1508
2008

Marin Držić

Marino Darsa Ragusino

Marin Držić: 1508 – 2008.

Urednici
Nikola Batušić
Dunja Fališevac

Recenzenti
Branko Hećimović
Pavao Pavličić

Izvršna urednica
Suzana Jukić

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne
i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 729342

ISBN 978-953-154-911-0

Tiskano potporom Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba.

HRVATSKA AKADEMIJA ZNANOSTI I UMJETNOSTI

MARIN DRŽIĆ
1508 – 2008.

ZBORNIK RADOVA S MEĐUNARODNOGA ZNANSTVENOG SKUPA ODRŽANOG 5 – 7. STUDENOGA 2008. U ZAGREBU

Zagreb, ožujak 2010.

SADRŽAJ

Predgovor 7

Ivo Sanader: *Pozdravni govor* 9

I.

Maria Rita Leto:
U kojoj je komediji Velmožni Rektor igrao ljubavnika? 13

David Šporer:
Renesansni autori, stigmatizacija tiska i prva izdanja Marina Držića 23

Nenad Vekarić:
Maro Držić 55

Tomislav Bogdan:
Ljubavna lirika Marina Držića 65

Lada Čale Feldman:
Između "spleta" i "dramskog diskursa": opaske uz Budmanijevu rekonstrukciju Držićeva *Pjerina* *87*

Luko Paljetak:
O čemu se radi u komediji *Džuho Krpeta* Marina Držića? 109

Milovan Tatarin:
Čitanje *Grižule iz* drugoga kuta 125

Mihaela Girardi - Karšulin:
Grad Držićevih komedija i renesansna filozofija grada – stvarnost i refleksija 151

Slavica Stojan:
Magnificentia na Držićev način 159

Maja Bošković-Stulli:
Držić i dubrovački folklor 177

Ivan Lozica:
Ljudi nahvao, Platon i grubi maskari 187

Snježana Paušek-Baždar:
Pojam negromancije i negromanta u europskoj renesansi i u Držićevim komedijama 203

Rafo Bogišić:
Nadahnuće i zbilja – tri posljednja koraka u životu Marina Držića 215

Dunja Fališevac:
O dijalogu i dijalogičnosti u Držićevim komedijama 233

Dolores Grmača:
Držićevi grijesi u tri prizora 247

Leo Rafolt:
Neoplatoničke koncepcije u Držićevim dramskim prolozima 279

István Lőkős:
O nekim paralelizmima u pastoralama Marina Držića i Bálinta Balassija... 289

Relja Seferović:
Nasljedniku toskanskih tirana i dobrih Pastira: dubrovački epitaf papi Lavu X (1513.-1521.) 307

Silvana Ereiz:
Držićevi tragovi u smješnicama i frančezarijama 327

Josip Vončina:
Recepcija Marina Držića u hrvatskih preporoditelja..... 339

Nikola Batušić:
Izvedba *Novele od Stanca* u zagrebačkom kazalištu 1895. (pokušaj rekonstrukcije) 345

Tatjana Jukić:
Stanje duga i mašine postajanja: Držić kao provokacija filozofije 359

II.

Milan Moguš:
Još o Rešetarovim razmišljanjima o jeziku Marina Držića..... 383

Josip Lisac:
Jezici u Marina Držića 389

Ljiljana Kolenić:
Frazeologija u Držićevu *Dundu Maroju*..... 397

Amir Kapetanović:
Kanconijerski jezik Marina Držića 419

Sanja Vulić:
O Držićevu jeziku iznova 427

Predgovor

U Zagrebu je, u organizaciji Razreda za filološke znanosti i Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, od 5. do 7. studenoga 2008. godine, a u povodu 500. obljetnice Držićeva rođenja, održan međunarodni znanstveni skup Marin Držić: 1508 – 2008. Održavanje skupa potpomoglo je Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa Republike Hrvatske. Na skupu su iznijeti referati koji su analizirali razne aspekte Držićeva života i njegova književnog djela nastavljajući na istraživanja kako hrvatskih tako i svjetskih znanstvenika kojima je opus hrvatskog renesansnog pjesnika, komediografa i tragediografa više od sto godina bio predmetom književnopovijesnih, jezikoslovnih i historiografskih studija.

Buran i intrigantan život dubrovačkog pisca, njegov raznolik i bogat opus (ljubavna lirika, pastoralna komedija, komediola, eruditna komedija, tragedija, a nije isključeno da je autor i nekih žanrovski drugačijih djela), inovativnost njegova stvaralaštva u žanrovskom, tematskom, stilskom i jezičnom pogledu, a ponajprije svjetonazorska i ideološka kompleksnost i intrigantnost njegova opusa razlogom su njegova današnjeg visoka statusa u nacionalnoj književnoj kulturi: statusa klasika i književnog kanona. Držićeva poetika, stil, jezik, relativno krnja ostavština, tematski svjetovi njegovih djela usmjereni na individualno i subjektivno te svjetonazorske koncepcije i ideje stalnim su poticajem znanosti o književnosti, historiografiji, lingvistici i filozofiji sve od 30-tih godina 20. stoljeća kada je Milan Rešetar (Stari pisci hrvatski, knj. 7, 2. izd., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1930.) objavio kritičko izdanje njegovih djela, popraćeno vrsnim predgovorom. Poticaj druge vrste za oblikovanje držićevskoga kanona došao je od kazališne prakse: godine 1938. izveden je u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu *Dundo Maroje* u adaptaciji i režiji Marka Foteza te od toga doba taj renesansni pisac postaje središnjim mjestom nacionalnoga repertoara i autor čija dramska riječ živo odjekuje na sceni.

U drugoj polovici 20. stoljeća Držićevo djelo doživljava brojna tumačenja, analize te interpretacije, i to ne samo među hrvatskim držićolozima nego jednako tako i među stranim proučavateljima, postavši izazov raznovrsnim književnokritičkim i književnometodološkim paradigmama. Njegov je opus bio podatan materijal i vrelo uvijek novih i zanimljivih spoznaja, što će se – vjerujemo – vidjeti i iz ovog novog *Zbornika*, svojevrsnog mlađeg brata *Zborika radova o Marinu Držiću* (ur. Jakša Ravlić, Matica hrvatska, Zagreb 1969), objavljenog u povodu 400. godišnjice pjesnikove smrti. U ovom se *Zborniku* objavljuje dvadeset i sedam znanstvenih radova, hrvatskih i stranih držićologa koji pjesnikov opus proučavaju na nov, suvremen način,

otkrivajući uvijek nova značenja i smisao njegovih tekstova, njegova razumijevanja čovjeka i njegove prirode i svijeta koji ga okružuje. Vjerujemo da će i ovaj *Zbornik*, nastao s punom sviješću da svaka generacija predočuje svoju, specifičnu sliku o nekom piscu udaljenih vremena, argumentirano posvjedočiti o bogatstvu, slojevitosti i visokoj estetskoj razini Držićeva djela.

Zagreb, rujan 2009.

Urednici

Ivo Sanader

Govor na otvorenju međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5. studenoga u Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti prigodom 500. obljetnice rođenja Marina Držića

Gospodine Predsjedniče Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti,
Poštovani članovi Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti,
Poštovane dame i gospodo,

Zadovoljstvo je biti danas u najstarijoj hrvatskoj kulturnoj i znanstvenoj instituciji, Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti, koja je snažno utjecala na razvoj našega društva čuvanjem, njegovanjem i stvaralačkim poticanjem hrvatske umjetničke i znanstvene misli, pridonoseći tako cjelokupnom napretku i, što je posebno važno, snaženju hrvatskog identiteta.

I dalja nam i bliža povijest bjelodano svjedoče o borbi za opstojnost hrvatskog naroda koja se vodila na svim područjima i svim oružjima, a naši učitelji i ljudi od pera uvijek su znali i isticali da je pisana riječ ili zapisana misao jedno od najjačih oružja.

Naši su književnici, znanstvenici i drugi važni ljudi koji su stekli svjetski ugled i na koje smo ponosni te o čijem stvaralaštvu kao narod moramo voditi brigu, oni su dakle u svojim djelima, izravno i neizravno, svjedočili o raznim povijesnim, društvenim i političkim okolnostima i utirali put nacionalnom određenju, slobodarskim idejama i hrvatskom kulturnom izričaju.

Stoga mi je posebno drago što Vas danas mogu pozdraviti u prigodi Međunarodnog znanstvenog skupa o Marinu Držiću, jednom iz plejade onih koji su afirmirali hrvatsku književnost u europskim i svjetskim okvirima.

Ljudevit Gaj ili pak Tomo Mikloušić i drugi njihovi suvremenici u prvoj polovini 19. stoljeća su predlagali da se Hrvatska suprotstavi tadašnjem apsolutizmu uspostavom "učenog društva za njegovanje prosvjete narodnim jezikom". A na tom jeziku je Marin Držić, još u 16. stoljeću, napisao ponajbolje stranice hrvatske književnosti. Tako su hrvatski preporoditelji, u nastojanjima za očuvanje hrvatskog identiteta, pronašli velikog saveznika u jednom od najboljih renesansnih pisaca Hrvatske i Europe. Kad smo prošle godine u Dubrovniku

najavili da će 2008. godina biti posvećena velikom hrvatskom književniku i komediografu Marinu Držiću, istaknuli smo i nužnost održavanja jednog ili više međunarodnih znanstvenih skupova o njemu. Stoga pozdravljamo ovaj događaj i činjenicu da se poslije Dubrovnika i Siene o Držićevu djelu prozbori i ovdje, u Zagrebu i HAZU.

Marin Držić je u svakom pogledu jedan od naših najvećih književnika, koji je stvorio vlastit i originalan stil, temeljen na domaćoj društvenoj i jezičnoj stvarnosti.

Svjetski putnik i trgovac, komedijant, orguljaš u crkvi, spretan priređivač zabava i maskarata, povratnik u rodni grad, tajnik grofa Rogendorfa i, konačno, kapelan mletačke nadbiskupije i "potencijalni" urotnik protiv vlastitoga grada u poznatim pismima Cosimu I. Mediciju – sve je to bio Marin Držić u svom burnom životu, ali nadasve meštar od pera čije riječi i danas odzvanjaju hrvatskim i svjetskim kazališnim prostorom jednako svježe i snažno kao i prije 500. godina.

"Sada im katance dvižem: neka govore, neka se govorenjem punijem nenavidosti ukažu i odkriju ljudi od trimjed, ljudi od ništa i ljudi nahvao" (Dundo Maroje).

Držić afirmira "živi govor". Nasuprot konvencijama koje je nametao tadašnji teatar, on razmiče žanrovske norme, ruši pravila. Čak i kad koristi shematizirane karaktere tradicionalne komediografije, nadopunjuje ih nekim novim psihološkim potezima i osobinama. Kao tipičan sljedbenik prirodnog i narodskog morala, kritizira licemjerje, lažnu vrlinu, snobovštinu, lakovjernost. I po tome je naš suvremenik.

Istodobno je duboki mislilac koji asimilira aktualne filozofske ideje renesanse i pretače ih u živi umjetnički govor. Bio je drukčiji od drugih.

Za razliku od onih koji su se klonili društvene kritike, on hrabro, sa snažnim nabojem i ubojitom kritičnošću progovara o svim neuralgičnim točkama i socijalnim proturječjima u Gradu navukavši na sebe gnjev "uzmožne vlastele" koja se ponašala po uhodanom principu: ne mijenjaj, ne diraj, ne provodi. "Prid kim što si veće praviji, to si veće kriviji" – s takvima se Držić nikada nije mogao pomiriti.

U trenutku kada se Hrvatska priprema i službeno pridružiti ujedinjenoj Europi te nastoji učvrstiti kulturne veze sa svijetom, podsjećanje na Držićevo djelo, koje prelazi povijesne, zemljopisne i kulturne granice, najbolji je oblik afirmacije hrvatske kulture.

Ako u Hrvatskoj donedavno nije obraćana dovoljna pozornost, ako nismo uvijek bili dovoljno angažirani na promociji vlastite baštine, a time i hrvatske kulture u širem smislu, onda su ovo prigode da to ispravimo.

Tako se uobličuje i upotpunjuje slika o hrvatskoj umjetnosti i kulturi u okviru europske uljudbe kojoj stoljećima pripadamo i koju stoljećima sustvaramo upravo kroz djela Držića i sličnih velikana. Tako i Europa ponovno otkriva i upoznaje Hrvatsku. Tako se za mnoge Hrvatska otkriva, te ponovno spoznaje i poima kao važna i nemimoilazna kulturološka karika u kolopletu uljudbe Starog kontinenta.

Dame i gospodo,

Upravo danas, kad na ovom skupu obilježavamo 500. obljetnicu rođenja velikog hrvatskog i europskog književnika, Hrvatska dobiva i najavu završetka pregovora s Europskom Unijom. To je ta posljednja dionica na našem putu od stvaranja države do njezine pune međunarodne afirmacije i reintegracije u Europu.

To je taj put od prvih slobodnih izbora, referenduma za neovisnost, na obrani zemlje i pobjedi u Domovinskom ratu, obnovi zemlje i, evo, do konačne međunarodne afirmacije Hrvatske.

Više puta sam istaknuo, ponovit ću i u ovoj prigodi: To je put kojim se Hrvatska vraća tamo gdje je uvijek pripadala.

Hrvatska se ostvarenjem svoje samostalnosti ponovno upisala u politički zemljovid Europe i Svijeta, kao što nas je prije 500 godina u europski kulturni zemljovid upisao i veliki predstavnik hrvatske renesanse – Marin Držić.

A povratkom kući u Europu, Hrvatska ostvaruje priliku za novu renesansu. Stvaramo priliku da, slobodni u EU i sigurni u NATO-u, sve hrvatske potencijale koje smo oslobodili stvaranjem države dovedemo na novu, višu razinu. Stvaramo priliku da jednom zauvijek postanemo subjekt, a nikad više objekt europske i svjetske politike. Stvaramo priliku za novu renesansu u razvitku hrvatske znanosti i umjetnosti. Stvaramo priliku za cjelokupni razvoj hrvatskog društva.

Držićeva je književnost bila europska i univerzalna zato što je u prvom redu bila hrvatska. Držićeva univerzalnost usidrena je u prilikama Dubrovnika, u riječima dunda Maroja, Mara ili Pometa, kao i u njegovu jedinstvenom daru za stavljanje "pameti na komediju". No, u svemu tome, i iznad svega toga, Držićeva biografija je primjer dosljednosti i ustrajnosti u iznošenju vlastitih stajališta.

Ta je ustrajnost i usredotočenost na cilj potrebna i nama u današnje vrijeme.

Od samostalnosti do danas potvrdili smo našu demokratičnost i učvrstili naš međunarodni položaj. Sad ulazimo u završnu fazu onoga što smo započeli prije gotovo dva desetljeća.

Dobivanjem tzv. "plana puta" za završetak pregovora s EU, definiran je vremenski okvir za ulazak Hrvatske u Europsku Uniju.

Prije toga, dobivanjem pozivnice za NATO, osigurali smo punopravno članstvo i u tom savezu zapadnih demokracija.

Međutim, i u završnici integracijskih procesa suočeni smo s mnogim izazovima, od globalne gospodarske krize do borbe protiv svakog oblika nasilja, mržnje i netolerancije.

Stoga nam je potrebna ustrajnost i usredotočenost na postizanje naših strateških ciljeva.

No, u tu završnicu ulazimo s optimizmom i pouzdanjem u sposobnosti i potencijale koje Hrvatska nedvojbeno ima.

U tu završnicu ulazimo ponosni na naša postignuća, na naš identitet i na našu kulturu.

U tom smislu želim čestitati Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti kao i Organizacijskom odboru za obilježavanje 500. obljetnice rođenja Marina Držića na organizaciji ovog međunarodnog skupa.

Isto tako želim istaknuti da smo u Dubrovniku uspjeli postaviti Meštrovićev spomenik Marinu Držiću, tj. premjestiti ga u centar grada uz vijećnicu i kazalište koje nosi njegovo ime. Hvala građanima Dubrovnika i Gradskom vijeću što su podržali ovu našu inicijativu. Držiću je tamo mjesto!

Na kraju, još jednom pozdravljam sve sudionike ovoga skupa, sa željom da nas ova obljetnica dodatno potakne da zajedničkim naporima uvrstimo Hrvatsku u političku kartu ujedinjene Europe, kao što je ju je prije pet stoljeća Marin Držić, baš kao i Marko Marulić, koje desetljeće prije njega, zlatnim slovima upisao u europski kulturni zemljovid.

Hvala

5. studenoga 2008.

Maria Rita Leto
Università "Gabriele d'Annunzio"
Chieti-Pescara

U KOJOJ JE KOMEDIJI VELMOŽNI REKTOR IGRAO LJUBAVNIKA?

U noći između 8. i 9. veljače 1542. u Sieni, u domu plemića Buoncompagna di Marcantonia della Gazzaie, održana je zabava s izvjesnom zabranjenom kazališnom predstavom. Već drugi dan nakon toga, sijenski je kapetan pravde poveo istragu i kaznio sve one koji su bili prisutni na toj predstavi. Među njima se nalazio i Marin Držić. No, koja je komedija bila predstavljena te večeri? Moja je pretpostavka da se radilo o komediji *Aurelia* nepoznatog autora, o kojoj se izgubio svaki trag i bilo kakva vijest sve do 1938. godine, kada ju je jedan znanstvenik pronašao u biblioteci u Capetownu. Interpretacija ove poznate epizode iz Držićeva života, u usporedbi s ovakvim specifičnim tekstom, može doprinijeti naznačavanju, naravno u glavnim crtama, jedne drugačije slike o dubrovačkom komediografu kao i o njegovoj kulturnoj ulozi kao *Magnifico Rettore* u Sieni.

U Držićevu životopisu, usprkos tomu što je analiziran s osobitom brižljivošću i činjenici da je bio uređen i pripremljen na osnovi arhivskih istraživanja vrsnih znanstvenika kao što su Petar Skok, Milan Rešetar, Leo Košuta i drugi, ima dosta lakuna kao i dosta neriješenih točaka. Pa ipak, na temelju ono malo činjenica koje posjedujemo, može se reći da je učinjeno poprilično. Na primjer, tijekom vremena stvorila se slika o Marinu Držiću kao razuzdanom čovjeku, "koji je uvijek bio gladan i žedan novaca"[1] i čije je okvire dobrim dijelom odredio Rešetar. Neke su činjenice analizirane upravo imajući na umu tu sliku i polazeći od Rešetarovih zaključaka koji su na brzinu prihvaćeni kao konačni. U životopisu čuvenoga dubrovačkoga komediografa posebna se pažnja poklanja sijenskom periodu koji je bez sumnje odlučujući za njegovu djelatnost budući da se Držić tek poslije boravka u Sieni javio na književnoj sceni kao kazališni autor. U ovom ću se radu zadržati na podacima i lakunama koje se odnose na sijenski period Marina Držića, s time što ću analizirati materijal koji danas imamo na raspolaganju, u nadi da sve ovo nije konačno i da će dalja arhivska

[1] Milan Rešetar [predgovor u] *Djela Marina Držića*, prir. M. Rešetar, Zagreb, JAZU, 1930, str. LVII.

istraživanja ili iznenadno sretno otkriće, kao što se to već dogodilo u prošlosti (štoviše nedavno), moći dovesti do novih zaključaka.

O sijenskim godinama Marina Držića nedostaju nam važni elementi: prije svega, moramo se zapitati zašto je Držić otišao studirati baš u Sienu a ne u Padovu, na primjer, kao što je u ono vrijeme činila većina dubrovačkih studenata? Njegov je izbor bio neobičan, tim prije ako se uzme u obzir da mu je brat Vlaho tih godina boravio u Veneciji i mogao mu je svakako pomoći da je to bilo potrebno. Znamo da su u Sieni to bile istovremeno godine velikih nemira i uzbuđenja, ali i bogatih kulturnih previranja.[2] *Studium* u Sieni u tom je periodu brojao mnoge studente iz drugih zemalja i sigurno je život studenata u Sieni bio lakši i slobodniji nego drugdje. Sijenska *Casa della Sapienza*, zahvaljujući svojim skromnim cijenama, postala je vremenom meta brojnih studenata, pa ipak je u godinama od 1533. do 1542, zbog nedostatka političke ravnoteže i financijskih sredstava, došlo do pada autoriteta, te je zbog toga bilo nemira i javnih protesta od strane stranih studenata. Moguće je pretpostaviti da je Držić bio u dodiru s nekim tko je poznavao sijensku situaciju ili tko je čak boravio u Sieni u tom periodu? Za sada još uvijek nije moguće odgovoriti na to pitanje.

Ne znamo točno ni godine u kojima je Držić boravio u toskanskom gradu. Rešetar, a s njime i drugi, iznosi kao hipotezu razdoblje od 1538. do 1545, i to čini na osnovi nekih dokumenata pronađenih u Dubrovačkom arhivu. Naime, dana 24. kolovoza 1538. Dubrovački je senat bio odredio financijsku potporu Marinu Držiću za studij u Sieni, a dva imućna i ugledna građanina jamčila su istinitost Držićeva zahtjeva. Rešetar dakle pretpostavlja da je Držić krenuo u Sienu najkasnije koncem te iste godine, dok Jorjo Tadić, a s njim i Franjo Čale, govore o listopadu 1538.[3] Ipak, u "Velikoj računskoj knjizi" moguće je pročitati da je dana 14. siječnja 1539, među izvanrednim izdacima Dubrovačke Republike za 1539. godinu, zabilježeno da treba isplatiti sto perpera don Marinu Držiću koji ide "na studije u Italiju", što očito znači da se tog datuma još uvijek nalazio u svom rodnom gradu.[4]

Dakle ono što znamo jest da je Držić, otprilike kad mu je bilo trideset godina, s financijskom potporom vlade svoga grada otišao studirati u Sienu. Što je studirao? Na koji se fakultet upisao? Ni to nije poznato jer arhivski materijal Sveučilišta u Sieni

---

2 Leo Košuta poriče da je za vrijeme republikanske vlade, koju je u ime Carstva kontrolirao Alfonso Piccolomini, Duca d'Amalfi, političkom i ekonomskom nazadovanju odgovarao i pad u kulturi (Giovanni Minnucci, Leo Košuta, *Lo Studio di Siena nei secoli XIV-XVI*, Giuffrè Editore, Milano, 1989, str. 317-8).

3 Jorjo Tadić, "Marin Držić (1508-1567)", *Dubrovački portreti*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1948, I, str. 91-125; Frano Čale, [predgovor u] Marin Držić, *Djela*, prir. F. Čale, Liber, Zagreb, 1979, str. 7-173.

4 *Libro grande di Cassa dell'anno 1537-1541. F 290; MDXXXVIII. Spese extraord.(inarie) del an(no) 1539. Adi detto /14 gennaio/p(er) cassa a Don Mari(n) di Darsa ch(e) va al studio in Italia p(er) subue(n)tione s(econ)do la p(ar)te p(erperi) C.* Usp.: Miroslav Pantić, "Novi fragmenti o Marinu Držiću", *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* knj. 65/66, sv. 1-4, Beograd, 2001, str. 28.

koji se odnosi na te godine nije sačuvan. Rešetar smatra da je u Sieni Držić morao vjerojatno učiti kanonsko pravo, ali to je samo pretpostavka u koju se na prvi pogled ne sumnja, zato što je Držić već bio klerik i opat kad je stigao u toskanski grad, a nakon povratka u Dubrovnik postao je svećenikom. Košuta, pak, u svojoj glavnoj studiji o dubrovačkom pjesniku tvrdi da je Držić studirao samo *humanae litterae*, jer u genealogiji Držića piše da je "njegovao studij književnosti" (*atese allj studi delle letere*);[5] genealogija Držića međutim ne specificira da se time bavio upravo u Sieni. To znači, dakle, da ne možemo sa sigurnošću ustvrditi što je Držić studirao u Sieni.

Prva vijest koju nalazimo o Marinu Držiću u toskanskom gradu potiče od 12. lipnja 1541, kad je bio izabran za *rectora domus Sapientiae et vicerector Universitatis studii senesis*. Zanimljivo je istaći da je *Casa della Sapienza,* koja je u početku zasnovana kao ustanova za boravak siromašnih, postala s vremenom internat za tridesetak stranih studenata i kao takva je inaugurirana 1416. godine. Kako je broj stranih studenata porastao, tako da je *Casa* postala *membro principale dello Studio*, "glavni član Studiuma", kako je definirano u odluci iz 1438, tj. najvažnije studijsko, pa i ekonomsko središte, iz koga će se potom razviti sijenski *athaeneum*. Rektor, kojega su birali studenti među samim studentima, imao je veoma važnu ulogu u životu sijenskog sveučilišta, ali ubrzo je postalo teško naći nekoga tko je htio i mogao biti rektor zbog visokih troškova s kojima se morao suočiti. Svečanost imenovanja rektora, koja bi počinjala koji dan prije raskošne parade profesora i pomoćnoga osoblja, bila je veličanstvena i predstavljala je pravi događaj za grad; no općina je morala pristupiti i imenovanju jednog vicerektora, koji je trebao obavljati iste funkcije kao i rektor, ali uz manje raskoši. Oko 1500. godine tko god je bio imenovan kao *Rettore della Sapienza* imao je i zaduženje vicerektora za studije, a i obrnuto, pa je takva situacija bila i kad je Držić bio izabran. S Držićem je rektorat studenata uostalom i okončan, možda baš zbog toga što je njegov mandat bio osobito buran i što je Držić svoj rektorat priveo kraju 26. 6. 1542, s četiri dana zakašnjenja, "u skoro buntovničkoj atmosferi".[6]

No i u vezi s izborom Držića za rektora *Case della Sapienza* imamo dosta neriješenih pitanja: znamo, na primjer, da je rektor koji je trebao biti izabran morao već stanovati u *Casi della Sapienza*, međutim to nije tako bilo u Držićevu slučaju. Zašto je Držić ipak bio izabran za rektora? Vjerno slici koju je o dubrovačkom komediografu stvorio, Rešetar govori o velikom ugledu koji je Držić uživao među studentima zahvaljujući svom veselom karakteru. Ali, radi se o pretpostavci koju Košuta ipak realnije sagledava i pripisuje izbor Držića za rektora činjenici da su i studenti koji nisu boravili u *Domusu* željeli biti predstavljeni, te da je izbor Držića bio dijelom i

[5] "Genealogija Držića" nalazi se u rukopisu Dubrovačke franjevačke biblioteke *Orrigine (sic) et descendenza della famiglia di Darsa ch(e) al presente sono citadini di Raugia* (Podrijetlo i potomci obitelji Držić koji su sada građani Dubrovnika), usp. Milan Rešetar, n. d., str. LIX-LX i Leo Košuta, "Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa (Marin Držić)", *Ricerche slavistiche* 9, Roma, 1961, str. 77.

[6] […] *in un'atmosfera quasi insurrezionale*. Giovanni Minucci, Leo Košuta, n. d., str. 537.

odjek politike uvjetovane antiiberijskim osjećajima talijanskih studenata, koji su se svi zajedno suprostavili prethodnom rektoru, Portugalcu Martinu Lopesu. Držić je ostao na položaju kao rektor godinu dana, nakon čega ne znamo je li i dalje ostao u *Casi della Sapienza*, i, ako je doista i ostao, nepoznato nam je do kada je to bilo. Podaci nam dalje govore o tome da se potom našao u Anconi, gdje je zatražio zajam, a zatim ga 1545. godine ponovo nalazimo u Dubrovniku. Znamo da nije diplomirao jer njegovo ime nije među onima koji su polagali završni ispit *athaeneuma*.[7]

Kao *Rettore della Sapienza*, s talijaniziranim imenom Marino Drusiano (Drusianus),[8] pojavljuje se u mnogim službenim spisima, a Košuta tvrdi da su najbrojniji oni koji se odnose ili potječu od strane ovoga rektora "jer je on bio najuporniji branitelj Sveučilišta, onda kada vlasti nisu željele više poštovati njegovu autonomiju".[9] S administrativne točke gledišta, u stvari, sijenskom su *Casom della Sapienza*, više od drugih talijanskih sveučilišnih internata, upravljale općinske vlasti jer je i stvorena kao rezultat čitavog niza općinskih inicijativa, a vlast rektora je dobrim dijelom ograničavao *Consiglio de' Savi* (Savjet mudrih). Iz dokumenata proizlazi da je dubrovački rektor imao nesuglasica sa Savjetom, s njihovim kamerlengom Giovanbattistom Umidiom, ali i s nekim studentima koje je isključio iz *Casa della Sapienza*.[10]

Svakako glavni događaj, onaj oko koga se zaokružuje sijensko razdoblje Marina Držića, jest čuvena epizoda koja se odnosi na jednu zabranjenu predstavu koja se držala u domu plemića Buoncompagna di Marcantonija della Gazzaie,[11] a u kojoj je Držić sudjelovao u istom razdoblju kada je bio rektor *Case della Sapienza*. Na tvrdnju, da "O ńegovom [Držićevom] privatnom životu u Sijeni imamo samo jednu vijest, ali ta je najinteresantnija iz ńegova tamošńega boravka",[12] usredotočila se pažnja biografa.

---

7 U Genealogiji Držića je Jero Vlahov Držić zabilježio da je Držić "studirao više godina u Sieni, gdje je na onom slavnom sveučilištu izabran za rektora godine 1541, a među mnogim vrijednim muževima koji su mu na tom položaju bili savjetnicima bio je i onaj veliki filozof Francesco Piccolomini" (*e tra li altri lochi studio molti anni in Siena, dove fu fatto de quella celebre vniuersita rectore l'anno del 1541, et tra molti altri valenthomeni che in quella dignita furono sua consiglieri fu quel grande filosofo Fran[cesc]o Picolhomeni*), ali ne piše da je Držić ikad diplomirao.

8 Pojavljuje se i pod imenima: Marino Raugeo, Marino Drusciano di Raugia, Marino Darsa.

9 […] *perché egli fu il più ostinato difensore dell'Universitas, allorché le autorità non vollero più rispettare la sua autonomia.* Giovanni Minnucci, Leo Košuta, n. d., str. 326. U studiji su priloženi dokumenti koji se odnose na rektora Držića.

10 Senat je čak zaprijetio smrtnom kaznom kako studentima tako i Velmožnom Rektoru ukoliko nisu imali namjere prestati sa zavadom (Leo Košuta, *n.d.*, str. 75). Zanimljivo je i to, kao što primjećuje Košuta, da Rešetar ovaj slučaj prešućuje.

11 Njegovo se ime navodi i kao Agazzari ili Della Agazzaia, a potječe od jednog posjeda te obitelji u blizini Siene. Buoncompagno di Marcantonio della Gazzaia, rođen 1507, bio je oženjen Francescom Petroni, koja je pripadala Noveschijima, *Monte dei Nove*, tj. onim obiteljima koje su tih godina upravljale gradom.

12 Milan Rešetar, n. d., str. LIX.

Ako se bolje pogleda, baš je ovu Rešetarovu tvrdnju – da se radi o "jednoj vijesti o privatnom životu" Marina Držića – potrebno možda svesti na pravu mjeru: u stvari upravo u svojstvu rektora, time što sudjeluje u predstavi, Držić ne čini ništa drugo nego "nastavlja tradiciju poklada, koju su pothranjivali i studenti koji su svake godine postavljali na scenu neku komediju pred publikom koju je sačinjavalo najbolje sijensko društvo".[13] Ovdje je ponovo riječ o slici Držića kao razuzdanog čovjeka koji na kraju uvjetuje i sâmo tumačenje čitavog događaja. Rešetar govori o "zabranjenoj komediji", a Jorjo Tadić i Jolanda Marchiori pretpostavljaju da se radilo o nemoralnoj predstavi, te zbog toga zabranjenoj.[14] U ovom slučaju čak, osim što se polazi od već unaprijed skrojene slike spisatelja o kome je riječ, koriste se moderni moralni pojmovi za jedno vrijeme u kome je bez velikog skandala budući Papa Pio II mogao napisati djelo kao što je *De duobus amantibus historiae* ili pak kardinal Bibbiena *La Calandriu*.

No, stvarnost je drugačija i s pravom Košuta poziva da se posveti više pažnje kontekstualizaciji događaja.[15] U Sieni su tih godina bile prave bune, koje je potpirivala akademija dei Bardotti,[16] tako da je oligarhijska grupa koja je vladala gradom, budući da se osjećala ugroženom i kako bi otklonila svaki povod za okupljanja, zatvorila sve akademije i strogo je zabranila sve oblike skupova. Te zabrane koje potječu iz 1533. stupile su na snagu prvo 17. siječnja 1542, a zatim i 7. veljače iste godine i oglašene već sljedećeg dana. Bilo je zabranjeno maskirati se, pripremati gozbe i zabave, a bili su zabranjeni i običaji koji su tipični za pokladne dane i u suštini su politički bezopasni, poput onih da se "bacaju naranče, limuni, tikvice ili bilo što i na bilo koju osobu, kako na žene tako i na druge, kako na prozore tako i na drugo"[17] pokazujući time jasnu namjeru da se pogode sâme poklade, koje su po svojoj prirodi prevratničke i razuzdane.

---

13 […] *continuare una tradizione carnascialesca, alimentata anche dagli scolari dello studio che ogni anno mettevano in scena una commedia di fronte a un pubblico formato dalla migliore società senese*. *Teatro goliardico senese* a c. di Giuliano Catoni e Sergio Galluzzi, Edizioni Periccioli, Siena, 1985 str. 19-20.

14 "[…] prisustvovao je u nekoj privatnoj kući predstavi neke zabranjene, *bez sumnje, nemoralne* komedije" JorjoTadić, n. d., str. 100 i, slično, Jolanda Marchiori tvrdi "da je bio čak umješen u jedan skandal jer je bio prisutan, u Sieni, na noćnoj, tajnoj predstavi jedne komedije, *zabranjene zbog svoje nemoralnosti* […]" (*fu persino coinvolto in uno scandalo per essere stato egli presente, a Siena, ad una rappresentazione notturna, clandestina, di una commedia colpita da pubblico bando per la sua licenziosità).* Jolanda Marchiori , n. d., str. 41 (moj kurziv).

15 Leo Košuta, n. d., str. 72.

16 Akademija dei Bardotti je u suštini bila prije politička stranka nego akademija ili skupina, jer su pokušali agitirati u cilju društvenog i političkog obnavljanja iz najnižih slojeva.

17 [...] *di tirare aranci, limoni, zuccari o qualunque altra cosa a qualsiasi persona, così donne come altri, così a finestre come in altro modo*. Curzio Mazzi, *La congrega de' Rozzi*, Le Monnier, Firenze, 1882, I, str. 261. Mazzi je bio prvi koji je objavio vijest o onoj večeri, a taj se podatak nalazi i u rukopisnoj kronici *Historie di Siena* Angela Bardija za godinu 1542. Skok je, međutim, objavio dokument teksta optužbe (Petar Skok, "Držićev Plakir", *Rasprave znanstvenega Društva* VI-VII, Ljubljana, 1930, str. 1-42).

Usprkos tomu se u noći 9. veljače jedno četrdesetak osoba sastalo u domu dotičnoga sijenskoga plemića, a sutradan je kapetan pravde o tome proveo istragu i optužio sve prisutne, kako one koju su glumili, tako i gledaoce. Šest sudionika u komediji dobili su bili po šest mjeseci izgona, a među njima i domaćin, Buoncompagno della Gazzaia, zato što je udomio zabavu, dok su drugi, pak, dobili po četiri mjeseca. Kazne koje su bile određene za žene bile su posve neobične: bilo im je propisano da "ne nose ni fine tkanine ni zlato sve do prstiju",[18] s tim što su gledateljice (među kojima je bila i žena vlasnika kuće) dobile po dva mjeseca kazne, šest mjeseci su dobile dvije žene koje su glumile, a godinu dana bilo je određeno madonni Eufrasiji di messer Lodovico Borghesi, koja osim što je glumila, bila se i obukla kao služavka. Niccolu Secchija i Marina Držića vlast nije kaznila, ali je odluka o kažnjavanju ovog prvog pripala grofu Francescu Sfrondatu, koji je tada bio guverner Španjolske u Sieni, i u čijoj se pratnji nalazio brešanski komediograf, dok su Velmožnog Rektora javno naveli i opomenuli u *Casi della Sapienza*.

Osim službenog spisa optužbe, posjedujemo i popis sudionika s oznakom o ulozi koju su imali u tom komadu, i koji je, po Košuti, poslužio službeniku vlasti kao podsjetnik u trenutku kad su optuženi bili sazvani. Znamo dakle tko je sudjelovao na toj zabavi, tko je glumio, kazne koje su primili, a znamo i da je "Velmožni Rektor glumio ljubavnika" (*Magnifico Rettore fece l'amante*). O komediji međutim ne znamo ništa, pa i u ovom slučaju možemo samo formulirati polazne postavke za donošenje kakvog suda o cijelom događaju. Mogli bismo, dakle, pretpostaviti da se radilo o jednoj Secchijevoj komediji koja je nakon toga izgubljena, ili pak upravo Držićevoj, s obzirom da su Secchi i Držić među gostima bili "najkvalificiranije osobe u organizaciji i postavljanju predstave na scenu".[19] I Čale smatra da ne treba isključiti pretpostavku po kojoj je komediju mogao napisati Držić, i da ju je čak možda mogao i režirati, organizirati, pa i skladati glazbu, budući da je sasvim bio u stanju to sve i učiniti.[20] U očekivanju jednog novog otkrića koje bi potvrdilo tu pretpostavku, a koje bi nam sigurno bilo veliko zadovoljstvo otkriti, trebamo se držati podataka koje imamo na raspolaganju.

Košuta, na osnovi popisa likova, isključuje da se moglo raditi o Plautovoj ili Terencijevoj komediji jer je jedan od likova pedant, lik koji je uvela renesansna komedija. Istovremeno isključuje mogućnost da se radi o komedijama iz sijenskog repertoara koje poznajemo kao *Gl'Ingannati*, *L'amor costante*, *l'Alessandro* itd., upravo zbog toga što se likovi ne podudaraju i zato što "je u njima spolno prerušavanje nerazdvo-

---

18 […] *non portare né drappo né oro sino in dito.* Curzio Mazzi, n. d., str. 261.

19 […] *le persone più qualificate ad assumersi l'organizzazione dello spettacolo e la messa in scena della commedia*. Leo Košuta, n. d., str. 81.

20 "Nije neuvjerljiva pretpostavka da je taj tekst […] napisao sam Držić, i da ga je možda sam organizirao i režirao i glazbu mu složio, budući da je za sve to bio i te kako sposoban" Frano Čale, n. d., str. 10.

jivo od same radnje".[21] Košuta smatra da popis koji je sastavio zapisničar vlasti posjeduje veoma uvjerljivu dokumentarnu vrijednost, ali ovaj popis – podsjetnik, kako ga definira Košuta – u suštini je sumaran: iz njega proizlazi da su čak tri sudionika glumili neki ne točno određen "drugi lik" (*altro personaggio*). Kako možemo biti sigurni da je popis potpun ili da svatko od glumaca nije glumio više uloga? Službenika nije zanimala komedija sama po sebi, što je očito već i po tome što ne spominje ni naslov, niti ime autora, već je želio točno znati koga i kako kazniti. U tom smislu bilo bi ograničavajuće smatrati njegov dokument običnim izvještajem o nekom stvarnom događaju, već taj njegov pisani dokaz, sa svim svojim odabirom materijala, cenzurama i zapažanjima, predstavlja sam po sebi jednu priču, jedno prvo tumačenje činjenica. Stoga, imajući sve ovo u vidu, kako bi se mogao protumačiti događaj o kome je riječ? I kad bismo se odmaknuli od čisto filološkog pristupa, i kad bismo taj događaj stavili u kontekst povijesno-političkih tema koje su kružile u to vrijeme, koje bi nove pretpostavke bilo moguće iznijeti?

Ako se prihvati ova premisa, otvara se čitav spektar mogućnosti objašnjavanja cjelokupnog događaja. Idući dakle u tom smjeru, moja je pretpostavka dvostruka: s jedne strane bih rekla da bi tekst koji je predstavljen u domu Della Gazzaie mogao biti *Aurelia*, komedija koja ima misterioznu povijest, upravo kao i onaj komad koji je predstavljen u noći 9. veljače 1542; s druge strane, pak, naglasila bih da jedna ponovna interpretacija epizode iz Držićeva života u ovom ključu – upravo u usporedbi s jednim specifičnim tekstom, koliko god da je hipotetičan – može doprinijeti naznačavanju, naravno u glavnim crtama, jedne drugačije slike o dubrovačkom komediografu.

Što nas to, dakle, navodi na pomisao da se radi o komediji koja je predstavljena te večeri u Sieni? *Aurelia* je anonimna komedija kojoj se izgubio svaki trag i bilo kakva vijest sve do 1938. godine, kad ju je Odoardo Bizzarri našao slučajno u Javnoj knjižnici Capetowna, među dragocjenim tekstovima kolekcije Grey, tj. kolekcije koju je knjižnici poklonio bibliofil i diplomat sir George Grey. Na nju je ukazao taj talijanski znanstvenik u časopisu *Rivista del teatro*, no dugo vremena nije privlačila pažnju talijanista, a tek je godine 1981. objavljena u izdanju Sorbonne.[22] Smatra se, na temelju aluzija o događajima tog vremena, da je *Aurelia* sastavljena negdje između 1530-31, ali da je Prolog sigurno kasnije dopisan s obzirom da se u njemu kaže da je "premudra tikva zatvorila svoja usta"([...] *da che la sapientissima zucca ha chiuso la bocca sua*) – prazna tikva koja sadrži sol bila je simbol Akademije degli Intronati, koja nije bila aktivna od 1533. do 1543. Ne znamo kad je *Aurelia* bila predstavljena, ali iz

[21] […] *in queste il travestimento di sesso è inseparabile dall'azione stessa*. Leo Košuta, n. d., str. 80.

[22] O. Bizzarri, "L'Aurelia, commedia cinquecentesca d'ignoto, inedita e sconosciuta", *Rivista italiana del dramma* 2, 1, Roma, 1938, str. 335-352; *Aurelia* (*comédie anonyme du XVIe siècle*), ed. crit., introduction et notes par Mireille Celse-Blanc, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1981.

Prologa je očito da se to dogodilo pred izabranom publikom "prevrle gospode" (*nobilissimi signori*), kao što je slučaj s publikom koja se okupila u domu Della Gazzaie.

Pa ipak, Mireille Celse-Blanc, koja je priredila izdanje ovog djela, odlučno isključuje mogućnost da bi se moglo raditi o istoj komediji koja je bila predstavljena u domu sijenskog plemića,[23] i to potvrđuje na temelju činjenice da se likovi na popisu (koji prinosi u bilješci navodeći ih prema Košutinom članku) ne podudaraju s onima u *Aureliji*.

Likova u *Aureliji*, ustvari, uzimajući u obzir i čitatelja Prologa, ima sedamnaest, u usporedbi s deset likova s popisa komada odigranog 9. veljače:

Buoncompagno fece el prohemio o prologo
Il Magnifico Rettore fece l'amante
Agustino Bertino il pedante
Mariano Lentio il parasito
Petro Gioanne de Silvestro un altro personaggio
Madona Eufrasia la serva, mutati li soliti panni
Madona Francesca
Madona Elisabetta} le patrone
Mutio Pecchio fece un altro personaggio con barba posticia
Angelo Galgano fece un altro personaggio.[24]

No, Košuta navodi da su u predstavi sudjelovali i svjedoci procesa, Lucio, Ritio i Scipione "kao i izvjesni Alemano Umbertino, i koji su je skupa pratili pjesmom, a Ritio i svojom lutnjom".[25] Dakle nije uopće sigurno koliko ljudi je stvarno sudjelovalo u komediji, može biti trinaest, ili čak četrnaest; s druge strane, pak, možemo li sa sigurnošću isključiti, kao što smo i naveli, da neki glumci nisu igrali više uloga? Osim toga, ne bi li bilo moguće pretpostaviti da je *Aurelia* bila predstavljena u skraćenom obliku, tj. bez nekih sporednih epizoda koje nisu u izravnoj vezi s glavnim zapletom?

Radnja *Aurelije* je tipična za mnoge renesansne komedije, koju kompliciraju otmice, pirati, zamjene osoba: Virginia, posvojena kći Cristofana, ljubi i ljubljena je od strane Silvija Salimbenija iz Siene, ali njenu ruku prosi i Španjolac Odorico, nećak carskog izaslanika Don Lopesa, ali i Alessandro, student iz Genove. U trenutku u kome Odorico izlazi na dvoboj s Alessandrom, koji je prethodno zaveo Lauru, sestru

---

23 *Les minutes du procès ne donnent que peu de renseignements sur la comédie qui fut représentée ce soir-là et la seule certitude qui s'en dégage est qu'il ne pouvait s'agir de l'Aurelia*. ("Službeni spisi procesa pružaju tek nešto podataka o komediji koja je predstavljena te večeri i jedino što je izvjesno je da ne može biti riječi o Aureliji.") M. Celse-Blanc, [predgovor u] *Aurelia*, n.d., str. 28.

24 Nav. po Košuti, n. d., str. 79.

25 […] *e in più un Alemano Umbertino che, insieme, la accompagnavano con canti e Ritio anche con il suo liuto.* Košuta, n. d., str. 80.

Fulvija Salimbenija, Silvijeva rođaka, na scenu stiže i stara dojilja Locasta, koja u Virginiji prepoznaje Aureliju, koju je tražila godinama. Starica otkriva da je Odorico rođeni brat Virginije/Aurelije a da je Alessandro posvojen. U tom trenutku zaplet se razrješava i Aurelia, kojoj su braća darovali bogat miraz, može se udati za Silvija, dok Alessandro ispravlja grešku i ženi se Laurom. To je središnja radnja, no komedija je obogaćena sporednim likovima i epizodama, koji su također karakteristični za renesansnu komediju.

Ako se uzme u obzir činjenica da je službenik vlasti bio nedovoljno točan u određivanju likova komedije u svom popisu, kao što i jest, onda je neosporno da je moguće naći ove iste likove i u *Aureliji*: i ovdje, dakle, imamo ljubavnika (Silvio, a zatim imamo i druga dva), jednog parazita (Famelico), dvije gazdarice (Virginia/Aurelia i Laura), jednu služavku (Betta, ali tu je i služavka Lucina), dok bi lik s lažnom bradom mogao odgovarati fratru-augustincu. Jedini lik koji zbunjuje je u stvari lik pedanta, koji bi u *Aureliji* mogao odgovarati Fulviju Salimbeniju, pjesniku i akademiku, koji međutim ne posjeduje iste karakteristike pedanta iz renesansne komedije.

Aurelia je u svemu i po svemu sijenska komedija, po mjestu radnje, po imenima likova i po domoljubnim osjećajima za grad. Antišpanjolske aluzije su stalno prisutne, štoviše, moglo bi se reći da predstavljaju liniju vodilju u cijeloj komediji, koja je posebna i po tome što se odnosi na događaje koji su potresali Sienu tih godina XVI. stoljeća. Iznimno je jak antiklerikalni osjećaj: augustinskog fratra, fra Paraclita, hipokrita odanog uživanjima koji otkriva jednu činjenicu koja mu je ispovjeđena, treba možda dovesti u vezu sa zavadama koje su karakterizirale odnose među studentima sijenskog sveučilišta i augustinskim fratrima: oni su se često svađali i bacali kamenje jedni na druge. Lik seljanina, Scheggionea – koji komediju dovodi u vezu prije s Akademijom de' Rozzi nego s Akademijom degli Intronati (ali druga pretpostavka je možda vjerodostojnija, štoviše M. Celse-Blanc spominje kao autora Antonija Vignalija, utemeljitelja Akademije degli Intronati), iako je, s jedne strane, poseban u odnosu na druge komedije Akademije degli Intronati – podsjeća nas pak toliko na Držićeva Stanca svojom prostodušnošću i načinom na koji pogrešno shvaća ono što mu biva rečeno.

Dakle, imajući na umu podatke, likove (sa svim navedenim ograničenjima) kao i temu, očito je da postoje uvjeti za pretpostavku da je *Aurelia* mogla biti ta komedija o kojoj je riječ, i možda bi je talijanski i hrvatski teatarski stručnjaci trebali uzeti u obzir u tom smislu. To što je komedija potom nestala i što je stoljećima bila okružena šutnjom, možda bi mogla biti posljedica tog bolnog događaja koji je pogodio mnoge sijenske plemiće koji su zbog predstave bili izgnani iz svog grada (osim toga su morali platiti visoku globu).

Međutim, vratimo se na drugi vid moje pretpostavke, tj. na to kako se slika o Držiću može promijeniti u odnosu na novo tumačenje ovog događaja: ne radi se, dakle, o razuzdanom studentu koji ne poštuje dužnost rektora koja mu je dodijeljena time što sudjeluje u jednoj zabranjenoj predstavi – slika koju je odredio Rešetar i koja

se kao takva od tada i prenosi – već naprotiv, o rektoru koji, nastavljajući tradiciju rektora da sudjeluju u jednoj komediji u vrijeme poklada, potvrđuje autonomiju i autoritet svog položaja usprkos neopravdanim zabranama. U ovom smislu je *Aurelia* zbog svog političkog sadržaja, zbog aluzija na jedan ponosan i nezavisan grad koji je stavljen u situaciju da su mu prava bila zgažena, mogla sasvim dobro poslužiti toj prilici.

The Magnifico Rettore Performs the Role of the Lover: in which Comedy?

Summary

The night of the 8th February 1542, in the house of the nobleman Buoncompagno di Marcantonio della Gazzaia, in Siena, a play-acting took place at a time when such performances had been forbidden by local authorities. The following day, an investigation carried out by the Siena chief of Justice resulted in the sentencing of all the people who played in, or assisted to, the comedy. Marin Držić was among them. But which was the comedy staged that night? I suggest that it could be *Aurelia*, a comedy which lay forgotten for centuries until 1938, when a scholar found it in Capetown. A re-reading of the well known episode in Držić's biography against the backdrop of this play puts his personality, as well as the cultural role he played as *Magnifico Rettore* in Siena, in a new light.

David Šporer
Filozofski fakultet
Zagreb

RENESANSNI AUTORI, STIGMATIZACIJA TISKA I PRVA IZDANJA MARINA DRŽIĆA

U članku se razmatra shvaćanje autorstva i odnos prema tisku Marina Držića iz perspektive koju nudi hipoteza o stigmatiziranosti tiskanja poezije u XVI. stoljeću. Budući da se ta hipoteza izvorno javlja u vezi s engleskom renesansom, članak predstavlja pokušaj njezine adaptacije i primjene u kontekstu renesansnog Dubrovnika. Naznačene su retoričke konvencije koje čine uobičajeni dio "izlika za tiskanje", a koje se pojavljuju i u Držićevim posvetama. Zaključna razmatranja upućuju na moguću usporedbu Držića i Bena Jonsona u pogledu odnosa prema tisku.

U proučavanju engleske renesansne književnosti brojni su radovi,[1] kako starijeg tako i novijeg datuma, posvećeni pitanju autorstva. Jedan od razloga za to, od onih koji prvi padaju napamet, proizlazi iz interesa za Williama Shakespearea kao najglasovitijeg autora tog razdoblja, uz čije se autorstvo vezuju mnoge kontroverzne pretpostavke. Taj, kroz prošlost prevladavajući tip bavljenja autorstvom, odnosi se na pitanja atribucije i ima vrlo širok raspon pristupa. Poznati su razni pokušaji dokazivanja da iza Shakespeareova opusa stoji netko drugi, postoje čak i udruge građana koje se bave tim pitanjem nastojeći pokazati da Shakespeare nije mogao sastaviti sve ono što mu se pripisuje. Pored takvih pretpostavki i napora koji se ulaže u istraživanja i dokazivanja te vrste, postoji i drugi, više znanstven tekstološki i bibliografski put koji u nesigurnim slučajevima pojedinih djela ili njihovih pojedinih dijelova nastoji utvrditi pravog autora. Bez obzira na to gleda li se na pitanje Shakespeareova autorstva iz perspektive sasvim fantastičnih hipoteza, koje su danas više-manje napuštene u ozbiljnoj stručnoj literaturi, ili pak pedantnih stilskih i tekstoloških analiza koje su u svojim za-

[1] U članku će, u skladu s terminologijom uvriježenom na engleskom jeziku, biti zadržan naziv renesansna književnost, bez obzira na to što se ne radi o renesansi u striktnom, ili za većinu vodećih onodobnih europskih književnosti (poput talijanske), uobičajenom smislu tog naziva. Angloamerički povjesničari književnosti kada žele izbjeći kronološke nedoumice ili pak neki od uobičajenih naziva deriviranih iz političke povijesti preferiraju naziv rano novovjekovlje (*early modern*).

ključcima umjerenije i vjerodostojnije, kao ključan problem postavlja se i nastoji riješiti pitanje atribucije.

Međutim, ima još jedan način razmatranja pitanja autorstva koji nije sasvim nov, ali koji u posljednjih dvadesetak ili tridesetak godina dobiva novi ili dodatni zamah u kontekstu povijesti knjige kao relativno novog pristupa koji nadopunjuje tradicionalnu bibliografsku i tekstološku analizu. Da nije posrijedi posve nova pojava, svjedoče studije ili članci na engleskom u posljednjih pedesetak godina, a koji se bave pitanjima koja možda najbolje sažima jedno: kakve su bile konkretne prilike u kojima su pisali i objavljivali autori u renesansi?[2]

To jednostavno pitanje sažima nijanse niza drugih srodnih pitanja i kompliciran okvir proučavanja u kojem se prožimaju brojne discipline: povijest, sociologija, antropologija, znanost o književnosti, bibliografija, tekstologija. Povijest knjige, kao pristup nastao na tragu postavki francuske nove povijesti koja se bavi svakodnevicom, daje nov poticaj takvim interesima i vodi transformaciji proučavanja autora i autorstva u starijim književnim razdobljima iz bibliografsko-tekstološke perspektive prema nečem što možda najbolje sažima izraz Dona F. McKenzia - bibliografija kao "sociologija teksta".[3]

U povijesti starije hrvatske književnosti pitanje autorstva pojavljivalo se ponajprije u onom prvom vidu rješavanja pitanja atribucije. Pitanja kakva se postavljaju u vezi s autorstvom u svjetlu perspektive koju nudi bibliografija kao sociologija teksta, nisu se nametala u vezi s domaćom starijom književnošću. Takav tip istraživanja ili rekonstrukcije koji bi pokušao prikazati kako su renesansni autori gledali na vlastito ili tuđe autorstvo i na književnost i kakav su društveni status imali književni autori, u nas tek predstoji.

Knjige i rasprave koje se bave shvaćanjem autorstva u renesansi velikim dijelom počivaju na preispitivanju ili rekonstruiranju povijesnog i društvenog konteksta na temelju novih ali i otprije poznatih podataka ili indicija. Jedno od pomagala su i analize tekstualnih parafernalija, raznih nefikcionalnih ili uvjetno nefikcionalnih tekstova koji uokviruju književna djela (posvete, predgovori, prolozi, pisma, poslanice i prigodne pjesme, sudski zapisnici i sl.), a kojima se kao određene indicije mogu pribrojiti i elementi opreme izdanja (ilustracije, vidljivost ili nepojavljivanje imena autora na naslovnici).[4] Odnos Marina Držića prema vlastitom autorstvu i prema

---

[2] Jedan od dobrih primjera bila bi studija G. E. Bentleya, *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time 1590-1642*, Princeton University Press, Princeton, 1971.

[3] Don F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, The British Library, London, 1986, str. 5.

[4] Ili *paratekst* kako se – slijedeći Gérarda Genetta – često naziva popratna građa koja uokviruje književni tekst poput naslovnica, predgovora, posveta, podnaslova, ilustracija. Na potrebu prilagođavanja termina za bavljenje renesansnim autorima – budući da ga Genette upotrebljava u vezi s modernističkom i suvremenom književnošću – upozorava Cynthia Brown, v. Cynthia J. Brown, *Poets, Patrons, and Printers*, Cornell University Press, Ithaca, 1995, str. 7.

tiskanju djela može – ako ga se pokuša usporediti s autorima iz drugih sredina na temelju analiza koje se bave sličnim pitanjima u vezi s renesansnom književnošću – dobiti neke nove dimenzije ili se barem otprije postojeća naslućivanja mogu postaviti na malo čvršće temelje.

Prvo što se može uočiti tiče se imenovanja autora. U kontekstu razmatranja percepcije autorstva čini se vrlo interesantnim da Držić sebe izravno imenuje, i to gotovo od samog početka literarne karijere. I premda se za pojedine dijelove njegova opusa, poput lirike, teže može utvrditi pretpostavljena kronologija nastanka, u vezi s nekim djelima, recimo s *Tirenom*, pojavljuju se podaci koji služe kao orijentiri za rekonstrukciju cjelovite kronologije. No, neovisno o gotovo nerješivim problemima definitivnog utvrđivanja kronologije opusa, za sadašnju raspravu relevantnima se pokazuju dijelovi opusa koji se smatraju najranijima.

U pogledu lirike teško se može datirati nastanak pojedinih pjesama, pa se mnogo spekuliralo o tome piše li ih on prije početka svoje dramatičarske karijere ili paralelno s dramama. U povijesti književnosti do danas prevladava mišljenje da Držić ljubavnu liriku – uz iznimku pojedinih prigodnih ili elegijskih pjesama – većinom piše prije odlaska u Siennu.[5] To prevladavajuće mišljenje osporavali su Rafo Bogišić i Svetozar Petrović. Kako napominje Petrović, izgleda kao da se Držićeva lirika smještala u mladost i diletantske pokušaje u godinama učenja zanata samo zbog toga što se njezina kvaliteta procjenjivala kao loša.[6] Povjesničari su većinom Držićeve *Pjesni ljuvene* sagledavali kao konvencionalni petrarkizam i liriku koja se uvelike oslanja na slavne Držićeve prethodnike poput Šiška Menčetića i rođaka Džore Držića, te u skladu s tim, kako ne donosi ništa novo i originalno, jednostavno mora pripadati krugu početničkih pokušaja i pogrešaka. Tu se već nailazi na jednu vrstu anakronizma – česte boljke povijesti književnosti – jer se renesansno shvaćanje konvencionalnosti i originalnosti uvelike razlikovalo od nazora kakve su o tim pojmovima imali povjesničari književnosti od devetnaestog stoljeća naovamo.[7]

Ostavljajući pitanja originalnosti i iz nje izvedene procjene vrijednosti i pretpostavljene kronologije Držićeve lirike po strani, može se u vezi s *Pjesnima* uočiti nešto

---

[5] Milan Rešetar, "Uvod", u: *Djela Marina Držića*, SPH (VII), prir. Milan Rešetar, JAZU, Zagreb, 1930, str. LXXVI. Dalje će Rešetarovo izdanje biti citirano u skraćenom obliku kao *Djela Marina Držića*. Svetozar Petrović daje pregled većinskog mišljenja o lirici kao Držićevu mladenačkom poslu po autorima (Branko Vodnik, Milan Rešetar, Mihovil Kombol, Miroslav Pantić), v. Svetozar Petrović, "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", *Umjetnost riječi*, br. 1, 1967, str. 6-7.

[6] Svetozar Petrović, "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", str. 7.

[7] Ovdje će pitanje renesansnog shvaćanja originalnosti biti ostavljeno po strani, kako zbog toga što nije presudno za ovu raspravu, tako i zbog toga što se ne može adekvatno obraditi u jednom odlomku ili bilješci. U svakom slučaju u nizu radova na tu temu naglašava se neadekvatnost primjene suvremenog shvaćanja originalnosti (formiranog nakon romantizma) na renesansno razdoblje, a na to u svojem članku upozorava i Petrović. V. Svetozar Petrović, "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", str. 5.

drugo ako ih se promotri u kontekstu prethodno spomenutih razmatranja autorstva smještenih u široki okvir povijesti knjige. U pjesmama se pojavljuju elementi koji, s jedne strane, pokazuju sličnost s praksom uobičajenom i u nekim drugim europskim književnostima – poput spomenute engleske renesansne književnosti - u doba u kojem se još uvelike miješaju epoha tiska i epoha rukopisa. Pored toga, *Pjesni* nam mogu nešto otkriti i o Držićevu odnosu prema vlastitim djelima i prema njihovu tiskanju.

Primjerice, akrostihovi se mogu tumačiti kao vrsta dosjetke s jasnom estetskom funkcijom, tip larpurlartističke igre autora i čitatelja. Kada se pak akrostihovi počnu sagledavati u socijalnom kontekstu i u tipu medija uz koji neko djelo može biti vezano, tada se pojavljuju još neke funkcije.

Jedna od funkcija akrostihova sastojala se od demonstriranja autorova majstorstva i zabavljanja izabrane publike kojoj se rukopis lirike upućivao na čitanje.[8] Naime za razliku od situacije koja se uobičajila kasnije, razvojem tiskarstva i tržišta knjigama, autori su u epohi rukopisnog "objavljivanja" pred očima vrlo često imali konkretne, a ne apstraktne čitatelje.[9] Dakle, akrostihovi imaju uobičajenu dimenziju koja se različito nijansira u dva različita recepcijska konteksta. U slučaju suvremenih i za Držića apstraktnih čitatelja čiju perspektivu bitno obilježavaju romantičarski nazori o umjetnosti, akrostihovi imaju jasnu estetsku i nepraktičnu namjenu poticanja bezinteresnog sviđanja, a u slučaju konkretnih čitatelja iz njegova doba dobivaju, pored zabave, i nešto više praktičnu svrhu pokazivanja vlastitog pjesničkog umijeća, dokazivanja da autor dobro vlada trikovima zanata.

Pored tih dviju sličnih funkcija ili varijanti zabavno-estetske funkcije, još jedna važna funkcija akrostihova sastojala se u naznačivanju i potvrđivanju vlastitog autorstva, obilježavanju djela kao vlastitog bez obzira na to što se još ne može govoriti o vlasništvu u smislu koji ono u pogledu književnih djela ima nakon pojave autorskih prava. Akrostihovi su tako bili jedna vrsta šifriranih "tekstualnih potpisa" kojima autori:

> "u kasnom srednjem vijeku svoje ime i identitet inkorporiraju u svoje tekstove".[10]

---

[8] Cynthia J. Brown, *Poets, Patrons, and Printers*, str. 154-155. Brown akrostihove sagledava u širem kontekstu "onomastičkog poigravanja" s publikom u vidu igara riječima, anagrama i sličnih kodiranja autorova imena.

[9] U vezi upotrebe termina "objavljivanje" za djela u rukopisnom optjecaju te razlike između davanja dijelova rukopisa na čitanje u odnosu na "izdavanje" cjeline v. Brian Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, str. 49., te Elizabeth Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press (Canto), Cambridge, 2000, str. 9.

[10] Cynthia J. Brown, *Poets, Patrons, and Printers*, str. 154.

Tekstualni potpisi imali su razne oblike, različitog stupnja kompliciranosti. Uz akrostihove i anagrame te anagrame u akrostihovima, pojavljuju se i "autorski znakovi" i ilustracije, te "metaforički potpisi" koji su obuhvaćali igre riječima koje bi asocijacijom otkrivale ime autora.[11] Nastanak takvih različitih mehanizama potpisivanja kroz verbalnu (u slučaju metaforičkih potpisa ili potpisa kroz igru riječima) ili pak vizualnu (u slučaju akrostihova i ilustracija) igru autora sa svojim slušateljima i čitateljima vezuje se uz rukopisno kruženje književnosti.[12] Ti se mehanizmi koriste ne samo radi pokazivanja pjesničke vještine, nego i zbog neustaljenosti naslovnice u rukopisima i općenite nestandardiziranosti podataka o izdanju koji su se najčešće – za razliku od kasnije situacije s tiskanim knjigama – nalazili u kolofonu:

> "Štoviše, za razliku od oglašavanja autorova imena na naslovnici i u kolofonu – podložnog iskrivljenjima silnica izvan njegova dosega – tekstualna kodiranja autorskog identiteta predstavljala su najsigurniji način da objave i kontroliraju povezanost sa svojim djelima".[13]

Autori su stoga, osim što su bili naviknuti na to da ime patrona, prepisivača ili "izdavača" figurira kao podjednako važno ili čak važnije od njihovog, jednako tako bili navikli da im se ime niti ne pojavljuje u opremi izdanja. Upravo se s takvim običajima može povezati praksa tekstualnih potpisa, odnosno upisivanja autora u tekst "metaforičkim potpisima" ili akrostihovima.

U Držićevu "kanconijeru" akrostihovi se, kako su uočili brojni komentatori, pojavljuju na više mjesta i s različitim stupnjem kompliciranosti. Kronologija tih komentara pokazuje kako su se postupno, s vremenom, dokumentirala različita mjesta na kojima se akrostihovi pojavljuju i mehanizmi koje u njima Držić upotrebljava.

Tako, primjerice, Rešetar navodi svega nekoliko mjesta: pjesma 19. s akrostihom PAVLA[14] – bilo stvarna osoba u koju se po nekim izvorima Držić zaljubio,[15] bilo fik-

---

11 Cynthia J. Brown, *Poets, Patrons, and Printers*, str. 155.

12 Treba napomenuti i da se Brown u analizama ne ograničava samo na rukopise, nego se bavi prijelaznim razdobljem, preklapanjem rukopisne ere i ranog tiskarstva, i koristi primjere djela koja se pojavljuju i u rukopisnim i u ranim tiskanim varijantama.

13 Cynthia J. Brown, *Poets, Patrons, and Printers*, str. 154.

14 Prema novoj numeraciji s obzirom na razdvajanje pjesme 10 koja se u izdanju Milana Rešetara pojavljuje kao jedna, dok se u kasnijim izdanjima ta pjesma obično razdvaja na dvije u skladu s dokazima Svetozara Petrovića upravo u njegovom citiranom članku, v. Svetozar Petrović, "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", str. 8, n. 8

15 Rešetar komentira Ignjata Đurđevića koji u *Vitae illustrium rhacusinorum* navodi da se Pava odnosi na Držićevu *femme fatale* kao nešto prilično slabo utemeljeno, odnosno utemeljeno isključivo na akrostihu 19. pjesme, v. Milan Rešetar, "Uvod", str. XL.

cionalni petrarkistički konstrukt – te, kako navodi dalje u fusnoti "možda i PAVA" u 3. pjesmi, te nastavlja:

> "drugog ženskog imena kao akrostih u D-ća ja ne nalazim,
> dok P. Popović(…) tvrdi da ima 'Paula, Pera i t. d.'. Tačno
> je naprotiv da ima njegovo ime kao akrostih"[16]

I zatim Rešetar, kao primjere pjesnikova upisivanja u vlastite pjesme, navodi akrostihove u 14. pjesmi (akrostih MARINA) i 17. pjesmi (MAROVA), a popisu akrostihova dodaje i 2. pjesmu (akrostih LIPA SLAVNA).

Taj popis nadopunjuje i upotpunjuje Petrović u već citiranoj raspravi i navodi još neke mehanizme kojima se Držić koristio.[17] Ne samo da se pojavljuju vanjski akrostihovi – koje popisuje Rešetar – nego se kod Držića javljaju i unutarnji akrostihovi: u 7. pjesmi (akrostih ANICA), i u 8. (SPASA). Pored toga, u nekim se pjesmama pojavljuju kombinirano unutarnji i vanjski akrostih, odnosno dvostruki akrostihovi. Tako se vanjskom akrostihu (LIPA SLAVNA) iz 2. pjesme – koji navodi Rešetar – pridodaje unutarnji (ANICA VIL), a uz vanjski iz 17. pjesme (MAROVA) unutarnji (PERA PERA), te kako nastavlja Petrović:

> "a rekao bih da u ovom posljednjem treba prije 'marova'
> čitati i 'p', tj. 'Pera', i poslije 'l', tj. lipos"

te upućuje i na 14. pjesmu.[18]

U toj pjesmi pojavljuje se pored slova P na početku – koje Rešetar ne pribraja akrostihu – i slovo D, pa bi akrostih u cjelini glasio P MARINA D, odnosno protumačen kao šifra Pera, ili Pava, (ili možda čak i Pjesan) Marina Držića. Ono što sugerira Petrović – čitanje elementa akrostiha i vodoravno u retku u vezi s akrostihom 14. pjesme (P MAROVA L, i to L kao LIPOS) – pojavljuje se i na drugim mjestima. Tako se u 8. pjesmi, pored unutarnjeg akrostiha, na koji pažnju skreće Petrović, pojavljuje i ponavljanje u vanjskom akrostihu prve riječi pjesme (DVI kao akrostih i "Dvi" na početku prvog stiha). U vezi s posljednjom 28. (ili po staroj numeraciji 27.) pjesmom – pjesmom koje nema u najranijim tiskanim izdanjima i koju Rešetar dodaje Držićevu kanonu – Petrović ukazuje na mogućnost kombiniranog unutarnjeg i vanjskog akrostiha, koji se u prepisivanju mogao poremetiti. U slučaju vanjskog akrostiha MUDIVODA (odnosno MUTIVODA) opet bi se radilo o nekoj vrsti imenovanja pjesnika jer se možda – kako sugerira Petrović – u tom obliku pojavljuje neki od Držićevih nadimaka.[19]

---

16 Milan Rešetar, "Uvod", str. XL.

17 Svetozar Petrović, "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", str. 9.

18 Odnosno u Petrovićevu tekstu 13. jer se on pridržava Rešetarove numeracije.

19 Svetozar Petrović, "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", str. 9.

Sagledavanje akrostihova u njihovoj socijalno-pragmatičnoj, osim one zabavno-estetske funkcije, omogućuje određene pretpostavke ili potvrđuje već postojeće. Ponajprije, na temelju onoga na što – u posveti Maru Makuli Puciću – ukazuje Držić, može se zaključiti da su se neka njegova djela (*Tirena*) prepisivala u rukopisnom kruženju, pa su, vjerojatno, i druga Držićeva djela, poput pjesama, također rukopisno kružila u Dubrovniku i prije njegove veće afirmacije scenskim izvedbama i tiskanim izdanjem. Dakako, Držićeve izjave mogu biti i samo autorska poza. No, osim što se čini posve očekivanim da autori daju svoje rukopise drugima na čitanje, i što se radilo o uobičajenoj renesansnoj praksi, indicije poput prepisivačkih grešaka, na koje ukazuje Petrović, kao i akrostihovi s njegovim imenom koji nisu služili isključivo zabavi nego i potpisivanju ili upisivanju autora u vlastita djela, bile bi dodatne potvrde rukopisnog kruženja Držićevih djela.

Osim ovog zaključka – kojem se u našoj književnoj historiografiji nije posvećivala naročita pažnja jer se vjerojatno smatrao samorazumljivim – mnogo se važnijim čini što to ukazuje na još veću vjerojatnost Petrovićeve pretpostavke da Držić objavljuje izbor iz lirike, i to izbor koji daje presjek. Zbog toga što se Držić shvaćao prvenstveno kao komediograf, i s druge strane zbog toga što su se njegove pjesme procjenjivale kao "ništa novo" u odnosu na prethodnike, te zbog navodne nespojivosti njegova svećeništva s pisanjem ljubavne lirike, *Pjesni* su se pripisivale mladenačkom učenju i vježbanju od kojeg nije moglo ostati mnogo više od tiskanog.[20] Za razliku od Rešetarova zaključka kako Držić nije napisao mnogo više pjesama od onih koje su izdane u tiskanom obliku, indicije koje ukazuju na rukopisno kruženje govorile bi u prilog Petrovićeva zaključka koji implicitno donosi i kritiku Rešetara (pa i većeg dijela književnopovijesne tradicije ocjenjivanja Držićeve lirike):

> "U stvari, prema onome što danas znademo, čini se vjerojatnijom pretpostavka da Pjesni ljuvene sadržavaju izbor iz Držićeve ljubavne lirike, s naglaskom baš na pjesmama poznijeg vremena".[21]

Napokon, ako se dakle uzme da Držić kontinuirano piše liriku i onda za tiskanje pravi izbor, to bi upućivalo na visoku literarnu ambiciju i želju za samoafirmacijom.

Slično kao u pjesmama, Držić se i u *Tireni* – dakle u komadu za koji postoji najraniji pouzdan podatak o izvedbi – izravno upisuje u tekst. S time da se ovdje radi o eksplicitnom imenovanju "mlada djetića" iz stare kuće Držić,[22] a ne više o igri akrostihovima. I kako stoji u nastavku tog dijela Prologa, tog su mladića vile:

---

[20] Milan Rešetar, "Uvod", str. LXXVIII-LXXIX.

[21] Svetozar Petrović, "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", str. 8.

[22] *Djela Marina Držića*, str. 72.

"dostojna učinile od lovorna venca,
ki mu su naglavu stavili za ures,
da ovu državu proslavi do nebes".[23]

I u drugom prologu *Tirene* pjesnik se izravno imenuje i vlastito ime stavlja u kontekst reputacije koja će proslaviti Dubrovnik.[24]

Takva uočljiva želja za afirmacijom vlastitog imena, te – ako se prihvati Petrovićeva pretpostavka – provedena Držićeva selekcija lirike, mogu biti i određeni putokazi u razmatranju sličnih i povezanih pitanja. Jedno bi bilo pitanje tiska li Držić 1551. samo izbor iz napisanog ili jednostavno tiska sve što mu se u tom času nalazilo pod rukom kao gotovo.

Ono što se doima neobičnim u pogledu imenovanja u prolozima *Tireni* tiče se žanra, jer se imenovanje autora obično vezuje uz liriku. I to ne samo u vidu onih maločas spomenutih metaforičkih potpisa, kod kojih to samopotpisivanje i prisvajanje teksta – potvrđivanje vlastitog autorstva – funkcionira kao igra s uskim krugom čitatelja rukopisnog "izdanja". Imenovanje ili jasnije označavanje vlastitog autorstva pojavljuje se pravilnije u vezi s epikom i lirikom, nego li u vezi s dramskim djelima.

Osobito se to dobro vidi kod engleskih renesansnih autora, koji mogu biti relevantni kako zbog primata koji profesionalizacijom i produkcijom ima kazalište, tako i zbog količine djela različitih žanrova u vezi s kojima se onda pojavljuju i neke pravilnosti odnosa autora prema dijelovima vlastitih opusa. Relevantni faktori o kojima treba voditi računa su vrijednost pojedinog žanra i reputacija autora, zatim radi li se o profesionalcima ili amaterima te radi li se o živućem autoru ili o post humnim izdanjima, i, napokon, radi li se o tiskanom objavljivanju na narodnom jeziku ili na učenom latinskom?

Tako jedan od zaključaka u vezi sa Shakespeareom glasi da njemu nije bilo pretjerano stalo do drama i njihove sudbine u tisku zbog toga što u njima jednostavno nije vidio neku vrijednu literaturu koja bi mogla donijeti vječnu slavu, nego prije tip vrlo komercijalnog profaniranja vlastitog pera, "gažu" koja se radi za dobru zaradu.[25] Ako mu i nije bilo pretjerano stalo do toga koji će se njegovi dramski tekstovi i u kakvu obliku tiskati, obično se smatra da se nije tako odnosio prema drugim žanrovima kao što su primjerice lirika ili poeme.[26] U tu svrhu se obično upotrebljava i spomenuta analiza naslovnica i opreme izdanja, što sugerira tip odnosa i stupanj upletenosti ili neuključenosti autora u izdavački pothvat. Tako se ime Shakespeare prvi put pojavilo na naslovnici neke drame nakon što se tokom četiri godine pojavilo

23 *Djela Marina Držića*, str. 72.

24 *Djela Marina Držića*, str. 26-27.

25 David Scott Kastan, *Shakespeare and the Book*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, str. 21., G. E. Bentley, *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time 1590-1642*, str. 25, 280.

26 David Scott Kastan, *Shakespeare and the Book*, str. 6.

već osam njegovih kvarto-izdanja, vjerojatno u trenutku kada počinje djelovati kao ime s određenim tržišnim potencijalom privlačenja kupaca.[27] U najranijim izdanjima drama nigdje nema traga o njegovu autorstvu. Za razliku od drama, *Venus and Adonis* (*Venera i Adonis*), Shakespeareov prvijenac u tisku, izlazi 1593. s posvetom iz koje se dobro vidi ime autora, premda kao neafirmirani autor nije mogao dobiti ime na naslovnoj stranici. Ukratko, Shakespeare i dobar dio njegovih suvremenika vodili su, kako izgleda, računa o tipu angažmana i statusu pojedinog žanra.

Kod Držića se može uočiti nešto slično, premda se donekle razlikuje u vrsti podjele koja se pojavljuje kao relevantna. Držić, izgleda, kao da pažljivo razlikuje što će dati u tisak, a što neće, što bi se nadovezivalo na prethodno spomenutu pretpostavku o selekciji lirike. Međutim, tu kronologija opusa kao i pretpostavljeni autorski razvoj imaju odlučujuću ulogu, pa se to pitanje neće moći riješiti dok se definitivno ne riješi – ako se ikad riješi – kronologija njegovih djela.

Naime, moguće su dvije pretpostavke. Jedna bi bila da on kao komediograf piše tako da postupno ide od stiha prema prozi, te da su najraniji komadi u stihu, a kasniji komadi u prozi.[28] Međutim takvo – zbog svoje pravilnosti prilično zavodljivo – objašnjenje remeti niz indicija. Od podataka o izvedbama do aluzija na pojedine izvedbe unutar opusa, pa u krajnjoj liniji do *Hekube*. Ispadalo bi onda da Držić od početka svoje dramske karijere miješa prozu i stih, odnosno vezani i nevezani govor.[29] S obzirom na to da se u tisku pojavljuju samo stihovane stvari, može se reći sljedeće: ili su krive pretpostavke i podaci o dataciji djela ili su neki drugi razlozi bili posrijedi koji su doveli do toga da su 1551. tiskana samo djela u stihovima. Ako se uzme da Držić bez puno razmišljanja, zaokupljen izgradnjom vlastitog autorstva i reputacije, grabi prvu priliku i tiska sve ono što u trenutku u kojem mu se ukazala prilika da tiska svoja djela ima gotovo, to bi značilo da Držić u vrijeme tiskanja 1551. nije imao proznih komedija nego samo stihove. To bi pak potvrđivalo Rešetarove pretpostavke da se, primjerice, 1550. kao godina izvedbe *Dunda Maroja* greškom potkrala u rukopisu u kojem su sačuvane pretežno prozne komedije.[30]

Ako su – u skladu s drugom mogućom pretpostavkom o miješanju stiha i proze – neke prozne komedije (odnosno *Dundo Maroje*) ipak u doba prvog izdanja već bile gotove, onda ih on iz nekog drugog razloga nije htio dati u tisak. Ako se radi o ovom drugom, tada bi izgledalo da mu se važnim činilo samo radi li se o stihu ili

---

27 David Scott Kastan, *Shakespeare and the Book*, str. 30-31.

28 U vezi s tim v. Rešetarov "Uvod", str. LXXXVI, gdje se Rešetar vodi pretpostavkom o tome da stih mora biti stariji od proze.

29 S time da Rešetar smatra nevjerojatnim da bi se Držićev kazališni debut mogao dogoditi s proznim komadom, v. "Uvod", str. XCIV.

30 Milan Rešetar, "Uvod", str. XCIV. Tu Rešetar navodi i kao moguću godinu 1556. zbog mogućnosti prepisivačke pogreške. To bi onda utjecalo i na razdiobu ostatka opusa, i ispostavilo bi se da izgubljeni *Pomet* nikako ne može biti prvi izvedeni Držićev komad, jer bi se prema Prologu *Dunda Maroja* trebalo uzeti da se radi o 1553.

prozi. Dakle, sudeći po najstarijim izdanjima i malobrojnim podacima o izvedbama pojedinih drama, za Držića nije bilo bitno radi li se o djelu namijenjenom scenskoj izvedbi nasuprot nekom lirskom ciklusu ili epskoj vrsti, kao u slučaju Shakespearea i njegovih suvremenika. Kod Držića razdjelnica ne bi onda bio isključivo prestiž žanra, pa da se stoga odlučuje na tiskanje lirike, nego prestiž medija u kojem se piše (stih ili proza) i njegova odnosa prema mediju u kojem se objavljuje (tisak ili rukopis). Pogotovo ako se uzme u obzir da nijedna od proznih komedija nije tiskana, odnosno da su sve sačuvane i danas poznate isključivo na temelju rukopisnih izvora, što u ovakvu kontekstu može biti relevantno.[31] Zašto se ni u iduća dva izdanja – postumna – ne pojavljuje nijedna prozna komedija, pogotovo ako se zna da su u ono doba i za života autora, a kamoli ne posthumno, vrlo lako izlazila djela za koja autorima možda i nije bilo stalo da ih tiskaju? Ili su ostale u potpunosti nepoznate i skrivene u rukopisu ili su sagledavane kao nešto što ne zavređuje trud i trošak potreban za tiskanje u Veneciji.

U krajnjoj liniji takav se izbor može sagledavati u kontekstu pretpostavki o izboru iz lirike. Po analogiji bi se onda moglo reći da – ako Držić radi izbor iz lirike – vjerojatno radi i izbor iz opusa u cjelini jednostavno zato što nije ni mogao ali ni htio tiskati sve što ima 1551.

Može se to činiti kao pomalo suprotno u odnosu na Držićevu spremnost na samohvalu i opisivanje vlastite pjesničke veličine, na stavljanje uz bok starijih i poznatijih imena, poput njegova rođaka Džore. Međutim, zapravo bi se sasvim dobro uklapalo u model autorskog marketinga koji pažljivim odabirom nastoji oblikovati svoju reputaciju, nastoji utjecati na budućnost i upravljati projekcijom vlastite buduće slave te osigurati mjesto na dubrovačkom Parnasu. Ako stoji hipoteza o tome da Držić pravi izbor i iz lirike i iz dramskih djela, tada upravo time što pažljivo bira što će dati u tisak pokazuje da mu nije svejedno po čemu će biti zapamćen.[32]

Usput se može uočiti da se, kao i u niz drugih autora (poput već spomenutog Shakespearea), ponavlja sličan obrazac. Ono po čemu se autor pamti nije i ono po čemu se on nadao da će ga pamtiti. Kao što su u Shakespeareovu opusu drame daleko zasjenile druge dijelove opusa, osobito spjevove, tako su kod Držića prozne komedije ono što ga danas čini prepoznatljivim autorom u povijesti književnosti, a ne ono po čemu se on, kako se može samo naslućivati, nadao da će ga se pamtiti kada odlučuje svoja djela dati u tisak.

---

[31] Kako navodi Rešetar u vezi s izostankom proznih komedija: "to je po svoj prilici učinio zato što tadašnja čitalačka publika nije davala – a možda nije davao ni on sam – toliko važnosti baš tim najljepšim njegovim proizvodima, samo zato što nijesu u stihovima!", v. Milan Rešetar, "Uvod", str. XX. Na istu konvenciju upozorava i Petrović, v. Svetozar Petrović, "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", str. 7.

[32] Brian Richardson navodi primjer Lodovica Ariosta i njegova sprječavanja da se dramska djela pojave u tisku prije njegove dorade, v. Brian Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, str. 79.

Kao nešto što se, barem na prvi pogled, također ne podudara posve s hvaljenjem vlastitih pjesničkih dosega i imenovanjem sama sebe bile bi u Držića neke karakteristike onog što se u razmatranjima engleske renesansne književnosti pojavljuje kao hipoteza o "stigmatizaciji tiska".

Stigmatizacija tiska pojavljuje se kao pretpostavka u vezi s engleskom književnošću XVI. stoljeća. Postavku o "stigmatiziranosti tiska" u takvoj eksplicitnoj formulaciji iznosi engleski književni povjesničar J. W. Saunders, i to u vezi s rukopisnim kruženjem književnosti u dvorskim i aristokratskim krugovima u tudorovskom razdoblju,[33] premda se korijeni te hipoteze mogu tražiti i u dubljim slojevima engleske književne historiografije.[34] Saundersova pretpostavka počiva na stavu koji se suprotstavlja suvremenim predodžbama o autorstvu i iz njega izvedenim aksiomima povijesti književnosti koji se iz te perspektive pokazuju kao anakronizmi, odnosno kao projekcija suvremenih ili naknadnih kategorija na prethodne povijesne epohe za koje zapravo nisu adekvatne. Naime, kako ističe Saunders, danas se objaviti djelo u tiskanom obliku čini sasvim uobičajenim i, štoviše, vrlo poželjnim postupkom, dokazom uspjeha autora i vrijednosti napisanoga. No, Saunders polazi od posve suprotne pretpostavke da u razdoblju stotinjak pa i više godina nakon pojave tiska to i nije baš bilo tako, odnosno da se na tisak nije gledalo na isti način u svim društvenim krugovima.

Zbog toga Saunders "stigmatizaciju tiska" izravno dovodi u vezu s etosom pojedinih društvenih slojeva ili skupina. Pa se tako, prema njegovu mišljenju, stigmatizacija tiska najjasnije vidi kod dvorskih pjesnika ili pripadnika aristokracije koji su izbjegavali tiskano objavljivanje književnih djela iz nekoliko međusobno povezanih razloga. Jedan bi bio u shvaćanju vlastitog odnosa prema književnosti, koja za pripadnike aristokratskih i dvorskih krugova služi prvenstveno kao još jedan tip zabave ili razonode, uz bok odlasku u lov ili na dvorski bal, ili se čak sagledava kao određena vrsta vrlo efemerne aktivnosti namijenjene mladima.[35]

Uz to se nadovezuje i općenito drugačiji tip odnosa prema književnosti, koji bi ujedno ukazivao na još jednu vrstu anakronizma, koji u projekciji vlastitih kategorija na prethodne epohe može počiniti povijest književnosti. Književna su djela – kako ističu razni povjesničari - u renesansno doba shvaćana manje kao estetski objekt čija bi se recepcija događala u intimnoj kontemplaciji i počivala na bezinteresnom sviđanju čitatelju, a više kao djelovanje vezano uz neku konkretnu situaciju, kao akcija koja ima vrlo pragmatične i motive i učinke: od promocije autora u dvorskim krugovima koji svojom poezijom ugađa, recimo, željama utjecajnih i moćnih osoba na dvoru ili narudžbama vladara i nada se stjecanju neke administrativne dužnosti, pa do udvaranja

[33] J. W. Saunders, "The Stigma of Print", u: *Essays in Criticism*, vol. I, br. 2, 1951.

[34] Steven W. May, "Tudor Aristocrats and the Mythical 'Stigma of Print'", *Renaissance Papers* 1980, 1981, str. 12-13.

[35] Odnosno kao bezvrijedna zabava, "trifles and toys", kako navodi J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 147.

koje smjera prema kakvu unosnom braku, i u novčanom i u statusnom smislu.

