

UDK 811.161.+81'443

ANAGNORISIS U “DUNDU MAROJU” MARINA DRŽIĆA

Goran Marjanović

*Kijevsko nacionalno sveučilište Tarasa Ševčenka, Kijev,
Slavistička katedra, Institut za filologiju,
Avenija Tarasa Ševčenka 14, 01030, Kyiv, Ukrajina,
tel: 099 3227364, e-mail: gogicaman@gmail.com*

Aristotelov teatrološki pojam anagnorisis tek se sporadično spominje u mnogobrojnim radovima o dramskim tekstovima Marina Držića, hrvatskog komediografa iz 16. stoljeća. U ovome radu analizirat će se u kojoj mjeri “Dundo Maroje”, najpoznatija autorova komedija koja je prvi put izvedena 1551. u Dubrovniku, obiluje primjerima anagnorisisa te može li anagnorisis pružiti osnovu za novo čitanje kako “Dunda Maroja” tako i ostalih Držićevih drama.

Ključne riječi: anagnorisis, prepoznavanje, komedija, renesansa, publika.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vpl.2018.69.9305>

Anagnorisis, anagnoriza, prepoznavanje, *recognition*, pojam je koji je u teatrologiju i općenito u teoriju književnosti uveo Aristotel, u svojoj nevelikoj, ali još i nakon nekoliko tisuća godina utjecajnoj knjizi “O pjesničkom umijeću”. Aristotel pojam anagnorisis uvodi u 11. glavi i veže ga ponajprije uz fabulu, odnosno uz peripetiju:

“A prepoznavanje je, kao što i naziv pokazuje, obrat iz neznanja u znanje, bilo u stanje bliske povezanosti ili u neprijateljstvo, ljudi koji su bili u stanju sreće ili nesreće. Umjetnički je najuspjelije prepoznavanje kad istovremeno nastupa i peripetija, kao što biva u Edipu” [1: 27].

Za Aristotela je Sofoklov “Kralj Edip” savršena tragedija jer svi događaji proizlaze jedan iz drugog kauzalno, Aristotel kaže prirodno, a peripetija i prepoznavanje nastupaju istodobno i kada treba, a prije same te točke postoji iznevjereno očekivanje publike pa i u samoj točki spajanja peripetije i prepoznavanja. Kako smo to već istaknuli, najuspjelijim se prepoznavanjem smatra upravo ono koje se događa u istome trenutku u kojem i peripetija, kao što je to u tragediji “Kralj Edip” [1: 27].

Početak obrata u “Kralju Edipu” događa se kada korintski Glasnik otkriva Edipu njegovo porijeklo, a trebao je samo javiti o smrti Poliba, kralja Korinta i Edipova oca te kako je Edip postao nasljednik, što je razveselilo Edipa jer je kralj umro prirodnom smrću, nije ga ubio Edip pa zlokobno proroštvo ne vrijedi. No glasnik dodaje da Edip ionako nije Polibov sin. Toga nema u mitu. Peripetija, i ujedno prepoznavanje. Glasnik ima svjedoka: Lajeva pastira. Edip traži da nađu pastira, a Jokasta, Edipova žena, napušta scenu. Ne želi saslušati pastira. Stotinjak stihova poslije, u Pastirovim riječima Edip konačno prepoznaje tko mu je otac i koga je ubio. Iako je publici mit bio poznat, publika je svejedno iščekivala dobro poznatu katastrofu koja se spremala Edipu i zato je on savršeni tragični junak, a Sofoklova tragedija je savršena jer spaja peripetiju i prepoznavanje u jednu liniju. U nastupu Glasnika iz Korinta sadržan je još jedan element koji je vrlo važan Aristotelu za savršenu

tragediju, a to je iznevjereno očekivanje jer Glasnik otkriva Edipu što mitom nije predviđeno, odnosno on nije taj koji to znanje treba donijeti Edipu. Oko iznevjerenog očekivanja isto se vode prijepori: misli li Aristotel na iznevjerena očekivanja likova ili publike?

"Kralj Edip" kao i ostale grčke tragedije temelje se na nekom mitu, u cijelosti ili djelomično, što prema Aristotelu dovodi do mogućnosti da tragedija bude ontološki tekst koji objašnjava opću sudbinu ljudskog roda, ali i svakog gledatelja u publici ponaosob. Mit svojim sažimanjem svih događaja, npr. nesretnih ljubavi, u jednu ima mogućnost ontološkog spoznavanja (objašnjavanja).

Grčke tragedije obiluju prepoznavanjima različitih vrsta te različitih stupnjeva umjetničke uspješnosti. U Euripidovoj "Elektri" Elektra ne prepozna svog brata Oresta koji je traži. On se lažno predstavi kao glasnik njezina brata. Njezin učitelj glazbe u pramenu kose na Agamemnonovu grobu i otisku stopala (koji su isti kao njezini) prepoznaje znakove. Kada naiđe Orest, starac ga prepozna prema ožiljku iznad obrve. Brat i sestra se prepoznaju i ubijaju Egista i Klitemnestru, majku i njezina ljubavnika. Osvećuju se za smrt oca Agamemnona. Brat i sestra, na zahtjev Poluksa i Kastora, zauvijek za kaznu napuštaju svoj rodni kraj. Homer također često koristi prepoznavanje u "Odiseji": ožiljak, sluškinja, čuvar svinja, sin, Penelopa, prosci, luk...

