

БОЈАНА АНТОНИЋ

ДРЖИЋ И ШЕКСПИР У ОГЛЕДАЛУ: МЕХАНИЗМИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У НОВЕЛИ ОД СТАНЦА И СНУ ИВАЊСКЕ НОЋИ

САЖЕТАК: Проучавајући различите аспекте карневализације у *Новели од Станца* Марина Држића и *Сну ивањске ноћи* Вилијама Шекспира указаћемо на различите могућности тумачења ових књижевних дела, показавши како карневалска логика може изнедирити сличности у крајњим исходима интерпретације, неvezано од саме фабуле, која на први поглед можда не би побудила интересовање за компаративно проучавање дела, те ћемо на тај начин карневалски дискурс издвојити као важну кохезивну спону у приступу овим ренесансним драмама. Препознајући одлике карневала у ширем смислу, карневала у ужем смислу, дионизија, сатурналија, као и сеоског и градског карневала, сагледаћемо дела у светлу соларног мита, обреда плодности и друштвенополитичког контекста у ком су настала.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: карневализација, карневал, компаративни приступ, Марин Држић, Вилијам Шекспир, *Новела од Станца*, *Сан ивањске ноћи*, ренесансна драма

С обзиром на то да су Шекспиру биле свега три године када је Држић умро, пут компаратистичких студија кренуо би најпре за истраживањем утицаја старијег писца на млађег, но, у овом случају, ту се суочавамо са првом препреком. Могућност да је познати дубровачки писац могао бити узор Шекспиру одбачена је простом констатацијом да није био превођен на енглески језик у оно доба, те да није могао бити познат савременицима са енглеског говорног подручја.

Шекспиролог Јосип Торбарина примећује: „Да možemo postaviti nemoguću hipotezu da je Shakespeare odlično poznao hrvatsko-srpski jezik, mogli bismo napisati učenu disertaciju o Držićevu utjecaju na Shakespearea”.¹ Народни језик којим је писао Држић као да је регионално ограничио његову рецепцију, па је готово са резигнацијом примећено како би Држић имао већу славу да језик којим је писао није „[...] језик незнатих и презрених ’Скјавона’ у чије културне могућности није веровао нико, јер их није добро ни познавао”.²

Но, да ли је Шекспир икако могао знати за Држића? Тешко је замислити Шекспира у посети Дубровнику и Далмацији, будући да за овако нешто немамо ни назнака. С друге стране, многи детаљи који га повезују са овим крајевима откривају да је он о њима могао поседовати извесна сазнања. Установљено је да се мотив несретних веронских љубавника јавља у дубровачкој драми *Далиге* већ 1580, те да је она један од могућих предлога за настанак *Ромеа и Јулије*. У *Краљу Лиру* коришћени су подаци о помрачењу Сунца у Карловцу, у *Хенрику VI* спомиње се Баргулуса, илирски гусар, док се у драми *Мера за меру* појављује гусар Рагузине, што би недвосмислено значило да је Дубровчанин. Фалстаф, један од најпознатијих Шекспирових ликова, могао је настати по узору на комедију *Il Fidele* Антонија Мудаја, насталу за потребе задарског карневала 1575.³

Топоним Илирија, који се јавља у Шекспировој *Бојојављенској ноћи*, за неке проучаваоце представља само оквирни појам који се по мноштву алузија заправо односи на тадашњи Дубровник.⁴ С друге стране, Шекспирова Илирија могући је производ песничке маште, а не стварна локација на којој се заснивају радња и заплет *Бојојављенске ноћи*. Шекспирова имагинарна Илирија је у том смислу подједнако нестабилна као и реално поимање Илирије у Енглеској у 16. и 17. веку, будући да описи географске границе Илирије у то време не указују на то да је она представљала прецизно дефинисан појам, нити да су Енглези тачно знали где се налази та земља.⁵

¹ Josip Torbarina, *Kroatističke rasprave*, Matica hrvatska, Zagreb 1997, 513.

² Мирослав Пантић, *Марин Држић*, ИП Рад, Београд 1961, 4.

³ Slobodan Prosperov Novak, „Zadarski Falstaf iz 1575”, *Croatica et Slavica Iadertina*, Sveučilište u Zadru, Zadar, vol. 3, br. 3, 2007, 191–192.

⁴ Више о томе може се наћи у следећим радовима: Rudolf Filipović, „Shakespeareova Ilirija”, *Filologija*, HAZU, Zagreb, god. 1, br. 1, 1957; Mira Janković, „Grad u Shakespeareovoj Iliriji”, *Filološki pregled*, Naučno delo, Beograd, I–II, 1964; Josip Torbarina, „The Setting of Shakespeares’s Plays”, *Studia Romanica et Anglicana*, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, god. 7, br. 17–18, 1964.

⁵ Goran Stanivuković, „Illyria Revisited: Shakespeare and the Eastern Adriatic”, *Shakespeare and the Mediterranean*, Newark: University of Delaware Press, Delaware 2004, 400–415.

Свакако, Дубровник је Енглеској у 17. веку сасвим извесно био познат као трговачко средиште. Поједини Дубровчани, махом трговци, у то доба су живели у Лондону, а Павао Гундулић, један од њих, казивао је како је био посетилац гостионице „Слон”, док је управо то име дао Шекспир гостионици у „имагинарном” илирском граду.⁶ Велики одјек у Лондону у то време имао је развучени судски спор између Дубровчана Николе Гучетића и Николе Менчетића, па је могуће чак и да је и Шекспир знао нешто о томе.⁷ Присуство Дубровчана у Лондону наводи на помисао није ли можда Шекспир усменим путем могао дознати нешто о делу Марина Држића. На то питање немамо одговор. Свакако, сва досадашња достигнућа у истраживању Шекпировог односа према Дубровнику с правом су названа „мршавим резултатима”.⁸

