

MEDITERANSKI TRG – PRVO KOMUNALNO HVARSKO I DUBROVAČKO KAZALIŠTE

Ivana Krtinić

UDK 792.05(497.58)“16“

U radu se analizira mediteranizam scenskoga prostora te se u suodnos postavlja komedija *Hvarkinja* Martina Benetovića i anonimne dubrovačke smješnice nastale u 17. stoljeću. Osim žanrovske povezanosti, navedene komedije povezuje i njihov scenski prostor koji je i predmet ovog istraživanja. Hvar i Dubrovnik svoje kazališne prostore grade na Arsenalu, još jednom slikovitom i simboličnom elementu mediteranskoga habitusa, ali ovaj tip komediografije nastaje i prije preseljenja u zatvorene prostore. I dok se u novije vrijeme pojavljuju glasovi koji pod sumnju stavljaju tezu o 1612. godini kao godini početka djelovanja Hvarskoga kazališta, postavlja se pitanje može li se atribucija komunalnoga i mediteranskoga pripisati ne samo zatvorenoj zgradi, već i otvorenom prostoru, konkretno prostoru centralnoga trga. Upravo kroz »sjećanje prostora« analizira se organska povezanost Hvara i Dubrovnika s ostatkom Mediterana, arhitektonska funkcija prostora trga, kao i njegova društvena uloga. Navedenim pristupom fokus je stavljen na međuzavisnost formiranja očekivanja recepcije i prostornoga oblikovanja izvedbe odnosno, konkretno, kako mentalitet određene, u ovom slučaju hvarske i dubrovačke publike, utječe na oblikovanje prostora izvedbe.

Ključne riječi: *Hvarkinja*; smješnice; mediteranizam prostora; mediteranski trg

I.

Trg je referentni identifikacijski *locus* grada. *Locus* – mjesto Aldo Rossi definira kao jedinstveni odnos koji postoji između neke lokalne situacije i građevina koje stoje na tom mjestu (Rossi u Šverko 1997: 300). *Locus* trga predstavlja koherentnu sliku društvenoga, ekonomskoga i kulturnoga stupnja razvoja određene sredine te progovara o povijesti, ljudskom iskustvu i kolektivnom sjećanju svojih stanovnika. I dok grad predstavlja preklapanje različitih matrica, središnji trg je prostor u kojem se te matrice stapaju u strukturiranu logičnu formu koju prepoznajemo kao identitet određenoga prostora. Arhitektura je svojevrstni most između društvenoga i prirodnoga: klimatskoga, geografskoga, odnosno između kulture i *nature*, a urbana je kultura jedna od temeljnih identifikacijskih odrednica mediteranskoga prostora. Arhitektura je obilježena ne samo utilitarnom, već i društvenom te kulturnom dimenzijom te igra značajnu ulogu u dramaturškom uprizorenju prve hrvatske smješnice *Hvarkinje* nastale iz pera Martina Benetovića u 16. stoljeću i anonimnih dubrovačkih smješnica koje nastaju u drugoj polovici 17. stoljeća i koje s *Hvarkinjom* stoje u žanrovskoj te kulturno-tradicijskoj povezanosti. Kontekstualnom analizom ovim komedijama se pristupa kao cjelovitom produkcijsko-receptijskom procesu pri čemu je potrebno sagledati i ulogu prostora i recepciju koja je utemeljena na određenom sustavu vrijednosti i kulturalnih očekivanja onodobne hvarske i dubrovačke publike.

II.