Ako posegnemo npr. u popularnu kulturu, prepoznavanje tko je Darth Wader, čiji je on otac i tko je njegov sin, jedno je od najpoznatijih mjesta popularne kulture, ne samo filma. Redatelj John Madden u "Zaljubljenom Shakespeareu" glavni zaplet i obrat temelji na Violi de Lesseps i na njezinu pretvaranju da je muškarac kako bi mogla glumiti u Shakespeareovoj tragediji "Romeo i Julija". Prepoznavanje nje kao žene dovodi do razrješenja i ljubavnog zapleta i zapleta oko kazališta Rose i same predstave "Romeo i Julija".

Jedan od najpoznatijih slučajeva prepoznavanja u povijesti obradila je prvo Janet Lewis u obliku kratke priče "Žena Martina Guerrea" (1941.), a zatim i Natalie Zemon Davis u knjizi "Povratak Martina Guerrea" (1983.). Riječ je o poznatom slučaju iz 16. stoljeća u Francuskoj. Seljak Martin Guerre nestao je 1548. nakon optužbe za krađu i ostavio iza sebe ženu i dvoje djece. Pojavio se iznenada 1556. i živio ponovno sa ženom Bertrand i djecom tri godine kada mu je počelo suđenje da je lažni Martin. Optužili su ga Martinov brat Pierre i Martinova žena Bertrand. Svjedočilo je 150 svjedoka. Pierre Guerre je ustvrdio da je lažni Martin Guerre ustvari Arnaud du Tilh, seljak iz okolice Sajasa. Međutim, Pierre i Bertrand optuženi su za lažno svjedočenje i u tijeku njihova suđenja pojavi se još jedan Martin Guerre, ali s drvenom nogom. Novog Martina Guerrea obitelj prepozna kao onog pravog, a sud lažnog osudi na smrt vješanjem 1560. Arnaud du Tilh priznao je da se lažno predstavio te da je na kraju prepoznat pravi Martin Guerre. Arnaud du Tilh je osuđen na smrt za preljub i prijevaru. O tom slučaju snimljen je francuski film s Gerardom Depardieom 1982. i američki film pod naslovom "Somersby" s Richaredom Gereom i Jodie Foster 1993.

Terence Cave u svojoj knjizi "Recognitions a Study in Poetics" (1990.) daje teorijski pregled pojma *anagnorisis*, s naglaskom na Aristotela, ali i Auerbacha, a u drugom dijelu knjige navodi niz primjera iz engleske, francuske i njemačke književnosti: Shakespeare, Racine, Dickens, Balzac, Goethe... Za Aristotela je, kako to primjećuje Zdeslav Dukat, *anagnorisis* pojam koji se veže uz junaka, uz njegovo prepoznavanje drugih, a djelomično i spoznavanje sebe i drugih, npr. svoje ili tuđe sudbine:

“Aristotel dopušta mogućnost postojanja i drugih vrsta prepoznavanja, ali je očito da samo prepoznavanje ljudi može proizvesti emocionalno djelovanje koje traži od tragedije” [1: 205].

Zdeslav Dukat poentira na primjeru Edipa da je važnije to što je žrtva otac ubojice nego samo ubojstvo. Edipovo prepoznavanje vlastita čina i osobe iz svog života (lika iz tragedije) važnije je od toga što je ubojica. Aristotelu je važno znanje, odnosno neznanje pokreće radnju i peripetija u kombinaciji s prepoznavanje treba biti najsnažniji trenutak u tragediji, ne samo kao čin, događanje, nego prema dubini (samo)spoznaje, odnosno s obzirom na količinu i kvalitetu novousvojenog znanja. Znanje potom pomaže u upravljanju vlastitom sudbinom ili bar prepoznavanje vlastite sudbine *post festum*. U starih Grka sudbina i upravljanje njome u rukama je bogova. Običan čovjek (smrtnik, tragični junak) može sudbinu samo prepoznati, odnosno shvatiti što je učinio tek nakon čina, prijestupa. Ali isto tako Aristotel anagnorisis veže uz odnose među likovima, eventualno uz spoznavanje sudbine, ali opet junaka, što bi bilo Aristotelovo najšire definiranje anagnorisisa. U glavi 16. Aristotel se neočekivano (smatra Dukat) vraća anagnorisisu i navodi nekoliko vrsta prepoznavanja i rangira ih na ona koja su umjetnički uspjelija i na ona koja su manje umjetnički uspjela. Prepoznavanje kojim se dolazi uz pomoć nekog znaka (ožiljak, maska), on smatra manje uspješnim. Prepoznavanje bi trebalo izlaziti iz same radnje tragedije. Zdeslav Dukat citira Elsea:

“Događaji treba da iznenađuju bilo na prvi pogled ili sami po sebi, ali iznenađenje treba da proistječe iz spoznaje da su posve prirodni i logični u svjetlu onoga što je prethodilo, a ta spoznaja i pojačava njegovo djelovanje” [1: 184].