Немали број радова посвећен је изучавању интертекстуалних веза између Држићевих и Шекспирових дела које повезују сличан садржај или близак књижевни предлог, па су у том светлу сагледани и цитати који повезују *Мајбејџа* и *Скују*, *Мајбејџа* и *Дунга Мароја*, као и *Хамлејџа* и *Дунга Мароја*.⁹

Плаутова *Аулуларија* послужила је као узор Држићу за лик тврдице у *Скују*, што он експлицитно открива у прологу ове драме:

A komedija mislite kakva će bit? Starija je neg moj djed i pradjed, starija je neg stara komarda, gdje se djeca sad kuplju, starija je neg kruh potor, sva je ukradena iz nekoga libra starijeg neg je staros', – iz Plauta; djeci ga na skuli legaju.¹⁰

Аулуларију је такође и Шекспир могао имати на уму док је писао *Млејџачкој џириџице*, иако се у литератури она не издваја као директан предлог за ову драму. Но, сличан заплет може се уочити и код Држића и Шекспира, будући да обе тврдице имају једну кћер и слично с њом поступају, отежавајући јој удају.

Слични заплети, садржај и ликови навели су књижевне историчаре да доведу у везу Држићеве пасторале са *Сном ивањске ноћи*. У *Тирени* и *Грижули*, као и у *Сну ивањске ноћи*, покретач заплета је особено обликовани Купидон који посредством љубавног напитака (љубавне стреле / магичне траве) трансформишуће делује на

⁶ Lada Čale Feldman, *Euridikini osvrti: o rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Naklada MD, Zagreb 2001, 216.

⁷ Goran Stanivuković, „Illyria Revisited: Shakespeare and the Eastern Adriatic”, 409.

⁸ Slobodan Prosperov Novak, „Zadarski Falstalf iz 1575”, 192.

⁹ Marko Fotez, „Marin Držić u svjetskoj literaturi i na svjetskim scenama”, *Dani Hvarskoga kazališta* 3, br. 1, 1967, 258–265.

¹⁰ Marin Držić, *Skup*, Matica hrvatska, Zagreb 1964, 8.

ликове, уносећи забуну у дотадашњи поредак, чиме активира комичне елементе дела. У овим делима и устројство света је специфично, будући да паралелно егзистира свет натприродних бића са светом грађана/сељака, с којим ступа у различите интеракције.

Тумачење сличности у Држићевом и Шекспировом делу које не повезује упадљиво близак садржај, као у случају *Новеле од Сјанца* и *Сна ивањске ноћи*, а која, посматрана у карневалском кључу, откривају запањујућу блискост у домену примењених литерарних решења, утолико интригантнију с обзиром на то да ова дела нису повезана директно ни са каквим конкретним књижевним предлошком већ су умногоме инспирисана згодама из свакодневице, постаје инспиративно за истраживање механизма литетарног поступка карневализације.

Контекст, жанр, карневал

Коинциденција на релацији Држић–Шекспир најпре се тиче изведби *Новеле од Сјанца* и *Сна ивањске ноћи*, будући да се оба дела везују за свадбену процесију. *Новела од Сјанца* писана је 1550. године и изведена на свадбеном пиру Мартолице Џемањића, у покладно (карневалско) доба.¹¹ Четрдесет и пет година касније Вилијам Шекспир саставља комедију *Сан ивањске ноћи*, највероватније за венчање Елизабете Кери, кћери покровитеља своје дружине. Керијеви су за датум свадбе одабрали Валентиново, водећи се астролошким прорачунима који сугеришу најбољу свадбену симболику – конјункцију новог месеца и Венере, о чему можемо чути и у једном Хиполитином дијалогу.¹²

¹¹ Преписке су се водиле око године изведбе драме. О хронологији изведби Држићевих драма писао је Милован Татарин (в. Milovan Tatarin, „Ponešto o kronologiji izvedbi Držićevih drama”, *Slovo*, sv. 60, Staroslavenski institut u Zagrebu, Zagreb 2010), који наводи да је Решетаров закључак о изведби 1551. године дошао на темељу архивске грађе према којој је закључио да су *Тирена*, *Венера* и *Агон* и *Новела од Сјанца* засигурно штампане до 1551. године, али држи да је исте године *Новела од Сјанца* и изведена, реконструишући датумско време поклада. Павле Поповић дошао је до податка да се ради о пиру Мартолице Видова Џамањића (в. Павле Поповић, „Новела од Станца”, *Марин Држић*, Завод за издавање уџбеника СР Србије, Београд 1964), а Колендић преко документарних података о миразу закључује да је драма изведена крајем априла или почетком маја 1550. године (в. Petar Kolendić, „Kad je postala Držićeva 'Novela od Stanca'?”, *Jugoslavenska njiva*, X, 1, 1926). Упоредно с различитим мишљењима о години изведбе, стручњаци се не слажу ни с временом радње, те је тако једни смештају у покладно време, а други у време летњег солстиција.

¹² Поједини теоретичари сматрају како је *Сан ивањске ноћи* писан по краљичином захтеву зарад прославе празника Светог Јована. Више о томе у: Susan Baker, „Chronotope and repression in A Midsummer Night's Dream”, *A Midsummer Night's Dream: Critical essays*, edited by Dorothea Keller, Garland Pub., New York 1998, 346–367; David Wiles, „The Carnavalesque in A Midsummer Night's Dream”,

Многи елементи који се јављају у *Новели од Сјанца* упућују на њену реалистичност и чврсту везу са животом тадашњег Дубровника. Четири године пре него што је написана, извесни Доменико Скарађино рањен је мачем по повратку из блудничења у Дуичиној улици,¹⁵ једном од стедишта проституције у старом Дубровнику. Ова улица се у истом контексту јавља и у *Новели од Сјанца*, као и младићка игра мачевања, којом се неретко стицао углед у друштву. Држић је у овој драми користио стварна имена људи, те се претпоставља да је публика знала ко су Михо, Влахо и Џиво.¹⁶ Поред тога, он у свом делу помиње имена дубровачких куртизана и прави алузију на сифилис, раширену болест међу тадашњим дубровачким младићима.¹⁷