U skladu s tim jedna od temeljnih karakteristika renesansne lirike bila bi prigodnost, "okazionalnost" te poezije koja nastaje u različitim prilikama: u okviru korespondencije, za boravka u zatvoru, kao tip dara ili zahvale, ili zahtjeva za pokroviteljstvom.[36] Za dvorske pjesnike pjesme su bile samo nastavak uglađenog ophođenja, još jedan modus konverzacije u uobičajenom ali i u rjeđem i arhaičnom smislu komunikacije u širem društvenom krugu,[37] i istodobno jedan od načina izražavanja stvarnih i mogućih ili samo priželjkivanih "društvenih transkacija".[38]

Još jedno važno obilježje tog općenitog odnosa prema književnosti ticalo bi se shvaćanja poezije kao primarno privatne, pripadne uskoj grupi za koju određeni stihovi nastaju.[39] Čini se važnim to istaknuti ne samo radi razumijevanja drugačijeg tipa uronjenosti književnosti u pojedini socijalni milje – što bi u skladu s takvim gledištem omogućavalo bolju rekonstrukciju prošle književne epohe – nego i zbog daljnjeg razumijevanja stigmatiziranosti tiska. Jednom kada bi inicijalna svrha djela bila ispunjena, takvom aristokratskom *coterie* pjesniku više nije trebalo, nije smjelo biti stalo do napisanog.[40]

Osobito su česta pak inzistiranja na vlastitoj nezainteresiranosti, a posebno nezainteresiranosti u materijalnom i financijskom pogledu. Pjesnik se morao činiti što više distanciranim i što manje zainteresiranim za vlastitu poeziju:

> "Što se pjesnik činio udaljenijim i manje zainteresiranim,
> tim bi manja bila stigmatizacija tiskane knjige".[41]

Naime, ono što čini jedan od glavnih sastojaka aristokratskih i dvorskih manira tiče se općenite ležernosti i nehajnosti, pa onda u skladu s tim i nehajnosti za daljnju sudbinu djela, a kamoli neku trajniju književnu vrijednost. U tom smislu svako pokazivanje daljnjeg interesa za ovjekovječenje vlastitog imena shvaćalo bi se kao prekršaj aristokratskog kodeksa časti, kao pretjerana taština, kao opterećenost efemernom razbibrigom vezanom uz pojedinačni povod, briga za slavu nedostojna njihova statusa. Dakle, dvorskim i aristokratskim autorima kodeks socijalnog miljea brani bilo kakav pokušaj osiguravanja trajnosti vlastitim pjesničkim "tricama".[42]

---

36 Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, Cornell University Press, Ithaca, 1995, str. 2, n. 8.

37 J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 151.

38 Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, str. 9. Na istom mjestu Marotti navodi primjere izravnih zahtjeva za političkim uslugama, upućivanih kraljici Elizabethi u stihu.

39 J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 152.

40 J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 140, 153-154.

41 J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 148.

42 J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 153.

Još bi veći prekršaj socijalnog kodeksa u takvim krugovima bio pokazati materijalnu ovisnost o pisanju, jer u tu općenitu ležernost i nehajnost aristokratske časti uklapa se, dakako, i materijalna neovisnost. Pisati zato da bi se od toga dobio neki novac činilo se još neprihvatljivijim u odnosu na taštu želju za ovjekovječenjem, i to bilo da se živi od pokroviteljstva, a kamoli da se ovisi o tisku.[43] Zbog toga se onda još i više, u odnosu na bilo koje druge razloge, moglo činiti sasvim neprimjerenim očekivati ili dobiti neku naknadu od napisanog.

Još jedan razlog tiče se odnosa prema književnosti i shvaćanja svrhe pisanja vezane uz spomenutu "okazionalnost" i privatnost. Kako se pisanje – osobito pisanje poezije – shvaćalo kao nešto namijenjeno intimnom i zatvorenom krugu prijatelja i dvorske klike, objavljivanje kakvo donosi tisak, davanje na uvid nepoznatima, bilo bi profaniranje vlastite privatnosti.

Napokon, još jedna općenita karakteristika rukopisnog kruženja poezije bio bi nemaran odnos prema "autorskoj verziji", odnosno zapravo nepostojanje predodžbe o "autorskoj verziji":

> "U to su doba bili malobrojni oni koji su prihvaćali kao sakrosanktno ono što su autori doista napisali".[44]

Takav odnos djelomično proizlazi iz dvorske i aristokratske *sprezzature*, te - makar i hinjene – nehajnosti i nemara. U sliku aristokratskog pjesnika-amatera koji se ne bavi sudbinom svoga djela jednom kada ono prođe krugom odabranih čitatelja teško bi se moglo uklopiti bavljenje završnom, konačnom verzijom teksta. Dakle, dvorski i aristokratski pjesnik nema potrebe niti za kontrolom profita niti za kontrolom smisla u vezi s nečim što nastaje kao rezultat hobističke zabave i kao takvo ne zavređuje neku trajnost.

No to nije jedini razlog. Drugim dijelom takav odnos proizlazi iz mehanizama inherentnih rukopisnom "objavljivanju". Autori su znali da ne mogu kontrolirati verzije – sve kada su to i htjeli – koje su nastajale daljnjim kopiranjem njihova teksta:

> "Sam pjesnik nikada nije mogao znati koliko se primjeraka nalazilo vani, niti koliko su točni i valjani, niti hoće li se u prijenosu njegovo ili tuđe ime naći na njima".[45]

---

[43] U krajnjoj liniji postojale su razlike u stupnju dopuštene involviranosti aristokracije u poslove i novčane transakcije u različitim europskim sredinama. Tako se u nekim sredinama trgovanje bilo koje vrste smatralo nedostojnim za pripadnike aristokracije, v. J. R. Hale, *Renaissance Europe*, str. 212-213.

[44] J. W. Saunders, "From Manuscript to Print", *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society*, br. 8, 1951, str. 524.

[45] J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 153.

Rukopisno izdana djela ili puštena u rukopisni optjecaj svakim su novim umnožavanjem doživljavala modifikacije u daljnjim prijepisima:

> "Bez sumnje, morali su postojati prijepisi prijepisa, sa svakom novom kopijom sve dalje i dalje od originala i bilo kojih striktnih standarda točnosti".[46]

Osim toga, rukopisne zbirke su na sebi doslovno bilježile tragove "okazionalnosti", intimnosti komunikacije i singularnosti onih kroz čije su ruke prošle. Za razliku od tiskanih knjiga, rukopisi nisu mogli biti standardizirani i uniformni – što dvorsko-aristokratskom elitizmu može biti samo privlačno – jer su se u njima miješali rukopisi različitih osoba i tipovi korištenih rukopisnih slova, pojavljuju se različite teme, varira veličina papira.[47] Rukopisne zbirke doslovce su bile "otvoreni tekstovi": u njih se listovi ubacuju i nadodaju, nadopisuju se komentari ili zahvale, te doslovce nisu mogle imati početak ili kraj budući da se ispisuju i s početka i s kraja.[48] Tisak mijenja situaciju jer se fiksiranjem teksta pojavljuje ideja autorske završne verzije:

> "Tisak razvija predodžbu 'autoriziranog' teksta – uz suradnju autora ili bez nje. I izdavači i autori počinju izražavati bojazni s obzirom na točnost tekstova koje tiskaju – kontrast u usporedbi s mnogo ležernijim odnosom prema tekstovima u rukopisnom sistemu".[49]

U takvim okolnostima sasvim se razumljivim čini da za aristokratske i dvorske pjesnike-amatere preferirana forma objelodanjivanja vlastitih djela ostaje rukopisno kruženje poezije. Jedino se takvim objavljivanjem ostaje u granicama kodeksa njihove socijalne grupacije. Time se, nasuprot uniformnosti i mehanici tiska, čuva singularnost i ujedno aura intimnosti književne komunikacije, koja bi tiskanjem doživjela vlastitu profanaciju i kidanje veze s prvim i pravim, prigodnim kontekstom u kojem nastaje. Jednako tako, djelo se prepušta vlastitoj sudbini koja ne nadilazi neki konkretni i pojedinačni povod, jer autor, sve kada bi to i htio, ne može kontrolirati varijante, a niti daljnju sudbinu djela, koje može sasvim nestati. Zbog ograničene mogućnosti umnožavanja u odnosu na tisak, autor ne samo da pokazuje nehajnost za neku "trajniju vrijednost", nego i potpunu neovisnost o tržištu knjigama, dapače želju da se ni ne uđe na to novonastajuće tržište.

---

46 J. W. Saunders, "From Manuscript to Print", str. 518. Eisenstein također ističe kvarenje tekstova kao proces inherentan rukopisnom prenošenju, v. i Elizabeth Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, str. 7.

47 Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, str. 28-30.

48 Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, str. 30.

49 Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, str. 230.

Zbog toga su takvi autori bili prisiljeni, čak i ako im se njihova literarna djelatnost činila važnom i vrijednom, hiniti da to nije tako, da ni najmanje ne haju za to što su napisali, a pogotovo da nisu u materijalnom smislu ovisni o objavljivanju. Čin uzdržavanja od tiskanja činio se prepunim takvih konotacija društvene mreže u kojoj su živjeli dvorski i aristokratski pjesnici. U svakom slučaju, za takve autore objavljivanje u tisku činilo se daleko od poželjnog, nasuprot onom što bi netko danas mislio, kao što su mislile i generacije povjesničara književnosti koje su se često implicitno vodile pretpostavkom o poželjnosti tiskanog objavljivanja.

Prije povratka Držiću, treba upozoriti na nekoliko činjenica. Kao prvo, hipoteza o stigmatizaciji tiska nije općenito prihvaćena, pa su se, uz kasnija preuzimanja, pojavljivale i kritike Saundersa, odnosno tradicije književne historiografije koja se oslanja o taj aksiom, kako ga naziva jedan od kritičara.[50] U nekima od njih iznosi se tvrdnja da Saunders nije dovoljno kronološki precizan i da treba razlikovati žanrove, te da se društvena stigmatizacija tiskanja u aristokratskim krugovima zapravo ne odnosi na tisak, nego na poeziju i stihove.[51] Ponegdje se Saundersove hipoteze odbacuju samo djelomično i usputno, uz prihvaćanje temeljne teze o nevoljkosti ili nesklonosti prema tiskanom objavljivanju lirike, ali uz nuđenje drugačijih objašnjenja za neobjavljivanje.[52]

Primjerice, John Donne se na prvi pogled uklapa u model stigmatizacije tiskanog objavljivanja budući da su mu pjesme – osim nekoliko iznimaka - bile tiskane dvije godine nakon smrti. U njegovu odnosu prema tisku isprepleće se niz spomenutih motiva: "okazionalnost" lirike i intimnost kruga kojem namjenjuje pjesme, problem fiksiranja teksta, bavljenje vlastitom reputacijom i budućnošću, delikatnost tematike pojedinih pjesama. No, Richard B. Wollman smatra kako se pravi razlozi Donneova "aktivnog izbjegavanja tiskanja" vlastite poezije za života nisu morali nalaziti u stigmatizaciji tiska. Dapače, objašnjenja koja se mogu sagledavati kao izvedenice temeljne Saundersove postavke odbacuju se kao rezultat pristranosti i često implicitnog ali anakronog privilegiranja tiska.[53] Nasuprot Saundersu, odnosno njegovim nasljednicima u pogledu tumačenja odnosa prema tiskanju poezije tokom engleske renesanse,[54] Wollman inzistira na tome da Donne nastoji spriječiti tiskanje svoje poezije ne zbog stigmatizacije tiska nego iz želje da sačuva

50 Steven W. May, "Tudor Aristocrats and the Mythical 'Stigma of Print'", str. 11.

51 Steven W. May, "Tudor Aristocrats and the Mythical 'Stigma of Print'", str. 17.

52 Richard B. Wollman, "The 'Press and the Fire': Print and Manuscript Culture in Donne's Circle", *Studies in English Literature*, 1500-1900, br. 1, 1993.

53 Richard B. Wollman, "The 'Press and the Fire': Print and Manuscript Culture in Donne's Circle", str. 86.

54 Wollman se kritičkim opaskama ponajviše osvrće na radove dvojice tumača Donnea koji barataju argumentacijom koja se nadovezuje na Saundersa, a to su Ted-Larry Pebworth i Arthur Marotti, v. Richard B. Wollman, "The 'Press and the Fire': Print and Manuscript Culture in Donne's Circle", str. 85-87. Za eksplicitnu kritiku Saundersa v. str. 93.

vlastiti autorski integritet, i to ne na polu pošiljatelja – u smislu autorske verzije – nego u njegovoj recepciji:

> "Tiskano objavljivanje multiplicira mogućnost pogrešne interpretacije; s druge strane, rukopisno prenošenje u uskom krugu učenih prijatelja Donneu omogućava određenu mjeru autorske kontrole".[55]

Donne u širokoj čitateljskoj publici vidi problem i zato u pismu prijatelju zabranjuje tiskanje i spaljivanje, na taj način posredno izjednačavajući vatru (odnosno uništavanje i nestanak) s tiskanjem.

Međutim, u vezi s takvim kritikama može se u Saundersovu obranu navesti da se on prilično precizno ograničava na razmatranje lirike, te nigdje ne iznosi stavove po kojima bi se moglo vidjeti da stigmatizaciju tiska shvaća kao nešto univerzalno što bi se odnosilo i na onodobne "znanstvene" ili teološke traktate. Jednako tako, ako se i osporava njegov tip konkretnog objašnjenja, to ni najmanje ne osporava ono na čemu ga on gradi: nesklonost objavljivanju kod većine dvorskih ili aristokratskih pjesnika. Tako ni Wollman ne opovrgava temeljnu Saundersovu postavku o nevoljkosti tiskanog objavljivanja, nego se suprotstavlja onome što Saunders – u vidu stigmatizacije tiska – nudi kao objašnjenje te konstatirane nevoljkosti.

Napokon, uvjerljivosti Saundersove pretpostavke pridonosi i ono oko čega u području povijesti knjige postoji slaganje: općenita predrasuda prema tisku za koju su mogli postojati i drugi razlozi, ovisno o miljeu kojem pojedini autor pripada. U tom pogledu relevantnom se pokazuje literatura iz područja povijesti knjige koja se bavi nazorima o tisku i utjecajem pojave tiska na europska društva i kulture u prvim desetljećima ili u prvih stotinjak godina nakon pojave tiskarskog stroja.

Pojavu tiska suvremenici su, kako se dobro zna, dočekali s oduševljenjem. Ali javile su se i brojne rezerve spram tiska, u različitim krugovima različito motivirane.[56] Tisak se, osobito u prvim desetljećima nakon njegove pojave, povezivao uz općeniti pad ili narušavanje dotadašnjih društvenih i kulturnih standarda.[57] U dijelu crkvenih, odnosno onodobnih "znanstvenih" krugova, tisak se vidio kao prijetnja znanju zbog ulaska nestručnih (kako na strani produkcije, tako i na strani recepcije) zahvaljujući brzini i količini mehaničke reprodukcije. Za pripadnike

---

55 Richard B. Wollman, "The 'Press and the Fire': Print and Manuscript Culture in Donne's Circle", str. 88.

56 Martin Lowry u knjizi o venecijanskom tiskaru i izdavaču Aldusu Manutiusu navodi primjere sasvim suprotnih reakcija suvremenika na tiskarstvo, i to u rasponu od oduševljenja do pesimizma i straha od vulgarizacije kulture i znanja, v. Martin Lowry, *Svijet Aldusa Manutiusa*, prev. Marko Gregorić, Antibarbarus-Naklada Benja, Zagreb -Lokve, 2004, str. 22-24.

57 Brian Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, str. 79.

viših slojeva tisak se povezivao – u sklopu općeg pada standarda društvenog ophođenja – uz fizički rad i pučko od čega su se željeli razlikovati.[58] U tim krugovima tisak nije mogao biti nešto poželjno, i to kako zbog općenitih predrasuda prema mehaničkoj reprodukciji i tisku kao demokratizirajućem mediju, tako – dodatno – i zbog specifičnih, već spomenutih razloga izvedenih iz općenitog shvaćanja tiska: objavljivanje poezije činilo se kao profanacija vlastite intime i kidanje veze s prigodnim kontekstom nastanka djela.[59]

Dijelom su tome kumovali i ljudi iz tiskarskog miljea. Osim što su se, osobito ispočetka, u tiskarskim radionicama našli ljudi sa svih strana, u prvom velikom valu tiskarske hiperprodukcije u drugoj polovici XV. st. mnogi su među njima doista tiskali većinu onog čega bi se dočepali, ne vodeći pretjerano računa o kvaliteti teksta ili o uređenosti izdanja.[60] Tiskarstvo i izdavački milje u prvim desetljećima izgleda kao prilično bespoštedna, kompetitivna džungla.[61] Za onodobne rafinirane duhove velik dio tiskara i izdavača bili su nestručne pijavice željne profita, okružene piću sklonima i notorno nedisciplinirani tiskarskim radnicima.[62]

Drugo, što također ne treba ispuštati iz vida u vezi sa Saundersovom hipotezom, tiče se konkretnog vremena i prostora na koji se ona primjenjuje. Saunders se bavi engleskom književnošću XVI. st., odnosno tudorovskim razdobljem. Upravo u pogledu kronologije njegovi kritičari, poput Stevena W. Maya, inizistiraju na tome da nije dovoljno precizan. Tako May navodi kako se o tim predrasudama prema tisku eventualno može govoriti početkom, ali ne i krajem XVI. st. do kada se tiskano objavljivanje činilo sasvim poželjnim.[63]

Svojevrsnu posredničku poziciju (ako se kao suprotni polovi uzmu Saunders i May) nudi citirani Arthur Marotti. S jedne strane, on se nadovezuje na analize otpornosti i dugog trajanja rukopisnog objavljivanja daleko preko praga XVI. stoljeća. Dugovječnost rukopisne cirkulacije ovisi o faktorima kao što su žanrovsko određenje te socijalni milje – određen pripadnošću pojedinom sloju ili vjerskom pripadnošću – koji uvjetuju da se gotovo još stotinu godina nakon XVI. st. za neke vrste tekstova namjerno izbjegava tiskano objavljivanje.[64] U svakom slučaju, pokazuje se da su potrebna daljnja preciziranja u odnosu na sliku koju nudi May. S druge strane,

---

58 Brian Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, str. 79.

59 Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, str. 210.

60 Elizabeth Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, str. 74-75.

61 Martin Lowry, *Svijet Aldusa Manutiusa*, str. 16.

62 Martin Lowry, *Svijet Aldusa Manutiusa*, str. 25-26.

63 Steven W. May, "Tudor Aristocrats and the Mythical 'Stigma of Print'", str. 17. Premda treba još jednom napomenuti da May inzistira na tome da bi trebalo govoriti o stigmatiziranosti stiha (i općenito poezije), a ne paušalno o stigmatizaciji tiska, čime zapravo uopće ne opovrgava Saundersovu argumentaciju budući da Saunders – neovisno o možda pretjerano općenitom naslovu – u članku govori o stihovima i poeziji.

64 Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, str. 34, 44.

Marottijeva pozicija bila bi posrednička i u tom smislu što njegove analize pokazuju proces postupne afirmacije tiskanja lirike krajem XVI. st. (koji krajem stoljeća još nije gotov i dovršen proces). Marotti smatra da se u Engleskoj odvija proces postupne emancipacije tiskanja lirike u drugoj polovici XVI. stoljeća nalik na procese postupne emancipacije tiskanja književnosti koji su se odvijali i u drugim književnostima, pa tako i u onoj u vodećim talijanskim centrima.[65]

Dakako, ne smije se zaboraviti da renesansa u Engleskoj, kao uostalom i drugdje po Europi, kasni u odnosu na talijanske centre. To treba napomenuti zbog toga što se, kako napominje i Marotti, može uočiti određena razlika između Engleske i kontinentalne Europe u odnosu prema objavljivanju lirike. Tako se, zbog presedana velikih talijanskih imena (Petrarca, Dante) na objavljivanje lirike i poezije općenito moglo gledati povoljnije nego u Engleskoj.

No bez obzira na te razlike, koje su posljedica kašnjenja drugih europskih sredina u odnosu na talijanske renesansne centre, pojavljuje se model koji se ponavlja u različitim sredinama. Proces u kojem se od početnih predrasuda dolazi do postupnog prihvaćanja tiskanog objavljivanja lirike i poezije općenito omeđuju dva važna već spomenuta faktora: jedan se tiče drugačijeg tretmana post humnog objavljivanja u usporedbi s tiskanjem živućih autora, i drugi koji se tiče razlike društvenog statusa autora, odnosno radi li se o autorima koji su u potpunosti amateri ili onima koji pokušavaju biti profesionalni autori koji žive od objavljivanja.

U vezi s prvim faktorom, treba uzeti u obzir da se i na teritoriju Italije, kao i kasnije u Engleskoj, afirmacija tiskanja lirike odvija upravo u vezi s ovom razlikom između post humnog objavljivanja i objavljivanja autora suvremenika. Tiskanje poezije velikih talijanskih prethodnika počinje u vrijeme kada su oni, dugo nakon njihova života, već na putu kanonizacije u književne klasike. Slično se i u Engleskoj, u vezi s općenitom afirmacijom tiskanja književnosti, događa s tiskanjem Chaucera. No za lansiranje pravoga trenda tiskanja lirike Marotti kao presudan trenutak vidi, također postumno, objavljivanje lirike Philipa Sidneya krajem XVI. stoljeća.[66]

U pogledu društvenog statusa i njegove veze s profesionalnim statusom, također se može govoriti o ponavljanju određenih obrazaca. Za razliku od pripadnika aristokracije i dvorskih pjesnika-amatera koji ne žive od pisanja i kojima tiskanje poezije predstavlja očiti problem – kod renesansnih profesionalaca pojavljuje se drugačiji tip odnosa prema tiskanju.[67] Premda postoji i zazor, mnogo lakše se po-

---

65 Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, str. 209.

66 Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, str. 228-229.

67 Dakako, radi se samo uvjetno o profesionalcima koji nisu mogli živjeti isključivo od pisanja i objavljivanja. Treba voditi računa da se u Engleskoj zbog specifične situacije – nastanka profesionalnog teatra – može govoriti o profesionalcima u punom smislu riječi, kako to čini i Saunders, koji u potpunosti žive od pisanja (ne nužno i objavljivanja, budući da im najveći udio prihoda dolazi od onog što pišu za kazalište). U drugim sredinama autori su većinom bili prisiljeni kombinirati pisanje s raznim vrstama drugih profesionalnih angažmana (od

javljuje i sklonost prema tiskanom objavljivanju.

U autora koji se makar dijelom uzdržavaju od ranonovovjekovnog novonastajućeg tržišta postojali su vrlo praktični razlozi za izbjegavanje tiskanja. Primjerice, mnogi autori u razdoblju neposredno nakon pojave tiska nisu ništa tiskali jednostavno zato što nisu uspjeli riješiti financiranje izdanja,[68] bilo zbog toga što nisu uspjeli doći do mecena, bilo zato što nisu imali dovoljno novca za sudjelovanje u investiciji potrebnoj za tiskanje vlastitih djela. Participiranje u troškovima čini jedan od vrlo uobičajenih modela financiranja književnih izdanja (dapače, to čak ide i do drugog ekstrema: autori, pored svih ostalih troškova, plaćaju određen novac tiskaru-izdavaču da bi uopće bili primljeni u tisak).[69] Često se rezerviranost prema tiskanom objavljivanju javljala i zbog uviđanja nemogućnosti kontrole primjeraka, i to kako u pogledu kontrole integriteta teksta, tako i u pogledu kontrole profita.[70] Katkada su, pak, kod autora "profesionalaca" razlozi mogli biti političke prirode, jednostavno strah i određen oblik autocenzure, osobito u vezi s tekstovima koji su se odnosili na suvremenike ili komentirali političke događaje.[71]

Međutim, kod autora koji su živjeli ili pokušavali živjeti od pisanja i kojima društveni status nije bio prepreka pojavljuje se ipak sklonost prema tisku jer im tiskanje djela donosi društvenu promociju.[72] Zahvaljujući mnogo bržoj i efikasnijoj, široj afirmaciji koju donosi tiskana naslovnica te demonstraciji vlastite pjesničke vještine, erudicije i uglađenosti pokazivala se kvalificiranost za služenje plemstvu ili dvoru,[73] i to u vidu tajnika, osobnog ili obiteljskog kroničara moćnih osoba, pa sve do namjesnika ili ambasadora. Također tiskana izdanja imala su veliku prednost – mjerenu u odnosu na rukopis – u pogledu posveta (pisanih unaprijed kada se traži novac ili unatrag kada se zahvaljuje za dobiveni novac) koje su se mogle dodavati na određenu količinu primjeraka, pa se isto djelo moglo posvetiti većem broju patrona.[74] Dakle kod profesionalaca se mnogo lakše mogao pojaviti pozitivan stav prema tiskanju, ali uz istodobno nastojanje da se, iz različitih razloga, to prikrije.

Što bi govorilo u prilog mogućnosti da se hipoteza stigmatiziranosti tiska i postupne afirmacije tiskanja književnosti oproba na Držiću? Naime, treba voditi računa o specifičnostima pojedinih kulturnih i književnih sredina, poput profesionalnog

---

državnih službi do patronatstva). Dakle, može se govoriti o nekom vidu poluprofesionalnog odnosa prema pisanju, a ne o autorima koji bi u potpunosti i isključivo živjeli od pisanja.

68 Brian Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, str. 77-78.

69 G. E. Bentley, *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time 1590-1642*, str. 91-92. V. i J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 159.

70 Martin Lowry, *Svijet Aldusa Manutiusa*, str. 174.

71 Brian Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, str. 77-78.

72 J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 141, 157, 159.

73 J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 158.

74 J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 158.

teatra koji, samo nekoliko desetljeća nakon Držića, autorima u Engleskoj omogućuje da budu profesionalci. Na drugoj strani, moglo bi se misliti da su literarne mode i nazori iz Italije, zbog ekonomskih i kulturnih veza, u XVI. st. ranije dolazile na drugu obalu Jadrana, ili makar brže nego što su stizale do obala Engleske. Prije odgovora na maločas postavljeno pitanje vrijedi pogledati što i kada u XVI. st. tiskaju pojedini autori iz Dubrovnika.[75]

Autori koji su uopće nešto tiskali prije Držića bili su kronološkim redom Jakov Bunić, Frano Lucijan Gundulić, Klement Ranjina i Nikola Dimitrović. Bunićev ep na latinskom 1500. bio bi – po svemu sudeći – prvo tiskano (u Rimu ili Bologni) djelo nekog dubrovačkog autora, osim ako mu ne prethodi Gundulićeva novela tiskana u Veneciji na latinskom (datirano u isto razdoblje kao Bunićev spjev, oko 1490. do 1500.). Rasprave Klementa Ranjine tiskane u Veneciji 1541. i 1547. pripadaju ozbiljnoj teološkoj literaturi, dok Dimitrović 1549. u Veneciji tiska prijevod psalama i nekoliko vlastitih pjesama, ali također nabožnih. Dakle, prije Držića, koliko se danas zna, dubrovački autori nisu tiskali ništa tako "neozbiljno" poput ljubavne lirike ili drama svjetovne tematike.

Nakon Držićeva prvog izdanja situacija nije bitno drukčija. Marin Buresić (Burešić) 1562. u Veneciji tiska – slično Dimitroviću – literaturu nabožno-poučnog karaktera. Odnosno Buresić kao i Dimitrović objavljuje prijevod psalama, te prijevod Katona (aforizme u dvostisima pripisivane Katonu). I psalmi i Katon bili su, sudeći po mnogim prijevodima u Dubrovniku ali i izvan njega, u to doba prilično popularna literatura. Bazilijo Gradić na hrvatskom jeziku u tisku objavljuje u Veneciji vlastite ili prevodi rasprave o kršćanskim vrlinama (1565-1567). Godine 1573. u Veneciji su tiskana djela dvojice dubrovačkih autora. Ni u jednom ni u drugom slučaju ne radi se o književnosti, nego opet o vjerskoj literaturi Bonifacija Stjepovića (Stjepova) Drakolice na latinskom (nešto poput putopisno-hodočasničkih zapisa iz Svete zemlje i govor na Tridentskom saboru) te postumno objavljenom "ekonomskom" priručniku o trgovini Benedikta Kotruljevića na talijanskom. Iduće godine Nikola Sagri u Veneciji tiska knjigu "znanstvenog" profila (pomorski priručnik u formi dijaloga) na talijanskom, dok Maroje (Marin) Kaboga 1575. u Veneciji objavljuje djelo crkvene, pravno-teološke tematike, dakle ozbiljnu literaturu, na latinskom. Nikola Nalješković 1579. u Veneciji tiska "astronomsku" raspravu na talijanskom, a 1583. godine, također u Veneciji, izlazi djelo vjerske tematike na hrvatskom.[76] Od 1580.

[75] Radi se o provizornoj i isključivo ilustrativnoj listi sastavljenoj uspoređivanjem izvora koji ili nisu sasvim pouzdani ili su parcijalni (jer daju bibliografije tekstova tiskanih na hrvatskom), pa se zato ni na koji način ne treba uzeti kao konačna. Izvori su: Ignjat Đurđević, "Pismo Radu Miličiću", u: *Biografska dela Ignjata Đurđevića*, prir. Petar Kolendić, Beograd, SKA, 1935, str. 3-8. te Milan Rešetar, "Bibliografski prilozi II", u: *Građa za povijest književnosti hrvatske*, 9, 1920, str. 42-63. Autori s tako dobivenog preliminarnog popisa provjeravani su onda u novijim leksikografskim izvorima.

[76] Radi se o djelu koje, na temelju posredno dobivenih informacija, navodi Rešetar, a čiji bi autor bio Jakov Ledezni. V. Milan Rešetar, "Bibliografski prilozi II", str. 50.

do 1601. svoje filozofske rasprave i dijaloge na talijanskom i latinskom u Veneciji objavljuje Nikola Gučetić. Prema kraju stoljeća postumno će biti objavljen 1590. u Firenci izvadak iz šire cjeline povijesnog djela Ludovika Crijevića Tuberona pisanog na latinskom. Na kraju stoljeća u Rimu su na narodnom jeziku tiskana djela vjerskog profila, i to anonimni liturgijski priručnik 1592. te 1597. molitveni tekstovi (rozariji) Arkanđela Gučetića. Godine 1599. u Veneciji su postumno tiskani dijalozi i pjesme Miha Monaldija, ali pisane na talijanskom.

Od autorske vernakularne književnosti prvi koji nešto tiska nakon Držića bio bi Dinko Ranjina koji u Firenzi 1563. objavljuje svoju zbirku ljubavne poezije. Nova tiskana izdanja književnih djela pojavljuju se ponovno tek 1580-ih, i to ljubavna lirika Sabe Bobaljevića 1589. u Veneciji, ali postumno i na talijanskom, te dramski prijevodi Dominka Zlatarića 1580. i 1597. također u Veneciji. Treba spomenuti i *Jeđupku* Andrije Čubranovića tiskanu 1599. premda se tu radi o nerazjašnjenom autorstvu, odnosno o djelu Mikše Pelegrinovića koje, pod izmišljenim imenom Čubranovića, u Veneciji tiska Tomo Budislavić.

Kada se pogleda ova – samo provizorna lista – upadaju u oči autori poput Nalješkovića i Bobaljevića, koji ne tiskaju svoje "slavenske" stihove. Ili pak autori koji ne objavljuju svoje ljubavne pjesme, poput Zlatarića ili pak Dimitrovića i Buresića koji također nisu objavili ljubavne pjesme premda su ih, po svemu sudeći, pisali. Zašto su Držićevi suvremenici, poput Nalješkovića pučanina i Bobaljevića plemića, ostavljali svoje ljubavne pjesme na "ilirskom" jeziku u rukopisu? Možda zato što ih nisu uspijevali tiskati, no možda i zato što ih nisu htjeli tiskati. Pogotovo to neobjavljivanje u tisku upada u oči kada se uzme u obzir da neki rukopisno sačuvani kanconijeri (primjerice Nalješkovićev ili Zlatarićev) daleko opsegom premašuju Držićev tiskani. Izgledalo bi kao da Nalješkoviću ili Buresiću nije problem tiskanje djela – jer objavljuju tekstove ozbiljne, znanstvene ili pjesme religiozne tematike – nego im problem predstavlja tiskanje vlastitih vernakularnih stihova svjetovne tematike. Ili Bobaljević čiji su tiskani stihovi isključivo talijanski, pa se o veličini njegova opusa na hrvatskom može samo nagađati? Što govore primjeri autora čiji su kompletni opusi, poput Nalješkovićeva, ostali isključivo u rukopisu (Mavro Vetranović, Antun Sasin)? Zašto, u krajnjoj liniji, *Ranjinin zbornik* nije tiskan kada dva glavna autora više nisu bili među živima?

Na temelju ovog samo letimičnog pregleda čini se da ima temelja za tvrdnju kako u Dubrovniku Držićeva doba postoji nekakav delikatan odnos u vezi s tiskanjem književnih djela, nešto poput stigmatizacije tiskanja lirike ili autorske vernakularne poezije. Ili, makar postoje razlozi slični Donneovim, koji u tisku nije vidio način očuvanja, nego uništenja poezije u stihiji širokog čitateljstva, njezina izgaranja u vatri neukusa.

Iz pretpostavke o "stigmatizaciji tiska" mogu se izvoditi onda i malo drukčija tumačenja funkcije nekih uobičajenih postupaka. Naime, različite karakteristike ranog tiskanja književnosti mogu se tumačiti kao način izbjegavanja "stigmatiziranosti

tiska", bilo da se radi o prikrivanju identiteta autora, bilo da se radi o vrlo uobičajenom posthumnom objavljivanju. Bile bi to neke konvencije koje su kroz XVI. st. omogućavale – ponajprije dvorskim i aristokratskim – autorima da sačuvaju obraz u svojem društvenom krugu i istodobno objave djela u tisku.

Anonimno ili pseudonimno objavljivanje ili pak korištenje inicijala neke su od takvih konvencija. Danas bi u vezi s atribucijama mnogo toga bilo jednostavnije da nisu postojali takvi renesansni običaji koji su priječili autore da se izravno imenuju ili potpisuju na vlastitim tekstovima.[77]

Držić s tim – kako se moglo vidjeti – nema problema. Štoviše, on uopće ne prikriva vlastito autorstvo. No, u Dubrovniku onoga doba ima primjera anonimnog objavljivanja ili korištenja pseudonimima. *Ranjinin zbornik* odmah pada na pamet kao primjer anonimnog, ili točnije djelomično anonimnog rukopisnog "objavljivanja". Primjeri korištenja pseudonima (ili u pogledu atribucije nerazjašnjenog pseudonimnog objavljivanja) odnosili bi se ne samo na cijeli dossier Čubranović-Pelegrinovićeve *Jeđupke*, nego i na Zlatarića i njegov navodni pseudonim Cesare Simonetti. Maroje Kaboga se pak za potpisivanje satira i rugalica služio pseudonimom Mario Confuso ili Il Confuso, koji djelomično otkriva njegov identitet, dok se za djela sumnjivog ili "graničnog" karaktera (u pogledu moralnih ili znanstvenih kvaliteta) pojavljuju pseudonimi koji u potpunosti skrivaju Kabogino autorstvo (Isabella Cortese i Alessio Piemontese), ako se uopće radi o njegovu autorstvu. Takvi primjeri ne moraju govoriti u potvrdu stigmatizacije tiska, ali svakako govore u prilog brižljivom razlikovanju konteksta objavljivanja, te pažnje koja se posvećuje reputaciji.

Također jedna od takvih konvencija – odnosno za Saundersa ključni dokaz delikatnog odnosa prema tiskanju poezije – vidi se u vremenskom razmaku između trenutka nastanka i trenutka objavljivanja velikog dijela tudorovske poezije.[78] Zbog toga se post humno objavljivanje pojavljuje kao prihvatljiva forma zaštite reputacije,[79] jer ono što se činilo neprimjerenim za života, smatralo se dopuštenim nakon njega.

Ako su već tiskali pjesme, autori su smatrali nužnim naznačiti da su to učinili s vremenskom odgodom:

> "*Žurba* jurenja u tisak predstavlja kardinalni grijeh; ako pak pjesnik uspije dokazati da se pridržavao neke primjerene *odgode*, prekršaj se očito činio prihvatljivijim i oprostivim".[80]

---

77 J. W. Saunders, "From Manuscript to Print", str. 518.

78 J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 139.

79 Saunders citira Fulke Grevilla koji "kako se čini, posthumno izdanje vidi kao najranije tiskano objavljivanje svoje poezije", J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 140.

80 J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 144.

Držić to pitanje ne spominje, premda se, po svemu sudeći, požurio s tiskanjem vlastitih djela. Bez obzira na probleme u vezi s pretpostavkama o početku njegove literarne karijere, Držićev nastup na planu dramskih djela može se smjestiti u drugu polovicu 1540-ih godina. U vezi s počecima njegove literarne karijere može se, dakle, pretpostavljati da on liriku piše i prije odlaska u Italiju. No u pogledu nastupa ne na literarnoj nego na pravoj sceni, ne zna se s punom sigurnošću doživljava li Držić scensku premijeru s *Tirenom* 1548. ili s nekim komadom ranije (primjerice s *Pometom* iste te godine ili možda čak preradom nekog od tuđih – Vetranovićevih – komada). U svakom slučaju, jedini pouzdan datum koji danas imamo donosi naslovnica novootkrivenog prvog izdanja *Tirene*, a tu se kao godina njezine izvedbe navodi 1548.[81]

No kako god da se uzme, bilo dakle da s karijerom dramatičara počinje koju godinu ranije od 1548. kako se može nagađati, bilo – na temelju jedinog sigurnog podatka – 1548. s *Tirenom* kako smatra većina povjesničara,[82] Držić prilično brzo u tisku objavljuje djela rađena za scensku izvedbu.[83] U svakom slučaju nisu protekle brojne godine njegova "djelovanja", nego svega tri od prve danas poznate izvedbe da bi došao do tiskanog izdanja.

No, unatoč tome što se očigledno požurio tiskati drame i što se njegovo ime kočoperi na naslovnici tiskanog izdanja i što se izravno imenuje u prologu *Tirene*, u Držićevu odnosu prema tisku svejedno se mogu pronaći određeni konvencionalni elementi stigmatizacije tiskanja. Držić, naime, rabi neke od vrlo uobičajenih "formula" ili elemenata "kataloga izlika za objavljivanje".[84] Ti su katalozi zapravo razni načini opravdavanja i dovijanja kojima autori nastoje izbjeći stigmatizaciju tiskanja.

Vrlo česta formula sastoji se od prebacivanja odgovornosti na prijatelje.[85] Dakle, ili su prijatelji toliko inzistirali na tiskanju vrijednih djela ili su čak krišom nešto izdali u tisku, pa se onda autor sam odlučuje izdati dopunjeno i popravljeno izdanje kako njegova zbirka ne bi bila osakaćena i krnja, kad se jednom već našla objelodanjena protiv njegove volje. Time se umanjuje vlastita taština, jer drugi – a ne sam

---

81 Kao godina prve izvedbe dosad se u literaturi češće navodila 1549. premda su stariji izvori navodili da se ta izvedba dogodila 1548. Rešetar izražava sumnju u pogledu 1548, usp. Milan Rešetar, "Uvod", str. LXXXVII-LXXXIX. Međutim otkriće prvih izdanja iz 1551. u Biblioteca Nazionale Braidense u Milanu definitivno dokazuje da se prva izvedba *Tirene* dogodila 1548. V. o tome Ennio Stipčević, "Otkrivena prva izdanja Držićevih djela u Milanu", *Forum*, br. 10-12, 2007, str. 1059. te sliku naslovnice prvog izdanja na str. 1062, kao i transkripciju u Amir Kapetanović, "Filološki pogled u Dum Marinove prvotiske razlike iz 1551. godine", *Forum*, br. 10-12, 2007, str. 1065.

82 Odnosno kako su dosada većinom smatrali 1549. prije Stipčevićeva otkrića prvog izdanja iz 1551. na kojem se kao godina izvedbe navodi 1548.

83 Uz *Tirenu* kao zasebno izdanje, Držić objavljuje liriku i prigodne pjesme uz koje su otisnuti *Venera i Adon*, *Novela od Stanca*, drugi prolog *Tirene* i tužba Ljubmira iz *Tirene* (za kasniju izvedbu na piru Vlaha Držića).

84 J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 144, 150.

85 J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 145.

pjesnik – smatraju da nečije pjesme toliko vrijede da ih treba dati svima na uvid. Dapače, autori su bili skloni požaliti se kako ne samo da im tiskano izdanje neće donijeti neku korist, nego im štoviše donosi niz rizika i potencijalnu štetu.[86]

Kod Držića, u posveti koja prethodi pjesmama, nailazimo upravo na nekoliko karakterističnih elemenata retoričkog kataloga izlika za tiskanje. Ponajprije, nailazi se na topos skromnosti u procjeni vlastite pjesničke kvalitete:

> "Drazi prijatelji, nemojte scijenit da sam ove ne dobro složene pjesni činio dat na svitlos za ukazat ljepotu od moje poezije i dobrotu od moga uma"[87]

Odmah se pojavljuje još jedna tipična komponenta kataloga izlika za tiskanje – brojni su prijatelji toliko navaljivali da se Držić više nije mogao obraniti od njihovih zahtjeva:

> "ma za slobodit se, vjerujte mi, truda vazdašnjega i omraze vas prijatelja koji, ljubeći i scijeneći mene za vašu dobrotu, ljubite i scijenite moje pjesni, od kojih svaki vas hoće da mu dar učinim;"[88]

Osim toga, pojavljuje se u tom predgovoru ili posveti prijateljima objašnjenje ili jedan od Držićevih motiva da djela tiska. Držić se utječe tisku zbog velike potražnje i nemogućnosti da se toj potražnji udovolji rukopisnim izdanjima:

> "A ja ni vam mogu ne ugodit, ni sam dobar pisalac, ni mogu pismom svim ujedno zadovoljno učinit ovako kako stampom".[89]

Napokon, ne preskače Držić ni rizik kojem se izlaže tiskanim objavljivanjem, premda ga zaodijeva u altruistični iskaz o koristi za druge. Ako su dobre, njegove će pjesme biti korisne, a ako nisu:

> "nauk će dat svakomu, da tko se na ovo stavlja, da razmišlja hoće li s časti izit; er se mnozi ovim putom scijene počtit, a osramote se. Ja ću samo ovo rit er, za ugodit pri-

---

86 Marotti citira posvetu Barnabe Googa u kojoj se pojavljuju takvi motivi, v. Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, str.298-299.

87 "Marin Držić svojim prijateljem", u: *Djela Marina Držića*, str. 3.

88 *Djela Marina Držića*, str. 3.

89 *Djela Marina Držića*, str. 3.

> jateljem, mnokrat sam dao neprijateljem o meni govorit. Ma sam u meni razmišljao er se prije ima stavit naprijed pogođaj od prijatelja neg pomrnjenje od neprijatelja, prid kojim što si veće praviji, to si veće kriviji".[90]

Dojam nepretencioznosti i nehaja kakav nastoje ostaviti dvorski i aristokratski pjesnici ima još jednu dimenziju. Nije bilo bitno samo pokazati se – kako napominje Saunders – distanciranim i što manje zainteresiranim, kako bi stigmatizacija tiskane knjige bila što manja, nego se na tu pravu ili kod nekih navodnu nehajnost za daljnju sudbinu djela nadovezuju i iskazi o lakoći pisanja. U tom se smislu, kao također jedna vrst hinjene ležernosti, može protumačiti ona Držićeva rečenica o "dva sjedenja" u nastavku posvete prijateljima:

> "Kojijem da ja rečem kako sam komediole, koje su ovdi unutra, u dva sjedenja sklopio, er me je tako brijeme silovalo i potrjeba od prijatelja komu, u ovi način za poslužit, mnokrat sam obećao. Što izvršivši, sam se sam pak od sebe čudio kako se može učinit – ne bi mi vjerovali kako".[91]

U njoj su povjesničari književnosti pokušavali vidjeti činjenicu koja bi bila korisna za povjesničarske rekonstrukciji jer bi govorila nešto konkretno o Držićevu načinu rada. No što ako se i tu radi o samo još jednoj konvenciji iz kataloga izlika za tiskanje?[92] Uopće, zašto se margine ili okviri teksta – kao što su prolozi, predgovori, poslanice – uzimaju kao mjesta za iznošenje činjenica i podataka? Tko garantira da se ono što se nalazi u posveti prijateljima ili zaštitnicima može uzeti s punim povjerenjem kao dokumentarno, za razliku od onog što se nalazi u tekstu i u što se kao u dio fikcionalnog svijeta uvijek može sumnjati. Prije bi se moglo reći da za renesansne autore i ovi okviri književnosti funkcioniraju kao nešto što u kulturi impregniranoj retorikom funkcionira kao ukras i poza, kao daljnja izgradnja vlastite književne reputacije i izvanknjiževne figure. Ako se o tom povede računa, tada analiza okvira književnih djela postaje mnogo kompliciranija jer postaje teže odijeliti pragmatične motive od retoričke poze prologa. Međutim, ne znači da nije moguće.

Postoji naime jedan detalj koji nadilazi puku retoriku izlika za tiskanje, a u njemu se možda nazire pragmatičan razlog tiskanja djela. Treba se vratiti onom u vezi s akrostihovima već spomenutom rukopisnom kruženju ili "objavljivanju" djela.

---

90 *Djela Marina Držića*, str. 3.

91 *Djela Marina Držića*, str. 3 -4.

92 Skepsu prema toj izjavi, pa time i prema određenoj "lakovjernosti" povjesničara književnosti, iskazuje i Petrović, v. "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", str. 8.

U posveti Maru Makuli Puciću, koja prethodi tiskanom izdanju *Tirene*, nailazi se na uobičajenu komponentu retorike izlika za tiskanje. Držić ističe svoju skromnost i neambicioznost te odgovornost za tiskanje prenosi na prijatelje. Međutim, u nastavku posvete ističe se s jedne strane velika popularnost *Tirene*, a s druge strane kvarenje teksta do kojeg dolazi u rukopisnom prenošenju budući da se komedija našla u rukama:

> "njekijeh ki je davahu svojijem prijateljem ispisovat, kojijem pismom s brjemenom bi ostala (kako i u Rimu Paskvin) bez nosa i bez ruka, razbijena i razdrta, da joj se ne bi znao početak ni svrha".[93]

A tu se ipak mogu odijeliti činjenice od neprovjerljivih tvrdnji.

Naime, ne može se znati do koje su mjere doista Držićevi komadi bili popularni. Dakako, može se i to uzeti kao retorička poza, kao model koji se nadovezuje na konvencije iz kataloga retoričkih izlika za tiskano objavljivanje, popravljanje izdanja koje se našlo rukopisno objavljeno protiv volje autora. Možda Držić jednostavno nastoji sebi pridati veću važnost prikazujući svoja djela kao nešto vrlo traženo i čitano.

Međutim, ono što se sa sigurnošću zna, to su karakteristike rukopisnog kruženja i prethodno spominjana "otvorenost tekstova" u rukopisnoj cirkulaciji. Ako su njegova djela ušla u rukopisni optjecaj, tada se s njima neminovno moralo dogoditi upravo ono što spominje i predviđa Držić kada kaže da će ostati "razbijena i razdrta".

Tu se može vidjeti ona spomenuta nepodudarnost činjeničnog (karakteristike kruženja književnosti) i poze (izlike za tiskanje), jer kod Držića pučanina se dakako ne može raditi o etosu nezainteresiranog i distanciranog aristokrata, dvorskog kozera koji poeziju piše kako bi zabavio dame ili suverena.

Nasuprot tom aristokratski nemarnom ili donneovski elitističkom odnosu rukopisne ere, Držić u tisku vidi spas, pravi način očuvanja svojih djela, i to očuvanja na dvije razine. Jedna se tiče integriteta teksta i autorske zadnje ruke, jer Držić eksplicitno ističe problem kopiranja i u procesu kopiranja kvarenje teksta kao motiv za tiskanje. Drugu razinu čini niz pobrojanih indicija koje ukazuju na pažljivu gradnju ili pokušaj upravljanja vlastitom autorskom reputacijom: imenovanje sama sebe, potpisivanje akrostihovima, vjerojatno provedena selekcija djela prije tiskanja, tiskanje isključivo stihova i u krajnjoj liniji brzina kojom se potrudio izdati djela u tiskanom obliku. Uostalom on se vjerojatno i žuri tiskati djela upravo zato da bi spriječio daljnje kvarenje, daljnje povećavanje broja verzija.

Mogu li se onda – kada se uzme u obzir taj niz indicija – rečenice o tome da su prijatelji htjeli da se njegove pjesme objave, shvatiti kao opće mjesto retorike izlika

[93] "Svitlomu i uzvišenomu vlastelinu Maru Makuli Puciću Marin Držić", u: *Djela Marina Držića*, str. 67.

za tiskanje, i nešto što prikriva pravu ambiciju ovjekovječenja, projekciju buduće slave kakvu Držić izražava u poslanici Sabu Nikolinovu kada govori o tome da "neznano er ime još slavno bit more"?[94] Ne zvuče li njegove rečenice o "razbijenoj i razdrtoj" *Tireni* – kada se sagledaju u kontekstu takve eksplicitno (u djelima) i implicitno (tiskom) iskazane ambicije - kao iskrena briga umotana u retoriku prologa?

Držić sebe vidi ovjenčana lovorikama pjesničke slave i upravo zbog toga – kao svoju ulaznicu na Parnas – i tiska svoja djela. No, postavlja se onda pitanje zašto pokušava odati dojam nezainteresiranosti i nepretencioznosti?

Općenito bi se moglo reći da se Držićev odnos prema tisku uklapa u modele koje navodi Saunders u vezi s profesionalnim autorima. Bio bi to svojevrsni proces putovanja konvencija za izbjegavanje stigmatizacije tiskanja preko društvenog polja. U novim okolnostima – ovisno o društvenom statusu autora – one dobivaju drugačije funkcije. U onih autora koji nisu imali statusnih problema s davanjem svojih radova u tisak te su konvencije preuzete kao retorički topos i kao poza kojom se imitiraju aristokratske manire kod poeta s pretenzijom na društveni uspon i dvorsku promociju, i kojom se upravo takva ambicioznost prikrivala.[95]

U Držićevu odnosu prema tisku mogu se vidjeti elementi koji pokazuju određene sličnosti s jednim drugim engleskim Shakespeareovim suvremenikom – Benom Jonsonom. Jonsonom su se mnogi istraživači bavili – u kontekstu razmatranja pitanja percepcije autorstva – kao ključnom figurom. Bez obzira na razlike u pristupima i tumačenjima, nekoliko se karakteristika Jonsonova odnosa prema objavljivanju književnosti čini nespornima.[96] U prvom redu bila bi to njegova pretencioznost u aktivnoj izgradnji vlastite autorske figure klasika, svojevrsna kanonizacija sama sebe. Pored toga bila bi to njegova uloga u formiranju vlasničkog odnosa autora prema svojim radovima:

> "Razmatranja Jonsonova izranjanja u samoproglašenu kanoniziranost, čime on ujedno u prostoru kulture oslobađa put posjedničkom autorstvu, objašnjavaju kako on do takve pozicije dolazi apstrahiranjem tekstova od okolnosti njihove produkcije i recepcije (…)".[97]

---

94 "Svitlomu i vridnomu vlastelinu Sabu Nikolinovu Marin Držić", u: *Djela Marina Držića*, str. 19.

95 J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 159.

96 Nemoguće bi bilo sažeti ili makar selekcionirati iz ogromne bibliografije radova posvećenih Jonsonu. Za novije radove u kojima se naglašavaju elementi Jonsonove institucionalizacije i kanonizacije autorstva v. Richmond Barbour, "Jonson and the Motives of Print", u: *Criticism*, br. 4, 1998, str. 523, n. 1.

97 Richmond Barbour, "Jonson and the Motives of Print", str. 499.

Jonson naime, za života, izdaje sabrana djela u koja uključuje i drame koje njegovi suvremenici nisu smatrali dostojnima objavljivanja, ili ih možda uopće nisu vidjeli kao književni žanr, nego kao nešto što bi bilo usporedivo sa scenarijima suvremene filmske industrije.[98] Osobito nisu bile dostojne objavljivanja pod egidom naslova kojim Jonson prevodi latinsko "opera" i u, za tadašnje prilike, vrlo luksuznom folio-izdanju,[99] koje već svojim formatom i izgledom ukazuje na Jonsonovu pretencioznost i samouvjerenost u izgradnji vlastite književne reputacije.[100] Zbog toga će Jonson biti i predmetom poruge:

> "Mnogi su ljudi Jonsonovo tiskanje, objavljivanje komada kao da se radi o klasicima, u elitističkom tomu koji odaje naprezanje u njegovu ostvarivanju, dakako smatrali ridikuloznim".[101]

Jonson u tom procesu izrade vlastitog kanona selektira i odstranjuje tuđe iz vlastitih djela, odnosno izbacuje doprinose drugih autora iz izvedenih verzija pojedinih drama, nastojeći tako što više udaljiti tekst drame od njegove izvedbe.[102] Nizu takvih gesti koje svjedoče o izrazitoj samosvijesti u pogledu vlastita autorstva i literarnog statusa može se dodati i to da u okviru folio-izdanja Jonson objavljuje i vlastitu sliku, što se u to doba moralo činiti vrlo neobičnim budući da su se slike autora obično pojavljivale u posthumnim izdanjima.[103]

Slično Jonsonu, Držić kao da anticipira budući razvoj institucije književnosti i tisak upotrebljava kao sredstvo kojim će svoje ime uklesati u njezinu povijest. Treba

---

98 David Scott Kastan, *Shakespeare and the Book*, str. 21. U krajnjoj liniji i sam Jonson se prezrivo odnosio, kako navodi Barbour, prema pisanju kazališnih komada, v. Richmond Barbour, "Jonson and the Motives of Print", str. 508.

99 U vezi s konotacijama formata knjige te prestižnosti folio-formata općenito v. Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, str. 286-290. te Martin Lowry, *Svijet Aldusa Manutiusa*, str. 114.

100 Bentley navodi kako komadi pisani za komercijalna kazališta nisu bili objavljivani kao cjelina i pod naslovom "djela", v. G. E. Bentley, *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time 1590-1642*, str. 290. Na povezivanje folio-formata s prestižnim edicijama "starih" autora, klasika, upozorava i Barbour, v. Richmond Barbour, "Jonson and the Motives of Print", str. 504.

101 Richmond Barbour, "Jonson and the Motives of Print", str. 509. Usp. David Scott Kastan, *Shakespeare and the Book*, str. 63.

102 U vezi s tim v. David Scott Kastan, *Shakespeare and the Book*, str. 17, G. E. Bentley, *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time 1590-1642*, str. 207, Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, str. 240.

103 Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, str. 240. U kontekstu tiskanja dubrovačkih autora na sličan se potez odlučuje Dinko Ranjina kada uz svoje pjesme objavljuje i vlastiti portret.

naime uzeti u obzir da Držić, baš poput Jonsona, dajući svoja scenska djela u tisak nešto prigodno i privremeno, namijenjeno karnevalskoj zabavi ili svečanosti na piru, pretvara u književnost neovisnu o onom zbog čega ona nastaje. Slično Jonsonu koji provodi selekciju opusa za tiskano objavljivanje i odstranjuje tuđe iz svojih drama, nastojeći time ujedno odvojiti tekst od izvedbe, Držić – po svemu sudeći – također selektira i odstranjuje prozu iz tiskanog izdanja.

S druge strane Držić, kako se čini, sasvim suprotno Donneu, kao da nema nikakvih bojazni u vezi s mogućnošću pogrešne interpretacije. Odnosno, preciznije rečeno on tu bojazan izražava, ali se unatoč tome odlučuje na tiskanje. U posveti koja prethodi pjesmama prije rečenice o koristi njegove poezije koja će uspjehom udovoljiti željama, a eventualnim neuspjehom poslužiti kao pouka drugima, Držić navodi upravo problem recepcije djela i motive ili razloge da ih ipak objavi tiskom:

> "I ako ne uzbude stvar, koja bi književne uši kojimgodi vridnosti pasla, zato ne imam bit ja kriv nego vi koji, što ste pitali ja vam sam dao, i dao ono što sam umio i imao. Ni vi ne imate bit krivi; zašto ste ovi dar pitali za vas, a ne za druzih, kojim ja dobrovoljno davam što umijem i imam; a druzi neka ištu što za njih čini".[104]

U posveti Maru Makuli Puciću ide i korak dalje i izričito napominje kako nema nikakvih problema sa širokim čitateljstvom:

> "i što je podobno da tvoje uši pase, dostojno je da svak sliša".[105]

Zapravo Donne, Jonson i Držić imaju isti problem – očuvanje vlastite autorske reputacije – samo se razlikuju u rješenjima. Donne nije nehajan dvorski autor koji se zabavlja pišući pjesmuljke, za njega pjesme nisu "trice i kučine". Zato i želi uspostaviti autorsku kontrolu smisla, interpretacije i buduće sudbine djela. Ali on u tisku ne vidi spas, nego opasnost jer za njega djela podobna da pasu odabrane uši, nisu dostojna toga da ih svatko sluša. Za razliku od Donnea, Jonson i Držić u tiskanju djela prepoznaju način njihova očuvanja u onom obliku koji oni žele. I voljni su za to platiti cijenu, drugima dobrovoljno dati što umiju i imaju i time pristati na rizik slobode interpretacije: "a druzi neka ištu što za njih čini".

Ono što za Donnea predstavlja problem proizlazi iz nove tržišne situacije koju donosi mogućnost tiskanja poezije. Tisak autoru daje kontrolu nad konačnim izgledom teksta, ali mu oduzima kontrolu interpretacije i ovlašćuje anonimne čitatelje

[104] *Djela Marina Držića*, str. 3.

[105] *Djela Marina Držića*, str. 67.

koji novcem mogu kupiti njegove pjesme za beskonačno različite interpretacije. Nasuprot tome u rukopisnoj cirkulaciji autori su imali neznatnu mogućnost kontrole verzija, ali su imali mogućnost kontrolirati smisao vlastitih djela. Rukopisi poezije bili su nešto što se ne može kupiti nego nešto što se daruje prijateljima ili ustupa krugu odabranih i upućenih čitatelja s kojima se kroz pjesme samo nastavlja već uspostavljena konverzacija.

Tu se sukobljavaju dvije koncepcije očuvanja reputacije vezane uz suprotnost dviju epoha koje se u to doba – tijekom XVI. st. – dodiruju ili sudaraju. Jedna koja polako odumire, i druga koja se polako osovljuje. Jedna rukopisna, feudalna, epoha dokonog bavljenja književnošću koja nastaje *ad hoc* vođena konkretnim povodom, bilo zbog ostvarenja nekog pragmatičnog cilja, bilo iz razonode, i druga epoha tiska, kapitalističkog tržišta u nastanku, i autora-poduzetnika koji pisanje, zato što nastoji živjeti od njega, ne može više vezivati uz neki koliko god pragmatičan ali često sporadičan povod, nego ono postaje njegov trajan posao i poziv. Jedna patricijska "republika slova" vidljive i poznate manjine, druga plebejska anonimne čitateljske mase.

Za Donnea bi se možda moglo reći da su njegovi nazori više u skladu s "duhom vremena", čak i više negoli Držićevi ili Jonsonovi. Naime, Donneovo rješenje pripada vremenu na izmaku, ali samo kada se gleda iz današnje perspektive koja implicitno daje prednost tiskanom objavljivanju. Iz takve se perspektive također može činiti vrlo neobičnim da Držić ima svijest o trajnosti tiska, budući da su u prvih stotinjak godina nakon pojave tiska iskazi skepse prema novom mediju proizlazili – uz niz spomenutih razloga – i iz sumnjičavosti u trajnost tog novog medija, mjerenu dakako u odnosu na pergament.[106] No, gledano iz perspektive XVI. st. to se Držićevo povjerenje u tisak može činiti manje neobičnim ako se sagleda kao sredstvo prvenstveno trenutne afirmacije, koja slučajno postaje trajna. Odnosno, moglo bi se reći da mu se literarnopovijesna institucionalizacija koja nadilazi vlastito doba dogodila kao posljedica njegovih društvenih aspiracija i želje za promocijom u vlastitom vremenu.

Držić bi se možda mogao – slično načinu na koji angloamerički povjesničari gledaju ulogu Jonsona – sagledavati kao tranzicijska figura, kao ključni autor koji započinje transformaciju odnosa prema tiskanju književnosti u kontekstu renesansnog Dubrovnika. On prvi tiska vlastitu svjetovnu poeziju na narodnom idiomu, čime možda, u razmaku od kruženja (ili rukopisnog "objavljivanja") *Ranjinina zbornika* do tiskanja pjesničke zbirke Dinka Ranjine, započinje proces emancipacije tiskanog objavljivanja književnosti usporediv s procesima emancipacije koji su se odvijali u drugim sredinama. Pored toga nije nevažno da on svjetovnu poeziju, i to na hrvatskom jeziku, tiska za života, što se njegovim suvremenicima moglo činiti podjednako skandalozno tašto, kao što se suvremenicima u Engleskoj to činilo za Jonsona koji praktički sam sebi tiska sabrana djela, i u njima razne trice koje možda i nisu zavrijedile mjesto u "Djelima".

[106] Elizabeth Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, str. 78-79.

Napuštajući općenitu razinu odgovora na pitanje zašto i Jonson i Držić pokušavaju očuvati dojam skromnosti, nepretencioznosti i nezainteresiranosti – kada se zapravo radi o prikrivanju suprotnih ambicija i aspiracija – i vraćajući se tom pitanju iz perspektive konkretnih razloga, može se konstatirati da su za Jonsona razlozi poznati ili barem ima temelja za prilično uvjerljiva nagađanja. Jonson se cijelog života uzdržavao iz nekoliko izvora, i premda se vrlo rano uključio u profesionalno pisanje za teatar čime se moglo pristojno zarađivati, nije se odrekao drugog mehanizma važnog za razumijevanje renesansne književnosti – patronatstva. Stoga su njegovi problemi – kao i bilo kojeg njegova suvremenika koji pokušava živjeti od pisanja – proizlazili iz toga što se našao u škripcu suprotstavljenih ciljeva. Na jednoj se strani potreba vlastite popularizacije, koja otvara put u dvor gdje su imućni potencijalni patroni, najefikasnije ostvaruje tiskom. No problem se, na drugoj strani te vage, sastojao u tome što su aspiranti prema društvenoj promociji i patronatu te potencijalne patrone mogli tiskom antagonizirati zbog njihovih elitističkih nazora:

> "Upravo zato da bi izbjegli takvu sramotu, i kako bi uklonili svaku mogućnost antagoniziranja moćnih patrona, profesionalni su pjesnici nastojali ostaviti što jači dojam opravdanosti njihovih pretenzija za gospodstvom i otmjenošću".[107]

Za Držića takav posao koji bi istražio uklapanje njegova opusa u mrežu društvene svakodnevice, relacije između njega i onih koji su, primjerice, financirali izdanje, tek predstoji. U toj sociologiji Držićeva teksta možda se krije i konkretan odgovor na pitanje zašto se on retorikom prologa i konvencijama karakterističnim za dvorsko-aristokratsku kulturu stigmatizacije tiska trudio očuvati dojam nezainteresiranosti, koristeći istodobno za trenutačnu afirmaciju tisak čime, možda i nehotično, uspijeva aranžirati sudbinu svojega opusa i osigurati projekciju vlastitog literarnog statusa u budućnost.

[107] J. W. Saunders, "The Stigma of Print", str. 155.

Renaissance Authors, the Stigma of Print and first Editions of Marin Držić

Summary

Departing from the stigma of print hypothesis, the article attempts to analyze Marin Držić's concept of authorship and his attitude towards printing. Since that hypothesis originated in the studies on the English renaissance, the article represents an effort to adapt and probe its possible applications in the context of renaissance Dubrovnik. The appearance of usual rhetorical conventions used as pretext for printing is signalled in Držić's dedications. In concluding remarks possible comparison between Držić and Ben Jonson is also suggested.

Nenad Vekarić
Zavod za povijesne znanosti HAZU
Dubrovnik

MARO DRŽIĆ

Usporedba Držićeve genealogije i likova iz komedije *Dundo Maroje* daje vrlo jake indicije da je Marin Držić u *Dundu Maroju* dao imena iz vlastitog obiteljskog kruga, odnosno da je Dundo Maroje bio Držićev otac, a Maro sam Marin Držić. Ako je iznesena pretpostavka utemeljena, otvara se niz pitanja, od biografskih do književnopovijesnih. Marov odlazak (u Anconu) s očevim novcem namijenjenim trgovini mogao bi biti istinit. Njegovo mladenačko odavanje lagodnom životu u Rimu (ili negdje drugdje) i trgovački bankrot mogli bi biti istiniti. Držićevo možebitno razočaranje ljubavnom vezom (Laura) i ljubavnim porazom (Ugo Tudešak), rastrježnjenje i kajanje zbog toga jer je izigrao povjerenje vlastita oca – moglo bi biti istinito. Sadržaj *Dunda Maroja* savršeno se uklapa u Držićevu biografiju. Ničim joj ne protuslovi. Naprotiv, mogao bi objasniti prazninu u razdoblju od 1526. do 1536. godine, objasniti njegov kasni odlazak na studij u Sieni, objasniti i njegovo kasno zaređenje (a možda i motive tog zaređenja).

Biografski podaci o Marinu Držiću

Marin Drža, s nadimkom Vidra, rođen je možda 1508. godine.[1] Sin je Marina

[1] U literaturi je prihvaćena 1508. godina kao procijenjena godina njegova rođenja. Četiri su ključna argumenta temeljila takvu procjenu: 1) jer je Marin 1526. godine bio imenovan rektorom crkve Svih Svetih, s pretpostavkom da je tada morao imati bar 18 godina; 2) jer je u *Vlajkijevoj genealogiji antunina* (dalje: *VGA*, Arhiv Čingrija, sv. 2, Državni arhiv Dubrovnik, dalje, DAD) poredak sinova Marina Drže i Anule Cotrugli nalagao pomisao da je Marin najmlađi brat; 3) datum sklapanja ženidbenog ugovora između Marina Drže i Anule Cotrugli (30. studenog 1496), koji je određivao početak fertilnog razdoblja Marinovih roditelja, i 4) poznati točni datum rođenja Marinova brata Vlaha (20.12.1503).
Najslabija točka u toj argumentaciji je pretpostavka da je Marin Držić s 18 godina mogao biti postavljen za rektora crkve Svih Svetih. U Držićevo vrijeme 18. godina života nije bila granica punoljetnosti, a zacijelo je broj 18, kao kasnija granica punoljetnosti, a ne izvorom utemeljeni podatak, "pomogao" stvaranju takve procjene.
Poredak sinova u *VGA* možda je točan, ali možda i zavarava. Naime, sastavljač *VGA* nije dosljedno slijedio kronologiju nego je prvo navodio mušku, a potom žensku djecu. Unu tar tih dviju spolnih skupina, nastojao je slijediti kronologiju, no to je činio na temelju procjene jer matičnih knjiga rođenih tada nije bilo. Uočeno je da je u više slučajeva u *VGA* pronađeni izvor demantirao poredak naznačen u *VGA*. Dakle, sastavljač *VGA* mogao je pogriješiti u pro-

(1463-1550) i Anule Cotrugli (oko 1475-1552). Prapraunuk je protovestijara bosanskog kralja i trgovca robljem Džore Bokše (oko 1330 – oko 1400), po kojem je ime dobio njegov stric pjesnik, svećenik Džore Nikolin Drža (1461-1501). Prapraunuk je i Luke Caboge (oko 1375 – oko 1437), izvanbračnog sin vlastelina Điva, poznatog po tome što je zajedno sa svojim zakonitim polubratom, vlastelinom Nikolom, vodio poslovne knjige. Po majci, Držić je bio srodnik s ekonomistom Benediktom Kotruljem (oko 1416-1468/9). Držićev pradjed Ivan (oko 1404-1451) i Benediktov otac Jakša (oko 1390-1436) bili su braća. Po istoj liniji Marin Držić bio je drugi rođak s pjesnicima Mavrom Vetranovićem (1482-1576) i Nikolom Dimitrijem (oko 1510-1553) – Držićev pradjed Ivan Cotrugli, Vetranovićev pradjed Jakša Cotrugli i Dimitrovićeva prabaka Nikoleta bili su braća – te s dubrovačkom ljepoticom Cvijetom Zuzorić (Zuzzeri) (oko 1552-1644), koja je u trenutku Držićeve smrti bila 15-godišnjakinja. Cvijeta je bila praunuka Benediktove kćeri Lukrecije, udane Zuzzeri.

Marin je imao petero braće: Nikolu (*oko 1498), Marina starijeg (*oko 1500), umrlog u dječjoj dobi, slikara i matematičara Vlaha (1503-1567), Ivana (oko 1504-1554) i Vicka (oko 1505 – oko 1586), i šest sestara: Niku (oko 1497 – oko 1554), ženu Marina Nale, Peru (oko 1510 – oko 1596), ženu Stjepana Nenka, i još četiri sestre nepoznata imena, koje su umrle u pupilarnoj dobi. Stric je pjesnika Marina Vlahova (oko 1540-1596) i genealoga Jeronima Vlahova (oko 1580-1645).

Godine 1526. Marin Držić je kao klerik imenovan jednim od rektora crkve Svih Svetih.[2] Godine 1536. spominje se kao đakon.[3] Potkraj 1538, stipendiran s

---

cjeni. Od petero braće, dvojica su sigurno bila starija od Marina. Najstariji sin sigurno je bio Nikola (jer je ime dobio po djedu s očeve strane). Drugi po redu sigurno je bio stariji Marin (jer je ime dobio po djedu s majčine strane). No, taj stariji Marin umro je kao dojenče. Ako je to dijete umrlo odmah, logično bi bilo da je mlađi Marin bio treći sin po redu. No, ne znamo je li umro odmah ili kao dijete koje je već navršilo koju godinu. U toj varijanti moglo se dogoditi da su kao treći, četvrti i peti rođeni Vlaho, Ivan i Vicko, i da je nakon njihova rođenja umro stariji Marin. Ako bismo prihvatili da je poredak u *VGA* točan, ostaje pitanje je li moguće, s obzirom na tempo poroda, da je Marin bio rođen prije 1508? Treba znati da je u to doba tempo poroda znao biti vrlo brz, s malim razmakom između rođenja djece, a posebno da je bio brži na početku braka, a usporavao se kasnije. Marinovi roditelji odmah su poslije vjenčanja dobili djecu: već 1500. godine u oporuci bake Nikolete spominje se unuka Nika, vjerojatno prvorođenka, najstarija Marinova sestra (kasnije udana Nale). Ona je vjerojatno bila rođena 1497. godine, dakle, godinu dana nakon ženidbe roditelja. No, ako je točno da je Marinov brat Vlaho rođen 20. prosinca 1503. onda bi se, uz poredak braće naznačen u *VGA*, moglo zaključiti da je Marin bio rođen čak i 1505. godine uz pretpostavku da su Ivan i Vicko bili blizanci, rođeni 1504. godine. Pretpostavimo li, pak, da poredak braće u *VGA* nije bio točan, Marin je mogao biti rođen i 1501. ili vjerojatnije 1502. godine – ubrzo nakon smrti starijeg Marina, a prije rođenja brata Vlaha (20. 12. 1503). Uz tu pretpostavku, moguće su i druge varijante – primjerice, da je Marin po starosti bio između Vlaha (*1503) i Ivana (u tom slučaju *oko 1507), dakle, rođen oko 1505. godine. Postoje, dakle, ozbiljne naznake da je Marin Držić bio rođen i prije 1508. godine.

2 Milan Rešetar, "Uvod", u: *Djela Marina Držića*, prir. Milan Rešetar. Zagreb: Stari pisci hrvatski, knj. 7, JAZU, ²1930: XLVII; Vinko Foretić, "O Marinu Držiću", *Rad JAZU* 338 (1965): 5.

3 Miroslav Pantić, "Fragmenti o Marinu Držiću (I)", u: *Zbornik Filozofskog fakulteta*, XI/1, *Spomenica Jorja Tadića*. Beograd: Beogradski univerzitet, 1970: 415.

30 dukata od dubrovačke vlade,[4] odlazi na studij u Sienu, gdje ga 1541. studenti biraju za rektora *Domus Sapientiae*.[5] U razdoblju između 1543. i 1545. vratio se u Dubrovnik. Godine 1545. pisar je u uredu za vunu namjesto brata Vlaha koji je krenuo u Veneciju,[6] a iste godine i u službi je austrijskog grofa i španjolskog špijuna Rogendorfa, prvo kao komornik, a potom, 1546. kao tumač kad je grof pošao u Istanbul.[7] Na povratku iz Istanbula saslušan je o svom boravku u Turskoj, a posebno o sinu dubrovačkog "veleizdajnika" i emigranta iz roda Bocinolo, koji mu je kritizirao dubrovačke vlasti.[8] Tek je od oko 1550. svećenik,[9] 1553/6. pisar je u dubrovačkoj solani.[10] Do 1562. živi u Dubrovniku (vjerojatno s jednim kraćim prekidom u Zadru). Godine 1562. preselio se u Veneciju, gdje je kao nadbiskupski *kapelan*, uz prekide (1563/4. u Dubrovniku, 1566. u Firenci), proveo ostatak života, do smrti "pod nepoznatim okolnostima"[11] 2. svibnja 1567. godine.[12] Pokopan je u skupnoj grobnici crkve Sv. Ivana i Pavla.[13]

Likovi u komediji *Dundo Maroje*

U Držićevoj komediji *Dundo Maroje* javlja se 25 imenovanih likova.[14] Nekima od njih Držić je ili izmislio ime ili koristio njihov stvarni nadimak (Dugi Nos, Popiva, Pomet, Mazija), neki su stranci (Laura ili Mande Krkarka, Ugo Tudešak, Tripčeta iz Kotora, Pavo Novobrđanin i njegov sin Grubiša, Gulisav Hrvat, Sadi Ebreo, Gianpaulo Oligiati, Rimljanin Kamilo, rimski trgovac Lessandro) ili ljudi iz bliže dubrovačke okolice (Dživulin Lopuđanin, tovjernar Bokčilo, kojeg je Slavica Stojan identifici-

[4] M. Rešetar, "Uvod": IL; Pavle Popović, "Arhivske vesti o Marinu Držiću", u: *Rešetarov zbornik iz dubrovačke prošlosti*. Dubrovnik, 1931: 261.

[5] M. Rešetar, "Uvod.": LI-LXI; Leo Košuta, "Siena nella vita e nell opera di Marino Darsa", *Ricerche slavistiche*, Roma, 9 (1961): 1-55; Leo Košuta, "Il mondo vero e il mondo a rovescio in 'Dundo Maroje' di Marino Darsa (Marin Držić)." *Ricerche slavistiche*, Roma, 12 (1964): 1-58; Leo Košuta, "Jedan rektorski dopis Marina Držića iz Sijene", *Mogućnosti* 19/10 (1972): 1145-1152; Rafo Bogišić, "Marin Držić u Sieni", *Forum* 11/10-11 (1972): 695-726.

[6] P. Popović, "Arhivske vesti o Marinu Držiću": 261-262.

[7] M. Rešetar, "Uvod": LXII-LXIII.

[8] M. Rešetar, "Uvod": IL.

[9] M. Rešetar, "Uvod": LXII-LXIII.

[10] P. Popović, "Arhivske vesti o Marinu Držiću": 263.

[11] Slobodan P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti, I. Raspeta domovina*. Split: Marjan tisak, 2004: 86.

[12] M. Rešetar, "Uvod": LXVI.

[13] M. Rešetar, "Uvod": LXVI; Rafo Bogišić, "Tragom Držićeva groba" *Forum* 6/11-12 (1967): 823-832; Lovorka Čoralić, "Dubrovčani u Veneciji od XIII. do XVIII. stoljeća" *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku* 32 (1994): 43.

[14] U radu se koristi izdanje komedije *Dundo Maroje* u *Djela Marina Držića*, prir. Milan Rešetar, Zagreb: Stari pisci hrvatski, knj. 7, JAZU, Zagreb ^{2}1930: 255-389.

rala kao Konavljanina iz Pridvorja[15]).

Ostali likovi su Dubrovčani: Dundo Maroje, njegov sin Maro, njegova vjerenica Pera, Perin prvi bratučed Dživo, baba Perina, Petrunjela, Niko, Pijero i Vlaho. Naoko tipična dubrovačka imena – pet muških: Marin (Maroje, Maro), Ivan (Dživo), Nikola (Niko), Petar (Pijero) i Vlaho i jedno žensko ime Petra (Pera, Perina, Petrunjela).

Genealogija najužeg kruga Držićeve obitelji (Marinov djed i njegovi potomci) sadrži osam muških imena: Nikola (Marinovi djed, brat i bratić), Andrija (stric), Vlaho (stric i brat), Džore (stric), Marin (otac i on sam), Petar (bratić), Ivan (brat) i Vicko (brat). Tri ženska imena u Držićevoj genealogiji su Nikoleta (baka, sestra), Anula (majka) i Pera (sestra).

Fond tada tipičnih dubrovačkih imena je puno bogatiji (Antun, Božo, Đuro, Savin, Stjepan, Lovro, Marko, Martolica, Mato, Miho, Šiško, Orsat, Pasko, Pavao, Klement, Rado, Šimun, Toma, Jakov, Junije, Valentin, Vitko itd., odnosno Marija, Mara, Dživa, Frana, Jelena, Kata, Rada itd.). No, svih pet muških imena iz *Dunda Maroja* nalaze se baš u onih osam muških imena iz njegove vlastite genealogije. Smatram da to ne može biti slučajno i zato pretpostavljam: Marin Držić u *Dundu Maroju* daje imena iz vlastitog obiteljskog kruga.

Dundo Maroje i Maro

Dundo Maroje poslao je sina Mara s 5000 dukata "da otide u Jakin, a iz Jakina u Fjerencu za učinit svîtâ i s tjezijem svitami pak da otide na Sofiju s patom, ako se dobro ponese i da mu s dobitkom dođe ...", ali Maro "... iz Jakina ne otide u Fjerencu neg u Rim s dukatmi, i tu spenǵa dukate" (Prolog).

Otac Marina Držića zvao se također Marin. Može li biti slučajno da pisac pored toliko imena, svojim glavnim likovima – ocu i sinu – daje isto ime (Maroje i Maro su hipokoristici imena Marin), i to baš ono ime koje nose on sâm i njegov otac? Mislim da ni to ne može biti slučajno i zato pretpostavljam: *Dundo Maroje* je otac Marina Držića, a Maro je on sâm! Potvrdu tome daju i dva sljedeća lika:

Niko i Pijero

Niko i Pijero jedini u komediji Maroja zovu *dundom* (Pijero: "Ali ja snim ovo, ali sam javi vidio? Dundo Maroje u Rimu, ah!"; Niko: "Bogme je Dundo Maroje u Rim došao, i ove su oči vidjele!" (II, 2).

Nikola (oko 1494-1538) i Petar (oko 1496-1527) sinovi su Držićeva strica Vlaha i Dživane Nenko. Oni su Držićevi bratići i njima je Dundo Maroje doista *dundo*.

Nikola je 8. veljače 1523. godine sklopio bračni ugovor s Katarinom, kćeri Julijana Turčinovića, ali je ona umrla prije sklapanja braka. Sedam godina kasnije oženio se s njezinom sestrom Klarom, sklopivši bračni ugovor 13. kolovoza 1530. godine.

[15] Slavica Stojan, "Autentični stanovnici Držićeva Njarnjas-grada", *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku* 43 (2005): 11-14.

Imao je petero djece: sinove Vlaha, Julijana i Petra, te kćeri Dživu (udanu za Martina Šumičića) i Mariju.[16] Umro je 1538. godine. Njegova oporuka, napisana 29. prosinca 1537, objavljena je 14. studenog 1538. godine.[17]

Petar, s nadimkom Selim, sklopio je bračni ugovor 13. studenog 1523. godine s Dešom Bartulovom Martini.[18] Umro je vjerojatno od kuge 1527. godine, bez djece. Njegova oporuka sastavljena je 2. svibnja, a objavljena 28. kolovoza 1527. godine.[19] Nakon njegove smrti, žena Deša preudala se 10. kolovoza 1528. za Luku Matovog Miotoševića.

Braća su imali posjede na izvoru Rijeke dubrovačke, kuće u Gružu i poviše Prijekoga, koje su podijelili 1525. godine.[20]

Niko i Pijero nalaze se u Rimu i traže Mara ("*O, Piero, per amor de Iddio*, gdi ćemo nać Mara? Jes dva dni er smo iz Fjerence; ištemo ga, – ni ga znamo ni umijemo gdje nać", II, 2). Je li to samo Držićeva izmišljena igra ili ima uporišta u stvarnosti? Ako je ona doista utemeljena na stvarnom događaju, onda bi krajnja granica radnje bila početak 1527. godine (jer je stvarni Pijero te godine umro). Koliko bismo vrijeme radnje pomicali unatrag, sve bi upitnija bila i godina 1508. kao godina Držićeva rođenja.

Vlaho

Vlaho (1503-1569), Držićev brat, zvan Drusiano (Drusianus), bio je slikar i majstor umjetničkog obrta, matematičar i izrađivač globusa.[21] Kao trgovac jedno je vrijeme živio u Veneciji.[22] Može li on biti Vlaho iz *Dunda Maroja*?.

---

16 *VGA*, f. 59-59`.

17 *Testamenta de Notaria* (dalje: *Test. Not*.), ser. 10 (DAD), sv. 37, f. 190-192.

18 *VGA*, f. 59-59`.

19 *Test. Not*. sv. 34, f. 124`-125.

20 M. Rešetar, "Uvod": IL.

21 Sebastiano Dolci, *Fasti litterario-Ragusini*. Venetiis: Gaspar Storti, 1767. Pretisak i prijevod s popratnim bilješkama Pavla Knezovića: Sebastijan Slade. *Dubrovačka književna kronika,* Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2001: 12, br. 43 (Knezović: 97); Francesco Maria Appendini, *Notizie istorico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei*. II. Ragusa: Antonio Martecchini, 1803: 207-208; Simeone Gliubich, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Vienna: Lechner Librajo, Zara Battara e Abelich Libraj, 1856: 98; Stjepan Kastropil, "Genealogija porodice Držić od Jera Vlaha Držića", *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 27/3-4 (1961): 238; Frano Čale, "O životu i djelu Marina Držića", u: Marin Držić, *Djela* (pr. Frano Čale). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1979ng1033 : 7-8, 14; 287; Žarko Dadić, *Povijest egzaktnih znanosti u Hrvata*, I. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982: 80-81, 93-94, 189; Kruno Prijatelj, "Držić, Vlaho Marinov (Biagio Darsich, Biagio Drusiano, Blasius Drusianus, Blasius Marini de Darsa, Blasius Marini de Derzza)", *Hrvatski biografski leksikon* 3 (1993): 636-637.

22 *VGA*, f. 59`; M. Rešetar, "Uvod", u: *Djela Marina Držića*: L; L. Čoralić, "Dubrovčani u Veneciji od XIII. do XVIII. stoljeća": 49.

Vlaho, razgovarajući s Nikom i Pijerom (II, 2), kaže: "...Vi ti ste sińori i gospodari, rodili ste se liberali. A ja sam njeki antiki čovjek, tučem se po svijetu za dobit kaban, da u daž ne okisnem". Otac Nika i Pijera, koji se također zvao Vlaho (Držićev stric), umro je u prosincu 1501. godine,[23] manje od osam godina nakon ženidbe. Niko i Pijero bili su, dakle, vrlo mali kad im je umro otac ("sińori i gospodari, rodili ste se liberali"). Vlahov otac – Marin (Dundo Maroje) živio je sve do 1550. godine i zbog toga on nije "gospodar" nego se mora potucati po svijetu da bi zaradio. Stvarni Vlaho trguje u Veneciji, fiktivni Vlaho pristiže u Rim iz Livorna.

Dijalog Vlaha i Mara, kao i razgovor Vlahov s Nikom i Pijerom ne definira Vlahov odnos ni s Marom ni s Dundom Marojem. Može li se bratski odnos naslutiti iz ironičnih Vlahovih riječi upućenih Maru, zatečenog kod kurtizane: "Oto vidim da se davaš dobru bremenu; dobro činiš"? Ili prepoznati odnos prema ocu kad Niku i Pijeru, koji mu kazaše da je Dundo Maroje došao u Rim, kaže: "Ja poznam ovoga starca: vražije je impreze; dezereditat ga će" (II, 2)? Teško je kazati. No, Držić ne piše autobiografiju, on piše komediju, komediju koja možda ima autobiografske elemente. Držić se igra. Igra se i sa stvarnošću.

Dživo, Petrunjela

Ostala dva imena iz Držićeve genealogije su Dživo i Petrunjela.

Držić u čak tri ženska lika varira ime Petrunjela: Marova vjerenica Pera, Laurina djevojka Petrunjela i baba Perina. Nijedan od tih likova ne može biti stvarna Držićeva sestra Petrunjela. Ali, ne bih isključio mogućnost da uporaba ni tog imena nije slučajna. Petrunjela je bila Držićeva mlađa sestra, koja je u vrijeme izvođenja *Dunda Maroja* već odrasla žena, udana za Stjepana Nenka (bračni ugovor sklopljen 5. prosinca 1535. godine), ali koja je, pretpostavimo li da radnja ima utemeljenje u stvarnosti, u vrijeme zbivanja bila mlada djevojka i prema kojoj je Držić možda gajio posebne bratske emocije.

Dživo je stric Marove vjerenice Pere ("...despońah se moju prvu bratučedu Peru svjetovat i navesti da ide u Rim vjerenika iskat Mara...", III, 2). Dakle, ne može biti Držićev brat Ivan (oko 1504-1554).

Držić zacijelo u komediji ne bi prokazivao svoju nesuđenu vjerenicu. On bi njeno ime (a onda i ime njezina strica) vjerojatno izmislio. Možda je pritom "posuđivao" imena iz vlastita obiteljskog kruga.

Dundo Maroje – iskupljenje mladenačkih grijeha?

Ako su iznesene pretpostavke utemeljene, ako je Dundo Maroje doista Držićev otac, a Maro sâm Marin Držić, otvara se čitav niz pitanja, od biografskih (na koja ću se osvrnuti) do književnopovijesnih (u koja neću ulaziti).