Za Aristotela anagnorisis je važan jer je ono prema njegovu mišljenju znak savršene (složene) tragedije nasuprot jednostavnoj, ali Dukat zaključuje da anagnorisis nije samo dramaturško sredstvo:

“Ono je i to, ali mu je osnovno značenje u moći da sažme intenzivan emocionalni naboj u pojedinačan događaj, promjenu u znanju: u toj promjeni, naime, može biti sadržana sva dubina ljudske tragike” [1: 205].

U ovome radu proširujemo pojam anagnorisisa na publiku. Mogla bi se uloga Držićeve publike iščitati puno aktivnijom [11: 38]. Za takvo promišljanje ključna su dva prologa “Dunda Maroja”. Prolozi “Dunda Maroja” iščitani su i analizirani sa svih strana. Leo Košuta u njima čita da Marin Držić “ironijski podcrtava negativne strane dubrovačke zbilje” [16: 73]. Slobodan Prosperov Novak na više mjesta u svojim knjigama i esejima pa tako i u “Planeti Držić” “primjećuje da negromant relativizira sve što se vodilo kao istina oligarhijskog Dubrovnika” [12: 73] te dodaje da se u Držićevu dobu nijedan kazališni prostor nije mogao uspostaviti/uključiti (+-) ako ga ne bi imenovala neka vlast, a isto tako nijedan se kazališni prostor nije mogao afirmirati/negirati (-+) ako se u njemu nije negirala neka vlast [12: 11].

Slobodan Prosperov Novak autor je koji adresata dvaju prologa vidi u vlasti dubrovačke vlastele:

“Dundo Maroje je ritmički izdramatizirana i dijalogizirana denuncijacija vlasti” [12: 73].

Ne samo to, Novak povezuje prologe s urotničkim pismima Marina Držića Cosimu, vladaru Firence:

“Držić nije mogao podnijeti to što iluzijom u teatru i društvu vladaju ljudi nahvao, on nije mogao podnijeti da politikom vladaju nemoćni i ljudi” [12: 80].

Kad je riječ o uroti, Nenad Vekarić iznosi drukčije mišljenje. On smatra da Marin Držić nije imao mnogo političkog izbora kao antunin jer je neplemić, ali njegovu firentinsku urotu smješta i u širu borbu Bobaljevićeva klana protiv Gundulićeva klana (detronizacija) koja je kulminirala ubojstvom Frana Gundulića 1589. godine. U vrijeme kada Držić piše urotnička pisma Cosimu Medičeju Gundulićev klan se nalazi u dobitnoj poziciji.

Autorica knjige "Tko je Marin Držić", Viktorija Franić Tomić, analizira kanonizaciju i ikonografiranje Marina Držića i Novakovu "Planetu Držić" vidi kao rekanonizaciju i revaloriziranje cjelokupna Držićeva opusa s pozicija poststrukturalizma, kulturnog materijalizma, retrorefleksije i teatrologije – poglavito političkog teatra [12: 11], a manje s pozicija strukturalizma (kao što je bilo dominantno dotad):

"Suprotno tomu, Novak Držićevu kanonizaciju doživljava kao historijski uvjetovanu. Povijest je shvaćena kao politička povijest (...)" [7: 261].

Novak također povezuje arhitekturu kazališnih renesansnih predstava koje u velikoj mjeri u sebe uključuju grad, gradske trgove, zdanja, palače, zidine, a samim time i vlasnika istih: vlastelu, političku i financijsku vlast.

Naš adresat je publika i vlast kao dio publike, ali publika u cjelini, onako kako je to obiljno i važno shvaća teorija recepcije. Držićevo adresiranje publike mnogo je intimnije bez obzira na to što je pozornica povišeno mjesto s kojeg se može govoriti generalno *urbi et orbi* i s kojeg se može bar metaforički zagrmjeti s uzdignutim maskiranim prstom prema vlasti.

Prepoznavanje je intimno jer je i nošenje tzv. društvenih uloga (maski) intimno, jer je svakodnevno i svakočasno. Pitanje je kada se skidaju društveno dodijeljene ili preuzete maske. Pitanje je i koliko su one nametnute, a koliko su dobrovoljno stavljene. Michael Haralambos navodi da član društva neizbježno kad izađe iz jedne društvene situacije u drugu odmah preuzima i drugu masku. Također, društvene uloga ili maske ne moraju biti nužno i klasne [8: 564].

"Igranje ili izvođenje uloga uključuje društvene odnose utoliko što jedan pojedinac igra neku ulogu u odnosu na druge uloge. Tako se uloga liječnika igra u odnosu na ulogu pacijenta, uloga muža u odnosu na ulogu žene. Pojedinci stoga ulaze u interakciju na osnovu uloga" [8: 23].