Hvarkinja i deset anonimnih dubrovačkih komedija smješnica,¹ unatoč svojoj stereotipnoj radnji preuzetoj iz talijanske komediografije, predstavljaju autohtono dramsko stvaralaštvo u kojemu prepoznajemo i šire društvene odrednice medi-

¹ 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 Poplestija*, *Pijero Muzuvijer* i *Sin vjerenik jedne matere* (komedija u rukopisu).

teranskoga kulturnog kruga. Benetovića *Hvarkinja* svojom amalgamacijom žanrova: eruditne komedije, lakrdije i komedije padovanskog-venecijanskoga tipa stvara *pontus* prema dubrovačkoj komediji koja nastaje kao produkt kolektivnoga rada, odnosno anonimnih autora u drugoj polovici 17. stoljeća. Od razdoblja Držićevih komedija s izrazito autorskim predznakom pa do ranonovovjekovne hvarske i dubrovačke komediografije, može se pratiti kontinuirani razvoj kazališne umjetnosti koja izrasta ekvivalentno na nasljeđu, ali i u sinkroniji s europskim komediografskim trendovima (Bogišić 1977: 419-420).

Ambijentalnost ovih komedija proizlazi iz posebitosti izvedbe uvjetovane mediteranskim urbanitetom i mentalitetom. Elementi mediteranskoga urbaniteta iščitavaju se iz inscenacije i izvedbenog prostora, dok se mediteranski mentalitet može proučiti iz odnosa privatnoga i javnoga, odnosa sela i grada,² odnosno svega onoga što je izazivalo smijeh kod onodobne publike i u čemu se može pronaći povezanost sa svakodnevicom. Joško Kovačić pretpostavlja kako je Martin Benetović s *Hvarkinjom*, najstarijom hrvatskom smješnicom, imao podosta neugodnosti u svojoj sredini (Kovačić 2008: 182) jer, iako je riječ o stereotipnoj radnji, unošenjem elemenata iz svakodnevice karakteristične za svaki mediteranski grad, poneko lice posluži kao element prepoznavanja vlastite lokalne sredine te se osjeti »prozvanim«. O tome koliko su dubrovačke smješnice, izvođene nešto kasnije od *Hvarkinje*, izazivale prijepora, svjedoče i dokumenti koji se i danas čuvaju u Državnom arhivu u Dubrovniku.³

² U svojoj analizi *Hvarkinje* Aldo Čavić iznosi tezu kako izrugivanje i prijezir na relaciji selo – grad predstavlja stalno i zajedničko mjesto svih onih koji obitavaju na Sredozemlju. Izrugivanje Plamjanima, pogrdnije Plamusima, Vljajima jedna je od višestoljetnih kolektivnih predodžbi upisanih u kolektivnu svijest Hvarana (Čavić 2018:209). Upravo to izrugivanje koje ponekad proizlazi i iz straha od *Drugog* podloga je ne samo u književne, već i mentalne projekcije Mediteranaca. Na sličnoj dihotomiji, konkretno onoj slugegospodari, Rafo Bogišić analizira scenski topos koji pomaže u iščitavanju autentičnosti hvarske situacije (Bogišić 1977: 421). Iako je taj odnos zadan u stereotipnoj strukturi renesansne komedije, upravo se iz njega može doprijeti do elemenata svakodnevice i očekivanja onodobne publike.

³ Jedan od takvih arhivskih dokumenata vrijedno je svjedočanstvo i o datumu izvođenja komedije *Sin vjerenik jedne matere* 28. veljače 1683. godine. Dan nakon izvedbe

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: 10). Dok s jedne strane kazališna predstava manipulira gledateljem uz pomoć određenih tehnika uvjeravanja, s druge strane, gledatelju je dana određena neovisnost u stvaranju značenja i upravo njemu pripada odlučujuća uloga u ishodu predstave (De Marinis 2006: 12-13). 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.

Hvarkinja i smješnice nastaju na relativno jednostavnom tekstualnom predlošku iz kojeg nastaje sinestezijski i sintetski moćan kazališni čin (Gašparović 2007: 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.

III.