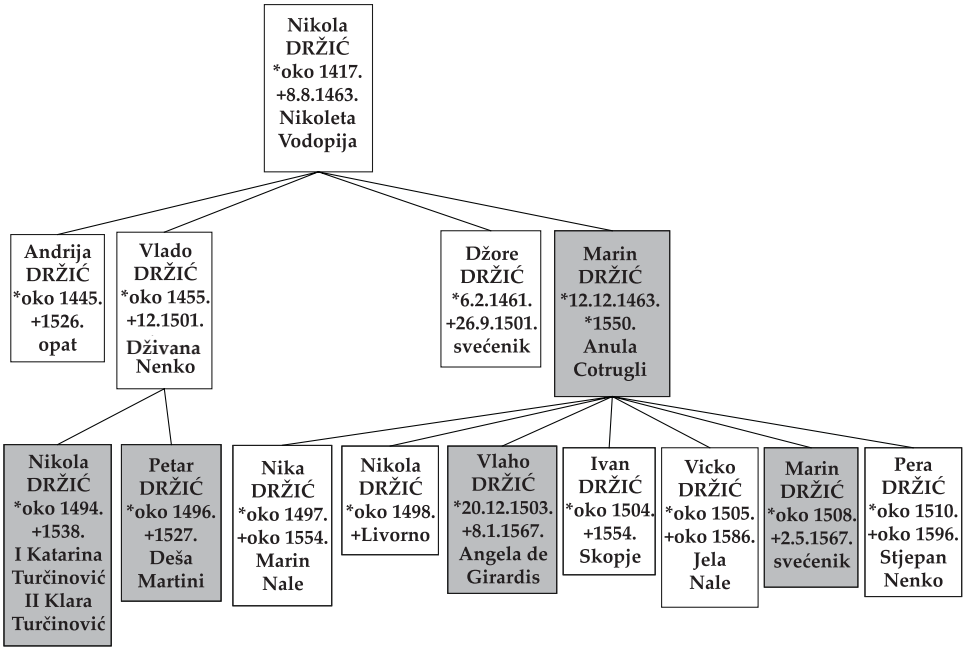
[23] *Test. Not*. sv. 28, f. 152r-152`.

Dosad poznata biografija Marina Držića, koja se obogaćivala razotkrivanjem arhivske prašine s dokumenata prvo dubrovačkog, a zatim i arhiva u Sieni, Veneciji i Firenci, sadrži nekoliko intrigantnih nepoznanica od kojih je ona o točnoj godini njegova rođenja možda najmanje bitna. Kako objasniti prazninu u njegovoj biografiji od 1526. do 1536. godine? Gdje je tada bio i što je radio? Zbog čega je tako kasno otišao na studij u Sienu? Zbog čega se tako kasno zaredio? Dosad istražena arhivska vrela nisu nam dala odgovore na ta pitanja.

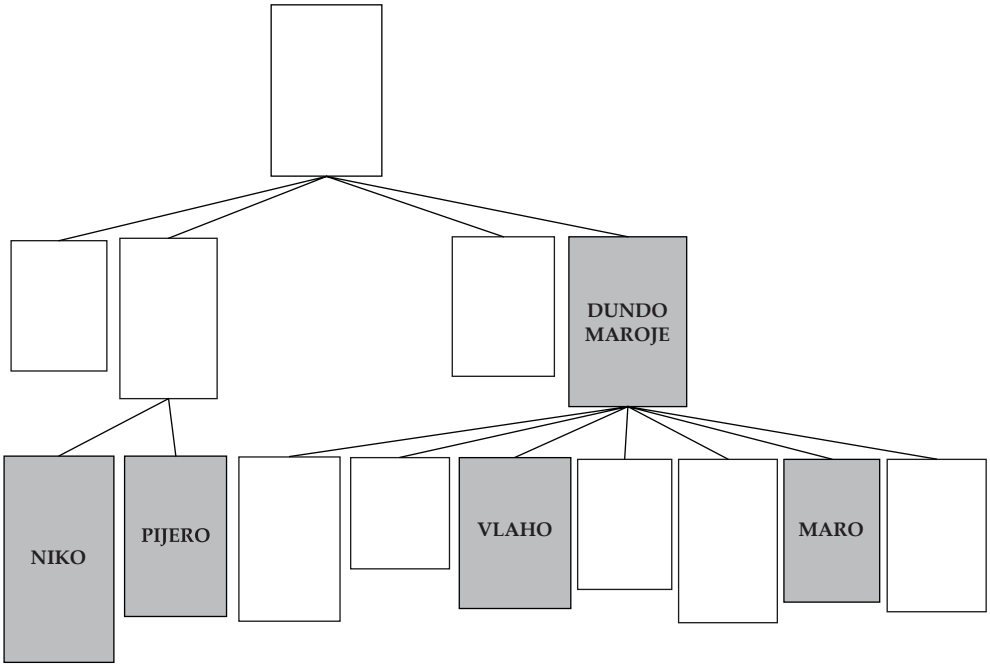
"Ući u glavu" jednog komediografa sa zakašnjenjem od pet stoljeća i pritom vjerovati da nećeš biti izigran bilo bi jako smiono. Sve je, dakle, pod upitnikom! Ono što bih se ipak usudio zaključiti jest: Držić u komediji *Dundo Maroje* koristi imena iz svoje obitelji. Neka možda samo "posuđuje" (Dživo, Petrunjela), ali neka i u komediji imaju čvrstu genealošku poveznicu (Dundo Maroje i sin Maro, Niko i Pijero kao nećaci Dunda Maroja, možda čak i Vlaho kao brat Marov). No, u kojoj mjeri radnja *Dunda Maroja* sadrži autobiografske elemente ostaje nam ipak samo nagađati. Možda dosta, možda malo, možda nimalo. Mi vjerojatno nikad nećemo saznati je li Marin Držić doista potrošio očev novac namijenjen trgovini. Mi vjerojatno nikad nećemo biti sigurni (osim ako se ne uspije naći neki rimski arhivski trag) je li Držić ikad bio u Rimu ili je Rim bio samo pozornica. Nikad nećemo saznati ni jesu li Niko i Pijero i Vlaho bili u Rimu, je li Dundo Maroje išao u potragu za sinom ili je sve to piščeva igra.

Ali to nas ne priječi da ne zaključimo: komedija *Dundo Maroje* nudi nam indicije koje bi mogle objasniti nepoznati dio Držićeve biografije i objasniti neke njegove kasnije postupke. Marov odlazak (u Anconu) s očevim novcem namijenjenim trgovini mogao bi biti istinit. Njegovo mladenačko odavanje lagodnom životu u Rimu (ili negdje drugdje) i trgovački bankrot mogli bi biti istiniti. Držićevo možebitno razočaranje ljubavnom vezom (Laura) i ljubavnim porazom (Ugo Tudešak), rastrježnjenje i kajanje zbog toga jer je izigrao povjerenje vlastita oca – moglo bi biti istinito. Sadržaj *Dunda Maroja* savršeno se uklapa u Držićevu biografiju. Ničim joj ne protuslovi. Naprotiv, mogao bi objasniti prazninu u razdoblju od 1526. do 1536. godine, objasniti njegov kasni odlazak na studij u Sieni, objasniti i njegovo kasno zaređenje (a možda i motive tog zaređenja).

Je li komedija *Dundo Maroje* Držićevo iskupljenje mladenačkih grijeha, kroz komediju javno iskazana molba za oprost tad još živom ocu Maroju, što bi Držić mogao vidjeti kao rješenje svoje psihološke drame, smatrajući da je, za razliku od mnogih drugih u Gradu, sretno okončana ("... od lude djece čuvajte dinarâ, er se je ovjezijeh komedija njekoliko arecitalo nazbiļ u vašem gradu, koje su svršile u tragediju; er nije svak srjeće Dunda Maroja.") – ili je, pak, sve to samo još jedan trik velikog pisca – nikad nećemo saznati.



Slika 1. Skraćena genealogija Marina Držića



2. Genealogija likova u *Dundu Maroju* u shemi Držićeve genealogije

Maro Držić

Summary

A parallel drawn between the genealogy of Marin Držić and the characters of his comedy *Dundo Maroje* (Uncle Maroje) suggests that the playwright used the names from his own family pool, Dundo Maroje thus being Držić's father and Maro the playwright himself.

This assumption opens a number of questions, from those of biographic nature to the literary-historical ones. Maro's sudden departure (for Ancona) with the father's business funds could be true. Equally plausible are his prodigal days in Rome (or elsewhere) and the business bankruptcy. Držić's disappointing love affair (with Laura) and disheartening love failure (Ugo Tudešak), repentance for having betrayed his father's trust –may all have ground in real life. The plot of *Dundo Maroje* fits perfectly into Držić's biography, without any inconsistencies. By contrast, the play could account for the gap between the years 1526 and 1536, explain his studies in Siena, and provide the answer for his late ordination (and the motives underlying this decision).

Tomislav Bogdan
Filozofski fakultet
Zagreb

LJUBAVNA LIRIKA MARINA DRŽIĆA

U radu se pokušavaju relativizirati neki uobičajeni stavovi o ljubavnoj lirici Marina Držića te se obrazlaže zbog čega bi je trebalo promatrati kao nezanemariv korak u povijesti žanra u starom Dubrovniku. Budući da je već podosta pisano o tome što se u njoj podudara s Petrarkinim *Kanconijerom* i s dubrovačkom književnom tradicijom, više pozornosti posvećuje se onim njezinim značajkama po kojima se Držić razlikuje od svojih domaćih prethodnika i suvremenika, kao i onim elementima u Držićevoj zbirci koji su nepetrarkistički ili s petrarkizmom samo rubno kompatibilni (npr. zaljubljeni lirski subjekt ženskoga roda, obrada *carpe diem* teme, malobrojna senzualna priželjkivanja). Pokazuje se, među ostalim, da je Držićeva pjesma br. 15 prijevod 126. i 127. oktave iz 23. pjevanja *Mahnitog Orlanda*, poznatoga spjeva Ludovica Ariosta, što je najstariji poznati prijevod iz toga djela u hrvatskoj književnosti. Marin Držić je od domaćih prethodnika preuzeo pojedinačne elemente petrarkističkoga diskurza, osobito one na motivskoj i figuralnoj razini, te način na koji ih je iznio, ali koncepciju svoje male zbirke i način na koji je petrarkizam učinio njezinom dominantom zasigurno nije. Oni su, baš kao i Držićeva suzdržanost prema senzualizmu, vjerojatno posljedica načelna utjecaja reforme ljubavne lirike što ju je u Italiji proveo Pietro Bembo. Držić prostor slobode, prostor u kojemu se odvija *aemulatio*, pronalazi i u nekim formalnim značajkama tekstova, odnosno u zaoštravanju ograničenja što ih one pjesniku nameću.

Svi važniji predstavnici drugoga velikog naraštaja dubrovačkih renesansnih književnika, Marin Držić, Nikola Nalješković i Nikola Dimitrović, inače redom pučani, pisali su ljubavnu liriku. Takav žanrovski odabir, kao što je dobro poznato, sredinom 16. stoljeća nije bio nimalo neobičan, štoviše, moglo bi se reći da je bio gotovo samorazumljiv. Danas su nam sačuvane ljubavne pjesme samo dvojice od spomenutih autora, Držićeve i Nalješkovićeve. Dimitrovićeve su nažalost izgubljene, odnosno u najmanju ruku nisu sačuvane pod njegovim imenom, a da je svojedobno ljubavna lirika pod Dimitrovićevim imenom doista bila u optjecaju, svjedoče navodi iz poslanica njegova prijatelja i rođaka Nikole Nalješkovića. Nijedan od trojice spomenutih autora nije najpoznatiji po svojim ljubavnim stihovima. Dok za Dimitrovi-

ća po svoj prilici nikada nećemo doznati kakve bi stavove književna historiografija mogla zauzeti prema tome izgubljenom odsječku njegova književnoga stvaranja, u Držićevu i Nalješkovićevu slučaju ljubavna lirika predstavlja ponajmanje važan dio njihovih opusa. Obojica su, prema čvrstu i opravdanu sudu književne historiografije, daleko važniji kao dramski autori, a Nalješković i kao autor maskerata i poslanica. Nije, međutim, sigurno da su i njih dvojica na sasvim jednak način vrednovali svoju ljubavnu liriku, a vjerojatno je i u očima njihove dubrovačke publike uživala veći ugled nego što joj pripada danas.

Nešto pojednostavljeno i uopćeno rečeno, i Držić i Nalješković u ljubavnoj su se lirici u priličnoj mjeri oslanjali na vlastitu književnu tradiciju. To znači da su djela starijih dubrovačkih ljubavnih lirika, prije svega Šišmunda Menčetića i Džore Držića, u njihovo vrijeme već postala kanonizirana, odnosno da je već bila stvorena dostatna recepcijska distanca koja je takvu kanonizaciju omogućila. Držić i Nalješković iz domaće su tradicije preuzeli osnovne elemente pjesničkoga idioma, metar, veći dio frazeologije, mnoge teme i motive, dobrim dijelom i koncepciju ljubavnog odnosa. Oba autora, inače, u usporedbi s prethodnicima znatno proširuju svoj žanrovski repertoar, pa tako stvaraju dramska djela po uzoru na talijansku književnost onoga vremena, ali u ljubavnoj su lirici poprilično zatvoreni u okvire domaće tradicije. To, dakako, nipošto ne znači da Držić i Nalješković nisu bili neposredno upoznati s talijanskom lirikom. Vjerojatno je, primjerice, da je njihova suzdržanost prema senzualizmu posljedica utjecaja Bembove reforme ljubavne lirike, iako ih je obojicu, iz više razloga, teško smatrati pravim bembistima.[1] Do ponovnoga aktivnijeg priključivanja na dinamična zbivanja u talijanskoj ljubavnoj lirici u Dubrovniku će doći tek s autorima rođenima oko sredine 16. stoljeća, naravno, zanemare li se pritom anonimne konceptualističke pjesme iz drugoga dijela *Ranjinina zbornika*, jer u točno vrijeme njihova nastanka ne možemo biti sigurni.[2] U ovome kratkom radu relativizirat ću neke uobičajene stavove o Držićevoj ljubavnoj lirici. Ne namjeravam ih, dakle, u

[1] O ljubavnoj lirici Nikole Nalješkovića vidi odgovarajuća poglavlja u monografijama Rafe Bogišića "Nikola Nalješković", *Rad JAZU*, knj. 357, Zagreb 1971, str. 5–162 [54–79] i Bojana Đorđevića *Nikola Nalješković dubrovački pisac XVI veka*, Beograd 2005, str. 37–93. Usp. i sljedeće studije: D. Dukić, "Problem privatnosti u Nalješkovićevu kanconijeru", u: *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, ur. D. Dukić, Zagreb 2005, str. 125–137 i T. Bogdan, "Ljubavna lirika Nikole Nalješkovića", u: *Poslanje filologa. Zbornik radova povodom 70. rođendana Mirka Tomasovića*, ur. T. Bogdan i C. Pavlović, Zagreb 2008, str. 543–556. O pjesničkom jeziku Držićeve ljubavne lirike i o njegovim razlikama u odnosu prema lirici Nikole Nalješkovića i Držićevih prethodnika – što su teme kojima se u ovom radu neću iscrpnije baviti – još uvijek može biti poticajan rad Svetozara Petrovića "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", *Umjetnost riječi*, 1 (1967), str. 5–15.

[2] Književni povjesničari ponekad su i Marina Držića, ali i Nalješkovića i Dimitrovića, dovodili u vezu s korpusom anonimnih pjesama iz *Ranjinina zbornika*. Neke pretpostavke o tome sažeo je i oprezno iznio Svetozar Petrović u radu što se spominje u prethodnoj bilješci te u poznatoj studiji "Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti", *Rad JAZU*, knj. 350, Zagreb 1968, str. 5–303 [32–43, 152–178].

potpunosti odbaciti, već samo kanim, podvrgnuvši ih ponovnom razmatranju, dovesti u pitanje njihovu apsolutnu vrijednost. To se u prvom redu odnosi na određena uvjerenja o koncepciji ljubavnog odnosa što je zastupljena u Držićevoj zbirci, kao i na neke općenite poetološke karakterizacije toga dijela njegova opusa. Držićeva ljubavna lirika nije ni monolitna ni jednolična, u njoj se, kao i kod većine autora onoga vremena, pojavljuju različite mogućnosti govora o ljubavi. Ona, također, nije samo derivativna, odnosno potpuno izvedena iz domaće tradicije, iako to u velikoj mjeri jest. U njoj se, naime, raspoznaju i strani utjecaji koje Držić zasigurno nije usvojio uz domaće posredovanje. Naposljetku, ona nije bez svake inovativnosti i nipošto se ne bi smjela smatrati nevažnom u povijesti dubrovačke ljubavne lirike. Možda njezin utjecaj nije bio osobito velik, ali u njoj su ipak osvojena nova područja i dosegnute nove izražajne mogućnosti, pa stoga bez sumnje predstavlja nezanemariv korak u povijesti žanra u starom Dubrovniku.

* * *

Marin Držić objavio je 1551. u Veneciji knjigu *Pjesni Marina Držića ujedno stavljene s mnozim druzim lijepim stvarmi*. U nju je uvrstio malu zbirku ljubavne lirike u kojoj se nalazi dvadeset pjesama u dvostruko rimovanim dvanaestercima. Pridružio im je pod zajedničkim naslovom (*Pjesni ljuvene*) i nekoliko nadgrobnica, refleksivnih pjesama te odulju poslanicu Sabu Nikulinovu. Neposredno nakon te skupine pjesama u knjizi su otisnuta i dva prerađena dijela pastoralne drame *Tirena* – Ljubmirova tužba iz prvoga čina i prolog.[3] Da je neki drugi autor iz 16. stoljeća, netko čija su ostala djela manje važna, objavio ili samo napisao taj kanconijer, on bi vjerojatno uživao veći ugled i zavrijedio povoljnije estetske ocjene. Ovako su ga zasjenila Držićeva neusporedivo važnija dramska djela.[4] Za svako proučavanje Držićeve ljubavne lirike, baš kao i one Hanibala Lucića, jedna od većih poteškoća sastoji se u tome što je jednostavno ima premalo. Oskudan uzorak kojim danas raspolažemo po svoj je pri-

[3] Nedavno su u Milanu otkrivena dva Držićeva mletačka prvotiska iz 1551. godine. U jednom od njih odvojeno je objavljena *Tirena*, a u drugom, uz skupinu kraćih tekstova što sam ih maloprije pobrojao, *Venere i Adon* i *Novela od Stanca*. To je otkriće, sasvim razumljivo, izazvalo mnogo pozornosti. Ne događa se svaki dan da se tako važni dokumenti naše starije književne kulture, stoljećima zagubljeni, ponovno objave javnosti. Velikih tekstoloških novosti u tim knjigama ipak nema, one ne donose nepoznate tekstove ni nove stihove poznatih djela. Tako je jedna od njih potvrdila ono što se već dugo znalo o sadržaju Držićeve zbirke ljubavne lirike. O milanskom otkriću usp. E. Stipčević, "Otkrivena prva izdanja Držićevih djela u Milanu", *Forum*, 10–12 (2007), str. 1057–1061 i A. Kapetanović, "Filološki pogled u dum Marinove prvotiske razlike iz 1551. godine", *Forum*, 10–12 (2007), str. 1063–1070.

[4] I u Držićevim pastoralama i komedijama (*Grižula*, *Tirena*, *Skup*, *Arkulin*, *Tripče de Utolče*) pojavljuju se različiti ljubavni diskurzi, a mjestimice i prepoznatljivi odlomci iz ljubavnih pjesama, kako Držićevih tako i onih koje pripadaju drugim autorima. Na takvim se mjestima elementi ljubavnih diskurza, i to najčešće petrarkizma, nerijetko podvrgavaju humorizaciji, kao dio komike lika ili komike situacije.

lici samo manji dio većega, nažalost nesačuvana lirskoga opusa. Uslijed takva stanja stvari teško je suvislo govoriti o prevladavajućim tendencijama, odnosno donositi relevantne zaključke o poetičkim dominantama u ljubavnom pjesništvu nekog autora. Nije također lako na temelju određenog izostanka sa sigurnošću nešto zaključiti o pjesničkom idiomu ili metru, kao što je to u Držićevu slučaju pokušavao Svetozar Petrović, jer se zbog malog uzorka takvi zaključci čine nepouzdanima. Činjenica, primjerice, da se u tih dvadesetak sačuvanih pjesama ne pojavljuju neka rima, motiv ili pjesnička slika ne mora značiti da im je Držić bio općenito nesklon ili da je čak od njih zazirao.

Što se tiče ranije spomenute kanonizacije i recepcijske distance koja ju je omogućila, one se na izričit način tematiziraju u poznatome prvom prologu *Tirene*. Riječ je o prologu koji je napisan za izvedbu 1548. i kasnije objavljen kao sastavni dio pastorale. Držić ondje, u metaliterarnom iskazu, u usta Vlaha Vučete stavlja glasovitu pohvalu dubrovačkih književnika, dakako samo onih koji su pisali na hrvatskome. Valja istaknuti da je ta pohvala najstariji poznati prikaz dubrovačke književne povijesti, makar vrlo kratak i formuliran u okviru stihovana književnoga djela. Zbog njega se Držić može smatrati prvim dubrovačkim autorom s posve eksplicitno iskazanom sviješću o vlastitoj književnoj tradiciji. Nakon što na Vučetina usta najprije nahvali samoga sebe, Držić će kao najvažnije gradske književnike izdvojiti Džoru Držića, Šiška Menčetića i Mavra Vetranovića, ističući pritom da postoje još "mnozi" koji su pjesmama proslavili grad. Zanimljivo je da se ta pohvala iz prvoga prologa *Tirene* doimlje kao odgovor na pjesmu Hanibala Lucića *U pohvalu grada Dubrovnika*, možda čak i kao svojevrsna polemika s njom. Lucić, naime, u spomenutoj pjesmi opsežno pohvaljuje različite značajke društvenog života i političkog poretka u Dubrovačkoj Republici, od gostoljubivosti, kršćanske pravovjernosti, gospodarskog prosperiteta i trgovačke snalažljivosti do strategija koje se primjenjuju u unutrašnjoj i vanjskoj politici, ne spominjući pritom ni riječju dubrovačku književnost.[5] Držić kao da nastavlja i dopunjava Lucićevu pohvalu. Na početku prologa u Vučetinu se i Obradovu razgovoru razmjerno sažeto pohvaljuje dubrovačko blagostanje i povoljan međunarodni položaj – dakle izlaže se tema kojoj je Lucić posvetio cijelu pjesmu – a nakon toga se veći dio prologa posvećuje literaturi, dakle onoj temi koju je Lucić zaobišao. Uz to se tvrdi da upravo književnost ponajviše proslavlja grad ("Blažen se rit možeš, Dubrovniče, svime, / pokoli tač sloveš pjesnivci takime", stihovi 165–166). Osim što ne spominje nijednu pojedinost o političkom poretku u Republici, Držić u

[5] Intrigantnom se u književnoj historiografiji smatrala činjenica da Lucića, usprkos zanimanju za Dubrovnik i pohvalama koje mu upućuje, ne spominje baš nijedan dubrovački književnik. O mogućim objašnjenjima te činjenice, o različitim čitanjima Lucićeve pjesme te o načinu na koji Dubrovnik u Lucića postaje političkom činjenicom, odnosno o načinu na koji se dubrovački aristokratski i republikanski poredak iz staleško-komunalne perspektive obespravljena dalmatinskog plemića pretvara u politički ideal, usp. T. Bogdan, "Grad, država, poredak – Hanibal Lucić i Dubrovnik", u: *Miasto w kulturze chorwackiej – Urbano u hrvatskoj kulturi*, ur. M. Falski i M. Kryska-Mosur, Warszawa 2008, str. 69–82.

prvom dijelu prologa govori o istim ključnim motivima kao Lucić: o pravednosti, razumu, gostoljubivosti, sigurnosti imovine, međunarodnom ugledu, životu u miru, uspješnosti trgovine i diplomacije. Iako je Držićeva pohvala tih svojstava i pojava znatno sažetija od Lucićeve, one se mjestimice služe sličnim formulacijama i nižu motive gotovo istim redoslijedom. Vučeta, primjerice, u prologu kaže za Dubrovnik (stihovi 39–46):

Vidiš li ovi grad i vlastele ove?
Po svemu svitu sad dobro ime njih slove.
Istočna gospoda po božjoj milosti
otmanskoga ploda miluju ih dosti;
i tamo od zapada uzmožna gospoda
ljube ih sva sada, – milos im tuj Bog da;
razmirja ne imaju na svitu s nikime,
korablje plivaju njih vitrom svakime.

Na sredini Lucićeve pohvalnice o istome se može pročitati sljedeće (stihovi 73–80):

Tim ga svak počita, tim su Dubrovčani
Po sve strane svita ljubljeni, štovani;
I tamo gdi vira ob desnu stran njega
Naša se prostira priko svita svega,
Do tamo gdi véle poznije dojde dan,
Drugi svit što vele, ovoga svita van;
I tamo sa liva njega, gdino vira
Malo manj' saspiva naša i umira,

Nešto ranije (stihovi 21–24) Vučeta objašnjava Obradu: "Besjede ostavi! Gdi je mir, tu je Bog, / a život je pravi gdi je pravda i razlog. / Ovdi, brate, putnik ima mirno stanje, / ne sumnji zao človik da mu uzme imanje", a na dvama mjestima Lucićeve pjesme o istome se kaže: "Pravda je temelj tvoj, razum je tva pića, / Tvê stanje u pokoj počiva njih cića" (23–24) i "Niti se tko boji ni sumnji od koga / Da samo posvoji vlasa mu tankoga" (57–58).[6] Možda te sličnosti nisu slučajne, odnosno možda nisu nastale tek zbog istoga predmeta pohvale. Ako prihvatimo tu neopreznu, ali ne i nemoguću, pretpostavku, moramo se zapitati koje je djelo poslužilo kao podtekst onome drugome. Već sam napomenuo da mi se čini kako je Držićev prolog svojevrstan odgovor na Lucićevu pohvalnicu. Kronologija tome ne bi smjela proturječiti: iako se ne zna kada je točno nastala Lucićeva pohvalnica (objavljena je tiskom tek 1556., tri godine

[6] Navodi iz Držićevih djela i brojevi njegovih pjesama preuzimaju se iz izdanja Marin Držić, *Djela*, prir. F. Čale, Zagreb ²1987; navodi iz Lucićeve pjesme *U pohvalu grada Dubrovnika* preuzeti su iz izdanja Hanibal Lucić – Petar Hektorović, *Skladanja izvarsnih pisan razlicih – Ribanje i ribarsko prigovaranje i razlike stvari ine*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 7, prir. M. Franičević, Zagreb 1968.

nakon autorove smrti, tako da ju je Držić u vrijeme nastanka i objavljivanja *Tirene* mogao poznavati samo iz nekog rukopisa), to je moralo biti bliže početku druge četvrtine 16. stoljeća nego njegovoj polovici. Drugim riječima, vjerojatnije je da je Lucićeva pjesma nastala prije *Tirene* nego obrnuto. Kako bilo, zanimljivo je da Lucić, kojem Dubrovnik nije bio ni adoptivna domovina, već politički ideal, oduševljeno hvali njegov politički poredak, a Držić, čija se pastorala 1548. izvodila pred dubrovačkom vlastelom ispred Kneževa dvora, u situaciji, dakle, koja se čini prirodnom za pohvalu vlastodržaca i poretka te na mjestu koje je bilo poprištem niza javnih svečanosti u kojima se proslavljala vlast – Držić u takvim okolnostima najveći dio uvodne pohvale iz prologa posvećuje vlastitome književnom stvaranju i dubrovačkim književnicima (uz pretpostavku da se tekst prologa nije bitnije promijenio od izvedbe do tiskanja). Političku republiku, moglo bi se reći, donekle zapostavlja, a ekstenzivno pohvaljuje književnu. Treba li u takvu postupku vidjeti isključivo gestu samosvjesna književnika, gestu pojedinca koji se želi društveno legitimirati literaturom? Ili možda i gestu dubrovačkoga pučanina koji je oduševljen univerzalizmom duha, a nije toliko sklon hijerarhiziranu političkome poretku dubrovačke aristokratske republike?

* * *

Ono što je do nas dospjelo od Držićeve ljubavne lirike prilično je detaljno i, sve u svemu, solidno opisano, kako u pogledu općenitih poetoloških karakterizacija tako i u pogledu utvrđivanja intertekstualnih veza s Petrarkinim *Kanconijerom* i s opusima Držićevih domaćih prethodnika.[7] U Držićevoj maloj zbirci prevladava idealistička koncepcija ljubavnog odnosa i iskustvo neuzvraćene ljubavi. Mnogobrojni petrarkistički elementi, baš kao i malobrojna odstupanja od petrarkizma – u vidu elemenata ostalih ljubavnih diskurza – preuzeti su, po svemu sudeći, iz kanconijera Šišmunda Menčetića i Džore Držića, kao i iz pjesništva anonimnih autora *Ranjinina zbornika* s početka 16. stoljeća. U Marina Držića može se govoriti o čistom primjeru domaćega sekundarnog petrarkizma – gotovo sve što podsjeća na Petrarkin *Kanconijer*,

[7] Usp. A. Cronia, "Il petrarchismo nel Cinquecento serbo-croato", *Studi Petrarcheschi I*, Bologna 1948, str. 241–255 [242–245]; S. Petrović, "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", *Umjetnost riječi*, 1 (1967), str. 5–15; R. Bogišić, "Marin Držić – petrarkist", *O hrvatskim starim pjesnicima*, Zagreb 1968, str. 157–167; J. Torbarina, "Marin Držić, pjesnik", u: *Marin Držić. Zbornik radova*, ur. J. Ravlić, Zagreb 1969, str. 55–87; R. Bogišić, "Ljubavni kanconijer Marina Držića", *Riječ književna stoljećima*, Zagreb 1982, str. 11–32; M. Tomasović, "*Pjesni ljuvene* Marina Držića u kronologiji hrvatskoga i europskoga petrarkizma", *Vila Lovorka. Studije o hrvatskom petrarkizmu*, Split 2004, str. 67–76. Osobito su u radu Josipa Torbarine podrobno istražene veze između Držićeve ljubavne lirike i lirike njegovih dubrovačkih prethodnika. Vidi i odgovarajuće poglavlje u predgovoru koji je za svoje izdanje Držićevih djela napisao Frano Čale, kao i komentare što se uz Držićeve ljubavne pjesme donose u tome izdanju (Marin Držić, *Djela*, prir. F. Čale, Zagreb ^{2}1987, str. 60–69 i 194–202).

gotovo svi elementi petrarkističkoga diskurza preuzeti su, vrlo vjerojatno, iz druge ruke. Ponekad je, doduše, kao što je s pravom istaknuto, teško procijeniti je li Držić neko od općih mjesta, kakvu dobro poznatu temu ili figuru, preuzeo neposredno od Petrarke ili pak od nekoga petrarkista, bilo domaćega bilo talijanskoga. Za većinu takvih mjesta imao je pripremljena rješenja u domaćih prethodnika. No ako je Držić pojedinačne elemente petrarkističkoga diskurza, osobito one na motivskoj i figuralnoj razini, i preuzeo iz dubrovačke tradicije, način na koji je organizirao kanconijer te način na koji je petrarkizam učinio dominantom svoje male zbirke zasigurno nije. Oni su stajali u dosluhu s tendencijama u suvremenoj talijanskoj lirici. Budući da je već podosta pisano o tome što se u Držića podudara s Petrarkom i s domaćom tradicijom, više ću pozornosti posvetiti onim značajkama njegove ljubavne lirike po kojima se on razlikuje od svojih domaćih prethodnika i suvremenika, kao i onim elementima u njegovoj zbirci koji su nepetrarkistički ili s petrarkizmom samo rubno kompatibilni. U traženju petrarkističkih elemenata kod naših je književnih povjesničara osnovni problem najčešće bio višak, a rijetko kada manjak argumenata. Često se, naime, griješilo tako da se zbog preširoka shvaćanja petrarkizma petrarkističkim proglašavalo i ono što je petrarkizmu strano, dok se u pravilu nije događalo da nešto što doista jest petrarkističko ne bude kao takvo primijećeno. Ni Držićeva ljubavna lirika nije u tome iznimka.

Još nekoliko riječi o njezinim starijim čitanjima. Iako po mnogočemu zaslužna, ona su vrlo često griješila na tri načina. Ograničavala su se na analizu pojedinačnih motiva, usredotočujući se na motivska preuzimanja iz djela drugih autora. Pritom su bila neosjetljiva na značajke novoga konteksta u koji se neki motiv preuzima, a te su značajke često dovodile do refunkcionalizacije preuzetoga motiva. Kao drugo, starija su čitanja bila sklona biografizmu, zbog čega su u ljubavnim pjesmama i iza ženskih imena u akrostihu uporno pronalazila tragove autorovih realnih ljubavnih odnosa. Smatralo se, također, da je svaki pjesnik ljubavnu liriku morao pisati u svojoj mladosti. Jasno je, međutim, da imamo posla s lirikom koja je u velikoj mjeri konvencionalna i u kojoj se u pravilu radi o lirskoj fikciji. Iako je kazivač individualiziran, subjektivnost i ispovjednost diskurza rijetko kada imaju neposrednu činjeničnu podlogu. Konačno, starija su čitanja, najčešće iz kakve (neo)romantičarske perspektive, negativno estetski vrednovala Držićeve ljubavne stihove, osuđujući ih zbog njihove konvencionalnosti i zamjerajući im nedostatak proživljenosti i intime. Pritom se nije uviđalo da lirika poput Držićeve nastaje u okviru kulture retoričkoga, da je njezin konvencionalni okvir jedina mogućnost za njezin nastanak, dakle ono što je omogućuje, a ne sputava. Tek kada se autor situira u diskurzivnom polju slijedeći načelo imitacije, može se pokušati od uzora i suvremenika distancirati ili ih nadmašiti. Nabrojani nedostaci pojavljuju se u svim čitanjima osim u Petrovićevim i karakteristični su ne samo za pristup Držićevu kanconijeru nego i cjelokupnoj hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća.

* * *

Držićev je zaljubljenik posvećen manjem broju stereotipnih amoroznih situacija, kao što su deskripcija i pohvala gospoje ili tužba zbog ljubavne boli. Idealizacija gospoje kod njega ne poprima religiozne, a ni analiza ljubavnih pojavnosti osobito introspektivne crte. Budući da zbirku otvara tipična petrarkistička uvodna pjesma, takav raspored tekstova – s nekoliko zaključnih, ljubavnim pjesmama pridodanih refleksivnih i religioznih sastavaka – oponaša osnovnu strukturu Petrarkina *Kanconijera* i osobit je znak petrarkističke pravovjernosti. Proemijalna pjesma započinje obraćanjem čitatelju ("O koji ljuvene sej pjesni slišate"), kao u Petrarke, a zatim slijedi kazivačeva retrospekcija o pretrpljenim ljubavnim mukama. Nakon toga se naglo prelazi na specifično, ponešto zaoštreno odricanje od svjetovne ljubavi (stihovi 13–18):

kunući nemilos gospoje svih vila,
nemilos u milos ka se je stvorila.
Er što mi braniše i što zvah nemilos,
tizim me shraniše, toj moja bi milos;
tizim ću na svit saj sloviti vrh inih,
tizim ću vječno raj uživat u višnjih.

Tu nije riječ o neoplatonizmu, premda tako na prvi pogled izgleda, u kojem bi ljubav i gospoja posredovali između zaljubljenika i kršćanskog apsoluta (nešto kasnije se, primjerice, o ljubavi tvrdi: "[...] a željam ljuvenim / sve uzde puštat nî [...]", stihovi 23–24). Nije, također, riječ ni o tematiziranju pjesničke slave ili ugleda, kako bi se moglo pomisliti. U tom bi slučaju ženino odbijanje ("nemilos") imalo za posljedicu okretanje subjekta introspekciji, samorefleksiji i disciplíniranju afekta, odnosno omogućilo bi nastanak pjesništva ("milos"). Posrijedi je jasno istaknuto odbacivanje ljubavi prema ženi i opredjeljivanje za vrijednosti koje pripadaju religioznom, kršćanskom registru, kao što je posve jasno formulirano na samom završetku pjesme (stihovi 33–36):

Zatoj noć oñimo svjetovne tamnosti,
a sunce slidimo od višnje svitlosti,
čim nam je dana moć po božjoj milosti,
prî neg nas smrtna noć obujmi mrklosti.

Konvencija proemijalne pjesme u zbirkama renesansne ljubavne lirike nastala je pod utjecajem Petrarkina *Kanconijera*. Njome se, među ostalim, signalizira nasljedovanje Petrarkine zbirke na makrotekstualnoj razini, u načinu na koji se organizira kanconijer. Petrarca je svome uvodnom sonetu namijenio funkciju komentara ostatka zbirke. U renesansnim kanconijerima vrijeme ostalih pjesama stoga redovito prethodi sadašnjosti kazivanja u uvodnome tekstu, ta je sadašnjost smještena

izvan vremenskoga toka – ako nešto poput takva toka uopće postoji – ostatka zbirke i implicira da je uvodni tekst nastao nakon ostalih pjesama. Kazivač Petrarkina prvog soneta religiozni je pokajnik koji se iz perspektive ostarjela čovjeka osvrće na mladenačke tlapnje, nudeći pritom čitatelju u metalirskom istupu nekoliko poetoloških komentara, djelomično u funkciji ključa za čitanje ostalih tekstova. U Držića je Petrarkina suprotnost između afekta i moralne, kršćanske norme dodatno zaoštrena. Dio pjesme posvećen kršćanskome pokajanju i moraliziranju bitno je proširen (stihovi 13–36), a Držićev je tekst i inače znatno duži od Petrarkina soneta, ima 36 stihova. Kolektivizacija glasa na navedenome završetku teksta dodatno naglašava njegovu povezanost s religioznim diskurzom. Religiozna crta u Držićevoj uvodnoj pjesmi naglašenija je nego i u jednoj proemijalnoj pjesmi drugih domaćih autora, naglašenija čak nego u Marinova strica Džore Držića. Džore je inače bio sklon ljubavnom idealizmu i religioznoj idealizaciji gospoje, ali u njegovoj uvodnoj pjesmi nema religioznog pokajanja, već je zaljubljenik u trenutku refleksije još uvijek svladan ljubavlju. Obrnuto, dakle, nego kod Marina. Takvo premještanje naglaska u usporedbi s domaćim prethodnicima, ali i s Petrarkom, nipošto nije nevažno ili slučajno. Proemijalna pjesma u svakoj zbirci predstavlja važno mjesto; pomoću nje se pjesnik smješta u referencijalno polje ljubavne lirike i petrarkizma, naglašava koju je varijantu ljubavnoga pjesništva odabrao, što posebno želi istaknuti, od čega se, u svojih suvremenika ili pak u samoga Petrarke, distancira, kako želi da njegova zbirka bude pročitana i shvaćena.[8] Marin Držić uvodnom pjesmom poručuje da želi da ga čitaju kao pravovjerna petrarkista, i ta najava u nastavku zbirke nije iznevjerena. Takav koncept morao bi, bar u nekoj mjeri, stajati u vezi sa zbivanjima u suvremenoj talijanskoj književnosti. U to je vrijeme, naime, na drugoj strani Jadrana Pietro Bembo već bio proveo reformu ljubavne lirike. Nezadovoljan dvorskim pjesništvom s kraja kvatročenta, u kojem se petrarkizam prepleće s neidealističkim koncepcijama ljubavnog odnosa i pojavljuju pjesnički oblici različita porijekla, Bembo se založio za potpuno oponašanje Petrarkina *Kanconijera* i njegovo spajanje s neoplatonizmom. U dijalogu *Gli Asolani* (1505) on razlikuje i hijerarhizira nekoliko amoroznih koncepcija, nadređujući ostalima onu neoplatoničku, a svoje poglede na ljubavnu liriku oprimjerio je u zbirci *Rime* (1530). Bembova reforma bila je presudna za talijansku književnost i važna za europsko širenje petrarkizma, ona je utvrdila okvire petrarkističkoga pjesništva za mnoge talijanske lirike na polovici stoljeća. Kod nas se najvećim bembistom smatra Dominko Zlatarić, o Bembovu utjecaju može se govoriti u jednom dijelu ljubavnih pjesama

[8] O ulozi i važnosti proemijalne pjesme usp. A. Kablitz, "Die Selbstbestimmung des petrarkistischen Diskurses im Proömialsonett (Giovanni Della Casa – Gaspara Stampa) im Spiegel der neuren Diskussion um den Petrarkismus", *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 42 (1992), str. 381–414 i B. Huss, "'Cantai colmo di gioia, e senza inganni'. Benedetto Varchis *Sonetti* (*parte prima*) im Kontext des italienischen Cinquecento-Petrarkismus", *Romanistisches Jahrbuch*, 52 (2001), str. 133–157.

Hanibala Lucića, o odrazima bembizma u manjem broju tekstova Dinka Ranjine. Čini se, međutim, da je Bembova reforma u Dubrovniku ostavila traga, makar na vrlo općenit način, već u Nalješkovićevu i Držićevu naraštaju. Iako je u Držićevoj uvodnoj pjesmi kršćanska komponenta izraženija nego u Bembovu i Petrarkinu proemijalnom sonetu, na izravno poznavanje Bembova teksta mogao bi upućivati "put višnje dobrote" iz 29. retka.[9] Konvencija proemijalne pjesme posljedica je nasljedovanja Petrarkina *Kanconijera*, ali uvodni tekst ne mora uvijek u svemu nalikovati Petrarkinu, kao što je već spomenuto na primjeru Džore Držića. Dok se uvodnim tekstom na makrostrukturalnoj razini nasljeduje organizacija Petrarkine zbirke, u njegovu sadržaju mogu biti zastupljeni drugačiji elementi.[10]

* * *

Prema preciznijem, selektivnijem shvaćanju petrarkizma on se čvrsto povezuje s poetikom Petrarkina *Kanconijera*, a ne proširuje na pojave koje prema njoj ne stoje ni u kakvu afirmativnom odnosu. To se doimlje samorazumljivim, ali zapravo nije, jer petrarkizmom se često i već prilično dugo, osobito kod nas, naziva renesansna ljubavna lirika u cijelosti, što je pogrešno zbog toga što je petrarkizam samo jedan tip ljubavne lirike, samo jedan od ljubavnih diskurza. U dubrovačkoj književnosti 15. i 16. stoljeća osim njega pojavljuju se i starije srednjovjekovne amorozne koncepcije, hedonizam antičkoga podrijetla, neoplatonizam.[11] Primijeni li se selektivnije shva-

[9] Držićevi stihovi 27–30 glase: "Ma sada poznam ja er sve što svit ljubi / u vjetar ide tja i sve se, jaoh, gubi; / *nego što slidimo put višnje dobrote*, / u kojoj vidimo sve vječne ljepote." Prvi polustih odlomka odgovara početku devetoga stiha Petrarkina uvodnog soneta: "Ma ben veggio or" (prema Francesco Petrarca, *Canzoniere*, prir. U. Dotti, Milano [4]1999). O ostalim preuzimanjima iz Petrarkina prvog soneta vidi komentare uz Držićevu proemijalnu pjesmu u Čalinu izdanju (na str. 194). U Bembovu uvodnom sonetu ista se poruka o slijeđenju puta u kršćansku onostranost pojavljuje u prvom stihu završne tercine. Obje tercine, s izraženim neoplatoničkim elementima, koji se ne pojavljuju u Držića, glase: "Ché potranno talor gli amanti accorti, / queste rime leggendo, al van desio / ritoglier l'alme col mio duro exempio, / *e quella strada, ch'a buon fine porti*, / scorger da l'altre, e quanto adorar Dio / solo si dee nel mondo, ch'è suo tempio" (prema Pietro Bembo, *Prose e rime*, prir. C. Dionisotti, Torino [2]1966).

[10] Ni u uvodnim pjesmama iz ljubavnih zbirki Šiška Menčetića i Dinka Ranjine nema traga religioznom pokajanju. U Menčetićevoj proemijalnoj pjesmi kazivač je prgavac koji konvencionalni metalirski istup ispunjava kolokvijalnim iskazima što nalikuju na prijetnju čitatelju, a u Ranjininoj se pjesmi ljubav, nakon što lirski subjekt iz praktičnoga gledišta izloži njezine negativne strane, dovodi u vezu s kletvom: "Hoć uklet koga uprav da cvileć sve upi, / kuni ga da ljubav na njega nastupi" (stihovi 13–14, prema *Pjesni razlike Dinka Rańine*, Stari pisci hrvatski, knjiga 18, prir. M. Valjavac, Zagreb 1891).

[11] Iscrpnije o selektivnom, preciznijem shvaćanju petrarkizma te o ostalim ljubavnim diskurzima u europskoj i hrvatskoj književnosti 15. i 16. stoljeća vidi u mojim radovima "Pluralnost hrvatske ljubavne lirike 15. i 16. stoljeća", u: *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, ur. Ž. Benčić i D. Fališevac, Zagreb 2006, str. 57–80 i "Ljubavna lirika i petrarkizam", *Umjetnost riječi*, 3-4 (2009), str. 245-278.. U tim radovima

ćanje petrarkizma na Držićevu zbirku, postaje očito da se u njoj pojavljuju i različiti nepetrarkistički elementi. Oni, međutim, ne narušavaju osnovni petrarkistički identitet kanconijera. Sistemska je granica jasno povučena, u zbirci ne dolazi do ženskog uzvraćanja naklonosti, a nepetrarkistički su elementi asimilirani i integrirani u okvire petrarkističke zbirke. Budući da su malobrojni i da nisu radikalni, oni ne dovode u pitanje njezin temeljni identitet. Ipak, zahvaljujući tim elementima postaje jasno da je u Držićevoj ljubavnoj lirici posrijedi isto što i kod drugih naših autora onoga vremena, iako u blažem obliku – i ona, naime, poznaje različite mogućnosti govora o ljubavi.

Malošta u Držićevoj zbirci odstupa od koda idealizacije. Zaljubljenik je bez iznimke u podređenu položaju, njegovi ljubavni osjećaji neuzvraćeni, a malobrojni senzualni motivi umjereni su i pojavljuju se u situacijama koje su hipotetičke, odnosno formulirane u obliku priželjkivanja, kao na završetku pjesme br. 4 (stihovi 19–21):

Ma blažen zadosti komu da dobra čes
nje rajske liposti i rajski nje ures
u slatkoj ljubavi uživat na travi!

Pjesmu bi bilo neoprezno smatrati parafrazom poznatoga Petrarkina soneta br. LXI (s početnim stihom "Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno"), među ostalim upravo zbog navedenoga završetka, koji je dobar primjer integrirana *amore lascivo*. Istina, Držić iz Petrarkina soneta, bilo neposredno bilo uz posredovanje, preuzima postupak blagoslivljanja koječega što je u vezi s gospojom i s kazivačevom ljubavlju, ali njegov senzualni završetak preizravan je i preotvoren za Petrarku, gotovo niskostilski. Slična je i sljedeća pjesma, broj 5, koja započinje parafrazom početka Petrarkina soneta br. CCXLVIII, a zatim se još jednom ostvaruje dijalog sa sonetom br. LXI. Nakon blagoslivljanja i ta pjesma završava senzualnim priželjkivanjem, iako ne tako izravnim kao u prethodnom tekstu ("Ma blažen svasma taj može se zvat vrh svih, / kako ki vječni raj uživa u višnjih, / komu u dar dala jes nje ljubav svoj ures"; stihovi 25–27).

Kao svojevrsno odstupanje od petrarkističke dominante mogla bi se promatrati i pjesma br. 15, tek utoliko što je dodatno retorizirana. U njoj se ljubavna simptomatika opisuje gomilanjem petrarkističkih motiva i stilema, a tekst završava neobičnom personifikacijom Amora i antitetičnom poentom. U tako zamišljenoj pjesmi koncepcija ljubavnog odnosa postaje pomalo sekundarnom. Od bitno drugačijih identiteta tekstualnog subjekta – drugačijih od petrarkističkoga zaljubljenika – pojavljuje se samo zaljubljeni lirski subjekt ženskoga roda, u pjesmi br. 20. Hrvatski ljubavni lirici 15. i 16. stoljeća privrženi su konvenciji ženskoga glasa. Bez obzira na opseg njihovih kanconijera, gotovo u svakome nalazimo bar poneki tekst sa zaljubljenim kazivačem

donosi se i kratak pregled strane literature o toj temi, prije svega one čiji su autori njemački romanisti (Klaus W. Hempfer, Gerhard Regn, Rainer Warning).

ženskoga roda.[12] Držićeva pjesma br. 20 posjeduje većinu obilježja koja su zajednička "ženskim" pjesmama drugih naših autora. Izgovara je neimenovana žena, što znači da se u njoj, budući da joj je autor muškarac, fingira ženska perspektiva, a njezin nepetrarkistički karakter očituje se i u činjenici da se u pretpovijesti pjesme podrazumijeva realiziran, obostran ljubavni odnos, makar samo u obliku uzvraćene čežnje. U Držića se takvo stanje stvari ne spominje izrijekom, ali se jasno implicira (npr. "More li toj biti da budeš, jaoh, takoj / u zabit staviti mû vjeru, cvite moj?", stihovi 13–14). Pjesma je dijaloška, što u ovom slučaju znači da se njezin kazivač obraća adresatu, a obraćanje njezina ženskoga lirskog ja upućeno je odsutnome muškarcu. Razdvojenost žene i muškarca, protiv koje djevojka prosvjeduje, u "ženskim" je pjesmama rezultat praktičnih okolnosti, a nije načelne prirode ili posljedica nečije ravnodušnosti, kao što je to najčešće slučaj u "muškim" ljubavnim pjesmama, osobito onima petrarkističkima. U Držićevu tekstu razdvojenost je, čini se, skrivila činjenica da je muškarac morao otputovati ("Odkoli zgar s nebes odluka nemila / od tebe mene jes, moj cvite, odilila, / tučem se plačući, dragoga jak druga / grlica ištući od luga do luga", stihovi 1–4). Iskaz lirskoga subjekta smješten je u nešto nižemu stilskom registru, doimlje se neposrednijim, razgovornijim od muških obraćanja i nije mu strana upotreba folklornih motiva. "Ženske" su pjesme, pa tako i ova Držićeva, suzdržane i prema netematskim elementima petrarkističkoga diskurza, prema njegovim tipičnim figurama, i, uopće, figuralno su oskudnije od "muških" pjesama. One upotrebljavaju vlastitu skupinu apostrofa koje se vrlo rijetko susreću u pjesmama s muškim lirskim subjektom ("sokole", "druže", "brajo", "braće"; tih apostrofa, doduše, nema u ovoj Držićevoj pjesmi), a naročito su sklone metaforičkim apostrofama koje imaju porijeklo u svijetu vegetacije (kod Držića "džilju" i "cvite"). U Petrarkinu *Kanconijeru* ženski je govor rijedak i nikad ne postaje iskazom tekstualnog subjekta, tako da ondje ne treba tražiti izvor konvencije ženskoga glasa. Opredjeljivanje hrvatskih autora za nepetrarkističku opciju pjesama sa zaljubljenim lirskim subjektom ženskoga roda znak je pristajanja uz lirske poetike koje obično povezujemo s talijanskim dvorskim pjesništvom s kraja 15. i početka 16. stoljeća. To su poetike kod kojih se, između ostaloga, može govoriti o "potonulosti" ljubavne lirike, kako stilski tako i u smislu odnosa prema popularnoj kulturi. "Ženske" pjesme u talijanskoj su književnosti nastajale kao rezultat raznovrsnih utjecaja, od posredovanog Ovidija (prije svega *Heroida*) i humanističkoga pjesništva do književnoga folklora, a naši su autori, stvarajući takve tekstove, osim za suvremenom talijanskom lirikom posezali vjerojatno i za domaćom popularnom kulturom.

[12] O pjesmama sa zaljubljenim lirskim subjektom ženskoga roda u hrvatskoj renesansnoj lirici vidi moje radove "Ženski glas hrvatskih petrarkista", *Republika*, 3–4 (2002), str. 113–119 i "Još jedan pjesnik *Ranjinina zbornika*", *Umjetnost riječi*, 1–2 (2003), str. 67–83. U Držića se lirski subjekt ženskoga roda pojavljuje i izvan uloge zaljubljenice, u pjesmama br. 21 i 22. To su nadgrobnice u kojima se pokojnica, Fjora Šumičić, obraća zajednici, potičući je u prvom tekstu na vjerovanje u kršćansku eshatologiju.

Ima u Držića i jedna u cijelosti hedonistička pjesma. Što se hedonističkih koncepcija ljubavnoga odnosa tiče, one se pojavljuju u nekoj mjeri kod gotovo svih dubrovačkih autora, a osobito su zastupljene u opusima Šišmunda Menčetića i Dinka Ranjine. Njihovo podrijetlo može biti različito, ali samo se kod Dinka Ranjine senzualiziranje muško-ženskoga odnosa znatnije oslanja na antičku tradiciju, bilo neposredno bilo posredovanjem talijanske lirike. Držićev je primjer hedonističkoga diskurza diskretan (pjesma br. 18), u njemu odnos nije izričito senzualiziran:

Cvit liepe mladosti s godišti odhodi
i š njima radosti sve naše odvodi.
Tva lipos i gizde i ures izbrani
i svitle dvi zvizde, kim srce mê rani,
lipsaju na svak čas jakino ubran cvit,
na suncu jakno i mraz. Krostoj prim' ovi svit:
veselo prolitje vrimena slatkoga
ne upus', čim cvitje cafti lica tvoga;
uživaj liposti, uživaj i rados,
ljuvenom kriposti uzvisi tvu mlados,
er vrime toj slatko jak vitar utječe, —
puštav ga, ukratko kajanje se stječe.

Riječ je o dobro poznatoj horacijevskoj temi *carpe diem*, koja je u funkciji nagovaranja na tjelesnu vezu bila vrlo raširena u europskoj renesansnoj lirici. Marin Držić mogao ju je upoznati u talijanskoj književnosti, ali isto tako i kod domaćih prethodnika, primjerice u Hanibala Lucića ili u lirici anonimnih pjesnika iz *Ranjinina zbornika*. U Držićevoj pjesmi ne dolazi do uzajamna senzualiziranja odnosa ili do ženskog uzvraćanja naklonosti, ali kazivačevo nagovaranje ima jasan hedonistički cilj – to je ljubavno zadovoljenje, koje u ovom slučaju podrazumijeva i tjelesnu sastavnicu. Držićeva pjesma br. 18 dobar je primjer nepetrarkističkih paradigmi antičkoga porijekla koje su stajale na raspolaganju dubrovačkim ljubavnim liricima. Iako je njome prošireno područje govora o ljubavi i iako su sama tema i takav oblik nagovora na ljubav Petrarki bili nepoznati, osnovne granice petrarkizma u zbirci time nisu nepovratno prekoračene. Još jednom imamo posla s integriranim *amore lascivo*. Postoje i neoplatoničke alegorijske obrade *carpe diem* teme, primjerice u poznatoj pjesmi Lorenza de' Medicija *Canzona di Bacco*.[13] Držićeva obrada nije takva, u njoj je nesumnjivo riječ o muško-ženskome ljubavnom odnosu, koji je teško alegorijski čitati.

U Držića inače prevladavaju dijaloške pjesme (12 tekstova), odnosno takve pjesme u kojima se kazivač obraća adresatu. Nema istaknutijih elemenata srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi ni provansalizama, kao ni spominjanja zajednice

[13] Usp. P. Orvieto, "Introduzione", u: Lorenzo de' Medici, *Canti carnascialeschi*, prir. P. Orvieto, Roma 1991, str. 7–56 [9, 44–48]. Vidi i priređivačeve komentare uz spomenutu pjesmu na str. 106–110.

ili rituala povezanih s popularnom kulturom. Sve to bilo je obilno zastupljeno u njegovih dubrovačkih prethodnika. Ne pojavljuju se, isto tako, ni darovne ili čestitarske pjesme, drage Marinovu stricu Džori i njegovu suvremeniku Nikoli Nalješkoviću. Usporedi li se zbirka Marina Držića s jednako malim kanconijerom Hanibala Lucića, lako je uočiti da je Lucićeva ljubavna lirika heterogenija, s više lirskih podvrsta, više koncepcija ljubavnog odnosa, više kazivačevih likova. Ujednačenost Držićeve lirike dolazi, dakako, do izražaja i u statusu tekstualnog subjekta; njegovu identitetu petrarkističkog zaljubljenika nema ozbiljnijih alternativa. Prihvati li se pretpostavka o Držićevoj zbirci kao autorovu izboru iz opsežnijega, danas izgubljenoga, lirskog opusa[14], taj bi izbor na neki način morao biti reprezentativan za Držićevo shvaćanje ljubavne lirike, barem oko 1550. Ako već ništa određenije ne možemo zaključiti o hipotetičkoj, izgubljenoj Držićevoj lirici, zasigurno možemo o odabiru koji je autor izvršio i priredio za tisak. On nije bio slučajan i čini se da je posljedica načelna utjecaja Bembove kodifikacije ljubavne lirike, odnosno atmosfere koja je nakon nje u drugoj četvrtini stoljeća zavladala u talijanskoj književnosti. Prevlast *amore onesto* koja se zapaža u Držićevoj, a na osobit način i u Nalješkovićevoj ljubavnoj lirici, njihovim književnim prethodnicima nije bila samorazumljiva. U Držića, za razliku od njegova strica Džore i Šišmunda Menčetića, nema pjesama u kojima bi došlo do ženskog uzvraćanja naklonosti, iako su mu senzualizam i tjelesnost u drugim žanrovima bili itekako poznati. Pa ako je od domaćih prethodnika i preuzeo neke petrarkističke elemente te način na koji ih je iznio, njihovu koncentraciju i koncepciju svoje zbirke zasigurno nije. Držića ipak ne bismo smjeli, kao ni Nikolu Nalješkovića, smatrati pravim bembistom ili neoplatonikom. Kod njega nema uspinjanja stupnjevima bitka i radosti koja prozlazi iz neoplatoničkog shvaćanja ljubavi. Držićeva varijanta *amore onesto* ne vodi ni u kakvu neoplatoničku kontemplaciju, a na temelju općih platoničkih mjesta ne može se kod njega opravdano govoriti o izrazitu platonizmu.

* * *

Vratimo se na trenutak pjesmi br. 15. O njoj je već primijećeno da je neobična: Josip Torbarina tako, u spomenutoj studiji "Marin Držić, pjesnik", drži da u toj pjesmi "barokne pretjeranosti dostižu groteskni vrhunac" (str. 58), a u Čalinu se komentaru, na str. 196 njegova izdanja Držićevih djela, o njezinu kraju tvrdi: "Cijela se slika čini neobičnom, jer se u drugim pjesmama ne javlja". Evo teksta pjesme u cijelosti:

Suze ovoj nisu vik ke ronim niz lica, –
suze su srcu lik, kad mu je tužica;
bolesnu suzami boles se odlaga, –

[14] O takvoj pretpostavci nešto opsežnije u M. Rešetar, "Uvod", u: *Djela Marina Držića*, Stari pisci hrvatski, knjiga 7, prir. M. Rešetar, Zagreb 1930, str. I–CXLVII [LXXVIII] i S. Petrović, "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", *Umjetnost riječi*, 1 (1967), str. 5–15 [8].

mojim se tugami svakčas jad prilaga.
Smrtni je nepokoj, a ljubav toj tvori,
ki plačem život moj skončava i mori!
Zlamenje koji su bolesti od moje,
uzdasi toj nisu, ni slika njih to je;
uzdahom svrha jes, a prsi mê svakčas
ćute veću boles i smrtni, jaoh, poraz;
Ljubav ka je u meni, srce mi goreći,
ovi vjetar čini oko ognja leteći.
Kim čudom toj činiš, Ljubavi, ktje' mi rit,
da ga u ognju tač držiš, a neć ga izgorit?

U pjesmi br. 15 razabire se takvo razmišljanje o lirskome tekstu u kojem retorizacija postaje važnijom od semantike ljubavnog odnosa ili ispovjedne geste. Simptomatika ljubavne neuslišenosti izražava se gomilanjem petrarkističkih frazema i motiva: od ljubavnih suza, plača i ognja, preko smrtnoga nepokoja, bolesti i poraza, do vjetra patničkih uzdaha. Ti elementi su u razmjerno kratku tekstu prilično gusto raspoređeni i mjestimice uključeni u odnose suprotnosti, a pjesma se zaključuje neobičnom, slikovitom personifikacijom Amora koji lepršа oko zaljubljenikova srca te poentom o antitetičnu stanju ljubavne muke. Po svemu navedenome Držićev tekst jasno podsjeća na takav tip lirike u kojem je pjesmu važno utemeljiti na dosjetki i zadiviti čitatelja virtuoznošću. Takvih konceptualnih, končetoznih pjesama ima napretek u talijanskih dvorskih pjesnika, a kod nas su korak dalje od Držića u tome smjeru otišli već autori anonimnih pjesama iz *Ranjinina zbornika* te kasnije osobito Dinko Ranjina.

Dosad, međutim, nije bilo primijećeno da se u slučaju Držićeve pjesme br. 15 zapravo radi o prijevodu iz talijanske književnosti. Njezin predložak čine 126. i 127. oktava iz 23. pjevanja *Mahnitog Orlanda*, poznatoga spjeva Ludovica Ariosta:

Queste non son più lacrime, che fuore
stillo dagli occhi con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore:
finir, ch'a mezzo era il dolore a pena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
fugge per quella via ch'agli occhi mena;
et è quel che si versa, e trarrà insieme
e 'l dolore e la vita all'ore estreme.

Questi ch'indizio fan del mio tormento,
sospir non sono, né i sospir son tali.
Quelli han triegua talora; io mai non sento
che 'l petto mio men la sua pena esali.

Amor che m'arde il cor, fa questo vento,
mentre dibatte intorno al fuoco l'ali.
Amor, con che miracolo lo fai,
che 'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai?[15]

Riječ je o pjevanju u kojem započinje Orlandovo silovito ludilo. Doznavši da je njegova Angelica poklonila ljubav Medoru, Orlando od ljubavne boli gubi razum i počinje mahnitati. U dvjema oktavama koje su Držiću poslužile kao predložak pripovjedač je prepustio riječ glavnome junaku i na tome mjestu započinje Orlandova tužba, pa je stoga tekst formuliran u prvom licu jednine. Orlandova tužbalica postala je popularna u europskoj književnosti 16. stoljeća i često je bila korištena za izražavanje ljubavne boli, čak i u kontekstima koji su bili drugačiji od onoga u kojem se prvi put, u svome matičnom spjevu, pojavila. Posebno je bila popularna među francuskim pjesnicima (nasljedovali su je Du Bellay i Ronsard). Držićeva pjesma ponešto je neprecizan i nepotpun prijevod: dok je druga Ariostova oktava vjerno i uspješno prevedena, od prve su oktave prevedena samo prva četiri stiha, a i oni nešto slobodnije. Sadržaj ostalih četiriju redaka prve oktave Držić je izostavio, ili, bolje rečeno, sasvim slobodno sažeo u petom i šestom stihu svoga teksta. Kao što je odavna poznato, istu pjesmu br. 15 Držić je iskoristio i u *Tireni*, kao početak Ljubmirove ljubavne tužbe (stihovi 259–274, na početku trećeg prizora prvoga čina). Ondje ju je, međutim, donio u proširenoj i promijenjenoj varijanti te zapravo tek ta, za dva retka duža varijanta iz *Tirene* predstavlja cjeloviti Držićev prijevod dviju navedenih oktava iz *Mahnitog Orlanda*:

Suze već nisu ovoj što livam niz obraz, —
  suzama nepokoj oblahša koji čas,
a suze zadosti ne biše odvratit
  od srca gorkosti ni boles zlu skratit!
Ljuven plam usioni ki srce mê prži
  kripos mi svu goni ka život uzdrži;
toj roni očima, rieke su grozne toj,
  na prješu, jaoh, s kima odhodi život moj!
Zlamenje koji su bolesti od moje,
  uzdasi toj nisu ni slika njih to je;
uzdahom svrha jes, a prsi mê svakčas
  ćute veću boles i smrtni, jaoh, poraz.
Ljubav ka je u meni, srce mi goreći,
  ovi vjetar čini oko ognja leteći.

[15] Ariostove stihove preuzimam iz sljedećeg izdanja: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, prir. E. Bigi, 2 sveska, Milano 1982. U komentaru uz 127. oktavu (na 1002. str. prvoga sveska) priređivač o njezinim završnim stihovima napominje: "Personificazione di Amore nel gusto della lirica "cortigiana"."

Kim čudom toj činiš, ljubavi, ktij mi rit,
da ga u ognju tač držiš, a neć ga izgorit?

Bez poznavanja talijanskoga izvornika moglo bi se pomisliti da odlomak iz *Tirene* i pjesma br. 15 završavaju končetom o ljubavi (Amoru) koja vjetrom svojih krila neutralizira snagu svoga ognja, odnosno da se u njima različiti elementi ljubavne simptomatike na kraju na neobjašnjiv način međusobno neutraliziraju. Nakon uvida u Ariostov tekst postaje jasno da je Amorovo lepetanje krilima odgovorno za nastanak uzdaha, a dva završna stiha nisu izravno povezana sa stanjem koje je neposredno prije njih opisano. U navedenom odlomku iz *Tirene* obje su, dakle, Ariostove oktave u cijelosti prevedene. I dalje, doduše, slobodno, kako su to naši stariji pjesnici uobičavali činiti, ali nema nikakve sumnje da je riječ o prijevodu: preuzet je najveći dio sadržaja iz izvornika, ktome iznesen istim redoslijedom, čak i u jednakom broju stihova. Držić je u nastavku Ljubmirove tužbe u *Tireni*, u 275. stihu, preveo i prvi stih treće oktave Orlandova monologa. U Ariosta Orlando na sljedeći način nastavlja s tužbalicom: "Non son, non sono io quel che paio in viso: / quel ch'era Orlando è morto et è sotterra", a 275. stih *Tirene* glasi: "Ja niesam, niesam već Ljubmir, jur koji bîh". Nakon toga slijedi opis bivšega Ljubmirova pastirskog života, koji više nije povezan s Ariostovim tekstom. Držić je napisao još jednu verziju Ljubmirove ljubavne tužbe iz *Tirene*, te ju je u knjizi iz 1551. dao otisnuti kao zaseban tekst neposredno iza kanconijera. Ta druga verzija tužbe ne stoji ni u kakvoj izravnoj sadržajnoj vezi s Ariostovim spjevom.

Držićeva pjesma br. 15 i njezina duža varijanta iz *Tirene* predstavljaju, koliko mi je poznato, najstariji prijevod iz *Mahnitog Orlanda* u hrvatskoj književnosti. Postoji i jedna vrlo slobodna parafraza prve oktave iz 19. pjevanja Ariostova spjeva koja se pripisuje Mavru Vetranoviću. Riječ je o sentencioznoj oktavi koja je dubrovačkog benediktinca očito privukla svojim refleksivnim i moralizatorskim sadržajem. Vetranovićev tekst teško je datirati, ali Petar Kolendić, koji je prvi, i dosad jedini, priredio taj tekst za objavljivanje, pretpostavlja da je nastao u drugoj fazi pjesnikova stvaranja, što znači oko sredine stoljeća ili nešto kasnije.[16] Vetranovićeva bi pjesma, prema tome, mogla biti starija od Držićeva prijevoda. Kako bilo, Vetranovićeva je parafraza u tolikoj mjeri slobodna da se ni u kom slučaju ne može smatrati prijevodom, čak ni vrlo slobodnim. To je zapravo varijacija na Ariostovu oktavu, njezina razrada, u kojoj talijanski tekst služi samo kao polazište, kao svojevrstan moto. Osam Ariostovih stihova kod Vetranovića se pretvara u 104 retka, pri čemu je sadržaj talijanske oktave najvećim dijelom prenesen u prvih pedesetak stihova dubrovačkoga teksta.

Zanimljivo je kako Držić na još jednome mjestu, u posve drugačijem žanru i kontekstu, poseže za istim odlomkom iz Ariostova spjeva. U proznoj komediji *Arkulin*,

[16] Vidi P. Kolendić, "Dvadeset pjesama Mavra Vetranovića", *Građa za povijest književnosti hrvatske*, knj. 7, Zagreb 1912, str. 157–199. O mogućem vremenu nastanka objavljenih tekstova Kolendić raspravlja na str. 167 i 168, a naša je pjesma kao četvrta objavljena na str. 171–173, pod naslovom *Iz Ariosta*.

u jedinome sačuvanom prizoru prvoga čina, naslovni lik na talijanskome citira pretposljednji redak iz druge Ariostove oktave. Odrecitiravši najprije dva talijanska stiha iz Petrarkina *Trijumfa ljubavi* te zatim još nekoliko ljubavnih stihova na hrvatskome, *senex comicus* Arkulin počinje veličati transformaciju do koje ga je ljubav dovela – a koja je komična i publici i njegovu slugi Kučivratu – govoreći:

> Nut što ljubav čini! *Amor con che miracolo fai*, da prije ne znah što je veras, a sad pljujem verse. *Amor, el tuo dolce liquor*, kako med pčelicu u slasti sve stavljâ.[17]

U Ariosta je citirano obraćanje Amoru vapaj nesretna ljubavnika, kao i u *Tireni*, a u *Arkulinu* je trijumfalni uzvik zaljubljena i hvalisava starca. Ulomak iz Ariostove oktave upotrebljava se, dakle, u posve drugačijem kontekstu od izvornoga i u druge svrhe, što je dobar primjer polifoničnosti koja karakterizira Držićeve komedije. U cijelome prizoru Arkulin daje oduška svojim ljubavnim osjećajima, a njegov sluga Kučivrat potajno prisluškuje i posprdno u stranu komentira svaki gospodarev iskaz. Takva scena tipična je za eruditnu komediju i naslijeđena iz rimskoga teatra (pojavljuje se i u Ariostovoj komediji *La Lena*, u kojoj na samom početku u sličnom prizoru sudjeluju Flavio i njegov sluga Corbolo). "Versi" što ih je Arkulin najednom počeo izgovarati izazivaju, naravno, smijeh u publike, i to ne toliko zbog vlastitih značajki koliko zbog okolnosti u kojima su izrečeni. Izgovara ih, naime, pohotan i agresivan starac kojemu ne pristaje služenje učenom ljubavnom lirikom, ktome i ponešto iskrivljeno. Držić se često u svojim dramama služi instrumentalizacijom ozbiljna ljubavnoga diskurza, koji onda postaje dijelom komike lika ili komike situacije. Prizvavši talijanskim citatom iz navedene Arkulinove replike Ariostov spjev i njegova junaka, Držić ostvaruje dvojak humoristički učinak: ljubavni stihovi, preuzeti iz poznatoga književnog djela, našli su se u ustima komičnoga lika, a istodobno su sa starim, ostrašćenim nemoćnikom povezani i Orlandovi atributi snage i junaštva. Držić je očito mogao računati s činjenicom da su ondašnji gledatelji i čitatelji bili dobro upoznati s *Mahnitim Orlandom*, njegovim glavnim junakom i radnjom. Sam Orlandov lik bio je poznat i u popularnoj kulturi, i to ne samo u Italiji već i u Dubrovniku. Dubrovčani su Orlandov kip svakodnevno gledali na Placi, taj srednjovjekovni vitez igrao je važnu ulogu u njihovu kolektivnom identitetu i simboličkom imaginariju. U *Arkulinu* se glavni junak Ariostova spjeva poimence spominje na dvama mjestima, jednom prije i jednom poslije navedenog citata, tako da bi se moglo reći da je komedija protkana upućivanjima

[17] Citat iz *Arkulina* dokazuje da se Držić služio trećim izdanjem *Mahnitog Orlanda*, koje je s konačnom verzijom spjeva objavljeno 1532. U prvom i drugom izdanju, iz 1516. i 1521., tekst citirane poente bio je drugačiji: "Amor, con che miracolo produci, / Che tieni in fuoco un core, e non lo bruci?". Do istog se zaključka može doći i na temelju Držićeva prijevoda, u kojem se, kao i u trećem talijanskom izdanju, u drugom stihu upotrebljava lična zamjenica umjesto imenice srce ("da ga u ognju tač držiš").

na Ariostovo djelo. U prvom prizoru trećega čina dolazi do komične zabune sa sluškinjom Vukavom koja ne razlikuje kip s Place od književnoga junaka. Arkulin, naime, opravdava svoje ponašanje u jednome sukobu tako što uspoređuje sebe i svoj borbeni moral s Orlandom i poziva se na njegove ratničke običaje: "Pripao, an? Vukava, dva jednomu dušu vade, a Orlando nigda ne ktje neg jednoga na sebe". Vukava na to odgovara: "Brižna, oni li Orlanda na Placi?" Još u prvome prizoru komedije, za već opisanoga Arkulinova hvastanja i netom prije navedenoga talijanskog citata – što Frano Čale, začudo, nije popratio nijednim od svojih inače brojnih komentara – starac kaže: "Nije moje dunižanje Orlanda, veće moje je svitlo sunce Ančica dilikana, profilana". Odmah nakon toga: "Moje je dunižanje nje pod kuću veselo". Time Arkulin jasno daje do znanja da želi da ga razlikuju od Ariostova junaka, da nije poput njega prevaren i neuslišan, već će njegovo udvaranje imati sretan ishod. Orlando u obama spominjanjima funkcionira poput svojevrsne negativne pozadine – u Arkulina, barem u tome dijelu komedije, nema ljubavne patnje, kao ni nekoga osobitog junaštva.

* * *

Čini se da Držić prostor slobode, prostor u kojemu se odvija *aemulatio*, odnosno u kojemu za autora postaje moguće da se razlikuje od domaćih prethodnika i suvremenika te da ih nadmaši, pronalazi i u nekim svojstvima lirike koja ne pripadaju nadležnostima tekstualnog subjekta i nemaju ništa sa semantikom ljubavnog odnosa – riječ je o određenim formalnim značajkama tekstova, odnosno o zaoštravanju ograničenja što ih one pjesniku nameću. Kao primjer za formalni *tour de force*, kojim se ujedno dodatno naglašava uvijek prisutna razlika između iskaza i iskazivanja, između referencijalnoga i retoričkoga, može poslužiti pjesma br. 17:

Pozor tvoj ljuveni, izbrana liposti,
primaga u meni sve sione kriposti.
Mojojzi mladosti, tva lipos ku stravi,
eto sve sladosti tvoj pozor objavi;
a obraz gizdavi i zlati ti prami,
rič puna ljubavi koga da ne smami?
Raj svitlim zvjezdami tvoj je ures i dika,
a među vilami tebi nî prilika.
O časti velika svih vila, nî na svit
podobna jezika za lipos tvu slavit!
Vaj, tko da može izrit rumene ružice,
eto s kih hoću umrit, kim cafti tve lice?
Ah, tako suzice ne ronit a zaman
rad tebe, diklice, budem ti, vik sužan,
lipos tvu noć i dan slaviti u vas glas,
ako i nî podoban za tvoju slavu i čâs.

Pjesma je, poput svih tekstova u Držićevoj zbirci, napisana u ternarno fraziranom dvostruko rimovanom dvanaestercu, uobičajenom u dubrovačkoj književnosti 15. i 16. stoljeća. To znači u takvu dvanaestercu koji se sastoji od četiriju trosložnih cjelina, pa je zbog toga složeniji od sjevernoga, dalmatinskog dvanaesterca, koji ne zna za takvo ograničenje. Formalnoj zahtjevnosti toga metra dodana je prijenosna rima, karakteristična za Marka Marulića i sjevernodalmatinske pisce, a uobičajenome vanjskom akrostihu, tj. akrostihu koji tvore početna slova neparnih redaka, pridodan je i unutrašnji akrostih koji čine početna slova parnih redaka (MAROVA PERA + PERA). Nagomilana formalna ograničenja djelomično se olakšavaju uz pomoć opkoračenja i sinalefa, koji su u Držića češći nego u njegovih prethodnika i suvremenika. Sva nabrojana svojstva i postupci zajedno se pojavljuju i u pjesmi br. 2, prijenosna rima i vanjski akrostih u pjesmi br. 14, a samo prijenosna rima još u pjesmama br. 6 i 10. Pridodaju li se tome svojevrsna tercina i leoninski srok u pjesmama br. 4 i 5 te općenito učestalost akrostiha u tako malome kanconijeru (sveukupno u šest pjesama), postaje jasno u kolikoj je mjeri Držić htio istaknuti svoju kompetenciju u formalnoj strani pjesničkoga posla. Sve u svemu, u pola pjesama zbirke pojavljuje se neki od spomenutih versifikacijskih postupaka, kojima Držićevi suvremenici, primjerice Nikola Nalješković, uopće nisu bili skloni. Vjerojatno je baš Držićevo nagnuće prema formalnim eksperimentima, odnosno njegova želja da pokaže kako dobro vlada i tom stranom pjesničkoga posla, jedan od razloga zbog kojih je drugu verziju Ljubmirove tužbe iz *Tirene* uvrstio u svoju knjigu kao zaseban tekst. Ta je verzija, naime, nakon poslanice Sabu Nikulinovu najduži Držićev tekst napisan prijenosnom rimom (52 stiha). Upravo zbog toga možemo biti sigurni da nije bila napisana za posebnu izvedbu pastorale, kao i da nikad nije bila zamišljena kao sastavni dio *Tirene*: prijenosna shema rimovanja koja se u njoj primjenjuje ne pojavljuje se u ostatku drame. Svi spomenuti versifikacijski postupci, pojave li se u zaoštrenu obliku ili u većemu broju, dodatno osvješćuju označiteljsku konstrukciju, razbijaju iluziju prisutnosti fikcionalne osobnosti, opredmećuju strukturu i sastavne elemente pjesničkoga diskurza. Autor koji se njima obilno služi skreće dodatnu pozornost na "rad diskurza". Takvi Držićevi postupci nagovješćuju stoga reformu što će je u dubrovačkoj lirici dvadesetak godina nakon njega provesti Dinko Ranjina. Oba pjesnika – pri čemu Ranjina, dakako, na mnogo izrazitiji način – formalnim eksperimentima i inovacijama svjedoče da značenje ne mora uvijek nadvladavati jezik, što će Ranjinu, uz maniru dosjetke, učiniti prethodnikom i anticipatorom baroknih autora.

Marin Držić's Amorous Lyric Poetry

Summary

This article attempts to relativize some customary attitudes toward Marin Držić's amorous lyric poetry and it explains why his poetry should be perceived as a significant step in the history of this genre in old Dubrovnik. Since quite a lot has already been written about the elements of coincidence between Marin Držić's amorous lyric poetry and Petrarch's *Il Canzoniere*, as well as between Držić and Dubrovnik's literary tradition, this article focuses more on those characteristics that distinguish Držić's work from that of his compatriot predecessors and contemporaries, as well as on those elements in Držić's collection which are either non-Petrarchistic or only marginally compatible to Petrarchism (e.g. enamoured lyric subject of the female gender, elaboration of the *carpe diem* theme, very few sensual longings). The article also shows that Držić's poem No. 15 is a translation of the 126th and 127th octaves from the 23rd canto of *Orlando Furioso*, Ludovico Ariosto's famous epic poem, which makes it the oldest known translation from that work in Croatian literature. Marin Držić has taken from his compatriot predecessors individual elements of Petrarchistic discourse, particularly those on motific and figural levels, and also the way in which he represented them, but not the concept of his small collection and the manner in which he made Petrarchism its dominant trait. They are, just as is Držić's restrained attitude towards sensualism, probably a consequence of a general influence of the reformation of amorous lyric poetry implemented in Italy by Pietro Bembo. Držić also finds his space of freedom, the space in which *aemulatio* occurs, in some formal traits of texts, i.e. in sharpening the constraints that they impose on the poet.

Lada Čale Feldman
Filozofski fakultet
Zagreb

IZMEĐU "SPLETA" I "DRAMSKOG DISKURSA": OPASKE UZ BUDMANIJEVU REKONSTRUKCIJU DRŽIĆEVA *PJERINA*

Budmanijev sud o Plautovim *Menaechmima* kao nepobitnom intertekstnom poticaju Držićeva *Pjerina*, od kojeg da je ostalo tek "tri stotine sačuvanih i nesuvislo ekscerptiranih rečenica" (Novak, 1982), u kritici se prihvatio kao još jedna potvrda piščeve naobrazbe kojoj se ne treba detaljnije vraćati, to više što bi suvišno isticanje "uzora" i "utjecaja" moglo samo umanjiti Držićevu autorsku samoniklost (Švelec, 1969). Pa ipak, Budmanijeva rekonstrukcija Pjerinova "sadržaja" i "spleta" uveliko se oslanjala na posudbu antičkog *zapleta*, na podlozi kojeg su se to bolje razvidjeli dragocjeni Držićevi otkloni na kojima i tumač inzistira. U svojoj analizi *Pjerina* Novak pak spominje Držićeve "dramaturške inovacije unutar shematične blizanačke tehnike", kojima se analitički ne bavi tretirajući Budmanijevu rekonstrukciju kao i dalje u svemu pouzdano interpretativno polazište, iako doduše i krajnji "doseg" onoga što nazivlje "dosadašnjom historiografijom". Uporaba suvremenih teorijskih distinkcija između *parafraze*, *zapleta* i *dramaturgije* možda bi, međutim, mogla uspostaviti precizniji odnos "razvalina" *Pjerina* spram Plautova predloška, kao što bi mogla mjestimice i preinačiti hod Budmanijeve rekonstrukcije, poglavito u V. činu, gdje se prema tumaču "rijetko može naći sveza među govorima".

Slijedeći tijek zapleta komada, možemo istraživati kako se proces čitanja upleće u načelo identiteta i potiskivanja koje ispitujemo. Ako i ne možemo fiksirati identitet komada, možemo pratiti svoja kriva čitanja kako bismo istražili na koji se način presijecaju značenje, potiskivanje i prepoznavanje. U najboljem slučaju, možemo se nadati da ćemo identificirati različite razine svijesti koje su na djelu u našem čitanju te ih uhvatiti u trenucima u kojima se međusobno prekidaju, izobličuju, obuhvaćaju jedna drugu ili jedna od druge bježe.

Barbara Freedman, "Čitajući u zabludi",
u: *Uprizorenje pogleda. Postmodernizam, psihoanaliza i Shakespeareova komediografija*

Povratak držićološkim temama, a posebice njezinim filološko-rekonstrukcijskim zadacima, što ih je svojedobno studiju Držića nametnulo probuđeno zanimanje za komediografov opus – preciznije, njegove manjkavo sačuvane dijelove – danas nužno iziskuje da se perspektiva na taj posao ponešto izmijeni, pa i ako joj cilj – uspostava integriteta izgubljenih ili djelomice dostupnih "izvornika" – ostane jednako snažna fantazmatska misao vodilja. U slučaju kojim ću se pozabaviti pokazat će se tako da nas on vodi do jednog od teško razrješivih problema teorijske dramaturgije – do odnosa "priče", "zapleta" i "dramskog diskursa". Dometnemo li tom teorijskome problemu raspravu o načinu na koji se u nj upleće diskurzivni oblik "parafraze" – kojemu se katkad utječu analitičari pojedinih primjera "priče", ali kojemu je i filologu kanda nužno pribjeći prigodom svakog rekonstrukcijskog nauma – složenost će se analitičkog zadatka samo uvećati. Kao ogledni se uzorak u tome pogledu nadaje članak Pera Budmanija "*Pjerin* Marina Držića", što ga je autor objavio 1902. u *Radu* ondašnje JAZU broj 148. Poštovanje što ga tome prilogu duguje čitava držićologija posebne je prirode utoliko što je posrijedi posao rekonstrukcije jedne od iznimno bolnih polu-praznina u Držićevoj komediografiji. *Pjerin* nam je, naime, ostao dostupan u svega "tri stotine sačuvanih i nesuvislo ekscerptiranih rečenica", kako se o njegovoj izluđujućoj tekstualnoj prorupčanosti izrazio Slobodan Prosperov Novak, odajući pritom dug njihovome prepisivaču, Đuri Matijaševiću (Novak, 1982). Tih je tristo rečenica ipak bilo dovoljno da ovaj komad priključi jednom od najproduktivnijih antičkih intertekstova renesansne komediografije, Plautovim *Blizancima*, dajući naslutiti da je možda taj predložak i u Držićevim majstorskim rukama svojedobno proizveo remek-djelo ravno piščevom *Dundu Maroju* s jedne, a vrhuncima francuskih, talijanskih, španjolskih, njemačkih i engleskih blizanačkih komedija s druge strane (usp. Bertini, 1997. i Hardin, 2003-4).

U pogledu toga je uvida, kao nezaobilazni začetnik neugasive istraživačke frustracije, ključnu ulogu odigrao upravo Budmanijev tekst utoliko što je "nesuvislo ekscerptirane rečenice" pokušao i uvelike uspio povezati u koliko-toliko koherentnu cjelinu, koja je i do dan danas ostala jedino i stoga ozakonjeno polazište svake interpretacijske diskusije o *Pjerinu*, pa i ne samo burnih najava (Novak, 1982) nego i – barem zasad – rijetkih provedbi usporedbi toga teksta s njegovim europskim blizanačkim srodnicama.[1] Vodnikovi i Kombolovi pregledi, Čalin uvod u *Pjerina* te komentari uz pojedine replike u kritičkom izdanju iz 1979, kao i još jedan kasnije nastali pothvat tumačenja iste komedije, netom navedeni Novakov članak "Držićev *Pjerin* ili strah od sebe samog" iz 1982, napose tumačeve varijacije istim povodom u *Planeti Držić* (1984) i *Povijesti hrvatske književnosti* (1997), redom se oslanjaju na

[1] Zainteresirane za nedavno poduzetu prvu detaljniju provedbu jedne takve usporedbe upućujem na članak, koji se također služio Budmanijevom rekonstrukcijom, autorice Kristine Grgić, "Preobrazbe Plauta u *Pjerinu* i *Komediji zabluda*", u zborniku *Komparativna povijest hrvatske književnosti* s temom *Držić danas. Epoha i nasljeđe*, ur. C. Pavlović i V. Glunčić-Bužančić, Split - Zagreb, str. 331-356.

Budmanijevu rekonstrukciju kao pouzdani temelj svoje prezentacije, analize i vrednovanja, pa možemo reći da njegov rad, svojim dopunama praznina koje u komediji zjape, gotovo kao da figurira kao surogat njezina izgubljenog izvornog integriteta.

Namjera mojega priloga nipošto nije opovrći međašni položaj Budmanijeve rekonstrukcije, jer bismo bez nje morali odustati i od kakva pokušaja da se intrigantni *Pjerin* uklopi u Držićev opus i njemu pripadne analitičke izazove, nego razmotriti pretpostavke koje su filologa vodile u tome osjetljivom poslu, kao i izdvojiti daljnja analitička pitanja što ih te pretpostavke iznuđuju, osobito stoga što se već i sama blizanačka matrica pokazala tvrdim orahom za brojne teorijske premise, kao i analitičke i terminološke razdjelnice narato- i dramato-logije. Naposljetku, dopustit ću si i da sugeriram kako bi razmatranje spomenutih pred-radnji ove rekonstrukcije i potezanje spomenutih pitanja hod njezine parafraze nestalih dijelova Držićeva izvornika možda moglo i mjestimice nadopuniti ili preinačiti, pogotovu kada na red dođe zamršeni problem završnog, petog čina.

