

UDK 821.163.4(091)

Izvorni naučni rad

Aleksandar RADOMAN (Podgorica)

Fakultet za crnogorski jezik i književnost – Cetinje

aleksandar.radoman@fcjk.me

LUKRECIJA ILI TROJO I KOTORSKA SVAKODNEVICA RANOGA NOVOVJEKOVLJA

U ovome radu autor analizira pojedine probleme vezane za ranonovovjekovnu komediju *Lukrecija ili Trojo*. Nastala po svemu sudeći u drugoj polovini XVII stoljeća, nepoznatoga autora i imena koje duguje potonjim istoričarima književnosti, *Lukrecija* pripada onoj dramskoj formi što je iznikla iz temelja renesansne eruditne i komedije *dell'arte*, u zemlji nastanka nazvanoj komedija *ridiculosa*. S jasnim oznakama bokeških govora i s tekstualnim elementima koji upućuju da je zaista napisana, a sasvim vjerovatno i igrana, na Crnogorskome primorju, ili još preciznije u Kotoru, *Lukrecija* je dragocjen tekstualni trag teatarske i dramske baštine zatomljene šutnjom arhivskih izvora.

Ključne riječi: *Lukrecija ili Trojo*, komedija, žanr, Kotor, rano novovjekovlje

1. Uvod

Istorija teatra u Crnoj Gori tokom ranoga novovjekovlja još nije u dovoljnoj mjeri istražena. Istina, o crkvenoj drami pisano je dosta i taj se segment pozorišnoga života, posebno na osnovu ispitivanja Radoslava Rotkovića, danas može uspješno rekonstruisati.¹ No za rekonstrukciju svjetovnoga, pučkoga teatra, dostupni izvori ne daju dovoljno materijala. Riječ je, zapravo, o fragmentarnim navodima koji tek posredno svjedoče postojanje pozorišnoga života, u prvome redu povezanoga s viteškim igrama i pučkim karnevalskim svečanostima.

Humanističko-renesansni talas zapljusnuo je crnogorsku obalu već od kraja XV vijeka. Svega pedesetak godina od Gutenbergova pronalaska štamparske prese zaslugom Đurđa Crnojevića, potonjega srednjovjekovnog

¹ Radoslav Rotković, *Oblici i dometi bokokotorskih prikazanja*, Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica, 2000.

zetskog gospodara, na Cetinju se 1493. godine štampaju prve knjige. Duh renesansne arhitekture prepoznatljiv je i na cetinjskome Dvoru i Manastiru, koje je sagradio Đurđev otac Ivan Crnojević. No ti nagovještaji zapadnoevropskih uticaja i na zaleđe bivaju u zametku prekinuti padom Crne Gore pod osmansku vlast 1496. godine. Drugačiji ambijent vlada u primorskome dijelu zemlje, koji je pod mletačkom vlašću, đe je intenzitet veza sa zapadnom obalom Jadrana neuporedivo veći. U XVI vijeku Kotor postaje snažno privredno i kulturno središte. Već od ranije u njemu djeluje gramatikalna škola, apoteka, cvjetaju brojni zanati, trgovina i pomorstvo, a деца iz bogatijih plemićkih porodica otiskuju se u Italiju i onđe okončavaju studije na prestižnim univerzitetima onoga doba. U takvim okolnostima rađa se i književnost u duhu renesansne poetike. Već krajem XV vijeka kotorski pjesnik Bernard Pima oglašen je u Rimu kao *poeta laureato*, a u XVI vijeku u Kotoru djeluje nekoliko značajnih pjesnika – Ljudevit Pasković, Đorđe Bizanti, Ivan Bona Boliris... Za razliku od renesansne književnosti Dubrovnika, kotorski pjesnici ne pišu na narodnome jeziku, već na latinskome i talijanskome, neki od njih ipak u poslanicama prijateljima slaveći „dalmatinsku muzu“ i „ilirske glasove“.

Svjedočanstvo o svečanostima karnevalskoga tipa u epohi ranoga novovjekovlja nalazimo u knjizi bokeškoga benediktinca Timoteja Cizile *Bove d'oro* još 1624. godine. U drugoj knjizi toga djela, posvećenoga slavnoj kotorskoj plemićkoj familiji Bolica, opisane su viteške igre koje su se u vrijeme karnevala održavale na Benovu ispred Kotora.² Iz jednoga dokumenta generalnoga providura iz 1691. godine u kojem se povodom crkvenoga jubileja zabranjuje maskiranje građanstva „što se drugih godina običava u ovo doba“³, jasno je da su kotorske karnevalske svečanosti bile praćene defilovanjem maski, makar o tome ne bilo drugih arhivskih dokaza. Nešto pozniji je opis karnevalskih svečanosti u Perastu iz pera glasovitoga pomorca i pisca Marka Martinovića, nastao 1715. godine. Iz toga prilično preciznoga nacrtu karnevala uočljivo je da je riječ o dobro pripremljenoj manifestaciji sa složenim scenarijem i velikim brojem lica i radnji. Središnji dio karnevala činile su brojne šale te likovi (Pantalone, Doktor, Pajac...) i radnja karakteristični za talijansku komediju *dell'arte*. Scenski nastup upotpunjuju igranje kola i pjevanje po mjesnome običaju uz čitav niz muzičkih instrumenata, a vrhunac predstavlja spaljivanje karnevalske lutke.⁴ Nedovoljno komentarisano, a još starije svjedočanstvo o pozorišnom životu u Kotoru sredinom XVI vijeka,

² *Proza baroka*, priredili Gracija Brajković i Miloš Milošević, NIO Pobjeda, Titograd, 1978, str. 100–101.

³ *Proza baroka*, str. 229.

⁴ *Analisti, hroničari, biografii*, priredio Miloš Milošević, Književnost Crne Gore od XII do XIX vijeka, Obod, Cetinje, 1996, str. 283–286.

nalazimo u Držićevoj komediji *Tripče de Utolče*, koja je ne samo „prvo dramsko djelo izvanjca sa temom iz crnogorskog prostora“⁵, već i važan tekstualni trag koji svjedoči o teatarskim aktivnostima u Kotoru i prisustvu gostujuće dubrovačke pozorišne trupe. Imajući u vidu Držićev dokumentovani manir uklapanja izvanknjiževnih činjenica u tekst, njegovo pisanje o prisustvu dubrovačke pozorišne trupe Gardzarija u Kotoru svakako bi valjalo razumjeti kao vjerodostojnu potvrdu specifične kulturne i teatarske razmjene između dva grada u ranome novovjekovlju. U tome svjetlu, u literaturi pominjani uticaj talijanskoga pozorišnog života i mogućnost da je kotorska omladina osnivala plemićke i pučke predstavljачke grupe koje su davale svjetovne priredbe karnevalskoga tipa sasvim su vjerovatna pretpostavka.⁶ Te su družine mogle nastajati u okviru bratovština u razvijenim gradskim sredinama toga vremena – Kotoru, Perastu, Dobroti i Budvi, bilo da je riječ o cehovskim bratovštinama, poput Bratovštine kotorskih pomoraca (Bratovštine Sv. Nikole mornara), čije je postojanje dokumentovano sredinom XV vijeka, a vezuje se još za IX vijek, ili Bratovštine krojača, kojoj statut potiče iz 1528, bilo religiozno-humanitarne bratovštine, kao Bratovština Sv. Krsta, ustanovljene 1298. godine, ili Bratovština Svetoga Duha iz sredine XIV vijeka. U sušednome Dubrovniku, po riječima Antona Kolendića, bratovštine su „i tokom XVII vijeka na svojim godišnjim skupštinama izabirale ili utvrđivale družine, tj. pojedinačno izabrane članove ili članove njihovih porodica, čija je dužnost bila da se brinu o organizovanju i pripremanju te izvođenju raznih pozorišnih predstava i priredbi.“⁷ Zanimljiva je i pretpostavka koju je pišući o prvim izvedbama Držićevih komada *Arkulin* i *Tripče de Utolče* formulisao Milovan Tatarin da je lik Kotoranina iz te dvije komedije mogao u Držićevo vrijeme igrati upravo glumac Kotoranin.⁸

Ne treba, takođe, smetnuti s uma da su pored uticaja zapadnoevropske kulture između ostaloga i posredstvom velikoga broja Kotorana koji studiraju na talijanskim univerzitetima, osobito u Padovi, te sušednih sredina iz kojih su u Kotor stizale putujuće pozorišne družine, na razvoj pozorišnoga života mogli uticaji i podsticaji iznutra. U prvome redu djelatnost Kotorske gramatikalne škole. Osnovana još krajem XIII vijeka, ta će ustanova tokom XV i XVI stoljeća djelovati kao puna srednja škola, gramatikalno-humanističkoga

⁵ Ratko Đurović, „Pozorište – grada za enciklopedijske članke o Crnoj Gori i Crnogorcima (I)“, *Stvaranje*, br. 7, Titograd, 1980, str. 924.