Arhitektura ima primarnu funkciju zadovoljavanja potreba određenih ljudskih grupa, ali i onu sekundarnu, da tu skupinu uvjeri da živi na određen način (Eco 1973: 246). Pojednostavljeno, u arhitekturu je ucrtana i matrica mentaliteta određene skupine ljudi u određenom vremenskom razdoblju. Polazeći od arhitektonskih obilježja i društvene matrice upisane u središnji trg, možda nije pretenozno zaključiti kako su dubrovački i hvarski mentalitet u razdoblju ranoga novoga vijeka slični. Obje sredine bile su prometni centri definirani morem koje je predstavljalo i povezanost i ugrozu, ali ono što im daje reprezentativan značaj u povijesti hrvatske kulture je književnost i kazalište. Određeni maritimnim fatumom, iako teritorijalno i politički odijeljeni, dijele zajednički kulturni prostor koji

dubrovačka vlast je pokrenula istragu zbog uvrede uglednoga židovskoga trgovca Samuela Pappa te je kao glumac prepoznat Antonio Krivonosić. Glumci su na sceni izvodili prizor obrezivanja, a izravno je spomenut ugledni židovski trgovac Samuel Pappo. Vidi u: 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).

Aldo Čavić slikovito naziva *res publica litteraria* (Čavić 2020: 69). Takva kulturna tvorevina prelijevala se preko geopolitičkih limesa, a u tom literarnom prostoru ravnopravno su participirali i plemići i pučani. U razdoblju prije ekskluzivizacije i institucionalizacije kazališnoga prostora, i Hvar i Dubrovnik, kao i većina mediteranskih gradova, prepoznali su važnost izvedbenoga prostora na otvorenom – mediteranskoga trga. Nakon faze kazališta na otvorenom, ovi kulturni *locusi* izgradili su dvorane za prikazivanje djela svjetovnoga sadržaja, i to opet istovjetno na prostorima Arsenala, čime se uz Zadar svrstavaju u sam početak europskih institucionalnih kazališta.⁴

Matrica polifunkcionalnoga gradskog središta, orijentiranost k trgovini i pomorstvu upisana je tisućljetnu povijest mediteranskih gradova. Mediteranski trgovci 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 forum⁵ imao višestruku društveno-političku ulogu. Takva 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: 51). Trgovi od samih svojih urbanističkih početaka nose društvenu dimenziju, ali i onu ideološku, političku pa je taj prostor nerijetko korišten u svrhu prezentacije moći, a posljedično i kao platforma za ideološku manipulaciju (Svirčić 2022: 118-119).

⁴ Uporaba prostora Arsenala kao izvedbenoga prostora nije ekskluzivno vezana za Dubrovnik i Hvar. 1680. godine u Zadru, prema napatku dalmatinskoga generalnoga providura Petra Valiera, a sve prema »običaju i praksi ostalih gradova u pokrajini«⁴ prostor oružane je oslobođen kako bi se mladim plemićima oslobodio prostor za zabavu u karnevalskim danima (Batušić 1978: 143). Primarna, utilitarna funkcija Arsenala i njegova sekundarna transformacija u prostor namijenjen kulturnim potrebama zasebna je tema kroz koju se može promatrati mediteranski mentalitet, odnosno primarna i sekundarna funkcija mediteranske arhitekture.

⁵ Latinska riječ forum označavala je trg ili tržnicu, ali odnosila se i na političku djelatnost te je predstavljala i tijelo koje je nadležno za rješavanje izvjesnih pitanja i donošenje odluka te nadležnost suda u krivičnom postupku (Klaić 1990: 446).

IV.

Od razdoblja antike preko renesansne komediografije pa sve do izvedbe Bene-tovićeve *Hvarkinje* krajem 16. stoljeća te dubrovačkih 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.⁶ Renesansa i rani novi vijek za svoje pozornice biraju upravo taj prostor životnoga teatra koji ne iziskuje većih intervencija. Bitno je naglasiti da takve pozornice otvorenog tipa znače i kontroliranu integraciju svih društvenih slojeva što im donosi atribuciju pučkih kazališta.