R. Knowles (Ed.), *Shakespeare and Carnival: after Bakhtin*, Palgrave Macmillan, pp. 61–82.

¹⁴ Велики број istraživanja potkrepljuje ovu hipotezu, v. Zlata Bojović, *Ренесанса и барок, стијуџије и члаци о дубровачкој књижевности*, Филолошки факултет – Народна књига, Београд 2003, 105; Мирослав Пантић, *Марин Држиш*, 28; Ivan Slamnig, „Pogovor“, u: Marin Držić, *Skup*, Matica hrvatska, Zagreb 1964; Славко Петаковић, *Ликови традиције: стијуџије и џиплози из дубровачке књижевности*, Завод за уџбенике, Београд 2014, 154.

¹⁶ Slavica Stojan, *Slast tartare: Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*, HAZU, Zagreb 2007, 138–147.

¹⁸ Faith Nostbakken, *Understanding A Midsummer Night's Dream: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*, Conn: Greenwood Press, Westport 2003, 4.

Држићева „комедиола”, жанровски тешко одредива, углавном се посматра као фарса, која „[...] лишена митолошких фикција и идиличних обмана [...]”¹⁹ слободније задира у интиму дубровачке свакодневице. С друге стране, *Сан ивањске ноћи* посматра се и као најчистија Шекспирова комедија без наноса фарсе.²⁰ Посматрање комедије као кретања од једне врсте друштва ка другој проналазимо у теорији Нортропа Фраја, који сматра да Шекспиров *Сан ивањске ноћи* представља важну карику у развоју комедије. За Фраја овај Шекспиров комад је репрезентативан пример „драме зеленог света”, која почиње у свету налик обичном, потом ликови доживљавају преображај унутар другачијег света, па се враћају у обични свет, како би обзнанили победу живота и љубави над неплодним земљом, што је у блиској вези са ритуалним прославама годишњих доба. Након ритуалне победе која се одиграва у шуми, јунаци се враћају у град „[...] u srećnije društvo koje ostaje nedefinirano”.²¹ Тај искорак у свет другачији од уобичајеног одговара карневалској привременој суспензији постојећих норми и хијерархија, но, оно што је у овом смислу упитно јесте кретање од једног облика друштва ка другом, кроз које Фрај и посматра механизме комедије, чему ћемо посветити посебну пажњу.

На једном месту и *Новела од Сјанца* названа је „драмом зеленог света”,²² будући да је у њој препознат соларни мит о подмлађивању.²³ Ово становиште било је инспиративно за посматрање Шекспировог и Држићевог односа према „зеленом свету” у карневалском кључу.

Већ сам помен карневала изазива опрез уколико не желимо да склизнемо у термилошку забуну. Када посматрамо дело у карневалском дискурсу, чини се да је једно од кључних питања желимо ли под карневалом да посматрамо свеукупни богати и разнолики народно-празнични живот ренесансе, или пак неке уже категорије унутар карневалског дискурса.²⁴

¹⁹ Мирослав Пантић, *Марин Држић*, 28.

²⁰ Faith Nostbakken, *Understanding A Midsummer Night's Dream: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*, 7.

²¹ Nortrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb 1979, 207–211.

²² Lidija Dujić, „Iskustvo praga u Držićevoj 'Noveli od Stanca'”, *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, vol. 50, no. 2, 2013, 175.

²³ Luko Paljetak, „Stanac u svjetlu Sunca ivanjske noći”, *Triptih o Noveli od Stanca*, prir. Viktorija Franić Tomić, Dom Marina Držića, Dubrovnik 2008.

²⁴ Михаил Бахтин, аутор једне од најпознатијих теорија о карневалу, био је критикован, између осталог, и због тога што је посматрао карневал у ширем смислу, што би обухватало разне обредно-представљачке форме и изван карневала у ужем смислу, који спада у јасно назначено време пред ускршњи пост (в. Марија Ристивојевић, „Бахтин о карневалу”, *Етноантрополошки проблеми*,

Дејвид Вилс, шекспиролог који се бавио карневалским аспектима *Сна ивањске ноћи*, издваја следеће типове карневала:

1. карневал у ширем смислу, који представља свеукупни и разнолики народно-празнични живот;
2. карневал у ужем смислу, везан за ускршњи пост, где се као опозит телу које ће бити препуштено испосништву супротставља фигура човека који се преједа до тачке пуцања;
3. сатурналије, оријентисане на структуру државе и ауторитете;
4. дионизије, у знаку пролећа, витализма и слављења плотског.²⁵

Поред тога, зависно од средине у којој се појављује, карневал може бити сеоски (рурални) или градски (урбани). Сеоски тип карневала делује архаичније и везује се за сточарске крајеве. Сеоски карневал је условно речено магијски карневал, пошто се везује за сточарску магију, култове плодности и култ предака. Градски карневал ближе је повезан с идејом друштвеног поретка, па се стога може назвати сатурналијским. Његова обележја су плакати, покладне новине, суђење карневалској лутки, поворке алегоријских кола итд. Сеоски и градски карневал заправо представљају два лица карневала – магијско и критичко,²⁶ а управо ова два пола се могу издвојити када је реч о тумачењу *Новеле од Сјанца* и *Сна ивањске ноћи* у контексту карневализације. Класификација омогућава да увидимо различите нивое „читања” карневала код Држића и Шекспира, зависно од тога који од наведених аспеката тумачимо. У том погледу је важно посматрати како се нека од мање заступљених тумачења *Новеле од Сјанца* подударају са неким од најзаступљенијих тумачења *Сна ивањске ноћи* и обрнуто, инспиришући у компаративном односу нова тумачења ових дела.