⁶ Ratko Đurović, isto, str. 923.

⁷ Anton Kolendić, „Dramaturgija i režija XVII vijeka“, *Dani Hvarske kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 4, no. 1, Književni krug, Split, 1977, str. 43.

⁸ V. Milovan Tatarin, *Čudan ti je animao čovjek. Rasprave o Marinu Držiću*, HAZU & Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2011, str. 73.

usmjerenja (viša gimnazija) i u njoj će se, pored ostalih predmeta, izučavati poetika i retorika.⁹ Hipoteza da se u u Kotorskoj gramatikalnoj školi mogao izučavati Plautov komediografski opus, kao što je bio slučaj u Dubrovniku – što svjedoči Držić u predgovoru *Skupa* kad veli da Plauta i deci „na skuli legaju“ – nudi nove mogućnosti rekonstrukcije pretpostavki svjetovnoga teatarskog života u renesansnome Kotoru, pogotovo kad se ima u vidu uticaj koji je Plautovo djelo imalo na konstituisanje komediografije sušednoga Dubrovnika.

Na osnovu pomenutih svjedočanstava i po analogiji s drugim, razvijenijim kulturnim sredinama toga doba, kakvim pripada i Dubrovnik, pozorišni život Kotora može se vezati za pokladne svečanosti i otvorenu scenu gradskih trgova, ambijenta u kojem se odvijao kako sam život grada tako i dramska zbilja pokladnih komedija, bilo da je riječ o komediji *dell'arte*, slobodnijoj dramskoj formi oslonjenoj na tipične uloge/maske i improvizacije predstavljača, bez čvrstoga dramskog teksta, bilo o kakvoj drugoj komediografskoj formi popularnoj u eri renesanse i baroka, poput komedije *erudite* ili komedije *ridiculouse*. Pored pokladnih svečanosti i otvorene scene gradskih trgova, komedije su se u ranonovovjekovnome Kotoru mogle izvoditi i u ambijentu salona plemićkih palata¹⁰, u vrijeme poklada ili pirnih svetkovina kotorske vlastele. Što crnogorska teatrologija tome vidu svjetovnoga teatra nije poklanjala gotovo nikakve pažnje možda i ne treba da čudi, s obzirom na nedovoljnu proučenost arhivskih izvora ili još prije njihovu šutnju o tome dijelu kotorskoga kulturnog života. Kad se tome doda i tradicionalna orijentacija domaće humanistike ka događajnoj i političkoj istoriji, biva jasnije zašto taj segment naše kulturne istorije u nauci dosad nije ozbiljnije ni razmatran.

No ako se na osnovu postojećih svjedočanstava može nesumnjivo govoriti o postojanju svjetovnih teatarskih formi u Boki u epohi od XV do XVIII stoljeća, problem postojanja svjetovne drame na narodnome jeziku u stručnoj literaturi još uvijek nije dovoljno osvijetljen. Tek u novije vrijeme radovima Antona Kolendića i Radoslava Rotkovića ponuđena je argumentacija koja ide u prilog tezi da je teatarski život u Boki tokom ranonovovjekovne epohe pratila i dramska produkcija domaćih autora. Najprije je Anton Kolendić u predgovoru vlastite prerade komedije *Lukrecija* izvorni dramski tekst te komedije

⁹ Risto Kovijanić, *Kotorski medaljoni*, Književne novine & Udruženje „Veljko Vlahović“, Beograd, 1980, str. 73. Opširnije o Kotorskoj gramatikalnoj školi u: Risto Kovijanić & Ivo Stjepčević, *Kulturni život staroga Kotora*, Istoriski institut NR Crne Gore, Cetinje, 1957, str. 5–89.

¹⁰ Anton Milošević, „Kazalište (pozorište) u Kotoru“, *Glasnik Narodnog univerziteta*, br. 1–4, Kotor, 1940, str. 45; Jagoš Jovanović, „Razvitak pozorišne umjetnosti u Crnoj Gori“, *Stvaranje*, godina IX, br. 7–8, Cetinje, 1954, str. 417; Niko Luković, *Blažena Ozana Kotoraka*, Biskupski ordinarijat u Kotoru, Kotor, 1965, str. 22.

pripisao nepoznatome Kotoraninu¹¹, a potom je Radoslav Rotković, nadovezujući se na Kolendićeve uvide, u bokešku svjetovnu dramsku baštinu uključio Peraštanina Đura Bana i njegovu komediju *Ilija Kuljaš* (1751).¹² Doda li se tome podatak da je Ban preveo Metastazijeva *Temistokla*, i to otprilike u isto vrijeme kad jedan drugi Peraštanin, Ivan Antun Nenadić, prevodi Metastazijeva *Isaka* i piše pobožnu tragediju *Bogoljubno prikazanje muke Gospodina našeg Jezukrsta*, slika dramskoga stvaralaštva tokom XVII i XVIII vijeka u Boki Kotorskoj pokazaće se znatno bogatijom nego što se mislilo. Pa čak i da je *Ilija Kuljaš* tek prerada Molijerova *Građanina plemića*, kako se tvrdi u dijelu kritičke literature, njegova pojava u Perastu sredinom XVIII vijeka dokaz je postojanja živoga interesovanja za dramsko stvaralaštvo i upućuje na mogućnost da je dramskih tekstova na narodnome jeziku, originalnih ili prevedenih – svejedno, u toj sredini moglo biti znatno više no što danas slutimo.

2. Književna istorija o Lukreciji

Komediju *Lukrecija* prvi je pomenuo književni istoričar Franjo Fancev. Uvrstivši je u korpus dubrovačkih komedija i tragikomedija nastalih u posljednjoj četvrtini XVII vijeka, on za *Lukreciju* veli da se nalazi „u prijepisima iz kraja 18. ili početka 19. stoljeća“.¹³ Fancev je po svemu sudeći decenijama radio na pripremi prvoga izdanja te komedije pritom ne navodeći preciznije podatke o porijeklu prijepisa do kojih je došao, no svoj rad nije okončao pa će posao priređivanja *Lukrecije* preuzeti i uspješno finalizovati Miroslav Pantić više od 30 godina nakon što je o njezinu postojanju informisana naučna javnost. Slijedeći Fancevljev trag i proučivši njegovu ostavštinu, Pantić je locirao i opisao dva prijepisa komedije.

Prvi, stariji rukopis pripada čuvenoj Rešetarovoj zbirci Raguziana i danas se nalazi u Pragu. Taj je rukopis upravo prijepis koji je Fancev prvobitno pomenuo, nastao krajem XVIII ili na početku XIX vijeka, a, kako primjećuje Pantić, po pravopisu i pojedinim jezičkim oblicima, njegov pisar je „najvjerojatnije odnekud iz Boke Kotorske“.¹⁴ Drugi prijepis s nepoznatoga predloška načinio je dubrovački sveštenik Stijepo Tomašević u Grudi 1866. godine. U

¹¹ Dr Anton Kolendić, „Lično o Lukreciji“, u knjizi: Nepoznati Kotoranin, *Lukrecija iliti Ždero*, Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica, 2000, str. 5–19.