Vikoria Tomić ocjenjuje da je "trenutak odmora od nepodnošljive maske jedan od momenata s najvećom tenzijom u Držićevu životu (...)" [7: 263]. Publika je i Aristotelu bila važna jer pojam katarze jedan je od glavnih ciljeva pisca, ili bi trebao biti, kako to vidi Aristotel. Katarza publike. Piše se za publiku i možemo reći za njezino spoznavanje teksta. Izazivanje osjećaja u publike jedan je od važnijih zadataka pisca tragedije. Uvjetno rečeno, Aristotel govoreći o katarzi, sažaljenju i strahu, govori o estetskom užitku.

"U antici se općenito smatralo da izazivanje emocija mimetičkim sredstvima pobuđuje zadovoljstvo (...)" [1: 23].

Pojam peripetije zapravo uključuje u sebi iznenadan obrat, događanje protiv očekivanja:

"Postavlja se, međutim, pitanje: čije je očekivanje iznevjereno?" [1: 197].

Zdeslav Dukat navodi mišljenje Elsea koji smatra da je riječ o iznevjerenom očekivanju publike. Kao što smo već naveli, grčke tragedije pisane su na osnovu mitova. Mitova koji su publici bili itekako poznati. I kako to Aristotel navodi, to nije sprječavalo publiku da gleda poznatu priču i uživa u obratima i peripetijama. I da uživa u tome da više zna nego likovi [1: 192]. Horizont očekivanja važan je element teorije recepcije Hansa Roberta

Jaussa, koja na velika vrata, uz autora i tekst uvodi i trećeg čimbenika – publiku. Kritizirajući tada dva dominantna filozofska pravca, Jauss navodi:

“Oba metoda promašuju ulogu čitaoca, podjednako neophodnu za estetičko kao i istorijsko saznanje – ulogu čitaoca kao adresata za koga je književno delo primarno određeno” [9: 62].

Da bi svojoj teoriji dao objektivnost, odnosno da se ne bi rasplinula u pojedinačnim interpretacijama (čitanjima) svakog čitatelja, Jauss uvodi pojam horizont očekivanja:

“U čitaocu (slušaocu) novi tekst evocira vidokrug očekivanja i pravila, poznata iz ranijih tekstova, i ona se onda variraju, koriguju, menjaju ili samo reprodukuju” [9: 67].

Starogrčki autori s tim znanjem publike i “računaju”, a Dukat navodi da je u tome “računanju” i ljepota Edipa: svi su znali, samo Edip ne!

S tim znanjem publike i neznanjem likova računa i Držić: publika zna da imaju maske. Publika nema iluzija o tome. Stavljanjem maski već na početku “Dunda Maroja” sve su maske pale. Deziluzioniranje dubrovačke stvarnosti, političke i društvene hijerarhije ali i osobnih i obiteljskih odnosa.

Dundo Maroje naslovljen je imenom oca i zapravo je drama o svim Dubrovčanima dobro poznatom igrom između oca i sina, a u igri su uvijek *šoldi*, dukati, nasljedstvo, ženidba. Svi su se mogli prepoznati u sižeju i naslovu “Dunda Maroja”. Svi imaju očeve i svi imaju sinove i kćeri, svi sanjaju o dobroj udaji ili ženidbi, o što većem mirazu, ili što manjem. Svi su mogli staviti glavu u komediju i u Rimu vidjeti Dubrovnik, a u “Dundu i Maroju” vidjeti bilo kojeg oca i bilo kojeg sina. Ako su starogrčke tragedije zasnovane na mitu, “Dundo Maroje” je mit koji pojašnjava odnose očeva i sinova u mitskome slobodnome Dubrovniku. No, s Elseom [1: 201] se ne slažu svi. Većina ostalih interpretatora Aristotela – Vahlen, Walter Lock, F. L. Lucas – smatraju da do peripetije dolazi protiv očekivanja likova. Upravo zato što je publike znala gotovo sve od početka, ali ne u potpunosti sve [1: 198].

I Držiću su na isti način važna prepoznavanja kao i Aristotelu: publika zna više od likova i uživa u tome i u tome je izvor komičnoga. Kada likovi spoznaju, prepoznaju, komika je na vrhuncu, to su najveći izvori smijeha i zabave za publiku. Slobodan Prosperov Novak je u tome što se mi smijemo likovima, u toj tragično-komičnoj ironiji, iščitao da je Držićev humor negativan, težak, da je riječ o ismijavanju a ne nasmijavanju. Više se ismijavaju likovi, nego što se nasmijava publika. Držić kritizira i ismijava nošenje maski: sin oca odbija prepoznati, a onda se maskira u bogatog trgovca a svi znaju da se maskirao. Jedino Maro ne zna da svi znaju. Marin Držić stavlja mnogo veće zahtjeve pred svoju publiku koji su više intelektualni (kognitivni) i etički. Pisac ponajprije u svoja dva Prologa “Dunda Maroja” zahtijeva od publike prepoznavanje svoje okoline, svojih poznatih (rođaka ili susjeda, prijatelja), prepoznavanje svoje društvene hijerarhije i time razotkrivanje prave stvarnosti uz pomoć fikcionalne stvarnosti na pozornici, moguće i na nekom od dubrovačkih gradskih trgova ili ulica. Dugi Nos na kraju svog prologa kaže: “(...) stav'te pamet na komediju!” [5: 7]. Marin Držić traži dodatnu aktivnost od publike, “Dundo Maroje” nije tek puka pučka zabava prikazana o pokladama 1551. godine u dubrovačkoj Vijećnici. Dugi Nos govori općepoznati traktat o ljudima *nazbilj i nahvao* i opisuje jedne i druge. S obzirom na taj opis jedni se mogu prepoznati u odnosu na druge. Ljudi *nazbilj* su izrazito pozitivni:

"Tuj ne ima imena 'moje' i 'tvoje', ma je sve općeno svijeh, i svak je gospodar od svega. A ljudi koji te strane uživaju ljudi su blazi, ljudi su tihi, ljudi mudri, ljudi razumni. Narav, kako ih je uresila pameti, tako ih je i ljepotom uljudila: svi općeno uzrasta su učinjena; (...)" [5: 5].

Nasuprot njima Dugi Nos govori da su ljudi *nahvao* izrazito negativni:

"(...) obraza od mojemuče, od papagala, od žvirata, od barbaćepa; ljudi s nogami od čaplje, stasa od žabe; tamaše, izješe, glumci, feci od ljuckoga naroda" [5: 7].

Ljudi *nazbilj* i *nahvao* izmiješali su se jer su ljude *nahvao* primili neki mudri vladari i sada je na publici da se okrene oko sebe i prepozna jedne i druge u svojoj sredini, a i te mudre vladare koji ih primiše među svoje, a i te žene koje su spojile s takvima. Dugi Nos nosi masku negromanta i tako također upozorava publiku da će se pred njom naći na pozornici još maski i da će se morati potruditi prepoznati tko se krije ispod njih. U Rimu se događa radnja teksta, ali Dugi Nos u drugome Prologu napominje da će publici biti mnogo toga u "Dundu Maroju" poznato i da će moći prepoznati likove i mjesto iz izgubljenog "Pometa":

"Sada ja mislim, sada u ovi čas, ovdí prid vami ukazat Rim, i u Rimu učinit da se tu prid vami, kako sjedite, jedna lijepa komedija prikaže; i zašto prije našeni Dundo Maroje, Pomet i Grubiša ugodni vam biše, zato i sada hoću da vam se s ovom komedijom uka-žu" [5: 7].

Odnosno da će oni, publika, Dubrovčani, gledati Rim, a prepoznavati Dubrovnik. Gledati Rimljane, a prepoznavati sebe, Dubrovčane. O drugoj mogućnosti šireg čitanja anagnorisisa pisali su Držićevi biografi koji su istražili prema kojim je modelima svojih suvremenika Držić storio svoje likove pa ih je publika mogla prepoznati. Rafo Bogišić smatra ukazati na temeljne zasade svog teatra (...) [2: 172] te "Držić je žestokoj kritici podvrgnuo cjelokupno stanje i odnose u Dubrovniku (...) [2: 172]. Slavica Stojan smatra da je: da su dva prologa sadržavala dvije temeljne poruke: "(...) želio je svojim protivnicima.

"Dio Držićevih likova koje sam prepoznala kao stvarne ljude dubrovačke renesansne svakodnevice također su Antunini: Luka drjaper, Đanpjetro zlatar, Petra Longo, Tripe Kolarin" [13: 39].

Autorica također navodi da je Držić iz izgubljenog "Pometa" preuzeo, "oživio smiješne retro likove Pava Novobrdanina njegova sina Grubiše (...)" [13: 39]. Novo Brdo je bila već tada nekadašnja dubrovačka kolonija bogata rudnicima. Ista autorica na drugom mjestu navodi da se u "Dundu Maroju" kao likovi pojavljuju stvarne osobe poznate svim Dubrovčanima kao što su Milašica, prodavačica sira pred Orlandom i Ilija Mazija [14: 809], gradski zdur. Također, Viktorija Tomić komentirajući rezultate istraživanja Miroslava Pantića o stvarnim osobama u tekstovima Marina Držića drži da je posrijedi:

"Unošenje fakcionalnog u fikciju", smatrajući da tu činjenicu "Pantić objašnjava unutar kategorije smiješnog/komičnog (...)" [6: 238].

Mogli bismo pretpostaviti da su Dubrovčani prepoznavali svoje sugrađane u Držićevim likovima i da je im je to bilo smiješno. Gotovo da je u manjem dijelu bila riječ o komedijama s ključem. Ako je funkcioniralo ovo komično prepoznavanje, može se pretpostaviti da je funkcioniralo i ono etičko i/ili političko prepoznavanje zbog dvaju prologa.