Mediterranski trg je prostor koji funkcionira prema načelu naturalističke mi-meze. U scenskoj izvedbi prostor trga predstavlja urbanistički denotat koji svoju konotativnu dimenziju ostvaruje u svijesti gledatelja. Trg je sem što znači da »nije bilo koji znak, već je proizveden sa svrhom da komunicira s drugim ljudima« (Sen-ker 2010: 67). De Saussureovim terminima, vrijedilo bi: Smješnice tu logiku intu-itivno prepoznaju pa ako se i ne izvode na centralnome gradskom trgu, zasigurno je i skromno scenografsko rješenje, koje je oblikovano po uzoru na talijansku rene-sansnu komediju, usmjereno na *imitatio* stvarnoga trga i društvene limese koji mu pripadaju u svakodnevi. Relacija publika – djelo – scena, odnosno sudioništvo iz-među gledatelja, glumca i autora, osnovni preduvjeti drame, opredmećuje se unutar dramskoga prostora. Dakle, bez dramskoga prostora nema ni drame. Koncept trga kao prostor izvedbe ili scenografija i likovima na pozornici osigurava legitimitet *našijenstva*. 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 scenske igre.

Uloga mediteranskoga trga u 17. stoljeću uvjetovana je određenim arhitekton-sko-sociološkim odrednicama zajedničkim za sve istočnojadranske gradove. Trg u Hvaru i trg *prid Dvorom* u Dubrovniku strukturirani su prema sličnoj urbanističkoj, a time semantičkoj koncepciji. Na prostoru tih trgova u susreću se tri tipa vlasti, odnosno autoriteta: Knežev dvor (državna vlast), crkva – Katedrala sv. Stjepana u

⁶ Švacov dramskom prostoru čak pridodaje i specifično energetske značenje (Švacov 1976: 172).

Hvaru i Crkva sv. Vlaha (crkvena vlast), a u 16. stoljeću oko stupa sv. Orlanda u Dubrovniku nalazila se i tržnica te je i kasnije to ostala bitna točka susreta građana koja se može percipirati kao autoritet naroda (*vox populi*). Uz sakralne i upravne objekte na trgu su smješteni i objekti s isključivo sekularnom, odnosno društvenom funkcijom. Jedan od takvih prostora okupljanja heterogenoga društva prostor je nekadašnje Lože/Luže. Hvarska Loža sagrađena je u prvom desetljeću 17. st. i to tako da je njezin sjeverni zid zapravo gradski zid, a omjer joj je određen dvjema kulama – sat kule na istoku i kule na zapadu. I prije su Hvarani imali lođu zapadno od ribarnice do kuće Cinganovića, ali taj je objekt srušen 1579. godine jer je stradao u požaru za vrijeme turskoga pohoda na Hvar 1571. godine (Štambuk 2019: 137).

Odluka o izgradnji Luže uz sjeverni zid Crkve sv. Vlaha 1356. godine, 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: 93). Luža u Dubrovniku, 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.

Prostor u kojemu se svakodnevica i nasljeđe stapaju u univerzalni kod autonomnosti, prostor je trga, *place*. Prostor trga kao prostor igre svojevrsni je psihološki dijagram u kojemu stanovnici Hvara i Dubrovnika prepoznaju obrise svakodnevice transformirane u dramsku fikciju. Bitna odrednica ovoga tipa otvorenoga prostora je integracija različitih društvenih klasa. Za vrijeme odvijanja scenske igre povlašteni su slojevi bili izdvojeni od mase improviziranom tribinom, no tijekom predstave na trgu se okupljalo heterogeno društvo što je zasigurno stvaralo posebnu kazališnu atmosferu (Foretić 2008: 187). Na njemu su se susretali i komunicirali stanovnici međusobno, ali i posjetitelji – trgovci, putnici, umjetnici; na trgu su se lokalni običaji, proizvodi, jezici, kulturološki obrasci miješali s novopridošlima te se na taj način na ovome prostoru stvarala specifična mediteranska ambijentalnost.

V.

