za razliku od prostora sajmišta ili parka (koji ćemo u daljnjim primjerima analizirati na primjeru engleske topografske drame), ograničava kretanje likova (gore – dolje), određuje njihov društveni položaj i razlike u spolu (privatno - javno).³³ U svijesti dubrovačke publike, navikle na određeni tip

³³ O odnosu privatnoga (ženskoga) prostora i javnoga (muškoga) prostora vidi u: Janeković-Römer (1999, 2008).

šablonizirane inscenacije, trg je jasno propisana „šahovska ploča“ te likovi zauzimaju određeno mjesto zadano njihovim karakterom.

Prostor engleske topografske drame pruža veću slobodu kretanja, a time i mogućnost za razvoj raznih moralnih i nemoralnih oblika karaktera. Uz likove koji podsjećaju na talijanske uzore, ipak dolazi i do određenih razvojnih pomaka koji se ne mogu svesti pod jedan zajednički nazivnik, ali se očituju u razvoju likova, odnosno njihovom odmaku od talijanskoga modela. Roditelji su i dalje u sukobu sa svojim ekstravagantnim potomcima koji se, kao i u talijanskim dramama, upuštaju u ljubavne avanture, pojavljuju se i pametni sluge, no njihovi gospodari više ne ovise o njima u velikoj mjeri. Engleska prostitutka povremeno usvaja ulogu talijanske kurtizane, ali sve češće „nemoralnu“ ulogu preuzimaju supruge. Ulogu staroga, razvratnog oca preuzima lakovjerni suprug. Samosvjesne mlade žene u engleskim komedijama 17. stoljeća preuzimaju sve veći i važniji aspekt komedije, no najveća se promjena događa s likom mladih muškaraca koji od uloge talijanskoj komediji bliskoga budalastoga zaljubljenika prelaze u ulogu domišljatih bludnika (Kaufman 1954: 16-17).

Uz *Bartholomew Fair* Bena Jonsona, kao topografske komedije 17. stoljeća navode se *Hyde Park* Jamesa Shirleyja (1632), *Tottenham Court* (1633) Thomasa Nabbesa i *The Weeding of Covent Garden* (1632–1633) Richard Bromea.³⁴ U svim se navedenim komedijama očituje pokušaj zrcaljenja prirode kako bi se gledateljima omogućio estetski užitak u prepoznavanju stvarnih lokacija prenesenih na scenu u okviru dostupnih kazališnih mogućnosti.³⁵ Engleski dramatičari svojim topografskim izmještanjem komedije iz gradskoga prostora u prostor izletišta, sajмова, krčmi, parkova, čak i toplica (*Epsom Wells* (1693) Thomasa Schadwella) unose svojevrсну dramaturšku inovaciju, ne baveći se još uvijek sociološkim studijama i kritikama društva, ali stavljajući u prvi plan karaktere samih likova pri čemu odabir prostora zbivanja ima značajnu semantičku ulogu.

I dok mediteranski kulturološki krug u svojim komedijama, bilo da je riječ o komediji *dell' arte*, *ridiculosama* ili smješnicama, atraktivnost duguje *lazziji*-

³⁴ Detaljnu analizu topografskih elemenata u navedenim komedijama vidi u: Keenan, Tim (2015) *Shopping and Flirting: Staging the New Exchange in Seventeenth- and Eighteenth-Century Comedies*. *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research* 30.1-2: 31-53.

³⁵ Neki od prostora koji se javljaju u engleskoj komediji u razdoblju restauracije jesu: Covent Garden, Hyde Park, St. James's Park. Za više vidi u: Perkinson (1936: 273).

ma, gegovima, gestama i prostoru trga, engleska topografska drama otvara mogućnost za razvoj većega spektra likova. No bilo bi posve pogrešno zaključiti da engleska restauracijska komedija pruža realističan prikaz društva i običaja. Uloga prostora u tim komedijama ostaje na razini scenske efektnosti, dojma i atmosfere koja ima ključnu ulogu u posebnosti izvedbe i recepcije uvjetovane očekivanjima određene publike.