¹² Radoslav Rotković, *Crnogorska književnost od početaka pismenosti do 1852, Istorija crnogorske književnosti*, tom II, Institut za crnogorski jezik i književnost, Podgorica, 2012, str. 281.

¹³ Franjo Fancev, „Dva dubrovačka komediografa iz kraja 18. stoljeća“, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, VIII, Beograd, 1928, str. 160.

¹⁴ Miroslav Pantić, „'Lukrecija ili Trojo' – dubrovačka komedija iz XVII veka“, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 19, sv. 2, Matica srpska, Novi Sad, 1971, str. 188.

odnosu na stariji prijepis koji je djelimično oštećen a nedostaje mu i naslov i kraj, u Tomaševiću prijepisu tekst komedije doveden je do kraja, a posедуje i naslov *Trojo komedija*. Nažalost, Tomaševiću prijepisu gubi se svaki trag i danas je poznat samo na osnovu Fancevljevih bilježaka unešenih u tekst komedije koji je pripremao za štampu.

Priređujući kritičko izdanje teksta Miroslav Pantić je za osnovu uzeo jedini dotad poznati sačuvani rukopis, onaj iz Rešetarove zbirke, ali je pojedine uočljive pogreške ili nedostajuće djelove ispravljao i dopunjavao na osnovu Fancevljevih bilješki iz Tomaševićeva rukopisa, uredno u fusnotama bilježeći sve razlike između dva prijepisa. Pantićev priređivački postupak omogućio je uvid u precizne razlike između ta dva prijepisa a njih je na tekstu skromnoga obima čak 878. Istina, riječ je u prvome redu o sitnijim leksičkim razlikama koje ne utiču na strukturu teksta, već odaju, sva je prilika, prijepise nastale u različitim sredinama. Tako se u starijem tekstu redovno srijeću oblici bez fonema *h* u inicijalnom položaju *oću, čet, odmo, od* i sl. namjesto oblika s očuvanim *h* iz Tomaševićeva prijepisa *hoću, hotjet, hodmo, hod...* Kad se ima u vidu opaska Vuka Karadžića da je glas *h* u Dubrovniku dobro očuvan u svim pozicijama u riječi, a da je u susjednoj Boki njegovo prisustvo neujednačeno¹⁵, Pantićeva ocjena da je Rešetarov prijepis djelo bokeškoga prepisivača dobija i jezičku potvrdu. No tih je potvrda i mimo toga primjera zaista mnogo. Tako, na primjer, u Rešetarovu rukopisu redovno nailazimo na miješanje akuzativa i lokativa, koje je u predgovoru *Srpskih narodnih poslovice* u Boki zabilježio još Vuk Karadžić¹⁶, a za koje Pero Budmani opisujući dubrovački govor veli: „Dubrovčani se posve dobro čuvaju one crnogorske pogreške, po kojoj se s predlozima *na, o, u* upotrebljava akuzativ i lokal, a s predlozima *među, nad, pod, pred* akuzativ i instrumental bez obzira, jeli micañe ili stañe. ako ko takovu pogrešku čuje od Dubrovčanina, neka slobodno promisli, da ovomu mati nije Dubrovkiña.“¹⁷ Različito su bilježeni i imperativ jednine (*uda'* naspram *udaj, poglada'* naspram *pogledaj, destrega'* naspram *destrigaj* i sl.), ali i brojni drugi oblici (*viđu* naspram *vidim, ċi* naspram *kći, putah* naspram *puta, sved* naspram *svej, ko* naspram *tko, niđe* naspram *nigdje, nevjesta* naspram *vjerenica, zapovijeda* naspram *zapovidi, pred* naspram *prid, bićeš* naspram *biti ćeš, da su 100 djetića* naspram *da je*

¹⁵ *Srpske narodne poslovice*, priredio Miroslav Pantić, Sabrana dela Vuka Karadžića, knj. IX, Prosveta, Beograd, 1965, str. 21 i 26–27. Da se u navedenim primjerima *h* ne izgovara ni u Perastu svjedoči istraživanje Toma Brajković. V. Tomo Brajković, „Peraški dijalekat“, *Programm des Gymnasium von Cattaro* 1892/93, Zagreb, 1893, str. 6.

¹⁶ Isto, str. 34.

¹⁷ Pero Budmani, „Dubrovački dijalekat, kako se sada govori“, *Rad JAZU*, knj. LXV, Zagreb, 1883, str. 179.

100 djetića, *libertad* naspram *libertat*¹⁸ i dr.). Čak i površna jezička analiza bi lako dokazala da je najstariji poznati prijepis *Lukrecije* ili nastao u Boki ili bio načinjen od nekoga bokeškog pisara. Danas kad se Tomaševićev prijepis zagubio a ne raspolažemo ni rukopisom s kojega je prepisan, teško je utvrditi da li su razlike između dva rukopisa posljedica Tomaševićevih intervencija, a sudeći po Pantićevoj ocjeni njegova skrupuloznog prepisivačkoga rada to ne bi bio slučaj, ili je komedija naprosto opstajala u različitim jezičkim varijantama, pri čemu bi na osnovu dostupnih rukopisa bokeška varijanta bila starija, a dubrovačka mlađa.

No bez obzira na to što je stariji rukopis komedije nesumnjivo bokeški, raniji istoričari književnosti (Fancev, Kombol, Pantić) redovno su *Lukreciju* označavali dubrovačkom komedijom i smještali je u kontekst dubrovačke komediografije XVII stoljeća. Nedugo nakon što je Pantić objavio tekst komedije u *Zborniku Matice srpske za književnost i jezik* 1971. godine, Narodno kazalište „Ivan Zajc“ iz Rijeke 1974. godine na scenu je postavilo djelo „nepoznatog kotorskog pisca“ pod nazivom *Lukrecija* iliti *Ždero*, u preradbi Antona Kolendića. Ta prekrojena verzija komedije biće igrana u sezoni 1979/1980. na sceni Crnogorskoga narodnog pozorišta, a potom i više puta postavljana na raznim scenama u regionu (Pozorište na Terazijama (Beograd) sezona 1994/1995, Hrvatska drama HNK „Ivan Pl. Zajc“ (Rijeka) 2007, Gradsko pozorište (Podgorica) 2011/2012). Tako je zahvaljujući Kolendićevoj savremenoj adaptaciji komada *Lukrecija* zaživjela na pozornici kao djelo nepoznatoga Kotoranina. To je vjerovatno opredijelilo i sastavljače zbornika *Hrvatska drama do Narodnog preporoda* Slobodana Prosperova Novaka i Josipa Lisca da uz *Lukreciju* kao mjesto nastanka oprezno upišu „Dubrovnik i Kotor“.¹⁹ Anton Kolendić će pak 2000. godine u predgovoru izdanja svoje prerade *Lukrecije* detaljnije obrazložiti zašto je autora izvornoga komada označio kao Kotoranina.²⁰ Polemišući s autorima koji su *Lukreciju* smatrali dubrovačkom komedijom, po njegovu mišljenju ponajviše se rukovodeći činjenicom da je Dubrovnik najvažniji književni i kulturni centar južnoslovenske renesanse, Anton Kolendić iznosi nepoznat i za ovu problematiku izuzetno vrijedan podatak da je njegov otac Petar Kolendić, jedan od najznačajnijih proučavalaca južnoslovenske ra-

¹⁸ „Romanski govor u Kotoru razlikovao se, po Skoku, čak i od romanskog govora u susjednom Dubrovniku, i po tome što je, npr., ozvučavao labijale i dentale koji su se u Dubrovniku muklo izgovarali.“ (Srđan Musić, *Romanizmi u severo-zapadnoj Boki Kotorskoj*, Filološki fakultet, Beograd, 1972, str. 36)

¹⁹ Slobodan Prosperov Novak i Josip Lisac, *Hrvatska drama do Narodnog preporoda*, II dio, Logos, Split, 1984, str. 135.