Budući da nema izravnih dokumenata koji opisuju scenografiju *Hvarkinje* i dubrovačkih smješnica potrebno je koristiti dokumente *letu sensu*. Neizravno, čita-

jući svjedočanstva o arhitekturi i izvedbama 17. st., ulazi se u složeni produkcijsko-receptijski odnos kazališne relacije. Što se tiče same pozornice, izvedbe komedija 17. stoljeća nisu iziskivale veliku raskoš specifičnu za baroknu poetiku. Nažalost, danas se ne može sa sigurnošću utvrditi kakvim su se scenografskim rješenjima služili izvođači *Hvarkinje* i 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. Silvio D'Amico objašnjava inscenaciju renesansnih komedija ovako: »(...) 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« (D'Amico 1972: 124). Opravdano je pretpostaviti da su se izvođači *Hvarkinje* i smješnica koristili renesansnom inscenacijom jer su te komedije i žanrovski bile vezane za talijansku renesansnu komediju. Takvim uprizorenjima prostor je dobio željenu dihotomiju privatnog i javnog koja se reflektirala i na razmještaj glumaca na pozornici, ovisno o ulogama. Mreža prostornih odnosa, višeslojnost semantičkoga polja uvjetovana oprekom privatno – javno uvijek je prisutna u ovom tipu komediografije. 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. Rešetar opisuje trg 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: 97). Za neke od Držićevih izvedbi, na koje se Benetović i izravno poziva u petom činu svoje *Hvarkinje*, pouzdano možemo tvrditi da su se izvodile *prid Dvorom*, dok za izvedbu/praizvedbu *Hvarkinje* nemamo pouzdanih podataka. Prema tezama Grge Novaka ta je prva smješnica izvedena prije izgradnje kazališne zgrade i to po svoj prilici u prostoru Sanmichielijeve, odnosno Bokanićeve lože ili možda u palači hvarskoga kneza (Batušić 1978: 82).⁷ Nedvojbeno je da je Benetović poznao pozornicu učene

⁷ Do danas nema pouzdanih podataka o vremenu gradnje hvarske lože kao niti o njenim graditeljima. Cvito Fisković u svojem radu navodi bilješku datiranu 14. veljače

komedije te uz pomoć talijanskoga rješenja portalnih kulisa kreirao razigranost scenskoga zbivanja (ibid.: 82).

Uz poznati prostor *prid Dvorom* u Dubrovniku, predstave su se vjerojatno odvijale u plemićkim kućama, u Vijećnici, na Poljani i kasnije, naravno, u samoj zgradi Orsana (Rešetar 1922: 97–106; Beritić 1953: 329). Što se tiče smješnica – također nema puno pisanih tragova o njihovu izvođenju. Smješnice su se po svojoj prilici izvodile na glavnom gradskom trgu *prid Dvorom*⁸ ili u Orsanu. Kao datum otvaranja prvoga adaptiranog i zatvorenoga kazališnoga prostora u dvorani bivšega Arsenala koju u Dubrovniku zovu Orsan navodi se 5. veljače 1682. godine (Rešetar 1922: 99; Beritić 1953: 329; Batušić 1978: 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’ (Repertoar hrvatskih kazališta, 4, rukopis), drugi puta zajedno s *Pijerom Muzuvijerom* i *Benom Poplesijom* i 1699. godine *prid Dvorom* u Dubrovniku (Hećimović u Šundalić; Pepić 2011:142). Prema novijim istraživanjima *Pijero Muzuvijer* vjerojatno je bio izveden u Orsanu (ibid.:181). Autorice iznose i podatke o ostalim komedijama te izvedbu *Bene Poplesije*, prema rukopisnoj dataciji, lociraju *prid Dvorom* 1699. (ibid.: 178). *Sin vjerenik jedne matere* (komedija koja je još u rukopisu) jedina je komedija kojoj se može datirati izvedba, zbog tužbe koju su podnijeli dubrovački Židovi, možemo datirati – 27. veljače 1683. u Orsanu.

1609. godine na temelju koje izvodi zaključak kako je graditelj hvarske stolne crkve i lože ista osoba – Trifun Bokanić, a čime osporava tezu koja je prevladavala u kulturnoj javnosti kako je graditelj lože Michele Sanmicheli (1484 – 1559) (Fisković 1973: 57).