Najvažniji prizori u tekstu vezani su uz pojam anagnorisisa, ali onog aristotelovskog. Prvi od takvih prizora jest prvi susret oca Dunda i sina Mara u Rimu u 5. prizoru drugog čina:

MARO: Non vi conoško, andate con Dio!

MARJE: Ajme! Čini me se ne znat!

MARO: È pazzo costui!

MAROJE: Nećeš da me poznaš, ribaode? Da čeka!" [5: 42].

Sin Maro se pravi da ne prepoznaje oca jer je otac došao po novac, dukate, a ne samo pitati na što ih je sin potratio.

Rafo Bogišić navodi da je opsjednutost novcem bila dominantna u Dubrovniku 16. stoljeća. [3: 141]. Kad je riječ o novčanim teškoćama i samome autoru, Slavica Stojan navodi da je borba s dugovima bila Držićeva svakidašnjica sve do smrti [13: 34].

Maro će se nakon toga preodjenuti u bogatog trgovca i veći dio teksta mi ćemo u bogatom trgovcu prepoznavati Mara koji je dužan novac vlastitu ocu koji će ga zbog toga strpati u rimski zatvor. U tom sukobu oca i sina mogli su se prepoznati mnogi Dubrovčani, a možda je riječ i o samome piscu i njegovu ocu, ili nekome od njegove braće:

“MARO: Hajmeh, nesrječo, krudela nesrječo, veoma ti me ubi, veoma ti me ucvili! Ah, lakomosti od otaca! A oci vragovi, neprijatelji mira i goja i kontenta od sinova! Desponjao se je u Rim doć za ruinat me, za umorit me! Krudeo čovjek, veće ljubi dinar neg sina, jednoga sina koga ima. S kojom je gracijom došao, gdje li me je našao! Vrag uzeo čas i hip kad nije sam prije dan umro, er umrah miran; a sada ovi krudeo čovjek hoće da vodim desperan život, da provam muke pakla. 'Dukate, dinare!' Vrag uzeo dukate, makar i tko ih kuje, pokli se kažu, kad se pendžaju, toliko slaci, a kad se spendžaju, zmiije, lavi koji nam srce deru i ijedu. Ovi mi će vrag ktjet konte iskat, – konte! U vruga ti konti!" [5: 54].

Pometa, kojega su vodeći proučavatelji Držića, ali i gledatelji prozvali majstorom akomodavanja, možemo još jedanput preimenovati u majstora prepoznavanja. On prepoznaje da njegov gospodar Ugo Tudešak ne prepoznaje sebe kao zaljubljenog muškarca koji je slijep od ljubavi ili strasti. “Brjemenu se akomodavat” možemo dešifrirati treba prepoznati vrijeme u kojem živimo i prilagoditi se. Pomet je pragmatičan u čitanju i primjeni anagnorsisa, to je makijavelistički pristup. I njegov poziv publici je da preuzme stvar u svoje ruke i bude gospodar svoje sudbine, prepoznajući dobre prilike za sebe. Rafo Bogišić [3: 216] u “akomodavanju” čita sposobnost da se sakriju vlastite misli, želje, sposobnosti, namjere, da se ne bude prepoznat, otkriven. Akomodavanje je prema tome obrnuto prepoznavanje. Autor također iz takve Držićeve sposobnosti izvodi nadimak Vidra [3: 216]. Pometova životna prilika bila je da pobijedi za svog gospodara u utrci za ruku Laure, koja nije Laura nego Manda. Laura je jedna velika maska kako to iščitava Cvijeta Pavlović:

“Uz pitanje anagorize, ovdje tek uzgred spomenuto, stalno mjesto europske komediografije, ponekad dolazi svjesno i promišljeno utajivanje identiteta, kao što to čini Laura – Mande Krkarka, Manadalijena Ondardova, koja je u ovom promišljanju nezaobilazan lik, jer uz činjenicu da je kurtizana i da je promijenila ime, te češće govori talijanski, nego 'našijenski', prekriva svoje tijelo nakitom i skupim tkaninama. Takvo je zakrivanje identiteta naravno predvidljivo, očekivano, s obzirom na Laurin socijalni status, no ako ga dovedemo u vezu s već spomenutim Držićevim inzistiranjem na odjeći kao krabulji, tada i izrazito pojedinačan opis nakita koji Laura nosi ili želi nositi možemo prepoznati kao jedan u nizu Držićevih opisa ljudskih krinki” [11: 42].

Autorica također navodi i da je Dubrovačka Republika imala i posebne zakone, regule o odijevanju, koje je trebalo biti maksimalno skromno. Samim zakonom dakle bila je pro-

pisana obrazina, maska kako bi imućniji građani svoje bogatstvo sakrili od onih koji su bili manje sretni ili manje umješni, i tako zadrže poredak pod kontrolom.

Marova zaručnica Pera isto je u Rimu, ali također je moramo prepoznati u ruhu muškarca. Vrlo čest slučaj u kazalištu u kojem je ženama zabranjeno glumiti pa su često likovi žena preodjeveni u muškarce. Ali to publika zna, to je uzus. Ne samo da je publici jasno da je Pera – Pera, a Maro – Maro i da su se sin i otac međusobno prepoznali, nego oni to znaju od početka komedije.