Kao ogledan primjer engleske *topografske komedije* može se uzeti drama *Bartholomew Fair* (1614) Bena Jonsona. Prostor javnoga pogubilišta koje ljeti postaje prostor tradicionalnoga ljetnoga sajma postat će uvjerljiva pozornica galerije grotesknih likova. Autor svoje groteskne likove želi učiniti vjerodostojnima, ali ne oslanjajući se na emocije publike kao što je slučaj u romantičnim komedijama ili tragediji. On taj realizam postiže odabirom prostora, stvarajući svojevrsnu inverziju u kojoj se likovi ponašaju komično i nevjerovatno, dok stvarni dio komedije čini upravo prostor sam (Perkinson 1936: 277). Prostor sajmišta i trgovine u svijesti engleske publike pobuđuje asocijacije na karnevalsko ozračje u kojemu limesi stvarnosti postaju fleksibilniji. Topografska komedija svoju „imitaciju stvarnoga života“ ne temelji na klasičnoj maskeradi ili burleski, već je temelji na nevjerovatnosti i komičnom duhu koji nije nametljiv. Taj duh koristi se signalima prostora i atmosfere koje pojedine lokacije nose i u kojima se radnja odvija – sajam, park, vrelo. Prostor ima pomalo kontradiktornu ulogu, s jedne strane pridonosi vjerodostojnosti, dok s druge strane, svojom karakterističnom atmosferom ili reputacijom pridonosi nevjerovatnosti i pretjerivanju, omogućavajući pozornicu za živopisne, drske i nemoralne likove (Ibid., str. 277). Dramatičari se koriste tim toposima kao mikrocjelinama koje postaju ključne poveznice za koherentnost radnje, čime se doprinosi i uvjerljivosti radnje u cjelini.³⁶ Postavljanjem u fokus publici prepoznatljivih prostora, dramatičari doprinose i svojevrsnomu realizmu. U samoj srži topografske komedije ne nalazi se karakter jednoga lika, već naslovnu ulogu preuzima mentalitet stvarnoga prostora. Ben Jonson u svojoj komediji *Bartholomew Fair* suprotstavlja stvarnost prostora s imaginacijom scenske igre. Stvarnosni je element koji doprinosi re-

³⁶ „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 kao jezik za izražavanje drugih neprostornih odnosa teksta. Upravo se u tome i sastoji posebna uloga stvaranja modela umjetničkog prostora u tekstu.“ J. M. Lotman (1972), *Die Struktur literarischer Texte*, München. Navedeno prema Pfister (1998: 364)

alizmu njegove komedije topos koji gledatelji prepoznaju. Jonson pretjeranost, nemoral i karikaturalnost svojih likova „opravdava“ atmosferom koju anticipira prostor sajmišta (Ibid., str. 277).

Za razliku od Jonsona koji se koristi prostorom sajmišta, dva autora - Richard Brome (*The Weeding of Covent Garden*, 1632) i Thomas Nabbes (*Covent Garden*, 1632) - smjestit će radnje svojih komedija u prostor novoizgrađenoga Covent Gardena. Iako komedije i nastaju iste godine kao produkt društvenoga interesa na novoizgrađenu četvrt, autori poimanju prostora prilaze na različiti način. Već u uvodnomu panegiriku svoje komedije Brome najavljuje Covent Garden kao prostor ekonomske moći, a kako bi mu dodao legitimitet, ne baš slučajno, povezuje ga s venecijanskim trgom.

COCKBRAIN. Marry Sir! This is something like! These appear like Buildings! Here's Arcitecture exprest indeed! It is a most sightly scituation, and fit for Gentry and Nobility.

ROOKSBILL. When it is all finished, doubtlesse it will be handsome.