²⁰ Dr Anton Kolendić, „Lično o *Lukreciji*“, u: *Lukrecija* iliti *Ždero*. Komedija neznana pisca, sačuvana u starim hartijama u gradu Kotoru, Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica, 2000, str. 5–19.

nonovovjekovne književnosti, u Kotoru pronašao i prepisao dotad nepoznati rukopis *Lukrecije*. Polazeći od toga prijepisa Petra Kolendića Anton Kolendić je uradio savremenu adaptaciju teksta. Taj Kolendićev prijepis, koji se koliko je poznato nalazi u vlasništvu porodice Kolendić,²¹ nikad nije publikovan, a njegovo bi objavljivanje van svake sumnje otklonilo brojne dileme vezane za sam spis. Na osnovu opisa Antona Kolendića izgleda da je kotorski rukopis koji je koristio njegov otac, smatrajući ga najstarijom verzijom *Lukrecije*, bio jezički blizak Rešetarevu prijepisu (s tom razlikom što su mu nedostajale koricice i prvi list). Jezik toga prijepisa bi stoga išao u prilog kotorskome porijeklu izvornoga teksta komedije.

Tragajući za novim dokazima o kotorskome porijeklu komada, nasuprot dubrovačkim toponimima koji se u njemu javljaju (Placa, Kolorinj), Anton Kolendić iznio je i dva nova argumenta, nejednake vrijednosti. Prvi od njih skreće pažnju na lik Antonia Mlečića koji se javlja u komediji (u Tomaševiću prijepisu preimenovan je u Antuna) kao imućan i ugledan čovjek. Kolendić primjećuje da je takav lik u Dubrovniku XVII vijeka zapravo teško zamisliv: „Dubrovačke vlasti i dobro organizovana 'bratstva' zanatlija i trgovaca su, već od početka XV stoljeća, vrlo sistematski onemogućavale prodor talijanskih, a u prvom redu mletačkih trgovaca i 'bankira' na bogato i unosno dubrovačko tržište. Ova smišljena politika onemogućavanja prodora nepoželjne konkurencije Venecije, rezultirala je činjenicom, da u kasnijim vjekovima u gradu više nije bilo 'Mlečića', ni trgovaca ni 'bogatuna', nasuprot Kotoru i drugim gradovima Dalmacije.“²² Dodajmo tome Kolendićevu zapažanju u prilog i izraz koji za Mlečane u Kotoru u Držićevoj komediji *Tripče de Utolče* u izrazito pejorativnom značenju upotrebljava mladi Dubrovčanin – krepadure. Za razliku od Dubrovnika koji se još 1358. oslobodio mletačke vlasti i potom stoljećima opstajao kao samostalna republika, Kotor je od 1420. pa sve do njezina nestanka 1797. dio Mletačke Republike. Drugi Kolendićev argument u prilog kotorskome porijeklu komada manje je ubjedljiv. On, naime, uočava da lika/maske Skapina koji se javlja u *Lukreciji*, a koji vodi porijeklo iz talijanske komedije *dell'arte*, nema ni u jednoj dubrovačkoj komediji toga vremena. To što Skapina nema u dubrovačkim komedijama toga doba *Lukreciju* svakako ne čini ekskluzivno kotorskim komadom, no ranije iznešeni jezički argumenti kojima je potvrđeno da dva od tri poznata rukopisa potiču iz Boke, odnosno Kotora, te da je jedan od likova u komadu Mlečić nastanjen i poštovan u središtu u kojoj se radnja odvija, što je u Dubrovniku toga vremena malo vjerovatna

²¹ Moguće je, takođe, da se rukopis nalazi u legatu Petra Kolendića koji se čuva u Narodnoj biblioteci Srbije.

²² Isto, str. 9.

mogućnost²³, ubjedljiva su svjedočanstva da je komedija *Lukrecija* nastala, a vrlo vjerovatno i izvođena u Kotoru, po svemu sudeći krajem XVII vijeka.

3. Žanr, stil, autorstvo

Za korpus dubrovačkih komedija s kraja XVII stoljeća kojima je *Lukrecija* po svojim žanrovskim i stilskim karakteristikama s pravom pribrajana, u hrvatskoj književnoj istoriografiji skovan je termin „smješnice“, obrazložen time da su sami autori komedija koristili tu žanrovsku oznaku.²⁴ Riječ je zapravo o „domaćoj“ verziji onoga tipa poznorenesansne komedije koji je u zemlji postanka, Italiji, nazivan komedija *ridiculosa*. Što bi, u najkraćem, bile osobine komedije *ridiculose* i kakav je njen odnos prema komediji *dell'arte* s jedne i komediji *eruditi* s druge strane? Po mišljenju Slobodana Prosperova Novaka, koji je u hrvatsku književnu istoriografiju i uveo termin „smješnice“, riječ je o kompromisnome pozorišnom projektu: „Našle su se *ridiculose* iliti smješnice na pola puta. Bile su one s jedne strane posljednji iskaz starog eruditnog teatra, svih onih napisanih i propisanih komedija koje su svoj apogej doživjele u renesansi, dok su s druge strane hrvatske smješnice bile reakcija na iskustva modernije i novije komedije *dell'arte* i na njezinu nenapisanost.“²⁵ Talijanska komedija *rediculosa* tip je pučkoga teatra popularnoga tokom XVII stoljeća, koji je, za razliku od komedije *dell'arte* što se oslanjala na improvizaciju glumaca temeljenoj samo na nacrtu ili scenariju, raspolagao napisanim tekstom i bio izvođen od diletanata. Tematsko-motivske sličnosti s komedijom *erudite* nesumnjive su, no za razliku od komedije *erudite* koja vrhuni Držićevim kompleksnim dramaturškim prosedeom, komediografsko nasljeđe druge polovine XVII vijeka karakteriše izvjesna simplifikacija – kondenzacija radnje svedene na 3 čina, niži stilski registar, bliskost svakodnevnom životu i znatno više lakrdijaških elemenata.²⁶ Od komedije *dell'arte ridiculose* su preu-

²³ „U stvari, broj je pripadnika drugih etničkih skupina na prostoru Dubrovačke Republike, izuzevši Židove, zanemariv. Pravoslavni i muslimani nisu smjeli boraviti u Gradu, pa ni prenoćiti. Druge etničke skupine, katoličke, koje se spominju u raznim izvorima – a to su najčešće Talijani, Dalmatinci, Kotorani, Hrvati iz Bosne – bile su vrlo malobrojne.“ (Dunja Fališevac, „Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni Grad“, u: *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, Disput, Zagreb, 2006, str. 185).

²⁴ O smiješnicama vidi opširnije u: Zlata Šundalić & Ivana Pepić, *O smiješnicama & smješnice*, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera, Osijek, 2011, str. 9–195.

²⁵ Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti. Od Gundulićeva „poroda od tmine“ do Kačićevog „Razgovora ugodnog naroda slovinskoga“ iz 1756*, III knjiga, Anti-barbarus, Zagreb, 1999, str. 564.

²⁶ Up. Franjo Švelec, „Nasljeđe u dubrovačkim komedijama XVII stoljeća“, *Dani Hvarskoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 4, no.1, Književni krug, Split, 1977, str. 7.

zele tipične maske (sluge, starci, smiješni ljubavnici, zavodnik i zavodnica...), tri čina i model izgradnje humora na karakterističnim došetkama, lazijama.