И у Држићевом и у Шекспировом делу уочавамо карневалски оквир који можемо интерпретирати као карневал у ширем смислу, који је уско повезан са разумевањем хронотопа ових књижевних дела. Маскирање, игра, шале, псовке и мачевање – обрасци карневалског понашања – упућују на могући карневалски амбијент *Новеле од Сјанца*.²⁷ *Сан ивањске ноћи* већ у свом наслову речју „сан” евоцира карневал, који се посматра као својеврсни *mundus inversus*.

Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, год. 4, св. 3, 2009, 197–210).

²⁵ David Wiles, „The Carnavalesque in A Midsummer Night’s Dream”, 68–72.

²⁶ Ivan Lozica, „Karneval: kratka povijest i društvena uloga pokladnih običaja”, *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, vol. 44, no. 1, 2007, 191–193.

²⁷ Не слажу се сви критичари с овим становиштем, тако нпр. Иван Лозица смешта радњу *Новеле од Сјанца* у Ивањску ноћ, разликујући време у ком се *Новела од Сјанца* изводи (пир Мартолице Џемањића), покладно доба и време књижевног дела. Више о томе у: Ivan Lozica, „O hrvatskome folklornom kazalištu”, *Folklorno kazalište*, prir. Ivan Lozica, Matica hrvatska, Zagreb 1996, 15–49.

Специфично устројство времена и простора у оба дела условљено је карневалском перцепцијом света. И у *Сну ивањске ноћи* и у *Новели од Сѿианца* јављају се референце на различите празнике – у *Новели од Сѿианца* то су покладе (карневал у ужем смислу) и Ивањдан, а у *Сну ивањске ноћи* карневал, Ивањдан, Први мај и Валентиново. Суживот различитих празника у књижевном делу омогућава сагледавање времена кроз карневал у ширем смислу, под којим се подразумева свеукупност народно-празничног живота. Овако широко дефинисано поимање карневала омогућава да се из празника црпе различити симболи стварајући особену слику света у књижевном делу.

Карневал у ширем смислу (празнично време) Шекспир омогућава хаосом годишњег доба, насталог услед свађе Оберона и Титаније, а Држић управо сценичношћу самог метатеатра, јер синхроно постојање два театра имплицира и суживот два различита времена. Тумачећи даље Држићево и Шекспирово дело у карневалском дискурсу, уочавамо поделе које воде у правцу магијског карневала, дионизија и сатурналија, илуструјући богату слојевитост ових дела.

Магијско лице карневала и дионизије

Једна од ређих интерпретација Држићеве *Новеле од Сѿианца* посматра је као драму о соларном миту,²⁸ те инспирише тумачења овог дела у контексту магијског карневала. *Новела од Сѿианца* тако посматрана евоцира стари покладни обичај када су се збијале шале на рачун умирућег сунца, које је у средњем веку приказивано ликом старог сељака, симбола зимске земље.

Према интерпретацији Лука Паљетка,²⁹ Станац је у овоме делу представљао залазеће сунце које треба подмладити. Станчево име може водити порекло од глагола „стати/станем”, те у том смислу Станац представља симбол сунцостаја, Мартовског сунца. Будући да је *Новела од Сѿианца* уприличена за извођење на пиру Мартолице Видова Џемањића, алузија на Мартовско сунце може представљати одавање почасти Мартолици, домаћину пира. Прича о умирућем сунцу може скривати ренесансну поруку „Carpe diem!” упућену младенцима, која би значила да треба да уживају што више у брачној љубави, с обзиром на то да време неумитно пролази и да више нема подмлађивања. Смештање радње у време поклада повезује се са симболом сунца које је пет месеци у кладама, тј. око-

²⁸ Luko Paljetak, „Stanac u svjetlu Sunca ivanjske noći”, 73–107.

²⁹ Исто.

вима, те га ваља ослободити. Циво Пешица, један од симбола троликог ноћног сунца, у овом случају је помагач, јер крајом козлића која га „делекта” враћа старом сунцу изгубљени сјај. Реквизити којима је окружен Станац могу имати соларну симболику: грудa је симбол сунца, масло је замена за мед које у скандинавској митологији пада с божанског дрвета, те се њима богови подмлађују, сир, прерађевина млека, симбол је небеске светлости, а камен који је Станцу постеља у митологији означава небо.

Соларни симболи повезани су са ватром која отвара *Новелу од Сџанца* речима: „Огњили ти кости!”, правећи алузију на ивањске кресове и паљење Карневала у време поклада. Такође, мач који се уводи на почетку дела, уз стандардно фаличко значење, може представљати симбол сунчевог зрака. Цивова маска Дугог Носа може се довести у везу са покладном маском вукодлака, а куртизане са неверним сунчевим драганама спрам Мионе, симбола јутарње Зоре. Влахо, Циво и Михо доводе се у везу са празницима/свецима: Влахо са Светим Влахом, заштитником Дубровника, Михо са Михољданом, а Циво са Ивањданом. Тако се симболика различитих празника доводи у везу са подмлађивањем сунца, а с тим у вези стоје и народни обреди, као што је игра стризања. Машкаре, представљајући се као виле, Станцу обрију браду уместо да га подмладе. Игра стризања била је саставни део фолклора, а ти догађаји су називани „шалама”, „кривинама”, „хурмијама”, „спелувањима”, „цикусима” или „комендијама”,³⁰ што се може повезати и са значењем новеле у наслову Држићеве драме. Карневалско оживљавање мртваца, познато у многим крајевима, у давнини је означавало обнављање вегетацијског и календарског круга, а берберин је уз доктора или попа заменио некадашњег врача.³¹ Игра стризања тако показује слојевитост фолклорног представљања које садржи трагове мита о жртвовању краља, смрти и ускрснућу божанства, односно упућује на обнављање власти, природе и живота, или у ритуалном погледу и на подмлађивање старог сунца. Иако је овај неуобичајени приступ *Новели од Сџанца* вредан помена, треба имати у виду публику пред којом је ово дело изведено (гости на свадбеном пиру Мартолице Џемањића), а самим тим и ауторову интенцију, те с правом можемо проблемски поставити разумевање комплексне мреже симбола, изнете у овом приступу, у односу на (највероватнију или примарну) ауторску интенцију и рецепијента.