COCKBRAIN. It will be glorious: and yond magnificent Peece, the *Piazza*, will excel that at *Venice*, by hearsay, (I nee're travell'd). A hearty blessing on their brains, honours, and wealths, that are Projectors, Furtherers, and Performers of such great works. And now I come to you Mr. *Rookesbill*: I like your Rowe of houses most incomparably. Your money never shone so on your Counting-boards, as in those Structures. (I, 1)³⁷

Spomenuta Venecija u onodobnomu svijetu predstavlja merkantilno središte Mediterana pa time pobuđuje konotacije društvenoga prestiža i moći. Izvođač i investitor izgradnje Covent Gardena, Francis Russel najavit će projekt kao talijaniziranu verziju stambene arhitekture namijenjene isključivo imućnim građanima (Zucker 2005: 97). I dok je London 15. i 16. stoljeća bio makrocjelina složena od mikrocjelina ujedinjenih oko svoje župe te četvrti podijeljenih prema zanimanjima, izgradnja Covent Gardena najavljuje novi tip urbane gradnje temeljene na klasnim razlikama. Početkom 17. stoljeća, jačanjem ekonomske moći, londonsko „visoko društvo“ razvija nove navike druženja, kao i veću potrebu za kupovinom i uslugom, a sukladno s time javlja se i novi oblik stambene gradnje (Ibid., str. 95). Osim stambenih objekata koncipiranih oko središnjega trga, Co-

³⁷ Ovaj i sljedeći citati komedije *The Weeding of Covent Garden* (Brome, 1632) i komedije *Covent Garden* (Nabbes, 1632) preuzeti iz Zucker (2005).

vent Garden unosi još jednu arhitektonsku novinu koja Englezima, onima koji nisu putovali, nije poznata, a to je balkon. U engleskom se jeziku riječ balkon po prvi put pojavljuje tek oko 1618. godine (Ibid., str. 105).³⁸ I dok je balkon u arhitektonskom pogledu metonimija uspjeha i statusa, koncept stanovanja prilagođen povlaštenima po uzoru na Italiju, u Bromeovoj komediji nosi u potpunosti drugačije konotacije. U komediji *The Weeding of Covent Garden* balkon postaje prezentacijski prostor za prostituciju. Upravo na balkonu Damyris, nakon što se požali na restriktivne engleske zakone o prostituciji, objavljuje svoju pobunu:

Damyris [...] fly out in
brave rebellion; And...
brake this shackels
That holds our legs together [...] (I, 1)

U Bromeovoj je komediji prostor Covent Gardena, za razliku od originalne ideje urbanoga prostora, prostor krčmi, bordela, ali ga autor vraća u početno stanje sklada matrimonijalizacijom glavnih likova koji pripadaju istoj društvenoj skupini te isplatom kurtizane Madege koja svoj obrt sada može otvoriti u četvrti koja je za tu vrstu zanimanja primjerena.

Crosswill. Madge, there's for you. Enough to purchase a License to sell Ale, Tobaccho, and Strong-water again in Codpiece-Rowe, for here will be no dwelling for thee, I see that. (IV, 2)

Takvim raspletom Brome ostavlja privid neporemećenoga sklada koji je najavljen uvodnim panegirikom.

Thomas Nabbes, za razliku od Bromea, u svojoj komediji *Covent Garden* nije apologet ni novog urbanističkog projekta ni starog društvenog uređenja. Poput iskusnoga dramatičara on otvoreni prostor koristi za mnogobrojne mogućnosti susreta likova i kreiranje zapleta, odnosno za razrješenje dramskoga sukoba. Nabbes je svjestan činjenice da je Covent Garden elitno stambeno naselje, ali i zna da je šetnja po takvom naselju besplatna. Kao i u Broomeovoj komediji, Nabbesov *Covent Garden* započinje dijalogom sluga koji unose svoj doživljaj prostora, ali njihov fokus više nije velebnost građevina, već raznolikost društva koje se ovdje pojavljuje.

³⁸ Često se scena u drugom činu Shakespeareove komedije *Romeo i Julija* naziva balkonskom scenom, dok se protagonistica zapravo pojavljuje na prozoru, a o balkonu nema ni riječi.

DOBSON. Indeed, 'tis a jolly company. Dwell they all hereabouts?