Pozivajući se na mišljenje Petra Kolendića, Anton Kolendić za *Lukreciju* veli da je pirna/svadbena komedija ranobaroknoga stila. Sama fabula komada zaista se izgrađuje oko pitanja za koga će se udati šćer bogatuna Troja, Lukrecija, no stilski registar komedije (niski stil očituje se, između ostaloga, i u upotrebi animalne metafore „beco futuo“, karakteristične i za neke Držičeve komedije) ili lik Džanove majke Elene koja ne preza ni od čega, uključujući i vradžbine, da spriječi njegov brak s Lukrecijom, čine nam se neprikladnim za jednu pirnu komediju, a opšta atmosfera – u prvome redu motiv mađija i situacija u kojoj đetić Skapin stiće naklonost zamađijane Lukrecije – upućuju na to da je komedija mogla biti prikazana baš povodom pokladnih svečanosti te da je namijenjena širokome puku a ne uskome krugu vlasteoske ili građanske elite. Na to asocira i svršetak teksta u kojem se Doktor oprašta od publike označivši kraj komedije uz riječi „Imate znat da je komedija dospjela; i budući dospjela, nije je već; i kad je već nije, nema se česa ni govorit; a kad nema česa govorit, mučat ćemo; a kad izmučemo, poćićemo ća; a kad pođemo ća, rijet ćemo: dobra noć svijem!“ Uostalom, i dramsko vrijeme odvija se u vrijeme poklada, što potvrđuje Džanova replika iz treće šene prvoga ata („Budući se do sada dogovarao s mojom materom za vjerit me ovijeh poklada, i ona nastoji da me vjeriš za ćer Džampovu, ja suponjam da si za tu svrhu izišo iz kuće za poć tratat.“). Valja tome dodati da i neka specifična scenografska rješenja navješćuju da je komedija igrana na otvorenome prostoru gradskoga trga.²⁷ Ako je to zaista bio Kotor onda pomišljamo na trg pred kolegijalnom Crkvom Sv. Marije đe se inače okupljao puk, ili pak Trg od oružja, đe su se pred glavnim gradskim vratima okupljali svi, i patricijat i građani i pućani. Treći veći trg u Kotoru, onaj ispred Katedrale Sv. Tripuna, isključujemo kao mogućnost jer je on tradicionalno važio kako stjecište patricijata.²⁸ Izvođena u vrijeme poklada, u onih nekoliko neđelja januara, februara i marta između Bogojavljenja i početka korizme, ova je komedija zapravo mogla biti samo jedan od vidova obredno-predstavljaćkih formi narodne smjehovne kulture, kojom se ukidala i izvrtala svakodnevice, njena službena pravila i uzusi, i otvarao prostor za upliv drugaćijih modela ljudskih odnosa i svjetonazora, makar ambijentalno ograničenih javnim prostorom gradskih trgova i vremenski oroćenih 6. januarom i početkom uskršnjega posta.²⁹ Osnovno karnevalsko jezgro te kulture, kako

²⁷ V. o tome: Miroslav Pantić, isto, str. 190.

²⁸ V. Miloš Milošević, *Boka Kotorska, Bar i Ulcinj od XV do XVIII vijeka*, CID, Podgorica, 2008, str. 308.

²⁹ „Nasuprot službenom prazniku, karneval je slavio reklo bi se privremeno oslobođenje od vladajuće istine i postojećeg poretka, privremeno ukidanje svih hijerarhijskih odnosa,

veli Bahtin, „nije čisto *umetnička* pozorišno-predstavljačka forma i uopšte ne pripada oblasti umetnosti. To jezgro se nalazi na granici umetnosti i samog života. U suštini, to je – sam život, ali uobličen na poseban način igrovnom slikom.“³⁰ U Kotoru je proslava patrona grada Sv. Tripuna padala 3. februara, dakle u vrijeme poklada, i odlikovala se i formalnim elementima ukidanja oficijelnoga poretka, budući da je po ceremonijalu utvrđenom još 1417. godine, proslava označavala trodnevno preuzimanje vlasti od strane Bratovštine Sv. Nikole mornara, potom oslobađanje jednoga osuđenika te veliku narodnu svetkovinu tokom koje se vino dijelilo narodu. Tokom svetkovine gradska su se vrata otvarala i za stanovništvo kotorskoga zaleđa, čime su se brisale socijalne, staleške i ine razlike, posve u duhu karnevalskih svečanosti. Povremeni pokušaji mletačkih vlasti da ukinu običaje vezane za proslavu Sv. Tripuna nijesu dali rezultata, pa se običaj nakon kratkotrajnih prekida nastavljao upražnjavati tokom XVI i XVII stoljeća.³¹

S Kolendićem se ne bismo mogli saglasiti ni kad je riječ o stilscome određenju komada. Ukoliko barok sagledavamo kao epohu, kako su, bar kad je riječ o crnogorskoj ranonovovjekovnoj književnosti, književni historičari i činili, onda bi se s obzirom na pretpostavljeno vrijeme nastanka o *Lukreciji* zaista moglo govoriti kao o baroknoj komediji. No ukoliko pod pojmom baroka podrazumijevamo stil, a Kolendić upravo i podvlači pojam stila, naš komad sigurno ne bismo mogli označiti baroknim. Naprotiv, s obzirom na jasne veze s renesansnom komedijom *eruditom* na tematsko-motivskome planu te komedijom *dell'arte* u odabiru likova/maski ali i u postupku kreiranja komičnih situacija će ključnu ulogu igrati lazije a svakako i u opštoj, karnevalskoj atmosferi komada, *Lukrecija* je u stilskoj ravni nesumnjivo na tragu duha renesanse, makar joj zbog vremena nastanka morali nađenuti i preciznije određenje – poznorenesansna pokladna komedija.

Ako je vrijeme nastanka komada u kritičkoj literaturi s pravom, iako bez neposrednih indikacija u tekstu, redovno bilo smještanu u drugu polovinu XVII vijeka, po analogiji s desetak tekstova sličnoga tipološkoga, žanrovskoga i stilskoga usmjerenja, pitanje autora komedije ostalo je otvoreno. Postoje i pokušaji da se autor prepozna u konkretnoj ličnosti i izvede iz zone anonimnosti, kao onaj Slobodana Prosperova Novaka kad je autorstvo cijeloga korpusa

privilegija, normi i zabrana. To je bio istinski praznik vremena, praznik nastajanja, smjenjivanja i obnavljanja. On je bio protiv svakog ovekovčenja, završetka i kraja. Bio je okrenut budućnosti koja se ne završava.“ (Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978, str. 16–17)

³⁰ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978, str. 13.

³¹ Miloš Milošević, *Pomorski trgovci, ratnici i meceni*, Equilibrium & CID, Beograd & Podgorica, 2003, str. 236–239.

komedija o kojima je riječ pripisao korčulanskome pjesniku i dramatičaru Petru Kanaveliću.³² Doduše, učinio je to izuzetno oprezno, više kao nagovještaj, najprije naslovom poglavlja fiksirajući tu hipotezu („Komediograf i njegove smješnice“), a potom je u samom tekstu relativizirajući: „Sačuvano je desetak komedija iz Kanavelićeva vremena i vrlo je teško pretpostaviti da ih je on baš sve napisao, ali je sigurno da im je bio u blizini dok su nastajale.“³³ Već sljedećom tvrdnjom da su sve te komedije napisane u Dubrovniku, Novak indirektno opovrgava autorstvo korčulanskoga pjesnika. Uostalom, za takvu hipotezu ipak nije dovoljno uvjerljiv argument podatak da je Kanavelić bio savremenik nastanka komedija, već bi ona zahtijevala širu uporednu jezičko-stilsku analizu Kanavelićevih poznatih dramskih djela i korpusa komedija o kojemu je riječ. I površan uvid u poetičke, stilske i žanrovske osobine Kanavelićeva dramskoga opusa čini se da ne ide u prilog tezi o njegovu autorstvu spornih komedija. Ostaje, dakle, da autora *Lukrecije* i dalje prepoznavamo kao nepoznatoga Kotoranina, sve dok neki novi arhivski izvori ili jezičko-stilske analize ne ponude argumente za drugačije tumačenje.