Prva pretpostavka koja je dakle vodila Budmanija i o kojoj će ovdje biti najviše riječi jest barem početni Držićev oslonac o Plauta, naizgled uži komparatistički problem koji je Budmanija nominalno zanimao vrlo malo i kojemu je deklarativno nastojao umanjiti važnost, kako su to povodom cjeline Držićeva opusa bili skloni i, primjerice, Švelec i kasnije Novak, prvi u svojem nastojanju da pošto-poto Držića liši optužbe za plagijatorstvo, a drugi svojom tvrdnjom kako "disciplinirani eruditni model" na koji se kritika učestalo pozivala "u nas nije nikada ni postojao" (Novak, 1984, 65-67 i 1997, 391-393).[2] Dapače, kao da ga je na tu tvrdnju i nagnala analiza *Pjerina* (1982), jer upravo će tom prigodom kritičar, začudo, u usporedbi s Plautom odrješito istaknuti glavnu istraživačku stranputicu, kako veli, "svih" rekonstrukcija te komedije, premda se sam i dalje Budmanijevom nastavio služiti, gradeći i svoje novatorsko tumačenje i opet na sekundarnoj literaturi o istom intertekstu, Plautovoj blizanačkoj arhi-komediji.[3] Budući da to Budmanijevo polazište smatram neprijepornim, štoviše, nedovoljno iskorištenim kao rekonstrukcijskom ispomoći, kao što i sve daljnje pokušaje da se Plautova uloga umanji ili iz Držića iščisti držim bespredmetnima, jer bi slijedom takvih pobuda propalo pola zapadnoeuropske komediografske povijesne zgrade, vratila bih se potanjim Budmanijevim obrazloženjima o tome do koje mu je mjere ovaj predložak bio relevantan kada se svojega posla latio:

"Pregledajući izvatke iz *Pjerina*, lako mi je bilo naći da su ovoj komediji osnova spletu *Menehmi* Plautovi, ali gotovo samo osnova ili uprav događaji što su se zbili prije početka komedije. Držić se ovdje nije kao kod *Skupa* zadovoljio lokalizacijom *Aulularije* s pridodatkom njekih lica i prizora, nego je izmislio posve novi splet. Stoga hoteći istraživati sadržaj ove komedije, nijesam mnogo pomoći našao u Plauta,

[2] Ta se sporna teza u Novaka javlja povodom *Dunda Maroja*, a nastojala sam je opovrgnuti u Čale Feldman, 2009b.

[3] O tome podrobnije usp. Čale Feldman, 2009a.

a još manje u talijanskim lokalizacijama i drugijem komedijama izrađenijem istom temom".

Kako su mu na raspolaganju bile tek replike, veli Budmani, svoj je zadatak vidio prvenstveno u tome da "iznađe lica za pojedine govore i nit kojijem se kao mostom prelazi preko vrlo čestijeh i dugijeh praznina", no i to mu je "sve to teže bivalo" što se komedija više približavala kraju, a "osobito pri svrsi". Komedija koja upriličuje zabunu identiteta doista je nezahvalan, a opet i iznimno zanimljiv rekonstrukcijski cilj kada su u pitanju baš "iznalaženja lica za pojedine govore", pa Budmaniju i ne treba zamjeriti što se upravo u tome aspektu rekonstrukcije, kako ću kasnije pokušati pokazati, možda i sam koji put zabunio. Zato i nije čudo što se, suočen s tom teškoćom, pitanju usporedbe s Plautom ipak opet ubrzo vratio u drugom, zasebnom odjeljku teksta, ali samo kako bi "napomenuo ukratko sadržaj Plautovih *Menehma*", koji ovdje neću ponavljati, jer pretpostavljam da je svima poznat. Netom zatim slijedi i njegova ponuda usporedive "osnove spleta" samoga *Pjerina*:

"Njekome se Dubrovčaninu (kojemu, kao i mnogijem drugijem licima, ne znamo imena) rode dva blizanca posve jednaka, od kojijeh jednoga otac izgubi u Mlecima, gdje ga nađe i odgoji njekakav mletački vlastelin. Ovo se sasma slaže s Plautom kao i to što je u oba brata isto ime: u Držića Pjerin. Razlog jednakosti imena ne nahodi se u izvacima, ali valjada je sličan onome što je u Plauta, da se nadjelo ime izgubljenoga sina drugome. Gotovo se sve ostalo razilazi od Plautova spleta. Otac ne umire nego se vraća u Dubrovnik; ni jedan ni drugi brat nije oženjen; izgubljeni Pjerin (koga ćemo zvati Pjerin II, a u Plauta je Menehmo I) dolazi u Dubrovnik (ne zna se zašto)."

Glavnina netom izložene "osnove spleta", koja se za autora rekonstrukcije ujedno i podudara s Plautom, zapravo je tek onaj uzročno-posljedični "sklop događaja" što prethode radnji komedije, pa kako Budmani odmah ističe da *Pjerinu* manjka i prolog koji je po svoj prilici bio dio komada, jer ga "nalazimo u svijem Držićevijem komedijama", možemo pretpostaviti da je dobar dio Budmanijeva dosadašnjeg sažetka bio svojedobno izložen i kao Držićeva prološka priprema za zbivanja koja će uslijediti, baš kao što i u Plauta u istom paratekstovnom segmentu *Blizanaca*, prologu, nalazimo dobar dio "sadržaja" komedije. Ipak, sa svoje strane napominjem da ono što se u preostatku ovdje navedenog, a i u nastavku prepričanog "sadržaja" po Budmaniju razilazi od Plauta, predstavlja simetrično inverzne Držićeve intervencije – otac dvaju blizanaca nije mrtav nego živ, kao što i ovdje izgubljeni blizanac traži sačuvanoga, vrativši se kući, dok je u Plauta obratno, sačuvani odlazi po izgubljenoga da njega vrati kući. Osim toga, dok kod Držića ostanak u Dubrovniku implicira i dvije, pretpostavljamo, sretne ženidbe, u Plauta se dva blizanca od dviju žena sretno odijele, lišeni svih, pa i materijalnih obveza, budući da Menehmo I sve svoje stečeno vlasništvo na kraju komedije dade na rasprodaju. Sasvim je opravdano, kako Novak i hoće, u ovim razlikama vidjeti potencijalno interpretacijski plodne značenjske divergencije, no u pogledu konstrukcijskih načela komedije, koja će mene ovdje za-

nimati i koja su nužno Budmaniju morala biti primarna, ta odudaranja, pogotovu stoga što su na vlas simetrično inverzna, zadobivaju sasvim druge, strukturno-kombinatoričke valencije.

One samo potvrđuju da je Plaut Držiću itekako bio relevantan intertekstni sugovornik, utoliko više što Držić po svoj prilici nije bio jedini naobraženi Dubrovčanin koji je rimskog pisca "na skuli legao", pa je i svaki otklon od izvornih *Blizanaca* što ga je on u svojoj komediji poduzeo mogao računati na produktivno prepoznavanje inverzije u odnosu na zrcalni izvornik. Motiv dvojnika što ga je Plaut namro cjelokupnoj a posebice renesansnoj dramskoj tradiciji ne javlja se u njega, a onda ni u drugih njegovih sljedbenika, nikada samo na razini antropomorfne figuracije, nego redovito za sobom povlači reperkusije i na razini kompozicijskih izometrija – u simetričnim dramskim situacijama, kao i na žanrovskoj razini – kao povlaštena poluga za komediografski modus, napose na meta-tekstnoj razini, u implicitnom cijepanju dramaturških ontologija, a onda i na intertekstnoj razini, kao ponavljanje koje retroaktivno mijenja percepciju izvornika, a koje će dvojništvo ostvariti na razini recepcije – kao pobuđivanje imanentne rascijepljenosti recepcijske svijesti s obzirom na sve dosad spomenute reperkusije, pobuđivanje što ga Držić i izričajno potencira mnoštvom dvosmislenih replika koje na problem dvojništva izravno aludiraju.[4] Svemu bismo tome mogli pridružiti i dvojništvo na filološko-interpretacijskoj razini budući da ono izranja kao problem i u dvojstvu predloška i njegova analitičkog tumačenja,[5] ili pak, u Budmanijevu slučaju, rekonstrukcije, dakle u dvojničkom karakteru dodatnih, egzegetsko-nadopisivačkih odraza koji rekonfiguriraju predložak i bez kojih nam mu se teško neopterećenima natrag vratiti po nevini i naivni prodor u "mogući svijet" pra-teksta.

A to je ono što će Budmani zapravo pokušavati nakon uvodnih primjedbi o slaboj pertinenciji antičkog predloška za posao rekonstrukcije, pomno se upirući da svaku repliku iz osakaćenog *Pjerina* na koju naiđe smjesti u kontekst novoga "spleta", pa će stoga nastavak njegova članka proteći u smjeni hipotetske parafraze izgubljenih

[4] Osim Mrvine enigmatske dosjetke "Ne udao se – udao; što dao, - ne dao; ne ozvao se, - ozvao, a nosom u – kao", vrijedi navesti i Obložderovu repliku "Nije zaman rečeno; Ne može se dvjema gospodarom službom zadovoljno učinit" u kojoj se kanda obraća dvojstvu služenja gospodaru Pjerinu i drugom gospodaru - vlastitom trbuhu, no kojoj je očito funkcija aludirati i na sluginu slutnju o podvojenim figurama gospodara, samo je teško razaznati je li dramska situacija prethodno pružila tome liku prigodu da se s obojicom susretne i sam upadne u zabunu, baš kao što je teško rekonstruirati i okolnosti Dijanine kasnije replike "Obadva jednom igrom igraju"!

[5] Sličnu će tezu povodom Freudove prepričane verzije Hoffmanova slavnog *Pješčanog čovjeka* u eseju *Zazorno*, kao i vlastite re-interpretacije i toga predloška i Freudova eseja izreći i Samuel Weber, kada ustvrđuje kako se njegovo tumačenje može doimati pukim ponavljanjem Freudova teksta zbog toga što nastaje "u nadi da se dosegne točka u kojoj ponavljanje omogućuje da izroni ne identitet, nego znakovite razlike koje pokazuju važne posljedice za problem zazornog, pa počinjemo sumnjati da taj problem uključuje ponavljanje ne kao puki tematski fenomen, nego i čimbenik samog tumačenja" (1973, 1115).

prizora, ili dijelova prizora, i sačuvanih, kod njega i likovima dijaloški raspodijeljenih replika. Sada ćemo preko Budmanija saznati i za druge inovacije u odnosu na Plautov predložak: doista, problem Pjerina koji će postati žrtvom zabuna izazvanih dolaskom identičnog došljaka nisu ljubomorna supruga s jedne i kurtizana s druge strane, kao u Plautovog Menehma, nego ugovorena vjeridba s bogatom a ružnom udavačom Lučilom s jedne i ljubav za siromašniju no ljepšu Dijanu s druge strane. Uz Pjerinova, preživjelog a ne umrlog oca, tu se i lik Menehmova svekra iz Plauta udvaja na Lučilina i Dijanina oca, da se i ne govori o tek rudimentarno zastupljenim, po svoj prilici epizodnim likovima Pedanta i Lopuđanina, napose očito ključnima, ali jedva razaznatljivo funkcionalnim likovima krčmarice i Agostina, valjda Pjerinova prijatelja.

Zanimljivo je još dodati da Budmani u obojice pisaca, i Plauta i Držića, nalazi velikih "mahna" – osnovnu nelogičnost pretpostavke da blizanac koji je pošao u potragu za bratom ne shvati odmah da su zabune znak da je brata uspješno pronašao, kao i par manjih prigovora Držićevoj komediji – kako to da svi Pjerina došljaka s lakoćom razumiju, iako je odgojen "u Bnecijeh" te zašto se Obložder "ne miješa nipošto u razvitak spleta" kao Plautovi Metlica i Mesenion? Budmani je, dakako, svjestan da sve primjedbe izvodi prema okrajku, pa stoga ipak zaključuje da "ne može pravoga suda izreći", ali je posve nesvjestan da prigovori koje niže i pojmovi kojima se služi, a onda možda i cjelina njegove rekonstrukcije, polaze od pretpostavke o mimetičkom karakteru obiju, i Plautove i Držićeve komedije, o tome da njihov svijet u potpunosti podliježe logici zbiljskih okolnosti, a ne potencirano artificijelnoj, zrcalnoj konstrukciji jednog kasnije uspješno kanoniziranog komediografskog eksperimenta, kojemu je kruna komike upravo u smijehu nad "tvrdoglavošću" likova koji neprekidno "ne žele shvatiti ono što bi njima samima moralo biti tako očito" (Ferroni, 1980, 69). Kanonizacija se tu i ne odnosi samo na mnoštvo renesansnih preobrazbi Plautove komedije, nego se tiče i trajne komediografske doskočice *qui-pro-quo*-a, to jest općenitijeg kapaciteta dramaturške organizacije da komiku ostvari uz pomoć priključka na jednu od dviju ključnih komičkih struktura, strukturu, prema Noelu Carrolu, "dvosmislenog zapleta", nizanja "situacija koje su otvorene za dva ili više alternativnih i često sukobljenih tumačenja" (Carrol, 2005, 168). U blizanačkim komedijama posrijedi će biti trajan sukob tumačenja identiteta pojedinog blizanca, a onda i situacije u kojoj se on javlja, iz perspektive likova koji ga susreću s jedne, te iz perspektive gledatelja s druge strane, utoliko što potonji, za razliku od zavaranih likova, znadu da je blizanac tek dio para identičnih jedinki, pa na temelju razlikovnih kostimografskih naznaka ili rekvizita dopiru do "pravog" razumijevanja okolnosti i smisla zasebnih dramskih situacija, stječući tako, Freudovim terminima rečeno, superiornost nad likovima u pogledu nužde utroška energije, "uštedu" koja ih nezadrživo nagoni na smijeh, eksplozivno pražnjenje uštođenog potencijala (usp. Freud, 1984, 121-143).

Stoga osnovno pitanje koje po mome sudu budi Budmanijeva rekonstrukcija, a koje ima značajne posljedice za komparatistička, ali i teorijska razmatranja, jest pita-

nje analitičke razine na kojoj se usporedba s Plautom, prihvaćena ili odbijena, uopće uspostavlja. Plautovi *Menehmi* posebno su, zbog svoje bogate intertekstne sudbine, dragocjen primjer na kojemu vrijedi ispitati na temelju čega se uopće tvrdi da je taj tekst u korijenu brojnih renesansnih preradbi, kad gotovo sve one uključuju značajna odstupanja od njegova "spleta" (usp. Bertini, 1997. i Hardin, 2003/4). Druga okolnost zbog koje je taj primjer indikativan jest u tome što se nadaje posebno neuralgičnim kada su u pitanju nerazriješeni metodološki odnosi između analize sadržaja priče i njezine dramske prezentacije, ono što naratologija voli dijeliti kao "priču", katkada i "zaplet" s jedne i njezinu "obradu" ili "diskurz" s druge strane, samo što su u slučaju naratološke vizure i jedno i drugo i treće često i nehotice prikazuju kao pripadni istom, pripovjednom modusu, dok je u dramatologiji posrijedi nešto drugo: "parafraza" koja teži predočiti "zaplet" ili "sadržaj" tu se i u modusu bitno razlikuje od nizanja sekvenci neposredno predočene dramske radnje, pa se teoretičari drame radije utječu distinkciji "prikazanoga" i "prikazivanja" (usp. Pfister, 1998, 287), koja, dakako, ne rješava problem modusa analitičke prezentacije distinktivnih svojstava tih dvaju entiteta.[6] Dakako, rasprava o odnosima ovih teorijskih kategorija i povodom isključivo proznih književnih tekstova daleko je od toga da bude bilo unanimna bilo završena, pogotovo zbog dodatnih razlikovanja "fabule" i "sižea", ili pak "priče" i "zapleta"[7] (za sažete, polemičke rekapitulacije usp. Brooks, 1984, Belfiore, 2000 i Grünbaum, 2008). Uostalom, brojni su se naratolozi, umjesto parafrazi, utjecali raznolikim formulama i grafičkim prikazima, tj. "apstraktno shematiziranim

---

6 Dapače, Pfister je sklon pretpostavljati, a ne analizirati što ta dva entiteta obuhvaćaju, kad ustvrđuje kako "iz toga proizlazi da se različiti dramski tekstovi mogu zasnivati na istoj priči, pa čak i da se ista priča može prikazati u medijski različitim tekstovima", ali dužno napominje kako je "priča općenitija i manje konkretna od bilo koje njezine reprezentacije u nekom dramskom ili narativnom kontekstu; ona je zajednički kostur nepromjenjivih odnosa u svim realiziranim i mogućim prikazima" (Pfister, 1998, 287). No u tome slučaju "blizanačke komedije" nisu srodnice po tome što dijele istovrsnu priču, budući da nijedna od njih – baš kao ni, vidjeli smo, Držićev *Pjerin* – ne tvori "zajednički kostur nepromjenjivih odnosa".

7 Pfister to predočuje kao razliku između «priče» – spleta događaja – i «fabule» koja kronološkom poretku dodaje kauzalnost i raspored kojim se događaji nižu u samome dramskome tekstu, te terminološki poistovjećujući «fabulu» s engleskim «plot» i Aristotelovim pojmom «mythos». Evo kako pak Brooks sugerira da se «zaplet» poveže s razlikovanjem «fabule» i «sižea» (uz napomenu da te pojmove rabi slijedeći Tomaševskijevo tumačenje tih termina): «'Zaplet', čini mi se, presijeca distinkciju fabule i sužeta utoliko što govoriti o zapletu znači baviti se i elementima priče i njihovim rasporedom. Zaplet bi se mogao misliti kao interpretacijska djelatnost koju zahtijeva distinkcija sižea i fabule, način na koji jedno rabimo u odnosu na drugo. Kako bismo svoje termine održali jednoznačnima a da ne žrtvujemo prednosti semantičkog raspona 'zapleta', recimo da se zaplet općenito može razumijevati kao aspekt sižea utoliko što pripada pripovjednom diskursu, kao njegova aktivna oblikovateljska snaga, ali da stječe smisao (a siže prvenstveno služi stvaranju smisla) utoliko što se odrazuje na fabulu, na to kako razumijevamo priču. **Zaplet je tako dinamična oblikovateljska snaga narativnog diskursa**» (Brooks, 1984, 13, istakla L. Č. F).

modelima" (Pfister, 1998, 287) kako bi predočili dubinsku ili makro-strukturu bilo "priče" bilo "zapleta"[8] i tako izbjegli prepričavanje. Stvaranje takvih shema, nerijetko i u analogiji s naratološkim prijedlozima, jednako je bilo omiljeno i među teoretičarima drame kao što su Etienne Souriau i Anne Übersfeld, jer se činilo da one manje "vrijeđaju", kako bi se Genette na Aristotelovu tragu izrazio, "mimezu" radnje "dijegetskim" preformulacijama,[9] ali i te su sheme, jednako kao i naratološke, slabo uspijevale prenijeti dinamiku gibanja radnje, način na koji se pojedine konstelacije "sila" ili "aktantskih funkcija" međusobno smjenjuju u dramaturškoj organizaciji hoda "priče", kvalitetu dakle koja kao da je bilo zahtjevom za uspostavom kauzalnih veza bilo postulatom o dramskoj "radnji" kao "namjerno odabranom, nekauzalno određenom prevođenju iz jedne situacije u drugu" (Pfister, 1998, 291) izmicala dubinskoj razini i prelijevala se, kako naposljetku i Brooks predlaže za "zaplet", u fokus diskurzivne analize. No ni u tome slučaju više se pomoći nije moglo naći u naratološkim prijedlozima, jer su se oni ponajviše odnosili na ulogu pripovjedača kojega je dramski tekst načelno lišen, pa su se analize dramske "radnje" nastavile ispomagati semiotičkim shemama i deskripcijama koje su analizu natrag povlačile prema dubinskoj razini "priče", od koje se dramska "radnja", potpomognuta svojim izravnim prikazbenim modusom, razlikovala tek dodatkom "intencionalnog izbora" pripisanog "subjektu" djelovanja.[10]

No ako je, kao što Rimmon-Kenan dužno opominje (1983, 8), osnovni prigovor tezi o parafrastičkoj izdvojivosti dubinske razine "priče" bez obzira na medij u kojemu se ona može ostvarivati – romanu, drami ili filmu – upravo pretpostavka da se parafrazom uvijek "nešto gubi", jer je sam način artikulacije bitan nositelj temeljnih značenja, pitanje o tome mogu li se dramaturški organizirani zglobovi radnje nadoknaditi parafrazom koja samo teži pronaći "nit kojijem se kao mostom prelazi preko vrlo čestijeh i dugijeh praznina" postaje to osjetljivijim. Posebna pak odlika Plautova dramaturškog naslijeđa sastoji se u tome što tu pripovjedni modus prologa najavljuje i uokviruje dramski diskurs komedije, pa stoga i nije čudo da Budmani, oslonjen na rekonstrukciju "spleta", najviše pretpostavljenih podudarnosti s Plautom pronalazi baš u domeni te, prološke dionice, čak i unatoč tome što je ona u Držića izgubljena, dok vezu s Plautom gubi kada za volju rekonstrukcije prijeđe na razinu

[8] Vidjet ćemo u nastavku teksta da, primjerice, termin «intreccio» Bettini rabi upravo u tom, dubinskom smislu (usp. Bettini, 1992)

[9] Usp. u tome pogledu diskusiju Genetteova ograničenja naratoloških ingerencija u studiju drame isključivo na dimenziju njezine "priče" u Jahn, 2001, 667-668, gdje autor inzistira na narativnom "glasu" u didaskalijama, a otuda i na relevantnost naratološkog pristupa drami, ne zamarajući se, međutim, previše dramskim tekstovima u kojima didaskalija nema.

[10] "Odatle proizlazi da su svaka radnja i svaka sekvenca radnje zapravo priča ili dio priče; ne proizlazi, međutim, da se svaka priča sastoji jedino ili samo jednim svojim dijelom od radnji ili sekvenca radnji. Jer, taj pobliže neodređen ljudski ili antropomorfni subjekt naše definicije priče specificira se u definiciji radnje u subjekta s mogućnošću intencionalnog izbora" (Pfister, 1998, 291-292).

konfiguracije dramskih situacija. Sklopka koja mu je u naumu potpune rekonstrukcije "spleta" nedostajala – i koju mu, načelno uzevši, nijedan dramski tekst nikada ne bi mogao eksplicite pružiti, sve kada bi mu i bio dostupan u cijelosti – jest sklopka vizualizacije tjelesnih radnji pojedinih agonista, indukcijom koje prozni tekst postiže konzistenciju svojega "mogućega svijeta". Za nju, naime, Thor Grünbaum tvrdi da bi kao funkcija teksta mogla posredovati između razine "priče" i razine "diskursa", kao i njima pripadnih analitičkih fokusa, jer ona, prema njemu, generira "(quasi-) nazočnost pripovjednog svijeta", u koju prodiremo i koja zahvaća našu pozornost, a onda i napetost, *u samome procesu čitanja*, neovisno o našem znanju cjeline pripovjednog teksta, poglavito njegova kraja. Upravo je naime znanje ishoda "priče" bilo neophodan epistemološki preduvjet za distinkciju "kardinalnih" i "katalizacijskih" radnji kada su se gradile naratološke sheme, osobito stoga što su se one vodile načelom kauzalnosti, koje je, kako pokazuje Elisabeth Belfiore, redovito potčinjeno nekim etičkim ili psihološkim pretpostavkama kakve Aristotelov pojam *mythos* nije podrazumijevao (Belfiore, 2000).[11] Problem je za Budmanija, međutim, bio u tome što mu je u pokušaju rekonstrukcije "mogućega svijeta" *Pjerina* priroda dramskog teksta izmicala tu vrstu pripovjedne "mimeze" i uvlačenja u prostornu percepciju: prema Grünbaumu, te kvalitete donose pripovjedne sekvence što izvješćuju o "jednostavnim tjelesnim radnjama" pojedinih likova, upravo dakle oni segmenti teksta koje u slučaju dramskih predložaka "kompenzira" glumačka pojava, režija i scenografija, a koje prostorne i ine deikse unutar replika ili (nerijetko odsutne) didaskalijske naznake mogu tek djelomično sugerirati (usp. Issacharoff, 1989, 16-27 i Pfister, 1998, 43-44).

Stoga bi najprije vrijedilo izvidjeti postoji li ipak zajednička dubinska struktura antičkog i dubrovačkog teksta u cjelini, a zatim i ispitati koja dramaturška logika ravna smjenom pojedinih sekvenci radnje, prije nego što se zaključci o vezi s Plautom svedu na posudbu samo predfabularne zamisli. Osim toga, valjalo bi se zapitati i što je s virtualnom predstavom *Pjerina*, kao nerazdruživom dvojnicom njegove tekstovne dramaturške postave, onom ključnom, u dramskome tekstu tek impliciranom

[11] Koliko se god, naime, trsili iz svojih prikaza kategorije radnje isključiti "navade naših povijesno i prostorno uvjetovanih načina da razmišljamo o priči", suvremeni teoretičari prema Belfiore predmijevaju "intuitivno" poimanje priče za koje smatraju da ga dijele svi ili barem većina čitatelja. Prema njoj, međutim, Aristotelove pretpostavke, intuicije i načela u pristupu zapletu i liku znatno se razlikuju od suvremenih, pa mu je i pojam *mythos* različit od suvremene ideje "zapleta", utoliko što ne podrazumijeva psihološke aspekte likova i tema književnih djela. Za nas je Belfiore utoliko dragocjenija što inzistira i na bitnoj razlici u "građi" na temelju koje se izvode naratološki zaključci: dok je u Aristotela to drama, preciznije, starogrčka tragedija, u suvremenih naratologa građu tvore pripovjedni tekstovi, koji u potpunosti potiskuju interes za dramu. Dominacija "radnje" u odnosu na "likove" u Aristotelovoj je teoriji upravo isticala manjak etičke dimenzije radnje, koju on razumijeva kao nizanje događaja bez psihološke i etičke boje, kao u slučaju prikaza ubojstva u teatru sjena, koji gledamo lišeni nužnih obavijesti o tome tko (i zašto) koga ubija.

instancom koja pobuđuje "vizualizaciju" tjelesnih radnji likova "priče"? Imamo li na umu gorespomenuti niz implikacija dvojničke ideje koje sežu onkraj isključive usredotočenosti na figuralno, antropomorfno dvojništvo, morat ćemo uočiti da niz okolnosti, kako u Plautovim *Blizancima* tako i u *Pjerinu*, svoju eventualnu funkcionalnost u "osnovi spleta" pridružuju još dvjema važnim svojim funkcijama: prvo, pobuđivanju glumačke virtuoznosti u cijepanju ili pak imitaciji glumačkih idiolekata – ovisno o tome rabe li se pri izvedbi dva ili tek jedan glumac, naglašava li se identitet ili razlika dviju blizanačkih pojava; te drugo, tvorbi pouzdanosti orijentacije gledatelja, koji u svakom trenutku mora, za razliku od likova, znati o kojem je blizancu riječ. Dok potonje u Plauta osigurava rekvizit plašta, samog znamena *palliate*, a u Držića razlika koju u liku Mara susrećemo i u *Dundu Maroju*, razlika naime između priprostijeg odijela Pjerina I i vlasteoskog došljakovog ruha, prva, glumačkoizvedbena komponenta, i opet će u dvojice pisaca, Plauta i Držića, stajati u odnosu simetrične inverzije: prebačaj plašta razmjerno je brzo izvediv izvanpozornički zadatak, pa je opravdano pretpostaviti da je u Plauta oba Menehma igrao isti glumac, nadopunjen glumačkim parnjakom tek u posljednjem prizoru, kada se jedino, prema Bertinijevoj sugestiji, moralo pribjeći uporabi maske (1997, 99-100). Nasuprot rimskoj publici, koja je dakle mogla uživati u različitim impersonacijama istog glumca, u Držića teško da se isti glumac mogao lako iz siromaškog kostima prebacivati u vlasteosko, a sudeći po Budmanijevoj rekonstrukciji, gotovo da i nije bilo prizora u kojemu se jedan od Pjerina ne bi nalazio na pozornici. Usto, pretpostavimo li, a za to imamo teatrografskih opravdanja, da se nije glumilo pod maskama, završni prizor zajedničkog boravka na pozornici nije se mogao zadovoljiti samo prebačajem maske i plašta na kratkotrajno iskoristivog drugog glumca, nego je ipak iziskivao da se Pjerinovo drugo glumačko lice uspostavi već tijekom izvedbe: zato mi se čini da je dubrovačka publika uživala u drugoj vrsti glumačke bravure, koja je zasigurno bila nužna i u izvedbi Shakespeareove *Komedije zabuna*, naime u međusobnom uspjelom usklađivanju dvaju različitih izvođača u proizvodnji konfuzije identiteta.

Vratimo se dakle oprezno, ohrabreni ovim očito ne slučajnim, nego zrcalno reguliranim usporedivostima *Blizanaca* i *Pjerina*, razini dubinske analize, razini, naime, na kojoj je moguće govoriti o zajedničkoj strukturi svih preradbi Plautova teksta, pa tako i Držićevoj. Maurizio Bettini, primjerice, drži da je i ona tek varijantom zajedničke antropološke strukture svih Plautovih komedija, koja bi se ukratko mogla predočiti ovako: A uspijeva B-u oteti C putem prijevare, najčešće izričitih metateatarskih implikacija. U *Menehmima*, međutim, ova se okosnica komplicira – umjesto prijevare na djelu je zabuna u pogledu identiteta, uzrokovana **ne nečijom namjerom nego pukim djelovanjem slučaja**, pa, kada se ona razriješi, dođe i do povrata C-a na prvotno mjesto posjeda – u Plauta prije svega kuće, jer žena se obojica odreknu, davši naposljetku i sve imanje na dražbu, a u Držića, zanimljivo, preotetog oca, uz pomirbenu raspodjelu obećanih udavača. No ono što ovu strukturu, veli Bettini, u načelu čini nepojmljivom, jest slaba učinkovitost aktantske analize, uzrokovana identitetom

točaka A i B. On naime proizvodi svojevrsnu, kaže analitičar, "patologiju zapleta", jer se izgledom identični likovi nađu u istoj "orbiti" funkcionalnih odnosa, jer se ista aktantska funkcija podijeli među dvama identičnim likovima: otuda onda i prisila da se ta dva lika nađu na osi kombinacije, da se dakle smjenjuju u sintagmatskoj sukcesiji teksta. Istodobno, analogija među njima smješta ih i u odnos na paradigmatskoj osi, odnos unutar kojeg se nikako ne mogu uklopiti u zaplet, nego samo patološki skretati njegovu progresiju, naime stalno opovrgavati, ometati i opstruirati sferu djelovanja svojeg parnjaka, pa čak i, dodala bih, proizvoditi kolebljivost, bilo likova ili gledatelja, glede ontološke razine na kojoj se sekvence slažu.[12]

Slično je već početkom osamdesetih ustvrdio i Ferroni (1980), a navraća na drugi problem koji smo istakli – odnos zapleta i neposrednim prikazivanjem dočaranih dramaturških "situacija", odnos koji se ovdje pokazuje kao namjerna inscenacija trenja ovih dviju instanci, prkos vremenskoj progresiji radnje i njezinoj, bilo psihološkoj ili kauzalnoj logici: usuprot mimetizmu priklonjenim optužbama i Plautova komada i kasnijih blizanačkih komedija za mehaničnost i apsurd[13] koji su zapravo krunski ulog njihove komike, budući da proizvode bergsonovski smijeh kao "kaznu" što je mehanici upućuje "život", Ferroni upozorava kako logika interesa blizanačkog komada nikada ne leži u kraju, to jest u težnji prema razumnom i svrhovitom raspletu zamršenih zamjena selekcije i kombinacije, alternacije i jukstapozicije, nego upravo u tom komičnom odvijanju zamjena, u okršaju razlike i sličnosti, koja se načelno može odvijati u nedogled, pa stoga i njezino okončanje postaje tek obznanom konvencionalne prirode kraja. Fokus na okršaj razlike i sličnosti usredotočuje se ujedno i na temeljnu suigru ponavljanja i izmjene koju Bettini izdvaja kao meta-strukturno načelo, formulaičnu logiku čitave Plautove, a onda zasigurno i velikoga dijela renesansne komediografske poetike, logiku za koju se čini da je "blizanačke komedije" dodatno potenciraju, pa i ne čudi što su u ono vrijeme bile toliko popularne. Ni u Držića nije drukčije: baš se u *Pjerinu* eksplicite aludira na formulaičnu reprodukciju dramaturški "istoga", na istovjetnost naime prizora očinsko-sinovljevskog nepre-

[12] Prema Pfisteru, naime, dramske se sekvence mogu slagati ili na istoj ili na različitim razinama fikcije, kao u teatru u teatru, no pritom mora doći do distinkcije "nadređene" i "podređene" razine dramske sintagmatske sukcesije. Problem je u *Pjerinu*, međutim, u tome što se takva distinkcija ne može provesti, jer poremetnju izaziva samo jedan ontološki udvojeni element, a da ipak pritom uspijeva i svoje ontološki jednodimenzionalno okolje "kontaminirati" irealnošću ontološke alternative. Otuda i česti prizivi sna i ludila, kao i nevjerovanja vlastitim očima u Plautovu izvorniku, dok će Držićevom preinakom vladati "varanje", "laganje", "sotonjenje", "vrazi" i "vragolije", te već nabrojene dvosmislene replike što izravno tematiziraju dvojstvo, kao i Mrvin znakoviti metateatarski povik u ljutnji "Oto vam zrcalo, ogledajte se!".

[13] Usp. primjerice, povodom *Komedije zabluda*, Freedman koja izričito govori o stoljetnoj recepciji toga komada kao "besmislene farse" kojoj se u najboljem slučaju pripisivala "simetrija i besprijekornost zapleta", uz dužno upozorenje kako u njoj ne treba tražiti "dubljih značenja" (Freedman, 1991, 80 i 82)

poznavanja što ga je već za dubrovačku publiku "kanonizirao" prvi Marojev susret s Marom u *Dundu Maroju*,[14] a onda i simetrično inverzan, ponovljen prizor kasnijega uzvratnog, Marojeva neprepoznavanja vlastita sina. "Fabula" je u blizanačkim komedijama stoga namjerice siromašna, banalna i shematska, pa joj ni aktantska analiza previše ne donosi: dapače, posrijedi je, kako inzistiraju i Ferroni i Bettini, destabilizacija dubinskog modela, to jest artikulacije onoga što Bettini zove dubinskim plautovskim "zapletom", a Pfister prikazanom "pričom", koju "prikazivanje" sili da tapka u mjestu, to jest da prividno napreduje pa se uvrne unazad. Napetost u pogledu ishoda zatomljuje se za volju svraćanja pozornosti na "dvostrukost" interpretacije konfiguracije pojedinog prizora te komedijom vlada obustava i obrtanje tijeka, tvorba dakle **esencijalno kazališne komike**, koja se "tare" o nužnost temporalno zadane jednoznačne izmjenjivosti odnosa likova u hodu radnje, tj. onoga što i Budmani nazivlje "spletom". Ako je "nesvodljiva esencija kazališne komunikacije" u "sukobu i superpoziciji glasova, nazočnosti i pokreta", utjelovljena u glumačkome dvojstvu, onda blizanačka dramaturgija svojim recipročnim supstitucijama u fokus dovodi samu "inter-performativnu semiotiku", otpor izvedbenog čina progresiji priče, u kojoj "sam tijek vremena trpi izobličenje – jednoj liniji vremena proturječi linija vremena novog prizora, a likovi se vraćaju na prethodno zatečene pozicije" i ne znajući da ih je za njih već izmijenio netko "drugi" kako bi sve – "namjere, želje, situacije, dvosmislenosti, pretrčivost prostora" – "prenijelo nestabilnost" (Ferroni, 1980, 66-67).

Rekonstrukcija dakle koja je prizor po prizor pokušavala sklopiti istinoliki splet događaja, zanemarujući pretpostavku da je i Držić nastojao krugu blizanačkih komedija prvenstveno priskrbiti svoju inačicu istovrsne dramaturške majstorije, neizbježno je, **prvo**, kako rekosmo, odbacila potražnju analogija s Plautovim tekstom na razini sintagmatskog niza dramskih situacija; **drugo**, nailazila na povremene, sve to veće prepreke u razumijevanju okolnosti pojedinih replika i naposljetku **treće**, prišila i Plautu i Držiću neke "mahne" koje su sa stajališta konstrukcijske i izvedbene komičke ingenioznosti zapravo irelevantne. No da bih sada pokazala kako bi se mogle razriješiti neke Budmanijeve nedoumice, a ponajviše njegov osjećaj da se u posljednjim prizorima "rijetko može naći sveza među govorima", pozvat ću se na studiju Daniele di Benedetto,[15] koja je od Bettinijeve dubinske matrice krenula prema preciznijoj analizi spomenutog načela slaganja sekvenci, ustvrdivši na njegovu tragu kako je logika Plautova komada doista naglašeno lišena bilo kakve etičke ili psihološke boje, jer posrijedi je ne samo arbitrarni, pravilni ritam alternacije blizanačkih likova pred publikom,

[14] Usp. u tome smislu repliku iz prvog prizora trećeg čina, koju ćemo i kasnije navesti, kad pokušamo ponuditi alternativni hod rekonstrukcije:
PJERINOV OTAC: Je li pravo da si ti tvomu ocu neposlušan? [....] Drugi si se učinio Maro Marojev, koji, kad splavio imanje bješe, ne htje da oca pozna.

[15] Usp. internetsku stranicu na kojoj se tekst studije nalazi u cijelosti: www.unipa.it/dicem/html/pubblicazioni/plauto/plauto05.pdf

nego i ritam alternacije susreta ostalih likova čas s "pravim" čas s "krivim", tj. njima dotad nepoznatim Menehmom, koja se dade ustvrditi zasebice za svaki pojedini lik. U Budmanija, međutim, niti jedne niti druge ritmičke alternacije nema.

Kao što se možda prisjećate, u Plautovim *Menehmima* u prvom činu javlja se isključivo Menehmo I, u drugom činu vidimo samo došljaka, Menehma II, u trećem opet prvog, u četvrtom opet drugog blizanca, te se tek u petom činu obojica nađu jedan pred drugim. Držić, međutim, sudeći po prvim dvama činovima iz Budmanijeve rekonstrukcije, alterniranje kako komad teče ubrzava: prvi čin, ako je suditi po replikama, u znaku je Pjerina I; tu doznajemo za to da Pjerina I otac želi vjeriti za Lučilu, no da on to neće, jer je zaljubljen u Dijanu, čija mu sluškinja Mrva u znak gospodaričine vjere donosi kitu cvijeća koju ovaj primi. Očevi, protivno željama Pjerina I, dogovaraju unosni brak. U drugom činu, nakon pojave došljaka, Pjerina II, kada počinju prvi nesporazumi, doduše između epizodnih likova Lopuđanina, Pedanta i Agostina, doznajemo još jednom i od prvog Pjerina kako će radije biti ubog s Dijanom nego bogat s grdobom Lučilom. Nakon toga, u sljedećem činu, ponovno će na pozornicu stupiti Pjerin II: treći čin je ključan, jer tu počinju i razlozi nesporazuma s ključnim figurama Pjerinove orbite – s trima očevima, njegovim, Lučilinim i Dijaninim, te sa sluškinjom Mrvom i gospodaricom joj Dijanom – a počinju i rekonstrukcijska posrtanja, ne slijedi li se ritam alternacije dvaju likova na pozornici. Najprije očevi – Pjerina i Lučile – sretnu Pjerina II koji, začuđen iznenadnom unosnom sudbinom, rado pristane na ugovorenu ženidbu kojoj se prvi opirao. Prizor, međutim, iz prikrajka promatra Mrva pa sve dojavi Dijani. Obje su dakle antagonističke skupine nakon susreta s "pravim" u I činu, sad imale priliku sresti "krivog" Pjerina. No Pjerin II prema Budmanijevoj rekonstrukciji ponovno izranja na pozornici i na početku četvrtog čina, čime se uspostavljeni ritam obiju alternacija narušava.

Između, očito, nedostaje jedna pojava Pjerina I unutar istog, III. čina, zbog čega i u daljnjem tijeku rekonstrukcije dolazi do nekih nedoumica – zašto Lučilin otac negoduje kako se netko "ruga njegovom kućom", kad je netom prije Pjerin II pristao na zaruke? Ako pak ubrzo dodaje da će "poći malo do doma", zašto bi ubrzo ponovno izišao na pozornicu da pri kraju III. čina uzrujano izrekne "Ajmeh, pođ se uzdaj današnji dan u riječi"? Tko to u IV. činu napada Pjerina II jer je obukao vlastelinsko odijelo da reče "Šuma t' mati, ne poznavam te"? Kako to da prema Budmaniju u V. činu Pjerin I upada u Dijaninu kuću kad je u prethodnom činu bio otjeran s Dijaninog praga? Zašto Mrva govori o "vici u gospockijeh kućah" kada se ta vika očito odvija u Dijaninoj kući, a čuli smo da je ona uboga i zbog toga nepodobna udavača? Na kojega se od dvojice Pjerina odnose riječi "neman je, dušom mojom, u njemu" i tko ih izriče? Sva ova, a i još poneko pitanje do kraja raspleta komedije, držim, mogu se riješiti osloncem o Plautov izvornik, njegovu logiku alternacije i njegove povode komičkim nesporazumima, pa ću stoga sada pokušati usporediti Budmanijeve propuste i svoje korekcije glede pojava sad ovog sad onog Pjerina, a da pritom ne dođe i do novih rekonstrukcijskih zabuna.

Suprotno, dakle, od Budmanijeve sugestije da je pri kraju trećeg čina Lučilinom ocu netko rekao za Pjerinove zaruke, jer on, koji je netom zadovoljno trljao ruke zbog sklopljenoga braka, sad odjednom izlazi psujući na one koji se "rugaju njegovom kućom", sugerirala bih da je Lučilin otac u međuvremenu sreo Pjerina I koji je pristanak na ugovorene zaruke izrijekom opovrgao. Oca će nastojati utješiti Agostin ("Po mlijeko koje sam sisao i po prijazan ku s Pjerinom imam, kako ja od toga ništa ne znam"), i sam podvojen u svojoj odanosti, jer nakon što je utješeni otac ružne udavače "pošao malo do doma", čujemo Agostina kako ponovno nekome govori: "ja sam njegov prijatelj, a tvoj nijesam neprijatelj", očito tom replikom izjednačujući dva zabrinuta oca, misleći najprije na Lučilinog, a zatim na nekog drugog oca, kojemu se izravno obraća. Prema Budmaniju, "Lučilin se otac vraća iz kuće još jače srdit", no takvo ponavljanje nema dramaturškog povoda. Stoga mi se čini da Agostin sad tješi Dijanina oca, kojemu je Mrva u međuvremenu dojavila za pogodbu Pjerina II s Lučilinim ocem kojoj je nazočila, te iz čijih ustiju onda imamo razloga da čujemo i lavinu "Ajmeh, poć se uzda današnji dan u riječi!", repliku koju je Budmani prišio njegovom konkurentu za bračnu pogodbu, umjesto da uvidi još jednu značajnu simetriju koju Držić nadograđuje u odnosu na Plautov predložak: nakon prizora dvaju analognom zabunom zadovoljnih očeva (oca i jednog od punaca), dvojništvo inverzne zabune zahvatit će na kraju čina obojicu (ne)suđenih punaca. Potvrdu da završne replike Budmanijeva trećeg čina ipak izgovara Dijanin, a ne Lučilin otac mogli bismo pronaći i u riječima kojima se grozi Pjerinu: "nać ga t' ću prid Lučilom, prid vragom i njegovijem ocem; ovdi se nije oglušit", jer bilo bi prilično čudno da Lučilin otac svoju kćer naziva "vragom" i o sebi govori u trećem licu, kao i da se nada kako će tamo naći Pjerina na kojeg se ljuti zbog nevjere. Naime, uza sve navedeno, samo ponovna pojava Pjerina I u drugom dijelu trećeg čina (kada se vjerojatno susretne i s Mrvom), kao i pojava Dijanina oca nakon Lučilina, mogu održati oba ritma alternacije, i ritam susreta pravi-krivi-pravi s dvama očevima, svojim i udavačinim, kao i sa sluškinjom, a ujedno i ritam izmjene pojedinih blizanaca na pozornici.

Kako već rekoh, u četvrtom činu eto nam opet Pjerina II, i opet u slozi sa svojim i Lučilinim ocem, ali na skoroj meti, prema Budmaniju nepripisanih, a prema mojoj pretpostavci Mrvinih pogrda na račun svojeg vlastelinskog mletačkog odijela. Čuđenje zbog Pjerinova vlastelinskog odijela spomenuti su očevi naime već iskusili, u početku trećeg čina, kada Pjerinov otac uzvikuje "Što su one haljine od puta na njemu? Ovi se spravlja na put, ovi bježi!", aludirajući domalo zatim i na prizor iz *Dunda Maroja* u kojem se Maro zbog bogata odijela gradi svojim rimskim dvojnikom: "Drugi si se učinio Maro Marojev, koji, kad splavio imanje bješe, ne htje da oca pozna", što je replika koja ujedno i dodatno podcrtava artificijelnost, a ne istinolikost čitave komedije. Iako Budmani već nakon ponovljenog dijaloga Pjerina II s očevima u trećem činu ustvrđuje da je "poslije ovog prizora sve to teže naći smisao" te iako uz replike iz četvrtog čina koje ću navesti prema Čalinu izdanju stoji upitnik, suge-

rirala bih, dakle, da uz njih valja stajati Mrvino ime, jer i ona, kao lik sluge, pučkom Bokčilovom formulom interpretira nastali nesporazum:

Mrva: Tko bi se to od tebe nadao? Haljine si promijenio, da rečeš, "Šuma t' mati, ja nijesam, ne znam te". Vlastelin je, vlasteli se vlasteoski nose.

Držić, međutim, ne ubrzava samo alternaciju dvaju blizanaca u okviru istog čina, nego i, dosljedno, udvostručuje zabune, jer, kako već napomenusmo, "i sam prvi (blizanac, op. L. Č. F.) kada se vrati, ne dolazi natrag na svoje izvorno mjesto, nego ujedno i na mjesto 'drugog', preuzimajući na sebe i teret onoga što je taj 'drugi' na pozornici proizveo" (Ferroni, 1980, 66): tako u istom, četvrtom činu Mrva, i kad – posve u skladu s uspostavljenim ritmom – sretne, nakon krivog, ponovno pravog, Pjerina I, nastavlja s pogrdama, tjerajući ga očajnog ("PJERIN: Tko li vam je štogodi nalagao?") s Dijaninih vrata kao "bezvjerca" koji je "zašao, ovdi nije koga pita".

Peti čin Budmaniju je predstavljao najveću poteškoću. A kako i ne bi, u njemu su Pjerin II, Pjerin I, Dijana, Mrva, Obložder, Agostin, Dijanin otac i Pjerinov otac. Čujmo što Budmani kaže:

"Odsele pa do svrhe tolike su praznine, da se rijetko može naći sveza među govorima. U jednom prizoru valja da se Dijana sreta s Pjerinom II i da ga ljuto kori (naravno misleći da je Pjerin I) i za tijem od njega pobjegne u kuću.

Nekako Pjerinu I pođe za rukom ušuljati se u kuću Dijaninu, a Dijana viče kad ga vidi (valjada je ovo smisao riječi što sada dolaze)".

A dolaze, upozoravam, ove Mrvine riječi:

Mrva: Uljezao je oni nesretnik. Nut nebogo! vike koja se čini u gospockijeh kućah! Ja te ću, ne boj se, već ako gospodara ne nađem.

Činjenica da Mrva spominje "gospocku kuću" ne može se odnositi na Dijaninu kuću, jer znamo da je ona uboga, da je to glavna prepreka Pjerinovoj ženidbi za voljenu djevojku. Čini se, dakle, da time sluškinja ponovno aludira na Pjerinovo vlasteosko odijelo i "kućni odgoj" na koji je kao vlastelin morao sviknuti, a kojemu navade sada krši, pa će prije biti, mislim, da je u kuću "uljezao" Pjerin II, privučen, kako veli, "lijepom gospodičnom", i zatim počeo mahnitati, jer mu se neprekidno obraćaju neki njemu nepoznati ljudi, ženeći ga ili ga napadajući poput Dijane, a i jer si "mahnito" ponašanje može dopustiti, s obzirom da nema što izgubiti u socijalnom okruženju koje mu je potpuno strano i s kojim nije sklopio nikakav sporazum. U toj me pretpostavci podupire, uostalom, Plautov izvornik, gdje također Menehmo II – onaj koji je "sačuvani" blizanac, ali došljak "izgubljenome" (u Držićevoj je komediji pak, podsjetimo, obratno, Pjerin II je došljak "sačuvanome" i "stajaćemu" blizancu), te koji kao došljak ulazi u obje orbite Menehma I, i kod supruge i kod kurtizane, i kojemu prisjedaju uzastopni nesporazumi s ljudima s kojima nije ničim vezan – inscenira vlastito ludilo, zbog kojega u sljedećem prizoru Menehma I, ni

za što krivog, privedu liječniku. Otuda onda i Mrvine usplahirene riječi o Pjerinu II kao mahnitcu u kući ("Neman je, dušom mojom, u njemu!"), upućene Dijaninu ocu, kojega, otrčavši od kuće, zatekne u svađi s Pjerinovim ocem, potonjim uzrujanim jer je doznao za potajne zaruke, a prvim uzrujanim jer još uvijek vjeruje Mrvinoj vijesti da će se Pjerin ipak oženiti Lučilom. Mrva, dakle, zatekavši dvojicu u svađi, najprije obavijesti Dijanina oca da mu Pjerin II u kući mahnita i da se Dijana s njime prepire, na što Pjerinov otac izrekne dvosmislenu repliku, koja se Budmaniju činila kao prvi nagovještaj očeve spoznaje o dospjeću drugog blizanca, no posrijedi je, sugerirala bih, očevo zadovoljstvo zbog sinovljeve svađe s lijepom djevojkom, zbog dakle možebitno sada ipak razvrgnutih potajnih zaruka s Dijanom, zbog čega Pjerinov otac uzvikuje rečenicu: "Koju sam dobio igru ako sina iz morske pučine izmem koga imam za izgubljena", rečenicu kojom se Držić namjerice poigrava metaforičkim i doslovnim implikacijama formulaičnih sintagmi poput "morske pučine".

No sad na pozornicu, posve u skladu s logikom pravilnih alternacija, naiđe Pjerin I, posve smiren i nesvjestan ludovanja svojega dvojnika. Stoga Mrvine riječi: "Bezočnika jednoga! Nut gdje sotoni i hoće rijet da nije on bio. Sjetna!" nisu, kako Budmani hoće, upućene iznenada naišlom Pjerinu II, jer je on još u Dijaninoj kući, nego Pjerinu I, koji se očito snebiva zbog optužbe za mahnitanje, jer u Dijaninu kuću, otjeran, nije uspio ući još u prethodnome, četvrtom činu. Zato Mrva, a ne, kako Budmani opet veli, "neko drugo žensko čeljade koje je izišlo iz kuće Dijanine", začuđena Pjerinovom mirnoćom, i inzistira da se "ni jaje ne bi ispeklo otkle ga sam ostavila u kući našoj", a Pjerin I se ponovno brani replikom koju Budmani ne zna kome da pripiše, no koja zasigurno samo potvrđuje da je Pjerin I taj koji trpi kumulaciju optužbi za djela što mu ih je prišilo djelovanje uljeza: "Svrh ovoga ne umijem što rijet, što će sve meni na glavu pasti". Nakon toga, vidimo Dijanina oca koji ljutito kuca na svoja vrata da izvidi što se u kući zbiva. Iz njih, po mome sudu, ne izlazi dakle Pjerin I, nego Pjerin II, jer je jedino tako moguće protumačiti i dijalog koji slijedi, a koji prenosim prema Budmaniju, te iz kojega je jasno vidljivo da jedino Pjerin II – koji jedini nikada nije vidio Dijanina oca, jer je savez sklopio samo s Lučilinim – ima razloga govoriti o "upoznavanju", tj. zamjeni za nekog drugog:

Dijanin otac: Tebi li ide od ruke tako bez moje riječi uljesti u moju kuću?
Dijana: Na što me si doveo, srce mi davaše.
Pjerin II: Vi se upoznavate u mene.

Sada se dakle na pozornici, kako je i Budmani sugerirao, očito nađu obadva Pjerina, pa im otac, veli autor rekonstrukcije, "valjada ostane smeten" i Pjerinu I "isprva kaže se kao da ga ne pozna". No prije će biti da se prvoga odriče (ponavljajući ujedno i sam Marojevo ponavljanje, tj. oponašano "neprepoznavanje" razmetnoga sina iz *Dunda Maroja*), jer u njemu vidi onoga koji se odmetnuo od ugovorene ženidbe i koji je potajno šurovao s Dijanom, te radije prihvaća Pjerina II u vlasteoskom odijelu

kao svojeg pravog sina, s kojim je planirane bogate zaruke uspješno sklopio, jer onda tek Pjerin I ima pravog razloga da kaže:

Pjerin I: Da ja na čem ostajem? Da tako li je? Od tvoga se sina ti odričeš? ... Nemoj me psovat. .. Od jednoga sina htio bi da mu se dva stvore. Ovo ne može bit bez vraga i bez vragolija.

Svakako, moj prijedlog da se o pouzdanosti postojeće rekonstrukcije razmisli ne može biti jedini zadatak *pjerinologije*, a i sama bih se rado pozabavila daljnjim interpretativnim koracima na koje i Novak poziva u svojoj studiji, ali čini mi se da ćemo bez teorijski oboružanog povratka naizgled zastarjelom pitanju filološkog utanačenja makar i hipotetskog integriteta tog teksta, dakle bez ponavljanja prijeđenih koraka, protivno naumu interpretativnog napredovanja prema nekoj krajnjoj svrsi ili smislu ove komedije, možda baš promašiti nauk njezina osovinskog *ductusa*: kako, je, naime, pokazao Peter Brooks u svojoj knjizi *Čitati za volju zapleta*, recepcijska je "žudnja" za nastavkom čitanja – a onda i praćenja predstave – i zajamčena samom "dvojničkom" prisilom na ponavljanje, što je autor izvodi iz Freudova eseja *S onu stranu načela ugode*. Brooks, naime, kako već čusmo, "zaplet" nipošto ne izjednačuje s "fabulom", nego ga također – kao i Grünbaum svoj opis "jednostavnih radnji" koje osiguravaju "vizualizaciju" i "nazočnost" pripovjednog svijeta – smješta na presjecište "priče" i "diskursa", kao osnovnu polugu čitateljeve napetosti, onoga naime što djeluje *tijekom samog procesa čitanja*, kada još nismo kadri razlučivati "kardinalne" od "katalizacijskih" radnji, jer nam je kraj nepoznat, a time i osnova prosuđivanja o kauzalnosti slijeda događaja. No Brooks ipak neće, poput Grünbauma, spoznaji kraja odricati ni unaprijednu ni retroaktivnu epistemološku vrijednost: ako i ne znamo kakav je kraj, veli Brooks, zasigurno znamo da kraja ima, jer dok čitamo (ili pratimo predstavu), ujedno žudimo za krajem i odgađamo ga, te ta točka demarkacije, koju je jasno istakao još Aristotel, svojim obećanjem smisla (onkraj smrti) presudno određuje dinamiku naše recepcije, a onda i, retrospektivno, strukturu zapleta koji uspijeva tu dinamiku održati budnom, te koja sustavnim odnosom sličnosti i razlika osigurava povezivanje i interpretacijsku tvorbu značenja "priče" (usp. Brooks, 90-94). Vrijedi li jednadžba što je autor nudi, između Freudova "nad-zapleta" ljudskog života, izloženog u spomenutom eseju, i književnih i kazališnih "zapleta" koje čitamo, i njihova će se struktura pokazati kao alternacija načela ugode i načela povratka traumatskom događaju, to jest načela ponavljanih pa uvijek iznova odgođenih povrataka u anorgansko stanje. I napetost i smijeh "blizanačkog sustava" zato se rado tumačio ne samo, kako Ferroni čini, Freudovim oduškom "uštedene energije" zbog iznevjerenog očekivanja pobuđenog ponavljanjem, zbog trijumfa nad fiksnim ulogama i "normalnim" strukturama prostora, vremena i radnje (usp. Charles Mauron, 1964), nego i, kako sugerira Segal (1968) u srodnim freudovskim terminima alterniranja "načela užitka" što ga utjelovljuje pridošli blizanac i "načela realnosti" što ga mora trpjeti ugroženi blizanac: i tu se Držićev komad pokazuje smjelom in-

verzijom preuzeta predloška, budući da se upravo ugroženi blizanac, Pjerin I, bori protiv ugovorenog braka od kojeg će ga na kraju dospjeli Pjerin II uspješno i osloboditi, preuzimajući na sebe "načelo realnosti" onodobnog Dubrovnika, te tako dopuštajući bratu da slijedi svoje "načelo užitka", po svoj se prilici ženeći voljenom a zabranjenom Dijanom. No, rekosmo već, sama željezna logika "slučaja" tu je većma utjecala na dvosmislenu prirodu kraja – ističući da su i sretne ženidbe i razumsko razrješenje i olakšanje "zabludnih" čitanja tek stvar puke komediografske konvencije – negoli obratno, jer nijedan blizanački komad "ne završava ni u čemu, i zbog toga je fascinantan predmet potrage za svrhom" pa je "pokušati završiti diskusiju o komadu toliko ambivalentnom prema svrsi (*closure*, tj . završetku) uzaludna koliko i neprikladna gesta" (Freedman, 1991, 112).

Ako je opravdana Ferronijeva sugestija kako se učinak što ga blizanačka komedija neizostavno pobuđuje sastoji u recepcijskoj podvojenosti identifikacije i distance u odnosu na čas jednog čas drugog blizanca, te ako je uputna i tumačeva sugestija da je upravo djelovanje te, recepcijske rascijepljenosti zanimljiva instanca povijesne i ideološke varijabilnosti blizanačkih reinskripcija, budući da upravo podsvjesni identifikacijski mehanizmi polučuju "dosjetku" teksta, za razliku od njezine površinske apsurdne "komike",[16] onda bi naizmjeničnost svojedobnih, dubrovačkih identifikacijskih investicija u pojedinog Pjerina također možda bilo produktivno ispitati u sličnom duhu. Za razliku, naime, od Plautovih Menehma, Držićevi se Pjerini, kao što je već istim tragom napomenuo i Novak (1982), ne uspijevaju osloboditi očeva, pa ni onda kada se pravog slučajem liše: izgubljenog Pjerina u Mlecima promptno posvoji neki mletački vlastelin, a "stajaći" ostane u trajnom zaptu pravoga, dubrovačkoga, koji ne umire od tuge zbog izgubljenog sina, kako je to htio Plaut. Otud i značaj replike Držićeva pridošlice, koji, pristigavši u Dubrovnik, odmah susretne čak dvojicu novih očeva, svojeg i buduće udavače, uzvikujući: "Srećan sam ja u ocijeh: gdjegodi dođem, odmah oca nađem!" te opetujući tu svoju sljedbu očevih želja i u četvrtome činu: "Ja sam za učinit sve što je ćaćku drago". U Držića, dakle, nema puno prostora za identifikaciju s avanturom, slobodom i putovanjem, no to po mome sudu ne znači, kako Novak hoće, da je za tim žalio pisac sam, tužeći se kroz *Pjerina* i njegova podvostručenog protagonista na svoju autorsku i egzistencijalnu ugroženost, na svoj vlastiti "strah nad sobom samim". Prije bih rekla da je zrcalo *Pjerina*, kako i priliči kazališnoj predstavi, te kako nalaže njegova Mrva ("Oto vam zrcalo, ogledajte se!") okrenuo publici: ako je "povratak potisnutog" ono što proizvodi neugodan osjećaj zazora (Freudov *das Unheimliche*)[17] pri pogledu na vlastita dvojnika, onda se

[16] Posrijedi je teza što je u svojoj *Dosjetci* elaborira Freud (1984), a Ferroni preuzima preko razrade Francesca Orlanda (1990).

[17] Doista, nametljiva nazočnost višestrukih očeva lako bi nas mogla odvesti putanjama toga Freudova znamenitoga eseja, u kojem se očeva figura povezuje prije svega s prijetnjom kastracijom, a onda i strahom od nje kao ontogenetskog izvorišta same uspostave različkovnog načela u traumatskom uvidu u majčin temeljni nedostatak, strahom dakle od ka-

dubrovački gledatelj mogao samo zazorno ogledati u zrcalu povijesnog tumaranja između dviju velikih državničkih očinskih represija, Venecijanske s jedne i Dubrovačke Republike s druge strane. Isto se zbilo i s možebitnim projekcijama agresije i otimanja što ih Ferroni upisuje u mehanizam poistovjećenja s blizanačkim pridošlicom: kao što već rekosmo, pridošlica je ubrzo pripitomljen upravo integracijom u dubrovački sustav ugovorenih brakova, pa stoga nestaju i naznake što ih nudi antički izvornik, naznake mogućega povratka obaju blizanaca u neko bivše, iskonsko, povoljnije stanje izvan dubrovačkih zidina, u stanje "likvidne homogenosti vode i mlijeka" (Ferroni, 1980, 83; u dubrovačkom tekstu ista se sugestija donosi ostentativno "prepisanom" replikom "Je li voda vodi prilična, mlijeko mlijeku?"). Tako i zbunjeni fikcijski stanovnici Dubrovnika u Držićevoj komediji svojim "tvrdoglavim" inzistiranjem na jednoznačno sklopivom identitetu kao da dubrovačku utvrdu metaforički pretvaraju u ideološku ekstenziju Lacanove "tvrđave" jastva što nikako nije voljno priznati vlastitu unutrašnju zrcalnu podvojenost, pa mu jedino kazalište može vratiti sliku "traganja za uzvišenim i udaljenim unutrašnjim dvorcem" – Pjerinova "patrijarsima" odanog traganja za konačnim spojem sa svojim blizancem u prostoru dubrovačkih zidina. Svojim dospjećem na Držićevo komičko odredište to je traganje zazorno identificiranim pojedincima u dubrovačkoj publici ponudilo dramaturšku artikulaciju niza nepriznatih simptoma što ih zatvaranje u bedeme grada i njegova "identiteta" izaziva, a što ih Lacan navodi kao sigurne indicije "opsesivne neuroze: inverzije, izolacije, podvostručivanja, poništavanja i premještanja" (Lacan, 1982, 10), koje ovdje zahvaća i očeve i sinove i njihove udavače. U tome je pogledu provizornost "razrješenja" samo potvrda do koje mjere "niti likovi niti publika nisu voljni niti kadri prihvatiti disjunkciju" pa je "naša žudnja da integriramo zaplete daleko zanimljivija od bilo kakvih sredstava kojima bi se oni mogli spojiti", te ukazuje

zne koji budi trajni osjećaj da je ono što dječak želi (majka) ionako uvijek pripadno nekom drugom (ocu), strahom naposljetku koji se lako dade detektirati i u opetovanom osjećaju blizanaca da im netko stalno unaprijed otima ono što žele posjedovati. No Freud se u njemu, kako je poznato, bavio zazornim dvojništvom prije svega se referirajući na prozni, modernistički Hoffmanov tekst, pa je upitno koliko se na njega možemo pozivati u analizi pred-modernističke komedije, kao što pokušava Freedman u svojoj analizi Shakespeareove *Komedije zabluda*. Pa ipak, od same "primjene" toga teksta na tumačenje "sadržaja priče", daleko je zanimljivija, kako smo pokušali istaknuti, srodnost učinka svih dvojničkih tekstova na sam proces čitanja i analitičke bifurkacije "prikazanog" i "prikazivanja", bilo narativnog ili dramaturškog, učinka dakle proizvodnje "reprezentacijske krize", što se neosporno dade nazrijeti i u ovom Weberovu komentaru Freudova pristupa: "Ali mislim da smo dosegli točku u kojoj se barem dadu ocrtati linije daljnjeg ispitivanja: prije svega bi valjalo ispitati ulogu pripovjedača i pripovjedne strukture, koju Freud potpuno zanemaruje, jer upravo ona priskrbljuje kontekst u kojem se kreću ponavljanje i cijepanje koji su konstitutivni za zazorno, kao i za krizu percepcije i tjelesnog jedinstva koja je od njega neodvojiva. Ta kriza uključuje krizu tradicionalne, reprezentacijske priče te obilježuje specifičnu granicu zazornog" (Weber, 1973, 1123). Slijedom te pretpostavke i Freudov esej postaje "jednako značajnim zbog svojeg potiskivanja koliko i zbog svojeg tretmana potiskivanja" (Freedman, 1991, 112).

na to kako je sam "proces čitanja upleten u načelo identiteta i potiskivanja" (Freedman, 1991, 83 i 84).

"Smrt" koja nas po Brooksovu sudu čeka na kraju svake, pa tako i svake blizanačke kazališne "priče", prema Ferroniju u Plauta nije donijela obećanje retroaktivno razaznatljivog smisla, nego je objavila obustavu samih ingerencija kazališta, uspostavu narcističkog jedinstva rascijepljenog muškog subjekta koji se, napustivši žene, odrekao i kazališnog prostora, objavljujući ne samo odlazak iz Epidamna, nego i iz fikcijske, "kazališne" Grčke, obrnutog svijeta nedodirljiva, to jest kazališno neprikaziva Rima, koji je iz svoje egzaltirane muškosti tako i ritualno izbacio sve što mu je strano, kazalište koliko i žene (1980, 83-84). Držićev je kraj slijedio pak uzuse *comedie regolare* i svoje ambivalentno "obećanje smisla" okrunio tako što je "sretno" oženjene blizance ostavio u Dubrovniku,[18] i on naznačujući i trijumf i "smrt" kazališne fikcije ne toliko uspješno raščišćenim nesporazumima, koliko konvencijom sankcioniranom uspostavom dubrovačke "tvrđave" i njezina tek privremeno poremećenog patrijarhalnog poretka, u kojemu nastavljaju vladati neuništivi, multiplicirani očevi, novčano uvjetovani bračni ugovori i uzapćene žene kao predmet te ugovorne razmjene, a tako i sinovi trajno podvojenih lojalnosti, ali ne Veneciji (ili Firenzi) i Dubrovniku, nego upravo dvama blizanačkim, nerazlučivim, nazbilj-nahvao licima teatra i društva svojega Njarnjas-grada.

Literatura

Bertini, Ferruccio(1997) *Plauto e dintorni*, Roma-Bari: Laterza.

Bettini, Maurizio (1991) *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino: QuattroVenti.

Brooks, Peter (1984) *Reading for the Plot, Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachussets, London, England: Harvard University Press.

Budmani, Pero (1902) "*Pjerin* Marina Držića", Rad JAZU 148, 51-80.

Carrol, Noël (2005) "Two Comic Plot Structures", *The Monist*, vol. 88, 1, 154-183.

Čale Feldman, Lada (2009a) "*Analyze this! (*Držićološke psihoanamneze)", u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Držić danas – epoha i naslijeđe*, ur. C. Pavlović i V. Glunčić-Bužančić, Split-Zagreb: Književni krug i Odsjek za komparativnu književnost, str 17-34.

Čale Feldman, Lada (2009b) "*Dundo Maroje* ili ljubav prema geometriji", *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa*

[18] Tu se Držić pridružuje Bibbijeninoj komediji *Calandria*, u kojoj, prema Ferroniju, "mjesto sreće i reintegracije blizanaca" postaje "samo rimsko prizorište na kojem su se odvijale zabune i zamjene komada". Za autora je to "samo kazalište u kojem se daje artikulirani sustav superpozicija i razlika" te koji se time obznanjuje kao "prostor integracije, nove vrijednosti koja se ne može lišiti binarnosti i razlike" (Ferroni, 1980, 88).

Pariz, 23-25. listopada 2005, ur. S. Anđelković i P. L. Thomas. Zagreb: Disput, 133-145.

Ferroni, Giulio (1980) *Il testo e la scena*, Roma: Bulzoni editore.

Freedman, Barbara (1991) *Staging the gaze. Postmodernism, Psychoanalysis and Shakespearean Comedy*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Freud, Sigmund (1984) *Dosetka i njezin odnos prema nesvesnom*, Beograd: Matica srpska.

Grünbaum, Thor (2007) "Action between Plot and Discourse", *Semiotica*, Special Issue, Vol. 165, 1, 295-314.

Hardin, Richard F. (2003-4) "*Menaechmi* and the Renaissance Comedy", *Comparative drama*, No 3, 4, 255-274.

Issacharoff, Michael (1989) *Discourse as Performance*, Stanford, California: Stanford University Press.

Jahn, Manfred (2001) "Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology in Drama", *New Literary History*, Vol. 32, 2, 659-679.

Larivaille, Paul (1981) "L'Ariosto da *La Cassaria* a *La Lena*. Per un'analisi naratologica della trama comica", u: G. Ferroni, ur., *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli: Liguori editore, 117-136.

Mauron, Charles (1964) *Psychocritique du genre comique*, Paris: Corti.

Novak, Slobodan Prosperov (1982) "Držićev *Pjerin* ili strah od sebe samog", *Prolog* XIV, 51-52, 110-117.

Novak, Slobodan Prosperov (1984) *Planeta Držić*, Zagreb: Cekade.

Novak, Slobodan Prosperov (1997) *Povijest hrvatske književnosti, Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604*, Zagreb: Antibarbarus.

Pfister, Manfred (1998) *Drama. Teorija i analiza*, Zagreb: ITI.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1983) *Narrative fiction: Contemporary Poetics*, London and New York: Routledge.

Segal, Eric (1968) *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*, Cambridge: Harvard University Press.

Švelec, Franjo (1968) *Komički teatar Marina Držića*, Zagreb: Matica hrvatska.

Weber, Samuel (1973) "The Side-show; or Remarks on a Canny Moment", *Modern Language Notes* 88, 1102-1133.

Between "*Plot*" and "*Dramatic Discourse*": Remarks on Pero Budmani's Reconstruction of Marin Držić's Pjerin

Summary

Although the remains of Držić's comedy *Pjerin* (consisting of some three hundred preserved sentences) undoubtedly suggest that the original comedy belonged to numerous renaissance re-writings of Plautus' *Menaechmi*, Pero Budmani, the author of the reconstruction of *Pjerin*, rejected the comparison with Plautus as a source that could prove to be helpful in the process. In my contribution I argue that his reconstruction started from a false assumption that Držić's comedy presents an entirely new, mimetically founded "plot". The contribution therefore suggests that the work of reconstruction could have profited of a more attentive reliance on the logic of alternation governing the shift of Plautus' sequences, since it would have relieved Budmani's own sense that, as the play progresses, he can "rarely find out the connection linking the utterances".

Luko Paljetak
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Zagreb

O ČEMU SE RADI U KOMEDIJI *DŽUHO KRPETA* MARINA DRŽIĆA?

Džuho Krpeta, komedija Marina Držića, sačuvana je samo u ispisima Milana Rešetara i Đura Matijaševića. Autor ovog priloga nastoji, na temelju sačuvanih ulomaka i pretpostavke sadržaja te komedije što ga u knjizi *Povijest hrvatske književnosti* donosi Milorad Medini, podastrijeti vlastitu inačicu, dovodeći tu Držićevu pastirsko-mitološku komediju/parodiju u vezu i s realističnim planom zbivanja, tj. s okolnostima vezanim za činjenicu da je komedija *Džuho Krpeta* bila izvedena na piru Rafa Gučetića Gozze 1554. godine. Posebno nastoji rasvijetliti odnos te Držićeve komedije prema Aristofanovoj komediji *Pluto*, ali i nekim drugim hipotetskim mitologijskim izvorima i tekstovima, s obzirom na to da se i u Aristofanovu i u Držićevu djelu pojavljuje grčki bog bogatstva Pluto. Namjera teksta k tome jest potaknuti daljnje istraživanje ove najokrnjenije Držićeve komedije i donijeti njenu rekonstrukciju, s trajnom nadom da će se ipak jednoga dana negdje pronaći zagubljeni izvornik.

Džuho Krpeta najokrnjenija[1] je komedija Marina Držića, torzo, segment, prežitak vremena. Zbog toga je vrlo intrigantna, pokreće mnoštvo različitih pitanja među kojima je i pitanje sadržano u naslovu teksta. Naslov pak ovog Držićeva djela, prema prepisivaču,[2] glasi: *Komedija de Ġuho Kerpeta e de Hlad*. Radi se dakle o dva ravnopravna glavna lika, Džuhu Krpeti i Hladu. Dvostrukost glavnih likova odgovara dvostrukosti karaktera te komedije koju s jedne strane tvore pastirsko-mitološki, a

[1] Sačuvana je samo u ispisima u tzv. rukopisu *A* don Đura Matijaševića i njegova sinovca Ivana Matijaševića; vidi: Milan Rešetar, "Izvori", *Djela Marina Držića*, Stari pisci hrvatski, knj. VII, Zagreb, 1930., str. XI.

[2] Vidi bilj. 1.

s druge realistički elementi koji se prožimaju,[3] baš kao u *Veneri i Adonu* i *Grižuli*, pri čemu u *Džuhu Krpeti*: "Umrli su se počeli umetat u stvari od bogova."[4]

Zbog okrnjenosti nije moguće utvrditi što je sve Držiću poslužilo kao predložak, međutim neosporno je da nas lik boga bogatstva Pluta, koji u ovom djelu ima i aktivnu i alegoričnu ulogu, vodi do Aristofanove komedije *Pluto*.[5] Naime to: "Što su osobe više personifikacija griješaka i vrlina, nego živa bića, sjeća mnogo [na] Aristofana. I Aristofan je ispjevao komad pod naslovom *Pluto*. Tu se pripovijeda, kako je atenski seljak Hremilos opazio, da su dobri obično siromasi, a bogati zli, pa zapitao delfijsko proročište, kako će sebi pomoći. Apolon odgovori, da povede kući prvoga, koga susrete, kad ostavi hram. To je otrcani slijepac Pluton. Teškom ga mukom nagovori Hremilos, da ide s njim, obećavajuć mu, da će ga izliječiti od sljepoće, kojom ga Zeus kazni, što je jednom u mladosti izustio, da će blagom nadariti samo razumne i dobre. Pluton se izliječi u hramu Asklepijevu, pa kad progleda, svijet se tako prevrnu, da je Hermes pomislio, da bi najbolje bilo ostaviti nebo, pa ići u službu Hremilosovu. Opis Pluta u Držića sjeća mnogo [na] Aristofana, a ovaj je komad mogao Držić i poznati, jer su ga Bizantinci mnogo cijenili i prepisivali."[6] K tome, u Držićevo vrijeme, u Firenci, "uz Plautove i Terencijeve komedije, prikazivan je na grčkom Aristofanov *Pluto*!"[7]

Ako Držićev Pluto, čije ime znači bogatstvo, odgovara naslovnom liku u Aristofanovu *Plutu* – u kojem se "protiv filozofa koji propovijedaju odricanje i siromaštvo pjevaju pohvale bogatstvu i neposrednim udobnostima što ih ono pribavlja na ovom svijetu, kad to bogatstvo, ozdravivši od svoje sljepoće,[8] koristi čestitu i pametnu čo-

---

3 "Prvi bi bio komedija, a drugi pastirska igra. (...) Iz prvoga dela (...) vidi se da bi bila komedija, i to iz društvenog dubrovačkog života i dosta vesela." Danilo A. Živaljević, "Neizrađeni Držićevi dramati", *Kolo*, knj. 1, Beograd, 1901., str. 229. Živaljević griješi kad misli da su to "dva dramata, a ne jedan, te da je jedan trebalo da bude 'de Djuho Krpeta', a drugi 'de Hlad'." D. Živaljević, ibid., str. 229. "'Đuho Krpeta' je kao pirna drama očito imao dvije tipske grupe sudionika zbivanja. Mitološko-bukoličku grupu s Kupidom i četiri godišnja doba, te realne, ovozemaljske ljude s Krpetom na čelu." Nikola Batušić, "Držićeva redateljsko-inscenatorska načela", u: *Dani hvarskog kazališta*, *Renesansa*, sv. III, Čakavski sabor, Split, 1976., str. 251.

4 Svi citati prema: M. Držić, *Džuho Kerpeta*, u: Marin Držić, *Djela*, priredio F. Čale, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1979., str. 525–536.

5 Ova Aristofanova komedija prikazana je 388. godine pr. Kr.

6 Milorad Medini, *Povijest hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1902., str. 329; vidi: Aristofan, *Pluto*, u: Aristofan, *Komedije*, prev. K. Rac, Matica hrvatska, Zagreb, 1947., str. 581–633.

7 Silvio D'Amico, *Povijest dramskog teatra*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1972., str. 118.

8 Tako je to, recimo, i u slučaju Držićeva Zlatnog Kuma u *Skupu*. Iz ozdravljenja od takve sljepoće proistječe njegova (Držićeva) spoznaja i utopija o načinu na koji bi "Grad bolje stao: bogati bi uboge počtapljali; tako bi se Grad i uzdržao i mantenjao u dobru bitju u vječna brjemena, a ne uboštvo, kako grinja, konsumavalo građane i Grad. Da bogactvo od

vjeku koji ga zna uživati"[9] – onda predložak za Džuha Krpetu treba tražiti u Aristofanovu Hremilu. Prezime Krpeta, prema venecijanskom talijanskom *carpeta*, aludira na siromaštvo toga lika i dovodi ga u vezu s Plutom koji mu, nakon što ponovno progleda, zasigurno pomaže i čini ga bogatim. Naime, fraza *restar in carpeta* [10] znači *zapasti u bijedu*, *pasti na niske grane*, *ostati bez ičega*, odnosno, u duhu dubrovačke izreke, *ostati bez gaća*. Držićev Krpeta obogativši se postaje častohlepan i ohol. Baca oko na lijepu Lito koja mu, budući da on nije plemić nego pripadnik nižeg sloja, društveno gledajući nikako ne pripada. Međutim, Krpeta uspijeva pridobiti i privoliti Lito da ga uzme za muža, jer je sada neizmjerno bogat. Slično se događa i u *Skupu*. Siromašnog Skupa Zlatni Kum, također personifikacija bogatstva, uspijeva privoljeti da mu dade kćer Andrijanu za ženu, a da joj pri tome Skup ne mora dati nikakvu prćiju. I jedan i drugi tekst povezuje dakle "tema zlata i bogatstva".[11] Odnos je ipak drukčiji, Zlatni Kum pripada plemićkom staležu, a Skup plebejskom, Džuho je pak plebejac, a Lito mitološko-alegorijsko biće, božica.

Ime Džuho susrećemo kod Držića u *Dundu Maroju*[12] i u *Arkulinu*.[13] Na to se zacijelo aludira kada Krpeta u prologu komedije *Džuho Krpeta* kaže: "do malo prije sam bio Žuho, a sad sam Kerpeta."[14] Džuho, odnosno Žuho, podrugljivo je ime, kako se to vidi iz V. čina *Dunda Maroja*.[15] Označava čovjeka riđe brade. Ime Džuho/Žuho stoga, po mome mišljenju, proistječe iz pojma *juhta*, od holandskoga *jucht*,[16] u značenju: koža tamnocrvene boje. Isti je glumac vjerojatno igrao ulogu Džuha u obje spomenute Držićeve komedije pa tako i u ovoj zacijelo ima crvenu bradu kojom se očigledno aludiralo na neku Dubrovčanima Držićeva doba dobro poznatu osobu koja je svojom riđom bradom, a možda i crvenom bojom lica, izazivala podsmijeh i porugu.

Tko bi to mogao biti? Komedija *Džuho Krpeta* prikazana je na piru Rafa Gučetića Gozze i Anice, pok. Benedikta Đurđevića, o pokladama, tj. između 6. siječnja i 14.

---

bogatijeh, kijeh nije vele, ne more učinit da građani i Grad ne ide svakčas na gore i na ruinu, ubozi bi se konsolali dobrotom od bogatijeh, a ime od dobrote bogatu veće valja, ako razumije, neg bogactvo. Ma je lakomos svijet zaslijepila: kroz dinar svak gleda, na dinar svak pozire; što hoće razlog i što je bolje za čovjeka, od toga je svak slijep." Marin Držić, *Skup*, u: M. Držić, ibid., str. 583.

9 S. D'Amico, *o. c.*, str. 60.

10 *carpeta* (tal.) znači: *sottana*, *gonella*, tj. podsuknja, kotula.

11 Frano Čale, *Džuho Kerpeta*, u: M. Držić, ibid., str. 106.

12 M. Držić, *Dundo Maroje*, I, 9; cit. prema: M. Držić, ibid., str. 384.

13 M. Držić, *Arkulin*, III, 2; cit. prema: M. Držić, ibid., str. 728.

14 M. Držić, *Džuho Kerpeta*, u: M. Držić, ibid., str. 526.

15 "Ah, ah, *giuraddio*, ne da se nać oni naš Žuho riđe brade, štono mi placa; lazi mi kao indijana žaba." M. Držić, *Dundo Maroje*, u: M. Držić, *ibid*., str. 523.

16 njem. *juchten Leder*; franc. *cui de Russe*; tal. *bulgero.*

veljače 1554. godine.[17] Izvela ju je neka bezimena družina sastavljena od dubrovačke gradske mladeži,[18] a ne Rafova Garzarija čiji su članovi bili plemići. Oni međutim toj nepoznatoj i još nevještoj družini "daše (...) animo i rekoše: 'Ili zlo ili dobro arecitate, bi' ćete pohvaljeni; imamo mi sekret kojijem ćemo činit, ako i zlo arecitate, da će svakomu parat dobro, lijepo i drago'."[19] Kandidat za prototip Džuha Krpete mogao bi biti Ivan Dračevica koji je, otprilike četiri mjeseca poslije izvedbe ove komedije, 5. lipnja 1554. na Placi napao Marina Držića.[20] "Iz sudskog spisa nije moguće utvrditi razlog toga napada."[21] To bi upravo mogla biti poruga kojom ga je Držić likom Džuha izložio u sve tri svoje komedije. Isti Dračevica ponovno je sljedeće godine, 17. siječnja 1555, na Dančama ružnim riječima napao Držića koji ga je sljedećeg dana tužio sudu.[22] Ivan Dračevica bio je k tome vrlo imućan građanin. Novac je posuđivao i samom Rafu Gučetiću na čijem je piru izveden *Džuho Krpeta*. Iz oporuke toga Dračevice vidi se naime da mu je Gučetić ostao dužan 80 dukata.[23] Smijemo stoga pomisliti da je Gučetić već i prije od njega posuđivao novac koji mu je možda bio potreban za financiranje predstava što ih je izvodila njegova družina Garzarija, a možda i za različite dubrovačke i ine Laure.

Znajući da publika koja će gledati *Džuha Krpetu* dobro poznaje grčku mitologiju Držić kao glavnog pokretača radnje svoje komedije bira boga Pluta jer on se savršeno uklapa u ozračje pira. Pluto je naime sin Demetre, božice žitnih polja, čije svećenice uvode mladoženju i nevjestu u tajne bračne postelje. Rodila ga je s titanom Jasionom, kraljem Arkadije, gdje boravi Pan, koji se također spominje u toj komediji.

---

17 Vidi: M. Rešetar, "Književni rad Marina Držića", *Djela Marina Držića*, Stari pisci hrvatski, knj. VII, Zagreb, 1930., str. XCV.

18 "Mladost bi se sastajala u družine, od kojih se spominju 'Garcarija', 'Pomet'-družina i 'Njarnjasi'. 'Garcarija' je prikazivala (...) komediju *De Gjuho Krpeta e de Hlad*; 'Pomet'-družina – nazvana tako po izgubljenoj komediji 'Pomet' – prikazivala je i *Dunda Maroja*, a 'Njarnjasi' su imali prikazati *Skupa*. Jedino su nam te vijesti ostale, ali je sigurno bilo i više družina i mnogo više drama, koje su te družine izvađale." M. Medini, *o. c.*, str. 326.

19 M. Držić, *Džuho Kerpeta*; cit. prema: M. Držić, ibid., str. 528.

20 O tome piše M. Rešetar, "Prilog biografiji Marina Držića", *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* X, 2, Beograd, 1930., str. 219–221. Isto navodi i Slavica Stojan, *Slast Tartare*, HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb–Dubrovnik, 2007., str. 66.

21 S. Stojan, *o. c.*, str. 66.

22 Vidi: Državni arhiv Dubrovnik, *Diversa de Foris*, sv. 109, f 112 v. Za ovaj podatak zahvaljujem dr. Milovanu Tatarinu.

23 Vidi: S. Stojan, ibid., str. 66–67. "(...) ovaj imućni dubrovački građanin uobičajene darove ostavlja katedralnoj crkvi, crkvi sv. Vlaha i Gospi od Danača. Tom popisu sakralnih nadarbenika dodaje crkvenu bratovštinu sv. Roka, kojoj je bez sumnje i sam pripadao, i crkvi sv. Domina, u kojoj su mu se mjesečno, tijekom godine nakon smrti, imale govoriti mise." S. Stojan, *ibid.*, str. 66–67. Dalo bi se zaključiti da je i stanovao u blizini spomenutih crkava pa ga je Držić mogao dobro poznavati budući da je bio rektor crkve Domino. Mise u crkvi Domino određene su možda i iz grižnje savjesti zbog napadaja na Držića.

Dogodilo se to na svadbi Kadma i Harmonije.[24] "Opijeni nektarom koji se na gozbi točio kao voda, ljubavnici se izmakoše iz kuće i legoše na tri puta preorano polje."[25] Ljubomorni Zeus ubio je Jasiona munjom. Mladog Pluta prihvatile su nakon toga božica sretnog slučaja Tihe, odnosno Fortuna, i božica mira, Ejrena. Simboličko značenje tih imena i aluzija na njih bili su svakako jasni gledateljima Držićeve komedije. Bila je to i poruka mladencima: Bez sretnog slučaja, *okazijona*, i bez mira, jer rat je "poguba ljucke naravi",[26] nema bogatstva i uspjeha, baš kao što ga nema ni bez truda, na što upućuje ono triput preorano polje, ni u bračnoj postelji, ni na njivi koju treba zasijati, jer ako zrno ne umre – o čemu pak simbolički govori smrt Plutova oca Jasiona – neće biti žetve.