Ивањдан, Први мај и Валентиново, који се спомињу у *Сну ивањске ноћи*, у вези су са свадбеним култом / култом плодности,

³⁰ *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, prir. Nikola Bonifačić Rožin, Matica hrvatska, Zagreb 1963, 16.

³¹ Ivan Lozica, *Hrvatski karnevali*, Golden Marketing, Zagreb 1997, 47–51.

или пак са слављењем обнављања природе. Ивањска ноћ, време махнитости под утицајем синодичког месеца, време је чуда, када се границе међу световима померају, што подразумева додир са фантастичним бићима као што су виле. Смрт духа вегетације почиње на ноћ ивањску и магијским обредима се оживљава. Такође, и биље добија магијску моћ. Ивањска ноћ доводи се у везу и са свадбеним култом / култом плодности. Неудате жене у ивањској ноћи спремају јело, остављајући врата куће отворена, а сматра се да први мушкарац који наиђе представља брачног изабраника. Први мај је древни празник слављења почетка лета, као и празник прослављања плодности. Као и у *Сну ивањске ноћи*, за Први мај се одлази у шуму, у којој се врше различити обреди, као што су убирање гранчица глога, кићење врата мајским цвећем или пак паљење ватре којом се симболички протерују зле силе.³² Обичај Валентинова, празника љубави, који подразумева да особа А јури особу Б, а особа Б јури особу Ц, препознаје се у *Сну ивањске ноћи* у односу младих љубавних парова и утиче значајно на структуру, заплете и расплете унутар дела.³³

Када се доведу у везу са митом и обредом, Држићево и Шекспирово дело нагињу магијском типу карневала, но уколико посматрамо еротске криптограме, Држићева и Шекспирова драма удаљавају се од митског и обредног и постају ближе свакодневици и дионизијском типу карневала. Дионизијски дух ослобађа сублимисану сексуалну енергију, али оно што је упитно у том случају јесте иде ли она катарзично, у смеру слављења плодности и радости живљења, или јој карневалска атмосфера омогућава нешто субверзивније деловање.

Уочљиво је да и Држићево и Шекспирово дело, које се везује за извођење на свадби, садржи не тако похвалне инсинуације о браку, као и алузије на различите сексуалне праксе. Брак вилинских владара, Оберона и Титаније, сасвим је неконвенционалан. Оберон и Титанија грађени су по узору на грчко-римске богове, пошто попут њих исказују људске слабости. Будући да су припадници утопистичког „зеленог света”, они се ни не називају супружницима, па је њихов брак више подразумеван него формалан. Свађа око дечака, која узрокује хаос годишњих доба, као и Оберонова наклоност Хиполити и Титанијина Тезеју, имплицирају да сексуалност ликова није одређена моногамијом, а није нужно ни хетеросексуална, док Титанијина заљубљеност у Вратила-магарца упућује на

³² Cora Linn Daniels, *Encyclopaedia of Superstitions, Folklore, and the Occult Sciences of the World: A Comprehensive Library of Human Belief and Practice in the Mysteries of Life*, vol. 2, J. H. Yewdale & sons Company, Wisconsin 1903, 438.

³³ David Wiles, „The Carnavalesque in *A Midsummer Night's Dream*”, 214.

могућност зоофилије. Даље, вилински свет утиче и на залутале младе љубавнике, те непрестани обрти у наклоности једних према другима такође указују на полигамију/полиандрију.

Држић „игром ивањске ноћи” демаскира свакодневни живот Дубровника, дајући вилама имена куртизана и правећи током стрижања Станца алузију на сифилис, тада раширену болест међу дубровачким младићима.³⁴ Џивов и Станчев разговор о браку садржи алузије на прељубништво, што видимо у Џивовом глумачком имену Седми Муж Дуги Нос, али и на насиље у браку, видно у Станчевом савету Џиву:

Држи ју у страху.
Кобила обијесна без узде пруга се,
а жена несвјесна без страха осијеца се.³⁵

Шекспиров „зелени свет”, стедиште еротских криптограма, заправо је слика свакодневне интиме и постојећих, али не и прихваћених, сексуалних пракси у друштву. Појављивање оваквих алузија у фантастичном, утопистичком свету представља вешто избегавање цензуре. Држићу исто то омогућавају жанровске предиспозиције фарсе и покладни амбијент. Отуда еротски елементи нису нужно употребљени као реквизити слављења плодности, већ се манипулацијом празничне симболике, у духу карневалске ласцивности, окрећу и ка публици, изазивајући непрестану интеракцију између живота и театра.

Метатеатар и сатурналије

И Држићево и Шекспирово дело имају елементе „театра у театру”, па се чини да се слојевитост тумачења појављује приликом одабира начина тумачења „театра у театру” у контексту драмског дела. Држићеви јунаци на светло позорнице излазе већ са маскама, што је засигурно показатељ предстојеће „новеле” коју ће начинити. Такорећи, они од почетка глуме да ће глумити. Не само за *Новелу од Сћанца* већ и за друга своја дела Држић инспирацију налази у згодама и незгодама својих савременика Дубровчана. На позорници су тадашњи Дубровчани могли видети глумца представе, улогу глумца коју ће глумити унутар мање представе и човека „назбиљ”, будући да је врло вероватно Држић у представи

³⁴ Мирослав Пантић, „’Велики смијех’ Марина Држића у своме времену и данас”, 8.

³⁵ Марин Држић, *Дундо Мароје; Новела од Сћанца*, Просвета – Нолит – Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1987, 153.