Tu mogućnost da je publika upoznata bolje od likova sa situacijom na sceni primijetio je Aristotel. Mnoge tragedije su dramska prerada mitova koje publike odlično poznaje, ali to ne može spriječiti autora da publiku ne drži u neizvjesnosti i kroz uspješan spoj anagnorisisa i peripetije dovede do katarze, a mogli bismo suvremenom terminologijom reći do uživanja u tekstu ili estetskog užitka. Aristotel navodi da je to moguće napraviti iznevjerivši očekivanja publike. Npr. u "Kralju Edipu" to je glasnik koji mijenja svoju mitološku ulogu i repliku. Prepoznavanje se može također modificirati na način na koji je to napravio više puta Homer u "Odiseji": pjevanje aeda, ožiljak, luk.

Kako stoji situacija s konačnim prepoznavanjem u "Dundu Maroju" ne znamo jer tekst nije sačuvan u cijelosti. Slična je situacija sa "Skupom". Nedostaje nam i "Pomet", predkomedija čiji je sadržaj (i likovi) vezan uz "Dunda Maroja". Međutim, s obzirom na napomene Dugog Nosa i pozivom publici da stavi glavu u komediju i razumije da će pred njom biti maske i da su maske stavljene, s obzirom na to da je publici potpuno jasno da se Maro pravi da ne prepoznaje oca, da publika savršeno prepoznaje Mara kao bogatog trgovca, a Peru u muškarcu-plemiću, možemo reći da konačno prepoznavanje i nije važno Držiću: njemu je bilo najvažnije reći i pokazati da su maske stavljene i da publika pogleda oko sebe u stvarnom životu i da vidi samo maske i da pogleda tko se i što skriva ispod njih: *nahvao ili nazbilj!* Držiću je važniji kritički pogled na život i stvarnost oko sebe.

I na kraju – početak "Dunda Maroja": maske. Negromant Dugi Nos je maska. Cvijeta Pavlović u svome radu o dramama Marina Držića koji u naslovu ima "raskrinkavanja" bavi se činjenicom "da Držićevi likovi često nose krinke, obrazine, a rasplet obuhvaća njihovo uklanjanje" [11: 38]. Autorica, kao i mnogi drugi autori, u maskiranju i raskrinkavanju vide etičke poruke autora jer postoje likovi/ljudi čije se srce "ne maškarava". Autorica u svojoj iscrpnoj analizi "maškaravanja" u Držićevim dramskim tekstovima pronalazi niz maski (maskiranih likova), gotovo kao i u grčkom teatru u kojem su glumci s maskama bili norma: Kupido u "Tireni", Grižula u istoimenom komadu, Ančica u "Arkulinu", u "Noveli od Stanca" niz je likova pod maskom, kao i u "Skupu" [11: 39]. Raskrinkavanja ima, mnogo je primjera, ali Držiću ona nisu toliko važna kao maskiranja. Držiću je maskiranje moralno upitno, stavljanje maski, obrazina, krinki. Držićevi likovi obrazinu nose cijelu dramu ili većim dijelom teksta, tek manji dio drame su bez maske. A u komedijama gdje nam nedostaje finale, maske nikada ne padaju.

Možemo reći da je Držiću važna obrnuta situacija: ne skidanje, nego stavljanje maski! To je za Držića centralni i najsnažniji dramski trenutak, u tome je izvor drame, o tome treba pisati. Skidanje maske za Držića je manje dramatično.

Pojam anagnorisisa pruža potentni ključ čitanja Držićevih djela, bilo kao uži Aristotelov pojam, bilo proširen na publiku i društvenu stvarnost i prepoznavanje društvenih odnosa kao nametnutih, kao maski iza kojih se skriva prava istina, a da je stvarnost laž

jer se u stvarnosti mogu vidjeti samo maske. Držić je svijet vidio obrnutim, maskiranim, pa ga je takvim i prikazivao.

Ako je anagnorisis snažan zbog promjene u znanju koja se u anagnorisisu događa, Držić se nadao da će publika prepoznajući da su oko njih maske i samo maske doživjeti promjenu u znanju i da nakon toga ništa neće biti isto.