⁸ »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; Pepić: 2011: 27)

VI.

Broj znanstvenih radova koji do danas propituju utemeljenost teze o 1612. godini kao godini početka djelovanja hvarškoga pučkog kazališta u prostoru Arsenala nije više zanemariv (Cvito Fisković, Nikola Batušić, Joško Kovačić, Aldo Čavić).⁹ Ako se samo na trenutak razmotri ta mogućnost, postavlja se pitanje koliko hvarsko kazalište time gubi na svojem značenju? Ako 1612. godina i nije godina početka institucionalnoga djelovanja, kontinuitet pučkoga kazališta postoji, a to je jasno vidljivo čak i na ovom malom, apstrahiranom primjeru komediografske prakse koja, uostalom, i nastaje iz pera pučana.

Svojom sličnošću s talijanskom komedijom, pri čemu se misli na talijansku komediju *dell' arte* i *ridiculoze* i Benetovićeve *Hvarkinje* i smešnice mogu se svrstati u korpus šire shvaćenoga pojma mediteranske književnosti. Specijalna uvje-

⁹ Cvito Fisković u fusnoti članka »Pokladne svečanosti i kazališne igre XVI. stoljeća u Korčuli« primjećuje kako Grga Novak ne iznosi niti jedan dokument iz kojeg je vidljivo da je Semitecolo graditelj teatra u Hvaru (Fisković 1975: 560). Batušić je u svojem opisu Arsenala u antologijskoj *Povijesti hrvatskoga kazališta* vrlo oprezan kad govori o početku djelovanja kazališnoga prostora te upozorava kako »dokumenti, barem oni sačuvani, pronađeni i objavljeni, nigdje ne spominju da je Semitecolo izgradio i kazalište. Dvorana na gornjem katu Arsenala ni u kakvim se onodobnim izvorima ne spominje kao glumišni prostor« (Batušić 1978: 139). Joško Kovačić u svom doktorskom radu naslova *Razvoj grad i luke Hvara kao vojnog i pomorskog središta* navodi: »(...) Semitecolo nije dao sagraditi ovaj dio Arsenala (niti je to smio) kao prvenstveno (a još manje isključivo) teatarski prostor; ta to je zgrada kojoj je osnovi cilj, od prvobitne gradnje, zadovoljavala potrebe mletačke jadranske mornarice« (Kovačić 2012: 253). Aldo Čavić u svom radu »Zašto Petar Semitecolo nije sagradio hvarsko kazalište 1612. godine« argumentirano obrazlaže zbog čega teza koju je Grga Novak iznio 1924. godine u svojoj monografiji *Hvar* nema znanstveno uporište (Čavić 2022: 123-131). Nasuprot navedenim tvrdnjama, Mirjana Kolumbić objavljuje u tekstu »Fond Hvarškog povijesnog kazališta analitički inventar arhivskih dokumenata vezanih za Hvarsko kazalište« ističe dokument iz 1676. godine iz kojega je vidljivo da su naručeni radovi za popravak pozornice koji se imaju platiti od *Colleggetto alle spese* »kako se plaćalo i prije« (Kolumbić 2014: 2018). Iako takvi dokumenti govore o nekom obliku kazališne aktivnosti, oni ne mogu biti dokazom djelatnosti Arsenala kao kazališta 1612. godine.