користио имена која су представљала алузије на његове савременике, житеље Дубровника, а тиме и на разне анегдоте везане за њих. Такође, и Шекспирови глумци аматери се демаскирају, откривајући своја права имена унутар представе, што омогућава умножавање глумачких ликова.

Држићева и Шекспирова „драма о подмлађивању” у контексту сатурналија може имати посве другачије значење, у чему улогу има и флексибилни драмски јунак унутар театра / „театра у театру”. Тако је Џиво Пешица у *Новели од Сјанца* демаскиран као глумац који је глумио Радата у *Тирени*, а поред тога што је унутар представе Џиво Пешица, он је и Седми Муж Дуги Нос, како се представља Станцу с намером да га насамари. Шекспирове занатлије-глумци, како сама кованица каже, имају два занимања, па унутар представе глуме и занатлије и глумце. Глумећи глумце, они се демаскирају, откривајући публици своја права имена.

Тумачење метатеатарских елемената може нам у оба случаја открити како аутопотетичке, тако и политичке обресе ових дела. Посматрано у карневалском кључу, поставља се питање у којој мери обнову може сугерисати карневал, одобрен од стране власти као сигурносни вентил и прилика пука да изрази своје незадовољство, но опет стога под контролом те власти и с циљем спречавања много веће побуне?³⁶ Могуће да су Шекспир и Држић управо иронично исмејали ову улогу карневала, пародирајући саму могућност привременог искорака у „зелени свет”. У карневалском контексту пародија препорађа и обнавља³⁷, па и у литерарном и политичком смислу може добити статус својеврсног манифеста.

Викторија Франић Томић скренуће пажњу на једно могуће тумачење *Новеле од Сјанца* које полази од ванлитерарног контекста, а тиче се односа Марина Држића и Николе Наљешковића.³⁸ Истичући како се у неколико наврата Држић са нескривеном иронијом освртао на стихове Николе Наљешковића, Викторија Франић Томић порив за овакво Држићево поступање повезује са оптужбама да је плагирао Наљешковићева дела. Она даље наводи како је нетрпељивост према Наљешковићу била како поетичка тако и политичка, па је узроковала и читаву мрежу писама, како писама

³⁶ Valentina Gulin, „Antropološka vizura povijesti: Držićev Dubrovnik”, *Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, Hrvatsko etnološko društvo, Zagreb, vol. 26, no. 19, 1996, 166.

³⁷ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Nolit, Beograd 1978, 18.

³⁸ Мислимо на тумачење изнето у следећем чланку: Viktorija Franić Tomić, „Marin Držić u Hektorovićevoj očištu i Nalješkovicevom posredovanju”, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, HAZU, Zagreb, 38/1, 115–158.

у изворном значењу те речи тако и оних скривених унутар књижевних дела, која сведоче о односима на тадашњој књижевној и политичкој сцени. Скреће пажњу на писмо Петра Хекторовића италијанском доктору Вићенцу Ванетију, које описује поближе односе између Наљешковића и Држића. Хекторовић је био близак Наљешковићев пријатељ, а иако је за Држића могао чути од свог пријатеља Мавра Ветрановића, чини се као да су и он и Држић намерно игнорисали један другог. У писму Вићенцу Ванетију појављују се алузије на Држићеву *Новелу од Сѿанца*. Чини се да је ово писмо пре настало као литерарна полемика но као интимно писмо доктору Ванетију, којем се и не поклања доста пажње, осим у уводном и завршном делу писма. Хекторовић говори пријатељу како је уснио чудан сан у ком су се појавиле на Парнасу виле желећи да обрију старца и да му дају напитака младости. Ово се може односити на Николу Наљешковића, који је тада почео поново да пева. Хекторовићево писмо настало је највероватније 1561. године, десет година након *Новеле од Сѿанца*, а могло је значити подршку Наљешковићу у књижевној препирци између Наљешковића и Држића. У том погледу Хекторовић, служећи се елементима Држићевог дела, проговара о још увек незанемарљивом песничком таленту Николе Наљешковића. Треба истаћи и да је ова посланица Вићенцу Ванетију касније била и штампана унутар Хекторовићевих дела, што значи да ју је аутор сматрао делом од јавног значаја.

Однос између Држића и Наљешковића није до краја расветљен, али одређене чињенице упућују на то да је био непријатељски, будући да, поред наведеног, Држић у свом одабиру песника које спомиње у прологу *Тирене* никакво место не поклања Николи Наљешковићу, као и то да Никола Наљешковић, који је одржавао књижевну кореспонденцију са многим дубровачким писцима, никада није упутио Држићу ниједну посланицу, као ни Држић њему. Узевши у обзир ове чињенице, Викторија Франић Томић упућује на могућност и да је Држићева *Новела од Сѿанца* заправо персифлажа *Комегије III* Николе Наљешковића.

Наљешковићева *Комегија III* је пасторала у којој се приказује вила коју јуре сатири и младићи нудећи јој љубав. Пошто избије сукоб између младића и сатира, појављује се старац, симбол мудрости и правде, који допушта вили да бира за кога ће поћи. Међутим, она не одабере ниједнога у жељи да остане сама, што јој је на крају и допуштено. Наљешковићева дубрава је симбол правде и мира и функционише као алегија Дубровника, док Држићева *Новела од Сѿанца* функционише као *mundus inversus* *Комегије III*. На месту идеализоване дубраве Наљешковићеве код Држића се приказују праве улице Дубровника. Држићеве виле нису чедне као

Наљешковићева, будући да су назване именами куртизана. Држићев старац Станац више је налик *comicus senex*-у но мудро и праведном старцу. Одуство мудрости Станчеве огледа се у томе што су младићи успели да га насамаре. Ако је старац код Наљешковића симбол праведне власти, онда се Држић ликом Станца могао наругати власти. Будући да су откривена Држићева уротничка писма уперена против дубровачке власти, која илуструју ауторова политичка гледишта, превара коју младићи чине Станцу могла би бити преврат коју завереници треба да учине у Дубровнику.