RALPH. I scarce think they are all of one Parish, neither doe they goe to one Church. They come only for an evening recreation to see COVENT – GARDEN. (I, 1)

Upravo iz te raznovrsne društvene integracije stvaraju se mogućnosti susreta. Glavni ljubavni protagonist u komediji Artlove do svoje odabranice ne dolazi intrigama, već naklonost njezina brata dobiva slučajnim susretom u kojemu ga spašava od napada. Za njegov ljubavni uspjeh nije presudna ni njegova politička moć ni njegov društveni status. Njegov uspjeh temeljen je samo na slučajnosti proizišoj iz pravodobnoga prisustva na pravome mjestu.

I Brome i Nabbes prepoznaju aktualnost teme te oko materijalnoga prostora Covent Gardena kao elitne četvrti grade fino tkanje za fabule svojih komedija, dok komične elemente temelje na socijalnom sukobu koristeći se prostorom trga za mogućnost susreta inače društveno odvojenih skupina. Upravo takvi prostori postat će stalno mjesto u restauracijskoj komediji što je vidljivo iz komedija *The Man of Mode*, *The way of the World*, *The Country Wife* u kojima se protagonisti slučajno susreću u St. James Parku, The Mallu i na sajmištima, odnosno prostorima koji do kraja 17. stoljeća postaju prezentacijskim prostorima elite (Zucker 2005: 112).

5. Isti prostor druge konotacije

Mogućnost korištenja prostora javnih okupljališta kao što su parkovi, mjesta trgovine, novonastale elitne četvrti sa središnjim trgovima kao što je Covent Garden utjecat će na razvoj određene forme komedije koja zaplet temelji na „slučajnom“ susretu koji takav prostor omogućava. Topografska drama u razdoblju restauracije u komediju karaktera i intrige unosi još jednoga bitnog aktera radnje, a to je je lokalno prepoznatljiv prostor. Kao što je slučaj s komedijama vezanim uz prostor Covent Gardena, pisci poput Jamesa Shirleyja (*Hyde Park*, 1632), Thomasa Nabbesa (*Tottenham Court*, 1635) i Richarda Bromea (*The Spargus Garden*, 1634) uzimaju stare paradigme komedije kako bi stvorili prostorno konkretnu dramu koja će imati utjecaj na urbanu kazališnu perspektivu još desetljećima unaprijed (Zucker 2005: 96). U izvedbeno-recepcijskom procesu polivalentnost otvorenoga arhitektonskoga prostora igra bitnu ulogu u ostenzivskoj prirodi kazališne umjetnosti. Scenski prostori analiziranih komedi-

ja denotiraju prostore stanovanja, trgovine, odmora i dokolice, ali ukazuju i na koncepciju korištenja prostora, konotiraju društveni uzus i određenu atmosferu koja doprinosi vjerodostojnosti scenske radnje ili doprinosi uvjerljivosti likova.

U dubrovačkim smješnicama ideja prostora niti evoluirala niti utječe na razvoj komediografije, već upravo suprotno - prostor trga prostor je prepoznatljivosti jer je urbanistički nukleus većine mediteranskih gradova pa u šabloniziranim komedijama poput smješnica nosi dobro utvrđena pravila kretanja i semantičkih odnosa.

Trg je topos koji pobuđuje „familijarne“ konotacije u mediteranskom kulturnom krugu jer se kao urbanističko rješenje, ali i kao društveno središte i sjecište, nalazi u gotovo svakomu mediteranskom gradu. Prostor središnjega gradskog trga svojevrsni je simulakrum unutarnjega kortila kuće/vile, čime grad postaje zatvorena zajednica sa svojim središnjim, intimnim dvorištem. U tom mikroprostoru odvija se igra prilagođena vlastitim potrebama, ukusu i mentalitetu.