tovanost »Središnjega mora« u 17. stoljeću realno je pridonosila i isprepletenosti umjetničkoga izričaja, u ovom slučaju književnosti, odnosno kazališta. Rimsko Carstvo kreirati će svojevrzni društveni uzus centralnoga trga koji će i taj prostor će dobiti jasnu političku dimenziju te će služiti u svrhu prezentacije, širenja ideologije i spektakla. Kazalište kao jedan od oblika spektakla zarana prepoznaje trg kao svoju mizanscenu pa se taj prostor, bez većih intervencija postavlja kao scenografski uzus od antike preko renesansne komedije, a posljedično i do analiziranih hvarskih i dubrovačkih komedija. Potencijal trga prepoznaju i autori i sjevernije od Mediterana, ali recepcija, primjerice engleske publike, počiva na različitom predznanju i denotat trga kod takve publike ne pobuđuje istovjetne konotacije.¹⁰ Mediteranski gradovi čuvaju svoju petrificiranu arhitekturu, a međusobnim kontaktima razvija se i određeni tip mediteranskoga mentaliteta koji ne podliježe strogo utvrđenoj znanstvenoj deskripciji, a upravo taj mentalitet kao određeno predznanje prostora čine cjelokupnost produkcijsko-recepcijskoga procesa. U *Hvarkinji* i smješnicama ideja prostora ne evoluiru u odnosu na talijansku komediografiju iz razloga što je prostor trga već prepoznatljiv urbanistički nukleus i hvarskoj i dubrovačkoj publici. Upravo to odsustvo inovacije i samorazumljivost scenskoga oblikovanja koje publika prepoznaje kao teatar svakodnevice jedno je od kulturnih dokaza mediteranske povezanosti i to ne samo u urbanizmu, već i na složenijoj razini mentaliteta i recepcije.

Iako često marginalizirane zbog svoje žanrovske amalgamiranosti i dramaturške šabloniziranosti, smješnice i njihova prethodnica *Hvarkinja* najrječitije progovaraju o svojoj svakodnevici, o ljudima i navikama publike za koju su stvarane. U 16. i 17. stoljeću derivati učene komedije sve su više popuštali svakodnevicu u svoju dramaturgiju, a time se i otvarali prema različitim slojevima društva. Ako se tome doda prostor trga – kao komediografski uzus vremena, kao scenografija, kao prostor izvedbe onda je jasno da se upravo *Pjaca* – trg prvo hvarsko i dubrovačko komunalno kazalište na otvorenom koje nastaje u sinkroniji s takvim tipom kazališta u Europi.

¹⁰ Više u: Krtinić 2020: 99-119.

IZVORI

- 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).

LITERATURA

- Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Školska knjiga, Zagreb.
- Beritić, Nada 1953. »Iz povijesti kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku«, *Anali historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, br. II, Dubrovnik, str. 329-357
- Bogišić, Rafo. 1977. »Pučki i društveni odnosi u Hvarčinji Martina Benetevića«, *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu*, g. 10, br. 1, str. 419-429.
- Čavić, Aldo. 2018. *Predodžba identiteta hvarske komune u književnosti XVI. stoljeća*. Sveučilište u Zadru, Zadar, (doktorski rad), <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:856161> (pristupljeno 12. ožujka 2023.).
- Čavić, Aldo. 2020. »Hvarska renesansna intelektualna polja«. *Tabula*, br. 17, str. 67-102.
- D'Amico, Silvio. 1972. *Povijest dramskog teatra*. Matica hrvatska, Zagreb.
- De Marinis, Marco 2006. *Razumijevanje kazališta. Obrisi nove teatrologije*. AGM, Zagreb.
- Eco, Umberto 1973. *Kultura. Informacija. Komunikacija*. Nolit, Beograd
- Fisković, Cvito. 1973. »Trifun Bokanić na Hvaru«, *Peristil*, g. 16-17, br. 1, 1973, str. 53-64.
- Fisković, Cvito. 1975. »Pokladne svečanosti i kazališne igre XVI. stoljeća u Korčuli«, *Mogućnosti*, g. 22, br. 5., str. 558-567.
- Foretić, Miljenko. 2008. *Kazalište u Dubrovniku*. Hrvatski nakladni centar ITI, Zagreb.
- Gašparović, Darko. 2007. »Kazališna ljetna noć za dugo pamćenje«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, g. 10, br. 31/32, str. 10–15.
- Hećimović, Branko. 1973. *Pometova družba. Komediografija od Nalješkovića i Držića do danas – Antologija hrvatskog humora*, knjiga 3, Društvo hrvatskih humorista, Zagreb.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Estetika recepcije. Izbor studija*. Nolit, Beograd.
- Klaić, Bratoljub. 1990. Rječnik stranih riječi. Nakladni zavod MH, Zagreb.
- Kolumbić, Mirjana. 2014. »Fond Hvarskog povijesnog kazališta – analitički inventar arhivskih dokumenata vezanih za Hvarsko kazalište«, *Prilozi povijesti otoka Hvara*, g. 12, br. 1, str. 217-223.
- Kovačić, Joško. 2008. »Prilozi za Martina Benetovića-Benkovića«, *Čakavska rič*, g. 36, br. 1-2, str. 159-188.