Držić je od Aristofana preuzeo samo početak priče o Plutu, onaj koji govori kako je Pluto u mladosti zaprijetio Zeusu da će ulaziti samo u domove poštenih, mudrih i čestitih smrtnika, dakle ljudi nazbilj. Zeus ga je oslijepio da ne bi mogao razlikovati dobre od zlih i da bi svoje darove dijelio bez obzira na zasluge i moralne vrline. Asklepije je Plutu vratio vid. Izliječeni Pluto prestao je davati darove naslijepo. Time je nastao preokret u svijetu. Probitka i blagostanja ostaju lišeni varalice i prepredenjaci, dakle ljudi nahvao, a stječu ga pošteni ljudi. Svi pak prestaju prinositi žrtve Zeusu i drugim bogovima od kojih su do tada tražili milost. Svećenici ostaju bez posla. Aristofan cinično-alegorijski razrješava taj problem. Daje Plutu zadatak da čuva blago božice Atene – bez mudrosti se ne može sačuvati blagostanje. "Od lude djece čuvajte dinarâ", kaže Prolog u *Dundu Maroju*. Najvećoj gubitnici, Starici (Bijedi), za utjehu pak obećava mladića u kojeg se zaljubila.[27]

Držić međutim drukčije razvija svoju priču koja zbog okrnjenosti teksta ostaje nejasna. Milorad Medini[28] pokušava rekonstruirati sadržaj: "Netko (Krpeta?) zašao nezadovoljan svojom srećom u šumu, da traži dvoje, pa susreo Pluta, boga bogatstva, koji mu kaže, da mu oboje, što želi, ne može dati, ali da će ga učiniti bogatim. 'Ja sam sve kriv, veli Bogatstvo; poznavam moj grijeh, ispovijedam ga, po meni mnozi u vas život ne vide zlata i mru od glada, a mnozim zlato rđavi u škrinjah; a to sve ishodi: odkle oči izgubih, ne vidim tkomu davam, er da vidim, inako bi stvari prošle.'[29] Zlatom se i ljubav stječe, pa će nenadni bogataš dvoriti Ljeto. U Ljeto je zaljubljeno Prolitje, koji je izmolio pomoć Kupida. Pluto je podmitio službenicu u Ljeta, a Kupido je preobukao Prolitje u djevojačka sukna, pa ga učinio sasma slična Ljetu te poslao u dvor, e da se tako djevojci približi. Kako je ovaj zaplet razriješen, teško je kazati, samo bi se dalo po riječima: 'ustavi suze, utaži plač tvoj, zrak svitle

[24] Vidi bilj. 25.

[25] Robert Grevs [Graves], *Grčki mitovi*, Nolit – Jedinstvo, Beograd – Priština, 1987., str. 81.

[26] M. Držić, *Dundo Maroje*, Prolog Dugog Nosa.

[27] Aristofan, *Pluto*, V. i VI. čin; vidi bilj. 6.

[28] M. Medini, *o. c.*, str. 326–329.

[29] M. Držić, *Džuho Kerpeta*; cit. prema: M. Držić, *ibid.*, str. 530.

liposti ukaži se u tvom licu'[30] nagađati, da je Ljubav pobijedila, a po riječima: 'Ah, pse jedan, umrli su se počeli umetat u stvari od bogova. Ubio Bog i Plutona,'[31] da je bogataš sramotno morao odstupiti, kad se je varka otkrila. U ovu fabulu upleteni su bili dakako i komični prizori, a komičnu je ulogu imao Vodan, koji je ostavio svoju rabotu, da počine u društvu s Hladom, svojim prijanom."[32]

Valja biti zahvalan Mediniju za nastojanje da protumači ključni zaplet ove komedije. Pošavši tim tragom pokušao sam, od elemenata ponuđenih u ostacima teksta, rekonstruirati sav tijek radnje, i onaj realistički i onaj mitološki, koji se isprepleću. Sve se zbiva u proljeće. Na nevelikoj pozornici zasigurno su u drugom planu četiri kuće, po dvije sa svake strane, s lijeve kuća Zime i Prolitja, a s desne Lita i Jeseni, koja je brat božice Lito. "Ona je prva kuća, a onamo, u granah od listja, stan od Zime; druga, sva od cvijetja, dom od Primaljetja; tretja, sva u zeleni i u klasju, pribivalište Lita, božice vele lijepe; četvrta, sva je u voću, počivalište od Jeseni, brata rečene Ljeta."[33]

U pozadini je zacijelo šumarak u kojem stanuje Pan, vile i satiri. Odatle dolaze Vodan, Kupido, Hlad i drugi. "Uzor takvoj pozornici mogao je (Držić) pronaći u mletačkom izdanju Terencija iz 1497, (...). Tamo se, naime, u pozadini pozornice, po humanističkom načelu oplemenjenih 'loca', nalaze četiri samostalna kompartamenta, scenska prostora za glumce, proviđena zastorima koji se u času scenske pojave mogu povući i glumac iz svoje mansije stupa na prednji dio pozornice. Ovakvi su se prostori za glumce kod 'Đuha Krpete' mogli ukrasiti prema implicite sadržajnoj didaskaliji s nekim tipičnim obilježjima godišnjih doba. Time je jedan dio Držićeva scenografskoga koncepta bio zadovoljen (...), no ostaje otvoreno pitanje kako je bio koncipiran prednji dio pozornice. Na njemu je ili po humanističkom načelu ostao samo prazan prostor za agiranje onih glumaca koji nisu bili u mansijama, ili je pak indiciran neki bukolički ambijent u kojem je scenski djelovao Kupido."[34] Prednji dio pozornice bio je, zasigurno, prazan. Na sredini pak bila je, vjerujemo, fontana koja tu predstavlja zdenac na gori Helikonu, sjedištu muza, na kojem "Apolo deventa profeta."[35] "Držić kombinira i stapa realne događaje i mitološke prizore na tako strukturiranoj pozornici o kojoj nemamo u do sada poznatoj onodobnoj scenografskoj literaturi pravih predložaka. (...) Pri tome je očito kako se poslužio viđenim predlošcima i rješenjima, ali je dodao i vlastitu nadopunu koja je nužno izašla iz 'Venere i Adona'."[36] Takva pozornica jest i svojevrsni Držićev *locus amoenus*, ugodno

30 Ibid., str. 536.

31 Ibid., str. 535.

32 M. Medini, ibid., str. 328–329.

33 M. Držić, *ibid*., str. 531.

34 N. Batušić, ibid., str. 251–252.

35 M. Držić, ibid., str. 526.

36 N. Batušić, ibid., str. 243. "Sve se naime uobičajene inscenatorske metode odnose na Pla-

mjesto, mjesto uživanja, topos što ga je srednjovjekovna poezija preuzela od latinske, a renesansna od srednjovjekovne i latinske.[37]

Džuho Kerpeta, u skladu s pirnim ozračjem u kojem se komedija izvodi, dolazi na spomenuto vrelo da nauči "indivinat i da diventa profeta za moć ugonenut tri stvari", hoće li kad se oženi "imat ženu karljivu, ali lakomu, ali ližioltar", i zatim da indivìna ono "što nevjesta misli kad se udava." Do tog trenutka on je običan čovjek koji "ne žudi velike stvari."[38]

Tamo zatim dolazi Vođa kazališne družine koja izvodi tu komediju. Zapodijeva s Krpetom vrckavi, zajedljivi razgovor nakon kojeg Krpeta odlazi. Vođa družine preuzima riječ objašnjavajući publici tko je ta družina, zašto je tu i u kakvoj je vezi s domaćinom i s njegovom Garzarijom, mladošću i neiskustvom opravdavajući se ako

utove i Terencijeve komedije, dakle na okoliš gradski i građanski gdje su u pojedinim kasnijim dispozitivima zamjetljive čak i perspektivno postavljene kuće, tako primjerice u mletačkom izdanju Terencija iz 1561. Međutim na takvim temeljima, Držić je maštovitom kombinatorikom kontaminirao ovozemaljsku realiju Vlaha i 'mitološko' prizorište za Veneru, Adona, Kupida i Satire." N. Batušić, *ibid.*, str. 243.

37 "(ljupkima se nazivaju ta mjesta, jer pružaju prilike za ljubav, jer su ugodna, puna zelenila)." Ernst Robert Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Matica hrvatska, Zagreb, 1971., str. 205, bilj. 22. Locus amoenus "on je (...) lijep, hladoviti isječak prirode." E. R. Curtius, *o. c.*, str. 203. Istom retoričkom sredstvu, koje je Držić zacijelo dobro poznavao, pripada i opisivanje prirode vezano za topiku pohvalnog govora. "Onome što se može hvaliti pripadaju sada i lokaliteti. Oni se mogu hvaliti zbog ljepote, zbog plodnosti, ljekovitosti (...). U mlađoj se sofistici onda naročito njeguje opisivanje (...), pa se ono primjenjuje i na pejzaž." E. R. Curtius, *o. c.*, str. 202. Takav opis nalazimo i u *Džuhu Krpeti*: "Lijepa žita po poljijeh pritilo godište obećaju ljudem, i slatka voća zrući spravljaju zabavu umrlijem u veliki dan kad ljudi pod sjenu od zelenoga dubja bježe rasrčbu od vrućega sunca." M. Držić, ibid., str. 534. "Tako u sačuvanim odlomcima *Džuha Krpete* imamo jednu rečenicu koja zbog muzikalnosti ritma i bogatstva vokabulara zaslužuje da se navede", piše Josip Torbarina u vezi s ovim ulomkom. J. Torbarina, "Marin Držić, pjesnik", *Kroatističke rasprave*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997., str. 155.
Za prikaz takva toposa, kombiniranog s realističkim ambijentom Držić je "za ono doba prilično tradicionalnu plautovsku-terencijevsku humanističku binu pretvorio u spoj između realnoga i pastoralnog scenskog prostora, gdje mu je 'mitološka' pozornica ostala kao relikt humanističkog redateljsko-scenografskoga načela (...), on očito 'mitološku' scenu izgrađuje po zasadama Serlijeve 'Architetture', tiskane 1545." N. Batušić, *ibid.*, str. 243, 244. "Osim komičkih i tragičkih, Vitruvije pominje i treću, satirsku vrstu prizora, pozivajući se možda na one satirske komade koji su predstavljali četvrti dio grčke tetralogije. Na pozornici za satirsku predstavu bila je dočarana šuma. (...) Teoretičarima šesnaestog veka nije bilo teško da tu vrstu pozornice prilagode 'novom dramskom rodu', pastirskoj priči, koja se još zvala 'pastirska drama' ili jednostavno 'pastorala'. (...) Pastorala je naišla na odobravanje (...) i zato što je obilovala izuzetnim scenskim elementima, među koje u prvom redu treba ubrojiti dočaravanje prirodne sredine veštačkim i skupocenim sredstvima." Čezare Molinari [Cesare Molinari], *Istorija pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982., str. 138.

38 M. Držić, ibid., str. 526–527.

komedija ne bude dobra, moleći prisutne da ih ne gađaju "gnjilijem narančinam".[39] Videći da na scenu dolazi "u vijencu poeta",[40] prepušta mu mjesto.

U vijencu poeta pripovijeda – možda i u stihovima – argument od komedije, s posebnim naglaskom na priči o Plutu, onako kako je donosi Aristofan. Nakon toga odlazi. Vođa družine se vraća žaleći što iz toga helikonskog zdenca ne teče vino nego voda, jer bi u tom slučaju bilo puno više pjesnika u Gradu, "veće bi od pjesnivaca buka bila u mjestu neg od letuštijeh ptica u zelenoj gori."[41] Treba u tome čuti Držićevu kritiku kvalitete pjesničkog pisanja u tadašnjem Dubrovniku, koje je dakle – vodeno, i hladno baš kao i srce onih koji piju samo vodu. Pravih stvaralaca, kakav je Držić, nema. "Trijeba ih sa svjećicom od dvimjed iskat. Uzrok je njeki triš mudar".[42] To je zacijelo aluzija na nekog ondašnjeg dubrovačkog *arbitera elegantiarum*, onoga koji je Držića bio proglasio plagijatorom, "koga čovjek, da ga škaklje, ne bi ga činio smijejat, komu pod nosom dzibet lukom vonja i ne vidi er je njegov červeo u tolicijeh pečah, er ga ne bi sve Mendalije izkrpili."[43] Govori zatim o dubrovačkim sluškinjama i njihovu ponašanju, spominjući i druge smiješne zgode iz ondašnjega života Dubrovnika, nostalgično prizivajući davna "brjemena slatka i pritila hercega Stjepana."[44] Nakon toga odlazi.

Krpeta, hodajući kroz šumu, dolazi do zdenca za koji su mu rekli da mu može dati mladost i ljepotu, tj. osloboditi ga smiješne crvene brade i pùti. Kod zdenca zatječe slijepog starca – Pluta. On mu tumači svojstva čudesne vode toga zdenca: "Tko ovu vodu pije u brijeme prolitja i prije sunčana istoka, pjesnivac ishodi; tko u podne, – u ljubav zađe; tko u zapad sunca, – pomami se; tko opet u dzoru prije sunčana istoka, – vrati mu se pamet."[45] Krpeta mu, ne primjećujući da je starac slijep, govori zašto je došao na taj izvor. Pluto, koji mu se predstavlja kao čovjek iz čijih ruku "sva bogatstva izlaze", kaže da mu ne može dati mladost i ljepotu, ali da ga može učiniti bogatim pa mu onda ni jedno ni drugo ne treba. Slijedi zatim Plutova lamentacija nad lakomošću ljudi za zlatom koje jedni imaju u izobilju tako da im, kao Dundu Maroju, Skupu i Arkulinu, "zlato rđavi u skrinjah", a drugi "u vas život ne vide zlata

39 Ibid., str. 528.

40 Medini piše: "Evo dokaza, da su u Dubrovniku i pjesnici prikazivali. Na žalost ne možemo kazati, je li mu igra bila vodena, ili nije, jer nam je od same komedije ostalo tek pet stranica odlomaka." M. Medini, *o. c.*, str. 328. U vezi s tim vidi: M. Držić, *ibid.*, str. 528, bilj. 24; vidi i: Miljenko Foretić, "Marin Držić i kazališni život renesansnog Dubrovnika", u zborniku: *Marin Držić*, Zagreb, 1969., str. 233–255; isto u: M. Foretić, *Kazalište u Dubrovniku*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2008., str. 168–197.

41 M. Držić, ibid., str. 529.

42 Ibid., str. 529.

43 Ibid., str. 530–531.

44 Ibid., str. 530.

45 Ibid., str. 530.

i mru od glada."[46] Osjeća se, kao i u Aristofana, krivim što je slijep i ne vidi kome daje zlato, jer kad bi vidio "inako bi stvari prošle."[47] U Držića Pluto je oslijepio od starosti, a ne, kao u Aristofana, zbog gnjeva Zeusova.

Krpeta tek tada primjećuje da starac ne vidi. Hvali njegovu starost, lijepu i korisnu unatoč sljepoći. Pluto ga podučava objašnjavajući mu razliku između dviju vrsta starosti: razumne i mudre, i nerazumne "koja veću štetu čini nego korist."[48] Krpeta obećava da će izliječiti njegovu sljepoću. Pluto mu obećava da će ga učiniti bogatim. Šalje Krpetu na drugi nevidljivi studenac na kraju šumarka, iz kojega se toči "rujno, bistro, slatko vince",[49] dajući mu "kondijer" da ga napuni i donese mu ga da se okrijepi. Objašnjava mu da u spomenutim kućama u šumi žive Zima, Prolitje, Lito i Jesen, njezin brat. Kerpeta odlazi po vino. Pluto se okrijepi. Obojica zatim izlaze.

Iz svoje kuće dolazi Prolitje i, radujući se lijepom proljetnom danu, odlazi u šumu. Za njim, iz svoje kuće, izlazi starica Zima i njezina kći Mratinje Ljeto. Zima je šalje za Krpetom i Plutom. Tumači publici da Prolitje, "vas u cvjetju" čezne za lijepom Lito, "vene od nje ljubavi."[50] Zatim odlazi. Vraća se Prolitje. Slijedi njegova petrarkistička tužaljka zbog okrutne Lito koja mu ne uzvraća ljubav. Dolazi Kupido i, saznavši za uzrok njegove žalosti, nudi mu svoju pomoć. Proljeće ga prekorava predbacujući mu lijenost zbog koje Kupidov "luk i ognjene strile zaman leže."[51] Traži da mu pomogne zadobiti ljubav lijepe, hirovite Lito. Kupido mu to obećava. Obojica odlaze.

Dolazi Lito i uzima vodu sa zdenca. Nakon toga ulazi obogaćeni Krpeta odjeven u raskošno bogato ruho. Hvali se da je uz pomoć Remete izliječio Pluta i postao bogat. Ugledavši Lito zaljubi se u nju i predlaže joj brak. Ona mu uzvraća da je to nemoguće zato što žarko voli Prolitje. Krpeta je uvjerava da je zlato što ga on ima bolje od svake ljubavi, a pogotovo od ljubavi nestalnog i varljivog proljeća. Lito prihvaća njegovu ponudu. Sve to promatra Zima. Kaže da će o tome odmah izvijestiti Jesen, prijatelja Prolitja. S tom nakanom odlazi sa scene.

Na pozornicu dolaze Vodan i njegov prijan Hlad koji s darovima idu na pir. Hlad u grmlju otkrije ono vrelo iz kojeg teče vino. Pije i doziva Vodana da mu se pridruži. Na zdenac dolaze vile, plešu i pjevaju svoje pjesme. S njima je i lijepa Mratinje Ljeto. Ugledavši je Vodan se u nju zaljubi. Na scenu tada nahrupe satiri koji love vile. U strci koja nastaje Kupido iz prikrajka strijelicom pogodi lijepu Mratinje Ljeto. Ona se stoga zaljubi u Vodana pobjegavši zatim s vilama u šumu. Vodan potrči za njom. Hlad, pijan, ostaje spavati u grmlju.

---

46 Ibid., str. 530.

47 Ibid., str. 530.

48 Ibid., str. 531.

49 Ibid., str. 531.

50 Ibid., str. 531.

51 Ibid., str. 532.

Izlaze Prolitje i Jesen. Jesen tješi Prolitje koji tuguje zbog svoje nesmiljene Lito. Uvjerava ga da će ponovno zadobiti njenu ljubav, unatoč tome što se, kako se pročulo, udaje za bogatoga Krpetu. Uz pomoć Kupida smislio je lukavstvo. Naći će muškarca koji će se na dan vjenčanja preobući u Lito. Gdje će naći čovjeka koji će na to pristati, pita ga ojađeno Prolitje. "U ove strane opći dohodit jedan junak",[52] odgovara mu Jesen obećavši mu da će se za sve pobrinuti. Svojim darovima, slatkim voćem i drugim plodovima, potkupit će sluškinju lijepe Lito i uz njenu pomoć izvesti tu prevaru. Prolitje pristaje i odlazi, i dalje tugujući zbog neuzvraćene ljubavi.

Na scenu ulazi Tripče (iz komedije *Tripče de Utolče*)[53] koji traži svoga prijatelja Krpu. Poslala ga je Krpetova zaručnica Mande koju je iznenada zapustio. Susreće ga Jesen i predlaže mu da se, za nagradu, preobuče u Lito. Na taj će način postići dva cilja: Prolitje će dobiti svoju Lito, a njegov prijatelj Krpeta vratit će se svojoj zaručnici Mandi. Tripče pristaje. Odlaze izvršiti taj naum.

Dolazi Vodanova majka Stojna, koja ga traži jer je čula da su ga uzele vile. Susreće ga u šumi i moli ga da se vrati kući svojoj svojti i vjerenici Mioni. Vodan to odbija odjurivši među stabla, dozivajući lijepu Mratinje Lito. Tuda protrči i Kupido tražeći Lito. Razapinje joj mrežu s namjerom da je ulovi. Kroz šumu tada dotrči Mratinje Lito i naleti na mamurnog i zaspalog Hlada. Ugledavši je i Hlad se u nju zaljubi i potrči za njom. Začuđena Stojna doziva Hlada moleći ga da pronađe prijana Vodana. Na scenu dolazi Remeta koji stanuje u blizini špilje u kojoj živi zmaj kojeg on hrani i čuva. Razgovara sa Stojnom. Obećava joj da će joj pomoći naći Vodana i urazumiti ga. Stojna odlazi.

Kroz šumu dolazi Miona. I ona traži Vodana. Susreće Remetu. On joj kaže da će joj pomoći. Preruši Mionu u Mratinje Lito. Zajedno odlaze pronaći Vodana. Zima dolazi sluškinji božice Lito. Donosi joj vodu s čudesnog zdenca zahvaćenu u zoru, prije zalaska sunca, s molbom da je Lito popije. Time će joj se opet vratiti razboritost i ljubav prema Prolitju. Sluškinja obećava da će tako učiniti, s molbom da joj Kupido pomogne steći dragana. Lito popije vodu sa zdenca i odljubi se. Sluškinja je upozna s varkom koju je zajedno s Jeseni pripremila zato da Lito izbjegne pir s nedostojnim Krpetom. Dolazi Jesen i u Lito preobučeni Tripče. Lito se čudi sličnosti. Govori: "Puka je ja; onaka sam vidjet kad se nadzirem nad studenac bistre vode."[54] Preodjeveni Tripče ostaje sa sluškinjom, a Lito sa svojim bratom Jeseni odlazi potražiti ucviljeno Prolitje.

Kroz šumu dolazi Vodan tražeći i dalje svoje Mratinje Ljeto. Upadne u mrežu koju je Litu postavio Kupido. Izlazi Remeta. Vodan ga moli da ga oslobodi. Remeta

---

52 Ibid., str. 533.

53 To je "oni Kotorčić" kojeg najavljuje Vođa družine; "na koga misli, dakako ne znamo. Prisjetimo se da je glavni junak komedije *Tripče de Utolče*, Kotoranin, morao biti manjeg rasta kad je njegova mlada žena Mande mogla odjenuti njegove haljine", piše F. Čale; vidi: M. Držić, *ibid.*, str. 529, bilj. 25; vidi i: S. Stojan, *o. c.*, str. 27–29.

54 M. Držić, ibid., str. 539.

ne pristaje nego odlazi potražiti Stojnu. Dolazi Miona prerušena u Mratinje Ljeto i oslobađa ga. S druge strane dolazi prava Mratinje Ljeto. Lažna i prava začuđeno se gledaju. Prepiru se oko Vodana. Dolazi Hlad. Videći dvije Mratinje Ljeto kaže Vodanu da je to još bolje, svaki će imati svoju. Ugrabi Mionu prerušenu u Mratinje Ljeto i odvede je sa sobom. Vodan pak pojuri za njima. Za njima potrči i prava Mratinje Ljeto.

Prolitje zatim susreće Kupida. Prekorava ga da ništa nije učinio, a bliži se svadba. Kupido, pretvarajući se da ne zna za pripremljenu varku, kaže da tu ne može ništa učiniti jer se u sve umiješao bog Pluto. Obojica izlaze, svaki na svoju stranu.

K prerušenoj Lito dolazi Krpeta i prije pira želi konzumirati brak. Napastuje je. Preodjeveni Tripče otima se njegovim nasrtajima govoreći mu da se strpi do vjenčanja. Ulazi u kuću, a Krpeta za njim.

Na scenu dolaze Stojna, Vodan, Miona i Mratinje Ljeto. Miona, lažna Mratinje Ljeto, i prava Mratinje Ljeto otimlju se o Vodana. U tom sukobu Mioni spadne maska Mratinjeg Ljeta s lica. Vodan se začudi odbacujući Mionu. Kupido tada strelicom pogodi Vodana i on se ponovno zaljubi u nju. Na scenu tada dotrči Hlad. Žedan, napije se vode sa zdenca, potpuno se otrijezni i prestane biti zaljubljen u Mratinje Ljeto koja i dalje nastoji Mioni oteti Vodana. Prilazi joj Zima i daje joj popiti onu vodu kojom se i Lito izliječila od neprimjerene ljubavi prema Krpeti. Mratinje Ljeto prestaje čeznuti za Vodanom.

Ulazi Krpeta s u Lito prerušenim Tripčetom. Bahato traži od prisutnih da budu gosti na njegovu piru koji će trajati čitava tri mjeseca. Ulazi Remeta. U trenutku kada se sprema vjenčati ih, prerušeni Tripče skida masku. Videći da to nije lijepa Lito nego Tripče, Krpeta se začudi pitajući što se to događa. Svi se počnu smijati i rugati mu se. Krpeta od sramote pobjegne. Dolaze Lito i Prolitje. Mole Remetu da ih vjenča. Dolaze zatim Zima, Mratinje Ljeto i Jesen. Zima moli Remetu da vjenča i Jesen s Mratinjem Ljetom. Vodan i Miona također ga mole da ih vjenča. Remeta zatim vjenčava sva tri para. Ulazi Pjesnik s vijencem. Napivši se prethodno vode sa zdenca izgovara pjesmu hvalnicu u počast Prolitja i Lita, Jeseni i Mratinjeg Ljeta, a ne zaboravlja ni Zimu.

Na scenu dolaze vile i satiri predvođeni Panom. Pjevaju i sviraju svadbene pjesme. Svi se raduju. Tripče se pridružuje sviračima. Pušući u miješnice natječe se s Panom koji se ruga njegovoj svirci. Hlad još tuguje za Mratinjim Ljetom. Kupido ga tješi govoreći mu da će mu naći još bolju nevjestu. Poziva ga da se pridruži slavlju jer bez Hlada nema užitka ni ugode. Vođa družine zaključuje komad: sve se dobro svršilo. Krpeta nije dobio onu koja mu ne pripada, ali zato sada ima puno zlata pa se može vratiti svojoj Mandi koja ga nestrpljivo čeka. Vjenčali su se oni koji savršeno odgovaraju jedno drugom, baš kao Prolitje Litu i Jesen Mratinjem Ljetu. Sve prisutne poziva na večeru k Rafu Gučetiću.

* * *

Svi likovi ove rekonstrukcije sadržaja Držićeve komedije ili se spominju ili su naznačeni u tekstu, odnosno u onome što je od njega ostalo. Zmaj koji se u komediji javlja u vezi je s Kadmom i Harmonijom na čijoj je svadbi Demetra s Jasionom začela Pluta. Harmonija je kći Afrodite i Aresa kojem je Kadmo ubio zmaja onda kada je utemeljio Tebu. U neprestanom sukobu s bogovima Herom, Aresom i Artemidom pobjegao je u Iliriju gdje se, izmučen sudbinom, prema vlastitoj želji pretvorio u zmiju, odnosno u zmaja, baš kao i njegova ljubljena Harmonija. Nastanili su se u Epidauru – današnjem Cavtatu. Prema legendi pokopani su u Konavlima, Kadmo u špilji ispod vrha Sniježnice, a Harmonija uz more,[55] ispod Konavoskih stijena. "Priča o Kadmu i Harmoniji dobila je veliko značenje u humanističkom promišljanju dubrovačkih antičkih korijena. Kadmo, utemeljitelj i vladar Tebe, ubojica zmaja koji je ugnjetavao njezine građane, junak i osloboditelj, u potrazi za ugrabljenom sestrom Europom zatekao se među Enhelejcima zajedno sa ženom Harmonijom. Prema legendi, Kadmo je postao zapovjednikom u ratu Enhelejaca i Ilira. Pobjedivši Ilire stekao je kraljevsku čast, a u času smrti on i Harmonija, pretvoreni u zmije, stekli su besmrtnost kao heroji."[56] U Epidauru se štovao grčki bog zdravlja Asklepije[57] koji je, prema Aristofanu, vratio Plutu vid. Asklepije/"Eskulap je odmah uvršten među simbole Republike i dobio je mjesto u samom središtu vlasti, kao dio političke poruke koju je ono materijaliziralo. (...) Priča o porijeklu grada poistovjećena je s porijeklom vlastele. Teritorij je već bio zaokružen i neprijeporan, pa je stara legenda, upotpunjena novim detaljima, poslužila kao potporanj povlaštenom položaju vlastele. (...) Legitimitet koji im je davalo (...) antičko porijeklo, učvrstio je granice koje su ih dijelile od puka i njihov monopol na vlast."[58]

Marinu Držiću, plemenitim mladencima i njihovim suvremenicima bile su dobro poznate te legende pa ih je Držić mogao upotrijebiti pozivajući se i na njihova

---

55 Vidi: Zdenka Janeković, "Stjecanje Konavala: Antička tradicija i mit u službi diplomacije", u zborniku: *Konavle u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti*, sv. 1, Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, Dubrovnik, 1998., str. 37.

56 Z. Janeković, ibid., str. 37.

57 Z. Janeković, ibid., str. 37–38, 43–44. "(...) pećina 'Eskulapova' u kojoj stajaše Zmaj-Eskulapov – po pričama iz starine – navele su Appendina, da je zaista to utvrdio. Kad je, kako on veli u svom djelu Notizie Istor. Crit. god. 1802. Tom. I., obašao Sniježnicu i Jezer-pećinu, on je svoj nalaz tu vezao uz Kadma, Armoniju, Eskulapa (...)." Cit. prema: "Pećine u Konavlima", u: "Konavoski dojmovnik", *Kolo* VI, br. 2, Zagreb, 1997, str. 574; vidi: M. Kusijanović, "Pećine u Konavlima", *Dubrovački list* V, br. 8,10, Dubrovnik, 1928, str. 2–3; 2–3.

58 Z. Janeković, ibid., str. 36, 42. "Kremonski plemić i humanist Nikola de Ciria napisao je pohvalu antičkom liječniku, u kojoj ne samo da zamjenjuje grčki Epidaur s Jadranskim, nego tu tradiciju izravno vezuje s Dubrovnikom, tvrdeći da je Eskulap u njemu rođen. (...) O Eskulapu kao simbolu dubrovačke državnosti svjedoči i Ilija Crijević, tumačeći (...) da je Eskulap, sin Apolonov, prenio slavno državno uređenje, institucije i zakone iz Grčke u Epidaur. Prema pjesnikovim riječima, iz ruševina toga grada izrasla je nova kolonija, Dubrovnik, grad koji je nadmašio svoga prethodnika." Z. Janeković, ibid., str. 36–37.

skrivena značenja, baš kao što je to učinio i alegorijom na četiri godišnja doba, pridružujući im i drugo glavno lice komedije – Hlad.

Džuho Krpeta pripada tekstovima koji su nastali između 1552. i 1555. godine, dakle, nakon *Dunda Maroja*. "Po riječima u prologu čini se, da je pjesnik ispjevao ovu komediju već u zrelim godinama, kada mu Ljubav više nije grijala grudi. To se vidi i po tom, što pjesnik više žigoše vrijeme i ljude, a pušta na stranu puste lakrdije."[59] U spomenutim se komedijama "u samom centru dramatizacije pojavljuju likovi izmučenih (naslovnih) junaka u koje se sada sve odreda bez ostatka uvlači Držićev glas, u koje je smještena njegova autorska funkcija (...). Oni su figure koje govore Držićevim glasom i koje predstavljaju u tom trenutku njegove biografije (...) posljednji stadij metamorfoza što ih je autor doživljavao pod pritiskom svojih u to vrijeme u krizu zapalih društvenih i književnih nakana."[60]

Kakav je taj glas i što poručuje prema van i prema unutra? Taj glas ponajprije govori o zlatu koje je, kao i u *Skupu*, a ipak drukčije, u komediji *Džuho Krpeta* središnji pokretač moći, njime se može kupiti/zadobiti sve, pa i ljubav. Prema van – budući da siromašni, društveno beznačajni, izrugani Krpeta uspjeva pridobiti lijepu Lito zlatom boga Pluta koji se, prisjetimo se, izjednačuje s Plutonom, bogom podzemlja, s kojim je zlato uvijek u nekoj vezi u konkretnom i današnjem prenesenom smislu – to je za oči i uho nosilaca vlasti Držićeva doba osuda prekoračenja klasnih statusnih granica i barijera preko kojih se ne može, ne smije preći. Prema unutra to je, čini se, autoreferencijalni, bolno podrugljivi samomučilački pokaz Držićeve težnje da postigne isto, da se uz pomoć vlastite vrline – kao zamjene za svako materijalno bogatstvo – vine u više slojeve društva kojima i starinom svoje dearistokratizirane porodice pripada.

Krpetin naum propada raskrinkavanjem: pod maskom[61] lijepe Lito krije se muškarac. Time se pred prestravljenim Krpetom otvara još jedan izvor poruge na koji Držić izravno upućuje kada Nadihna u komediji *Tripče de Utolče* kaže: "A jeda ga priguziči (...)!"[62] Kao što mlada nevjesta Anica po svemu pripada mladom Rafu Gučetiću, lijepa božica Lito prirodno pripada bogu Prolitju. Ne aludira li se pri tome i na onu proljetno-ljetnu dokolicu dubrovačkih, i uopće svih aristokratskih krugova, na onaj *otium* koji je božji dar, idealno vrijeme stvaranja oslobođeno svih materijalnih briga i fizičkih poslova. Ljetu, kojeg nema bez Proljeća, vremenu žege i sparine potreban je spasonosni Hlad, ali i Voda, da se utaži žeđ, voda još ugodnija ako joj se pridruži i vince. Vodan, uvijek žeđahan vinca, i njegov prijan Hlad zato su u ovoj

59 M. Medini, ibid., str. 329.

60 Slobodan Prosperov Novak, *Figure straha*, Durieux, Zagreb, 1994., str. 9.

61 "'Ja sam upravo ono što vidiš', veli maska, 'a sve čega se bojiš nalazi se iza mene.' (...) *Izvjesnost* maske, njezina jasnoća, nabijena je neizvjesnim. Njezina se moć zasniva na tome da je svi točno poznaju ali ne mogu znati što sadrži. Poznaju je izvana, tako reći samo *sprijeda*." Elias Canetti, *Masa i moć*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1984., str. 313.

62 M. Držić, *Tripče de Utolče*, u: M. Držić, ibid., str. 689.

komediji svojevrstan par; Hlad je stoga smješten i u naslov komedije. Proljeća, dakako, nema bez Jeseni, zato je u Držića Jesen brat Prolitja. Jeseni pak nema bez Zime, koja je u Držića majka Mratinjeg Ljeta, baš kao što ni života u prirodi nema bez smrti[63] kojoj također pripada Hlad. Isto je tako i s onim zdencem čarobno aktivnim samo u proljeće, dakle u vrijeme kad je čovjek mlad. I aluzija na taj zdenac morala je gledateljima Držićeve predstave biti posve jasna: neki na zdenac dolaze u pogrešno, neki u pravo vrijeme, neki se zaljube, neki pomahnitaju, neki – rijetki među njima – postanu pjesnici, više je onih koji piju i pišu običnu vodu, rijetki se odljube, rijetkima se vrati pamet; za sve to pak treba čekati čitavu godinu – do sljedećeg proljeća.

Složenim alegorijskim mehanizmom komedije *Džuho Krpeta*, pokrenutim u povodu pira Rafa Gučetića 1554, Držić dakle šalje višeznačne poruke prema publici, poruke o sebi i o publici koja gleda tu komediju. Ključna, dvodijelna poruka u njegovo ime u to doba kao da glasi, prvo: "Umijem što umijem, i umijem što ti umiješ, a ti umiješ što ja umijem. I stav' deset soldina!" I drugo: "Imam činit što umijem činit, i čini' ću što ć ti činit, i čineći činit ću te činit, a to igrat; ja ću t' svirit. E m'arrecomando, son vostro servidor!"[64]

Držiću se već tada, kao što će to poslije uvjeravati Cosima Medici, čini "da je postao ono što nije",[65] gospodar straha, vlastitoga i tuđeg. Ubrzo nakon toga po drugi put biva pretučen. U *Džuhu Krpeti* Držić se, u ime svih svojih figura/likova – koji se tada svi svode na mučeničko jedno – još nada da ako: "Ili zlo ili dobro arecitate, bi' ćete pohvaljeni; (...) ako i zlo arecitate, da će svakomu parat dobro, lijepo i drago."[66] Međutim, to nisu vremena prispodobe o vinogradu,[67] stvari sasvim inako stoje.

Sve Držićeve komedije, pogotovo one nastale između 1552. i 1555. (*Arkulin, Pjerin, Skup, Tripče de Utolče, Džuho Krpeta*) povezane su autorovom sviješću o sebi i smislu vlastitog književnog posla, ali i sviješću o onima koji njegov teatar dopuštaju biti – "nebit da bude."[68] Možda su zbog toga ostale okrnjene, necjelovite, okljaštrene, uškopljene. Toga se Držić i boji kada u predgovoru *Tireni* piše da je daje u tisak zato da ne bi "ostala (kako i u Rimu Paskvin), bez nosa i bez ruka, razbijena i razdrta, da joj se ne zna ni početak ni svrha."[69] Najgore je u tome prošao *Džuho Krpeta*. Ipak, u toj komediji: "Iako [su to] rastrgani nepovezani izvaci s oskudnom svojom mjerom informativnosti, mnogi detalji odaju Držićevo pero, ali ne pomažu ni približnoj

---

63 Pluto se u mitologiji izjednačava s bogom smrti Plutonom.

64 M. Držić, *Džuho Kerpeta*, u: M. Držić, ibid., str. 527.

65 S. P. Novak, o. c., str. 19. U *Dundu Maroju* Pomet kaže: "(...) nije ga bit poeta ni komedije umjet činit, er tizijem svak ore i na svaki ga pijer hoće operat, kako bastaha, a umjesto zahvaljenja da mu reknu: 'Ne valja ništa, iždeni!', i da mu neprijatelji ostanu." (II, 1)

66 M. Držić, ibid., str. 528.

67 Vidi: Matej 20, 1–16.

68 Cit. prema: M. Držić, ibid., str. 496. (*Dundo Maroje*, IV, 6).

69 Cit. prema: M. Držić, ibid., str. 216.

rekonstrukciji fabule."[70] Unatoč tome, potaknut Medinijevim nastojanjem, upustio sam se u avanturu rekonstrukcije radnje toga neodoljivo intrigantnog Držićeva teksta. Oslanjao sam se pri tome na sve sačuvane njegove dijelove pretpostavljajući da oni, onako kako su prepisivani i objavljeni, slijede stvarni tijek radnje. Za ostale emendacije poslužio sam se ostalim Držićevim komedijama, budući da se Držić "u svojim scenskim djelima, i u prologu i u tekstovima, običava pozivati na svoje prethodne drame."[71] Neke dijelove trebalo je pak pisati Držićevom rukom, tj. služeći se njegovim jezikom i stilom. Upustio sam se dakle u bezizgledan a ipak svakom restauratoru, kakvim se u ovom slučaju smatram, neophodan, ostvariv posao. Držić bi me, znam, upitao: "Tko te poslao?"[72] Ja mu odgovaram: "Reci ti meni, ne smijemo li našega iskat?"[73]

What it is about in the Marin Držić's Play Džuho Krpeta?

Summary

Marin Držić's play *Džuho Krpeta* is Milan Rešetar's and Revd. Djuro Matijašević's transcript. The author of this article, basing his efforts on the preserved fragments as well as on the supposed content of the comedy proposed by Milorad Medini in his *Povijest hrvatske književnosti*, tries to submit his own variant of that Držić's pastoral-mythological play/parody bringing it into relation with the realistic level of action i. e. with the circumstances connected with the fact that the comedy *Džuho Krpeta* was performed at the wedding-feast of Rafo Gučetić Gozze in 1554. The author particularly tries to put a light on the relation between that Držić's comedy and Aristophanes's comedy *Plutus*, and some other mythological sources and texts in consideration of the fact that in the both comedies appears greek god of opulence, Plutus. Intention of this article is to give an impuls to the further reaserches of this truncatest Držić's comedy, to reconstruct it, with an everlasting hope that the lost original once be find.

70 F. Čale, *Džuho Kerpeta*, u: M. Držić, *ibid*., str. 106. "Jer, dezintegriran od cjelovite strukture, i tekst koji se odnosi na realistični plan zbivanja mogao bi nam se učiniti deklarativniji, sentenciozno sročeniji i moralizatorski intoniraniji nego što je možda djelovao kad je paralelno i povezano s mitološkim slojem radnje pridonosio njezinu umjetničkom i idejnom jedinstvu. Isto tako nije moguće procijeniti bi li personifikacije godišnjih dobi, oko kojih se odvijao, čini se, pastoralni dio radnje i bio usredotočen njezin mitološki plan, djelovali apstraktno i konvencionalno kad bi se doživjeli u funkciji dinamiziranja cijelog zbivanja, u onom za Držićev svijet tako karakterističnom kontrapunktu s realističnim planom." F. Čale, ibid., str. 106.

71 Franjo Švelec, *Komički teatar Marina Držića*, Matica hrvatska, Zagreb, 1968., str. 13.

72 M. Držić, *Dundo Maroje*, u: M. Držić, ibid., str. 524.

73 Ibid., str. 526.

Milovan Tatarin
Filozofski fakultet
Osijek

ČITANJE *GRIŽULE* IZ DRUGOGA KUTA

U radu se reinterpretira teza starije književne historiografije da je u Držićevoj drami *Grižula* mitološka priča o Dijani, Kupidu i Plakiru važnija od naoko sporednih priča o Grubi i Dragiću, Mioni i Radoju, Omakali i Grižuli. Analizom spomenutih likova i njihovih odnosa pozornost se preusmjerava s alegorijskog tumačenja fantastičnih događaja na odčitavanje izvanvremenske priče o granicama između ideala i stvarnosti, onoga što se želi i što se može dobiti. Držić se pozabavio različitim tipovima muško-ženskih odnosa kako bi artikulirao temu osobnog izbora i sreće koja se nalazi u zbilji koju živimo, no često je nismo svjesni. Čitanjem *Grižule* sa stajališta sadašnjosti nastoji se utvrditi tiče li se fabula suvremenog čitatelja te jesu li likovi samo varijacija konvencionalnih tipova pastoralne dramaturgije ili u njima možemo prepoznati dvojbe čovjeka svakog doba, pa tako i današnjega.

"Hodi sjemo, Mione! Uzmi ti mene, a da sam tvoj, a ti tvoja budi."

I.

Vlaho Valentinov Sorkočević sklopio je 24. studenoga 1548. bračni ugovor s rođakinjom Katom Sorkočević,[1] obećavši da će ju povesti kući "kroz osam godina", jer je u tom trenutku imala tek osam godina (rođena je oko 1540).[2] Miraz je isplaćen 10. siječnja i 10. lipnja 1550,[3] no Vlaho se mladenkom nije vjenčao, a nije se to dogo-

[1] Vlahov je otac bio Valentin, djed Vlaho, pradjed Valentin, a šukundjed Vlaho. Katin je otac bio Valentin, djed Pasko, pradjed Lovro, a šukundjed Vlaho. Dakle, Vlaho i Kata imali su istog šukundjeda, odnosno njihovi pradjedovi – Valentin i Lovro – bili su braća. Zahvaljujem Nenadu Vekariću na pojašnjenju te rodbinske veze.

[2] Sklapanje bračnog ugovora s osobom "in aetate pupillari" bila je uobičajena praksa u Dubrovačkoj Republici. O tome više vidjeti u knjizi Zdenke Janeković Römer *Okvir slobode: dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma*, Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 1999, osobito str. 192–211.

[3] Katin je otac oporuku izdiktirao 1540, te je godine i registrirana, što znači da je tada i umro, pa su se o Kati brinuli tutori: stričevi Lovro (oko 1496–1565) i Đuro (oko 1510–1571) Paskov Sorkočević te Ivan (oko 1506–1568) i Stjepan (oko 1508–1557) Marinov Gučetić,

dilo ni sljedećih šest godina,[4] što znamo iz odluke Malog vijeća od 23. svibnja 1556: "Captum fuit de concedendo nobilibus qui sunt socij ser Blasij Valentini de Sorgo quod durantibus festis suis nuptialibus quilibet eorum possit cum licentia Magnifici Domini Rectori mittere tam ad custodiam sancti Laurentij, quam castri Moli unum in locum suum, quando vicenda sibi currit" ("Odlučilo se o dopuštenju plemićima, koji su prijatelji gospodina Vlaha Valentinova Sorkočevića, da svaki od njih za vrijeme [Vlahove] svadbe smije s dopuštenjem veličanstvenog gospodina kneza poslati jednoga od svojih ljudi na stražu kod sv. Lovre i na Mul,[5] umjesto sebe, kad dođe do događaja").[6] Iz toga proizlazi da je Vlahov i Katin pir održan potkraj svibnja ili početkom lipnja 1556, izvan pokladnog razdoblja,[7] a Držić ga je uveličao dramom *Grižula*. Gdje je izvedena i koja ju je kazališna družina uprizorila, ne zna se.

Premda ni približno interpretiran kao, primjerice, *Dundo Maroje* i *Skup*, *Grižula* ima osobito mjesto u Držićevu opusu, i to iz više razloga. Prijepisom te drame počinje *Rešetarov rukopis*,[8] nastao vjerojatno sredinom 16. stoljeća, a jedino se u njezinu naslovnom natpisu spominje autor: "Počinje komedija prikazana na Vlaha Sarkočevića na piru, složena po Marinu". Đuro Matijašević – koji je između 11. i 20. lipnja 1702. načinio ispise iz *Pjerina*, *Skupa*, *Džuha Krpete*, *Tripčeta de Utolčeta*, *Arkulina* i *Dunda Maroja* – iz *Grižule* nije ekscerpirao ni jedan redak (*Stracci di prose e di versi, tolti dalle Comedie di Marino Darfcich – Komadi proze i stihova uzeti iz komedija Marina Držića*), nego je u zaseban rukopis prepisao prvi, drugi i dvije trećine trećeg čina.[9] Već je Mi-

bratići Katine majke Kate (majčin otac Luka Gučetić i Marin Dragojev Gučetić bili su braća). Nenad Vekarić misli da je Kata rođena nakon očeve smrti, a to bi mogao biti razlog zašto je bračni ugovor sklopljen dok je još bila djevojčica. Zahvaljujem Ivani Lazarević što mi je pribavila snimku bračnog ugovora Vlaha i Kate iz *Pacta matrimonialia*, sv. 8, f. 72r–72v (Državni arhiv, Dubrovnik), a N. Vekariću što mi je ustupio podatke o tutorima.

4 Stoga je Pavle Popović zaključio da "pir njegov – tj. proslava venčanja i veselja o tom danu – mogao je biti 1556. a možda i ranije, svakako ne pre 1550.". "Plakir i vila", u: *Marin Držić*, priredio Miroslav Pantić, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, Beograd, 1964, str. 82. To je mišljenje prihvatio i Milan Rešetar, *Djela Marina Držića*, Stari pisci hrvatski, knjiga VII, JAZU, Zagreb, 1930, str. XCV.

5 Muo, sjeveroistočni dio Pustijerne; danas se na tom mjestu nalazi tvrđava sv. Ivana.

6 Miroslav Pantić, "Prilozi za istoriju renesansnog pozorišta u Dubrovniku", *Zbornik istorije književnosti*, Odeljenje literature i jezika SANU, knjiga 3, Beograd, 1962, str. 208.

7 Svojedobno je Rešetar pogrešno pretpostavio da je *Grižula* po vremenu izvedbe blizak *Tireni*, dapače, da je to "prva D-ćeva drama (ponajviše) u prozi, za kojom su onda mogli doći *Pomet*, pa *Dundo Maroje*". *Djela Marina Držića*, str. XCVI.

8 Národní knihovna České republiky – Slovanská knihovna, Prag, sign. T 4117 – J 7127, list 1r–8v. Je li u doba kad je rukopis bio potpun *Grižuli* prethodio prijepis koje drame, ne znamo. Rešetar je pretpostavio da se na izgubljenim listovima nalazio "možda *Pjerin* od kojega nam se je sačuvao samo izvod Dum Đurov, i to baš kao prvi ńegov izvod iz Držićevih komedija". *Djela Marina Držića*, str. IX.

9 Danas u Pragu, u sastavu Rešetarove "Bibliothece Rhacusine", sign. T 9047.

lan Rešetar uočio da je Matijašević osuvremenio predložak,[10] nagađajući da je to učinio zato što je "mislio na to da bi se *Grižula* mogao još u ńegovo doba prikazivati na kojoj svadbi".[11] Drugo, drama je u *Rešetarovu rukopisu* nenaslovljena, ne znamo kako ju je sam Držić nazvao, pa ju se imenovalo kojekako: *Plakir i vila*,[12] *Plakir*,[13] *Grižula*,[14] a bilo je i prijedloga da ju se nazove *Remeta*.[15] Treće, *Grižula* do danas nije jednoznačno

[10] "Prije svega M zamjeńuje – naročito u prozi a mnogo rjeđe u stihovima – starije Držićeve glasove, oblike i riječi svojim novijim, iako mu se to, bez sumńe bar od česti, i nehote potkradalo; u tome je pogledu interesantno da je u prvim stihovima, što ih u prologu govori Slava nebeska, na tri mjesta podvukao neke riječi i mjesto ńih na rubu ustavnim (a ne kurzivnim) pismom napisao druge, tako da se ovdje lijepo vidi što je M iz A prepisao, pa tek docnije (a ne odmah kad je prepisivao) mijeńao; ali je svakako hote mnoge riječi pozajmļene iz talijanskoga zamjeńivao domaćim, kao što je hote na nekoliko mjesta i mjesto kletve 'bogme' uzeo nedužno 'žinti'. Nego je M išao još daļe – on je htio dati i moderniju redakciju ove Držićeve komedije, pa je zato u prizoru među Grižulom i Omakalom mjesto Držićeva 'Šile crjevjara' uzeo 'Vitka crjevļara' zamijenivši Šilu, koji je živio u Držićevo doba, Vitkom što je možda i samomu Dum Đuru šio i krpio cipele, i okrenuvši stariji Držićev oblik *crjevjar* napola na svoj noviji *crevļar,* jer se u ńegovo doba nije više u Dubrovniku govorilo *crjevje* već *crevļe*; na istome je pak mjestu M i mjesto Držićeva trgovca 'Ǵan-Fiǵina' uzeo nekog 'Araba žudjela' iz svojega vremena. Čini se pak da je M mislio na to da bi se *Grižula* mogao još u ńegovo doba prikazivati na kojoj svadbi, i zato je izostavio natpis u A da je (prvi put) prikazan 'u Vlaha Sarkočevića na piru' (to je u M docnije dodao O. Ivan), te odmah počeo pisati 'Prolog. – Slava nebeska:', a u riječima što ih govori tu Vila zamijenio je imena 'Vlaho Sarkočević' i samo 'Vlaho' sa 'N. N.', tako da se do prigode može uzeti ime što treba. U tehničkom pogledu pak je novo što je proveo do kraja diobu po kojoj je svaki akt (u A talijanski 'atto', u M 'čińeńe') razdijeļen u prizore (u A samo u početku tal. 'scena', a u M 'prikazańe'). Ali najjača je promjena koju je M izvršio ondje gdje se, po njegovoj diobi, svršava treći a počińe četvrti prizor I.^{ga} akta: on je najprije na l. 5^{a} napisao 'Prikazańe četvrto. – Rade, Dragić i Mionica', pa je ostavio prazna 3–4 retka na toj strani a na str. 5^{b} otprilike dvije trećine, očevidno zato da tu nešto doda. I zbiļa tu i jest nešto dodano, ali nije ni od ńegove ruke ni od ruke O. Ivana nego od neke treće iz početka XVIII. vijeka, koja je, prevukavši maloprije spomenute riječi napisane od Dum Đura, napisala pjesmicu Remetinu u početku 4.^{oga} prizora a poslije ńe opet napisala te prevučene riječi". *Djela Marina Držića*, str. XXIX–XXX.

[11] Nav. dj., str. XXIX.

[12] Pavle Popović, nav. dj.

[13] Petar Skok, "Držićev 'Plakir'", p. o. iz *Razprave*, V–VI, Ljubljana, 1930, str. 1–41.

[14] Milan Rešetar je smatrao da dramu tako treba zvati – što je prihvaćeno u struci – jer "baš (je) Grižula u toj komediji glavno lice a ne Plakir, a Držić zove svoje drame po glavnim licima". *Djela Marina Držića*, str. III (bilješka 2).

[15] Pišući kratku bilješku o Skokovoj raspravi, Popović je predbacio Rešetaru što se odlučio za naziv *Grižula*: "S. je učinio podrobnu, – vrlo suvu – analizu ove pastorale; on je ipak dosta rekao o značaju njenu. On je dao i ime pastorali, inače ona je dugo bila bezimena (v. staro izdanje Držićevih dela). Ali joj je dao ime i Rešetar u novom izdanju Držića, nazvavši je 'Grižula' (da nije bilo bolje: 'Remeta'?), po imenu najviše istaknute ličnosti, i ovo će ime po svoj prilici ostati". "Petar Skok, Držićev 'Plakir'", *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, knjiga dvanaesta, Beograd, 1932, str. 106.

generički definiran: za Pavla Popovića, Petra Skoka i Rafu Bogišića[16] riječ je o pastorali, za Rešetara (i Skoka) o komediji, za Miroslava Pantića o rustikalnoj eklogi sienskog tipa,[17] za Franu Čalu to je pastorala "jednim dijelom izrazitije komponirana kao komedija", odnosno "pirna pastirsko-mitološka i alegorično-realistična komedija",[18] Branko Vodnik,[19] Mihovil Kombol,[20] Pavao Pavličić[21] i Snježana Husić[22] govore o pastirskoj igri, a Boris Senker – problematizirajući žanrovsku specifičnost drame – rabi oznaku pastoralna komedija.[23] Četvrto, premda je u *Dunda Maroja*, *Skupa* i *Arkulina* Držić umetao pučke pjesmice, seksualne brojalice i pitalice,[24] u *Grižuli* se proza i stih prepleću drukčije nego u spomenutim djelima. Taj je aspekt istražio Pavao Pavličić, utvrđujući tri razine uporabe stiha: Grižuline versificirane ljubavne izjave, Mionine i Radojeve pošalice te stihovane replike mitoloških likova. Potonju skupinu nazvao je emblematskom, budući da je riječ o literarnom tipu diskursa karakterističnom za pastoralnu dramaturgiju, zaključivši da je izmjenom stiha i proze naglašena razliku između fantastičnog i rustikalnog svijeta, pri čemu je njihovo kontaminiranje dokaz piščeve svijesti o rekonceptualizaciji žanrovskih uzusa.

Peto, o Držićevu stajalištu prema onodobnom ljubavnom pjesništvu, o njegovu antipetrarkizmu, najviše se sudilo na temelju Grižulinih replika: prvi je tu temu otvorio Rafo Bogišić, držeći međutim da treba biti oprezan u procjeni konvencionalnog uzdisanja ostarjeloga Grižule: "Ako se Marin Držić naizgled i podsmjehuje toj i takvoj ljubavnoj frazi, isto je tako on sam dokazao istinu: želi li se govoriti o ljubavi, onda je to moguće samo na jedan način. A u eventualnom podsmijehu, koji se kod čitaoca rađa nakon ljeporječivosti i mnogorječivosti zaljubljenoga, ne mora se nalaziti i elemenata piščeva podrugivanja ljubavnom izrazu kao takvom, nego to može biti najobičnije naglašavanje posebnosti situacije, koja dozvoljava i izaziva smijeh (starac i mlada djevojka), što je također baština i tekovina bogatog renesan-

16 "O liku Grižule u 'Plakiru' Marina Držića", u: *O hrvatskim starim pjesnicima*, Matica hrvatska, Zagreb, 1968, str. 169–185.

17 "Četiri stoleća u potrazi za pravim likom Marina Držića", u: *Marin Držić*, priredio Miroslav Pantić, str. 245.

18 *Marin Držić: Djela*, Cekade, Zagreb, 1987, str. 117. Po tome će izdanju biti doneseni svi navodi iz Držićevih djela.

19 *Povijest hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1913, str. 162.

20 *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb, ²1961, str. 158–159.

21 "Razine upotrebe stiha u Držićevu *Grižuli*", u: *Poetika manirizma*, August Cesarec, Zagreb, 1988, str. 180–191.

22 "Antipetrarkizam Marina Držića suprotiva ljudima nahvao", *Mogućnosti*, XLIII, 7–9, Split, 1996, str. 81–96.

23 "Držićev Plakir i današnje kazalište", *Prolog*, XIV, 51–52, Zagreb, 1982, str. 100–109.

24 Ivan Slamnig, "Gradska pučka pjesma u komedijama Marina Držića", u: *Disciplina mašte*, Matica hrvatska, Zagreb, 1965, str. 141–148.

snog kompleksa".[25] Tomu se zaključku suprotstavio Svetozar Petrović, nalazeći ljubavnim stihovima u *Grižuli* predložak u sastavcima Džore Držića, Šiška Menčetića i anonimnih pjesnika *Ranjinina zbornika*, zaključujući da "Držić u usta svojih komičnih ličnosti nije stavljao ljubavne stihove kakve je sâm pisao, već one koje je smatrao staromodnima ili uopće slabima".[26] I dok je Čale u prozni kontekst inkorporirane stihove tumačio isključivo u perspektivi Držićeva maniorističkog antipetrarkističkog bunta,[27] Snježana Husić je u raspravu unijela mirnije tonove, pa parodijsko preoznačavanje umanjenica, nabrajanja ili namjerno iskrivljenih citata, karakterističnih za ljubavne sastavke, procjenjuje po kriteriju premještanja iz jednoga stilskoga konteksta u drugi, kao i s obzirom na to je li njihova uporaba primjerena statusu lika, zaključujući da "supostojanje petrarkizma i antipetrarkizma u Držićevim tekstovima otkriva nam izrazito visok stupanj literarne svijesti pisca".[28]

Šesto, *Grižula* je zanimljiv zbog kulturoloških sadržaja o životu šesnaestostoljetnoga Dubrovnika, izloženih u dvama Omakalinim monolozima u šestom prizoru drugog čina. Jer, za razliku od Vladinih invektiva o pokvarenosti godišnica (*Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena*, 1, s. 102–115), Omakalini lamenti o *martorižanju* u gosparskim kućama pročitani su kao izraz Držićeve empatije prema poniženim slojevima Dubrovačke Republike. Naglasio je to Popović,[29] pa Skok,[30] a do apologije u osebujnoj interpretaciji razvio Živko Jeličić: "Nijedan pisac u našoj starijoj literaturi nije tako duboko zašao u tragičan i potresan

---

25 "Marin Držić – petrarkist", u: *O hrvatskim starim pjesnicima*, str. 165.

26 "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", *Umjetnost riječi*, 1, Zagreb, 1967, str. 14.

27 "Jedan je od izrazitih antipetrarkista zacijelo i Marin Držić Vidra. Ako i prihvatimo tezu da u njega koegzistiraju oblici suvremenoga konvencionalnog pjesništva i njima suprotni stavovi, onda ćemo istaknuti da se ti prvi javljaju kao nepoezija, a ovi drugi kao poezija, da se ti prvi svode na *Pjesni ljuvene*, sporedne u njegovu stvaranju, a drugi su trijumf nadahnute umjetnosti u djelima nasmijanog i razbarušenog, misaonog i zlobnog antipetrarkističkog komediografa. (...) Obilje primjera pružaju Držićeve komedije u onim svojim sastavnicama kojima ćemo se mi ovdje malo baviti, jer ćemo više upozoravati na eksplicitno ruganje pjesnikovo petrarkističkim formulama, ljuvenim boljeznima, uzdisanjima, onome što mu se u modi tog doba i specifičnim dubrovačkim prilikama činilo najizvještačenijim". *Petrarca i petrarkizam*, Školska knjiga, Zagreb, 1971, str. 136.

28 "Antipetrarkizam Marina Držića suprotiva ljudima nahvao", str. 89.

29 "Odavno je zapaženo kako je živopisna slika koju Omakala daje o gospođama dubrovačkim i sitnom svetu u Dubrovniku. Toga je doista puno, možda ga je više no i u kojem drugom komadu Držićevu (ima u Dundu Maroju također ponešto od toga). To sasvim prijatno deluje posle irealnih scena mitologije i vila. To je naravno i satira, kritika naravi, živopisna (voditi računa da Omakala ipak nije uvek u pravu)". "Plakir i vila", str. 90.

30 "Autor tri puta čini kritiku prilika kod dubrovačkih sluškinja. Time pokazuje osobit socijalni interes za niže slojeve, koji se ne nalazi u savremenoj talijanskoj književnosti. Očito je dakle, da je njegov komad imao socijalnu i odgojnu tendenciju". "Držićev 'Plakir'", str. 34.

život obespravljenih i ugnjetenih lica, kao što je Držić u život sluškinje Omakale".[31] Poslije će to postati *loci communes* svih čitanja *Grižule*, a Popovićeva opaska: "Kako li je još to moralo izgledati Dubrovčanima preporođaja, koji su u imenima koja Omakala pominje videli ljude koje poznaju! Đuro crevljar (obućar), Đan-Fiđin iglar, Sentalija na Garištu (jedan kraj u Dubrovniku), trgovkinja na Podmirju (pod zidovima dubrovačkim), – to su sve bile poznate ličnosti onda, po svoj prilici; i danas bismo im mogli naći traga u arhivu može biti",[32] u istraživanjima Slavice Stojan pokazala se plodonosnom, jer je u arhivskim dokumentima našla potvrde o Talijanu Gian Figinu i Đuru Šili.[33]

Konačno, ostala je nerazjašnjena veza između nekih Satirovih replika u prologu komedije *Skup* (prikazane zacijelo 1555. na piru Saba Stjepanova Palmotića /Sabo Gajčinov/ i Nike Črijević[34]) i *Grižule*. Naime, Satir kaže: "Žene, vila se spravila biješe doći s versi, sva galanta, da prolog reče od njeke malahne komedijice koja se ovdi večeras ima arecitat, zašto para, da njeke od žena bile su rekle: 'Njeke se sad maškarate čine, para da se na Placi razgovaraju. Gdje su vile od planina? Gdje su satiri od gora zelenijeh? Gdje su vijenci, ruže, hladenci i Kupido s lukom i strjelami?' (...) Njarnjase je večeras tokalo da učine maškaratu. I htjeli su, i vilu ku rekoh spravili bijehu da pri vodi studeni na cvijetju ujutro prije dzore požuberi, – to da prolog reče; ma se ne ugodiše: smete ih jedna svekrva u ovoj komediji" (str. 430). Zamršena Držićeva retorika i gubitak konteksta otežavaju odčitavanje značenja navedenih rečenica. Ipak, s ponešto bi se opreza možda moglo zaključiti da se za Sabov i Nikin pir spremao *Skup*, no budući su gledatelji ("njeke od žena bile su rekle"), saznavši o čemu će u komediji biti riječ, prigovorili da je tema neliterarna, odviše vezana za Placu, pri čemu su tražili nešto književnije, naime pastoralu. Ako je vjerovati onomu što govori Satir (kojega je tumačio Stjepan Dragojev Črijević, mladenkin brat), Držić je zato napisao takvo djelo, u kojem prolog izgovara vila, predstavu je trebala izvesti kazališna družina Njarnjasi, no ipak je prikazan *Skup*, a Njarnjase su zamijenili "nje-

---

31 *Marin Držić, pjesnik dubrovačke sirotinje*, Novo pokoljenje, Zagreb, 1950, str. 45–46. Omakali je Jeličić posvetio odulji ulomak i u knjizi *Marin Držić Vidra*, Naprijed, Zagreb, 1961, str. 89–92.

32 "Plakir i vila", str. 90–91.

33 *Slast tartare: Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2007, str. 34–36.

34 Da je *Skup* prikazan 1555. zabilježio je Đuro Matijašević u svojim ispisima ("Dalla Comedia intitolata Skup, prikaʃana ù Saba Gajcina nà pîru, godiscta 1555. Mjeseza Marca", l. 6r), dok se u *Rešetarovu rukopisu* godina ne spominje: "Pocignie Komedia Skup / prikasana u Saba Gaicjina na pÿru" (l. 15r). Rešetar je zaključio: "Vaļada je opet to i Dum Đuro našao ili u kojemu drugom rukopisu *Skupa*, ili također i on u arhivu, premda bih rekao da će prije biti ono prvo, jer bi inače Dum Đuro kazao i koje se porodično ime krije pod tim očevidnim nadimkom *Gajčin*". *Djela Marina Držića*, str. XCV.

ki mladi ki nijesu prije nigda arecitavali".[35] O kakvu je nesporazumu riječ, ne može se reći. No, činjenica jest da u *Grižuli* prvi prolog izgovara Slava Nebeska upravo onako kako je to opisano u prologu *Skupa* ("pri vodi studeni na cvijetju ujutro prije dzore"): "Ctì drago prolitje, dàždi med s nebesi, / razliko jur cvitje livade urési, / danica vòdi dan jur draži neg ikad, / a sunce gorâ van najsvitlje svíti sad, / zač vile kriposti, uzdrže koje svit, / drage sad mladosti vladaju slatki cvit" (str. 474). Nakon toga slijedi drugi prolog, u kojem se Vila obraća pirnicima, spominjući Vlaha Sorkočevića. Je li Držić u jednom trenutku imao gotove *Skupa* i *Grižulu*, je li potonja drama napisana zbog *protesta* dijela gledatelja, koji su htjeli baš "malahnu komedijicu" što se zbiva među vilama, satirima i u kojoj Kupido *strijelja*, a ne fabulu s dubrovačkog trga, zašto je ipak prikazan – kako se isprva planiralo – *Skup*, a ne *Grižula*, ostavljen za neku drugu prigodu (zbog čega možda i ima dva prologa), ne može se odgovoriti, no pretpostavka o dvama dramama različite generičke pripadnosti nije nevjerojatna. Jer, zašto bi Držić nemotivirano spominjao djelo u kojem vila izgovara prolog,[36] zašto bi uopće objašnjavao zavrzlamu koja je prethodila odluci da se prikaže *Skup*, o čemu u prologu – barem onom konvencionalnom – ne bi trebalo biti riječ. Konačno, ako su neimenovanu "malahnu komedijicu" trebali izvesti Njarnjasi, a nisu, te ako nije za odbaciti tezu da se autogenerička odrednica "malahna komedijica" odnosi na *Grižulu*, nije li *Grižulu* izvela ta glumačka družina?

---

[35] Milan Rešetar je o tome imao drukčije mišljenje: pitajući se je li nakon *Skupa* prikazan *Grižula* ili *Džuho Krpeta*, pretpostavlja da je ipak riječ o prvoj drami, no iz rečenice "Žene, vila se spravila biješe doći s versi, sva galanta, da prolog reče od njeke malahne komedijice koja se ovdi večeras ima arecitat..." izvodi zaključak da je Držić za pir Saba i Nike spremio neki danas nepoznat komad, umjesto kojega je prikazan *Skup*: "Meni se čini da se time sasvim jasno kaže da će te večeri biti sasvim druga predstava negoli se je isprva mislilo: 'vila se spravila biješe doći s versi ... da prolog reče', a govori ga Satir u prozi; 'Ńarńase je večeras tokalo da učine maškaratu', a tamo glume 'njeki mladi ki nijesu prije nigda arecitavali'; imala se prikazivati komedija u kojoj je, kako se vidi, jednu od glavnih uloga igrala jedna svekrva, a umjesto ńe predstavļa se *Skup* gdje o kakvoj svekrvi nema ni govora. Pa opet veliko je pitańe ima li se uzeti to ozbiļno; D. sigurno ne bi se našao u velikoj neprilici da za jedan dan dovrši zbiļa započetu komediju; stoga će prije biti da je on sve to rekao samo zato da opravda što nema 'galante vile s versi' nego ružan Satir što govori kako 'na Placi', a i da umetne nekoliko zlobnih riječi o svekrvama i da preporuči publici predstavļače novajlije. Inače bi trebalo kazati da je D. imao gotova *Skupa* u svojem pisaćemu stolu, te ga izvukao kad se našao u neprilici za pir Saba Gajčina sa svojim 'nedovršenim komadom', a to se ne može nikako vjerovati: kako je on radio, sigurno je izrađivao svoje komedije tek kad su se od ńega tražile". *Djela Marina Držića*, str. CIV–CV.

[36] Ni u jednom drugom njegovu djelu prolog ne izgovara ženski lik: prvi prolog *Tirene* izgovaraju Vučeta i Obrad, drugi Obrad i Pribat, negromant izgovara prvi prolog *Dunda Maroja*, za drugi prolog nije rečeno tko ga izgovara, Satir govori u *Skupu*, a Kerpeta u *Džuhu Krpeti*. Zacijelo je tako bilo i u fragmentarno očuvanom *Pjerinu* te komedijama *Tripče de Utolče* i *Arkulin*, koje su do nas došle bez početka. Pretpostavka da je Anisula izgovorila prolog u *Tripčetu de Utolčetu*, koju je iznio Frano Čale, zasad se ne može dokazati. *Marin Držić: Djela*, str. 531 (bilješka 124).

Ovdje bi također trebalo upozoriti na dosad zanemarenu temu. Naime, u hrvatskoj renesansnoj pastoralnoj drami Kupido je – do *Grižule* – samo jedanput bio zarobljen i penaliziran. Riječ je o *Istoriji od Dijane* Mavra Vetranovića, nastaloj vjerojatno u prvim desetljećima 16. stoljeća.[37] U njoj se pripovijeda o Ninfi koju je zarobio Kupido i svezao ju za stablo; njezine su vapaje čuli satiri, a nakon duljeg vijećanja što učiniti, oslobodili su ju i vratili Dijani. Ona odluči da Kupida treba ubiti, u čemu je sprečava Merkurio, prenoseći joj želju nebesa: ako Kupido pogine, svijet će izumrijeti. Nevoljko se pokoravajući višnjoj odluci, Dijana naređuje da se Kupido *isfrusta*, što njezine službenice i učine – do krvi ga šibaju stabljikom bijele ruže, zbog čega cvijet postane crven. Vetranović i Držić nedvojbeno obrađuju isti motiv, s nužnim razlikama uvjetovanim činjenicom da je zarobljavanje Ninfe i osveta Kupidu u *Istoriji od Dijane* jedina fabularna linija, dok je kod Držića zarobljavanje Vile i osveta Plakiru tek jedan od rukavaca dramske fabule: u *Grižuli* je zarobljen Plakir, Kupidov sin, svijet Vetranovićeve drame nastanjuju samo mitološka bića (Dijana, njezine nimfe, satiri, glasnik bogova Merkurio), a likova iz realnog svijeta nema,[38] nimfe će Kupida kazniti ružinim prutom obraslim trnjem, u *Grižuli* će vile Plakira najprije napasti jabukama, a kad ga uhite, kaznit će ga *mrčenjem* lica i zatvaranjem u tamnicu. No, dadu se primijetiti i neke zanimljive sličnosti: ponajprije, riječ je o koncipiranju lika Kupida i Plakira – u oba je pisca on oholo i zločesto stvorenje. U *Istoriji od Dijane* okarakteriziran je nizom vulgarnih, nepoetskih atributa (*krvnik*, *gad*, *nevjernik nemili*, *zlotvor*, *zla kuna zlogriva*, *nevjernik prokleti*, *štene zlogrivo*, *štene pozlobno*, *kunac zloćudni*, *hinac ljuveni*, *kopile*, *struka prokleta*, *zla struka nemila*, *zloćudna lisica*, *zlotvor*, *sramota*, *smrad*), u *Gri-*

[37] Ta mitološka drama pronađena je 1982. godine, a tiskana je kao dodatak radovima Slobodana P. Novaka ("Otkriće Vetranovićeve 'Istorije od Dijane' u Milanu i Perastu: o dramaturgiji prve hrvatske svjetovne drame"), Josipa Vončine ("Neka pitanja o novopronađenoj *Istoriji od Dijane*") i Gracija Brajkovića ("Peraštanin Nikola Burović: prepisivač Vetranovićeve *Istorije od Dijane*"), *Forum*, god. XXI, knj. XLIII, 1–3, Zagreb, 1982, str. 88–187. *Istorija od Dijane*: str. 133–182.

[38] Međutim, dvaput će biti spomenut Dubrovnik: prvo kad vila predlaže satirima da ju odvedu u grad i prodaju ("Vo'te me, braćo, sad, tako vam ljubavi, / U oni slavan grad Dubrovnik gizdavi, / U pogled na pazar mlađahnijem vitezom, / Jeda me tko na har odkupi pinezom; /.../ Dubrovnik er slavan neće me pustiti / Zač je sveđ pripravan lijepu stvar kupiti; / I tko se tu svraća i robje dovodi, / Dobro se svak plaća i veseo odhodi", s. 684–687, 694–697, str. 151–152), a zatim u pjesmi koju pjevaju vile dok plešu sa satirima ("Da vlasteli i vladike / Dubrovnika slavna grada / Pogledaju naše dike / Igraju li lijepo sada, / Neka sude tko će bolje / Poplesati ovo polje", s. 1076–1081, str. 163), što može sugerirati da je *Istorija od Dijane* nekoć bila izvođena. Premda je sadržaj drame mitološki, Slobodan P. Novak smatra da ga treba odčitati u perspektivi "arhetipa zarobljenosti i ropstva", koji je u jedan tijek hrvatske ranonovovjekovne drame ušao iz moreškanske tradicije (borba Crnih i Bijelih oko zasužnjene djevojke), s tim što je u Vetranovićevoj drami taj sukob ostvaren isključivo na verbalnoj razini ekloškog tipa (vijećanje satira što učiniti s vilom / dogovaranje vila kako kazniti Kupida). Apostrofa Dubrovnika u tom kontekstu drami daje određenu političku dimenziju. "Otkriće Vetranovićeve 'Istorije od Dijane' u Milanu i Perastu: o dramaturgiji prve hrvatske svjetovne drame", str. 95–99.

žuli je takvih odrednica nešto manje (*lisica*, *zli hinac*, *zli krvnik*, *zlić*), no za obojicu su Kupido i Plakir *lisica*, *hinac* i *krvnik*. U Vetranovićevoj drami Kupido ne ostaje dužan nimfama – naziva ih *obijesnim kobilama* (s. 1701, 1716) i *kučkama* (s. 1713), a zanimljivo je da se isti leksički aksesorij javlja u *Tireni*, u razgovoru Kupida i Dragića: "Dragić: Ter što će tej strile? // Kupido: Srce ti ću ustrilit. // Dragić: Obiesno kopile, zašto neć s mirom it? // Kupido: Kobila ti 'e mati, a ti si kopile! / Na vjeru ć plakati, ma cić liepe vile" (IV, 3, s. 1253–1256, str. 240). Nadalje, višeputno se naglašava da je zasužnjena Ninfa/Vila *robinja*, tako se one same imenuju, tako ju naziva Kupido i Plakir. Kao što Dijana u *Istoriji* naređuje da Kupida nemilosrdno išibaju,[39] isto predlaže i Dijana u *Grižuli*.[40] Konačno, kazna uopće nije utjecala na Kupida i Plakira, oni ostaju prgavi kakvi su i bili, tek što je Kupido neugodan i osvetoljubiv,[41] a Plakir pomirljiviji.[42] Držić je, po svemu sudeći, poznavao *Istoriju od Dijane* – što nije neobično zna li se da su on i Vetranović bili rođaci[43] – i ona mu je mogla biti daleki uzor, barem što se motiva zarobljenoga Kupida tiče, a očito je s Vetranovićem dijelio i leksički repertoar kad je riječ o karakterizaciji tog lika. Otkuda je upravo tema "Amor stavljen na muke" došla do dubrovačkih pjesnika, nije se uspjelo utvrditi, premda je Leo Košuta naveo niz djela u kojima je obrađen spomenuti motiv.[44]

II.

Dosadašnja čitanja *Grižule* presudno su odredila dva autora i dvije tvrdnje. Wilhelm Creizenach je u knjizi *Geschichte des neueren Dramas II* (1901) ustvrdio da je *Grižula* " jedno od najprivlačnijih djela mješovitog fantastično-realističnog žanra, koji će poslije u Shakespeareovu *Snu ivanjske noći*" dobiti nedostižan uzor. Valjda zbog snage autoriteta njemačkog teatrologa i *ponosa* što je u sintezu europske ranonovovjekovne drame ušla i hrvatska, *Grižula* se uvijek opisivao rokoko atributima

[39] "Kad svezan postoji, poslije ga frusta'te, / Kad svezan postoji, dobrijeh mu da'te, / Pridrage sestrice, da mu svud ostaju / Po tijelu modrice i dobro poznaju, / Ta struka prokleta da pozna našu vlast / Od glave do peta, kada se shabi vas / A pak ga frustana pustite na svoj stan / Neka gre kako zna obružen i frustan", s. 1544 –1551, str. 176.

[40] "Upitaj Pravde kojijem bičem imamo ga frustat", IV, 6, str. 493.

[41] "A sada vam mala har, sramotne ostale! / Ne haju nijednu stvar što ste me frustale. / A na vam to, vile, zašto me frustaste, / Pečaone sve bile, kučke zlo grivaste. / A vas ću hiniti odsada po lugu / I od vas činiti sramotu i rugu, / Jeda se kad plaću, obijesne kobile, / Sramotu ter vraću ku mi ste činile", s. 1710–1717, str. 181.

[42] "Od sužanstva Plakirova da i vile plakir imaju; ma sužanstvo Plakirovo hoće još velik mir učinit među čistom Dijanom i među goruštom Ljubavi. A to je, er Ljubav večeras hoće združit Vlaha Sarkočevića svojom vjerenicom, a to se ne može učinit bez čiste Dijane; uvrću se, da mir među njimi učinim i da čistoća i ljubav od sada jedan bez drugoga nigda ne stoji i, bijele vile, veće Plako neće vaš neprijatelj bit", IV, 6, str. 493.

[43] Ivan, Držićev pradjed po majci Anuli, i Jakša Kotrulj, Vetranovićev pradjed po ocu (Jakšina kći Barbara bila je majka Vetranovićeva oca Dominika), bili su braća.

[44] "Siena u životu i djelu Marina Držića", *Prolog*, XIV, 51–52, Zagreb, 1982, str. 51.

(*ljupka*, *graciozna*, *dražesna* drama), a također se, mislim nepotrebno, preuveličavala "iznenađujuća" tipološka sličnost s komedijom Williama Shakespearea,[45] osobito kad je riječ o likovima Plakira i Pucka. Albert Bates Lord dodao je da "uloge Grižule i Omakale imaju izvjesne sličnosti s ulogama kneza i Rosalinde u *Kako vam drago* a Jacques iz iste drame sličan je Grižuli" te da je Držić možda poznavao i Apulejeva *Zlatnog magarca*, u kojem je ispripovijedana priča o Kupidonu i Psihi koji su dobili sina i nazvali ga Užitak (u *Grižuli* bi to bio Plakir)[46]. Smatrajući da je hrvatska renesansna drama presudno vezana uz talijansku, Creizenach je istaknuo utjecaj sienske kazališne sredine, gdje je Držić – za vrijeme studija – upoznao *drammu rusticale*, spoj klasične ekloge i srednjovjekovne farse, te otud u njegovu djelu u svijetu vila i ljepotom očaranih *uzmnožnih* pastira likovi vlaha, koji nesofisticiranim humorom pariraju uglađenom diskursu mitološkog svijeta. Pritom je klasična ekloška atmosfera razigrana pjevnim i plesnim *intermezzima* te *burlama* sa seljacima, što je bilo karakteristično za komade koje je izvodila Congrega dei Rozzi (Družina neotesanih), za koju je Držić nedvojbeno znao: predstavi koja je 8. veljače 1542. izvedena u kući sienskog plemića Buoncompagna di Marcantonija della Gazzaia pribivao je i frulaš Lucije, nekadašnji član Rozzija.[47] Zahvaljujući njegovu svjedočenju, znamo da je Držić u predstavi glumio ljubavnika: "Magnificus Rector Sapientie qui amasium in ea comedia egit".[48] Je li gledao koji nastup Neotesanih, ne zna se.

Držeći Creizenachovu analizu "odviše sumarnom", Skok je iznio svoje viđenje *Grižulina* duga sienskim "majskim komedijama" (*commedia rusticale*, *commedia pastorale*), u kojima "ljubavni je idealizam na strani vila i arkadijskih pastira, dok je gro-

---

45 Zapazio je to Josip Torbarina: "I dosad su kritičari pokušavali ukazati na srodnosti između Držićeva *Grižule* i *Sna ivanjske noći*. Prije više godina *Grižula* je s uspjehom prikazan na Dubrovačkim ljetnim igrama u preradi i režiji Marka Foteza pod naslovom *Plakir*, po imenu jednog od glavnih lica, neke vrste dubrovačkog Pucka; i od tog vremena datira popularnost komedije. Možda je u nekim pojedinostima Shakespeareov *San ivanjske noći* nadahnuo Fotezovu preradu i režiju *Plakira* tako da su gledaoci bili skloni da pripišu Držiću ono što je zapravo bilo Shakespeareovo i da vide u *Plakiru* više 'šekspirskih elemenata' nego u ostalim Držićevim pastirskim igrama". "Šekspirske teme u djelu Marina Držića", u: *Kroatističke rasprave*, priredio Slobodan Prosperov Novak, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, str. 64. Ostala je međutim neriješena dvojba na koju je upozorio Ante Kadić: "Iako je prihvaćeno mišljenje da je Shakespeare, kad je pisao tu sjajnu komediju, imao pred sobom neki nepoznati talijanski komad, ipak ostaje pitanje da li je Držić poznavao taj isti izvornik". "Marin Držić", u: *Domovinska riječ: književno-povijesni ogledi*, München – Barcelona, 1978, str. 49.

46 "Igra riječi i značenja u Držićevu ´Plakiru´", *Forum*, god. VI, knj. XIV, br. 9-10, Zagreb, 1967, str. 592.

47 Njegovu izjavu, u procesu koji je protiv sudionika predstave vodio sienski kapetan pravde Francesco Grassi, tiskao je Leo Košuta u radu "Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa", *Ricerche slavistiche*, IX, Roma, 1961, str. 67–121. U hrvatskom prijevodu rada taj dokument nije donesen.

48 Leo Košuta, "Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa", p. o. iz *Ricerche slavistiche*, Roma, 1961, str. 52.

tesknost i lascivnost na strani seljaka",[49] pri čemu je istaknuo da je u dubrovačkim dramama "samo donekle provedena ova dioba", jer "idealni pastiri zamijenjeni su pastirima 'Vlasima' u planini. Ovaj svijet govori jekavskom štokavštinom, dok su ljubavni uzdisaji petrarkističke manire većinom ikavski. Prikazan je mnogo realističnije negoli u Sieni, gdje su pastiri i vile (nimfe) potpuno arkadijski konvencionalne. Mjesto seljačke groteskosti sienske ovdje smo našli komiku u građaninu Grižuli".[50] Njegove zaključke zanijekao je Košuta, smatrajući da *Grižula* po formi nije blizak sienskoj pastoralnoj komediji nego su se u drami stopili različiti žanrovski utjecaji.[51]

Rad *Plakir i vila* Pavla Popovića, objavljen 1925. u "Srpskom književnom glasniku", mnogo je puta pretiskivan, osobito je glorificiran u srpskoj kroatistici, a nije ga zanemario ni jedan tumač *Grižule*. Naime, Popović je – kako kaže Miroslav Pantić – "dobro video i srećno razrešio"[52] smisao drame: sukob Dijane (čistoća) i Kupida (ljubav), zatim njihovo pomirenje alegorija je bračnog združenja Vlaha i Kate: "Ovako posmatrana, kako je lepa ova Držićeva pastorala! Mi smo rekli da njena lepota leži naročito u kompoziciji; evo, stvar je sad pokazana. Kompozicija je doista izvanredna; to je prosto arhitektura, koliko je sve lepo sklopljeno; misao je graciozno izvedena kroz ceo sklop. Ja ne znam je li *Plakir i vila* samostalno delo našega pesnika, ili je može biti prevod i prerada koje talijanske drame, ali ako je prvo slučaj, stvar služi jako na čast dubrovačkom dramatičaru".[53] Tako je ostalo do danas: budući da u *Grižuli* – osim možda Stanišina monologa o "pogrđenoj mudrosti" (sedmi prizor trećeg čina) – nema materijala koji bi dramu čvršće usidrio u dominantnu interpretaciju Držićevih djela, koju je 1948. najavio Živko Jeličić, a od šezdesetih godina 20. stoljeća razrađivao Frano Čale, interpretaciju koja inzistira na čitanju pjesnikova opusa u perspektivi firentinskih pisama, upućenih u srpnju i kolovozu 1566. Cosimu I. i Francescu Mediciju, *Grižula* je ostao *lijepo*, žanrovski teško odredivo djelo, zanimlji-

[49] "Držićev 'Plakir'", str. 13.

[50] Nav. dj., str. 19–20.

[51] U sažetku rada "Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa" (str. 55) Košuta rezimira svoje stajalište: "U *Plakiru*, mitološkoj idili, u koju se upliću likovi iz gotovo svih tadašnjih književnih vrsti, Držić se udaljio ne samo od sienskih uzora, nego i od ostalih takvih pomodnih igara. Pisac naime drži, da mitološki dio ovog mještovitog djela odgovara srednjovjekovnim mitološkim igrama, razvijenim na svim evropskim dvorovima u baletne točke, i da reproducira klasični motiv Zarobljenog Erosa u kasnorenesansnoj koncepciji. Za lica iz 'realnog' života pisac drži, da su to likovi uzeti iz pastirskih igara, farsa, komedija, maskerata, narodnih običaja. Tako na pr.: *senex comicus* uzet je iz pastirskih ekloga onako, kako se on, kao preteča Pantalona, javio u pastirskim eklogama Ruzzante-a i Calma; odbjegla sluškinja iz maskerata i pučkih igrokaza (možda i prema sijenskim uzorima); zaljubljeni parovi pastira i pastirica iz obrazaca majskih igara i južnoslavenske narodne poezije". Inače, Skokovo mišljenje da je Držić poznavao dramu *Liberazione d'Amore* Gismonda Tregianija Košuta je jednostavno osporio: drama nije tiskana 1546, nego 1576.

[52] "Četiri stoleća u potrazi za pravim likom Marina Držića", str. 257.

[53] "Plakir i vila", str. 88–89.

vo zbog alegorijske dimenzije mitološke priče, jadanja godišnice Omakale i protofeminističkih Mioninih misli, iznesenih u četvrtom prizoru četvrtog čina.