Власт може бити насамарена преваром, но најпре ваља поседовати информације о њој, као што их Циво поседује о Станцу. Бити „практик” у овом случају значи и глумити уверљиво да би се задобило поверење онога кога треба преварити, али и бити лукав, па не открити своје праве ставове и мисли. Наиме, оно што Циво казује Станцу о трговини супротно је схватањима великог броја трговаца из половине 16. века.³⁹ Такође, превара се постиже друштвеним уговором, налик на договор ноћника и маскара да преваре Станца. Држићев „театар у театру” сасвим је у карневалском духу који не прави разлике између публике и извођача,⁴⁰ па може представљати позив публици да се придружи. Старо друштво произвољних закона могуће је тако демократизовати подмлађивањем. Држић у театру креира „зелени свет”, показујући унутар њега могући излаз из репресивног друштва.

Шекспиров однос према „зеленом свету” нешто је другачији, а проматрање *Сна ивањске ноћи* у духу субверзивног карневалског деловања ослања се на ређе заступане интерпретације овога дела. Намена, као и рецепција дела, умногоме зависе од тога пред којим „друштвом” ће оно бити изведено. *Сан ивањске ноћи* осликава друштвену хијерархију каква је постојала у елизабетанској Енглеској (владар/-ка, племићи, нижи сталеж), па зависно од публике која је посматра отварају се различити имаголошки аспекти. Тако је Шекспирова комедија на двору могла бити извођена у духу фестивала, а у граду у духу реформе.⁴¹ У том смислу она превазилази домете пуког хумористичког или забавног садржаја, дотичући се кључних питања колектива. Шекспир само наизглед радњу смешта у Тезејеву Атину, будући да се у комаду јавља вилински свет,

³⁹ Предраг Станојевић, „Слика свакодневног живота балканског залеђа у 'Новели од Станца' Марина Држића: Књижевно дело као извор за историју свакодневног живота”, *Књижевност и језик*, Друштво за српски језик и књижевност, Београд, год. 53, бр. 1/2, 2006, 71.

⁴⁰ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, 13.

⁴¹ David Wiles, „The Carnivalesque in A Midsummer Night's Dream”, 201.

као и занатлије које носе енглеска имена,⁴² па је тако и друштво у комаду познато, али не и могуће. Отуда на место Фрајовог недефинисаног друштва⁴³ долази „немогуће друштво”, које се критички може посматрати у неколико различитих праваца.

Шекспирово дело је извођено на двору, што неминовно упућује на питање шта је оно могло значити у очима владара. Фигура владара је битна с обзиром на то да дело отварају и затварају владар и закон. Владар се у Шекспировом делу не ставља изнад закона, већ нуди могуће опције – тако Тезеј Хермији допушта да бира жели ли да пође за изабраника ког јој је отац одредио, да се завећује на чедност или да јој пресуди смртном казном. Сама могућност избора умањује суровост владара, а хармонични завршетак комедије, који је удешен тако да се избегне владарева суровост, стаје у заштиту исправности закона, тако рећи, поручује да унутар тог државног система може бити места за свакога. Отуда је на крају Тезеј задовољан, као и његови поданици. Шекспиров комад би могао сугерисати да је најпожељније понашање оно које не осујећује законе и да је такав систем једини одржив. У дворском извођењу овакво тумачење може имати похвални карактер, јер афирмише владарева мере као легитимне у циљу одржавања система. У том погледу карневалска субверзивност је излишна, па карневал има искључиво фестивалски карактер. Многи тумачи стога проналазе у овом Шекспировом комаду похвалу краљици Елизабети I, која се тиче њеног девичанства. Но, не заборавимо да је заветовање на девичанство једна од казни које Тезеј саопштава Хермији:

Blažene one koje svoju krv
Sputati tol'ko mogu da podnesu
Takav hadžiluk devičanski; ali,
Zemaljskije su srećne ruže koje
Istoče sok svoj, nego l' one koje,
Na netaknutom trnu venući,
U svetačkoj usamljenosti rastu,
Žive i umru.⁴⁴

Као што видимо из наведеног одломка, похвали девичанства се приступа опрезно – оно значи поштовање, али не и срећу. Ако

⁴² Isaac Asimov, „Asimov's guide to Shakespeare”, Wings book, New York 1993, 22.

⁴³ Фрај примећује како у „драми зеленог света” долази до повратка у срећније друштво које остаје недефинисано (Nortroph Frye, *Anatomija kritike*, 207–211).

⁴⁴ Viljem Šekspir, *Celokupna dela 3: Zabune, Mnogo vike ni oko čega, Snoviđenje u noć ivanjsku*, prev. Velimir Živojinović, ur. Miroslav Vitorović i Laza Lazić, Kultura, Beograd 1963, 236.

овај елемент посматрамо у друштвенополитичком контексту, то имплицира да је краљица-девица Елизабета кажњена или да би требало да буде кажњена. Може бити да стога ни Тезеј није случајно одабран, с обзиром на то да је овај митски јунак поразио краљицу Амазонки Хиполиту, придобивши је за жену. Сасвим неочекивано, Хиполита у овом Шекспировом комаду не показује ни делић борбености, напротив, представљена је потпуно пасивно спрема будућег мужа. Дакле, и у самом делу краљица је поражена.

Смештање радње у античку Атину омогућава дистанцу при контемплацији о друштву, али њен оквир односи се само на владаре и племство, док се остали јунаци у овом Шекспировом комаду јављају из других светова (вилински свет, свет енглеских занатлија). На тај начин Шекспир је направио дистанцу само према врху власти, па је таквом врстом аутоцензуре избегао могућу цензуру.