- Kovačić, Joško. 2012. »Razvoj grada i luke Hvara kao vojnog i pomorskog središta«, *Građa i prilozi za povijest Dalmacije*, br. 25 (389 str., ilustrirano: proširen tekst doktorske disertacije, obranjene 30. XI. 2010. na poslijediplomskom studiju Povijest hrvatskog pomorstva Sveučilišta u Zadru).
- Krtinić, Ivana. 2020. »Uloga scenskoga prostora u produkcijsko-recepcijskom procesu na primjeru engleske topografske drame i dubrovačke komedije«, *Anafora*, g. 7, br. 1, str. 99-119.
- Matvejević, Predrag. 2007. *Mediterranski brevijar*. VBZ, Zagreb.
- Planić-Lončarić, Marija. 1990. »Dubrovačka luža«, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, IPU*, br. 14, str. 93–95.
- Rešetar, Milan. 1922. »Stari dubrovački teatar«, *Narodna starina*, g. 2, br. 2, str. 97–106.
- Rossi, Aldo. 1981. *L'Architettura dalla Citta*, 4, Clup, Milano.
- Senker, Boris. 2010. *Uvod u suvremenu teatrologiju I*. Leykam international, d. o. o.. Zagreb.
- Svirčić, Anđelina. 2022. »Javni prostori u Zagrebu: primjer dvaju središnjih trgova«, *Sociologija i prostor*, g. 40, br. 1/2 (155/156), str. 117-135.
- Štambuk, Ivo. 2019. »Pročelja hvarskih spomenika - Loža, katedrala, crkva sv. Stjepana u Starom Gradu«, *Prilozi povijesti otoka Hvara*, g. 14, br. 1, str. 137-163.
- Šundalić, Zlata; Pepić Ivana. 2011. *O smješnicama & smješnice*. Kroatistička biblioteka FF, Osijek.
- Švacov, Vladan. 1976. *Temelji dramaturgije*. Školska knjiga, Zagreb.
- Šverko, Ivana. 1997. »Trg na rubu povijesne jezgre grada – granice povijesnog središta«, *Prostor*, g. 5, br. 2(14), str. 295-306.

MEDITERRANEAN SQUARE – THE FIRST COMMUNAL THEATER OF HVAR AND DUBROVNIK

Abstract

This paper analyses the Mediterraneanism of the stage space and compares Martin Benetović's comedy *Hvarkinja* with the anonymous comedies of the 17th century written in Dubrovnik. In addition to the genre connection, the aforementioned comedies are also connected by their stage space, which is also the subject of this study. Hvar and Dubrovnik build their theatre spaces on the Arsenal, another picturesque and symbolic element of the Mediterranean habitus, but this type of comedy was created before the move to enclosed spaces. And while recently voices have been raised questioning the thesis of 1612 as the year of the Hvar theatre's origin, the question arises whether the attribution of communal and Mediterranean can be attributed not only to the closed building but also to the open space, specifically the area of the central square. Through the »memory of space«, the organic connection of Hvar and Dubrovnik with the rest of the Mediterranean, the architectural function of the square and its social role will be analysed. With the above approach, the focus is placed on the interdependence between the formation of reception expectations and the spatial design of the performance, i.e. how the mentality of a particular audience, in this case Hvar and Dubrovnik, influences the design of the performance space.

Key words: *Hvarkinja*; *smješnica*; Mediterraneanism of the space; Mediterranean square