Premda je istaknuo "izvanrednu" kompoziciju, Popoviću su u organizaciji tematskoga materijala *Grižule* stanovit problem bile priče o Grubi i Dragiću, Mioni i Radoju, Omakali i Grižuli: "One su tu samo da načine komad punijim, složenijim, što bi, po tadašnjoj poetici valjada, značilo i zanimljivijim".[54] Smatrao je da su motivacijski tek rubno povezane s mitološkom pričom (Grižula sretne Vilu u koju je zaljubljen, s njim je u tom trenutku i Omakala, pa njih dvije izmijene nekoliko replika o stanju u Dubrovniku /III, 4/, Vila Grižulu strpa u vreću /III, 5/, a kad Vila upadne u Plakirovu zamku, nailazi Dragić, no ne oslobodi ju nego ustrašen pobjegne /III, 6/), naglasivši da im je zajedničko tek to što se i mitološka i rustikalna fabula na kraju raspleću: Dijana i Kupido se pomire, a parovi pronađu sreću. Krhku poveznicu čini i lik Oposlovnice, sluškinje božice Mudrosti, koja "idejno"[55] povezuje dva svijeta jer odluči – odlazeći Kupidu dogovoriti razmjenu zarobljenih Plakira i Vile (što je preduvjet stišavanja sukoba Dijane i Kupida) – preuzeti obličje godišnice. Prepletanje ontološki različitih svjetova karakteristično je inače za *Tirenu* i *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena*, a zacijelo je takav bio i *Džuho Krpeta*, jer se iz sačuvanih fragmenata dade razabrati da je jedna priča oblikovana oko rustika Vodana, koji je zalutao u svijet bogova i božica (nedvojben je njegov susret s Plutonom), a druga oko Prolitja i Lita: Prolitje je zaljubljen u lijepu Lito, no ona mu ne uzvraća osjećaje pa Prolitje moli Kupida za pomoć.

Teško je razumjeti ukus šesnaestostoljetnih čitatelja/gledatelja, način na koji su doživljavali predstavu, a nije do kraja jasna ni logika koncipiranja *Grižule*; da je kojim slučajem do nas došao u fragmentima kao *Džuho Krpeta*, bilo bi ga nemoguće rekonstruirati. Ako se Držić pri osmišljavanju *Grižule* nije oslanjao o siensku pastoralnu komediju, a u oblikovanju likova samo djelomično nasljedovao žanrovska pravila (u slučaju Dragića i Grube, dok je Omakala, zbog uronjenosti u dubrovačku stvarnost, samo po tipologiji sluškinja, a po svemu ostalom izvorno koncipiran lik, kao i Miona

---

54 Nav. dj., str. 89.

55 "Evo ovim prizorom, kojim Mudrost šalje Oposlovnicu, a ona joj na citirani način odgovara, Marin Držić, zaštitnik godišnica, zapravo idejno povezuje dvije posve različite i paralelne radnje ove igre, naime borbu Dijane i Plakira i zapletaj Grižule i Omakale". Vinko Foretić, "O Marinu Držiću", *Rad JAZU*, 338, Zagreb, 1965, str. 36–37. I Frano Čale kaže da motiv godišnice, čiji će lik preuzeti Oposlovnica, ima "kohezijsku funkciju" (*Marin Držić: Djela*, str. 119), dok Slobodan Prosperov Novak u Oposlovnici vidi utjelovljenje piščeva glasa: "Poklisarska funkcija Oposlovnice začela se u mitološkoj razini scenske igre i na prvi pogled ne bi za druge razine bila bitna, da se u Oposlovnici u istom trenutku nije realizirao i rukopis vlasti i piščev glas na način koji u strukturi *Grižule* pokazuje, istina, samo na tom mjestu, pokušaj ali i opstrukciju spajanja antitetičnih svjetova. Upravo na tom, prividno tuđem mjestu, jer je u tom spoju inače bio šav pastoralne kurativnosti, Držić je pokušao osvojiti nešto dramskog prostora za sebe". *Planeta Držić: Držić i rukopis vlasti*, Cekade, Zagreb, 1984, str. 124.

i Radoje[56]), onda to "neuobičajeno djelo" (L. Košuta) možda treba tumačiti drukčije: umjesto identificiranja uzora u talijanskim predlošcima, treba u njemu tražiti *trajnu* temu, koju je Držić, uostalom, oblikovao u generičkim okvirima što su mu stajali na raspolaganju, pomalo ih slijedeći, pomalo reinterpretirajući. Stoga su pretpostavke rada sljedeće: a) glavna priča nije mitološka, nego rustikalna; b) kompozicija *Grižule* nije kaotična,[57] nije to djelo u kojem "glavne ideje ne nalazimo"[58].

Mislim da je Popovićevo tumačenje preusmjerilo pozornost s važnog aspekta drame, *zarobilo* ju u dobu kad je nastala; naoko sporedni, *divlji* dio *Grižule* i te kako je bitan, i to zato što je u njega Držić smjestio izvanvremensku priču, ponijevši se, uostalom, kao i svaki veliki pisac: univerzalnu temu survao je među likove obične. Da je *Grižula problematičan*, osobito je vidljivo kad ga se postavlja na pozornicu. O tome je iscrpno govorio Boris Senker, ističući tri zapreke: arhaičan jezik, žanrovska nečistoća,[59] ljubavna tematika. Doista, gledatelj koji dobro ne poznaje sadržaj *Grižule* teško će pratiti izmjenu prizora, ne razumijevajući o čemu je u komadu riječ ni kako povezati mitološke scene s rustikalnima. Fantastičnim će prizorima zacijelo biti očaran, osobito ako je riječ o ambijentalnoj predstavi, k tome popraćenoj zanimljivim kostimografskim aksesorijem; rustikalnim će se prizorima smijati, napose Grižulinim i Omakalinim nastupima. No, neće znati gdje tražiti interpretacijski ključ, neće znati, staromodno rečeno, odčitati poruku ni viđeno povezati s vlastitim iskustvom. U takvim okolnostima može tek zaključiti da je pribivao *lijepoj* predstavi. Budući da suvremenom gledatelju vile i Kupido više nisu zanimljivi (ne onako kako su bili gledateljstvu Držićeva doba), ništa mu ne znače spomeni dubrovačkih toponima (Podmirje, Garište, Među crjevjare, Prijeko, Među polače), ne reagira na Đuru Šilu, Džana Fidžina ili sentaliju,[60] ne može razumjeti život godišnica, a i ne razmišlja da

---

56 Riječ je o zaključcima analize Lea Košute, "Siena u životu i djelu Marina Držića", str. 49–53.

57 O "strukturi *Grižulina* scenskog kaosa" govori Slobodan Prosperov Novak: "Pred okom vlasnika kazališta i Grada, ali i pred očima gledanih gledalaca, prikazivala se tu raspadnuta konstrukcija, model teatra u krizi, bez čvrste točke gledanja i imenovanja. Piščeva maska u *Grižuli* je nepovezanost rečenica, izostanak sintakse i logike koja bi ih povezala!". *Planeta Držić: Držić i rukopis vlasti*, str. 122.

58 Vinko Foretić, nav. dj., str. 34.

59 "Druga je prepreka žanrovska osobitost *Plakira*, jedinoga Držićeva teksta pisanog kombinacijom stiha i proze. *Plakir* se najčešće određuje kao pastoralna komedija, dakle kao 'kontaminacija' dvaju 'čistih' žanrova: komedije i pastorale. (...) Prikazujemo li naime *Plakira* kao *Dunda Maroja*, kao 'čistu' komediju, dobro će funkcionirati prizori u kojima sudjeluju Grižula i Omakala, Radoje i Miona, Staniša i Vukosava, ali u takvoj predstavi neće biti mjesta za Dijanu, Kupida, Plakira i vile, pa ni za Dragića i njegovu Grubu. (...) Prikazujemo li *Plakira* kao *Tirenu* ili *Dubravku*, kao 'čistu' pastoralu, bez većih ćemo poteškoća riješiti prizore s Dijanom, vilama, Kupidom, Plakirom, Dragićem i Grubom. No što tada učiniti s Grižulom, Omakalom, Radojem, Mionom, Stanišom i Vukosavom? Kako pohotna starca, mučenu i napastovanu godišnicu i Vlahe sjediniti s vilinskim svijetom?". "Držićev Plakir i današnje kazalište", str. 103–104.

60 O gubitku konteksta vidjeti rad Miroslava Pantića "'Veliki smijeh' Marina Držića u svome

se iza Omakaline žalbe "Što bosa ideš?" (II, 6) krije samo jedna od teškoćâ života sluškinja (doista su hodale bose), *Grižulu* u kazališnoj izvedbi može doživjeti samo na razini scenografsko-kostimografske atraktivnosti ili biti oduševljen kojom glumačkom izvedbom.

Pišući o mogućnosti prevladavanja tih zapreka, Senker je istaknuo prvi, drugi i treći prizor drugog čina, smatrajući da *Grižulu* treba scenski realizirati kao priču o "lovu na čovjeka", odnosno o *lisičenju*: "Plakir (*sam*): ... One, videći me samoga, htje' će na mene udarit, er vile Plakira na samu ištu, a ja ću prid njimi uteć, – trijeba je lisičit! – one se će za mnom tisknut, tjerat me će, tako ih ću dovesti na stupicu. Nije ga vazda strjelami igrat, – varkami se je sada pomoć" (II, 3, str. 480). Te rečenice dakako podsjećaju na ponašanje Dunda Maroja i Mara u komediji *Dundo Maroje*, za koje Popiva kaže: "Lisiče otac i sin. Bože, tko će dobit?" (IV, 2, str. 362). Proistječe da su po nečemu vilinski i rustikalni svijet ipak bliski: u oba su dopuštena sva sredstva da bi se došlo do cilja, u oba je riječ o "prijetvornoj igri". Ističući *lisičenje*, Senker je ustvrdio da ljubav kao tema nije dovoljno zanimljiv motiv: "Da je u središtu djela moć novca, oružja, vlasti, religije, ideologije ili politike, ono bi zacijelo i privuklo čiju pozornost. Ali moć ljubavi...".[61] Ipak, je li doista tako?

III.

Grižula se oduvijek tumačio sa stajališta prošlosti: a) alegorijska dimenzija mitološke priče *otključavala* se u perspektivi pira i poruke o "čistoći djevice buduće žene i čistoći braka", a rustikalne fabularne dionice promatrane su sporednima u odnosu na vilinsku priču;[62] b) originalnost se tražila u odmaku od onodobne talijanske pastoralne komedije; c) pošto-poto se u drami htjelo naći tragova Držića-urotnika – u Omakalinim monolozima, u Stanišinim i Vukosavinim zdvajanjima,[63] u liku Oposlovnice.[64] Nije teško uočiti da je *Grižula* svejednako pružao *otpor*, utjelovljen u zaključcima o slaboj povezanosti mitološkog s rustikalnim svijetom,[65] primjedba-

vremenu i danas", *Glas CCCXL Srpske akademije nauka i umetnosti*, Odeljenje jezika i književnosti, knjiga 12, Beograd, 1984, str. 1–16.

61 "Držićev Plakir i današnje kazalište", str. 104.

62 Vinko Foretić, nav. dj., str. 37.

63 "Ne treba zaboraviti još dva oštra kritička akcenta najizravnije vezana s Držićevom osudom 'ludih' ljudi koji donose zakone i smetaju svijet, suprotstavljenih 'mudrima', o čemu sentencioznim stilom ali u vrlo jasnim aluzijama raspravljaju Staniša i Vukosava u trećem činu, dajući na vlastit način doprinos onakvu osvjetljenju smisla Držićeva teatra kakvo smo upoznali iz monologa Pometa i Tripčeta u *Dundu Maroju* i Dživa u *Skupu*". Frano Čale, *Marin Držić: Djela*, str. 119.

64 "Riječ je piščeva za tren uzela tijelo tek u Oposlovnici ili u posljednjoj Grižulinoj replici sa strgnutom maskom". Slobodan Prosperov Novak, *Planeta Držić: Držić i rukopis vlasti*, str. 127.

65 "Očito na brzu ruku i slabije komponirana od pređašnjih, ima ova igra još nekih neizjednačenosti: prizori se mijenjaju bez dovoljno povezanosti, stari je Grižula suviše apstraktan

ma da "sve to možda i nije dramatsko-umjetnički baš tako vješto izvedeno",[66] te da "poruke su se izgubile u zaigranom i zarotiranom svijetu scene u kojoj je pisac više nego u *Dundu Maroju* izgubio kontrolu nad tkivom predstave".[67] Premda pisana po narudžbi, kao, uostalom, i većina Držićevih djela, drama ipak nije *kaotična* ni bez "identifikacijskog ključa" samo zato što ju se ne može uklopiti u interpretaciju o subverzivnom i transgresivnom karakteru Držićeva opusa, koji kao da je otpočetka nastajao smišljeno, kao koncept literarne urote koja je progresivno vodila do stvarne opstrukcije aristokratske vladavine. Neće ipak biti da je Držić pisao drame vođen isključivo mišlju da će ih iz prvog reda gledati knez i moćnici Republike pa im treba – prikriveno – osporiti legitimitet; bilo je valjda i kakve radosti pisanja i radosti gledanja, neovisno o želji da se literaturom napakosti i bude politički angažiran.

Što, dakle, ostaje od *Grižule* nakon gubitka pirne atmosfere iz daleke 1556, kad više nema "crnookog" Vlaha i Kate, treba li ga poznavati samo zato što mu je autor kanonski pisac Marin Držić? Jednostavno rečeno: koliko nas se *Grižula* tiče, ne kao dio književne baštine nego kao aktualan tekst? Pretpostavka je rada da se *Grižula* može pročitati i izvan konteksta komparatističkih rasprava o talijanskim utjecajima, književnopovijesnih tumačenja o krizi renesansne svijesti (jer svako doba je doba krize), priče o osvjetljavanju Držićeva opusa u perspektivi firentinskih pisama, kazališno-sociooloških interpretacija koje traže lik u koji se navodno *izmučeni* Držić smjestio pa podilazi ili oponira "oku vlasti", koje nadzire i one koji igraju i one koji igru gledaju.[68]

Ne umanjujući dosege dosadašnjih interpretacija ni doprinose znanstvenika koji su otkrivali izvore tematsko-motivskog i žanrovskog nadahnuća, smatram da se vrijednost *Grižule* krije u artikuliranju problema koji je tištio Držićeve suvremenike, ali i čovjeka bilo kojega doba. No, dok je u *Dundu Maroju*, *Skupu* ili *Arkulinu* tema ogoljena, i nije teško odčitati tezu o lakomosti koja čovjeka pretvara u *bjestiju*, koja ne mari ni za što drugo doli za materijalna dobra te gubi svaki humani osjećaj prema bližnjem (čak i kad je riječ o vlastitom djetetu, kao u slučaju Dunda Maroja i Mara,

---

lakrdijski tip, Rade i Miona su slabo povezani s glavnom radnjom, starci mudruju uvijek na isti način". Mihovil Kombol, nav. dj., str. 158.

66 Vinko Foretić, nav. dj., str. 38.

67 Slobodan Prosperov Novak, *Planeta Držić: Držić i rukopis vlasti*, str. 127.

68 "Zbog toga je i ostao *Grižulin* svijet bez pravoga identifikacijskog ključa kako za moćnike tako i za gledane gledaoce, za one koji nisu znali gledati ako se za njih nije prethodno progledalo. (...) Zatvorivši se u sebe, postajući time kazališnom metaforom, predstava *Grižule* dolazi pred Dubrovčane koji je nisu znali gledati kao metaforu. Oni su bili sposobni gledati isključivo propisanu scensku metonimiju, slušati monolog institucije. Oko vlasnikâ Grada bilo je i vlasnik institucije kazališnog gledanja, i ono nije moglo pristati da se na sceni igra neka autonomna istina ili neka druga utopija bez mogućnosti zrcaljenja njih samih i njihove utopije". Slobodan Prosperov Novak, *Planeta Držić: Držić i rukopis vlasti*, str. 123–124.

Skupa i Andrijane, ili o sestri, kao u slučaju Viculina i Ančice – bitno je od Arkulina izvući kontradotu od tisuću perpera, dok se o sestrinskom zadovoljstvu ne vodi briga), u *Grižuli* je vremenski sveprotežna tema zakrivena, čemu donekle pridonose zbivanja s mitološkim likovima, gubi se u kontaminaciji priča o različitim svjetovima, čiji se likovi kreću u nedefiniranom prostoru (planina) i ne tiču se odviše jedan drugoga: Dijana i Kupido *opravljaju* svoje poslove, vode svoje bitke, ne zanimaju ih smrtni ljudi, rustikalni se likovi nikad ne približavaju Dijaninu dvoru, Grižula u njega neće ući čak ni ponižavajuće svezan u vreću, satiri se tek spominju, nema ih više na sceni.[69]

Za razliku od *Tirene* – u kojoj inače nema *prirodnih* ljubavi – gdje će vila zbog čovjeka umrijeti, zatim oživjeti te se pobrinuti za sklad, svima dodijelivši po jednu svoju družicu, u *Grižuli* je situacija drukčija: lijepog i mladog Ljubmira zamijenio je starac Grižula, smiješan kad govori diskursom kojim je Ljubmir patio za Tirenom, kladenac sa studenom vodom, zeleni pejzaž i hladovina zamijenjeni su spiljom i pustoši. U takvu okruženju našlo se nekoliko parova, svatko je iz svojih razloga doskitao u planine, no svi su u potrazi. Pitanje koje se postavlja jest: gdje tražiti težište drame – u vilinskom ili rustikalnom dijelu priče? Ukratko rečeno, mislim da se nalazi u rustikalnom svijetu, da međusobni odnosi Grube i Dragića, Mione i Radoja, Omakale i Grižule nude interpretacijski ključ, koji se može svesti na pitanje: može li čovjek pomaknuti granice svoje stvarnosti? Jer, svi likovi u *Grižuli* ispituju dokle mogu ići, a da pritom dobiju ono što žele, ili da ne izgube ono što imaju. Riječ je o potrebi iskušavanja vlastitoga ili tuđeg života, želji da se dobije više od onog što se ima, pri čemu se riskira dobitak ili gubitak, ovisno o vrijednosti s kojom se u danom trenutku kocka. Pritom motivi riskiranja nisu uvijek jasni, često ih je nemoguće objasniti; tek, nedvojbena je težnja da se napusti ono što se ima, premda je neizvjesno hoće li posljedice biti dobre ili loše, iako čovjeka uvijek vodi uvjerenje o pozitivnom ishodu.

Misao o neobjašnjivoj želji da ostavimo ono što nam je dostupno zbog nečega za čim žudimo u drami je izložena kroz priču o ljubavi.[70] U *Grižuli* se preispituju

---

[69] Nakon što ju Vila zamoli da ode nabrati cvijeća, od kojega će splesti vijenac za Grižulu, Omakala odlazi (III, 5), a kad se vrati, ispričat će kako ju je napao satir: "Rasuta, sjetna, tužna u pustinju išla! Jedva sam s dušom utekla! Njeki divji čovik dođe na me. Sjetna, pošla vilam posle opravljat: dušom mojom kako su ono sve nemani! Poslala me biješe navlaš, da bijedna zlo pođem. Blaženica me slȍbodî: ne znam ni kako utekoh onomu divjemu čovjeku!" (V, 5, str. 496).

[70] Priklanjam se mišljenju Franje Švelca: "Sve je u 'Plakiru' sazdano na kontrastiranju ljubavi: Gruba voli Dragića, Dragić vilu, a vila pada u zamku Plakiru; Grižula žudi za vilom, nalijeće na Grubu, priklanja se Omakali. Sve u sebi nosi svoju suprotnost, da se sva lica na kraju vrate u svoje okvire: Grižula uzima Omakalu, Dragić se vraća Grubi, Miona priznaje svoju ljubav Radoju. Sve se na kraju smiruje i pomiruje. U ljubavi, dakako, jer i 'Plakiru' je, kao i 'Tireni', kao i 'Veneri i Adonu', u središtu *svemoć ljubavi*". *Komički teatar Marina Držića*, Matica hrvatska, Zagreb, 1968, str. 244.

različiti tipovi ljubavi, različite mogućnosti ostvarivanja ljubavne želje,[71] no u njemu nije riječ o nedostižnoj ljubavi – kakvu je za Miljenka, Radata i Dragića pa i Ljubmira značila Tirena ili za Grubišu Venere – nego o ovozemaljskoj. I dok su u *Tireni* Ljubmir i Miljenko samci, Radatova supruga se samo spominje, Dragić je naivno dijete, a Vlade u *Pripovijesti* obećava Grubiši da će mu "u selu djevojku isprosit / gizdavu Veselu, ka ti će draga bit" (1, s. 123–124),[72] u *Grižuli* se prvi put u Držićevu (sačuvanom) opusu pojavljuju obje strane priče: Gruba i Dragić, Miona i Radoje, Omakala i Grižula. U takvoj konstelaciji transparentnijima postaju modusi čovjekova ponašanja, pitanje smislenosti i opravdanosti izbora, rascijepljenost među onim što se ima i što bi se željelo, ne kao ideal, nego kao realnost. Stoga bih se usudio ustvrditi da je motiv zaljubljenosti u vilu (Grižula i Dragić) utišan i povučen u drugi plan, a naglašena je ovozemaljska ljubav. Premda je Popović stupnjevao važnost rustikalnih priča (priča o Grubi i Dragiću "nije naročito interesantna",[73] o Mioni i Radoju je zanimljivija, a najzanimljivija je priča o Omakali i Grižuli, jer "sa ovim parom Držić je najviše osvežio svoju komediju"), mislim da ih se ne može procjenjivati kriterijem konvencionalnosti ili komičnosti, nego u širem kontekstu, budući da ni jedna od triju priča nema vrijednost sama za sebe, nego u usporedbi s drugima. Tek u perspektivi čitanja *Grižule* kao priče o izborima postaje razumljivo širenje fabule dionicama koje s mitološkim svijetom nemaju veze.

Držića je traganje za vilom malo zanimalo:[74] to je dug žanru, očekivanjima gledatelja, zabavna iluzija koja je uveseljavala pirničku publiku. Uostalom, nije ni mogao drukčije postupiti: ako je želio prikazati što se događa kad čovjek *povilini*, dakle izgubi vezu s realnošću, utopiju i nije imao kamo smjestiti doli u vilinske planine. To je i učinio, no istodobno je otišao korak dalje: uzdrmao je arkadijski krajobraz, pokazujući njegovu nesavršenost – Dijana i Kupido ne bore se za sklad, nego za moć, a tada su im dopuštena sva sredstva, pa i *lisičenje* (zamke), kako to na jednom mjestu kaže Plakir, ili pak Druga vila ("Oružje drugo, mnim, htil' bi se nego stril / za boj biti s timim ki trije gorske vil; / a to je i mi sad da varkami igramo, / proć jadu damo jad, proć himbi himbu damo", II, 2, str. 480). Mjesto iluzije raskrinkava se kao neidilično, u svakom slučaju nije onakvo kakvim su ga zamišljali Dragić i Grižula.

---

71 Sasvim je suprotnog mišljenja Slobodan Prosperov Novak: "Pojmovlje ljubavi, pravde i mira potpuno je napustilo scenski svijet *Grižule*". *Povijest hrvatske književnosti: od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604.*, II. knjiga, Antibarbarus, Zagreb, 1997, str. 406.

72 Kako se razvijala fabula *Džuha Krpete*, ne može se ništa suvislo reći.

73 "Plakir i vila", str. 89.

74 Vidi se to, među ostalim, i po tome što je Dragićev susret s Vilom smješten u dramsku pretpriču: "Je li gdje koja od mojijeh druga, da joj smijeh spovijem, uistinu smijeh! Pastirić me je jedan snašao: gleda, uzdiše. 'Zdrav, brajo' ja mu velim; a on meni govori: 'Dragić, vilo, da je tvoj!' A ja mu odgovaram: 'Ne budi moj, er ako te ja uzeh, osta uzet'. A on meni veli: 'Tvoj živ, tvoj mrtav Dragić! I ȍvo ti na čâs grudica: umijesi prjesnačić'. Rekoh mu: 'Grudicu primam, ma tebe ne uzeh, da se ne zoveš uzet; bit ti će uzdarov, drugovja me ćeš nać'. Ovdi pođoh ja, a on osta ondi". (III, 3, str. 484).

Vilinske planine, onako kako su koncipirane u *Grižuli*, mjesto su u kojem rascjep želja i mogućnosti postaje dramatično očevidan. Da bi vilinske planine destruirao i pokazao da sreća nije negdje drugdje, Držić im je kontrapunktirao bujan realni svijet Omakale, Grube i Mione: one svjedoče da je ideal uvijek bliže no što mislimo, ali ga iz nekog razloga ne vidimo, tj. spoznajemo ga tek nakon što ga izgubimo. I dok je u *Tireni*, *Pripovijesti* ili *Džuhu Krpeti* Kupido odašiljao strelice da bi u nečijem srcu probudio ljubav, u *Grižuli* postavlja zamke. Zato vilinski svijet nije svijet ljubavi, nego svijet u kojem se osvješćuje da zbog iluzija lako propuštamo ono što imamo. U distopijski oblikovanim vilinskim planinama u *Grižuli* Košuta je vidio moralnu pouku: "Kad obični ljudi prijeđu granice koje su im kao ljudima određene i dođu u dodir s nadnaravnim vilinskim svijetom, oni postaju komični i žrtve nemira i nesporazuma".[75] Joanna Rapacka pak u svemu otkriva oproštaj sa savršenom Ljepotom, Istinom i Dobrotom, koje je moguće dosegnuti u stvarnosti, ne samo u poeziji.[76] Oba su tumačenja točna, tek što mi se čini da je nužno proširiti njihovu povijesnopoetičku perspektivu: u Držićevo je doba utopija bila locirana u arkadijski krajolik, u današnje ona za nekoga može biti Amerika, dobitak na lotu, korektivni kozmetički zahvat, uspjeh u svijetu *showbussinesa* itd. Jedno je međutim uvijek isto, neovisno o kojem je vremenu riječ: uvjerenje da se sreća nalazi ondje gdje nismo. Valjda zato mnogi moraju *otputovati* da bi naposljetku shvatili da su ideal ostavili na mjestu s kojega su krenuli. Hoće li biti te sreće pa će ih u povratku dočekati Omakala ili Gruba, drugo je pitanje.

U *Grižuli* se ta tema oblikuje kroz različite varijante muško-ženskih odnosa: ostaviti osobu koja te voli (Dragić), radost i uživanje u razmjeni ljubavi (Miona), muško iskazivanje osjećaja (Radoje), borba za ono do čega ti je stalo (Gruba, Radoje), nerazmjer između želja i mogućnosti (Grižula i Omakala). Traganje za idealom u *Grižuli* nije ni približno isto kao u *Tireni*, iz arkadijskog svijeta premješteno je u zemaljske okvire, o njemu se ne pripovijeda alegorijski, nego jezikom stvarnog života. Mitološki sloj *Grižule* nema više *uglađenog* pastira koji traga za vilom, nego pripovijeda o sukobu među fantastičnim bićima; vilinska je ljubav zatomljena, vile se Grižuli rugaju ("U ovoj planini stoje satiri i stoji jedan smiješan remeta, koji nas vile vele čini smijejat: upije, dan i noć pomoć pita", drugi prolog, str. 474), sve je to daleko od klasične pastoralne situacije u kojoj vila doduše ne dopušta *uzmnožnom* pastiru da ju dodirne, ali joj njegovo ljuveno uzdisanje nije mrsko.

Premda su interpretacije *Grižule* isticale sukob između Dijane i Kupida i njegova sina Plakira kao središnji, u njemu se ne nalazi poruka djela, nego u trima rustikalnim pričama. Čale je dobro zapazio da "mitološko-vilinski svijet nužno je ostao na

[75] "Siena u životu i djelu Marina Držića", str. 53.

[76] "Marin Držić i kriza renesansne svijesti: od *Tirene* do *Plakira i vile*", u: *Zaljubljeni u vilu*, Književni krug, Split, 1998, str. 107–113.

razini svoje puke alegorijsko-strukturalne funkcije",[77] nadjačao ga je svijet Grube i Dragića, Mione i Radoja, Omakale i Grižule. Pripovijedajući o pohotnom Grižuli i njegovu neuvjerljivom petrarkističkom *bersanju*, o Dragiću koji "slijedi vile koje uzimlju", o zdravoj erotskoj napetosti među Mionom i Radojem, Držić je izložio priču koju je moguće odčitati samo usporedbom triju ljubavnih sudbina, pri čemu kao mjerilo služi priča o Mioni i Radoju. I ako gdje u drami treba tražiti poruku i vrijednosti za koje se pisac zauzimao, onda je to u njihovoj ljubavi, ona je, kolokvijalno kazano, mjerilo svih stvari.

Što se mene tiče, Grižula uopće nije – kako je tvrdio Kombol – "suviše apstraktan lakrdijski tip",[78] a ne vidim ga ni kao predstavnika "oronule aristokracije".[79] On jest *senex comicus*, no iz današnje, a valjda i svake druge perspektive, riječ je o ostarjelu muškarcu koji naivno vjeruje u vlastitu seksualnu moć, ne zna realno spoznati svoje godine, uvjeren je da još uvijek može birati, to je muškarac u kojem bukti požuda, koji, slikovito kazano, ne može prihvatiti da je njegovo vrijeme prošlo. Posve nekritičan prema sebi, pokušava, "staračkom prepredenom senzualnošću",[80] zavesti Grubu i Omakalu. Kad prvoj kaže: "Na travici zelenoj da počinemo. (...) Jeda ćeš, brajo, uljesti, da počineš" (I, 3, str. 476), a ona ga odbije primjedbom da je *grub*, tj. ružan, ispsuje ju, uvrijeđen jer ga je podsjetila na surovu, ali neizbježivu stvarnost – naime, duh možda jest mlad, ali je tijelo ostarjelo: "Ja grub?! Gruba ti mati, grub ti otac, sve ti grubo; gruba i ti bila!" (I, 3, str. 476). S Omakalom postupa na isti način: obraća joj se deminutivima (*kćerce*, *momice*, *ovčice*, *kokošice*, *smokvice*, *košutice*), hini brigu ne bi li ju uvukao u spilju,[81] no malo zatim, kad se pojavi Vila, licemjerno umanjuje njezin značaj: "Čeljade je, rozice, – dobra je ovako, ne umije ništa, puštenica je, promjenjuje gospođe. (...) Iz Grada je gdjeno su Među crjevjari i Prijeki i Među polače, gdi se djevojkam zapinje" (III, 4, str. 485). Na kraju, kad osvijesti da su vilinske planine za njega pustinja, u doslovnom i metaforičkom smislu, okreće se Omakali, godišnici, sličnoj onoj od koje je pobjegao, shvaća da mu u zemlji gdje "zamčice se zapinju" nije mjesto te da treba uzeti ono što može uzeti, a ne žudjeti za onim što nije i nikad neće biti njegovo. U Držićevo doba moglo je u karakterizaciji Grižule biti podsmjehivanja navadi starijih muškaraca da se žene mladim djevojkama; no, ako danas nema ni staleške endogamije, ni muškog (očeva, bratova) autoriteta kad je riječ o raspolaganju ženskom sudbinom, ni odredbi o mirazu, muška žudnja za ženskom mladošću nije nestala, samo je poprimila druge oblike.

---

77 *Marin Držić: Djela*, str. 120.

78 *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, str. 158.

79 Leo Košuta, "Siena u životu i djelu Marina Držića", str. 52.

80 Živko Jeličić, *Marin Držić Vidra*, str. 87.

81 "Kćerce, momice, djevojko, obidi uokolo, da ne upadeš u stupicu; ovčice, da te vuk ne uije, iz travice da mi te zmija ne peči", II, 6, str. 481.

O Omakali se mnogo pisalo, uvijek sa simpatijama.[82] Strogo gledajući, taj lik nema nikakvu dramaturški važnu ulogu, on je naoko u dramu uveden samo da bi izgovorio monolog o vlastitoj sudbini. Ipak, bez Omakale lik Grižule ne bi bilo smislen, odnosno ne bi bilo moguće portretirati tip muškarca kakav utjelovljuje *remeta*, a ni tip muško-ženskog odnosa kakav taj par predočuje. Premda ugnjetavana, Omakala ipak nije izgubila dostojanstvo, a ni osjećaj za pragmatičnost, neće ona popustiti Grižulinim lascivnim prijedlozima, brzo će shvatiti s kakvom osobom ima posla: "Nuti, sjetna, čudâ i lažâ što govori, gospo, bijela vilo! A meni je rekao da me će uzet; a nuti sada što govori!" (III, 4, str. 485). I premda se isprva opire njegovoj molbi da ga pusti iz vreće, predbacujući mu: "Što me omakaš? Poď vilu uzmi. Reče me uzet, pak nut nebogo!" (V, 5, str. 497), na kraju sklapa mudru pogodbu: pristaje biti Grižulina *domaća* jer će joj to donijeti povlastice, koje iz njezine perspektive čine dobar život (suknja), a opamećeni Grižula joj k tomu obećava i "cokule na bnetačku", zacijelo iste onakve kakvima ju je nekoć gospodarica tukla.[83] Omakala je ta koja Grižulu vraća u stvarnost, tek u njezinoj prisutnosti Grižula spoznaje predimenzioniranost svojih očekivanja: smještanje ideala znatno više no što ih objektivno može dosegnuti. Jednostavno rečeno: Grižula je shvatio da je njegova *vila* Omakala, rastao se od usahle putenosti, *pokorio* se spoznaji da je pokraj sebe dobro imati nekoga tko će ga prihvatiti takvoga kakav jest, makar slutio da u pogodbi koju je sklopio s Omakalom ima kalkuliranja – bolje uzeti ostarjela muškarca, koji će ti kupiti suknju, nego biti poniženo biće.

Za razliku od Grižule, koji nije imao *vilu* pokraj sebe, nego ju je naknadno otkrio, Dragić ju je imao, no svejedno ju je napustio. Obično se Dragića opisivalo kao konvencionalan lik pastira koji se zaljubljuje u vilu, ostavlja sve što ima i kreće u potragu. Tako su ga vidjeli Skok, Popović i Košuta, koji je inače primijetio da je Skok pomiješao "siensku arkadijsku pastoralu s onom rustičnom iz *Plakira*".[84] Doista, po tipologiji likova karakterističnih za pastoralnu dramaturgiju Dragić jest tradicionalno oblikovan, tek što mu je Držić dodijelio replike koje ga predstavljaju kao pitomo, naivno, uz dubrovački kraj vezano biće: "Grube, lijepa ne gruba, oprosti mi. Sve tebi: mriljulj pitomi i grlice koje sam onomadne izeo iz gnijezda, i šarulja moja ovčica, – sve ti na darov, a ja se vili dah. Ne imam kad stât – pođoh. Zbogom! Tvoj sam njekad bio, sad nijesam tvoj ni moj. Tko me uze, uze!" (I, 6, str. 478). Po tome je sličan Miljenku iz *Tirene*, koji

---

82 "U Omakali se može zapaziti duboko osjećanje Držića za sudbinu malog, zgaženog čovjeka, kao što je dubrovačka godišnica. Kao da je pao zastor ironije i sarkazma, a ostao potresan dokument o jednom izgubljenom životu. S Grižulom se Držić izruguje, ironična i prpošna je glazura na liku Grizivina, a u riječima Omakale nema komike. Čovjek koji se obijesno smije svemu oko sebe, pa i samom sebi, prvi put zastao je pred likom Omakale bez smiješka na usni". Živko Jeličić, *Marin Držić Vidra*, str. 90.

83 "A gospa me se meće cokulom: 'Oslico, što su tolike besjede s gospodarom i raspredance?'", II, 6, str. 483.

84 "Siena u životu i djelu Marina Držića", str. 53.

vili ljubav materijalizira u predmetima svojega svijeta ("Jes mlika, jes sira i, ktomu još bolje, / ljubavi i mira, jes brašna dovolje", II, 3, s. 583–584, str. 221).

No, ono što Dragića *spašava* tipizirane uloge upravo je Gruba, koja je samo djelomično konvencionalan lik, no u interakciji s Mionom i Radojem dobiva dimenziju koju slični likovi nemaju. Gruba je naime simbol postojane ljubavi, ona ne uzmiče pred odbijanjima i zaprekama. U paru s Dragićem utjelovljuje situaciju u kojoj je ideal u posjedu, ali je toga svjesna jedna strana, dok druga misli da od boljega postoji još bolje: "Dragiću nevjerni, Dragiću nemili, Dragiću nedragi, da li ìde za drugom a tvoju ljubi ȍstavî? Ostavljaš ka je tvoja, a slijediš ko t' ne more bit!" (I, 6, str. 477). Gruba je lik s kojim će se rijetko tko – ako nema stanovitih životnih iskustava – identificirati: njezin očaj i zdvajanje u prvi mah mogu izgledati nedostojanstveno, jer nitko ne želi moliti ljubav. Uostalom, Miona joj savjetuje: "Luda ti si i ti toliko se brižit! Ja bih tjerala po gori vjetrovuše" (IV, 4, str. 491). No, Grubu ne vode zakoni razuma, nego srca: "Mione, da bi mi srce sa mnom bilo! Da je sa mnom, mirna bih bila". Čvrsta uvjerenost da je Dragić njezin ideal nije samo pastoralna konvencija: riječ je o živom, izvanvremenskom stajalištu koje je mogao razumjeti (i doživjeti) čovjek Držićeva doba, ali koje nipošto nije strano ni današnjem. Gruba govori isto što i Dragić, samo što ona zna da je pronašla ideal: "Moja Mione, da bi meni Dragić bio kakav je Radoje, ja neboga sada ne bih tužila; a kad se sam njemu dala, veće sam njegova, a nijesam moja" (IV, 4, str. 491). Za razumjeti Grubinu zaljubljenost nije dovoljno posegnuti za pastoralnom tradicijom, nego se hoće i životnog, osobnog iskustva, jer samo ono omogućava odčitavanje smislova zbog kojih *Grižula* može biti nešto više od *ljupke* drame koja je svojedobno uzveličala jedan pir.

Miona i Radoje najljepši su par u *Grižuli*. Točno je uočio Košuta: "Suprotno ovima (tj. Grubi i Dragiću – nap. M. T.), Rade je jednostavan pastirić koji, iskrenim i autentičnim lirizmom, u oktavama narodnog podrijetla, obasipa svoju Mionu darovima i obećanjima. Ničeg arkadijskog ni siensko 'rustičnog' nema u ovom liku, kao ni u liku skromne Mione koja po svom smjelom 'feminizmu' nagovješta Corische iz baroknih pastorala".[85] Premda je još Popović istaknuo simetriju u koncipiranju parova Gruba – Dragić / Miona – Radoje (u prvom slučaju voli žena, a muškarac izmiče, u drugom je obratno), njegovu tvrdnju treba nadopuniti. Naime, ti parovi ipak nisu isti: dok Dragić napušta Grubu i odlazi za vilom, Miona ne napušta Radoja, ona samo koketira, uživajući u njegovoj nježnosti, ni u jednom ga trenutku ne misleći ostaviti. Oba su lika zanimljiva i neobična na svoj način. Miona je samosvojna, lukava djevojka, svjesna da je ideal pronašla i ne razmišlja da za nju postoji štogod bolje. Samouvjerena i zadovoljna, prekorijevat će Dragića i tješiti Grubu: njega će podsjetiti da je život jedno, a maštarije drugo ("Sjetan i brižan ne pošao! Komu Grubu ostavljaš? Tjerao se i istjerao se! Komu mlado čeljade ostavljaš? Pundurlija ti slatka; neka, na' ćeš po pustoj gori tko ti će večeru povidat i tko te će od buha opuđat!", I, 6, str. 478), dok

[85] Nav. dj., str. 53.

će Grubu uvjeravati da ima i drugih mladića osim Dragića te neka uživa u slobodi. S Radojem je dopadljivo ženski razigrana, sretna što joj daruje toliku pažnju. Ne bih rekao da iskušava njegovu ljubav – sigurna je u nju jer su Radojevi osjećaji transparentni. Glavna joj je isprika majka: njezino dopuštenje Radoje treba imati da bi mu se potpuno prepustila. Dakako, njezino je opravdanje retoričko; ona je utjelovljenje arhetipske ženskosti koja u laganom otporu i nepristajanju na prvo udvaranje ne vidi ništa loše, dapače, takvo ponašanje drži učinkovitim: "Ah, ah, brižna Radoja! Za Mionom plaka. Isto mi ga je drago gledat gdje mu se srce trese. Ušnuli mu se prjesnačić, a bogme ga bez mene, Rado, neć mucnut. Bijedan, prije bi izdahao neg bi bez mene vragutijem se bokunom založio. Da je ovdi koja djevojka, naučila bih je; ma ne bih, ako mi ne bi što dala. Djevojke, gdje ste? Kad ti djetić govori: 'Uzmi me!' ti mu reci: 'Ne smijem od majke'; a kad ti reče: 'A ja te ću isprosit u majke', ti mu reci: 'Kad majka reče!' da mu izmamiš i svile i da bez tebe vragut bokun ne ruča" (III, 2, str. 484). Uopće, Miona je u *Grižuli* nositeljica zdravorazumskog prosuđivanja, njoj je dodijeljen monolog o ženama bez kojih muškarci ne mogu, iako ih smatraju rodno nižim bićima, koje bi trebale govoriti samo ono što im oni odobre (pri čemu rabi kulturološki zanimljivu metaforu: "'A ne rec' to prid ženami, a ne nauč' to žene!', kako da su njim žene papagali, da onoliko govore koliko ih uče", IV, 4, str. 491), žaleći za vremenima amazonki. Već je Popović zapisao da njezine riječi zvuče kao da su namijenjene "nekom feminističkom programu",[86] i ta će karakterizacija do danas ostati temeljna odrednica toga lika, što je u neku ruku i prirodno, budući da Miona zastupa za ono doba progresivna stajališta.

Radoje je najnježniji muški lik cijeloga Držićeva opusa.[87] Ne skriva koliko voli Mionu, bez nje ne bi jeo, s njom bi sve dijelio, a osobito su zgodni prostodušnošću

[86] "Plakir i vila", str. 90.

[87] Odnosu Radoja i Mione sličan je odnos Munua i Grube iz *Skupa*: u razgovoru s njom ne skriva da ju voli, u monolozima također: "Kud uteče, striljico? – Ava, ja i gospodar sad smo dva. Ja viđu: i mene poče srce boljet. Bogme bih ju uzeo da me hoće. Poslao me je gospodar na posao; pri svomu poslu gospocki se ostavljaju. Gospar sada i djetić – ognjic naš srčani žeže, bogme nazbilj! Vražica ova sva mi je u srcu, brate. Hoću li za njom? Ma ὃvo mi gospodara. U vraga ti koža, je li me čuo?" (II, 2, str. 439). Munuo Grubi nudi *vjeru*, obećava joj ugodan zajednički život (IV, 6), a kad nađe Skupovo blago, planira napustiti Kamila i pobjeći, ali pritom razmišlja kako će i Grubu povesti sa sobom. Gruba je pak slična Mioni po vragolastom odbijanju, što Munua, naravno, uzbuđuje ("Strilja ti je, a što mi se veće zadražuje, to mi veće srce užiže", IV, 6, str. 455), no da je njezino nećkanje tek zamaskirana zaljubljenost svjedoči razgovor između nje i Dživa, sastavljen od eliptičnih rečenica i nedorečenih misli, a zapravo jasan: "Gruba: ... Gospodaru, smijem li ti rijet? // Džīvo: Smiješ. Što je? Govori. // Gruba: Ono Munuo... // Džīvo: Što Munuo? Govori. // Gruba: Munuo... bogme me je sram! // Džīvo: Što je Munuo? Reci. // Gruba: Ništa, nije ništa. // Džīvo: Ništa! Što je Munuo? To 'ništa' bogme ćeš rijet! // Gruba: Jezus, nije nijedno zlo. // Džīvo: To što je govori. // Gruba: Ono govori: 'Hoć za mene poć?' a ja mu sam rekla: 'Idi!' // Džīvo: Ah, ah, ah! Ti mu si dobro rekla, vazda mu tako reci. Pođ' u Dobre, rec', idem ja sad tamo. // Gruba: Gospodaru, ako mi što veće Munuo reče, što mu ću rijet? // Džīvo: Rec' mu: Idi! // Gruba: Hoću. // Džīvo: Ova se je vražica razigrala. Bogme smijeh!" (IV, 9, str. 456–457).

prožeti osmeračkі kupleti koje razmjenjuje s Mionom (IV, 3, str. 490). Zapravo, po emocionalnom statusu on je Grubin parnjak; u najvažnijoj rečenici koju izgovara, a najtočnije ga karakterizira, otkriva da razumije zaljubljenu ostavljenu ženu: "Bijedna Mione, kad srce gori – gori; nije kamo tugu utećі" (IV, 4, str. 491). Zato Gruba i predbacuje Mioni – kad ova ustvrdi da se nikad ne bi udala – da ne zna cijeniti ono što ima, rabeći pritom metaforu hrane: "Brižna Miona, puhala na vruć ukrop!" (IV, 4, str. 492). I danas Radojevi iskazi ljubavi izazivaju ganuće, ne samo zato što su Držićeve drame prepune lakomih, emocionalno opstipiranih likova, škrtih i kad je o novcu riječ, ali i kad je riječ o brižnosti, nego i zato što je upravo u tom liku ocrtan tip muškarca koji se ne stidi svojih osjećaja. Njegovu snagu čini sigurnost u ideal: "Mione, tako sjetna ne hodila, uzmi ti mene: ja neću bježat, vazda ti ću i od ručka i od večere štogodi dohranjevat. A meni vazda baba ušne i kad se siri i kad se mijesi. (...) Za tebe ih hranim, Mione, a maja veli vazda: 'S Mionom čuva' živo'. A kad ti ću, Mione, ukazat gnijezdo staglinâ koji lijepo poju?" (I, 7, str. 478); "Voh, Miona, Miona! Bijedan, kako ju izgubih! Mione, da li uteče od mene? Bogme ću maji rijet er bježiš od mene, a dohranio bijeh da ručamo; a ti vjetar što vjetar! Ne bježi, Mione! Bogme u bisacijeh nuta prjesnačić ti nosim! Bogme sad dozvah Pribisavu, a ti ga ne ȍkusî vragut kus. Bijedan, ako i bježi od mene, bež nje ne mogu vragut bokun okusit. Istom ono kad mi reče: 'Rade, Radiću!' tako mi se srce i strese. Nije je, bijedan, a živo mi u goru űdarî. Kec ovamo, pusto ostalo!" (III, 1, str. 484). Ipak, kad Miona pretjera, zaprijetit će joj, ali ni tada neće propustiti istaknuti koliko mu je do nje stalo: "Mione, znaš ka je? Hoć se ne udat, tad neće ni svatovi po te doć, ni se će pjet, ni se će igrat. Ako ćeš plakat, plači; ako li ć se veselit, Radoje je tvoj" (IV, 4, str. 491). Kad ona prizna da je *slaba* na te riječi ("Brižan, Radoje, onjezijem slatkijem riječmi me veže, lisico!", IV, 4, str. 491), još će jedanput potvrditi svoju bezuvjetnu ljubav, obećavajući joj ono što bi svatko poželio – slobodu u vezi: "Hodi sjemo, Mione! Uzmi ti mene, a da sam tvoj, a ti tvoja budi" (IV, 4, str. 492). Za takvom bi osobom i dandanas svatko uzdahnuo! Što će nakon toga preostati Mioni nego da ga neodoljivo ženstveno, tobože usput, priupita: "Što maja reče, nijesam li ti rekla?" (V, 3, str. 495), i dalje ustrajavajući na igri zavođenja, neizravno potvrđujući ono što se znalo od samog početka – Miona i Radoje ne moraju otići u vilinsku planinu da bi našli sreću.

Smatram da je važno istaknuti da je Držić u *Grižuli* ponudio tipologiju ljubavnih odnosa. Naravno, svaki par obrise dobiva tek u usporedbi s drugim parovima, tek u susretu postaje vidljivo ono dobro i loše, postaje očigledno kako Držić govori o pitanju osobnog izbora, mudrosti u procjeni onoga što čovjek može, a što želi. I dok u *Tireni* Ljubmir, Miljenko i Dragić nikog ne ostavljaju, kao ni Grubiša u *Pripovijesti*, u *Grižuli* više nije riječ o posljedicama izbora koji se tiče samo onoga tko ga je načinio, nego pravo na glas dobivaju i oni ostavljeni. Mislim da se iz analize vidjelo da tri para predstavljaju tri različita puta potrage za srećom, koja se nisu promijenila do danas: Grižulin ideal nadmašuje njegove mogućnosti, on mora spoznati i sniziti granice svojih želja, vratiti se u realnost, shvatiti da je za njega pustoš ono što je za nekoga planina. Ako je ikad i posjedovao ideal, u međuvremenu ga je izgubio, pa,

nekritičan prema sebi, hoće zavesti Grubu i Omakalu, nuzgredno ih iskoristiti na putu do onoga što misli da mu pripada (vila). To su, ipak, samo staračke želje, proizišle iz nesklada među onim što se subjektivno želi i što se objektivno može.

Gruba i Dragić ilustriraju situaciju u kojoj je ideal pronađen, pri čemu jedna strana to zna, a druga ne pa pokušava naći štogod bolje. To je situacija dvostrukog rizika: ne pronaći ideal, a pritom osvijestiti činjenicu da si ideal imao pa izgubio. U *Grižuli* njihova priča završava *happy endom*: Gruba je sigurna u vlastite osjećaje pa se za ljubav bori, na kraju se i Dragić otrijezni ("Bijedan Dragiću, išao za vilama, a tužan se tukao po pustoj gori i doli! Bijedan, za vilama, koje me uzeše, ter ni ne znam gdje sam ni kamo grem. Ah da mi je vjernu moju Grubu naći; š njom bih se domome vratio!", V, 1, str. 494), a dobivaju i kratak, ali emotivan Vukosavin blagoslov: "Hodite, starali se zajedno!" (V, 3, str. 495). Grubina i Dragićeva priča zapravo je opomena. Mionin i Radojev odnos najzdraviji je i vrijednosni je normativ o koji se omjeravaju preostale priče: zadovoljni su jer su jedno drugomu ideal, i toga su – što je najvažnije – svjesni. U odnosu na Grubu i Dragića te Omakalu i Grižulu taj se par nikamo ne mora vratiti jer nikamo nije ni otišao.

Grižula govori o opasnosti neopreznog napuštanja onoga što je čovjeku dostupno, zanemarivanja ljepote koja mu je nadohvat ruke, makar se u prvi mah činila nesavršenom. Zato mislim da je ključna rečenica cijele drame ona koju izriče Miona, gnomično sažimajući vječni čovjekov problem – nezadovoljstvo postojećim i glad za nedostižnim, zabranjenim i apstraktnim: "Zato se reče: 'Što imam, ne marim; što ne imam, žudim; a pritio lonac, ne okusivši, zasića, a mledan, i jedući, glad budi'" (V, 3, str. 495). Unatoč svemu, *Grižula* je optimistična drama upravo zbog Mione i Radoja, koji ne traže sreću drugdje nego jedno u drugome: oni "nikad nisu vidjeli ni kladenac ni vilu. U njihovu svijetu nema obmana i privida, ali nema ni savršenstva, ovdje ništa ne može biti 'liepo', nego u najboljem slučaju samo 'gruboliepo'. To je svijet gdje *Hrabar mladi kupus sadi* i polje kupusa mora nam zamijeniti magijski krajolik *kon jezera*".[88] Kroz tri naoko sporedne "nearkadijske" priče Držić je izložio misao o granicama između žuđenog i mogućeg, ideala i stvarnosti, onog što želimo i što možemo dobiti, pokazujući da se sreća nalazi u zbilji koju živimo, no najčešće je nismo svjesni. Stoga aktualnost *Grižule* nije u alegorijskoj glorifikaciji braka, nego u priči o ljubavi koju ne treba tražiti onkraj poznatog i dostupnog.

[88] Joanna Rapacka, "Marin Držić i kriza renesansne svijesti: od *Tirene* do *Plakira i vile*", str. 113.

The Reading of Grižula from another Angle

Summary

The paper reinterprets the thesis found in older literary historiography that in Držić's drama *Grižula* the mythological story about Dijana, Kupid and Plakir is more important than seemingly secondary stories about Gruba and Dragić, Miona and Radoje, Omakala and Grižula. The analysis of these characters and their relationships shifts the focus from the allegoric interpretation of fantastic events to the interpretation of the universal story about the mismatch between ideals and reality, and between what one wants and can get. Držić dealt with different types of relationships between men and women to articulate the issue of personal choice and happiness in our reality, which we are often unaware of. The contemporary interpretation of *Grižula* aims to determine whether it relates to modern readers, and whether the characters are only a variation of conventional types found in pastoral dramas, or whether they are burdened with universal human dilemmas faced by modern men.

Mihaela Girardi-Karšulin
Institut za filozofiju
Zagreb

GRAD DRŽIĆEVIH KOMEDIJA I RENESANSNA FILOZOFIJA GRADA – STVARNOST I REFLEKSIJA

U članku želim razložiti filozofski, renesansni političko-filozofski obzor Držićevih komedija (na primjeru komedije, kako je sam Držić zove, *Tirene*), odnosno elaborirati renesansne filozofske pretpostavke Držićeve koncepcije grada i zajedništva ljudi. Te pretpostavke razložila bih prije svega na predlošku Petrićeva *Sretnog grada* (1553) koji je za to posebno prikladan jer nije riječ o renesansnoj utopiji, nego o usavršavanju postojećih oblika zajedništava, a moguće je da je Petrić pri pisanju tog djela imao u vidu upravo Dubrovnik. Da je Petrić na neki način bio povezan s Dubrovnikom, vidi se i po tome što je u Veneciji 1573. objavio Kotruljevićev traktat o trgovini (autograf izgubljen – 1458; prijepis Napulj 1475). Pritom je riječ o tematici koja je jednako važna, kako u Držićevu djelu, tako i u Petrićevu *Sretnom gradu* i općenito za problematiku ljudskog zajedništva. Nije riječ o mogućem utjecaju, nego o zajedničkim renesansnim pretpostavkama i možda o glavnoj ulozi koju u tome igra Dubrovnik. Osim toga, iako je Petrić mlađi, jednim dijelom života bili su suvremenici.

Polazim od pretpostavke i uvjerenja da su potka svih Držićevih drama međuljudski, društveni odnosi koje u antičkoj tradiciji uobičavamo zvati *gradom*. Taj naziv posebno je zavodljiv kad je riječ o gradu o kojem se uvijek govori s toliko zanosa – kako se govori o Dubrovniku – kada je riječ o Gradu. Ja se, naravno, u referatu ne mogu pozvati na sva Držićeva djela, pozvat ću se samo na *Tirenu*, ali to činim s s pretpostavkom, da ono što se može reći o gradu u *Tireni*, *mutatis mutandis* vrijedi općenito za Držićev prikaz života Grada.

Tirena je posebno prikladna za analizu Držićeva viđenja grada iz više razloga. Prvo: sam naslov *Tirena* čini se da ima veze s gradom, aluzija je na osnivanje grada (kako je to utvrdio Luko Paljetak)[1]; drugo: *Tirena,* drama, pastorala, koju sam Držić

[1] Usp. Luko Paljetak, *Hrvatske teme*, Matica hrvatska, Dubrovnik 1999. str. 41-42. Paljetak drži da je ime Tirena izvedeno iz muškog oblika imena Tiren ili Tirsen. U tom slučaju ime Tirena može se smatrati Držićevom aluzijom na Tirsena (Tirena) koji je po Herodotu (Hdt. 1,94) poveo iseljenike iz Lidije u Tireniju (Etruriju).

u posveti "Svitlom i uzvišenom vlastelinu Maru Markulji Puciću" zove *komedijom*,[2] odvija se *izvan* Grada, u dubravi koja među ostalim čini Dubrovnik onim što on jest. Stoga je *Tirena* manje prikaz grada, a više je, svojim odmakom od Grada, pogodna da bude refleksija o gradu, osvrt prema gradu. I treće, ali ne i najmanje važno: *Tirena* počinje doslovnom pohvalom Dubrovnika.[3]

Odnos Držićevih djela i renesansnih filozofsko-političkih promišljanja bio je uočen već i prije. Tako su urotnička pisma Držićeva kao i njegov lik Pometa uspoređeni s Machiavellijevom koncepcijom vladanja,[4] a u *Dundu Maroju* povezuju se negromantove Stare Indije, u kojima nema privatnog vlasništva, s utopijskim[5] renesansnim mišljenjem Thomasa Morusa.[6] U vezi s tim smještanjem Marina Držića u horizont renesansne političke misli držim da je usporedba s Machiavellijem vrlo plauzibilna, ali da je asocijacija na utopističko mišljenje po mojem mišljenju dosta formalna. Dokidanje privatnog vlasništva je, doduše, jedno od bitnih određenja utopističke koncepcije; međutim – u Držića je nepostojanje *imena moje i tvoje*[7] predstadij društva (Indija Starijeh) koje se potom degradiralo u društvo koje je

---

2 Usp. Marin Držić, *Djela*, priredio Frano Čale, Biblioteka TEMELJI, knjiga treća, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1979. str. 216.

3 Usp. Marin Držić, *Djela*, priredio Frano Čale, op. cit., str. 227.

4 Usp. Marin Držić, *Djela*, priredio Frano Čale, op. cit., str. 35-38 ("O životu i djelu Marina Držića").

5 Usp. Marin Držić, *Novela od Stanca, Tirena, Skup, Dundo Maroje*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 6, priredio Milan Ratković, Zagreb 1964², str. 13.

6 Utopijsko tumačenje negromantovih Indija Starijeh bilo je i osporavano, a Košuta ih tumači kao prepričavanje srednjovjekovnih alegorijskih putovanja. Usp. Leo Košuta, "Pravi i obrnuti svijet u Držićevu *Dundu Maroju*", u knjizi *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću* (1508-2008), urednici: Nikola Batušić i Dunja Fališevac, Zagreb 2008, str. 263-306.

7 Usp. Marin Držić, *Djela*, priredio Frano Čale, op. cit., str. str. 343 : "Tuj ne ima imena *moje* i *tvoje"*. Takvo društvo Držić zaista nema pred sobom kao postojeći predložak, no tu nije riječ o utopiji i utopijskom kako su ti pojmovi, u vezi s renesansnim utopijama Campanelle i Morusa, protumačeni u marksističkoj literaturi koja u tim utopijama vidi preteče socijalizma – utopizma. U tom se horizontu utopija tumači kao težnja za radikalnom promjenom postojećeg društva u besklasno društvo. Držićeva fraza: "Tuj nema imena *moje* i *tvoje*." ipak može asocirati na uzor cjelokupne "utopističke" literature, na Platona. Platon, naime, tvrdi da je najbolja država ona u kojoj većina članova za isto govori *moje* i *ne-moje* (Platon, *Država* 462.c8). U daljnjem izlaganju Platon za čuvare države radi toga zahtijeva zajedništvo žena i djece. Aristotel u *Politici* (1261b.18) preuzima tu Platonovu frazu da bi podvrgnuo kritici Platonov zahtjev za zajedništvom žena i djece, ukazujući na to da to ne bi bilo dobro za državu, nego upravo obrnuto, da bi je uništilo. Iako se Držićeva fraza: "imena *moje* i *tvoje"* ne poklapa doslovno s Platonovom: riječi *moje* i *ne-moje"*, jer je Držić *ne-moje* preformulirao u *tvoje,* držim da je ili Platon direktno, ili Aristotel, kritički-posredno, mogao biti uzorom toj Držićevoj frazi. Čak smatram da je Aristotel vjerojatniji izvor i da bi se negromantovu izreku: "Tuj ne ima imena *moje* i *tvoje*." – trebalo čitati kao ironiju, odnosno kao naznaku nemogućnosti postojanja neke takve države.

određeno privatnim vlasništvom; utopijsko mišljenje, naprotiv, smjera k promjeni u smislu budućeg nepostojanja *mojeg i tvojeg.* Urotnička Držićeva pisma smjeraju doduše nekoj promjeni – no ona su bez sumnje bliža makijavelizmu, nego zamisli besklasnog društva.

Postoji, međutim, jedna druga renesansna filozofija grada, a izložit ću je na primjeru Petrićeva (Petris, Franciscus Patricius, Francesco Patrizi) *Sretnog grada,* koja pokazuje mnogo više sličnosti s Držićevim viđenjem grada, nego što ih se može uočiti u Morusovoj *Utopiji*. Na mogućnost uspostavljanja neke pojmovne veze između Držićeve *Tirene* i Petrićeva *Sretnog grada* upućuje i vremenska bliskost njihova nastanka. *Tirena* je prvi put izvedena 1548. a objavljena 1551.[8] Petrićev *Sretan grad* objavljen je 1553. godine.[9]

Petrićev *Sretan grad* nije utopija u smislu kako je u 20. st. filozofski fiksiran pojam utopije,[10] tj. nije projekt radikalne promjene društveno-ekonomskih odnosa u smjeru jednakosti, pravednosti i sl. Petrićev *Sretan grad* utemeljen je na Aristotelovim realističkim i pragmatičkim izlaganjima u *Politici* i na jednoj novoplatoničkoj ideji istjecanja sveg mnogog iz Jednog i potom povratka tog mnogog u ono Jedno. U tom horizontu zamišljena je, čini mi se, i Držićeva idealna zamisao grada, koja, naravno, u zbilji, tj. u pravim Držićevim komedijama, npr. u *Skupu* ili *Dundu Maroju* degenerira; u zbilji se, naime, grad otklanja od idealne zamisli, od onoga što bi trebao biti, u neki vid poroka: u škrtost, pohotu, zavist i dr.

---

[8] Smatralo se dugo da je to izdanje izgubljeno. Godine 2007. E. Stipčević otkrio ga je u Milanskoj biblioteci Nazionale Braidense: *Tirena, Komedija Marina Držića prikazana u Dubrovniku god. 1548. u kojoj ulazi boj na način od moreške i tanac na način pastirski,* In Vinegia 1551.

[9] Usp. Francesco Patrizi, *La Città felice, Dialogo dell' honore, Il Barignano* /.../, Vinegia, 1553. Na hrvatski Petrićev *Sretan grad* preveo je Vladimir Premec, a prijevod je objavljen dva puta: Franjo Petrić, *Sretan grad*, Biblioteka Politička misao, sv. 9, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1975. i zajedno s otisnutim faksimilom u knjizi: Andrija Mutnjaković, *Sretan grad*, Zagreb 1993 (str. 99-138)

[10] Kao i u vezi s negromantovim Indijama Starijem, tako postoje sporenja je li riječ o utopiji ili samo savjetima za poboljšanje postojećeg i u vezi s Petrićevim *Sretnim gradom*. Vladimir Filipović drži da *Sretan grad,* poput svih utopija, ukazuje na idealne, u zbilji neostvarene ideje (usp. Franjo Petrić, *Sretan grad*, Biblioteka Politička misao, Zagreb 1975, str. 11), a Vladimir Premec (usp. Franjo Petrić, *Sretan grad*, Biblioteka Politička misao, Zagreb 1975, str. 45 -63), Lino Veljak (usp. Lino Veljak, "Petrić i počeci utopijskog socijalizma", *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine* 9 -10, Zagreb 1979, str. 57-66) i Mislav Kukoč, "Petrićeva socijalnofilozofijska misao između realizma i utopizma", *Filozofska istraživanja* 56-57, Zagreb (1/2 1999), str. 169-180. suprotstavljaju se toj tezi i ukazuju na Aristotelov utjecaj u Petrićevu *Sretnome gradu*. Petrićev *Sretan grad* svakako nije utopija u onom smislu kako je pojam utopije i utopijskog određen u neomarksističkoj filozofiji 20. st. No, uzme li se pojam utopije u jednom drugom smislu, "kao napor čovjekova mišljenja za samorealizacijom" (usp. Ljerka Schiffler, *Frane Petrić – Od škole mišljenja do slobode mišljenja*, Zagreb 1997, str. 49), onda se i o *Sretnom gradu* , ali i o negromantovim Starim Indijama može govoriti kao o svojevrsnoj utopiji.

Krenimo od Petrića. Sadržajno, Petrićev *Sretan grad* predstavlja zamisao ili projekt jedne sretne ljudske zajednice. Čovjek je upućen na zajednicu s drugim ljudima, čime se razlikuje i od Boga i od životinje.[11] Zajednicu ljudi utemeljuje Petrić, međutim, u (novo)platoničkom pojmu *žeđi* za onim Dobrim (izvorom svih stvari). Sve stvari *izviru* iz božanske dobrote i sve stvari teže za povratkom svojem *izvoru*.[12] Posebno ističem te Petrićeve "vodene" termine, koji kod Petrića imaju ulogu da ekspliciraju novoplatonički sistem proizlaženja i vraćanja Jednom, zato jer i u *Tireni* voda i ono vodeno igra centralnu ulogu. Ta težnja ili žeđ za povratkom izvoru kod čovjeka je, po Petriću, izraženija nego kod drugih bića, ali je i teško ostvariva. Preduvjet i mogućnost što boljeg ispunjenja te težnje je uređenje zajednice ili grada kako ga Petrić predlaže.[13]

Da bi grad bio sretan, građani trebaju, ističe Petrić, imati zdrava tijela i raspolagati obiljem za zadovoljavanje potreba tijela. Zato taj grad treba zemlju koja ga može prehraniti, snažne i poslušne ljude koji tu zemlju obrađuju, zanatlije i obrtnike, dobru klimu, trgovce i liječnike, zakonodavstvo i sudstvo. Gradu je potreban mir i sloga. Zločine sprečava, osim straha od kazne, i međusobna građanska ljubav koja se temelji u međusobnom poznavanju. Od vanjskog neprijatelja grad brane vojnici – građani, a ne plaćenici. Grad je izgrađen na moru i raspolaže mornaricom, a položaj uz more određen je potrebom trgovanja. Gradu je također potrebna institucionalizirana religija za zadovoljavanje izvorne duševne potrebe za vjerom. Petrićev, dakle, grad ima šest staleža: 1) svećenike, 2) upravu grada, 3) vojnike, 4) trgovce, 5) zanatlije, i 6) seljake. Prva tri staleža su vladalačka, upravljačka, sposobna za dug život i uživaju u dokolici. Jedino oni mogu postići blaženstvo i u pravom se smislu smatraju građanima grada. Pojam sreće Petrić u skladu s tradicijom povezuje s pojmom vrline. Kako za vrlinu, tako za sreću sposoban je samo pravi građanin, pripadnik prvog, drugog i trećeg staleža. Pretpostavka vrline je predispozicija za vrlinu, zatim navika i konačno razum. Na kraju spisa daje stoga Petrić različite savjete i propise o ratu, o braku, o rađanju i odgoju djece, o tjelovježbi, tumači smisao i svrhu zakonskih odredbi i koncipira obrazovni program koji iz grada isključuje lascivne umjetničke sadržaje, ali prihvaća umjetnost koja uzdiže dušu.[14]

Čini mi se da je Držićeva pohvala Dubrovnika u prvom Prologu *Tireni* stilizirana prema analognom modelu, dok se u pravim komedijama zajedno s idealnom pokazuje i druga strana ili temeljni oblici na koje ideal degenerira u zbilju.

Konkretno bih upozorila na neke paralele između Petrića i Držića iz *Tirene*: Držić u pohvali Dubrovnika na početku *Tirene* za Dubrovnik kaže da je *gizdav*, te *da se*

[11] Franjo Petrić, *Sretan grad*, Biblioteka Politička misao, Zagreb 1975, str. 21

[12] Franjo Petrić, op. cit., str. 21-22.

[13] Franjo Petrić, op. cit., str. 22.

[14] Usp. Franjo Petrić, op. cit., 1975. str. 22 – 41.

može pokazati.[15] To tumačim tako da je za Držića Dubrovnik uzoran ili idealan grad, grad za pokazivanje. Petrić paradigmatičnost, uzornost ili idealnost grada u eudajmonističkoj tradiciji formulira u samom naslovu kao *Sretan grad*. Bez sumnje i Držić u *Tireni* prikazuje Dubrovnik kao sretan grad ili grad sretnih stanovnika. Dubrovnik je potom po Držiću bogat[16] i primjereno miran i siguran grad.[17] Petrić to također traži za svoj *Sretan grad*: bogatstvo i obilje, međusobnu građansku slogu i ljubav i efikasnu obranu od vanjskog neprijatelja. Držić posebno ističe da Dubrovnikom šetaju i mladi i stari,[18] Petrić pak također traži zajedništvo starih i mladih; traži da stari upravljaju a da se mladi poučavaju u dužnostima koje će u budućnosti morati preuzeti. Petrić nije, kako bi se u jednom drugom vremenu kod jednog deklariranog platoničara moglo očekivati, iz grada istjerao pjesnike, nego u renesansnom oduševljenju za umjetnost prihvaća umjetnost u gradu, ali samo onu koja nije lascivna, nego uzdiže dušu. Držić također u prvom Prologu *Tireni* slavi pjesnike koji su zaduženi da šire slavu Dubrovnika, a posebno i sebe sama, u drugom pak Prologu, izričito hvali samoga sebe kao pjesnika.[19]

Ono za što u Držićevoj pohvali Dubrovnika u *Tireni* nisam mogla naći paralelu u Petrićevu *Sretnom gradu* jest Držićeva pohvala ugleda grada u svijetu i pohvala uspješne diplomacije prema istoku i zapadu.[20] Držim da Petrić nije predvidio diplomatske aktivnosti, jer je njegov grad zamišljen kao samodostatan. S druge strane i Držić i Petrić konstatiraju da sreća grada ne ovisi samo o djelovanju ljudi, nego da je Božji dar. I jedan i drugi u antičkoj tradiciji identificiraju sreću i vrlinu.

Možda se čini da su te analogije oskudne i osim toga da su to sve redom samorazumljivosti. Međutim, važno je uočiti ih jer jasno pokazuju da ni Petrić, ni Držić nisu predstavnici renesansnog utopizma. Oni, naime, ne teže nečem još neviđenom i nemišljenom, nekoj radikalno drugačije koncipiranoj zajednici, nego se orijentiraju

---

15 Gizdav si naime, Dubrovniče slavni, / danu si ti svime na viđenje spravni. (usp. Marin Držić, *Djela*, priredio Frano Čale, str. 220.)

16 viđu te u goju pokojno gdi stojiš, / i jak bubreg u loju gdi se lijepo toviš. (usp. Marin Držić, *Djela*, op. cit., str. 220.)

17 Ovdi, brate, putnik ima mirno stanje, / ne sumnji zao človik da mu uzme imanje; (usp. Marin Držić, *Djela*, op. cit., str. 220)

18 Nut lijepe mladosti što milo šetaju / njekome radosti sunčanom svi sjaju. / Do pasa u bradah starce vidim šetat, / da ih je, brate, strah u obraz zagledat. (usp. Marin Držić, *Djela*, op. cit., str. 220)

19 Sad jedan mlad djetić s tim vilam pri vodi / stare kuće Držić svû mlados provodi,. (usp. Marin Držić, *Djela*, op. cit., str. 224.); također brani se od kleveta: Držića svi znamo pobolje nego ti, / priko mora tamo ki uči sviriti, / (…) Ma kad on dođe, pak i poče sviriti, / tuj, kako manen, svak ide ga sliditi. (Usp. Marin Držić, *Djela*, op. cit., str. 211.)

20 Istočna gospoda po Božjoj milosti / otomanskog ploda miluju ih dosti; / i tamo od zapada uzmnožna gospoda ljube ih sva sada - milos im tuj Bog da; (usp. Marin Držić, *Djela*, op. cit., str. 221.)

prema postojećem, nastoje oko nekog uljepšavanja i popravljanja zbiljskoga, smjeraju vođenju zbiljskog prema vrlini.

No, držim da moguća paralela između *Tirene* i *Sretnoga grada* prelazi granice te Držićeve pohvale Dubrovnika i da se može otkriti da seže duboko u samu radnju *Tirene*.

Pretpostavimo li da ime *Tirena* uistinu upućuje na osnivanje grada i time na grad sam, onda *Tirenu* možemo pokušati čitati kao alegoriju života grada; i ponovno će se nametnuti analogije prema Petrićevu *Sretnom gradu*. Dodirna točka između Petrića i Držića tu je prije svega motiv vodene vile. Petrić sretan grad, tj. grad koji živi u vrlini sagledava u kontekstu stremljenja svih bića k prapočelu koje je formulirano u metafori izvora vode za kojim sva bića žeđaju. Tirena je pak vodena vila za kojom teže svi koji je ugledaju. To, međutim, u *Tireni* predstavlja i problem, jer se previše i pastira i satira tiska oko Tirene; to je, svakako, i opasno i smiješno. No Držić to vrlo jednostavno rješava. Vodenih vila, vrutaka vode ima dovoljno da svatko može pronaći i dobiti svoj vlastiti vrutak i tako utažiti svoju žeđ.[21]

Sljedeća analogija sa *Sretnim gradom* je razlikovanje *uzmnožnih i ubozih* pastira. Petrić u *Sretnom gradu* razlikuje šest staleža, ali u osnovi radi se o dihotomiji onih koji vladaju (3 staleža) i onih koji rade (3 staleža). Bez sumnje su Držićevi *uzmnožni pastiri* mladići od kojih se trebaju regrutirati vojnici, uprava grada i svećenici, dok ubozi pastiri bez dvojbe pripadaju radnim staležima. Ipak tu, držim, postoji i bitna razlika između Držića i Petrića. Petrićevi radni staleži (trgovci, zanatlije, seljaci), u tradiciji antičke filozofije, nisu sposobni niti za vrlinu, niti za sreću (jer ne raspolažu dokolicom); kod Držića, međutim, Tirena na demokratski način svakome obećava jednu od svojih sestara, odnosno, kako sam interpretirala, njegov vlastiti vrutak kojim će svatko doći do svoga blaženstva.

Na kraju bih rekla da analogije, ni ovdje, ni inače, ne treba prenapregnuti. Analogije ne ukazuju ni na kakvu realnu ovisnost ili utjecaj. Kako sam u sažetku rekla, analogije ukazuju na *zajednički duh vremena*, na difuzne i prešutno prihvaćene ideale jednog vremena. Ali ipak ne treba ni prerano posustati: iako se neki utjecaj Držića na Petrića ne može dokazati na osnovi onoga što znamo, ne treba ga ni *a priori*, tj. prije ciljanog istraživanja, odbaciti. Znademo da je Petrić znao o Dubrovniku preko Kotruljevića[22] čije je djelo izdao. I ovo na kraju samo je dosjetka: a ako netko znade za Dubrovnik, teško je zamisliti da njime ne bi bio impresioniran.

---

[21] Držić je, kako je to pokazala Joanna Rapacka, kasnije bitno promijenio svoj stav o tome. On, međutim nije, poput Petrića, postao selektivniji u dodjeli vrutaka vode, odnosno vila, nego je na putu "od Tirene do Plakira" posumnjao u ideal vile koji je na djelu u *Tireni* i odustao je od njega. (Usp. Joanna Rapacka, "Marin Držić i kriza renesansne svijesti od Tirene do Plakira i vile" u knjizi *Zaljubljeni u vilu*, Književni krug Split 1998., str. 113.)

[22] *Della mercatura et del mercante perfetto. Libri quattro di M. Benedetto Cotrugli raugeo.* Scritti gia piu di anni 110. & hora dati in luce (…). In Vinegia, all' Elefanta, 1573. (Editore: Francesco Patrizi)

The Town of Držić's Comedies and the Renaissance Philosophy of a Town – Reality and Reflection

Summary

My intention in this paper is to set out the Renaissance political and philosophical horizon in Držić's comedies (using as the example the comedy 'Tirena', thus called by Držić himself) that is to elaborate on the Renaissance philosophical presumptions of Držić's concept of a town and human collectiveness. I would like to demonstrate these presumptions primarily in Petrić's work named *The Happy Town* (1553) which is particularly suitable for this purpose since it does not concern a Renaissance utopia but rather the perfection of existing models of communities and it is possible that Petrić at the time of its creation was actually thinking about Dubrovnik. Some kind of Petrić's relation to Dubrovnik is also obvious from the fact that he published a tractate on trade written by Kotruljević in Venice in 1573 (Autograph is lost – 1458; transcript – Naples, 1475). At the same time, the subject itself is equally important both in Držić's work and in *The Happy Town* by Petrić and generally in relation to other issues connected with human collectiveness. The intention is not to discuss possible influence but mutual Renaissance presumptions and possibly the main role that Dubrovnik played in it. Apart from that, although Petrić is the younger of the two, they spent part of their lives as contemporaries.

Slavica Stojan
Zavod za povijesne znanosti HAZU
Dubrovnik

MAGNIFICENTIA NA DRŽIĆEV NAČIN

Osmišljavajući Grad i njegovu svakodnevicu Marin Držić prikazuje aktere svojih dramskih ostvarenja kroz ritam gradskog života i urbanu ekonomiju, doživljavajući ih kroz njihove svakodnevne životne izazove i radne obveze, navike, životnu praksu, susrete, poslovne uspjehe i bankrote. Kroz Držićevu umjetnost doživljavamo kulturološku superiornost renesansnog Grada nad njegovom bližom i daljom okolinom, kroz suprotnosti u prehrambenim i odjevnim običajima, navikama stanovanja, profesionalnim i drugim ponašanjima i različitim drugim urbanim fenomenima. Zato se kao urbana metafora Dubrovnika pojavljuje u *Dundu Maroju* Rim, grad spomenika, hodočasnika i čudesa, kao model bogatstva. Iako *Magnificentia* kao središnji koncept renesansnog razmišljanja i globalni fenomen toga vremena nije u Dubrovniku bio prepoznat po grandioznim gestama i trijumfalnim pothvatima na području umjetnosti i umjetničkih obrta, prije svega slikarija i skulptura, kao temeljna vrlina i veličina duha toga vremena, Dubrovnik je u Držićevoj književnosti doživljen kao centar stvaranja novih vrijednosti i njihove akumulacije, proizvodnje i bogaćenja, vještine umješnosti zanatskih radova, ali i uzleta umjetničke kreativnosti i raskoši, u kojima vjertouz čovjek odnosno znalac postaje uspješan stvaralac. *Magnificentia* na dubrovački odnosno na držićevski način prihvaća ljepotu i savršenost ne pod svaku cijenu, nego pod uvjetima dubrovačkog političkog i društvenog života, prema mjeri svojih spoznaja i svojih interesa, prema odnosu slobodoumnosti i tradicije, sklonošću vrsnoći i nužnosti naobrazbe, potičući želju za lijepim, novim i individualnim, ali sa zdravom sumnjom i pronicljivošću, prije svega nužno se prilagođujući prilikama povijesnog vremena i političkog okruženja u kojemu se Republika nalazila.

Pojam *magnificentia* upućuje, prije svega, na Dubrovnik kao čudesnu pojavu, maleni, čisti, bijeli zgusnuti prostor zaštićen kamenim zidinama, prostor razvijene duhovnosti i ljepote, otvoren moru s jedne strane i okružen uskom kontinentalnom granicom s druge, iza koje je sama pusta i surova brdska divljina ili *divjač*, kako je

Držić zove.[1] I renesansna literatura koja nastaje na tom malenom prostoru jedinstvena je i fascinantna, u okviru koje je Marin Držić umjetničkom vrsnoćom svoga dramskog stvaralaštva zavrijedio atribuciju *magnificus*. *Magnificenzia*/magnificencija je obilježje Držićeva vremena, ali i sastavnica Držićeva leksika.

U komediji *Tripče de Utolče* Dubrovčanin, obraćajući se Kotoraninu, izgovara ovu rečenicu: *Siamo servitori de la magnificenzia vostra*![2] Riječ magnificencija upotrijebio je i Kotoranin pozdravljajući svoga podestata, a nakon toga ga oslovio i atributom *magnifico.* Zašto je Držić u spomenutom djelu, u samo jednom prizoru tri puta iskoristio riječ koja je u jeziku renesanse označavala prije svega onoga koji je bogatstvo stečeno razgranatom i uspješnom trgovinom pokazivao javnom razmetljivošću, raskošnom odjećom i kućnim namještajem, doista nije teško zaključiti. I sam je bio dionik vremena u kojem je ta pojava ulazila u sve pore renesansnog društva. I sam je plaćao njezinu cijenu.

Pojam *magnificencija* u suvremenoj znanstvenoj literaturi vezuje se uz reinterpretaciju renesanse prema kojoj je kulturno stvaralaštvo neraskidivo povezano sa stvaranjem bogatstva, a ekspanzija trgovine potaknuta ekspanzijom ideja. Pojam magnificencija (lat. *magnificentia*, tal. *magnificenza*) znači napredak, uglađenost, obilatost, gizdavost, moć, a povezan je sa socijalnim i ekonomskim promjenama u načinu života i ponašanja ljudi koji je u život europskog čovjeka, prije svega u građanski svijet, unijela renesansa.[3] Renesansno *manjifik* značilo je, ponajprije, biti trgovac ekstenzivnih trgovačkih probitaka. Uspješnost i prosperitet iskazivali su se građenjem luksuznih palača, posjedovanjem prestižnih umjetničkih djela i skupljanjem informacija i znanja radi novih mogućnosti zarade. Posjedovanje dragocjenosti i njihov sjaj povezani su i s razmetljivošću, hvalisanjem i vrlo često prekomjernim trošenjem. Cijena renesansne magnificencije bila je, nema sumnje, u zaduživanjima i kreditima, lošim poslovnim procjenama i nekontroliranim rashodima, pa i u bankrotima. U Dubrovniku je još i danas u svakodnevnom govoru prisutan atribut *manjifik* kojim se označava nešto vrijedno, napredno, probitačno i poželjno, ali nerijetko on ima i ironičan prizvuk postajući suprotno od svog prvotnog značenja.

Kultura renesansnog konzumizma u Dubrovniku

Budući da je fenomen novca igrao neobično važnu ulogu i u životu renesansnog Dubrovčanina**,** zanimljivo je bilo provjeriti kako Držić doživljava taj svijet tranzicije, kako se unutar renesansnog ekonomskog i društvenog konteksta njegova književnost prožima s kompleksnom i dinamičnom kulturom značenja, vrijednosti i životne prakse koja je iznjedrila novi kulturološki identitet.

---

1 *Skup*, Prolog u: Marin Držić, *Djela*, pr. Frano Čale. Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1979: 541.

2 *Tripče de Utolče*, 4. čin, 6. pr., u: Marin Držić, *Djela*: 696.

3 Lisa Jardine, *Worldly goods. A new history of the Renaissance*. NewYork, London, Toronto, Sydney, Auckland, Doubleday, 1996: 93-131.

Nikad eksteritorijalan, Držić je sve svoje književne i teatarske moći usredotočio na Grad, njegove sadržaje i njegov ritam života. Sva Držićeva dramska zbivanja dio su javnog, uličnog života, usmjerena na vanjske sadržaje grada. Grad je simbolički artefakt, kulturološki amblem doživljen kroz ceremoniju i ritual.[4] Grad u Držićevoj književnosti centar je ekonomske i političke moći, društveni entitet u koji, uz vlastelu i građane, s naslijeđenim urbanim identitetom i ponosom i u njemu trajno nastanjene, svakodnevno ulaze povorke rustikalnih pridošlica iz kojih će se regrutirati nove sluškinje, vojnici i gradska sirotinja. Oni mijenjaju svoj prethodni način života, pa čak i svoja imena, da bi preuzeli građansku civiliziranost i društvenost.[5] Držićev Grad funkcionira kao sustav u kojem se isprepleću brojne djelatnosti koje omogućuju čovjeku urbani način življenja.[6] Zato se kao urbana metafora Dubrovnika pojavljuje u *Dundu Maroju* Rim, grad spomenika, hodočasnika i čudesa, kao model bogatstva, kao simbol ‚umjeteonstva'. Kao što Crešanin filozof Franjo Petrić (1529-1597), Držićev mlađi suvremenik, koji razrađujući život u gradu svojim građanima osigurava svaku moguću ugodu, te podrobno opisuje sve zanate neophodne za funkcioniranje takva društvenog ustroja u djelu *Sretan grad*, tako i Držića zanimaju svi oblici urbanog i gospodarskog života u kojem sudjeluju njegovi dramski akteri, kako bi nam pokazao koji su to važni sadržaji Grada i na koje se sve načine ostvaruje njihova svrhovitost, kao i osvijetlio činjenicu da je u dubrovačkom komercijaliziranom renesansnom društvu sve imalo cijenu, čak i odnosi među očevima i djecom.[7] Prije nego što je započeo svojih deset stvaralačkih godina u književnosti i teatru, Marin Držić je bio u mogućnosti izbliza upoznati neke talijanske gradove i njihove društvene, gospodarske i civilizacijske dosege, prije svega Sienu i Anconu. U Sieni se, boraveći nekoliko godina, zbližio sa sienskim društvenim životom i otkrio toskanski merkantilni i obrtnički svijet.[8] U Anconi je proveo neko vrijeme pripremajući se za povratak u zavičaj iz kojega je dulje vremena izbivao. Upravo je Ancona bila čvrsti poslovni oslonac Dubrovnika i poslovno središte prostranog područja, jaka trgovačka luka čija je osnovna uloga bila da za razvijeno zanatstvo osigura sirovine.[9] Trgovina i pomorstvo temelj su dubrovačkog blagostanja i osnovica njegove kulturne nadgradnje; no, imao je Dubrovnik i jako obrtništvo i razgranato

---

4 Steven Mullaney, *The Place of the Stage*. Chicago, The University of Michigan Press 1988: 10-13.

5 Jacques Le Goff, *Srednjovjekovni imaginarij*. Zagreb, Antibarbarus 1993: 242.

6 Catherine Wendy Bracewell, "Držić`s Cities", *Most* (1990) 1-2: 177-187.

7 Igor Čatić, Gordana Barić, "Zanimanja u Petrićevu *Sretnom gradu* i danas", *Tehnički vjesnik* 5 (1998) 3,4: 15-24.

8 Leo Košuta, "Siena nella vita e nell` opera di Marino Darsa", *Ricerche Slavistiche* 19 (1961): 1-53.

9 Toma Popović, "Trgovački odnosi Dubrovnika i Ankone u drugoj polovini XVI veka", Otisak *Zbornika Filozofskog fakulteta*, knjiga XI–1, Beograd, 1970.

tržište za unosne trgovačke poslove u zaleđu.[10] Sama trgovina nije bila dovoljna da se omasovi bogaćenje. Pratilo ju je i bankarstvo, kreditiranje, osiguranja: "...ma pas neće inako neg da mu banak od Olidžata provedža tri tisuće dukata, na kom sinjora drži dukate."[11] Zahvaljujući mreži dobro organiziranih internacionalnih trgovačkih poslova koji su osiguravali tržište različitoj robi, osjećao se u Gradu osobit poslovni optimizam i preporod, u kojem potrošnja nije bila samo osobna stvar nego se ticala i korporativnog statusa. Grad je u Držićevo vrijeme funkcionirao prije svega kao središte međunarodne trgovine, osobito suknom i mirodijama, ali i kao sredina u kojoj su dobro prolazili majstori najrazličitijih zanata i *artiđani*. Podižu se nove palače ili preuređuju kuće. Umjesto rustikalnih ladanjskih kuća niču pravi ljetnikovci s raskošnim perivojima i lođama iz kojih se moglo uživati u pogledu na pitoresknu okolicu. U saloče palača ugrađuju se kamini kako bi kratki i hladni zimski dani s malo ili nimalo sunca unijeli toplinu u domove dubrovačkih plemića i bogatih građana, jer je toplo bilo samo u kuhinjama smještenim u potkrovljima ili najvišem dijelu palače gdje se kuhalo i obavljali gospodarski poslovi nužni za uzdržavanje obitelji.[12] Zidovi se oblažu svilom a dijelovi namještaja dekoriranom kožom. Ljudi iz svih društvenih klasa počinju se bolje i skuplje odijevati; prostu kožnu odjeću i onu od lošeg domaćeg sukna, pa čak i domaći baršun mijenjaju za uvozne fine tkanine i svilu. Odjeća postaje vrlo važna sastavnica čovjekova svakodnevlja: "... Ino se hoće neg odjeća u našemu životu." Držićeva kurtizana Laura Krkarka naručuje u kožuhara komade dragocjenog ali zabranjenog krzna: risa i dzibilina. Bogate besposlene Dubrovkinje tratile su vrijeme tako što su "tančale obrve" i "laštile obraz". Cvijeće se počinje kupovati na tržnici da bi se njime uljepšali životni prostori, koristi se ružina vodica da spriječi neugodne mirise koji su mogli narušiti ljepotu kućnog ozračja, strani su proizvodi svojom dotjeranijom izvedbom privlačili mnogo više od običnih proizvoda domaćih majstora kojima je umjesto estetike važnija bila trajnost, pa žene radije kupuju obuću s obilježjima renesansne mode u majstora Pietra Čičiliana (*Skup*), nego u domaćeg postolara Šile koji popravlja iznošene cipele i boji ih kad izblijede (*Grižula*). Držićevi bogataši kupuju, odijevaju i jedu upravo ono što je država strogim propisima zabranjivala, nastojeći živjeti životom male, skromne države, okružene moćnim i bogatim susjedima. Upravo taj renesansni konzumizam, ta napasna želja za nabavom novih, izradbom dotjeranijih i skupih proizvoda, taj renesansni fenomen prepoznat kao *magnificentia*, koji se očitovao u stvaralačkoj poduzetnosti, u stvaranju novih vrijednosti, u visokim zaradama, ali i zaduživanjima i kreditima, u privatnoj

[10] Vinko Foretić, »Dubrovnik u doba Marina Držića«, *Zbornik radova o Marinu Držiću*, ur. Jakša Ravlić, Zagreb, Matica hrvatska 1969: 17.