4. Likovi *Lukrecije* i kotorska svakodnevica ranoga novovjekovlja

Renesansnu komediju *erudit* karakterisao je mali broj likova. Ti su likovi u različitim komedijama, razumije se, uzimali različita imena i bili različitoga porijekla, no riječ je tek o nekoliko karaktera-tipova koji se beskrajno ponavljaju. Naslanjajući se na tu tradiciju, komedija *dell'arte* pravi hrabar iskorak: „bezočno je dala na znanje da su njezini likovi uvijek isti. Ta joj je hrabrost proizašla iz vrlo jednostavne činjenice: bila je djelo glumaca a ne pisaca.“³⁴

Kao što je već rečeno, među likovima *Lukrecije* nailazimo na tipične likove/maske komedije *dell'arte*. Zapravo bi se moglo primijetiti da su najizrazitiji komični efekti ovoga komada upravo vezani za likove „posuđene“ iz komedije *dell'arte*. To su u prvome redu sluge Skapin i Ždero. Par tzv. zanija (lakrdijaša) u ovoj su komediji podijelili tipične uloge svojih talijanskih uzora. Prvi od njih i imenom je u kotorsku sredinu stigao iz komedije *dell'arte*. Poznat iz talijanske tradicije i kao Brighela Skapin je makar u namjeri tip lukavoga sluge, pokretača radnje. Koristeći srdžbu i vradžbine gospođe Elene, koja pokušava spriječiti vjeridbu svoga sina Džona i djevojčice Lukreci-

³² Tu su hipotezu s više ili manje sigurnosti zastupali brojni istraživači, poput Milana Rešetara, Petra Kolendića, Zlate Bojović...

³³ Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti. Raspeta domovina*, svezak I, Marjan tisak, Split, 2004, str. 178.

³⁴ Silvio D'Amico, *Povijest dramskog teatra*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 138.

je, Skapin postaje predmet žudnje mlade Lukrecije, dosegnuvši time status kakav nijedan sluga u komediografiji Dalmacije i Dubrovnika nije ni izbliza uživao. Istina, taj status skupo je plaćen, uvredama i batinama te konačnim razrješenjem koji će Skapinu donijeti razočarenje i povratak na mjeru stvari propisanu strogim staleškim i socijalnim uzusima. Istim onim uzusima koji ga kao slugu Mlečića ipak izdižu za stepenik više u odnosu na druge đetiće, zbog čega ga oslovljavaju sa „signor Skapin“. Drugi zani u *Lukreciji* kao i brojna njegova braća u eruditnoj komediji prethodne epohe, ime je dobio sljedstveno onoj latinskoj: „Nomen est omen.“ Riječ je o Žderu, srodniku talijanskoga Arlekina (Arlekinom ga u komediji i naziva njegov suparnik Skapin), liku/maski za koju D'Amiko veli da je: „blesast, djetinje putenosti koja se često sva svodi na proždrljivost, prost u govoru, lijenčina, izrugivan i batinan.“³⁵ Već u prvoj šeni prvoga ata u razgovoru između gospodara Troja i đetića Ždera posredstvom komedije konverzacije, zasnovane na duhovitim Žderovim došetkama, očituje se puni komični potencijal našega komada: „Govoreći, po navici, zapleteno i okolišno, s gosparom, Ždero mu otkriva kako se svake večeri, dok ovoga nije kod kuće, neko prikrada 'na funjestru od medzana' i tu se potajno udvara Lukreciji, i kako tada on, kao verni sluga kome je stalo do gospodareve časti dolazi na ideju da nepoznatome uzvрати nekom neprijatnošću i tako ga udalji od kuće. Jednom je to noćni sud ('pitar'), koji pomišlja da tome nametljivcu nametne na glavu, potom je to veliki kotao ('kaćuo'), pun vrele vode, kojom hoće da ga popari a najposle je to avan ('mortar'), 'u čem se loj tuće', koji uzima da ga odozgo poklopi, ali svaki put, i tek što se Trojo oduševi odlučnošću i dovrtljivošću svoga 'djetića', ovaj iznese poneki besmisleni razlog što nikad nije realizovao ni tu, ni drugu, ni poslednju svoju zamisao i što, u samoj stvari, nije preduzeo baš ništa.“³⁶ Žderova interpretacija „ljuvenijeh“ razgovora možda u vremenu nastanka komedije više i nije mogla zvučati kao parodija petrarkističkoga postupka, postavši već u fazi eruditne komedije svojevrsni retorički komični rekvizit, no ni danas ne gubi od svoje komičke efektnosti: „Uzgovori jedan glasak, ko da mladi ovnić bleji: 'Dušo... srce... veselje... A kad će doći dan... ura... i čas... da se nađemo bliže... (Koji je beko futtuto učinio ove inferate ovako debele da se ne mogu prilomiti?!) I oće li doć vrijeme da ti dam ruku ko dragoj vjerenici?! (...) Odgovarala bi: 'Što hoćeš, dušo, srce, jetro, plućo?' i ostalo.“ I ostale Žderove „burle“ i „furbarije“, zahvaljujući kojima se komedija raspliće ka srećnome svršetku, a tako i njegova karakteristična opsjednutost jelom i trbuhom, najefektniji su smjehovni elementi komedije. Žderov „hranidbeni diskurs“ zapravo je dio ši-

³⁵ Isto, str. 140.

³⁶ Miroslav Pantić, isto, str. 192.

rega bestijalno-grotesknoga³⁷ u osnovi karnevalskoga prikaza ljudske prirode, a tome se kontekstu pribraja i veoma bogat životinjski imaginarij komedije. U šeni devetoj drugoga ata u Žderovoj viziji smisla života hrana zauzima centralno mjesto: „Tot se oćeš nazbilj ubit? Nu, vraže, gruba je smrt, takva smrt! Reci mi, dragi, nije li smrt najposljednja poraza. Zašto trude i uče toliko liječnici oko sirupa i medicina, nego za ne dat umrijet? Zašto se čini kruh, lozanje, makaruli i pastici, nego za živjet?“ No kad mu gospar Džano obeća da će ga darovati prije nego izvrši samoubistvo, Ždero napušta svoje humanističke nazore i priklanja se životnome relativizmu: „E kad me oćeš darovat, lijepo, ja ću ti rijet da ćeš dobro učinit umrijet. Er, veramente, što je bolje živjet na ovom svijetu? Najbolje je umrijet, za ne patit tuge i nevolje. I to si najbolje namislio, er svakako imaš umrijeti, danas ti, šutra oni, drugi dan oni, a do sto godišta opeta ja, i niko neće skampat.“ U duhu karnevalske gastronomije, dijalog s gosparom Džanom Ždero prekrađuje riječima: „Via, hod'mo put komarde, hod'mo brzo, er pukoh od gladi.“ I Žderov antagonist Skapin glad pretpostavlja emocijama i prirodnim reakcijama kad u šeni trećoj trećega ata uzvikuje: „Kuku, ajme, ne mogu laćan plakat!“ Parafrazirajući sud Lade Čale-Feldman o Držićevu Pometu mogli bismo reći da je Žderov jedini gospodar i jedini referent jezika naše komedije „doslovna, fiziološka rupa, proždrljivi bahtinovsko-karnevalski trbuh, koji je vječito prazan (...), vječito spreman progutati svijet i njegova sukobljena kulturna značenja.“³⁸ No motiv je hrane, kako povodom Nalješkovićevih komada primjećuje Leo Rafolt, u tekstu indikator i određenih socijalnih i političkih konotacija: „Taj motiv istodobno pridonosi iščitavanju političkih aluzija u *tkivu drame* ili, drugim riječima, raspoznavanju subjekata i objekata socijalne i političke (nad)moći. Jednostavnije rečeno, onaj tko posjeduje hranu (...) posjeduje i moć.“³⁹

Druga tipična maska talijanske artistske komedije prisutna i u *Lukreciji* jeste Doktor, „tip glupava mudrijaša“.⁴⁰ Razmećući se učenošću i govoreći nekom čudnom mješavinom mletačkoga i naškoga, Doktor u *Lukreciji*, bez ikakve funkcije u fabuli komedije, tipizirani je lik nabijedenoga učenjaka koji nije u stanju pravilno pročitati ni najobičniji spisak prćije. Naprotiv, njegovo krivo čitanje produkuje nove spojeve riječi i time nove komične efekte. Budući da je riječ o maski koja tradicionalno predstavlja nosioca vlasti ili čovjeka

³⁷ O naznačenome fenomenu vidi opširnije u: Leo Rafolt, „Držićeve koncepcije tijela i tjelesnosti i istraživanje seksualnih alteriteta u ranom novovjekovlju“, u: *Drugo lice drugosti: književnoantropološke studije*, Disput, Zagreb, 2009, str. 69–102.