Nasuprot toj stereotipizaciji, engleska topografska drama u takvom prostoru prepoznaje mogućnost za razvoj novih obilježja u svojoj dramaturgiji. Ako govorimo o Londonu, što zbog svoje veličine, a što zbog u potpunosti drukčijega mentaliteta od onog koji nazivamo mediteranskim, takva središnja društvena pozornica ne postoji, već je mjesto društvenoga kontakta disperzirano na različite lokacije. Engleska topografska drama prepoznaje ulogu izvedbenoga prostora kao izvrsnoga medija u postizanju određene atmosfere. I dubrovačka i engleska komedija 17. stoljeća koriste se prostorom kao komunikacijskim sredstvom s vlastitom publikom, ali čine to na potpuno suprotan način. U smješnicama prostor trga propisuje likovima na sceni svoju unutarnju logiku i time kreira i njihovo kretanje, dok prostor u engleskoj topografskoj komediji samo naznačuje atmosferu, nudeći svojim likovima svojevrsno opravdanje za njihovo djelovanje. Bez obzira na značajan utjecaj talijanske komediografije i scenografije na cjelokupnu europsku komediografiju 17. stoljeća, žanr komedije uvijek propušta oblike svakodnevnoga života u svoju matricu. Upravo ti elementi prepoznatljivih sociokulturnih kodova u predstavi doprinose jednostavnijoj komunikaciji između predstave i publike. Iz navedenih je primjera vidljivo da scenski prostor igra bitnu ulogu u produkcijsko-recepcijskom procesu. Dramaturzi 17. stoljeća koristili su se prostorom u skladu s očekivanjima i percepcijskim mogućnostima vlastite publike. Primarna arhitektonska uloga trga u svojoj sekundarnoj,

konotativnoj dimenziji poprima različito značenje u različitim kulturnim sredinama.

Literatura

- Brković, Ivana. 2009. *Vrijednosne konotacije povijesnih prostora u dubrovačkoj književnosti 17. stoljeća*. Dani Hvarskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, vol. 35, br.1, 255–276.
- Čale, Frano. 1986. *Komedija dell'arte i hrvatska komedija sedamnaestog stoljeća u Dubrovniku*. Dani Hvarskog kazališta. *Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*, knjiga 12, Split: Književni krug, 47–77.
- D'Amico, Silvio. 1972. *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Deanović, Mirko, 1972. *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, knj. I, dio prvi, Stari pisci hrvatski, JAZU, knj. 36, Zagreb.
- Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bennett, Susan. 1997. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. London: Routledge.
- Beretić, Nada. 1953. *Iz povijesti kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku*. Anali historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, vol. II, 329–357.
- Blasina, Antonia. 2003. *Hrvatska komedija 17. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska – Zora.
- Cope, Jackson I. 1987. *Bernini and Roman Comedie Ridiculouse*. PMLA, vol. 102, br. 2, 177–186.
- Delić Gozze, Vesna. 2009. *Prid Dvorom*. U: Leksikon Marina Držića. Slobodan Prosperov Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt, ur. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 624–625.
- Eriz, Silvana. 2004. *Strukture i žanrovske karakteristike dubrovačkih smješnica*. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu (magistarski rad).
- Gulin, Valentina. 1999. *Žena, obitelj, zajednica. Historijska antropologija renesansnog Dubrovnika*. Filozofski fakultet u Zagrebu.
- Janeković-Römer, Zdenka. 1999. *Okvir slobode. dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma*. Zagreb, Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU.
- Janeković-Römer, Zdenka. 2008. *Maruša ili suđenje ljubavi: Bračno-ljubavna priča iz srednjovjekovnog Dubrovnika*. Zagreb: Algoritam.
- Jonson, Ben. 1614. *Bartholomew Fair*. URL: <http://www.gutenberg.org/files/49461/49461-h/49461-h.htm> (12. 8. 2019.)
- Kaufman Helen. 1954. *The Influence of Italian Drama on Pre-Restoration English Comedy*. Italica, vol. 31, br. 1, 8–23.
- Keenan, Tim. 2015. *Shopping and Flirting: Staging the New Exchange in Seventeenth- and Eighteenth-Century Comedies*. Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research, vol. 30, br. 1–2, 31–53.