[11] *Dundo Maroje*, 3. čin, 13. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 458.

[12] *Dundo Maroje*, 2. čin, 11. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 423. (Laura "se grije u onoj kamari na kaminati"."Vruću opeku" spominje također kao način kako se zagrijavala postelja, iako su u Dubrovniku toga doba postojali za tu svrhu predmeti koji su se zvali *skandalet*, prema tal. *scaldare letto*).

rasipnosti izazvanoj pretjeranom gizdavošću, pomodnošću i željom za pomlađenim izgledom te u državnoj potrošnji na rituale i urbani sjaj – zatekao je Marina Držića i u rodnom gradu po povratku sa školovanja nakon višegodišnjeg izbivanja iz Dubrovnika. Upravo je tada i sama Držićeva obitelj doživjela konačni gospodarski slom nakon što se njegov brat Vicko u različitih vjerovnika zadužio za gotovo pet tisuća dukata, založivši i vlastiti i obiteljski imetak 26. travnja 1533. godine za trgovački posao koji mu je propao.[13] Zato Držić iz obiteljskog iskustva zna da od "lude djece treba čuvati dinare" (*Dundo Maroje*).

Merkantilizam i obrtništvo

Osmišljavajući Grad i njegovu svakodnevicu, Marin Držić donosi, prikazuje ili samo usputno spominje velik broj obrta i drugih različitih zanimanja jer aktere svojih dramskih ostvarenja doživljava kroz njihove svakodnevne radne obveze, preko njihovih finalnih proizvoda, kroz susrete i komunikaciju u koju ih je dovodila poslovna praksa, kroz nagomilavanje profita koji je stvarala moć trgovine, osobito mirodijama odnosno specijicama. Premda je suknarstvo bilo jedina proizvodna i izvozna grana dubrovačkog gospodarstva, trgovci su najunosnije zarađivali upravo na mirodijama odnosno specijicama, prije svega papru i cimetu, šafranu i đumbiru. "Što `e papar ki grije i čafran veseli?" (*Tirena*) Negromantovo putovanje nije samo alegorijsko jer je prostor otvaranja novih trgovačkih putova u potrazi za bogatstvom bio istovremeno i prostor širenja europske renesansne misli; on se upravlja do Novijeh Indija koja je zbiljska novootkrivena zemlja. Držićeva multikulturalnost istodobno je klica renesansnog konzumizma i snova o bogatstvu, o zemlji gdje se psi kobasicama vezuju. U Držićevo vrijeme doista ima Dubrovčana koji već žive u Južnoj Americi i uzdržavaju svoje obitelji u Dubrovniku ili Lopudu.[14] Iz Brazila i u Dubrovnik stižu papige-papagali, a vjerojatno i crvena boja za tkanine koje su proizvodili dubrovački suknari. Dubrovački brodovi natovareni svilom i mirodijama, balama vunenog sukna i žita u brodskim skladištima ostvarivali su najveći profit na putu od Levanta do talijanskih i zapadnomediteranskih luka.

Najbolje fenomen magnificencije tumači trgovina, iako su se trgovci izlagali neizrecivim tjelesnim naporima, bdijenjima, strahovima i rizicima poslovanja. Vlaho (možda brat, možda sin rođaka Nikole), zaogrnut neuglednom trgovačkom kabanicom, putuje svijetom trgujući i stvara novu vrijednost koja je podizala ekonomsku moć Dubrovnika i širila glas o njegovoj moći. Njegov je princip poslovanja korak po korak, "ne igra na premijeru", jer nije pohlepan, ne ide u rizična ulaganja. Držić otkriva i neke tajne trgovačkog poslovanja, poput, primjerice, stanovitog ulaganja u

[13] Državni arhiv u Dubrovniku (DAD), *Debita Notariae,* sv. 80, f.16v, 29, 43, 45, 47, 54v, 55, 57, 64v, 67, 78, 87v, 94, 96v, 156v.

[14] Slavica Stojan, "Oporuke 'Trista Vica udovica': iz lopudske svakodnevice u drugoj polovici 16. stoljeća", *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku* 45 (2007): 212, 213.

neizvjesno da bi moguća zarada bila obilnija. Tako Popiva savjetuje Mara da pokaže ocu nešto čime je dobro zatrgovao: "Stavi malo na udicu, da uhitiš vele..."[15] Pretvaranje je također jedna od važnih osobina trgovca, kako primjećuje Držić: "Čin` da si sada mariol: unjigaj, umjej fengat."[16]

Uz pomorsku i kopnenu trgovinu, suknarska manufaktura i različiti obrti karakteristični za rano moderno doba dali su tržišno i civilizacijsko obilježje renesansnom Dubrovniku i uvjetovali formiranje njegova kulturnog i gospodarskog identiteta. Majstorstvo odnosno 'umjeteonstvo' u Dubrovniku je na cijeni, dok su nemoć, nesposobnost i nerad izjednačavani s ludošću, što je u Držića najčešće obilježje mladih neizgrađenih ljudi. Pri svakom je pothvatu, ističe Držić, vrlo važno procijeniti vlastite moći: "Nam mladijem uspara većekrat da sve znamo i da sve umijemo; ma brijeme, koje nam je meštar, uči nas i kaže nam dan po dan er što veće naučimo, tot manje umijemo."[17] Grad je u Držićevo vrijeme funkcionirao prije svega kao središte međunarodne trgovine, osobito suknom i mirodijama, kao sredina u kojoj su dobro prolazili majstori najrazličitijih zanata i *artiđani*, koje su opet pratila brojna druga zanimanja i usputni poslovi. Radionice su bile uobičajena mjesta zanatskih radova. U njima se roba koja se proizvodila najčešće i prodavala. Zlatari su, uz srebrare i istanjivače zlata, bili brojni u Dubrovniku a bavili su se i proizvodnjom raznih srebrenih predmeta i novca.[18] Zlatar Džanpjetro iz komedije *Dundo Maroje* zbiljska je osoba.[19] I Džanpavulo (Gianpaulo), koji se u istoj komediji pojavljuje kao osiguravatelj, bio je po struci zlatar koji se toliko obogatio da se mogao baviti i uvijek unosnim poslovima osiguranja.[20]

Osim nakita i ukrasa, renesansni Dubrovčani rabili su i različite kućanske predmete izrađene iz plemenitih kovina. Tako su svileni konac djevojke navijale i pospremale u zlatnu kotaricu, iglice za šivanje držale u srebrenim kutijama, a služile su se i srebrenim vretenima.[21] Bogataš Džulo (Julijan) Fjorović, u čijoj je kući (nakon njegove smrti) bila druga izvedba *Tirene* prilikom vjenčanja njegove unuke Marije i Vlaha Nikolina Držića, a predstavljena je istom prigodom i pastorala *Venere i Adon*, koristio je srebrene čaše, te srebrne vrčeve i tanjure. Kovač se pojavljuje u komediji *Tripče de Utolče* da bi otvorio zaključana vrata iza kojih je ostao osramo-

---

15 *Dundo Maroje*, 3. čin, 12. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 457.

16 *Dundo Maroje*, 3. čin, 13. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 459.

17 *Dundo Maroje*, 3. čin, 2. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 431.

18 Dragan Roller, "Dubrovački zanati u XV. i XVI. stoljeću", *Građa za gospodarsku povijest Hrvatske*. Knjiga 2. JAZU, Zagreb, 1951: 93.

19 *Dundo Maroje*, 1. čin, 6. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 371, 373.

20 Slavica Stojan, *Slast tartare. Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Dubrovnik 2007: 41.

21 *Skup*, 3. čin, 1. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 574.

ćeni Tripče.[22] Kovački zanat bio je jedan od najznačajnijih u Gradu.[23] Već u 15. st. postojale su različite specijalizacije koje su se bavile proizvodnjom baruta i razni metalski zanati poput ljevača topova, ljevača zvona, proizvodilo se hladno i vatreno oružje, raznovrsna metalna roba i kućne potrepštine, poput mužara i bakrenih romijenči u kojima se držala voda, ključeva, brava i katanaca, predmeta za gradnju poput čavala, predmeta za brodogradnju, poljskih i drugih alata koje spominje Marin Držić, kao što su objetelica, motika i tjelica.[24] Uz kovački postojao je još cijeli niz srodnih zanata. Obrtnik i prodavač igala Gian Figini, podrijetlom Talijan, o kojem se govori u komediji *Grižula*, doselio se u Dubrovnik zasigurno mnogo prije 1520, kada se već spominje kao član antuninske bratovštine. Prodavaonica i radionica nalazila mu se na Placi i dijelom u Ulici među polače.[25]

Dubrovnik Držićeva vremena imao je znatan broj kožuhara koji su bili naseljeni u predjelu Peline, ali i u drugim dijelovima grada. Kožuharski obrt nasljeđivao se s oca na sina, kao uostalom i većina drugih zanimanja: "Sve što se od pelicara rodi, šije peli."[26] Dubrovački kožari izrađivali su uglavnom jednostavnu odjeću od kože koju su sami strojili. No, u Držićevo vrijeme takvu vrstu odjeće izbjegavale su čak i najprostije služavke, iako arhivski dokumenti potvrđuju da je odjeća od kože još u uporabi.[27] Obrađena koža više se upotrebljavala u opremi kuće, a nerijetko je bila i dekorirana.[28] Osim stolica, dekorativno obrađenom kožom presvlačile su se i škrinje. Koža se upotrebljavala pri opremi kreveta, polagala uz zidove. Da se i u Dubrovniku dekorativno obrađivala koža, potvrđuje pismo zahvale koje je za primljenu kutijicu za češalj u obrađenoj koži 1545. godine primio pisac Pietro Aretino od slikara Vlaha Držića, Marinova brata.[29] Strogi državni propisi u Dubrovniku zabranjivali su nošenje dragocjenog krzna poput samurovine, pod prijetnjom novčanih i zatvorskih kazni. Republika je zbog svog političkog okruženja morala voditi računa da je njezini žitelji predstavljaju kao skromnu i štedljivu državu. Pa ipak, skupocjeno krzno, koje se već obrađeno uvozilo iz Italije, bilo je uvijek poželjan detalj odjeće i Dubrovčani su na svaki način nastojali izigrati zakonske zabrane. Iako su dubrovačke godišnice

22 *Tripče de Utolče*, 4. čin, 3. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 691.

23 Kosta Vojnović, "Bratovštine i obrtne korporacije u Republici Dubrovačkoj od XIII. do konca XVIII. vijeka", *Monumenta historico-juridica lavorum meridionalum* 7/1(1899): 3.

24 *Tirena*, 1. čin, 4. pr. u: Marin Držić, *Djela*: 247, stih 653-654.

25 *Grižula*, 2. čin, 6. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 630.

26 *Dundo Maroje*, 3. čin, 10. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 447.

27 Radosav kožar tužio je 8. lipnja 1524. krojača Melkiora, koji je njegovoj ženi Marici prilikom šivanja ukrao dio kože koji mu je donijela. DAD, *Lamenta de Intus* ser. 51 (*Lam. Int*.), sv. 75, f. 48.

28 Verena Han, "Upotreba dekorativne kože u renesansnom Dubrovniku", *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku,* 4-5, Dubrovnik (1955-56): 245-265.

29 Franjo Kesterčanek, "Vlaho Marinov Držić", *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 9 (1955): 186.

znale i tkati i "u razboj pribijat",[30] suknarski obrt prerastao je u manufakturnu proizvodnju tkanine dobre kvalitete, izrađenu *secundum ordines Ragusii*, obilježenu proizvodnim znakovima dubrovačkih radionica. Marinov brat Vlaho Držić dobio je 1544. od Vijeća umoljenih, nakon ekonomskih poteškoća u Veneciji i povratka u Dubrovnik, posao pisara u uredu za vunarski obrt. Kad je otputovao u Veneciju da riješi poslove i priskrbi za obitelj, na tome poslu zamijenio ga je brat Marin, književnik, po odluci Vijeća. Uredno vođen vunarski obrt podrazumijevao je poznavanje svih faza proizvodnje: kako se vuna pere, mlati, češlja, grebena i prede i kako se sukno tka, čisti, valja, veze, boji, glača, podstriže i izlaže. Držić je taj važan posao obavljao četiri mjeseca a potom ga napustio. Očito je da nije mario za činovničke poslove, iako je za to kratko vrijeme dobro upoznao sve teškoće toga posla i suosjećao s tekstilcima koji su se teško snalazili u neravnopravnoj konkurenciji s uvoznom robom: "E čohe i mi, u naše mlade dni, užahomo, i kostahu, ma durahu vijek; još bih ja našao od moga djeda čoha u kući; ne mogahu se razdrijet..."[31] U preradi vune neizostavne su bile jednostavne grebenaljke za grebenanje i češljevi za češljanje.[32] Grebenanje sukna obavljalo se u prostorijama koje su nazivane gardzarijama, a zbog svoje prostranosti bile su podatne za uvježbavanje predstava. Jedna od poznatijih grebenarnica nalazila se u Ulici Sv. Vida (današnja Uska ulica) a vlasnik joj je bio Junije Mihov Bona (Džono Miškin), onaj kojemu je na vjenčanju Držić prikazao *Pjerina*. Nije stoga slučajno da se i popularna gradska teatarska družina koju je predvodio Rafo Marinov Gozze nazivala Gardzarija.[33] Suknarstvo je nezaustavljivo propadalo zbog sve veće potražnje dubrovačkih plemića i građana za odjećom iz inozemstva: "...Ne denjamo se svitu nosit koja se u gradu čini, neg ištemo ispriko svijeta komade koji nam će personu uresit; a ne nastojimo da nam ispriko svijeta meštri dohode da nam pamet urese."[34] Trgovina suknom stvarala je, naime, veoma dobru zaradu. Starac Maroje poslao je stoga sina u Jakin da bi se potom iz Jakina uputio u Firencu i tamo nakupovao sukna, a zatim se s tim suknom preko Jadrana vratio u Dubrovnik i produžio u Sofiju, gdje se to sukno moglo dobro prodati i višestruko zaraditi. Držić spominje i dva zbiljska dubrovačka trgovca uvezenim tkaninama od devine dlake, tzv. džambjelot, od damasta (demaškina), od grimiznog baršuna (veluta karmizina). Bili su to *drapjeri* Lessandro[35] i Luka[36] koji je bio član bratovštine antunina. Nezaobilazni su uz to bili krojači koji su fino krojenim odijelima dotjerivali figure i

30 *Grižula*, 4. čin, 4. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 658.

31 *Dundo Maroje*, 4. čin, 1. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 476.

32 Na oltarnom poliptihu Lovre Dobričevića u crkvi Gospe od Danača u Dubrovniku sv. Vlaho, umjesto Dubrovnika, u ruci drži grebenalo.

33 *Džuho Kerpeta*, u: Marin Držić, *Djela*: 528.

34 *Skup*, 4. čin, 2. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 589.

35 DAD, *Lam. Int.* sv. 93. f. 28.

36 *Dundo Maroje*, 3. čin, 10. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 446; Drapijer Luka spominje se u testamentu Glegheuich Lukrecije pok. Ivana iz 1607. godine, DAD, *Testamenta Notariae*, sv. 53, f. 48`-49, kao i u matrikuli antunina.

žena i muškaraca i pomlađivali ih. "Šavci su za to. Šavci za da do ženskijeh bječava i kroje i šiju i krpe."[37] Vrlo je zahtjevan bio posao krojača šivati gospodsku žensku odjeću koja se sastojala od različitih bogato ukrašenih dijelova, dok je sama suknja bila široka 28 lakata, prema izjavi sluškinje Omakale, koja je svakodnevno morala održavati taj raskošni komad odjeće.[38]

Proizvođači sapuna bili su potporna djelatnost dubrovačkoj suknarskoj manufakturi. Sapun se izrađivao kuhanjem masnoća i pepela s dodatkom soli. Mužar s batom koristio se za sitnjenje pepela. Sapunarija je bila smještena u Pilama. Petrunjela "provaljuje" negromanciju Držićevu: Rim iz Dubrovnika gledat – napominjući da je zaboravila kupiti sapun na moru, što je bila pojedinost dubrovačke a ne rimske svakodnevice. "Ah zaboravih mimogrede kupit dvije litre sapluna! Na moru, prije neg doma pođem, pođ ga ću časom uzet".[39]

Skupocjene uvozne tkanine služile su i za uređivanje privatnih i javnih prostora. Kurtizana Laura naručila je od ljubavnika Mara da joj donese "sto lakat kurdjele od zlata, tri prsta široke, za pavijun".[40] Skupocjene tkanine iz uvoza služile su i u opremi interijera: "odri od svile, što nose po kući, od svile; kamare im su obstrte svilom."[41] Osim zastorima prostori su se ukrašavali i na druge načine. Upravo je Držićev brat Vlaho bio u nekoliko navrata angažiran za različite oslike i pozlate u Vijećnici i Dvoru.[42] Slike odnosno portreti bogatih vlasnika kao ukras na zidovima prostorija bili su u Držićevo vrijeme još relativno rijetki u Dubrovniku jer su se slava posjedovanja i ponos vlasništva, kao rezultat uspješnosti poslovanja, iskazivali prije svega skupocjenom opremom kuće, odjećom i nakitom. Na sakralnim slikama, koje su bogati Dubrovčani poklanjali crkvama, pojavljuju se već na platnima dubrovačke ranorenesansne slikarske škole portreti donatora u klečećem položaju ispod sveca zaštitnika. Sredinom 16. stoljeća naručuju ih od Tiziana. Rijetki su, međutim imali kod kuće vlastite portrete u zlatnom okviru kao što ga je imao dubrovački bogataš Nikola Mioša Mihov, koji je umro u Veneciji 1591. godine, a raspolagao je kapitalom u vrijednosti 47 800 zlatnih dukata, osim gomile zlatnog nakita i različitih drugih dragocjenosti i umjetnina.[43] Otac tog Nikole – Miho Mioša – bio je zastupnik Držićeva vjerovnika Bernarda Pavlova Jelića kad je Držić založio četvrtinu miraza koju mu je ostavila oporučno majka Anukla.[44] Najbrojniji obrtnici Držićeva vremena bili

37 *Skup*, 3. čin, 1.prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 575.

38 *Grižula*, 2. čin, 6. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 632.

39 *Dundo Maroje*, 4. čin, 4. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 493.

40 *Dundo Maroje*, 3. čin, 16. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 465.

41 *Dundo Maroje*, 3. čin, 9. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 446.

42 DAD, *Detta* - ser. 6, sv. 1, f. 110v, 1546. godine; f.155, 1548. godine.

43 S. Stojan, "Oporuke 'Trista Vica udovica', nav. pod bilj. 14:200.

44 Konstantin Jireček, „Beiträge zur ragusanischer Literaturgeschichte", *Archiv für Slavische Philologie* 21 (1899): 494.

su graditelji, zidari i klesari. Crkva Svih Svetih, popularno zvana Domino, u kojoj je dužnost rektora od 1526. godine, nakon strica Andrije, obavljao Marin Držić, bila je sjedište njihove moćne bratovštine. Držić ne spominje graditelje, a tek usputno se osvrnuo na neke znamenitije građevine, iako su se u njegovo vrijeme poduzimali građevinski urbanistički zahvati, razvijalo se stambeno, crkveno i obrambeno graditeljstvo. Grad se, pored toga, obnavljao od uzastopnih potresa, osobito onog iz 1520. godine, utvrđivali su se bedemi i tvrđave u skladu s novim tehnologijama ratovanja, gradili se novi. Držić je ne samo svjestan nego i građanski ponosan na to da je Dubrovnik, kulturološki izričaj svojih graditelja, dobro ugođena urbanistička cjelina, atraktivna i posve izuzetna: "Dobro je ordenan ovi naš grad i lijep je per amor di dio."[45] Najstariji zanat u Dubrovniku bio je drvodjelački, a bratovština im potječe iz 13. stoljeća. U službi dubrovačkog pomorstva bavili su se brodogradnjom, ali i tesarskim te stolarskim poslovima, bačvarstvom, izradom namještaja, kao što su *skrinje* odnosno *kofani*,[46] drveni sanduci u kojima su žene pohranjivale svoju odjeću, te raznih kuhinjskih predmeta poput mećajice za kašu.[47] U znak razumijevanja i zahvalnosti drvodjelcima, koji su mu pomagali prilikom postavljanja i rastavljanja pozornice i scene, Držić sv. Josipa, njihova zaštitnika u dva navrata naziva mučenikom. Negromant u svom obraćanju publici u *Dundu Maroju* spominje i arhitekte kao scenske majstore, tužeći se na vrijeme koje je arhitekte odvelo, drugim riječima na oskudnost idejnih rješenja i sredstava za scenu.

Držić ne spominje izrijekom lojare odnosno voskare koji su svojim proizvodima razbijali mrklinu noći i bili vrlo važni u životu renesansnog Dubrovčanina. Imali su ulicu u samom gradskom središtu. Ali Grižulin usklik "...zdrava budi svijećo!" jasno pokazuje kako je Držić cijenio ulogu lojara u obrtničkom svijetu renesansnog Dubrovnika.[48] Svijeća se pojavljuje i u uzrečici: "Svijeća je došla na zeleno (dogorjela je)."[49]

Žita, koje povjesničari nazivaju krvotokom renesansnog gospodarstva, u Dubrovniku nikada nije nedostajalo. Mlinari su živjeli u neposrednoj blizini Grada odnosno sjeverozapadnog dijela zidina, u predjelu zvanom Nadgradje. U Ulici od mlinova, gdje je nasuprot tvrđavi Minčeta bio smješten manji rezervoar vode, nalazila su se četiri mlina u nizu. Iz tog depozita voda se na višoj koti odvajala za mlinove i za suknare u Kolorini.[50] Mljelo se žito u Župi dubrovačkoj, a više mlinova bilo je

45 *Tripče de Utolče*, 4. čin, 6. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 696; Edward Muir, "Images of Power: Art and Pageantry in Renaissance Venice", *The American Historical Review* 84 (1979) 1: 18, 34.

46 *Grižula*, 2. čin, 6. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 632.

47 *Dundo Maroje*, 1. čin, 9. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 385.

48 *Grižula*, 5. čin, 5. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 662.

49 *Dundo Maroje*, 5. čin, 1. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 515.

50 Relja Seferović i Mara Stojan, "Čudo vode. Prolegomena za ranorenesansni vodovod u Dubrovniku." *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku* 44, Dubrovnik (2006): 118.

podignuto uz samo imanje Držićevih u Rijeci dubrovačkoj, koje je država davala u zakup. U Gradu se prodavalo žito koje su sami građani morali donositi mljeti u mlin. Susrete s mlinarima stoga nije mogao mimoići nitko, pa ni Marin Držić, osobito u Rijeci dubrovačkoj gdje su mlinovi bili u njegovu neposrednom susjedstvu. Po svemu sudeći iz toga iskustva i proizlazi Držićeva konstatacija: "... sve što se od mlinara rodi, sve muku krade."[51]

U Gradu je uvijek radio veći broj špičara od kojih su većina još u Držićevo vrijeme bili Talijani. I djed već spomenutog bogataša Džula Fjorovića, Giuliani, čija se unuka udala za Vlaha Nikolina Držića, stigao je u Dubrovnik iz Firenze oko 1440. godine, otvorio špičariju i jako se obogatio.[52] Država je poticala otvaranje špičarskih trgovina. U njima se nisu samo proizvodili i prodavali lijekovi nego i jestvine, poput slastica, osobito marcipana, ali i higijenskih preparata poput ružine (rusate) vodice, koja je služila za pranje ruku i umivanje, i mirišljivog *dzibeta* (cibeta). Iako je država u nekoliko navrata zabranjivala uživanje slastice marcipana, čini se da joj Dubrovčani nisu mogli odoljeti i da su se usprkos zabranama sladili marcipanom, što potvrđuje i Držićevo djelo, iako je marcipan u usporedbi s drugim prehrambenim artiklima bio razmjerno skup.[53] I troškovi Dvora otkrivaju nam da su tom slasticom, usprkos službenim zabranama, vladajuća gospoda častila visoke predstavnike stranih država koji bi navraćali u Dubrovnik.[54] U Gradu je poslovalo uz domaće špičare više Talijana, uglavnom Firentinaca. Krčme su u Dubrovniku bile vrlo brojne, što je i razumljivo s obzirom na veliki broj stranaca koji je u Gradu povremeno ili trajnije boravio. U mnogima krčmama zaposlene su bile žene. U *Pjerinu* je, čini se, krčmarica jedna od važnijih aktera te djelomično sačuvane komedije. Omiljena je u društvu, njezini je klijenti nazivaju suncem.[55] Kad govorimo o krčmi kod Držića, neizbježna je pomisao na Bokčila, starog *tovjernara* i njegovu krčmu koja se u zbilji nalazila preko puta crkve Sv. Barbare, kao i na tri rimska krčmara. No, Držić spominje u *Pjesnima* još jednu, za njega u stvarnom životu mnogo važniju krčmu: "Ključe mi ončas da od krčme Bojković..." Ona je bila u vlasništvu Marinova šurjaka Stjepana Nenchija Bojkovića i njegova brata Petra, a bila je smještena u Kovačkoj ulici i zasigurno dobro poslovala, jer dokumenti bilježe da je Stjepan Nenchi, antunin koji je živio sredinom 16. stoljeća, dosta ulagao u trgovinu. Držićeva stihovana napomena o ključevima te krčme više govori o materijalnom osloncu koji je pisac nalazio u šurjaka nego o doslovnom posjedovanju ključeva krčme.

---

51 *Dundo Maroje*, 3. čin, 10. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 448; *Detta*, sv. 1, f. 95, godina 1545. spominje se mučenje Radosava mlinara zbog utaje odnosno prijevare.

52 Podatak iz dokumentacije Nenada Vekarića.

53 *Dundo Maroje*, 1. čin, 6. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 374.

54 *Detta*, sv. 1, f. 136v, svibanj 1547.

55 *Pjerin*, 2. čin u: Marin Držić, *Djela*: 539.

Knjiga, galantarija i zabava

Tiskana knjiga, koja se smatra trijumfom renesanse, tada je još iznimno rijetko u privatnim posjedima Dubrovčana. Knjige su za osobne potrebe kupovali tek vrlo naobraženi pojedinci, ali ta kupnja nikad nije poprimila oblik masovnije pojave, premda su posvete na knjigama i u Dubrovniku doživljavane i prihvaćane kao iznimni oblik ukazivanja časti. Zanimljivo je da su *librari* odnosno knjižari ipak vrlo dobro poslovali u renesansnom Dubrovniku u kojem je bila visoko razvijena notarska kultura, a dobro organizirana mreža pouzdanih državnih činovnika uživala poseban status, pa se stoga javljala i kontinuirana potreba za papirom i pergamentom.[56] I sam Držić morao je biti njihov redoviti kupac. U Dubrovniku nije bilo tiskarskoga stroja pa su se djela domaćih autora tiskala u inozemstvu. Mnoga djela ostala su zbog toga u rukopisu zbog čega im je sudbina bila posve nenaklonjena. O tome govori Marin Držić u posveti pastorale *Tirene* Maru Makulji Puciću kao da je slutio da će dobar dio njegove književne ostavštine biti nepovratno izgubljen: "...er ova ista komedija bijaše jure u rukah od njekijeh ki je davahu svojijem prijateljem ispisovat, kojijem pismom s brjemenom bi ostala (kako i u Rimu Paskvin) bez nosa i ruka, razbijena i razdrta, da joj se ne bi znao ni početak ni svrha.[57] Obložder, u kojem je Držić utjelovio neotesanca, u *Pjerinu* izjavljuje da za njega nije knjiga ni knjižnik.[58] Budući da je komedija ostala u fragmentima, nije posve jasno o čemu se radi u tom nepovezanom dijalogu, ali najvjerojatnije je Držić mislio ipak na *librara*. Kupnja knjige koja je imala visoku cijenu (u Veneciji je tada, primjerice, Plinijeva *Historija prirode* koštala 7 dukata),[59] iziskivala je visoku razinu kulturološke svijesti o tome kakvo mjesto zauzima knjiga u sustavu vrijednosti, osobito u gradu koji nije imao tiskaru. Knjige su ipak stizale u Dubrovnik, ali su to bili pojedinačni pothvati književnih entuzijasta. Tako je 23-godišnji Lujo Saraca, koji je supotpisnik Držićeva kredita u vrijednosti od sto dukata od Firentinca Jeronima Ervina u Anconi 1543. godine, posjedovao samo nekoliko knjiga kao jedino bogatstvo kojim je mogao raspolagati. Upravo knjigama je oporučno želio namiriti troškove vlastitog pogreba kad je kao oficijal u Stonu 1546. godine obolio od neke prijenosne bolesti.[60] Iako je u to vrijeme knjiga bila mjerilo trgovačke vrijednosti, mali je u Dubrovniku bio interes za knjigu, prije svega u mladića. Jedan od razloga zasigurno je i u tome što znanje nije bilo na osobitoj cijeni u Dubrovniku Držićeva vremena, premda je naobrazba u renesansi bila i pitanje prestiža: "... punjalić ti visi na pasu, ma ne libro."[61] Kritizira Držić taj oblik nesavršenosti sinova

[56] Relja Seferović, "Dubrovački knjižari 16. st. u državnoj službi", *Arhivski vjesnik* 52 (2008) u tisku.

[57] *Tirena*, u: Marin Držić, *Djela*: 216.

[58] *Pjerin*, 4. čin u: Marin Držić, *Djela*: 776.

[59] L. Jardine, *Worldly goods*: 145.

[60] S. Stojan, *Slast tartare*: 62.

[61] *Skup*, 4. čin, 2. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 589.

svojih bogatih sugrađana i plemića: "Svu noć se skitate dezvijana mladosti; malo na skulu hodite, malo umijete, gradu sramotu činite, a sebi ste smrt. Injorant čovjek ni sebi žive ni svomu gradu."[62] Dubrovčani se vole ukrašavati modnim detaljima iz inozemstva, ali ne razmišljaju o tome da iz inozemstva dovedu sposobne učitelje koji bi znanjem i umijećima uresili glave novim generacijama koje stasaju na bogatstvu koje su im stekli očevi.[63]

Uz učitelja i liječnika, Držić kao državne službenike spominje suca i *kanđiljera*.[64] Urbani fenomen ima svoja simbolička znamenja kao što je dostojanstvo javnih službenika, ali Držić se šali i na njihov račun, jer kanđiljer zadovoljno prihvaća večeru nakon što je na neobičan način vjenčao Arkulina i njegovu odabranicu Ančicu.[65] I gradski je bubnjar državni zaposlenik: "tara tara tan! Ništo nam ne manjka neg tambur da je ežerčit pravi".[66] Neizvjesnost života jednog mužika odnosno glazbenika ili glumca bila je Držiću odveć poznata, kao i činjenica da je u renesansnom Dubrovniku glazbenik odnosno pjevač bio primoran pjevati kad bi mu bilo draže da smije zaplakati, no o tome nije morao skrbiti gradski bubnjar koji je uredno primao svoju plaću dogovorenu s državnim vlastima.[67]

Iako su Držićevu maštu zaokupljale slike svetih ljudi koje su sadržane u legendama, njegove refleksije na svećenstvo, pa i na njega samoga, ne asociraju ni na osobine asketa ni na one dobroga pastira. O dubrovačkom kleru progovorio je Držić kritički se našalivši sa samim sobom: "... a dinar kad se mre, a dinar kad se žive, a bez dinara ne more se molitva rijet, a dinar, sve dinar, što dinar. A dobro brijeme imaju, – kantajući hljeb dobivaju!"[68] Na život svećenika u izobilju se referira i u komediji *Dundo Maroje*: "A tko me dosle pìtao bokuni popovskijemi nego ti?"[69] Slično misli i o fratrima: "Tu ti bude moj trbuh kakono pratarsci bisaci, kadno o svetkovini idu po Župi prosit."[70]

No, napuniti na brzinu trbuh poput prazne vreće Držić nije smatrao ni zdravim, ni ugodnim, ni pristojnim načinom ponašanja. Kako se nakon glavnog dnevnog obro-

62 *Skup*, 4. čin, 2. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 588.

63 Isto: 589.

64 *Arkulin*, 4. čin, 6. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 745.; *Arkulin*, 5. čin, 2. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 748-753.

65 Zanimljivo da je u *Arkulinu* posrijedi civilno vjenčanje, bez svećenika, samo uz *kanđiljera* kao predstavnika vlasti, iako je u vrijeme nastanka komedije već postojala institucija crkvenog sakramenta vjenčanja.

66 *Skup*, 3. čin, 3. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 578.

67 *Dundo Maroje*, 2. čin, 1. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 392; *Novela od Stanca*, 7. prizor, stih 273. u: Marin Držić, *Djela*: 314.

68 *Skup*, 4. čin, 3. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 591.

69 *Dundo Maroje*, 4. čin, 5. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 495.

70 *Arkulin*, 1. čin, jedini prizor u: Marin Držić, *Djela*: 715.

ka, bez plemenita razgovora i ugodna sjedenja s članovima obitelji za stolom za kojim se blagovalo i pilo, može skočiti na noge, obući plašt i šepiriti se Placom, pita se on. Jer *magnificentia* je, prema njegovu uvjerenju pretpostavljala i ugodu estetski urešenog i gastronomski oplemenjenog punog stola, uz obitelj i rodbinu ili prijatelje, za kojim se uz sofisticirano pripravljena jela, finog mirisa i okusa, dorađena brojnim mirodijama, odvijao pametan razgovor, davali mudri savjeti dopunjeni slatkim pošalicama, sve uz čašu dobrog vina koje se lagano i dugo ispija.[71] Okupljanje oko stola uz jelo i razgovor znalo se prilično oduljiti što je za primitivnog došljaka u Dubrovnik iz rustikalne sredine bio tek nerazuman trošak vremena. Zato Grubiša, sin Pava Novobrđanina ovako komentira uživanje obroka gradske elite "...gdje se na ure oni bijedni obrok jede... ."[72] *Magnificentia* je, dakle, podrazumijevala *galantariju*, umijeće finog ophođenja u svim njegovim aspektima: "... ja sam čovjek ki s galantarijom idem, razumno se vladam, nijesam rustik, ala mi ne para da sam![73] No, ta vrsta umjeteonstva nije se mogla svladati preko noći jednostavnim presvlačenjem iz gunja u svitu, kao što se na brzinu mogla steći sva sila dukata unosnom i rizičnom trgovinom.

Lov na divljač, osim pastirskih postavljanja zamčica i gađanja ptica praćkom, mogli su sebi priuštiti samo oni najbogatiji, jer je, osim slobodnog raspolaganja slobodnim vremenom kojeg su imali napretek, bio istodobno i iskaz moći i životne raskoši.[74] Lov je, naime, kao dio koncepta *magnificencije*, bio omiljena zabava dubrovačkih plemića i bogataša. "Pođ`mo u lov, jeda koji lijep lov ulovimo, da dovečer dobru večeru večeramo" (*Džuho Kerpeta*). Marin Držić je boraveći dugo u Rijeci dubrovačkoj dobro upoznao i ribarski život, a specifičnosti toga zanimanja otkriva u komediji *Arkulin*. Kad spominje riječke ciple i gere lokrumarske, govori o ribarskim poštama.[75] No, Držiću je poznata i tehnologija ulova pojedinih vrsta riba: "...ter bih te morio kako ovratu na tri dlake..."[76]

Kultura trgova

Bilo je u Dubrovniku Držićeva vremena trgovaca i obrtnika koji nisu poslovali u svojim radionicama, nego su uličnim prizorima davali osobenost dubrovačkoj svakodnevici koja je nadahnjivala Držića kao pisca. Oni su na leđima nosili ono pomoću čega su zarađivali za život ili im je to pak bilo pri ruci. Izdaleka ih se moglo vidjeti, prepoznati i po mogućnosti dozvati. Nalazili su se uvijek na otvorenom, izvikujući svoju ponudu na određenom mjestu, najčešće u blizini lođe i česme i okupljajući oko sebe potencijalne kupce, što je stvaralo scene uličnog teatra. To su, prije svega, bili

71 *Dundo Maroje*, 1. čin, 6. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 376.

72 *Dundo Maroje*, 4. čin, 9. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 502.

73 *Dundo Maroje*, 3. čin, 14. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 460-461.

74 *Grižula*, 1. čin, 7. prizor; 2. čin, 7. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 623, 624.

75 *Arkulin*, 1. čin, jedini prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 711.

76 *Arkulin*, 1. čin, jedini prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 714.

bastasi odnosno nosači, jer se u Dubrovniku teško moglo služiti konjskom zapregom, mada je bilo i konjskih staja u neposrednoj blizini palača dubrovačke gospode. "...za bastaha me si sobom poveo...", tuži se Bokčilo što "brjemena" na leđima nosi svome gospodaru.[77] O brojnosti bastaha u trgovačkom Dubrovniku, gdje se neprestano morala roba prenositi s mjesta na mjesto svjedoče i Petrunjeline riječi: "Ukaza mi uš njeku u razdrtoj čošini gdje otvora magadzin, a stoji za njim rpa bastaha."[78] Uz prodavačice sira, zeljarice, ledarice, uljare i druge ulične prodavače, trgovci vinom na otvorenom su se prostoru nadvikivali preporučujući se potencijalnim kupcima, a pekarice mijesile i pekle kruh na različitim mjestima u Gradu, najviše skoncentrirane oko Luže: "Milašica sirenje prodava, prid Orlandom vino liče, junaci ga piju, krua ne manjka prid Lužom..."[79] Kultura trgova, osim ekonomske važnosti onoga što se zbijalo na trgovima, implicirala je mjesta gdje se susretalo mnoštvo ljudi i gdje se uvijek nešto događalo, a neizostavni su bili glasnici i trubači, ali i gradski besposličari koje Držić ponekad naziva i placarima, premda izraz placar podrazumijeva uličnoga trgovca.

Iako su pekari imali bratovštinu od početka 16. stoljeća, mijesile su ga i pekle najčešće žene, koje nikad nisu bile članovi pekarske bratovštine, a nazivane su kruharice ili tržnice (službeni pisar bilježi ih najčešće kao pancocole).[80] U troškovniku Dvora bila je predviđena plaća za čovjeka koji je vodio magarca na kojem je jahala ponižena žena.[81] Ta je kazna povlačila za sobom teške društvene posljedice i smatrana je užasavajućom, pa zacijelo nije bila ugodna ni onima koji su je morali sprovesti.[82] U opseg poslova izvršitelja ove kazne spadala je i skrb za psihičke bolesnike koje je trebalo vezati i sprovesti do izoliranog mjesta prebivanja. Na to se referira i misao Rade iz komedije *Grižula*: "Manenika maganje besjeda mu".[83] U vrijeme nastajanja Držićevih dramskih djela i njihovih uprizorenja tu je nezahvalnu dužnost najčešće obavljao gradski zdur Masija u razdoblju 1544-1548, a Mazija je glasnik iz Dubrovnika u komediji *Dundo Maroje*. Starac Radat u pastirskoj igri *Tirena* tuži se što mora obavljati baš te vrste poslova, najprije zato što ga to izvrgava javnom rugu, ali on je istodobno u stalnoj opasnosti za vlastiti život.[84]

---

77 *Dundo Maroje*, 4. čin, 1. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 475.

78 *Dundo Maroje*, 4. čin, 4. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 490.

79 *Dundo Maroje*, 4. čin, 7. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 498.

80 DAD, *Sentenze* - ser. 16, sv. 15b, f. 63v, zabilježeno 24, 12. 1558; Slavica Stojan, *Vjerenice i nevjernice*. Zagreb - Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku - Prometej 2003: 151-163.

81 *Detta,* sv. 1, f. 46. Plaća za sprovođenje žene na magarcu kroz grad, a zatim i kažnjavanje bičevanjem na sramotnom stupu bila je za izvršitelja kazne samo dva dinara.

82 Nella Lonza, *Pod plaštem pravde*. Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, Dubrovnik 1997: 162.

83 *Grižula*, 1. čin, 6. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 621.

84 *Detta*, sv. 1, f. 46, 85v, f. 158v.

Radate, zlo s` pošao ja viđu, žimiti,
otkad si došao mahnice liečiti.
Tovare goniti i vodit zle žene,
s mahnici obćiti muke su paklene.[85]

Sličan je bio i posao krvnika odnosno *manigoda*.[86] Država ga je po čovjeku plaćala devet dinara za bičevanje, uključujući i cijenu biča.[87] Za razliku od tih nemilih dužnosti, uloga barižea, kapetana milicije koji je prijestupnike vodio u tamnicu, imala je više digniteta.[88]

U okviru Držićeva koncepta magnificencije treba se osvrnuti i na one za koje naš autor kaže da umjesto korisna posla "tuku vodu u mortaru". Bez obzira na činjenicu što se uz takve ne može upotrijebiti atribut manjifik, osim u podrugljivom značenju, i te gradske protuhe, neradnici ili placari, koji gube dane beskorisnim boravkom na glavnoj gradskoj arteriji Placi, i *pasalijeri* koji se vrte oko koje bogate udavače "kako psi oko kučke", dionici su istog prostora i vremena koje je težilo za dokolicom, ugodom i obilnošću. To su vrtipasi odnosno zgubidani ili *perdidžornate* odnosno *mandžagvadanje* i *traduturi de forche* koji, prema Držićevim riječima, znaju samo *versat*, *dunižat* po gradskim ulicama i *placat*.[89] Držić ne štedi prezira prema toj vrsti dubrovačkih žitelja koji ruše koncepciju *manjifika*, a prepoznaje ih u svim segmentima društva.

Držićevo 'umjeteonstvo' i kulturološka superiornost Grada

Svesci bogatoga arhiva Dubrovačke Republike nude neiscrpne informacije o poslovanju dubrovačkih trgovaca, njihovim usponima i padovima, o radu brojnih gradskih obrtnika različitih struka koji su proizvodili robu za lokalno tržište, kao i o raznim drugim zanimanjima koja su doprinosila probitku i napretku dubrovačke države i njezinih stanovnika, no to su tek suhoparni podaci i brojevi iz kojih je teško osmisliti svakodnevicu život Dubrovačke Republike na završnici njezine uzlazne putanje. Prikazujući Grad i njegovu svakodnevicu Marin Držić aktere svojih dramskih ostvarenja sagledava upravo kroz ritam gradskog života i urbanu ekonomiju. Doživljava ih i prikazuje kroz njihove svakodnevne radne obveze, navike, životnu praksu, uspjehe i bankrote, kroz susrete i poslovne dogovore, štoviše i preko finalnih proizvoda dubrovačkih zanatlija i *artiđana* kao što su obuća i odjeća (čak su i krunice odnosno "kraliješi" bile umjetnički izrađene)[90], tako da kroz Držićevu umjetnost doživljavamo kulturološku superiornost renesansnog Grada nad njegovom bližom

85 *Tirena*, 3. pr. u: Marin Držić, *Djela*: 259, stih 985-988.

86 *Dundo Maroje*, 4. čin, 11. prizor u: Marin Držić, *Djela*: 506.

87 *Detta*, sv. 1, f. 96.

88 *Skup*, 3. čin, 10. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 586.

89 *Arkulin*, 3. čin, 2. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 727.

90 Cvito Fisković, "Likovna umjetnost u djelima i vremenu Marina Držića", *Zbornik radova o Marinu Držiću*, ur. Jakša Ravlić, Zagreb: Matica hrvatska 1969: 51.

i daljom okolinom, kroz suprotnosti u prehrambenim i odjevnim običajima, navikama stanovanja, profesionalnim i drugim ponašanjima i različitim drugim urbanim fenomenima.[91]

Iako *magnificentia* kao središnji koncept renesansnog života i globalni fenomen toga vremena nije u Dubrovniku bio prepoznat po grandioznim gestama i trijumfalnim pothvatima na području umjetnosti i umjetničkih obrta, prije svega slikarija i skulptura, kao temeljna vrlina i veličina duha toga vremena, Dubrovnik je u Držićevoj književnosti doživljen kao centar stvaranja novih vrijednosti i njihove akumulacije, proizvodnje i bogaćenja, vještine i umješnosti zanatskih radova, ali i uzleta umjetničke kreativnosti i raskoši, po čemu vjertouz čovjek odnosno znalac postaje uspješan stvaralac. Držić nam otkriva da je dubrovačko društvo prihvaćalo moderne stavove i nova otkrića koja su stizala s druge obale Jadrana, potvrđujući ekspanziju ideja renesansne kulture, otvarajući internacionalne i kozmopolitske horizonte ali iskazujući i autentične stavove o lijepom, rijetkom i plemenitom, pokazujući na različitim tipovima ljudi i žena i različitim društvenim klasama renesansnu težnju za boljitkom i usavršavanjem. No, Držić primjećuje da se žudnja za posjedovanjem, za zgrtanjem vrijednosti kroz potrošačku snagu iskazivala i javnim i privatnim razmetanjem i hvalisavošću bez pokrića. Renesansna *magnificentia* možda i nije iznjedrila pojavu ljudi nahvao, ali ih je svakako stavila u položaj moći, dala im samouvjerenost i reputaciju te upravo oni ruše onu skladnu utopijsku sliku Grada. *Magnificentia* na dubrovački odnosno na držićevski način prihvaća ljepotu i savršenost ne pod svaku cijenu, nego pod uvjetima dubrovačkog političkog i društvenog života, prema mjeri svojih spoznaja i svojih interesa, prema odnosu slobodoumnosti i tradicije, prema povijesnom vremenu i njegovim političkim zbivanjima i okruženjima, sklonošću vrsnoći i nužnosti naobrazbe, potičući želju za lijepim, novim i individualnim, ali tankoćutnošću i strpljenjem, sa zdravom sumnjom i pronicljivošću, prilagođujući se nužno prilikama vremena i prostora: "Trijeba je bit pacijent i ugodit zlu bremenu, da se pak dobro brijeme uživa."[92]

[91] J. Le Goff, *Srednjovjekovni imaginarij*: 240-243.

[92] *Dundo Maroje*, 2. čin, 1. prizor, u: Marin Držić, *Djela*: 392.

Magnificentia in Držić's Way

Summary

Conceiving the City and its everyday life, Marin Držić affords, presents or simply mentions a variety of crafts and occupations, viewing his characters through the hive-like activity of Dubrovnik and its urban economy. Držić articulates them through their daily routine, habits, lifestyles, encounters, even through the final products of the local artisans. Thanks to Držić's literature we actually experience the culturological superiority of the Renassaince Dubrovnik over it immediate and outlying areas reflected in distinctive patterns of food and clothing, living standard, professional and other forms of behaviour, along with diverse urban phenomena. Rome, the city of monuments, pilgrims and wonders, the paragon of richness, appears in *Dundo Maroje* as an urban metaphor for Dubrovnik. Although being the principal concept of Renaissance thought and a global phenomenon of the time, *Magnificentia* was not recognized in Dubrovnik by grandeur and brilliant achievements in arts and crafts, markedly painting and sculpture, as a fundamental virtue and greatness of the spirit. No doubt Dubrovnik in Držić's literary work was experienced as a centre where new values were made and accumulated, a centre of manufacture and prosperity, craftsmanship but also artistic creativity and luxury, in which a skilled professional or expert becomes a successful artist. *Magnificentia* in the Ragusan or Držić's way does not adopt beauty and perfection at any cost but under the terms drawn by the Ragusan political and social life, to suit its own knowledge, interests and free-mindedness, sensibility and patience with the historical era and its developments, its tendency towards excellence and the need for learning, seeking beauty, novelty and individuality yet with sound caution and prudence, and most of all, necessarily adapting to the circumstances which determined the moment and place.

Maja Bošković-Stulli
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Zagreb

DRŽIĆ I DUBROVAČKI FOLKLOR

Dubrovačka publika izvrsno je shvaćala doskočice, izreke, aluzije, pričice iz Držićevih komedija. Prigode za njihovu izvedbu bile su poklade i svadbe, što su podjednako dani i za male improvizirane scene u tradicijskim običajima. Tema "pomlađivanja" brijanjem iz *Novele od Stanca* ima paralele u pirnom i pokladnom lakrdijanju, što je i Držić mogao poznavati. Vilinske teme u pastoralama sastavni su dio žanra, a ujedno dolaze iz pričanja i vjerovanja kakve je Držić slušao u svojoj dubrovačkoj okolici: vilinsko kolo, vilinske otmice lijepoga momka, začarana mjesta, ljubovanje s vilom. Takva vjerovanja kazuju se sve do nedavnih nam dana. Držićeva djela obiluju sitnim folklornim oblicima: počasnice, blagoslovi, uzrečice, poslovice, zagonetke, doskočice, pričice. Mnogo toga je preuzeto od gradskoga puka. Neke aluzije potječu iz pričā i nerazumljive su današnjoj publici bez svoga potpunijega konteksta. Držićeve teme – o pomokrenim kruškama; o preljubniku nađenom s vlastitom neprepoznatom ženom; o turskome janjičaru kao davno otetom bratu; o djevojčinoj želji za mladim ženikom; o dalekoj sretnoj ili prokletoj zemlji Indiji – imaju sve do danas folklorne paralele, a poznavala ih je i Držićeva publika.

Poludorečene pričice i pjesmice, folklorne doskočice, izreke i aluzije – sve to je dubrovačko općinstvo, a pogotovo puk s gradskih ulica, razumjelo i zabavljalo se tijekom izvedbe Držićevih djela. Uzorci su bili poznati, pripadali su gradskom prostoru i životu puka. Kroz te iskaze moglo se češće prepoznati – da se izrazim riječima Valentine Gulin Zrnić – i "reagiranje na život u kojemu autori sudjeluju, na zbilju svakodnevice koju komentiraju, opravdavaju ili preispituju (...), kritiziraju ili radikaliziraju praksu".[1]

Prigode kad su dubrovačke družine prikazivale Držićeva djela dio su gradskoga kalendarskog ili životnog tijeka, a prikazivale su ih katkada kao javne pokladne predstave, a češće za goste na piru. (*Dundo Maroje* prikazan je o pokladama "prid

[1] Gulin Zrnić, Valentina (2006.) "O jednom pristupu drugom spolu u tri čina. Kaleidoskop ženskih slika u Dubrovniku 15. i 16. stoljeća", u: *Čovjek/prostor/vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, uredile Živa Benčić i Dunja Fališevac, Zagreb, 108.

dvorom",[2] što je i doba izvedbe tragedije *Hekuba*.[3] Na kućnim pirovima – nerijetko baš u dane poklada – predstavljeni su *Tirena*, *Venere i Adon*, *Novela od Stanca*, *Grižula*, *Skup*, *Džuho Kerpeta*, vjerojatno *Tripče de Utolče* i *Arkulin*,[4] a *Tirena* i na piru i o pokladama.[5]) O prigodama kazuju i sami tekstovi: znamenito "ovo brijeme od poklada" u prologu *Dundu*, spomen poklada u *Tripčetu*, u *Skupu* i *Tireni*, obraćanje pirnicima u *Grižuli* te nevjesti i ženiku, želeći mu "dobru noć", u *Džuhu Kerpeti*.

Poklade i pirovi podjednako su prigode i za seoske male improvizirane scene u tradicijskim običajima, koje se katkada smatraju i "narodnim kazalištem".[6] Ovo određenje s razlogom je potom osporeno jer u folklornom predstavljanju dominiraju izvanestetske nekazališne funkcije.[7] Nama su bitna podudaranja prilike za izvedbu.

Držićevu *Stancu* našao je Košuta paralele u farsama kakve je Držić mogao upoznati za boravka u Sieni: ruganje seljaku pridošlici u grad, istjerivanje đavla iz "opsjednuta" seljaka, preuzimanje drevnih sunčevih mitova i šale na račun staroga umirućeg Sunca, što se u srednjem vijeku prikazivalo kao stari seljak koji se želi pomladiti. Košuta ipak pretpostavlja da je Držić "preuzeo Stanca iz dubrovačke narodne predaje".[8]

Nema traga pričici slična sadržaja u Dubrovniku, ali nešto drugo – tragovi lakrdija srodnih onima o Stancu – bili su znani sve do nedavna vremena.

U *Noveli*, da podsjetim, tri obijesna dubrovačka mladića, "pomladit" će staroga lakovjernog seljaka tako da ga omrče, ostrigu i obriju drvom. Slične folklorne lakrdijske igre brijanja i pomlađivanja na svadbi i o pokladama znane su širom naših krajeva. Bonifačić je uočio tu bliskost;[9] njegove zapise objavio je Lozica.[10]

Od deset takvih kazivanja čak četiri su iz dubrovačke okolice. "Bilo je brijanja sa drvom. Pljuvao bi ga. I mazao bi ga zemljom, mrčio. I počeo bi ga strugat drvom kao da ga briči" (br. 19). – "Mi smo majstori za brijanje. Vi grubo izgledate. Mi ćemo vas pomladit za čas. Stari bi sjeo..." (br. 20). "Brijali smo jednoga iz našega društva (...) Želio bih se pomladiti po mogućnosti. Žena mi je umrla, a osjećam se mnogo dobar,

---

2 Rešetar, Milan (prir.) (1930.) *Djela Marina Držića*, 2. izd. Stari pisci hrvatski 7. Uvod, 107.

3 Batušić, Nikola (1982.) "O kalendaru". *Prolog* 53/54 (XIV), 23.

4 Rešetar (kao bilj. 2), Uvod, 107-108. v. i: Čale, Frane " O životu i djelu Marina Držića", u: *Marin Držić, Djela* (kao bilj. 5), 13.

5 Držić, Marin (1979). *Djela*. Priredio Frano Čale, Zagreb, 348, 697, 541, 290, 614, 526.

6 Bonifačić Rožin, Nikola (prir.) (1963.) *Narodne drame, poslovice i zagonetke*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb.
Lozica, Ivan (prir.) (1996.) *Folklorno kazalište* (Zapisi i tekstovi). Stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb.

7 Lozica, Ivan (2008.) *Zapisano i napisano: Folkloristički spisi*, Zagreb, 181-191 (posebno 190).

8 Košuta, Leo (1982.) "Siena u životu i djelu Marina Držića". *Prolog* 51/52 (XIV), 48-49.

9 Bonifačić (kao bilj. 6), 9-11.

10 Lozica, Ivan (1996) (kao bilj. 6), tekstovi br. 19-23, 110-112, 140-141. v. i: Lozica (kao bilj. 11), 166-167.

jak u živcima (...), pak mislim da bih se mogao pomladiti (...) Doktor je rekao: Dundo Pero, izvolite vi sa mnom doći u moju ambulantu (...) Za par sati dundo Pero izašao je iz doktorove ambulante potpuno pomlađen." (br. 22).

Sličnih mrčenja, brijanja, pomlađivanja starca, dakako bez doktorske ambulante, u pirnim i pokladnim lakrdijanjima moglo je biti i u Držićevo doba. A što je iz takve sirovine Držić stvorio, to znamo.

U folklornoj igri brijanja i vilinskog pomlađivanja Držićeva Stanca zamijećen je trag drevnih mitova o žrtvovanju kralja te inicijacijskih obreda, kultova plodnosti.[11] Takvi mitski tragovi zaista su antropološki važni, no jedva da su mogli nešto značiti Držiću – za razliku od malih lakrdijskih scena kakve je možda sam gledao.

Izvedba *Stanca* višestruko je bila vezana za običaje. Prema Rešetaru, za pokladno bi doba govorio sam predmet "i to što 'na pir maskari idu'".[12] Pavle Popović zaključio je iz Kolendićevih arhivskih podataka da je komedija prvi put bila prikazana na piru "u aprilu ili maju 1550. god."[13]

Maskari, krabulje ne javljaju se samo o pokladama, već i na svadbama.[14] Arhivski kalendarski preračun možda je bio točan, no cijelo ozračje zbivanja *Novele od Stanca* pripada ritualima jedne druge zrele ljetne noći.

Maskirane plemiće na dubrovačkom piru, osuđene na zatvor zbog nekog skandala, spominjem – prema Jirečeku – u prikazu folklornih događanja u Dubrovniku,[15] kao što i u Držićevu *Stancu* "na pir maskari idu".[16]

Atmosfera *Novele* u pustome noćnom gradu nije karnevalska. Lozica zapaža magijski inventar sukladan Ivanjdanu: Dživovo sjećanje na taj blagdan, čudesna trava što cvate i ljeti i zimi, spomen zlatne jabuke, vilinsko kolo kraj vode.[17] Tragove vjerovanja o solsticijskim čudesnim ivanjskim noćima kao pozadini *Novele od Stanca* već su prije spomenuli i Švelec, Čubelić, Čale, Bojović.[18] (Prema Čubeliću, na Ivanjdan bi se izvodili i "kraći dramski prizori", što se drugdje ne spominje, pa ni u Gavazzijevu iscrpnom prikazu ivanjskih običaja.[19])

---

11 Lozica, Ivan (1990.) *Izvan teatra. Teatrabilni oblici folklora u Hrvatskoj*, Zagreb, 105-106.

12 Rešetar (kao bilj. 2). Uvod, 108.

13 Popović, Pavle (1964.)"Novela od Stanca", u: Miroslav Pantić (prir.), *Marin Držić*, Beograd, 104.

14 Isti (1964.) "Plakir i vila", u: Pantić (kao bilj. 13), 82.

15 Bošković-Stulli, Maja (1991.) *Pjesme, priče, fantastika*, Zagreb, 39.

16 Držić (kao bilj. 5), 310.

17 Lozica, *Folklorno kazalište* (kao bilj. 6), 24-25.

18 Švelec, Franjo (1968.) *Komički teatar Marina Držića*, Zagreb, 354; Čubelić, Tvrtko (1969.) ″Prisustvo izvorne narodne teatrologije u komedijama Marina Držića″, u: *Marin Držić. Zbornik radova*, Zagreb, 339; Čale, Frano (kao bilj. 5), 303; Bojović, Zlata (2003.) *Renesansa i barok. Studije i članci o dubrovačkoj književnosti*, Beograd, 111.

19 Gavazzi, Milovan (1988.) *Godina dana hrvatskih narodih običaja*. II. novo prerađeno izdanje, Zagreb, 86-110.

Držić u *Noveli*, po riječima Dunje Fališevac, bajanjem i vračanjem parodira i karikira taj običaj i vjerovanje; a u pastoralama je komika u samim Vlasima, koji "predstavljaju snižavanje ideala petrarkističkog zaljubljenika".[20] Taj svijet, "negdje nadomak Dubrovniku, u sredini (...) raslinja, nemani, šumskih bića, vila, 'uzimanja' i čuda"[21] Držiću je bio blisko znan. Zamišljanje vilinskoga kola ili zaljubljenosti u vilu, premda je dio žanrovske pastoralne konvencije, dolazilo je do Držića i iz pričanja kakvo je on sam mogao slušati od seljaka.

Sve do nedavnih nam dana mogla su se u nas čuti slična kazivanja. Držićeve vile vode tance pod starim orahom (*Tirena*); igraju, izvode tanačce "kon vode studene" (*Novela od Stanca*, *Venere i Adon*). Valja ih se čuvati jer vile mogu "uzeti" momka "ličca mila" (*Venere i Adon*).[22] Ima nezdravih mjesta, gdje su vile "Miljenka stravile, Radata uzele", a u pustoj su dubravi "Grubišu stravile" (*Venere i Adon*).[23] Momci su i sami s vilama rado drugovali: Stanac se, žaleći, sjeća iz mladosti: "I ja sam njekada š njimi tance izvodio" (*Novela od Stanca*).[24]

Tragovi narodnih vjerovanja i pjesama, "fantazijska projekcija seljačkog praznovjerja" kod Držića spominjani su kratko i općenito.[25] Mogli bismo uzorke vjerovanjima iz Držićevih pastorala nazrijeti i u folklornim tradicijama kakve su se kazivale do gotovo nedavnih nam dana.

Pričali su mi na otoku Braču da su vile gore na Plešivici "činile ples, balale"; da plešu i u šumi na ravnici zvanoj Vilišća i pred vilinskom spiljom, a jedna vila da je vodila ljubav s mladićem i odnijela ga.[26] Vile odvode djecu i mladiće. Jednoga su ugrabile dok je bio dijete; "živ je, ima mu sada devedeset godina (...) Njega zovu vilenjakon i kažu da je sretan puno."[27] Petras iz okolice Gline "od mladosti [je] sa vilama odao". Pokazivao bi kako "dva kola igraju (...), ali se ne vide kolko brzo plešu". Jedna ga je vila voljela u mladosti. "'Ja sam morao na svakoj vrbici š njima noćivati, nad vodama, najviše kod mlina (...)'. A bio je među ljepšima ljepši."[28]

Kao što su nekoć stari vlah Stanac i remeta Grižula zazivali pomoć od vila: "Ah, vile vilice, molju vas boga rad, vodene diklice, pridite ovdi sad" ili "O vile vilice od

---

20 Fališevac, Dunja (2007.) *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*, Zagreb, 53, 110.

21 Čale, Frano (u: Držić, *Djela*, kao bilj. 5), 79.

22 Držić, Marin (kao bilj. 5), 249, 313, 335, 325.

23 Isto, 337, 334.

24 Isto, 305, 307.

25 Švelec, Franjo (kao bilj. 18), 236; Čale, Frano (u: Držić, *Djela*, kao bilj. 5), 85.

26 Bošković-Stulli, Maja (prir.) (1975.) "Usmene pripovijetke i predaje s otoka Brača". *Narodna umjetnost* 11-12, 94 (br. 65); 139 (bilj. uz br. 70).

27 Ista. (1967-68.) "Narodne pripovijetke i predaje Sinjske krajine". *Narodna umjetnost* 5-6, 392, br. 72.

28 Ista, (1991.) (kao bilj. 15), 194.

guste planine",[29] tako se u daruvarskoj okolici oko polovice 20. stoljeća tražila vilinska zaštita riječima "Vile vilice, po bogu sestrice, uklon'te se s puta".[30]

Sitne folklorne vrste i njihov spomen premrežili su Držićeva djela: počasnica o svemoćnom dukatu u *Dundu*; remetino obraćanje vilama slično zdravici ("medene jabučice vam rodile, kruške mednice vam se rađale..."); potom *kolenda* u značenju dar u *Pjerinu*,[31] glazbena pratnja seljačkih *mješnica* i urbanih *gusli*; hvastanje vlaškoga momčića da umije "u dipli sviriti".[32]

Držićevi spomeni poslovica i uzrečica, preuzeti iz usmenoga repertoara, mogli bi ispuniti knjižicu. Više od pet stotina "proverbijalnih fraza – sentenci, poslovica i poslovičnih izraza", ne uvijek narodnih, spominje Z. Bojović.[33] Bonifačić je u zbirci narodnih poslovica objavio dvadesetak Držićevih primjera, što je tek manji izbor.[34] Držić ne citira poslovicu doslovno, ne samo zbog stihovne forme nego i slijedom njezine potpune ugrađenosti u dramski kontekst. Katkada će je uvodno markirati (*Reče se*: tko je bjestija, bjestija će i umrijet; ili: *štono se reče*, olova mi plivahu...; ili: *zatoj se dobro reklo*: čovjek valja za sto ljudi, a sto ne valjaju za jednoga).[35] Često i za Držića karakteristično, poslovica je izravan dio govora: Pjerinove riječi "Volim s njom ubog živjet neg bogat s onom grdobom", te Miljenkova žalba da "nemoćnu nikada zdrav ne razumije / ni lačnu sit" neobilježeni su citati poslovice,[36] koju je Držićeva publika prepoznala i slojevito doživljavala.

O naivnome priglupom seljaku Stancu ima više poslovica, pa dok ih je Kolendić smatrao odjekom Držićeve komedije,[37] na boljem je tragu bila Zlata Bojović s pretpostavkom da je Stančev lik već prije Držića ušao u poslovične izraze.[38] Podlogom takvih izreka mogle bi biti i vesele rugalice, prethodnice Držićeve *Novele*.

Dubrovačke poslovice, uzrečice, zagonetke, sav "sitnež" primljen od gradskoga puka i ukomponiran u Držićeve dijaloge osmotrio je Slamnig svojim lucidnim načinom.[39] O tome sam napisala: "Baš takvu nestašnu, priprostu laku formu prepoznao je Slamnig u doskočicama, ponajviše Petrunjele i Pometa, u tim gradskim

29 Držić, Marin (kao bilj. 5), 311, 615.

30 Bonifačić Rožin, Nikola (kao bilj. 6), 10.

31 Držić, Marin (kao bilj. 5), 401, 617, 764.

32 Isto, 401, 272.

33 Bojović, Zlata (kao bilj. 18), 105

34 Bonifačić Rožin, Nikola (1963.) (kao bilj. 6).

35 Držić, Marin (1979.) (kao bilj. 5), 447, 485, 420.

36 Isto, 770, 246.

37 Kolendić, Petar (1964.) "Držićev Stanac u poslovicama", u: Miroslav Pantić (prir.), *Marin Držić*, Beograd, 105-110.

38 Bojović, Zlata (kao bilj. 18), 106-107.

39 Slamnig, Ivan (1965.) *Disciplina mašte*, Zagreb (članci: „Gradska pučka pjesma u komedijama Marina Držića"; „Pristup Marinu Držiću s ove obale").

pučkim pjesmama iz Držićevih komedija. Dosjetke, nadmudrivanja, dvosmislene pa i prostačke zagonetke i poslovice dolaze od ljudi iz puka, kazivane ritmičkim oblikom, prepoznatljive katkada do u danas održanim uzrečicama, poslovicama, zagonetkama, a u Držićeve komedije ušle su iz živoga govora."[40]

Petrunjeline dvosmislene prepirke s Pometom u ritmičkoj prozi i stihu dolaze – prema Košuti – iz prizora i pjesmica maskiranih mladića i sluškinja prilikom koleda i sličnih svečanosti; Petrunjelinu pjesmicu "Držić je vjerojatno preuzeo iz lokalnog folklora".[41]

Petrunjelina doskočica o "brižnim lovcima od Među Crjevjara", koji su "lov lovili; goru obili; od sve što ulovili, ništa doma donijeli" – upućena je mladićima što uzalud žele doći do njezine gospodarice, rimske kurtizane. Izrečena je kao dvoznačna aluzija, a preuzeta iz pripovijedaka ili možda izravno iz zagonetke s traženim mudrim rješenjem metafore: lovac baca ono što je ulovio, a što nije ulovio, nosi sa sobom (uši na tijelu). Kada se djetić Munuo u *Skupu* bezuspješno nameće Grubi, ona se ruga: "Uzmi zveka za miris", tj. ništa. To dolazi iz priče o fiktivnoj dobiti plaćenoj fiktivnim novcem: udisanje mirisa fine hrane plaćeno je zvekom bačena cekina.[42]

Kad čitamo ta nadmetanja, mi ne shvaćamo što je Petrunjela ili Gruba htjela natuknuti, no izvrsno je to razumjela Držićeva publika, prepoznajući i priču i aluziju.

Kotoranin u *Arkulinu* žali se o "onijem našijem ki pomižaše kruške", da bi ih takve prodali "Dubrovčićem", pa ih poslije zbog nevremena, *fortune,* pojedoše sami.[43] Bez psihoanalitičkog razmatranja takve poruge na svoj račun, ovo je inače vrlo proširena pričica, kojoj sam varijantu posljednji put čula od jednoga prodavača na tržnici u Zagrebu.[44]

Zgoda o Mandi, nevjernoj ženi Tripčeta de Utolče, koja je svoga staroga muža izmamila u ženskoj odjeći iz kuće i sama se uvukla unutra, znana je i književnosti i svjetskom folkloru,[45] bez dosad poznatih zapisa takvih priča u sredini koja bi bila bliža Držiću.

Za drugu slavnu epizodu, gdje preljubnik pedant Krisa vjeruje da je uz njega žuđena mu Mande, a zateknu ga s njegovom vlastitom neprepoznatom ženom, smatra se pouzdanim da je Držić "ovaj motiv uzeo i neposredno iz Bokača",[46] ili

---

40 Bošković-Stulli, Maja (2005.) *Od bugaršice do svakidašnjice*, Zagreb, 105.

41 Košuta, Leo (kao bilj. 8), 55.

42 Bošković-Stulli, Maja (1978.) "Usmena književnost".U: *Povijest hrvatske književnosti* 1, Zagreb, 188-189.

43 Držić, Marin (kao bilj. 5), 720.

44 Bošković-Stulli, Maja (2006.) *Priče i pričanje. Stoljeća usmene hrvatske proze*. Drugo, dopunjeno izd., Zagreb, 72-73.

45 The Types of the Folktale (1961.) *Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen. Translated and Enlarged by Stith Thompson*. Second Revision, FF Communications 184, Helsinki 1961, N° 1377.

46 Popović, Pavle (1964.) "Komedija Marina Držića", u: Pantić (kao bilj. 13), 137.

blaže "da je Boccacciova novela za Držića mogla biti samo sirova građa".[47] Neovisno o mogućim motivskim korijenima, ova epizodica bila je Držićevoj publici draga i bliska. Bez znaka koji bi upućivao na Držićevu komediju, dvije pričice podjednaka sadržaja iz 19. ili početka 20. stoljeća urasle su u dubrovački prostor i u njegove lokalitete. Prema rukopisu Vida Vuletića Vukasovića, pijanac Pirona veselio se u pokladnoj noći u poznatoj sali Bačić te "u magazinu iza staroga tribunala" ljubovao s maškarom, koja se sutradan otkrije kao njegova žena.[48] Nešto diskretnije pripovijeda kanonik Ivan Stojanović o zanatliji koji se na *veljun* (poklade) svu noć zabavljao s nepoznatom maškarom i darovao joj *talijer*, saznavši sutradan da je ono bila njegova žena.[49] Boccaccio, lokalne zgodice i pričice – sve se to moglo okupiti u epizodi Držićeva *Tripčeta de Utolče*.

Junačko epsko izražavanje Turčina u *Tripčetu*, razmetanje svitlom sabljom, vitkim kopljem, junačkim konjem i junačkom glavom, ispremiješano s pohvalama vilinih crnih očiju, ruse kose, bijela lica, rumenih prsi, rumena i svitla obraza, svitloga raja i mirisa rajskog cvitja – podjednako je parodija epskoga govora (o kojemu inače iz onoga vremena jedva išta znamo) kao i petrarkističke lirike.[50] Slamnig je u *Dundu Maroju* (IV, 6) zapazio karakterističnu bugarštičku sintagmu "ljubima družina".[51]

A kad taj isti komični Turčin potom sazna da je on Mandin brat ("fuste me su turske, djetetom u Pulju hodeći, uhitile"),[52] razabiru se i povijesna janjičarska sudbina i omiljena literarna tema i čest motiv folklorne poezije. Dovoljno je spomenuti dvije hvarske narodne pjesme gdje se prepoznaju oteta djevojka Mare i otmičar turski kapetan – njezin brat, koga su Turci bili zarobili kao malo dijete.[53]

Mlada godišnica Grube u *Skupu* kaže u razgovoru: "Dobra ću bit ako me mati bude dobru učinila. Djevojka se majci molila: 'Ne daj mene staru hrabru, majko moja draga, lačna bih bila sa starijem hrabrom, ako i ima dosta blaga, od pogleda mlada hrabra vazda bih sita bila."[54] U tom razgovoru krije se gotovo doslovan citat iz narodne pjesme, kakvu je oko tri stoljeća kasnije, među sličnima, u Bosni zapisao Ivan Zovko:

(...)
Gdje se kćerka s majkom razgovara:
Ne daj mene starom vojnu, majko,

47 Švelec, Franjo (kao bilj. 18), 135.

48 Bošković-Stulli, Maja (kao bilj. 42), 201; ista (kao bilj. 15), 9.

49 Engel, Ivan Hristijan (1922.) *Povjest Dubrovačke Republike*. Preveo, opaskama popratio i nadopunio Ivan kan. Stojanović, 2. izd. Dubrovnik, 383-384.

50 Držić, Marin (kao bilj. 5), 687-688.

51 Slamnig, Ivan (kao bilj. 39), 152.

52 Držić, Marin (kao bilj. 5), 703.

53 Delorko, Olinko (prir.) (1976.) *Narodne pjesme otoka Hvara*, Split, br. 3 i br. 229.

54 Držić, Marin (kao bilj. 5), 543.

Jer u stara nema milovanja (...)
Već me podaj mladom vojnu, majko,
Jer u mlada ima milovanja (...).[55]

U antologiji *Narodne pesme u zapisima XV-XVIII veka*[56] Grubine su riječi dobile formu stihovane pjesme. No Grube – premda citira pjesmu – govorila je u prozi. Njoj, kao i publici, ti su stihovi predobro znani. Nju nije briga za poeziju, nego joj tekst pjesme služi kao životno iskustvo, što kazuje puno više o uklopljenosti folklora u Držićev Dubrovnik.

Velike Indije, Indije Nove i Stare, zemlje od kojih nas odvajaju ledeno more i vječna zima, a s druge strane "gorušte sunce", "paljevito ljeto" – vizije su negromanta Dugog nosa u prologu *Dundu Maroju*.[57]

Slamnigu je bila prihvatljiva zamisao o balkanskoj usmenoj tradiciji kao mogućem Držićevu izvoru za sliku čudesne sretne zemlje Indije.[58] Starim Indijama – u prvome dijelu opisa – sa slikom raja zemaljskog, blagodati vječnoga proljeća i Suncem što nikad ne zalazi, vidio je Košuta izvor u književnostima srednjega vijeka, spjevovima o raju zemaljskom.[59] Obadvije zamisli, i Slamnigova i Košutina, moguće su i vjerojatne.

Ima nekoliko narodnih pjesama o zemlji Indiji ili općenitije dalekoj zemlji, "gdjeno ljeto i tri puta rađa" ili:

Gdino rodi biber i naranča,
gdino drage po dva draga ljube
i gdino je godina bez zime.[60]

Obrnuta vizija govori o djevojci "od Indija ravnih, od Indija od zemlje proklete". To je zemlja:

gdi ne sluša mlađi starijega
a stariji Boga velikoga;
gdi brat brata na nože poziva,
sestra sestru gdi kučkom saziva.[61]

O višestoljetnoj starosti takvih vizija i mogućnosti da je i Držić o tome slušao, ne bi trebalo dvojiti.

---

55 Andrić, Nikola (prir.) (1929.) *Hrvatske narodne pjesme*, knj. 7, Zagreb, br. 63.

56 Pantić, Miroslav (prir.) (1964.) *Narodne pesme u zapisima XV-XVIII veka*. Antologija, Beograd.

57 Držić, Marin (kao bilj. 5), 341-342.

58 Slamnig, Ivan (kao bilj. 39), 163-164.

59 Košuta, Leo (1968.) "Pravi i obrnuti svijet u Držićevu *Dundu Maroju*", *Mogućnosti* 11 i 12.

60 Andrić, Nikola (kao bilj. 55), br. 376 i 378.

61 Isti (1909.) *Hrvatske narodne pjesme*, knj. 5, Zagreb, br. 87.

Ne znamo je li u onim sienskim priredbama što ih je Držić gledao bilo i tamošnjega lokalnog folklora kao vrlo dalek, posredan mogući poticaj. Improvizacije izazvane Držićevom dubrovačkom publikom moguće su i vjerojatne. Folklorni žanrovi i sitni motivi – oni s gradskih dubrovačkih ulica i oni od seljaka iz okolice – proželi su Držićeva djela bez namjerna i naglašena pokazivanja. Nimalo ne sliče na postupke u prethodnima *pjesmama na narodnu* niti na buduće zamisli takozvanog otkrića naroda. Držić je u tome, kao i u mnogočemu drugome, bio svoj i jedinstven.

Držić and Dubrovnik Folklore

Summary

Dubrovnik audiences had an excellent understanding of the quips, sayings, allusions and anecdotes in Držić's comedies. Carnival-tide and weddings provided opportunities for their performances, and they were offered equally as small improvised scenes in traditional customs. The 'rejuvenation' by shaving theme in the *Novela od Stanca* has parallels in the wedding and Carnival burlesques, with which Držić may also have been familiar. Fairy/elf themes in pastorals are a component part of the genre, which also derive from story-telling and beliefes such as Držić heard in the surrounding Dubrovnik countryside: the fairy ring, fairies kidnapping a handsome lad, enchanted places, love-making with fairy…Such beliefs have continued to be recounted until fairly recently. Držić's works aborund in small folklore forms: toasts, blessings, sayings, proverbs, riddles, quipes and anecdotes. Much of that had been adopted from the urban folk. Some of the allusions stem from stories and are incomprehensible to today's audiences without their fuller context. Držić's themes – of the pears that have been urinated upon; of the adulterer found with his own but unrecognised wife; of the Turkish Janissary as the long-since kidnapped brother; of the girl's wish for a young groom; of the distant and happy or ill-fated country of India – have retained their folklore parallels right up to the present, while Držić's audiences also knew them.

Ivan Lozica
Institut za etnologiju i folkloristiku
Zagreb

LJUDI NAHVAO, PLATON I GRUBI MASKARI

Priopćenje razmatra problem dvaju prologa Držićevu *Dundu Maroju*, posebno temu opreke *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao* u Negromantovoj priči o Starim Indijama. Nakon raščlambe dvaju ključnih komentara (Ž. Jeličića i L. Košute) pristupam *Dundu Maroju* kao dramskome tekstu u karnevalskom kontekstu, što omogućuje potpunije razumijevanje mitske priče u prvome prologu. Uzimajući u obzir dvije glavne odrednice karnevala (magijsku i kritičku) te prepletanje učene i narodne kulture u karnevalu, tumačim govor Dugog Nosa kao sinergiju mita i politike. Mitska se dimenzija iskazuje na razinama dviju kultura (učene i narodne) – te se razine stvaralački ujedinjuju u Negromantovu iskazu o sukobu *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao* u onostranom svijetu Starih Indija. Držić pod negromantskom maskom učeno pripovijeda Dubrovčanima o idealnom neoplatonističkom svijetu, ali sukob koji opisuje ne pripada tome učenom svijetu i upućuje na tezu o izravnom uključivanju narodne kulture, konkretnog karnevalskog zbivanja u mitsku priču. Podjela na *ljude nazbilj* i *ljude nahvao* odgovara uobičajenoj karnevalskoj opreci *lijepih* i *grubih* maškara, a to otvara mogućnost novog tumačenja.

U *Dunda Maroja* dva su prologa: točnije govor negromanta Dugog Nosa i prolog.[1] Što će Držićevu *Dundu* dva prologa ostaje pomalo zagonetnim, ali se ipak dade naslutiti. Prvi je pozdrav odabranima, a drugi je prolog za svačije uši. Ne znamo jesu li se izvodila oba prologa ili samo drugi, ne znamo je li drugi prolog napisan zato što Držić nije bio siguran hoće li mu dopustiti izvedbu prvoga. Možda je prvi prolog bio zabranjen, a potom ipak dopušten pa je Držić odlučio zadržati oba prologa. Možda je odmah napisao dva prologa da zadrži slobodu izbora do same izvedbe, da može odlučiti prema prilici i sastavu publike. Drugi je prolog kratko najavljen u prvome, a u prvome nema izravne najave radnje – moguće je da je iz prvotnog integralnog teksta prologa Negromantova priča prvo izbačena pa potom vraćena, a moguće je i da je naknadno nadopisana. Bilo kako bilo, imamo interaktivni tekst renesansne komedije s dva prologa, začudno avangardni dramski predložak.

[1] Ovaj je tekst dopunjena i popravljena inačica priopćenja "Stare Indije i Dugi Nos", objavljenog u zborniku Krležinih dana u Osijeku 2007. (Lozica 2008).

Oba prologa smještaju predstavu *Dunda Maroja* u pokladno vrijeme, a to odmah nameće usporedbu s novijom karnevalskom praksom. U Donjim Kaštelima u drugoj polovici dvadesetog stoljeća *tastamenti* su se redovito pisali u dvije inačice. *Krnjevalska ambasada* bi "pročišćenim", bezazlenim tekstom pribavila dozvolu za javni skup, a na skupu bi se potom pročitala satirički oštrija integralna verzija. Lokalne su vlasti zapravo spremno sudjelovale u obmani, "politički pokrivene" uredno arhiviranom blažom inačicom.

Dva prologa *Dundu Maroju* zacijelo svjedoče o Držićevu dvostrukom doziranju pokladne kritike. Ipak bi bilo pretjerano pretpostaviti karnevalsku suradnju Pomet-družine s vjerskim i političkim dubrovačkim vlastima. Kaštelanska je vlast lokalna, može se djelomično solidarizirati s karnevalskom pobunom. Dubrovačka je vlast središnja, državna – Držićeva pokladna kritika nju izravno pogađa. Ako je prvi prolog zamijenjen ili makar samo ublažen drugim, bit će to posljedica prisile vlasti i/ili Držićeva straha.

Jesu li dva prologa jednoj komediji doista začudna iznimka? Jesu, ali samo ako su prolozi bili istodobno izvedeni, na jednoj predstavi! Oba prologa završavaju istom sintagmom, "stav'te pamet na komediju". Zato vjerujem da su prolozi bili namijenjeni dvjema predstavama te da Držić prologe nije smatrao fiksnim dijelom dramskoga teksta. Pisao ih je za konkretnu izvedbu kao prijelaze zbilje u teatar, pomno je cizelirao kontekstualizaciju i aktualizaciju svake izvedbe.

Uostalom, ne smijemo zaboraviti da *Dundo Maroje* nije jedini Držićev tekst koji ima dva prologa: i *Tirena* ima dva prologa, samo što u njezinu slučaju pouzdano znademo za dvije izvedbe, a imamo i tiskano izdanje za koje je Držić odabrao prvi prolog (Držić 1979:205). Prvi je prolog *Tireni* izveden na pokladnoj predstavi između 15. veljače i 5. ožujka 1549. godine "prid Dvorom", dakle na otvorenom, ali je zimska bura ometala predstavu. O tome piše Držić u drugome prologu (stihovi 143-146, Držić 1979:212):

"ma vjetri ne daše ništa čut, brate moj!
Sjever odtud dmaše usiono tolikoj,
da srca pucahu od studeni i mraza,
ter ljudi bježahu smrtnoga poraza."

Vrijeme snažno utječe na pokladne predstave: meteorološki i politički. Drugi prolog *Tireni* izveden je o pokladama 1551. na piru Vlaha Držića (na istome piru izvedena je i *Venere*). Tih su poklada igrali i *Dunda* u Vijećnici. Dva ublažena Držićeva prologa (*Tireni* i *Dundu*) u istoj karnevalskoj sezoni možda upućuju na političke nepogode.

Ako su ipak u Vijećnici izveli oba prologa *Dundu*, drugome je prologu bila zadaća prigušiti propovjednički žar pozdravnoga magijsko-političkog manifesta prepričavanjem sličica iz života, reklamiranjem glumačke družine, laskanjem pub-

lici i najavom zbivanja u komediji. Istina je, drugi prolog izrijekom dijeli gledateljstvo na dobre i zle – namijenjen je dobrima i dobronamjernima, *ljudima nazbilj*, želi im se svidjeti, a Negromanta šalje kao pregovarača zlima, *obrazima od mrčarije*, dakle *ljudima nahvao*. Znači li to da je negromant Dugi Nos u prvome prologu zadužen za *ljude nahvao*, a družina drugim prologom podilazi *ljudima nazbilj*? Zašto im laskati i podilaziti ako su zbilja dobri? Tko je zapravo *feca od ljuckoga naroda*, jesu li to pokladne maškare, kazališni glumci Pomet-družine koji u staroj Vijećnici o pokladama prikazuju *Dunda Maroja* ili onih jedanaest čudovišta iz Držićevih urotničkih pisama (Novak 1996:66) koji iz te iste Vijećnice korizmeno ozbiljno vladaju Dubrovnikom izvan pokladnoga vremena? Znademo li uopće tko na sceni izgovara riječi drugog prologa — nije li to onaj isti Negromant skinuo masku? Dum Marin je tad imao četrdeset tri godine, nije li on osobno glumio Negromanta, najavljujući predstavu svojih mladih glumaca? Kao pripadnik svećeničkog staleža možda i nije smio javno nastupiti u komediji (Batušić 1978:58-59), ali prolog zapravo i nije gluma jer komedija počinje tek nakon onog "stav'te pamet na komediju"! Komu ćemo vjerovati, maskiranom ili nemaskiranom Držiću i tko je tu dobar, a tko zao, tko *nazbilj* a tko *nahvao*? Ključ tumačenja *Dunda Maroja* i njegova autora skriven je u dvama prolozima.