³⁸ Lada Čale Feldman, „Pomet Greenblattov Jago?“, u: *U kanonu: studije o svojništvu*, Disput, Zagreb, 2008, str. 80.

³⁹ Leo Rafolt, „Ludičko i političko u 'komedijama' Nikole Nalješkovića“, *Drugo lice drugosti: književnoantropološke studije*, Disput, Zagreb, 2009, str. 50.

⁴⁰ Silvio D'Amico, isto, str. 139.

od nauke, u kontekstu smjehovne pučke kulture ranoga novovjekovlja, ne treba prevideti ni moguće subverzivnu funkciju ove maske, makar u onoj mjeri koju to diktira izokrenuti svijet karnevalskih svetkovina.⁴¹

Tom se krugu tipičnih maski koje su nosioci komike u *Lukreciji* pridružuju likovi ljubavnika, Džana i Lukrecije, njihovih roditelja, „gospodara“ Troja i Antonija Mlečića te njegove supruge Elene. Iako koncipirana po shemi komediografske produkcije toga doba s ljubavnom intrigom u središtu radnje, *Lukrecija* je u ponečemu i sasvim osoben komediografski proizvod. Naime, galeriji škrtaca, pohlepnih, pohotnih, beskrupuloznih, krutih staraca kakvi defiluju komedijama XVII vijeka⁴², i oko kojih se najčešće izgrađuje ljubavna intriga, svakako ne pripadaju likovi gospodara Troja i Antonija Mlečića. Upleteni u komični teatar samo u dodiru sa svojim lakrdijaškim đetićima a u ljubavnu intrigu samo kao porodični autoriteti, oba lika koncipirana su po modelu dostojanstvenih, imućnih i uglednih građana koji drže do riječi i udovoljavaju potrebama svoje dece. Lik Antonija Mlečića, pritom, kao što je već rečeno, čini se da ide na ruku pretpostavkama o kotorskome porijeklu komedije, jer onakav kakvim je prikazan teško da je moguć u onovremenome Dubrovniku.⁴³

Likovi ljubavnika u šeni su intriga na koje svjesno ne mogu uticati a čiji su nosioci đetići, pa Lukreciju s jedne strane upoznajemo kao razboritu đevojku, prispjelu za udaju i posvećenu ljubavi prema Džanu, a s druge kao žrtvu opake vradžbine koja je baca u naručje Skapinu. Džano, sin mletačkoga bogatuna koji za razliku od svojega oca govori čistim „slovinskim“ jezikom, prikazan je kao plemenit i došetljiv mladić. Zahvaljujući njegovoj upornosti doznaju se uzroci Lukrecijine nagle promjene raspoloženja, a isto tako spretno nalazi način – makar s efektom koji trenutno priziva tragični rasplet – privoljeti majku da se mane upornoga nastojanja da spriječi njegov brak s Lukrecijom, čime komedija i dobija srećan rasplet.

Za shemu komediografskoga nasljeđa XVI i XVII vijeka posve je osoben lik Džanove majke Elene. Prikazana sasvim mimo konvencija toga vremena, Elena je tvrdoglava, beskrupulozna, posesivna žena, opsjednuta mržnjom prema Lukreciji i ne bira sredstva da spriječi njenu udaju za Džana. Bez pandana je u kontekstu dubrovačko-dalmatinske komediografske tradicije i to

⁴¹ O različitim tumačenjima pozicije autoriteta koja se nazire u pozadini karnevala vidi: Michael D. Bristol, *Carnival and Theater: Plebian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, Routledge Revivals, New York, 1985, str. 8–53.

⁴² Vidi o tome: Franjo Švelec, „Dubrovačka komedija XVII stoljeća“, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol.1, no.1, Čakavski sabor, Split, 1975, str. 101–105.

⁴³ O surevnjivosti između Mletačke Republike i Dubrovnika tokom XVII vijeka vidi opširnije u: Radovan Samardžić, *Veliki vek Dubrovnika*, Prosveta, Beograd, 1962.

što ona kao pripadnica imućnoga građanskoga sloja poseže za vještičarenjem, što je aktivnost koja se u drugim komedijama iste vrste redovno pripisuje ženama koje dolaze iz ruralnih sredina (u dubrovačkome slučaju – iz Konavala). No suočena s (glumljenom) smrću sina, Elena se odriče svojih „stregarija“ i prihvata ljubavni rasplet, što je puristički orijentisane književne historičare naćeralo da lik oznaće nemotivisanim a i cijelu strukturu komedije slabo komponovanom.⁴⁴ No kao da se naš komediograf držao uputa Vladimira Propa da „komediju valja završiti u trenutku kada negativni junak postaje pozitivan“,⁴⁵ pa *Lukrecija* okonćava upravo transformacijom Elene iz žene čije bi strasti mogle postati pogubni porok (a to bi po Propu već bila materija tragedije) u pokajnicu koja bi se odrekla svega zarad sinovljeve sreće. Da motiv vještice u kotorskoj sredini krajem XVII i početkom XVIII stoljeća sigurno nije mogao biti doživljen kao iznevjeravanje realistićke motivacije, ponajbolje nam dokumentuju svjedoćanstva izrećena pred mletaćkim providurom u Kotoru 1708. godine u kojima se Rišnjanka Bojana Sredanova, nabijećena da je vještica, i sama tako deklarise, opisujući slikovito detalje rituala zanata koji upražnjava.⁴⁶ Nešto manje od osam decenija kasnije, 1784. godine, u Dobroti će preminuti župnik Crkve Sv. Stasija, pjesnik i dramski pisac Ivan Antun Nenadić od posljedica srćanoga udara što ga je zadesio tokom propovijedi o vješticama u Gornjoj Lastvi, čime će se vještice na još jedan, svakako neobićan naćin upisati u povijest crnogorske dramske književnosti, ali i u svijet bokeške svakodnevice ranoga novovjekovlja. Na osnovu istraživanja antropologa Kita Tomasa dalo bi se zaključiti da je vjerovanje u vještice moći imalo i specifićnu društvenu ulogu ćuvara uvriježenih moralnih normi.⁴⁷

Likovi ove komedije, s jedne strane, dio su literarnih konvencija ćiji su okašnjeli odjeci, kao dio jedne šire obredno-predstavljacke narodne smjehovne kulture, „o pokladijeh“ zaigrali na improvizovanim pozornicama kotorskih trgova, a s druge, obrazina kotorske svakodnevice ranoga novovjekovlja. Posmatrajući zgođe proraćunatih, šeprtljavih ili proždrljivih ćetića, oholih majki, imućnih staraca, svojeglavih i upornih mladića, „namuranih“ ćevojaka, kvaziućenih Doktora i sl. kao ljudi „gorih od stvarno postojećih“, zapravo ljudi s preuvelićanim osobinama, Kotorani ranoga novovjekovlja prepoznavali su i saživljavali se sa svijetom koji ih okružuje, sa svim njegovim vrlinama i manama. Tako su se u bar tih nekoliko nećelja poklada mogli prepućtiti živo-

⁴⁴ Miroslav Pantić, isto, str. 193.

⁴⁵ Vladimir Prop, *Problemi komike i smeħa*, NIŠRO Dnevnik & Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1984, str. 126.

⁴⁶ Vidi o tome: Petar Šerović, „Nekoliko arhivskih podataka o vješticama“, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, knj. 24, sv. 3–4, Beograd, 1958, str. 247–258.