Оно што пак омогућава комуникацију између светова је „зелени свет”, пошто се у њему сусрећу племићи, виле и занатлије, сасвим у духу карневалског поништавања друштвене хијерархије. Бекство у „зелени свет” мотивисано је несхватањем атинских закона. Лисандер и Деметар су у *Сну ивањске ноћи* представљени неиздиференцирано, као ликови подједнаких квалитета. Отуда се поставља питање: „Како ја ако сам исти немам и иста права?” У Тезејевој Атини А које је једнако Б није А које је једнако Б и отуда је такво друштво, како примећује Фрај, недефинисано. Један од битних момената је критичко посматрање патријархата на релацији „зелени свет” – античка Атина. Оберон, као и Тезеј, успева напослетку да порази краљицу, што наизглед заговара патријархално друштво као најбоље уређење. „Зелени свет” онда је само привидни искорак из постојећег система, који се, без обзира на структурне разлике, напослетку не разликује од Тезејеве Атине. Но, уколико је тако, поставља се питање зашто је уопште био неопходан искорак у „зелени свет”. Излазак из „зеленог света” заправо реafirмише status quo, пошто је Тезеј и даље врхунски ауторитет који може да одобри венчање љубавника. Но, хармоничног завршетка не би било да није интервенције вилинског света и да Деметар није остао под дејством магичног напитка. Тезеј не би био спреман да на блажи начин реши проблем да није пристигла помоћ из другог света који проблем решава преваром. Уколико је Шекспир писао похвалу методама ових светова и уколико је суштина најпре у успостављању патријархата, зашто би им прикључио свет енглеских занатлија и која је њихова улога у свему томе?

Попут Шекспировог комада, и „Досадно кратка, страшно жално смешна игра о младом Пираму и Тизби” изведена је пред влашћу. Тезеј је одабрао лакрдијашки комад мајстора са жељом да се

добро забави, а познато је да је баш у овој изведби Шекспир пародирао *Ромео и Јулију*, које пише у готово исто време кад и *Сан ивањске ноћи*. Поставља се питање зашто би он то урадио. Лакрдијашки комад изазива код Тезеја и младих аристократа (под)смех и ништа више од тога, док „Досадно кратка, страшно жално смешна игре о младом Пираму и Тизби” већ својим насловом упућује на амбивалентност.

У карневалском изврнутом свету аутопародија и сугерише нешто потпуно супротно од оног што би дело представљало иначе. Карневал ће тако омогућити власти да се насмеје, али не можда и да схвати „жалосну игру” која постоји у не-карневалском времену. Занатлије-глумци се правдају како речи у комаду нису правилно послагане, што сугерише да представљање комада као забавног или неозбиљног дела представља лакши пут да оно буде изведено. У прологу „Досадно кратке, страшно жално смешне игре о младом Пираму и Тизби” стоји:

Bude l' vam mučno što vam prikažemo,
To nije navlaš, to je s drage volje,
Koje smo radi da vam pokažemo
Veštinu em i prosto, em što bolje.⁴⁵

Неправилно послагане речи пролога можда су правилно послагане речи могућег пролога *Сна ивањске ноћи*. Трагично настрадали јунаци представе коју изводе занатлије-глумци су љубавни пар, а публику ове представе управо чине љубавни парови, док је Шекспиров комад, захваљујући карневалском дискурсу, представио за елизабетански систем уређења „немогуће друштво”, па стога једна од могућих интерпретација води ка томе да власт која је у публици не може бити рада гледању ових комада, уколико их на ваљан начин протумачи. С имаголошког аспекта интересантно је то што се атинском владару обраћају занатлије које носе енглеска имена, но још је занимљивији анахронизам по ком је Тезеј назван војводом, с обзиром на то да та титула није постојала у античкој Атини. Све то имплицира да се занатлије обраћају савременијем владару.

У комаду постоје алузије да је краљица кажњена/поражена, али се с друге стране не приказује профил идеалног владара, па је отуда Шекспирово друштво дефинисано бар у томе да идеалног владара нема, насупрот Фрајовој тези о недефинисаности друштва у *Сну ивањске ноћи*. Тежиште се у *Сну ивањске ноћи* пребацује са

⁴⁵ Исто, 245.

„зеленог света” на свет театра који чине глумци аматери. „Зелени свет” само је место за увежбавање у ком глумци неуспешно пробају комад, како се то у делу и приказује. Један од занатлија-глумаца, Вратило, након што је претворен у магарца, исказује жељу да комаду о Пираму и Тизби прикључи комад „Сан мајстор-Вратила”, који планира да напише. Тај комад представљао би опис онога што му се десило док је боравио у „зеленом свету”, будући да је свестан да му нико овако не би поверовао у причу. Смештање овог комада након изведбе комада о Пираму и Тизби показало би да један од циљева овог театра „кријумчарење” сопственог искуства, уметнички обликованог, будући да једино тако истина може да се прикаже пред ширим аудиторијумом. Битан моменат у представи чини демаскирање глумаца приликом извођења, с обзиром на то да они откривају своје праве идентитете. Парадоксално, једино глума представља погодан начин да се у друштву које нема идеалног владара артикулишу стварне потребе појединца.

*

И Шекспирово и Држићево дело затвара „театар у театру”, што имплицира да реакција на репресивно друштво може постојати још само у креативном односу према њему – у уметности. „Карневалског краља” Држић ће свргнути преваром, а Шекспир забуном, бекством или трагичним свргнућем. Различити нивои „читања” карневала у *Новели од Ситанца* и *Сну ивањске ноћи* откривају вишезначност ових дела, као и разноврсност метода и приступа који су доступни књижевном тумачу у интерпретацији. Циљ нам није био да доказујемо Држићев утицај на Шекспира, нити да полазимо за компаративним приступом где бисмо изворе за поређење Шекспировог и Држићевог дела пронашли у већ постојећим књижевним делима, већ да укажемо у којој мери „карневалска логика” може утицати на сличност међу наизглед различитим књижевним делима, као што су *Новела од Ситанца* и *Сан ивањске ноћи*.

Мср Бојана Д. Антонић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Докторске академске студије
bojanaantonici36@gmail.com