- Kolendić, Anton. 1977. *Dramaturgija i režija XVII vijeka*. Dani hvarskog kazališta, vol. 4, 41–50.
- Kombol, Mihovil i Novak, Slobodan Prosperov. 1992. *Hrvatska književnost do narodnog preporoda. Priručnik za učenike, studenta i učitelje književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Krušić, Vlado. 1980. *Mračna strana mjeseca*. Prolog (XII), br. 44–45, 125–131.
- Kowzan, Tadeusz. 1980. *Znak u kazalištu. Uvod u semiologiju kazališne umjetnosti*. Prev. Milena Bekić. Prolog (XII), br. 44–45, 6–20.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. 1972. *Die Struktur literarischer Texte*. München: W. Fink.
- Misailović, Milenko. 1988. *Dramaturgija scenskoga prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje: Dnevnik.
- Muraj, Lada. 2001. *Molière preobučen na dubrovačku*. Dubrovnik 1, 143–167.
- Novak, Slobodan Prosperov i Lisac, Josip. 1984a. *Hrvatska drama do narodnog preporoda, I. dio*. Split: Logos.
- Novak, Slobodan Prosperov i Lisac, Josip. 1984b. *Hrvatska drama do narodnog preporoda, II. dio*. Split: Logos.
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus.
- Perkinson, Richard H. 1936. *Topographical Comedy in the Seventeenth Century*. *ELH*, vol. 3, br. 4, 270–290.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Stojan, Slavica. 2007. *Strast tartare: Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*. Zagreb – Dubrovnik: HAZU i Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
- Šundalić, Zlata; Pepić Ivana. 2011. *O smješnicama & smješnice*. Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku.
- Švacov, Vladan. 1976. *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Školska knjiga.
- Švelec, Franjo. 1975. *Dubrovačka komedija XVII stoljeća*. Dani hvarskog kazališta – uvod: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru, 95–110.
- Schevill, Rudolph. 1907. *On the influence of Spanish literature upon English in the Early 17th century*. *Romanische Forschungen*, 20 Bd., 2 H., 604–634.
- Ubersfeld, Anne. 1982. *Čitanje pozorišta*. Beograd: Kultura.
- Vigato, Teodora. 2015. *Prostor otoka Silbe u jednoj pučkoj drami*. Сборник с доклади от Дванадесетите международни славистични четения, София, 9–10 май 2014 г. Том II, Университетско издателство Св. Климент, (Bugarska), 496–503.
- Würzbach, Natascha. 2001. *Erzählter Raum – Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung*. In: Jörg Helbig (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*, 105–129.
- Zorić, Mate. 1980. *Echi slavo-meridionali nella letteratura italiana del Seicento*. *Studia romanica et anglica zagrabiensia*, XXV (1–2), 127–190.

THE ROLE OF STAGE SPACE IN THE PRODUCTION-RECEPTION PROCESS ON THE EXAMPLE OF ENGLISH TOPOGRAPHIC DRAMA AND DUBROVNIK COMEDY

Abstract

Ivana KRTINIĆ

Kvaternikova 62a

HR – 51 000 Rijeka

ivana.krtinic@icloud.com

In this paper, the author explores the role of stage space by putting in a comparative relationship the implementation practice of comedies in 17th century England and Dubrovnik. The play is seen as a complex productive and receptive process in which the selection of the stage space plays an essential role in shaping the play. In the centre of the research are public places with its connotative and denotative role. By putting in correlation the comedies in Dubrovnik i.e. smješnice and the English topographical plays, the perception of similar or almost identical spaces is analysed – such as the city's main square. The appearance of the square in the 17th century comedies, whether it marks a realistic or imaginary space, is significant because then the stage space stops being just a stage backdrop, and evolves into a space of performance authenticity, just like in Dubrovnik's smješnice. Because it carries a wider semantic field of life's dramatics and a specific, recognizable dynamics, that kind of stage space invites the audience to actively participate and to form their own metalanguage. At the same time, it creates a counterpoint between the stage space and playing space that is designed by the viewer. In the 17th century, playwrights of both England and Dubrovnik recognized the importance of stage space in achieving the performance persuasion in their comedies, but they saw the open space of a square differently. With the standard convention of stage display in 17th century comedies, comedies both in England and Dubrovnik will reach for denotations that are close to expectations of their own audience, while achieving performance authenticity. By evoking the social dimension of the space, the author discovers the interdependence of the reception based on the mentality of a nation and the choice of stage space.

Keywords: productive and receptive process, stage space, smješnice, topographical play, comedy, square