⁴⁷ Piter Berk, *Osnovi kulturne istorije*, Clio, Beograd, 2010, str. 47.

tu i igri drugačije ustrojenim, izvan koordinata zadatih autoritetom vlasti ili crkvenih pravila. Na *Lukreciju* bi se mogla primjeniti i novija čitanja hrvatske renesansne komedije iz ugla analize dvaju pomoćnih strategija u dekodiranju izvanknjiževne aluzivnosti teksta, ludičke i političke. Pritom bi izvorište ludičke komponente bilo u svakodnevici iz koje autor crpi sadržaje za dramsko preoblikovanje, dok bi se politička komponenta prepoznavala upravo u Bahtinovoj koncepciji karnevalskoga čiji je cilj subverzija poretka.⁴⁸

5. Zaključak

Nastala po svemu sudeći u drugoj polovini XVII stoljeća, nepoznatoga autora i imena koje duguje potonjim istoričarima književnosti, *Lukrecija* pripada onoj dramskoj formi što je iznikla iz temelja renesansne eruditne i komedije *dell'arte*, u zemlji nastanka nazvanoj komedija *ridiculosa*. S jasnim oznakama bokeških govora i s tekstualnim elementima koji upućuju da je zaista napisana, a sasvim vjerovatno i igrana, na Crnogorskom primorju, ili još preciznije u Kotoru, *Lukrecija* je dragocjen tekstualni trag teatarske i dramske baštine zatomljene šutnjom arhivskih izvora i nemarnim odnosom generacija Crnogoraca prema vlastitoj kulturnoj tradiciji.

Bibliografija

- Bahtin, Mihail: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978.
- Berk, Piter: *Osnovi kulturne istorije*, Clio, Beograd, 2010.
- Brajković, Gracija & Milošević, Miloš (prir.): *Proza baroka*, NIO Pobjeda, Titograd, 1978.
- Brajković, Tomo: „Peraški dijalekat“, *Programm des Gymnasium von Cattaro* 1892/93, Zagreb, 1893.
- Bristol, Michael D.: *Carnival and Theater. Plebian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, Routledge Revivals, New York, 1985.
- Budmani, Pero: „Dubrovački dijalekat, kako se sada govori“, *Rad JAZU*, knj. LXV, Zagreb, 1883.
- Čale Feldman, Lada: „Pomet Greenblattov Jago?“, u: *U kanonu: studije o dvojništvu*, Disput, Zagreb, 2008.

⁴⁸ Vidi o tome: Leo Rafolt, „Ludičko i političko u 'komedijama' Nikole Nalješkovića“, *Drugo lice drugosti: književnoantropološke studije*, Disput, Zagreb, 2009, str. 33–55.

- D'Amico, Silvio: *Povijest dramskog teatra*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972.
- Đurović, Ratko: „Pozorište – građa za enciklopedijske članke o Crnoj Gori i Crnogorcima (I)“, *Stvaranje*, br. 7, Titograd, 1980.
- Fališevac, Dunja: „Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni Grad“, u: *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, Disput, Zagreb, 2006
- Fancev, Franjo: „Dva dubrovačka komediografa iz kraja 18. stoljeća“, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, VIII, Beograd, 1928.
- Jovanović, Jagoš: „Razvitak pozorišne umjetnosti u Crnoj Gori“, *Stvaranje*, godina IX, br. 7–8, Cetinje, 1954.
- Karadžić, Vuk: *Srpske narodne poslovice*, priredio Miroslav Pantić, Sabrana dela Vuka Karadžića, knj. IX, Prosveta, Beograd, 1965.
- Kolendić, Anton: „Dramaturgija i režija XVII vijeka“, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 4, no. 1, Književni krug, Split, 1977.
- Kovijanić, Risto & Stjepčević, Ivo: *Kulturni život staroga Kotora*, Istoriski institut NR Crne Gore, Cetinje, 1957.
- Kovijanić, Risto: *Kotorski medaljoni*, Književne novine & Udruženje „Veljko Vlahović“, Beograd, 1980.
- Luković, Niko: *Blažena Ozana Kotorka*, Biskupski ordinarijat u Kotoru, Kotor, 1965.
- Milošević, Anton: „Kazalište (pozorište) u Kotoru“, *Glasnik Narodnog univerziteta*, br. 1–4, Kotor, 1940.
- Milošević, Miloš (prir.): *Analisti, hroničari, biografi*, Književnost Crne Gore od XII do XIX vijeka, Obod, Cetinje, 1996.
- Milošević, Miloš: *Boka Kotorska, Bar i Ulcinj od XV do XVIII vijeka*, CID, Podgorica, 2008.
- Milošević, Miloš: *Pomorski trgovci, ratnici i mecene*, Equilibrium & CID, Beograd & Podgorica, 2003.
- Musić, Srđan: *Romanizmi u severo-zapadnoj Boki Kotorskoj*, Filološki fakultet, Beograd, 1972.
- Nepoznati Kotoranin: *Lukrecija iliti Ždero*, prepisao i prekrojio te za današnjicu pripremio dr Kolendić, Anton: Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica, 2000.
- Novak, Slobodan Prosperov & Lisac, Josip: *Hrvatska drama do Narodnog preporoda*, II dio, Logos, Split, 1984.
- Novak, Slobodan Prosperov: *Povijest hrvatske književnosti. Od Gundulićeva „poroda od tmine“ do Kačićevog „Razgovora ugodnog naroda slovenskoga“ iz 1756*, III knjiga, Antibarbarus, Zagreb, 1999.

- Novak, Slobodan Prosperov: *Povijest hrvatske književnosti. Raspeta domovina*, svezak I, Marjan tisak, Split, 2004.
- Pantić, Miroslav: „'Lukrecija ili Trojo' – dubrovačka komedija iz XVII veka“, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 19, sv. 2, Matica srpska, Novi Sad, 1971.
- Prop, Vladimir: *Problemi komike i smeha*, NIŠRO Dnevnik & Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1984.
- Rafolt, Leo: „Držićeve koncepcije tijela i tjelesnosti i istraživanje seksualnih alteriteta u ranom novovjekovlju“, *Drugo lice drugosti: književnoantropološke studije*, Disput, Zagreb, 2009.
- Rafolt, Leo: „Ludičko i političko u 'komedijama' Nikole Nalješkovića“, *Drugo lice drugosti: književnoantropološke studije*, Disput, Zagreb, 2009.
- Rotković, Radoslav: *Crnogorska književnost od početaka pismenosti do 1852, Istorija crnogorske književnosti*, tom II, Institut za crnogorski jezik i književnost, Podgorica, 2012.
- Rotković, Radoslav: *Oblici i dometi bokokotroških prikazanja*, Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica, 2000.
- Samardžić, Radovan: *Veliki vek Dubrovnika*, Prosveta, Beograd, 1962.
- Šerović, Petar: „Nekoliko arhivskih podataka o vješticama“, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, knj. 24, sv. 3–4, Beograd, 1958.
- Šundalić, Zlata & Pepić, Ivana: *O smješnicama & smješnice*, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera, Osijek, 2011.
- Švelec, Franjo: „Dubrovačka komedija XVII stoljeća“, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol.1, no.1, Čakavski sabor, Split, 1975.
- Švelec, Franjo: „Nasljeđe u dubrovačkim komedijama XVII stoljeća“, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 4, no.1, Književni krug, Split, 1977.
- Tatarin, Milovan: *Čudan ti je animao čovjek. Rasprave o Marinu Držiću*, HAZU & Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2011.

Aleksandar RADOMAN

**LUKRECIJA ILI TROJO
AND KOTOR'S EARLY MODERN PERIOD**

In this paper, the author analyzes some of the problems associated with early modern comedy *Lukrecija ili Trojo*. Written in all likelihood in the second half of the seventeenth century, by an unknown author and title (the latter was awarded subsequently by historians of literature), *Lukrecija* belongs to the dramatic form that grew out of the foundations of the Renaissance erudite and comedy *dell'arte*, referred to as comedy *ridiculosa* in the country of origin. With clear features of Boka speech patterns and textual elements that indicate that it was indeed written, and quite probably played on the Montenegrin coast, or more precisely in Kotor, *Lukrecija* is a valuable trace of theatrical and dramatic heritage suppressed by the silence of archival sources and often careless attitude of generations towards their own cultural tradition.

Key words: *Lukrecija ili Trojo*, comedy, genre, Kotor, early modern period