Literatura

1. *Aristotel. O pjesničkom umijeću / Aristotel. – prijevod, pogovor i komentari : Zdeslav Dukat. – Zagreb : Školska knjiga, 2005. – 459 s.*
2. *Bogišić R. Marin Držić sam na putu / R. Bogišić. – Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1996. – 362 s*
3. *Bogišić R. Mladi dani Marina Držića / R. Bogišić. – Zagreb : Mladost, 1987. – 241 s.*
4. *Cave T. Recognitions : a study in poetics / T. Cave. – Oxford : Clarendon Press, 2002. – 530 s.*
5. *Držić M. Dundo Maroje / M. Držić. – Zagreb : Zagrebačka stvarnost, 2001. – 159 s.*
6. *Franić Tomić V. Romansirane biografije Marina Držića / V. Franić Tomić // Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse : zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa, (Pariz, 23. – 25. listopada 2008.) / ured. Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas. – Zagreb : Disput, 2009. – S. 213–238.*
7. *Franić Tomić V. Tko je bio Marin Držić / V. Franić Tomić. – Zagreb : Matica hrvatska, 2011. – 510 s.*
8. *Haralambos M. Uvod u sociologiju / M. Haralambos i Robin Heald. – Zagreb : Nakladni zavod Globus, 1994. – 564 s.*
9. *Jaus H. R. Estetika recepcije : izbor studija / H. R. Jaus. – Beograd : Nolit, 1978. – 457 s.*
10. *Lešić Z. Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka / Z. Lešić. – Sarajevo : Buybook, 2002. – 359 s.*
11. *Pavlović C. Nazbilj i nahvao : Držićeva raskrinkavanja / C. Pavlović. Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. – Split : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug, 2009. – Vol. 35. – No. 1. – S. 37–53.*
12. *Prosperov Novak S. Planeta Držić : ogledi o vlasti / S. Prosperov Novak. – Dubrovnik : Knjižnica doma Marina Držića. 1996. – 154 s.*
13. *Stojan S. Držić i njegovi likovi u službenim dokumentima Dubrovačke Republike / S. Stojan // Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse : zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa, (Pariz, 23.–25. listopada 2008.) / uredili Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas. – Zagreb : Disput, 2009. – S. 23–242.*
14. *Stojan S. Autentični stanovnici Držićeva Njarnjas-grada / Putovima kanonizacije : zbornik radova o Marinu Držiću : (1508–2008) / urednici Nikola Batušić, Dunja Fališevac. – Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2008. – S. 804–818.*
15. *Vekarić N. Držićeva Firentinska urotnička epizoda : dio plana Bobaljevićeva klana da razvlasti Gundulićev klan / Putovima kanonizacije : zbornik radova o Marinu Držiću : (1508–2008) / urednici Nikola Batušić, Dunja Fališevac. – Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2008. – S. 866–873.*

Elektronički izvori :

16. *Prolić Kragić A. Dugi Nos. Tekst dostupan : URL : <http://leksikon.muzej-marindrzić.eu/duginos/?highlight=dugi%20nos>. Datum posjeta stranici : 20. 7. 2018.*
17. *Paljetak L. Akomodavanje. Tekst dostupan : URL : <http://leksikon.muzej-marindrzić.eu/akomodavanje/?highlight=akomodavanje>. Datum posjeta stranici : 20. 7. 2018.*

18. Rendall S. Reading Backward. Tekst dostupan : URL : Recognitions and Representations : <https://www.jstor.org/stable/1770724?seq=1#page-scan-tab-contents>. Datum posjeta stranici: 16.7.2018.

*Стаття: надійшла до редакції 09.07.2018
прийнята до друку 20.08.2018*

ANAGNORISIS IN "DUNDO MAROJE" BY MARIN DRŽIĆ

Goran Marjanović

*Taras Shevchenko National University of Kyiv,
Institute of Philology, Department of Slavic Philology,
14 Taras Shevchenko Blvd., Kyiv, Ukraine, 01601,
tel: 099 3227364, e-mail: gogicaman@gmail.com*

Marin Držić is one of the best comedy writer of 16th century, beside Italian comedy writers such as Ariosto and Machiavelli. Držić was born in Dubrovnik (1508.), free city republic in Croatia, he died in Sienna (1567.), Italy. He wrote few comedies: "Pomet", "Novela od Stanca", "Skup" and "Dundo Maroje". In the beginning of his career he had support of his relatives and very influenced and rich people in Dubrovnik. But, his first tragedy "Hekuba" (1558.) was forbidden by authority of Dubrovnik. Marin Držić leaved Dubrovnik. The biggest controversy of his life was conspiracy against his own Dubrovnik. In 20th century, Croatian scientists found his three letters to Cosimo I. de Medici, ruler of Florence, Grand duke of Tuscany. He asked Cosimo I. for help for changing of authority of Dubrovnik. It was one year before Držić's dead. Aristotle invented the term anagnorisis as very important part of his literary and theatrolological theory "Ars of poetics", c. 335 BC. The most famous Aristotle's term is mimesis, but Aristotle thinks that anagnorisis is crucial element for plot of tragedy and for epic and prose text as well. Anagnorisis is recognition by character. It is recognition of other characters, recognition of own destiny and recognition of the plot. The recognition must be connected to twist at the end of text and in that case it will be perfect piece of art. Marin Držić's comedy "Dundo Maroje" is a subject of analysis in numerous books and articles. Aristotle's term anagnorisis is new approach to this comedy. "Dundo Maroje" has numerous examples of anagnorisis, in term of Aristotle's way of thinking. The most important scenes of "Dundo Maroje" is when Maro Maroje pretends that he doesn't recognise his own father Dundo. Dundo came to Rome to find his son Mark and his money, 5.000 ducats.

Key words: anagnorisis, recognition, comedy, Renaissance, audience.