Dva komentara dvaju prologa

Aluzivna magija negromanta Dugog Nosa nanovo je zaživjela sredinom dvadesetog stoljeća: u novom socijalističkom društvu Držić je interpretiran kao utopistički vizionar i pjesnik sirotinje XVI. stoljeća, postao je klasno svjesnim borcem protiv trule aristokracije. Provokativni tekst Živka Jeličića iz vizure dvadesetog stoljeća pretvara Držića u suvremenika (Jeličić 1948). Političko tumačenje Negromantova govora pokazalo se poticajnim i vidovitim: nema sumnje da ono pogađa glavnu Držićevu intenciju, ali ipak razotkriva tek jedan značenjski sloj i u tome nadahnuto pretjeruje. Stare Indije postaju vizijom komunističkog društva u kojemu nema pojmova "moje" i "tvoje" i gdje se "srce ne maškarava" – *ljudi nahvao* su oligarhija dubrovačke aristokracije koju treba silom oboriti (Čale 1979:95). Jeličićev je komentar ispred vlastita vremena: premda se izrijekom zalaže za prepoznavanje umjetničkih vrijednosti u našoj staroj književnosti nasuprot filološkom tretiranju "književne građe", on zapravo najavljuje i postmoderni interpretacijski pomak od estetskoga etičkom, premještanje težišta s umjetnosti na politiku.[2]

Filološki je odgovor bio brz i temeljit. Znamenita studija Lea Košute o pravom i obrnutom svijetu u *Dundu Maroju* (Košuta 1964) medievalističkom je erudicijom deklasirala cjelokupnu držićologiju. Nametnula se kao prolegomena svakom budućem komentaru – pa tako i mojemu priopćenju.

[2] Politizacija Držićeve negromancije traje već pola stoljeća: "Ali Držić, sakriven pod negromantovim plaštom, ne govori o tom putovanju zato da bi nekome pričao o pustolovinama, nego zato da bi dešifrirao laž kao istinu, a istinu kao laž" (Novak 1997:389).

Rezimiravši Jeličićeve poglede i odjeke Košuta ukratko izlaže Držićev životopis, a zatim analizira lik negromanta koji se kao izvorna zamisao višekratno javlja u Držićevu djelu, počevši od najavljivača izgubljenoj komediji *Pomet*. Priklanja se Ratkovićevoj tezi da je lik Dugog Nosa inspiriran sajamskim negromantom i đakom lutalicom (*scolasticus vagans*). Za njih se tvrdilo da su sklopili ugovor s vragom, bavili su se magijom i proricanjem, dozivali duhove, oživljavali čovuljka (*homunculus*) te tajno pokretali marionete sve do 16. stoljeća (Košuta 1968:1360). Ime Dugi Nos povezuje se s kukastim nosom na prikazima židovskih kabalista, ali možda i s evolucijom pokladnih maski (od ktoničkih preko demonskih do komičnih), što Košuta preuzima iz talijanske i britanske teatrologije. Nadimak *od Velicijeh Indijâ* pokazuje Držićevo poznavanje predaje o magu koji obilazi svijet, a to odvodi komentatora duboko u ezoteričnu literaturu (*princeps necromantorum*, Vergil, Merlin, Malagigi, Twardowski, Faust). Pretpostavljena uloga u prologu *Pometa* otvara poveznicu našeg negromanta s Merkurom (Hermesom) psihopompom u mitološkim pastirskim igrama, a to opet odgovara ulozi Anđela u crkvenim prikazanjima te Kupidona u neoplatonističkoj idili. Negromant je glasnik nove svjetovne komedije koju Držić iz Italije uvodi u Dubrovnik. Njegovo imaginarno putovanje oko svijeta formom odgovara starim alegorijskim putovanjima i rajskim vizijama (Homer, Dante, Rabelais) kojima se obrađuje tema inicijacijâ i otkrivanja Istine, ali on je i mistagog koji otkriva dvostruku tajnu: postojanje zemlje Istine i dviju vrsti ljudi, *nazbilj* i *nahvao* (Košuta 1968:1361-1362). Utvrdivši ulogu Dugog Nosa kao glasnika, Košuta u njegovu govoru prvo izdvaja podatke o predstavama i Držićevim protivnicima, a zatim kreće u podrobnu zemljopisnu elaboraciju putovanja. Tu motiv inicijacije uzmiče pred geografskom eksplikacijom. Velike Indije (*Indie Maggiori, India Magna*) obuhvaćaju današnji Hindustan; Male Indije (*Indie Minori, India Parva*) mogle bi pokriti Abesiniju, Indiju preko Gangesa ili Pakistan; Nove Indije su novootkrivene srednjoameričke zemlje. Zapevši s Negromantom kod Starijeh Indija, Košuta ipak nudi dvostruko tumačenje: to jesu one slabo poznate zemlje Marka Pola, Treće Indije (*India Superior*, *Cathay*) – ali napominje da se po srednjovjekovnim zemljovidima tamo negdje na kraju svijeta nalazi i zemaljski raj te da je ondje Thomas More smjestio Utopiju (Košuta 1968:1364-1365).

Ishod blistave geografsko-filološke interpretacije ipak je pomalo nesiguran. Svim čudesnim slikama negromantskog iskaza komentator silom i uglavnom uzalud nastoji pronaći egzaktne izvore u učenim knjigama, objasniti Držićeve riječi sličnim detaljima u djelima drugih europskih autora. Brojnost tih kulturnopovijesnih paralela rezultira varljivim dojmom o neslućeno složenim razmjerima kratkog Držićeva teksta (v. Čale 1979:95). Negromantovo magijsko umijeće jednoznačno se tumači kao ironiziranje starih i preživjelih shvaćanja sredine (Košuta 1968:1366). Renesansno znanje zemljopisa i popis Držiću dostupnih knjiga možda ipak nisu dostatni za potpuno razotkrivanje tajne četiriju Indija. Ono "ledeno more koje se ne more broditi, i vrla vječna zima, koja galatinu od živijeh ljudi čini" (Držić 1979:343) ne može se do

kraja razumjeti samo kao odjek upitnog Držićeva čitanja prvog izdanja Rabelaisa (Košuta 1968:1366) ili čak kao karnevalska aktualizacija, aluzija na vijesti o tada recentnim ekspedicijama Jacquesa Cartiera u potrazi za Sjeverozapadnim prolazom. U tom smislu je i Košutino izravno povezivanje "ledenih" stihova iz Vetranovićeve *Pjesance lakomosti* s kanadskim ekspedicijama ponešto nategnuto (Košuta 1968:1368). Ne dovodim u pitanje dubrovačko poznavanje dalekih pomorskih putova, želim samo naglasiti da se mitska slika svijeta ne iscrpljuje onovremenom kartografijom.[3] Stare Indije nisu stvarni toponim niti mjesto, onamo se može doći jedino negromancijom kakva je dopuštena samo o pokladama. Stare Indije pripadaju mitskome svijetu i Leo Košuta ima pravo da je u tome *sekretu* "jezik mitološki, bit ironična, a smisao mnogostruk" (Košuta 1968:1482; Čale 1979:95). Dijagnoza jest točna, ali se komentar ipak na prosvjetiteljsko-filološki način zauzdava pretjeranom zemljopisnom racionalizacijom, a time i simplificira. Iscrpivši mogućnosti tumačenja govora kao izvješća o istinskom putovanju, Košuta ga jednakim žarom raščlanjuje kao izvješće imaginarnog putovanja. Nižu se usporedbe (s bibliografskim uputama) za Raj zemaljski, Sunčanu dubravu, Otoke blaženih, ognjeni pojas, neprebrodivi Ocean, visoke zidine na Gori – nabrajaju se Knjiga Postanka, Alcimo Avitio, Pseudo-Laktancije, Dante.

Opis Starih Indija koji je nadahnuo Jeličićevu tezu o viziji komunističkog društva Košuta dijeli u dvije cjeline: prvi dio idealizira prirodu, drugi ljude. Prvi je dio samo donekle blizak Lukijanovim opisima, a za drugi dio mogući su uzori Horacije i sv. Ambrozije. Oba dijela opisa podsjećaju na drevno zlatno doba, ali o njemu će Dugi Nos govoriti kasnije.

Kao najvjerojatniji uzor Držićevu opisu Starih Indija Leo Košuta najzad navodi sažetak izgubljena Jambulovog romana u djelu Diodora Sicilskog *Historia universalis* (II, 13). Na temelju Diodorova sažetka Jambula i analize Držićeva teksta on Stare Indije vidi kao irealnu zemlju koja ipak postoji u smislu čiste ideje kršćanskog neoplatonizma, kao mitski ezoterični Raj, dakle kao pravi svijet Istine. Tri druge Indije koje Dugi Nos predstavlja grotesknim slikama zapravo su obrnuti svijet, često opisivan i prikazivan u razdoblju humanizma i renesanse. Zaključak je da Držićeve Stare Indije ipak nisu utopija u društvenome značenju te riječi (Košuta 1968:1375-1376).

Nastavak komentara odnosi se na mit o podrijetlu *ljudi nahvao* u Negromantovoj priči. Groteskne skulpture na nekoj građevini u Starim Indijama Držić po Košutinu mišljenju poistovjećuje s raskalašenim glumcima. Komentator se slaže s Petrom Kolendićem da se pod tim nakazama kriju razne pokladne maske talijanskih uličnih priredbi, ali upozorava da Držić prvotno opisuje drvene lutke s pretežito zoomorfnim glavama – oživljene negromancijom te lutke postaju ljudima. Tri lutke: *žvirat* (grbavac), *barbaćep* (nosata maska) i *čovuljic* (*homunculus*) te drugi likovi sa životinjskim glavama protumačeni

[3] Ta je kartografija i sama još uvelike mitska, što pridonosi kolebljivosti Košutine interpretacije: Vetranovićevom *Pjesancom lakomosti* dokazuje se dubrovačka zemljopisna upućenost, a zatim se na istoj stranici Negromantovo putovanje tumači kao ismijavanje zastarjelih zamljopisnih shvaćanja iz te iste *Pjesance lakomosti* (Košuta 1968:1368).

su kao "stara hibridna bića poganskih kultova, idoli i sitni pobožni predmeti drevnih obrednih maskerada koji su se održali u renesansnim pokladama i današnjim marionetskim predstavama" (Košuta 1968:1485). Oživljavanje lutaka tumači se kao obrada teme o magima (Malagigi, Hermogen, Merlin), negromantima i putujućim đacima koji iz podzemlja umiju dozvati demonska bića. Priča o novostvorenim nakaznim veseljacima i glumcima naglo se mijenja u priču o degradaciji čovječanstva. Groteskni glumci opće sa *ženama nazbilj* da bi na kraju kao *ljudi nahvao* bili protjerani u naš svijet. To se u komentaru povezuje sa židovsko-kršćanskom predajom iz Knjige Postanka, kaldejsko-perzijskim dualizmom i s temama krivovjernih sljedbi, a odatle se zaključuje da Držić na izvoran način povezuje odlomke raspalih mitova u novu cjelinu:

"Najprije je temu stare demonologije o podrijetlu raznih nakaznih bića spojio s temom o palim anđelima. Onda je te teme prilagodio okviru starog shvaćanja o postojanju dvaju svjetova: našeg, poznatog i lažnog, i drugog, nepoznatog i pravog, koji se – kako je to mislio Kuzma Indikopleust – odijelio od našega upravo u času kad su iz Raja bili istjerani Adam i Eva. Konačno je mjesto golemih divova (dakle protivno od Rabelaisa) unio u priču groteskne pigmejce, neodređeno ih poistovjetio s glumcima i nazvao, za nas, neobičnim imenom ljudi nahvao." (Košuta 1968:1487).

Različito od Jeličića koji *ljude nahvao* lakonski određuje kao ljude navlaš, suprotne *ljudima nazbilj*, Košuta temeljito propituje moguća značenja. Počinje Vaillantovim shvaćanjem *ljudi nahvao* kao ljudi niska podrijetla koje je dubrovačka aristokracija samo iz uljudnosti priznavala ljudima, nastavlja tumačenjem u priči oživljenih lutaka kao ljudi *pro forma* koji izazivaju smijeh i izjednačeni su s raznim hibridnim i grotesknim bićima klasične mitologije. U tom smislu *ljudi nahvao* izvanjskim izgledom ilustriraju komičnu, grotesknu i demonsku opreku ozbiljnom, istinskom (prirodnom) i božanskom. Nakon što su se razmnožili sa *ženama nazbilj* poprimaju narav i izgled oholih urotnika, nalik na pale anđele – prekomjernošću, ohološću i nasiljem (ὕβρις) narušili su sklad, oni su "hibridni puk skitnica, probisvjeta i uljeza, što svojim porivima bez mjere i obzira ustaju protiv prvotnog Zakona" (Košuta 1968:1489). Razmotrivši značenje priloga *nahvao* (navlaš) u slavenskim jezicima, komentator zaključuje da *ljudi nahvao* "postupaju kao i nosioci prvog grijeha koji je bio zamišljen kao urota, pobuna bez mjere protiv Zakona Svemira, Prirode, Boga" (Košuta 1968:1489). Priču o *ljudima nahvao* u Starim Indijama (na onome svijetu i prije protjerivanja u naš svijet) Košuta sažima ovako:

"Drugim riječima, Držić nam je iznio jednu staru i slabo istraženu priču, koja postanak i podrijetlo ljudskog smijeha i komične umjetnosti usko povezuje s temom prvotne degradacije ljudskog roda i uokviruje u prastare obredne borbe između Dobra i Zla, Kreposti i Poroka. U ovim su borbama – kako je poznato – neobuzdane i demonske sile prirode, u obliku grotesknih i nakaznih maski, nakon simbolične borbe svladane i, poput uljeza, skitnica i varalica, bačene u Podzemni svijet odakle su i došle." (Košuta 1968:1490).[4]

[4] Ta "stara slabo istražena priča" uvelike odgovara karnevalskom obredu. Švicarski kul-

Dolazimo do ključnog obrata u mitskoj priči. Mi zapravo živimo u podzemnom, obrnutom svijetu. *Ljudi nahvao* protjerani su iz Starih Indija u naš svijet:

"Što je Držić učinio? Kao što smo već gore naveli, vjeran poimanju o dvama svjetovima, Držić je iz onog drugog svijeta prešao u ovaj naš, u svijet prividnosti i paradoksa. Time je priču o podrijetlu *ljudi nahvao* u onom drugom svijetu povezao sa zbivanjima u našem svijetu i dao joj tako vrijednost mita od iskona vremena (usp. *u to prvo brijeme*). Iz mita je zatim prešao u legendu o kralju Saturnu, t.j. na prvotni mit o zlatnom dobu, koji su latinski pjesnici prikazali kao povijesni događaj, a onda je iz legende prešao u povijest." (Košuta 1968:1491)

Negromantsko obrtanje svjetova uključuje i promjenu adresata: *ljudi nahvao* nisu više oživljene lutke, maske ili glumci, to su živi ljudi našega svijeta kojima Držić upućuje mnoštvo zoomorfnih pogrda. "To prokleto sjeme, čovuljici, žvirati, barbaćepi, obrazi od papagala, od mojemuča, od žabe, oslasti i s koze udreni" (Držić 1979:345) sad su dubrovačka aristokracija koja sebe smatra *ljudima nazbilj*, a zapravo su oni ti *ljudi nahvao* (Košuta 1968:1492-1493).

Nakon analize prvog prologa Košuta provjerava vlastiti komentar – analizom odabranih likova u *Skupu* i *Dundu Maroju* pronalazi potvrdu teze o *ljudima nahvao* koji se u životu maskiraju, glume i djeluju proračunato. Ti su ljudi oholi, tvrdoglavi, nepravedni, pohlepni, nasilni i naduti barbari. Najvećim grijehom u magijsko-vjerskom poimanju svijeta pokazuje se kompleks ὕβρις koji uključuje prvu lakomost (*prima avaritia*) pa zato Jeličić griješi kad poriče Držićevo moraliziranje i naglašava samo njegovu povezanost s društvenim životom vremena (Košuta 1968:1493-1499).

U završnici komentara Leo Košuta priznaje nemogućnost točnog navođenja izvora zamisli o demonskoj degradaciji čovječanstva u mitskoj priči iz Starih Indija jer su slična vjerovanja zajednička srednjovjekovnim praznovjerjima, ali i učenjima gnostika, patarena, bogumila i drugih nekršćanskih sljedbi. Pretpostavlja da su te manihejske ideje bile poznate dubrovačkoj aristokraciji, a možda su oblikovale i Držićev svjetonazor.

Dualističko poimanje svijeta Košuta ilustrira na primjerima iz *Dunda Maroja*, *Tirene*, *Džuha Krpete*, ali i iz urotničkih pisama.

Košutin je komentar eruditno filološko pobijanje ekstremne Jeličićeve teze koja u Držićevu tekstu o Starim Indijama vidi sliku buduće društvene Utopije. Primat iz-

---

turolog Karl Meuli podrijetlo maskiranja (pa i karnevala) vidi u svetkovini kojom živi slave povratak svojih predaka, dakle u kultnoj uporabi maske. Okosnica te svetkovine jest jedinstvo mrtvih i živih: postoji vrijeme u godini kad se mrtvi vraćaju, izlaze, osvećuju se za nepravde, traže poštovanje i obožavanje, žrtve i priznanja. U tome strogo ograničenom razdoblju oni preuzimaju vlast i sude živima, a zajednica prihvaća njihov sud. Kad sve to prođe, kad se bogovi smire, sreća i blagostanje se vraćaju - svijet je nanovo očišćen od zla i grijeha. Vjerovanje u ciklički povratak mrtvih najjače je u agrarnim društvima. Taj povratak predaka istodobno je i škola - mrtvi prenose svoja znanja, moć i sposobnosti živima. Njihovo vrijeme je i vrijeme inicijacije: djecu promiču u odrasle ljude, ali traže i nove mrtve za svoje kraljevstvo (v. Glotz 1975:33-43; Lozica 1997:33).

ravne ironije nad mitološkim jezikom i mnogostrukošću smisla u Košutinoj interpretaciji najzad ipak donekle pomiruje različita polazišta Živka Jeličića i Lea Košute u najvažnijem: *ljudi nahvao* su dubrovačka vlastela, gospari, moćnici, senatori (v. Čale 1979:95). Od proklamirane mnogostrukosti smisla ističe se samo politička ironija. Začudo, priča Dugog Nosa opisuje se na kraju Košutina komentara kao nostalgičan osvrt na mit kojim Držić opovrgava vlastiti svijet i vlastito društvo te želi potaknuti sugrađane na borbu protiv aristokratske oligarhije. Mislim da je taj iznenadni revolucionarni finale zapravo Košutin *hommage* Držićevoj ironiji – jer u posljednjoj rečenici komentara ipak čitamo kako je Držić vlasteli "želio naglasiti da na ovom našem svijetu sukob proizlazi iz same biti ljudske naravi i društva i da stoga ostave mjesta i za ljudski smijeh i za njegove komedije" (Košuta 1968:1502).

Dundo Maroje kao karnevalski tekst

Tvrdnja da obred prestaje i pravi teatar počinje tek kad se maska skine sigurno je pretjerana. Premijera Držićeve komedije u Vijećnici kao središtu političke moći moguća je samo u sklopu karnevala. *Dundo Maroje* nije samo vrhunsko dramsko djelo koje prelazi okvire plautovske, eruditne komedije (Franičević 1974:131), prostor i vrijeme izvedbe smještaju ga u karnevalski kontekst, pridaju mu i značaj karnevalskoga teksta. Tako najbolja Držićeva komedija izvedbom ostaje i dijelom narodne kulture, sastavnicom običaja. Karnevalskom inverzijom moći zamućuje se etička valorizacija – *nazbilj* postaje *nahvao*, a *nahvao nazbilj*. I ne samo to: u *sekretu* Dugoga Nosa zrcali se magijsko-kritičko dvojstvo karnevala. Siguran sam da mit o Starijem Indijama i zlatnome dobu nije tek maska kojom Držić prikriva prevratničku poruku, to nije prozirni politički teatar modernoga doba. Mit i magija u Negromantovu pozdravu mnogo su dublji. U karnevalskom kontekstu poganstvo Starijeh Indija slavi pobjedu – njihovi *ljudi nazbilj* protjerali su *ljude nahvao* u naš svijet, a to je dum Marinov i naš kršćanski svijet. Dubrovniku šesnaestog stoljeća poganstvo je mnogo bliže nego nama, pokrštavanje je zaista završilo tek negdje u 14. stoljeću, okruženje je tursko, katolička je obnova još daleko. Zato mislim da tajna Dugoga Nosa ne pripada isključivo učenoj kulturi, nije samo školsko renesansno pozivanje na antiku ili čak izravan odjek Držićeva čitanja Thomasa Morea (Ratković 1964:13). Negromantove četverostruke čudesne Indije možda i jesu (kao naziv) preuzete iz ranih putopisa, ali one u pozdravu služe i kao metafora za domaće poganstvo narodne kulture, kulture svakodnevice. Duhovna dimenzija onovremene narodne kulture zanemarena je u dosadašnjim komentarima prvog prologa *Dundu Maroju*.

Negromanciju Dugoga Nosa čitam kao idealnu karnevalsku sinergiju mita i politike: u Negromantovu su pozdravu majstorski stopljena dva tipa karnevala, točnije dvije ključne karnevalske sastavnice: magija i društvena kritika. Sinergiju dugujemo Držićevu talentu, ali i bližoj povezanosti dviju karnevalskih odrednica u Držićevo vrijeme, ranoj fazi u povijesti karnevala. Danas su magija i politička kritika u karne-

valu strože razdvojene. Magijska je sastavnica svedena na ponavljanje simbola i postupaka kojima su pretkršćanska značenja davno zaboravljena. Ali, u šesnaestom je stoljeću sjećanje na živo poganstvo još moguće: mitska tajna negromantskog govora ne mora biti samo knjiška, ne mora pripadati isključivo učenoj kulturi.

Pojednostavljeno ću to pojasniti: magijska je sastavnica starija od karnevala, ona čuva pojavnu (obrednu) stranu pretkršćanske mitologije. Mitologija je kršćanski eufemizam za duhovno Drugo, za pretkršćansku ili tuđu vjeru. Mitska je priča potisnuta kristijanizacijom, poganska je vjera zamijenjena kršćanskom, ali je kršćanstvo u godišnjem vremenskom rezervatu karnevala sačuvalo i iskoristilo poganski obred kao običaj – *simulacrum* poganstva, opreku korizmi.

Pristup *Dundu Maroju* kao karnevalskom tekstu (tj. proznom dramskom tekstu u karnevalskom kontekstu) traži propitivanje dosadašnjih tumačenja dvaju prologa. Slažem se da su prolozi ključ razumijevanja Držićeve intencije, ali ih ne smijemo interpretirati isključivo u sferi učene europske renesansne kulture, ne smijemo se zadržati samo na književnopovijesnim paralelama dviju obala Jadrana – moramo uzeti u obzir i dvije kulture koje u veljači 1551. zajednički tvore karnevalski kontekst izvedbe *Dunda Maroja* u Dubrovniku: učenu i narodnu (tradicijsku). Nije tu riječ o jednostavnoj (političkoj) opreci kulture vlastele i kulture puka (vladara i podanika) jer narodna kultura nije svojstvena samo puku i zapravo nije strana vlasteli.

Dvostruko dvojstvo, kreativna uloga tradicije i poganstvo pod maskom

Dvojstvu politike i mita u karnevalu odgovara dvojstvo erudicije i tradicije u Držićevu djelu. Ta se dvojstva u tumačenjima prologa gube, zahvaćena je uvijek samo jedna strana: politička i učena dimenzija. Jeličić naglašava politiku, a Košuta učenost – slično se sličnim spoznaje. Priznajem, Košutina je interpretacija prva izrijekom spomenula problem mitskog jezika i mnogostrukosti smisla u govoru Dugog Nosa, ali je i ona na tome stala: Negromantov govor obojica autora zapravo prosvjetiteljski transponiraju u dvadeseto stoljeće. Jeličić čita klasnu borbu puka protiv vlastele, a Košuta i nehotice evolucionistički slavi pobjedu renesansne učenosti nad srednjovjekovnim praznovjerjem tražeći Držiću mjesto u intelektualnoj eliti renesanse. To su dva uspjela i srodna tumačenja, ali su oba necjelovita: zajedničko im je zapostavljanje mita i tradicije. Košuta je doduše uočio mnogostrukost smisla, ali je mitskim i tradicijskim sastavnicama govora jednostrano tražio globalne uzore u europskoj učenoj kulturi šesnaestoga stoljeća. Izvore Držićeva dualizma on traži u manihejskim idejama koje su možda kolale među dubrovačkom aristokracijom (Košuta 1968:1490), zanemarivši slavensku, hrvatsku, regionalnu i lokalnu tradiciju, kulturu dubrovačke svakodnevice.

Je li uopće moguće razmrsiti mnogostrukost smisla Negromantova pozdrava? Možemo ga samo drukčije i potpunije tumačiti, ali riječ je o književnome tekstu i konačnog odgovora ne može biti. Ipak, mislim da sam naznačio problem koji bismo

morali razriješiti. Kako protumačiti mitsku i tradicijsku dimenziju te karnevalske priče?

Mislim da tumačenje mora uzeti u obzir dvostruko dvojstvo: mora zahvatiti obje karnevalske sastavnice, kritičku i magijsku te uključiti prepletanje učene i narodne kulture *in situ*.

Već elaboriranoj pokladnoj opreci puka i vlastele (pokladna kritika) pridružuje se na razini karnevalskog dvojstva nova opreka poganstva i kršćanstva (pokladna magija). Negromantova magija je maska za mitologiju, a mitologijom se prikriva poganstvo. Karnevalsko prividno obrtanje svijeta time postaje cjelovitim, sekularni se prevrat nadopunjuje sakralnim.

Negromantov sakralni prevrat mora se tumačiti na razini pretapanja učene i narodne kulture, ali tu treba iznova upozoriti da narodna (tradicijska) kultura nije svojstvena samo nižim slojevima društva (nepismenom seljaštvu, puku ili potlačenima). Isto tako, pripadnost učenoj kulturi stječe se obrazovanjem, a ne rođenjem – učena kultura nije isključiva privilegija vladajućih slojeva (vlastele i crkvenih moćnika). Marin Držić je, poput Shakespearea, primjer renesansnog proboja staležnih kulturnih podjela. Dihotomija učene i narodne kulture predrasuda je našega vremena. Navodna stroga staležna podjela renesansnih kazališnih družina u Dubrovniku na vlasteoske i pučke zabluda je dvadesetog stoljeća (Stojan 2007:128-136). Zanemarivanje stvaralačke uloge narodne kulture u tumačenju Držićeva djela posljedica je predrasude koja kulturne vrijednosti mahom pripisuje učenoj kulturi – vrijednost tradicije uvijek je prijeporna. Mislim da bismo interes dosadašnjeg folklorističkog i književnoantropološkog prikupljanja povijesnih podataka o dubrovačkoj svakodnevici 16. stoljeća u Držićevim tekstovima morali najzad preusmjeriti s konteksta na tekst. Volio bih da moj pristup *Dundu Maroju* kao karnevalskom tekstu bar malo pridonese kulturološkom razmatranju kreativnog udjela narodne kulture u Držićevu djelu.

U *sekretu* Dugoga Nosa stapaju se s jedne strane politika i mit, a s druge učenost i tradicija. Ostavimo li privremeno po strani Negromantovu političku karnevalsku poruku, ostaje nam magijska, mitska poruka. Leo Košuta je uvelike raščlanio eruditnu stranu te mitske priče — preostaje mi razmotriti njezinu tradicijsku pozadinu. Riječ je o poganstvu karnevalski suprotstavljenom kršćanstvu kao službenoj religiji. U europskoj svakodnevici 16. stoljeća to je itekako aktualna tema. Nakon dugotrajnog pokrštavanja, Crkva se obračunava s oslabljenim ili poraženim protivnikom. Albigenzi i katari potučeni su u 13. stoljeću kao konkurentski kršćanski pokret koji se nije na vrijeme odrekao poganskog gnostičkog učenja. Slično je i s bosanskim bogumilima i patarenima: to nisu otpadnici od kršćanstva ili učeni reformatori kršćanske vjere, prije je riječ o sporom ili drukčijem, nepriznatom prijelazu poganstva u kršćanstvo. Jačanjem crkvenih institucija progoni se individualiziraju: procesi protiv vještica uopće ne pripadaju srednjem vijeku, započeli su tek u renesansnoj sjevernoj Italiji (Henningsen i Ankarloo 1993:2, citirano prema Čiča 2002:9), a završili su krajem 18.

stoljeća. Navodno čarobnjaštvo (magija) poslužilo je kao izlika za progon poganstva, pretkršćanskog kulta. Iako su na istočnoj obali Jadrana sudski procesi protiv vještica i čarobnjaka malobrojniji (vjerojatno zbog islama kao bliskog vanjskog neprijatelja), Negromantova je pokladna magija ipak na skliskom terenu. Poganstvo tada još nije teatarska dekoracija, ono je stvarni Drugi, unutrašnji neprijatelj. O pretkršćanskim sastavnicama onovremene narodne kulture i o njihovu udjelu u životu pojedinca i zajednice možemo samo nagađati. Pisani su dokumenti proizvod učene kulture, dakle uglavnom svećenika i rijetkih svjetovnih intelektualaca, mahom vlastele. U tekstovima se zato poganska vjera ne spominje, prevodi se na službeni kršćanski jezik. I dok svećenici i pravnici aktualno poganstvo puka progone kao magiju, humanistička ga elita preimenuje u mitologiju i transponira u antiku. Renesansa nije samo obnova staroga svijeta, već i legaliziranje vlastite poganske baštine učenim pretkršćanstvom Drugog, intelektualni otpor totalitarnoj kristijanizaciji. Ali, renesansa je ipak svjetovni kulturni pokret, a ne otvorena vjerska pobuna. Zato poganstvo ne smije biti naše, ne smije biti ovdje i ne smije biti sada. O njemu se smije govoriti samo ako je tuđe, daleko i/ili davno.

To nas vraća Negromantovoj priči. U pokladnom se pozdravu osim kritičke zasigurno krije i magijska karnevalska dimenzija. Karneval je inscenirani ritualni sukob kaosa i kozmosa, nereda i vladajućeg poretka. Radi se o godišnjoj, prividnoj (simboličkoj) i vremenski kontroliranoj pobjedi potlačenih nad moćnima, riječ je o glumljenoj pobjedi narodne (tradicijske) kulture nad učenom kulturom na vlasti. Predstava novog početka potrebna je i državi i Crkvi: tobožnje poganstvo karnevala služi kao slika grijeha koji prethodi korizmenom pokajanju. Premda je karneval zapravo u službi vladajućeg (svjetovnog i duhovnog) poretka jer otklanja stvarni sukob i jača koheziju zajednice, suprotnosti se ipak moraju bar simbolički prikazati. Da bismo potpunije razumjeli karnevalsku predstavu, društvenokritičkoj opreci puka i vlastele moramo dodati magijsku (mitsku, vjersku) opreku poganstva i kršćanstva. Ukratko, mislim da se pod učenom maskom davnih i dalekih Starijeh Indija krije narodna (tradicijska) kultura, točnije domaće poganstvo Držićeva vremena. Stari Indijoti su zapravo domoroci, dubrovački stari *indiđeni*, indigeni.

Novo čitanje Starijeh Indija: grubi maskari u Platonovoj spilji

Na kraju poklada 1551. godine, najvjerojatnije posljednje pokladne nedjelje 8. veljače, u staroj Vijećnici u Dubrovniku stupa na scenu Marin Držić prerušen kao negromant Dugi Nos i tvrdi da dolazi iz Velicijeh Indija, predstavlja se kao učeni strani mag te pozdravlja (iznova nakon tri godine) vlastelu i puk, mušku i žensku publiku, a možda čak i djecu. Podsjeća ih na ranije negromancije i najavljuje novu, ali prije će im otkriti veliku tajnu koju ni najmudriji nisu znali.[5] Bio je tri godine na putu, prvo u

[5] Ono "od šta su se skule od mudraca vazda veoma čudile i veoma napastovale" (Držić 1979:342) možda ipak upućuje na učenu kulturu *izvan* Dubrovnika, na Platona i/ili rene-

Velikim Indijama gdje životinje govore, zatim u Malim Indijama gdje se patuljasti ljudi bore sa ždralovima, a potom je u Novim Indijama vidio da pse vežu kobasicama i cijene žablji pjev. Odande je htio poći u Stare Indije, ali su mu rekli da se onamo može jedino negromancijom jer je između ledeno more i vječna zima koja žive ljude pretvara u hladetinu, a s druge je strane takva vrućina da se ne može pristupiti.

Za razliku od Jeličića koji u Negromantovu putovanju prepoznaje samo aluzije na onovremena putovanja i otkrića, Košuta u putovanju vidi inicijaciju – točnije inicijaciju prerušenu kao šaljivo putovanje. Današnji bi antropolozi odmah inicijaciju preveli u šamanizam, a šaljivost bahtinovski pojasnili kao karnevalizaciju svojstvenu narodnoj kulturi. Košuta inicijaciju konstatira, ali je komentarom literarno i zemljopisno prizemljuje. Lik Negromanta i njegov dugi nos tumači on isključivo paralelama u sferi urbane i učene kulture. A pred Starijem Indijama cijeli ovozemaljski zemljopisni komentar pada u vodu – zapravo se zaleđuje i spaljuje, jer:

"Upriječilo se je ledeno more, koje se ne more broditi, i vrla vječna zima koja galatinu od živijeh ljudi čini", a s drugu stranu veljahu da gorušte sunce i paljevito ljeto dan bez noći ne da tačam živu čovjeku pristupit, ma zemlji od vrućine plod plodit. I rekoše mi: "Po negromanciji samo u te strane može se proć" (Držić 1979:343).

Svaka čast Sjeverozapadnom prolazu, ali to me neprebrodivo more ipak više podsjeća na vodenu prepreku (ocean, more ili rijeku) kao čestu poganske mitsku granicu dvaju svjetova. Nema smisla ovdje nabrajati hadske, paklene i rajske rijeke, prekomorske morske mitove ili spominjati biblijski mračni Ocean, simbol kaosa koji Jahve pobjeđuje činom Stvaranja; mislim da je suvišno podsjećati na šamansku simboliku mosta i opasnog prijelaza. Zemljopisi onoga ili ovoga svijeta jesu dekorativni u tumačenju, ali su zapravo ovdje redundantni jer naš negromant o aktualnim poganskim vjerovanjima ne govori izravno. On ih mudro prerušava i preimenuje učenom, knjiškom mitologijom: mitovima o zlatnome dobu i zemaljskom raju, prikriva ih slikovitim i egzotičnim putopisnim detaljima. Možemo li se probiti kroz tu prašumu razgovorljivih magaraca, čaplji, majmuna, literarnih patuljaka, ždralova, kobasicama vezanih pasa i igrača zlatnim balotama, možemo li svladati hladnoću i vrućinu te stići do zavičaja Držićeva poganstva?

Negromant je to jednostavno riješio. Otvorio je svoje negromantske knjige jer mu drugo nije preostalo i u hipu se našao u Starim Indijama. Leo Košuta je otvorio mnoge knjige u potrazi za tom Negromantovom formulom – sve su knjige bile slične, ali nisu bile čarobne.

Stare su Indije drugi svijet, odvojen od našeg vodenom preprekom. Prihvatimo li rezultate novijih hrvatskih i slovenskih etnoloških istraživanja koja praslavenski mit istražuju u prostoru na temelju toponima, oronima i hidronima te smjelo čitaju krajolik kao poganski sveti tekst, vidjet ćemo da se u pretkršćanskoj vjeri naših pre-

sansni neoplatonizam koji se razvija u Italiji nakon pada Bizanta 1453. godine kao opreka tomističkom aristotelizmu Crkve.

daka granica svijeta živih i svijeta mrtvih zaista doživljava kao vodena prepreka (Belaj 2007:422). Nije mi namjera ovdje verbalizirati sveti biandrijski trokut rekonstruiranog praslavenskog mita (Lozica 2007), dovoljna mi je simbolika obrednog čina, zadržat ću se na uporabi prostora. Ako su slavenski pogani mitsku priču doista pripovijedali smještanjem u lokalni, zavičajni krajobraz, onda bismo mogli tvrditi da Držić tu lokalnu svetu priču doslovno globalizira. Kao što u oba prologa najavljuje pogled na Rim iz Dubrovnika u komediji, tako u prvome prologu iz Dubrovnika gleda svijet. Karnevalskim obratom u Rimu i svijetu zrcali se Dubrovnik. Nema Starijeh Indija, pred nama je drugi svijet poganskog Dubrovnika. Što se tamo zbiva? Negromant je na drugome svijetu susreo pravi život i *ljude nazbilj*. Ako je taj drugi svijet ustvari poganski svijet mrtvih, onda u *ljudima nazbilj* možemo (na razini narodne kulture) prepoznati naše poganske pretke, a na razini učene kulture autoritete antičkog poganstva. Idealizacijom svijeta poganskih predaka i antičkih uzora karnevalski se izvrće vladajući kršćanski poredak. Ali, ondje je Dugi Nos vidio i neke čudne predmete, ružne likove (možda skulpture, lutke i maske, obrazine). *Ljudi nazbilj* su mu pojasnili da ti grubi likovi zapravo ne pripadaju njihovu (poganskom) svijetu, donijeli su ih trgovci-negromanti iz našega (kršćanskog) svijeta. Zašto Držić ipak narušava rajsku idilu Starijeh Indija tim ružnim, grubim likovima, zašto ih oživljava kao *ljude nahvao*?

Na razini učene kulture odgovor bi mogao biti neoplatonistički, u duhu Platonove općepoznate alegorije spilje iz sedme knjige *Države* (514a-520a): *ljudi nahvao* su samo prividni ljudi, a zapravo su to tek sjene zatvorenika u spilji. Zatvorenici u spilji su Dubrovčani koji ne poznaju pravu filozofiju. Negromant Držić je zbacio okove, vidio je pravi svijet izvan dubrovačke spilje i vratio se kao glasnik renesansnog neoplatonizma. U spiljskom mraku Vijećnice on te zimske večeri pripovijeda neprosvijećenim Dubrovčanima o svijetu ideja do kojeg se ne stiže pukom plovidbom i o *ljudima nazbilj* u tom sunčanom idealnom svijetu. Pritom se poput propovjednika služi primjerom, pokazuje im maškare kao sliku *ljudi nahvao*.[6] Već na onome svijetu Starijeh Indija Držić zapravo *ljude nahvao* opisuje kao maškare na gozbama i svadbama, dakle tamo gdje se one i inače javljaju u narodnoj kulturi:

"Ti ljudici, kako imaše duh, počeše hodit, govorit i smiješnice činit po taki način, er se nigdje gozba ni pir ne činjaše gdje oni ne bi dozvani bili. Mislite je li smiješna stvar bila gledat te obraze u to prvo brijeme gdje tamaše!" (Držić 1979:345).

Učeno neoplatonističko tumačenje zvuči uvjerljivo, ali još uvijek ne pojašnjava sve. Ako se radi o alegoriji Platonove spilje, onda su *ljudi nahvao* samo sjene i kao

[6] Kao *ljude nahvao* Držić spominje i glumce: "tamaše, izješe, glumci, feca od ljuckoga naroda" (Držić 1979:344). Moramo ipak uzeti u obzir da se u Dubrovniku 16. stoljeća glumcima nazivaju muzikanti, posebno svirači na pirovima (*Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* 1891:209).

spiljski idoli nemaju što tražiti u sunčanim Starim Indijama.[7] Što znači onosvjetski sukob *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao*, zašto je potrebna dualistička priča o protjerivanju *ljudi nahvao* iz idealne zajednice onoga svijeta u naš svijet gdje sukob još uvijek traje? Na tom se mjestu učena kultura kreativno spaja s narodnom kulturom. Mislim da Držić opisuje konkretno pokladno zbivanje, pokladni sukob dviju maškaranih skupina u dubrovačkome karnevalu i transponira ga u utopijsku zajednicu Starijeh Indija ne bi li ga učeno opravdao. Tako priča Dugog Nosa u Vijećnici poprima i značenje Držićeve interpretacije dubrovačkih pokladnih običaja u duhu renesansnog neoplatonizma. Podjela na *ljude nazbilj* i *ljude nahvao* potpuno odgovara podjeli koja se i danas javlja među sudionicima mnogih hrvatskih karnevala. Naime, u karnevalima pretežito magijskog (luperkalijskog) tipa maškare[8] se dijele na *lijepe* i *grube* (*lipe i ružne, fine i grde, bijele i crne* itd.). Nije riječ o prosudbi ljepote ili uspješnosti maskiranih likova, nego o tipu maskiranja. *Lijepe* su maškare većinom antropomorfne, pjevaju i plešu (rjeđe govore), obično su u čistoj i lijepoj svečanoj odjeći (ponekad nošnji) svijetlih i živih boja, često bijeloj. Rijetko pokrivaju lice, često idu u parovima različitih spolova, ali ponekad i ženske uloge imaju prerušeni muškarci.[9] Iako su podložne inovacijama, *lijepe* maškare u pravilu nisu politizirane. Nasuprot *lijepim* maškarama, *grube* maškare izazivaju strah, šute, koriste se starom, pocijepanom, prljavom i izvrnutom odjećom i kožama. To su skoro isključivo muškarci. U *grube* maškare mogli bismo svrstati i *zvončare, dide, bušare* i ostale pokladne ophodnike u životinjskim kožama i sa zvonima. U Dubrovniku su im vjerojatno bili slični *karbonosi* ili *krabanosi* koji se spominju u 97. glavi osme knjige Statuta te *repaši* iz Mokošice (Lozica 2002:104; Čale Feldman 1992:176).

Grubim maškarama pripadaju i tradicijski stalni likovi koji ponekad prate ophodnike sa zvonima. To su *vrag, medvjed, doktori, Cigani, prosjaci*, *lopovi*, *brijači, putujući trgovci, svećenici, žandari* i slični predstavnici marginalnih pripadnika zajednice. Zanimljivo je da se *lijepe* i *grube* maškare međusobno izbjegavaju, ponekad i ritualno (simbolički) sukobljavaju. Rijetko ćemo ih vidjeti izmiješane, čak i kad su iz istog mjesta. Ponegdje su ophodi *lijepih* i *grubih* maškara i vremenski, a ne samo prostorno odijeljeni.

Ipak, ophodnici sa životinjskim kožama izdvajaju se iz skupine *grubih* maškara i razlikuju se od njih svojim ponašanjem. Neke takve skupine nikako ne vole da

[7] Držić to vrlo dobro zna i čak otvoreno priznaje vlastiti grijeh: "fecu od ljuckoga naroda", "gruboću tolik nesmirnu od lica čovječanskijeh" donijeli su u Stare Indije "negromanti u stara brjemena, kako to bud' ja, po negromanciji dohodeći u njih strane i donoseći diverse trgovine za otuda zlato odnosit" (Držić 1979:344).

[8] U *Noveli od Stanca* Držić maškare naziva *maskarima*: "Na pir maskari idu" (Držić 1979:310).

[9] Čini se da su lijepe maškare u svezi s pokladnim svadbama (kao u Novom Vinodolskom ili u dalmatinskom zaleđu), ali i s pravim svadbama: u Puntu na Krku bismo običaj *kordije* mogli protumačiti kao inačicu lijepih maškara, a slični su i *partenjaki* u Rukavcu u Kastavštini. Na Lastovu su lijepe maškare mlade žene, djevojke i djevojčice, po parovima jednako maskirane, tako da njihova povorka izgleda poput povorke dvojnika.

ih se uopće naziva maškarama. Tako bismo u tradicijskom magijskom karnevalu mogli zapravo razlučiti tri glavna aktanta, tri simboličke sile personificirane trima skupinama. Bipolarna suprotnost reda i nereda iskazana je podjelom na *lijepe* i *grube* maškare. *Lijepe* maškare simboliziraju red, dok *grube* maškare simboliziraju nered. Snage nereda međutim nisu jedinstvene: podijeljene su na manističke maske *predaka* (skupine s kožama i zvonima) i na snage tuđe idealiziranoj zajednici, predstavljene *vragom, Turcima, Ciganima, lopovima, prosjacima, trgovcima, šepavcima, grbavcima* i ostalim sumnjivcima. S njima su *preci* u glumljenom sukobu, sukobu koji kao cjelina simbolizira nered (Lozica 1997:225-226).

Pretpostavku da Držić razlikovanjem *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao* aludira (i) na pokladnu podjelu *lijepih* i *grubih* maškara nije danas lako dokazati, premalo je podataka. Ako sam u pravu, to ne znači da su dosadašnja tumačenja kriva – mnogostrukost smisla pridonosi kakvoći književnog teksta, a u ovom slučaju to bi pokazalo i Držićevu kreativnu uporabu narodne kulture u vrhunskome autorskom djelu.

Literatura

Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta.* Zagreb: Školska knjiga.

Belaj, Vitomir. 2007. *Hod kroz godinu. Pokušaj rekonstrukcije prahrvatskoga mitskoga svjetonazora.* [2. izmijenjeno i dopunjeno izdanje.] Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

Čale, Frano. 1979. "O životu i djelu Marina Držića". U *Marin Držić. Djela.* Frano Čale, prir. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 7-173.

Čale Feldman, Lada. 1992. "Predstavljačka obilježja folklora dubrovačkog područja". *Narodna umjetnost* 29:169-184.

Čiča, Zoran. 2002. *Vilenica i vilenjak. Sudbina jednog pretkršćanskog kulta u doba progona vještica.* Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

Držić, Marin. 1979. *Djela.* Frano Čale, prir. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Franičević, Marin. 1974. "Razdoblje renesansne književnosti". U *Povijest hrvatske književnosti. Od renesanse do prosvjetiteljstva.* [Knjiga 3]. Zagreb: Liber – Mladost, 7-174.

Glotz, Samuel. 1975. "Les origines de la tradition du masque en Europe". U *Le Masque dans la tradition européenne*. Samuel Glotz, ur. Binche: Musée international du Carnaval et du Masque, 1-44.

Henningsen, Gustav & Bengt Ankarloo. 1993. "Introduction". U *Early Modern European Witchcraft. Centres and Peripheries.* Bengt Ankarloo & Gustav Henningsen, ur. New York: Oxford University Press, 1-15.

Jeličić, Živko. 1948. "Marin Držić, pjesnik sirotinje XVI. vijeka". *Izvor* 6:305-316.

Košuta, Leo. 1964. "Il mondo vero e il mondo a rovescio in 'Dundo Maroje' di Marino Darsa (Marin Držić)". *Ricerche slavistiche* 12:65-122.

Košuta, Leo. 1968. "Pravi i obrnuti svijet u Držićevu 'Dundu Maroju'". *Mogućnosti* 11:1356-1377; 12:1479-1502.

Lozica, Ivan. 1997. *Hrvatski karnevali.* Zagreb: Golden marketing.

Lozica, Ivan. 2002. *Poganska baština.* Zagreb: Golden marketing.

Lozica, Ivan. 2007. "U susret drugoj mitologiji. Porod od tmine: Jokastine kćeri i unuke". *Studia mythologica Slavica* 10:137-153.

Lozica, Ivan. 2008. "Stare Indije i Dugi Nos". U *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskoga narodnik kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*. Branko Hećimović, prir. Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe [*et al.*], 272-286.

Novak, Slobodan Prosperov. 1997. *Povijest hrvatske književnosti. Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604.* [II. knjiga]. Zagreb: Antibarbarus.

Ratković, Milan. 1964. "Marin Držić". U *Marin Držić. Novela od Stanca, Tirena, Skup, Dundo Maroje.* Milan Ratković, ur. [Pet stoljeća hrvatske književnosti.] Zagreb: Zora - Matica hrvatska, 7-22.

Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. 1891. *Dio III.* Petar Budmani, ur. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Stojan, Slavica. 2007. *Slast tartare. Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika.* Zagreb - Dubrovnik: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.

False Men, Plato and Black Masks

Summary

The topic of the paper are two prologues to Držić's *Dundo Maroje*, especially the contrast between real men (*ljudi nazbilj*) and false men (*ljudi nahvao*) within the Necromancer's story about Old Indies. Starting from crucial commentaries written by Ž. Jeličić and L. Košuta, the author lays emphasis on the carnival nature and context of *Dundo Maroje*. Such an approach helps him to reinterpret the mythical story from the first prologue. Taking into consideration the main carnival components (magic and criticism) as well as the interlacing of traditional and learned culture within Carnival, the author interprets the story as the synergy of myth and politics. The twofold mythical dimension of the conflict between real and false men in the other world of Old Indies creatively incorporates local folklore, learned mythology and philosophy. Držić makes use of necromancy for social criticism and to introduce Neo-Platonism, but the described conflict might at the same time refer to the actual carnival combat between white (handsome) and black (ugly) masks in Dubrovnik.

Snježana Paušek-Baždar
Zavod za povijest i filozofiju znanosti HAZU
Zagreb

POJAM NEGROMANCIJE I NEGROMANTA U EUROPSKOJ RENESANSI I U DRŽIĆEVIM KOMEDIJAMA

Prikazan je razvitak shvaćanja o negromanciji od najstarijeg doba, s osobitim obzirom na njeno shvaćanje i zastupljenost u helenističkoj filozofiji novoplatonizma. Kako u Držićevo doba dolazi do obnove antičkog učenja, tako istaknuto mjesto u novoplatonizmu renesanse zauzimaju promišljanja o natprirodnom, o magiji i čarobnjaštvu. Najpoznatiji predstavnici takvih promišljanja su bili talijanski filozofi Marsilio Ficino i Pico della Mirandola. Oni su na temelju hermetizma, kabalizma i sinkretističke teologije obrazlagali principe magije. Pokazano je da su u to doba negromanti bili magičari ili magi: duhovni ili profani čarobnjaci.

Prema tumačenju tajne koju izlaže Držićev lik Dugi nos u *Dundu Maroju,* negromant se prepoznaje kao renesansni magičar, duhovni čarobnjak. Ujedno se tumači pojam homunkula, čovječuljka koji je poznat u renesansnoj prirodoslovnoj književnosti i koji bi mogao biti preteča Držićevih *ljudi nahvao*. Istaknuta je i narav negromanta u Držićevim komedijama *Arkulin* i *Džuho Kerpeta*.

Na kraju je pokazano da se pojam homunkula, kao personifikacije demona, pojavljuje u europskoj književnosti i nakon renesanse, u doba romantizma, osobito u drami *Faust* J. W. Goethea.

Uvod

Riječ negromancija nastala je spajanjem grčkih riječi: *nekros* (mrtav) i *manteia* (gatanje, proricanje), a koristi se kao oznaka određene magične vještine, čarobnjaštva, ili spiritizama. Naime, kao vid praznovjerja i misticizma ona se javlja u okviru magije, a kasnije spiritizma. Vjerovanje u magiju i spiritizam kaldejskog je podrijetla, odakle se preko Perzije i Egipta rasprostrlo na Zapad. No, dok je spiritizam vjerovanje u mogućnost općenja s duhovima umrlih tako da se oni miješaju u životnu stvarnost, negromanciji je cilj gatanje. Ona se izvodi prizivanjem duhova umrlih da bi se dobio savjet, objava, smjernica za život ili da bi se otkrili budući događaji.

Više puta se spominje u *Bibliji,* u *Starom zavjetu*, u smislu zabrane: "Narodi koje ćeš naskoro otjerati s posjeda slušaju vračare i gatare, ali tebi to Jahve, Bog tvoj, ne dopušta." "Reknu li vam: Duhove pitajte i vrače koji šapću i mrmljaju – dakako, narod mora pitati svoje bogove i za žive u mrtvih se raspitivati! – Uza zakon! Uza svjedočanstvo! Tko ne rekne tako, zoru neće dočekati. Hod u noći jer više neće biti mraka gdje je sad tjeskoba."[1]

Negromancija, u smislu zazivanja duhova pokojnika, bila je u izabranom narodu zakonom zabranjena. No, Izraelci se toga nisu držali. Tako je najstariji i najpoznatiji primjer negromancije vezan uz prvog izraelskog kralja Šaula (oko 1022. prije Krista). Kako mu Jahve nije dao odgovor "ni u snima, ni po Urimu ni preko proroka", on je otišao vračari iz En Dora te je tražio da mu prizove duh preminulog proroka Samuela. Ovaj mu je pak prorekao gubitak kraljevstva, koje će pripasti njegovom suparniku Davidu. I doista, prema predaji, izgubio je bitku protiv Filistejaca. Zavadio se s Davidom, a potom se ubio bacivši se na mač, ili (prema drugoj predaji) dao se ubiti. Tako je Šaulova lakovjernost i igra vračare iz En Dora izazvala Jahvu da dopusti Samuelovu duhu objavljivanje i proricanje budućnosti.[2]

Prizivanje duhova umrlih da predskažu budućnost živima kod starih se Grka izvodilo u pećinama, za koje se smatralo da vode u podzemni svijet boga Hada.[3] U doba helenizma negromanti su bili istoznačnica za mage, vrače ili čarobnjake. Potjecali su iz Babilonije i Male Azije, a najpoznatiji su Zaratustra, Ostan i Histasp. Uz još neka imena, oni su glavni pisci *Kaldejskih proročanstava* (*Oracula Chaldaica*), religiozno-mistične poeme, koja je nastala vjerojatno u 2. stoljeću. Opisuje silazak duše u materijalni svijet i povratak izvoru. Kaldejski orakuli i orfičke poeme o nekom univerzalnom duhu ili duši svijeta prevladale su u aleksandrijsko, helenističko doba. Smatralo se da je duša čovjeka čestica duše svijeta, kao što je iskra čestica plamena. Sve ostale stvari oduhovljene su: životinje, bilje, kamenje te prirodni oblici: rijeke, planine, vodopadi, pećine i drugo. Oni u sebi sadrže vrsni ili manje vrsni oduhovljavajući duh. Stoga amajlije i talismani nisu dobivale svoju moć od materijalne supstancije od koje su bile načinjene, nego od unutarnjeg duha u njima.

U Aleksandriji je bilo mnogo pristalica ove doktrine. To su uglavnom bili filozofi novoplatonizma koji su pod općim religioznim utjecajima prihvatili misticizam. Njihove pretpostavke su ih odvele u iracionalno, pa su u filozofiju uveli i nefilozofske

---

1 *Biblija, Stari zavjet; Ponovljeni zakon 8,11; Proročke knjige, Izaia 8,19,* ur. J. Kaštelan, B. Duda, prijevod S. Grubišić i F. Gass, Stvarnost, Zagreb, 1969.

2 Isto, *Prva knjiga o Samuelu 28.; Talmud,* ur. M. Jeličić, I. Škunca, izbor i prijevod tekstova E. Werber, Otokar Keršovani, Rijeka, 1982, str. 469.

3 U grčkoj mitologiji Had je bio bog podzemnog svijeta, sin Krona i Reje, brat Zeusa i Posejdona. Nakon pobjede nad titanima, nakon podjele vlasti nad svijetom, on je dobio Podzemlje. U antičkoj Grčkoj Had je bio naziv i za podzemni svijet, u kojem pokojnici žive kao sjene.

sadržaje. Najpoznatiji predstavnik novoplatonizma bio je Plotin (204 - 270). Njegova su djela protkana platonizmom, prepletenim s orijentalnim idejama i egipatskim uspomenama. Pisao je o savezu demona s ljudima.[4] Njegov učenik Porfirije (233 - 304) navodno je dokazao mogućnost takvog saveza. Naime, pošao je u Izidin hram s Plotinom i jednim egipatskim svećenikom koji se, da bi pokazao svoju nadnaravnu moć, ponudio da izvede Plotinov duh u vidljivoj formi. U tu svrhu nacrtao je na tlu magičan krug, oivičen astrološkim simbolima. Nakon prizivanja pojavio se duh te je Plotin uskoro stajao "licem u lice sa svojom rođenom dušom". Pitanje je koliko se negromant u ovom, navodno uspješnom pokusu, oslanjao na optičku varku ili uzbuđenu uobrazbu. No, pouka toga bio je zaključak: ako je moguće prizvati duh živog čovjeka, to više je moguće prizvati duše umrlih.[5] Tako je Porfirije dopuštao uporabu negromancije, a također je vjerovao u nevidljive i besmrtne demone koji se magijom mogu pridobiti ili zadržati. Njegova naklonost prema toj nezakonitoj vještini bila je to čudnija što je na nekim drugim mjestima osuđivao vračanje i proricanje.

Magija i negromancija dostigle su svoj vrhunac u djelu Porfirijeva nastavljača i učenika Jambliha iz Kalkisa (umro oko 330), koji je utemeljio novoplatonističku školu u Siriji. Navodno je izveo niz čuda: podizao se deset stopa od zemlje, rasipao blistave zrake oko glave i slično. Središnja tema interesa trećeg Plotinova nastavljača Prokla (410 - 485), koji se proglasio "prvosvećenikom kozmosa", odnosila se na istraživanje odnosa čovjeka i kozmosa.[6]

U doba europskog srednjovjekovlja obnovile su se i neke poganske ideje. Tako je obnovljena i osnažena novim grafičkim formama ideja o prizivanju preminulih svetitelja, koja je bila poznata još u 5. stoljeću. No, umjesto amajlija u srednjovjekovnoj Europi glavni fetiš postaje križ, koji je kadar istjerati zle duhove, demone, pa i samog sotonu. Smatralo se da demon rođenjem ulazi u svaku osobu, no da se njenim krštenjem istjera.

Srednjovjekovna magija bila je ograničena na područje tzv. "niže magije" ili vračanja, bez kozmološkog okvira. Obično se izražavala u kletvama, sitnom čarobnjaštvu, vračanju, iscjeljivanju i proricanju, čime se pokušavalo utjecati na uski krug pojava, poput recimo prizivanja kiše. U srednjem su vijeku razlikovali "bijelu magiju", kojom su se stvarala "čudesa" pomoću "božanskih sila", i "crnu magiju" koja se za pomoć obraćala "nečistoj sili, đavlu". Srednjovjekovnoj magiji je nedostajao sveobu-

---

4 B. Bošnjak, "Filozofija novoplatonizma", *Filozofija od Aristotela do renesanse; Filozofska hrestomatija II,* ur. V. Filipović, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983. Plotinova djela sredio je i izdao njegov učenik Porfirije pod naslovom *Eneade,* što znači devetice. Složio ih je problematski i u tome se ugledao na Andronika, koji je tako priređivao Aristotela i Teofrasta.

5 J. Y. Draper, *Istorija umnoga razvića Evrope,* prijevod s engleskog M. Rakić, Beograd 1871, str. 172, 333-335.

6 Kako su novoplatonističke škole bile pod utjecajem orijentalnih religija, kršćani ih nisu tolerirali, pa je car Justinijan 529. zatvorio filozofske škole u Ateni. Prognani filozofi našli su svoje privremeno utočište u Perziji.

hvatni kozmološki, metafizički, epistemološki i psihološki okvir, koji je obilježavao hermetizam renesanse.

Negromanti kao renesansni magi i čarobnjaci

Kako u doba humanizma i renesanse, kada djeluje naš Držić, dolazi do obnavljanja antičke baštine, tako su renesansni negromanti magi i čarobnjaci. Među humanistima (filozofi, pjesnici, povjesničari, astrolozi, alkemičari, liječnici i sl.) nalaze se i negromanti, koji navodno dolaze iz zemalja magije (*dalekih Indija*). Negromanti, magi, čarobnjaci ili vrači bile su osobe koje su se bavile magijom. Vjerovalo se da je magija učinkovito djelovanje na zbiljski ili duhovni predmet riječju, kretnjom, predodžbom ili mišlju, mimo kategorija bitka (prostora, vremena, uzročnosti), u skladu bilo s analogijskim bilo s mehaničkim korespodencijama.[7] I u Držićevoj komediji *Arkulin* Negromant se nekoliko puta predstavlja kao čarobnjak: "Pomalo se zabavljam magijom" (IV, 4).

Uvid u tematsku raznolikost i raznorodnost tekstova humanističko-renesansnih filozofa pokazao je da nije moguće govoriti o jedinstvenom misaonom obzoru niti o "jednoj" filozofiji renesanse. Stoga povjesničari filozofije radije govore o "filozofijama renesanse". Jedna od najinteresantnijih filozofija renesanse svakako je novoplatonizam, koji je u sebi sadržavao filozofsko-teologijske tradicije poput kaldejske, hermetičke, pitagorejske ili kabalističke. Tako pod teologijskim plaštom dolazi do recepcije magijsko-astroloških spisa, pa se razvija osobita renesansna filozofija s natruhama istočnjačkih predaja. Ta nova forma promišljanja dovela je do dokidanja razlike između filozofijskog i teologijskog oblika spoznaje, a time i do dokidanja razlike između naravnog i nadnaravnog izvora znanja. U tom obzoru i magija je pronašla svoje mjesto.

Filozofija novoplatonizma polazila je od predodžbe jedinstvenosti kozmosa i njegove sveproduševljenosti zajedničkim duhom ili dahom (*spiritus*), kojim je moguće iz jedne regije bića djelovati na drugu. Pretpostavka o jedinstvu svijeta, o jedinstvu svjetske materije i duha ili daha, otvorila je mogućnost ljudskog djelovanja na okolišni svijet, što je također pogodovalo sklonosti prema magiji. Pored toga, ta je pretpostavka donijela obrat u antropologiji. U drugačijoj nastrojenosti i htijenjima čovjek postaje predmetom vlastitog promišljanja, pa dolazi do obrata u načinu doživljavanja zbilje. Tako je ljudsko nastojanje u renesansi, između ostalog, usmjereno na dostizanje božanskosti, na obogotvorenje. Javljaju se teze, uglavnom preuzete iz hermetičkih spisa, o čovjeku kao "drugom Bogu" (*homo secundus Deus*), kojemu je zadatak da bude gospodar na Zemlji.[8] Takve teze također razvijaju sklonost nastojanju spoznavanja puteva magije i njene uporabe.

[7] U nekim civilizacijama, na primjer u ranom mazdaizmu i šamanstvu, čarobnjak je bio isto što i svećenik. Vidi: P. A. Riffard, *Rječnik ezoterizma*, August Cesarec, Zagreb, 1989, str. 227, 231-233.

[8] E. Banić-Pajnić, "Renesansna filozofija", *Filozofija renesanse, Hrestomatija filozofije III*, ur. E. Banić-Pajnić, Školska knjiga, Zagreb, 1996, str. 15-17, 20-24.

Pozivajući se na hermetičke tekstove, talijanski renesansni filozofi, osobito Marsilio Ficino (1433 - 1499) i Pico della Mirandola (1463 - 1494) obrazlagali su načela magije, koja su Zapadu bila nepoznata. Svećenik, filozof, prorok i donositelj znanja Hermes Trismegist (Tri puta najveći) navodno je bio stariji od Orfeja. Smatra se da spisi filozofsko-teologijskog i okultnog sadržaja, koji mu se pripisuju datiraju između 1. i 3. stoljeća. Za većinu renesansnih filozofa Hermes je bio prorok ravan Mojsiju. Tako se Ficino u svom promišljanju odnosa čovjeka i kozmosa, Boga i života, vratio drevnoj teologiji i ideji o čovjeku-magu i drugom Bogu, Bogu na zemlji (*Deus in terris*). Osim hermetičkih spisa, koje je preveo i komentirao, Ficino je pokazao osobit interes za teološke i metafizičke poglede Platona i novoplatonista Plotina, Porfirija, Jambliha i Prokla, a isto tako i za ezoteričke, već spomenute spise kaldejskih proročanstava. U sveopćem poretku kozmosa Ficino razlikuje pojedinačne duše, duše zvijezda, ljudske duše (razumska duša), duše demona, duše elemenata, dvanaest nebeskih sfera (osam nebeskih i četiri elementarne) i dušu svijeta koja ima najviše mjesto. Bog je u konačnici istoznačnica prirode same, jedinstvenog niza mnoštva dijelova.[9]

Ficinov suvremenik i sljedbenik Pico della Mirandola također je vjerovao u magiju. On je sinkretističku teologiju s utjecajima kršćanstva, kabalizma, hermetizma i magije uspostavio ravnopravno s tezama filozofije. Filozofiji pripada i magija, koja predstavlja dovršenje prirodne filozofije. Magija je vjenčanje osjetilnog svijeta s nebeskim, intelektualnim svijetom, a "mag vjenčava zemlju s nebom, odnosno niže stvari združuje u punoći i moćima viših stvari". Djelovanje maga paralelno je djelovanju prirode koja stvara čovjeka. Sama priroda je magična, pa se posredstvom prirodnih sila mogu činiti čudesna djela (facere opera mirabilia).[10]

Hermetičke pretpostavke i vjerovanje u "zagrljaj čovjeka i kozmosa", u "vjenčavanje zemaljskog i nebeskog svijeta" postaju vodiči za primjenu magije u praksi. Ficinova magija temeljila se na kozmičkim principima, kozmičkoj moći i energiji. Tako je on naširoko pisao o tehnikama i principima hermetičke analogije, pomoću kojih je bilo moguće preko tzv. "kozmičkog duha" privući planetarne, zvjezdane sile i koncentrirati ih za osobnu uporabu. Kozmički duh, pneuma ili božanski dah bio je "kanal utjecaja" između onoga što je gore i onoga što je dolje, između neba i zemlje. Smatralo se da čovjek može iskoristiti odnos između makrokozmosa i mikrokozmosa te tako aktivno utjecati na oba svijeta. Pojedinačni duh mogao se oblikovati "privlačenjem i apsorbiranjem" kozmičkog duha.

Tako su u doba kada djeluje Držić renesansni magi ili čarobnjaci bili oni koji su putem magije mogli manipulirati kozmičkim duhom. Takvi magi bili su duhovni

[9] Više o Ficinovoj filozofiji vidi: Lj. Schiffler, "Marsilio Ficino", *Filozofija renesanse, Hrestomatija filozofije III,* ur. E. Banić-Pajnić, Školska knjiga, Zagreb, 1996, str. 127-142.

[10] Više o Picovoj filozofiji vidi: M. Girardi-Karšulin, "Giovanni Pico della Mirandola", *Filozofija renesanse, Hrestomatija filozofije III,* ur. E. Banić-Pajnić, Školska knjiga, Zagreb, 1996, str. 189-202.

čarobnjaci. Oni su se razlikovali od profanih čarobnjaka, koji su uglavnom bili neobrazovani i bavili se tzv. "nižom magijom", naslijeđenom iz razdoblja srednjovjekovlja.

Stupanj obrazovanja, psihološka i moralna sklonost onoga koji se upušta u proces oblikovanja i transformaciju stvarnosti, odredit će hoće li magija koju čarobnjak prakticira biti "bijela", "crna", "čista" ili "nečista", "duhovna" ili "profana". Prema F. Yetsu, čovječanstvo se u doba renesanse moglo podijeliti u tri općenite kategorije: duhovni čarobnjaci, profani čarobnjaci i žrtve. Dakako, te uloge nisu uvijek bile nepromjenjive i dosljedne. Čarobnjak, bio on profani ili duhovni, preuzima aktivnu ulogu u svijetu u kojem živi, te ga sukladno tome i transformira.[11]

Renesansni pogledi o jedinstvu i sveproduševljenosti kozmosa odrazili su se i na antropologiju. Renesansna problematika čovjeka odnosila se na njegov središnji položaj posred svih bića, posred dviju svjetskih regija i dvije razine bića: božanskih (anđela) i životinja. Istodobno se izjavljuje da je čovjek mali svijet (mikrokozmos), koji u sebi sažimlje u malom sve značajke velikog svijeta (makrokozmosa). Smatralo se da čovjek u sebi sadrži dvije naravi, dvije prirode: anđeosku, nebesku i životinjsku, zemaljsku. Tim ljudskim naravima su također manipulirali duhovni čarobnjaci. No, primarno određenje čovjeka bilo je kroz odmjeravanje spram Boga, kroz odmjeravanje sa savršenim, apsolutnim bićem.

Negromant Dugi nos kao magičar u Držićevoj komediji *Dundo Maroje* i pojam homunkula

Osim uloge duhovnog čarobnjaka, negromanti preuzimaju i ulogu prosvjetitelja, ulogu u umnom, moralnom, kulturnom "uzdizanju" građanske klase. Oni su donositelji znanja i pedagozi. Odgajaju narod i uče svoje sugrađane novim načinima mišljenja, novim oblicima života: uče ih da svoju okolinu gledaju drugim, novim očima.

Prema Papusu, duhovni čarobnjaci bili su ili magi ili magičari. Naime, dok je većina maga svoja načela magije prakticirala u tajnosti (u zatvorenim prostorima danju i osamljenim perivojima noću), magičari su, poput Držićeva Negromanta, bile osobe koje su prakticirale ceremonijalnu magiju. Njima je bila potrebna publika: "Društveno djelovanje magičara sažimlje se u tri riječi: liječiti, sijati, tješiti."[12] Tako i Držićev Negromant liječi neznanje svojih sugrađana, sije istinu i otkriva tajnu koja će ih utješiti tako što će naučiti, između sebe, prepoznati neistinske (neprirodne) ljude: *ljude nahvao.*

U težnji za pobudom novih oblika života, negromanti postaju temom renesansne književnosti. To se osobito odnosi na Držićeva suvremenika, talijanskog književnika Ludovica Ariosta (1474 - 1533), koji je napisao komediju *Il Negromante*

[11] M. Baigent i R. Leigh, *Eliksir i kamen,* prijevod s engleskog J. Štrok, Stari grad, Zagreb, 2000, str. 114-119, 124-130, 178-180.

[12] I. Papus, *Traité méthodique de magie pratique,* Pariz, 1893, str. 387, prema P. A. Riffardu, navedeno pod bilj. 7, str. 229.

(1520). Ariosta su poznavali stari hrvatski pisci, pa vjerojatno i Držić. No, osim istog naziva, Držićev lik Negromanta se u potpunosti razlikuje od Ariostova lika Iachelina.

Marin Držić uveo je lik negromanta u komedijama: *Dundo Maroje*, *Arkulin* i *Džuho Kerpeta.* Uloga Držićeva Dugog Nosa, negromanta u *Dundu Maroju* sastoji se u kazivanju tajne koju on otkriva Dubrovčanima. Ona je sadržana u priči o njegovu imaginarnom putovanju u zemlju istine (*Indija Starijeh*) u koju je stigao pomoću "libra od negromancije". To je zemlja rajske ljepote i vječnog veselja, u kojoj žive blagi, tihi, mudri, razumni i pametni ljudi, koji "srce nose prid očima, da svak vidi njih dobre misli". Ti ljudi se zovu *ljudi nazbilj*. No, u staro doba u toj rajskoj zemlji su se nalazili i neživi, grubi čovječuljci (*homunculus*), s brojnim životinjskim obilježjima, načinjeni od kamena i drva. Žene, "koje polakšu pamet imaju od ljudi", nagovorile su negromante da, u zamjenu za zlato, ožive kamene i drvene čovječuljke. Pohlepni negromanti su ih oduhovili i oživjeli: "Ti ljudici, kako imaše duh, počeše hodit, govorit i smješnice činit po taki način, er se nigdje gozba i pir ne činjaše gdje oni ne bi dozvani bili". Tako su nastali *ljudi nahvao*. Držićevi ljudi nahvao su zapravo umjetni ljudi, ljudi načinjeni umjetnim putem pomoću "libra od negromancije". Stoga oni nemaju ništa anđeosko u sebi, pa se prepoznaju po životinjskim obilježjima: "Negromanti, za lakomos od zlata, daše duh žviratom, barbaćepom, čovuljicom, obrazom od papagala, od mojemuča, od žaba, oslastijem, kozjijem i od tezijeh načina".[13]

Tako su umjetni ljudi: homunkuli, čovuljci, čovječuljci ili *ljudici,* kako ih Držić naziva, bili preteče *ljudi nahvao.*

Kako je negromantova priča izvorna Držićeva tvorevina, treba upozoriti na jednu povijesnu, pseudoznanstvenu, osobito alkemijsku teoriju koja je bila prisutna u renesansnom mišljenju, a koja je malo poznata povjesničarima književnosti. To je teorija o homunkulu (*homunculus*). Naziv dolazi od deminutiva riječi čovjek (*homo*), pa znači čovječuljak, čovuljic. Riječ je o vjerovanju da je moguće umjetnim putem načiniti "malog čovjeka". Prvo spominjanje homunkula u alkemijskoj literaturi javlja se u *Zosimovim vizijama* (3. stoljeće), potom u arapskoj znanosti (8 - 12. stoljeće), te u doba srednjovjekovlja kada se vjerovalo da se pomoću kamena mudraca (*lapis philosophorum*) može umjetnim putem, u laboratoriju, "stvoriti" mali čovjek. Riječ homunkul, u smislu čovječuljka načinjenog umjetnim putem, prvi put je uporabio renesansni alkemičar, mistični filozof prirode i liječnik Paracelsus (1493 - 1541). On je u spisu *De generatione rerum naturalium* dao čak i recept za "stvaranje" umjetnog čovjeka. Recept se sastojao u tome da se u jednu vreću, uz ljudsko sjeme, stave kosti, dlake i dijelovi kože bilo koje životinje, od koje je homunkul bio hibrid. Potom bi se vreća zakopala u zemlju s konjskim gnojivom (izvor topline) na četrdeset dana, nakon čega se oblikovao embrij, a potom čovječuljak. Paracelsus je

[13] M. Držić, *Djela*, *Dundo Maroje,* ur. F. Čale, Cekade, Zagreb 1987, str. 305.

tvrdio da je tako stvorio malo ljudsko biće, kojem se obraćao kao homunkulu. To biće je u stojećem položaju bilo visoko oko 12 inča (30,48 cm).[14]

U početku je homunkul bio uz svog stvoritelja i pomagao mu, ali se nakon kratkog vremena okrenuo protiv svog stvoritelja i pobjegao. Za razliku od istinskog (prirodnog) čovjeka (Držićevi *ljudi nazbilj*), homunkul je bio hibrid životinje koja je oživljena ljudskim sjemenom. Stoga je to biće imalo životinjsku narav i bilo je ništavno. To slijedi iz Paracelsusove sveukupne prirodne filozofije koja je utemeljena na promišljanju tajne sjedinjenja velikog svijeta (makrokozmosa) i čovjeka (mikrokozmosa). Na nebu i na zemlji nema ničega što ne bi bilo u čovjeku samom. Čovjek je nebo i zemlja, a bez onog nebeskoga nema ljudskih vrlina. Tijelo je stanište duše, a duh je posrednik između nebeskog i zemaljskog. Bog je čovjeku rođenjem "udahnuo duh", pa mu je udahnuo i dio božanske, nebeske naravi (razum, blagost, tihost, mudrost i slično).[15] Kako čovječuljke, čovuljice ili homunkule ne stvara Bog, nego čovjek (alkemičar, vrač, čarobnjak, mag ili negromant), oni nemaju duh od Boga, nego, ako ga uopće imaju, imaju ga od čovjeka (na primjer od Držićevih negromanta iz *Starih Indija*, čija je najveća mana bila pohlepa). Stoga su homunkuli nebožanski ljudi, ljudi životinjske naravi. Oni su nitko i ništa.

Ako pretpostavimo da su Držićevi "ljudici" umjetni ljudi, poluljudi, homunkuli, onda su oni bili preteče *ljudima nahvao.* Naime, prema kazivanju Dugog Nosa, negromanta, umjetni ljudi su se počeli miješati i ploditi sa *ženama nazbilj*, pa su se tako umnožili. Poprimili su izgled grubih i oholih ljudskih bića (izmet, "feca od ljuckoga naroda"), sklonih urotama, koji su silom uklanjali *ljude nazbilj* iz "gospodstva". Kada su to spoznali *ljudi nazbilj*, oružjem su ih izgnali iz rajske zemlje. Tada su se *ljudi nahvao*, zajedno s negromantima, uselili u naš svijet. Tako je zauvijek nestalo Saturnovo, zlatno doba (*aurea aetas*) čovječanstva. Od tada *ljudi nahvao* postoje u našem svijetu i u sukobu su s *ljudima nazbilj*. Dugi Nos, negromant, poziva Dubrovčane da prepoznaju i otkriju tko su *ljudi nahvao*, "ljudi od ništa", "ljudi koji smetaju svijet". Oni se ne mogu promijeniti: "Ljudem je nahvao paralo da su i oni ljudi, a ljudi su nahvao ljudi nahvao i bit će do suda". Prepoznavanje će se očitovati u tome što ljudi nahvao: "... sjeme prokleto, po negromanciji učinjeno, hulit će sve, od svega će zlo govorit, er iz zlijeh usta ne more nego zla rijet izit".

S obzirom na već spomenuti renesansni misaoni obzor, možemo reći da su Držićevi pohlepni negromanti iz *Starih Indijah* koji su oživjeli čovječuljke, preteče *ljudi nahvao,* bili profani čarobnjaci (magi), za razliku od Dugog Nosa, koji je bio duhovni

[14] Prema L. Košuti, koji je dao značenje nekih riječi, a koje Držić koristi u opisu *ljudica.* Navodi se da su oni bili pigmejskog, niskog rasa (na primjer, *žvirat*, grbavi mali čovjek). Opširnije vidi: L. Košuta, "Pravi i obrnuti svijet u Držićevu *Dundu Maroju"*, *Mogućnosti* 11, Split, 1968, str. 1356-1376.

[15] O Paracelsusovoj prirodnoj filozofiji opširnije vidi: S. Paušek-Baždar, "Paracelsus", *Filozofija renesanse III, Hrestomatija filozofije,* (ur. E. Banić-Pajnić), Školska knjiga, Zagreb, 1996., str. 239-253.

čarobnjak (magičar). Kroz kazivanje Dugog Nosa, negromanta, Držić je progovorio o svom stavu prema onodobnim društvenim prilikama, ali nadasve je želio pomoći svojim sugrađanima, pučanima, da spoznaju svijet u kojem žive. U onodobnom oligarhijsko-aristokratskom uređenju Dubrovačke Republike oni su živo tarili. Negromant im, kroz pogled u obrnuti svijet (scena), daje priliku da prepoznaju dubrovačke vlastodršce kao *ljude nahvao*, premda ih je tobože poistovjetio s *ljudima nazbilj*. Za takvo nešto doista je bila potrebna vještina čarobnjaka, jer su među slušačima i publikom negromantova kazivanja bili ti isti vlastodršci, koji se pak nisu "smjeli" prepoznati kao *ljudi nahvao.*

Negromant u Držićevim komedijama *Arkulin* i *Džuho Kerpeta*

I u Držićevoj krnjoj komediji *Arkulin* Negromant je također duhovni čarobnjak, magičar i ima izuzetnu ulogu u zapletu i raspletu te komedije. Držić ga naziva tamnoputim Negromatom, koji je stigao s Istoka, aludirajući na jednog od tri kralja koji su se došli pokloniti Isusu. Na molbu i nagovor Marića, Viculina i djelomično Tripčeta, Negromant je pomoću magije, suprotstavljanjem nadnaravnog i realnog, načinio najprije da na trenutak nestane Arkulinova kuća, a potom se prerušio u Arkulina kako bi s Ančicom izvršio čin vjeridbe.

No, premda je prvobitna i glavna namjera Negromanta bila da se osveti Arkulinu i nasamari ga, on je zapravo u konačnici učinio dobro, humano djelo. Uspio je "izliječiti" Arkulina od njegovih poroka i "usaditi" mu vrline. Naime, nakon Negromantove "igre" bogati, naprasiti, hvalisavi, proračunati, a iznad svega pohlepni i pohotni lakomac Arkulin se promijenio. Premda ga je svojta Ančice Lopuđanke uspjela vjenčati pred "velikim i malim narodom" i uzeti mu protumiraz (tisuću perpera), Arkulin je odlučio da to zaboravi. Postao je zahvalni starčić koji je zadovoljan da je "prohodao" i da ima nevjestu u koju je zaljubljen. Osjeća se ponovno rođen te mu se čini da su mu kuća i imanje "danaska darovani". Štoviše, on moli Boga da ukloni "od tolicijeh tuga" sve ljude, čak i neprijatelje (V, 6).

I Držićev *Džuho Kerpeta*, poput Negromanta, dolazi iz dalekih, egzotičnih krajeva. U toj poetsko-mitološkoj komediji on se ruga onodobnim dubrovačkim prilikama, osobito na temu zlata, bogatstva, lakomosti i ljudskog dostojanstva. Kerpeta također govori o razlici između ljudi čovječne i božanske naravi od onih zvjerske i životinjske: "Tihoća je stvar rajska, a tvrdoćstvo stvar od zvijeri". Tako su dobre i zle naravi usporedni s pojmovima *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao* u *Dundu Maroju*. No, za razliku od Dugog Nosa i Negromanta u *Arkulinu*, Kerpeta je prije svega čarobnjak ljubavi: "Sve stvari ljuvene imaju početak u ludosti".

Tako se Marin Držić, preko lika Dugog Nosa, Negromanta i lika Kerpete iskazao kao humanist širokih i kritičnih pogleda. On je oštar kritičar društvenog uređenja onodobnog Dubrovnika. Nepomirljiv je prema licemjerju, porocima i iskrivljavanju ljudskih svetinja, ali samilostan prema ljudskim nevoljama i slabostima.[16]

[16] F. Čale, "O životu i djelu Marina Držića", u Marin Držić, *Djela,* navedeno pod bilj. 13, str. 420-425.

Pojam homunkula u europskoj književnosti i nakon Držića

Pojam homunkula prisutan je u europskoj književnosti i nakon Držićeva doba. Najistaknutiji primjer je onaj u drami *Faust* J.W. Goethea (1749 - 1832).

U doba romantizma, kada se ponovno javlja zanimanje za neobično, iracionalno i natprirodno, za snagu ljudskih osjećaja i kult prirode nasuprot razumu, ponovno se čita Paracelsus. Tako je i Goethe, kada se, nakon povratka iz Leipziga (1768) u roditeljsku kuću razbolio, u razdoblju oporavka proučavao Paracelsusova djela.

U drugom dijelu *Fausta* Goethe opisuje kako Wagner, u prisustvu Mefistofelesa, izvodi pokus u staklenoj retorti i "stvara" homunkula: "U staklu ječi nježno moćan glas, / Sad muti se, pa bistri; znači: bit će! / Ja mužića već vidim krhak stas. / Gle kako ljupko se u njemu miče! / Što svijet bi više htio, što naš duh?" (6872-6875).

Homunkul je za Goethea polučovječuljak, duhovno biće u stanju dovršenja, koje još nije postalo čovjekom te ima životinjska obilježja: "Iako zvijer još voli način taj, / To mora čovjek, biće umom svijetlo, / Da ima više buduće podrijetlo" (6845-6847). Stoga se homunkul ubraja u demone. Po naravi je sličan Mefistofelesu, pa ga ovaj naziva kumom (Herr Vetter). Prema Goetheovoj zamisli homunkul mu je, uz Fausta i Mefistofelesa, trebao za "ulogu" u "klasičnoj Valpurginoj noći". Homunkul vidi i opisuje što Faust sanja. To je prizor iz grčke mitologije kada se Zeus u liku labuda sastaje s kraljicom Ledom, a ona potom postaje majkom Heleninom.[17]

U najstarije doba smatralo se da su demoni vezani uz pojedine objekte i pojave, a zapravo su bili personifikacija dobrih i loših utjecaja koje živa i neživa okolina vrši na čovjeka. Zamišljalo ih se u poluljudskom ili životinjskom obliku i nastojalo ih se pridobiti magičnim obredima i čaranjem. Prema Sokratu, demon je personifikacija savjesti, unutarnji glas koji čovjeka odvraća od zlih i nagovara na plemenita djela. U velikim povijesnim religijama, demon je bio Bogu protivan zao duh, neprijateljska sila prirode, metafizički princip zla.

Svoje izlaganje o homunkulu Goethe završava riječima: "Na kraju ipak mi smo ovisni i / O bićima što stvorismo ih sami" (7003-7004). Dakle, prema Geotheu čovjek sam stvara svoje demone. Utjeha je u tome što oni nakon nekog vremena "pobjegnu", kao je već rekao Paracelsus. Stoga i Wagner u *Faustu* kaže: "Zdravo! Na muke me mećeš. / Strah me da nikad vratiti se nećeš." (6979-7000).

Goethe je jedan od posljednjih univerzalnih genija kojima se odlikovala europska tradicija. Ubrzo nakon njegove smrti dolazi do brojnih otkrića na svim područjima ljudskog znanja i do njihove diferencijacije. Promišljanja o natprirodnom, o odnosu čovjeka i kozmosa, duha i tvari, života i ništavnosti, više nisu bila od središnjeg interesa za europsku intelektualnu elitu.

---

[17] J.W. Goethe, *Faust,* prijevod s njemačkog T. Strozzi, komentari Z. Škreb, ABC naklada, Zagreb, 1995, str. 329-396. i 222, 542, 543. Leda, žena kralja Tindareja, prema grčkom mitu je bila najljepša žena svijeta. Zaljubljeni Zeus prišao joj je u liku labuda, pa je snijela dva jaja. Iz jednog su izašli Kastor i Poluks, a iz drugoga Helena, zbog koje je došlo do Trojanskog rata.

Necromancy and Necromancer in the European Renaissance and Marin Držić's Comedies

Summmary

The paper describes the development of the process of comprehending necromancy from the earliest times, with special emphasis on its comprehension and presence in the Hellenistic philosophy of Neo-Platonism. Since the ancient teaching was revived in Držić's times, analysing the paranormal, magic and sorcery became a very important area of interest in the Neo-Platonism of the Renaissance. Italian philosophers Marsilio Ficino and Pico della Mirandola were the main representatives in this area. They explained – based upon the fundaments of hermeticism, cabbalism and the syncretistic theology – the principles of magic. In those times, the necromancers were magicians or magi, i.e. spiritual or profane sorcerers.

According to the interpretation of the secret explained by Držić's persona dramatis Dugi nos in the play *Dundo Maroje,* a necromancer may be recognised as a Renaissance magician, a spiritual sorcerer. The term *homunculus*, "little man" known in the renaissance literature of natural history, who might have been the prototype of Držić's personae named *ljudi nahvao*, is also interpreted here. The nature of necromancer further comes to light in Držić's comedies *Arkulin* and *Džuho Kerpeta*.

In the end, it is shown that the term homunculus, as the personification of the demon, was present in the European literature even later than in Renaissance, in the period of Romanticism, especially in Goethe's play *Faust*.

Ilustracija iz knjige:
I. Papus, *Traité méthodique de magie pratique,*
Pariz, 1893

Rafo Bogišić
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Zagreb

NADAHNUĆE I ZBILJA TRI POSLJEDNJA KORAKA U ŽIVOTU MARINA DRŽIĆA

U članku, esejistički koncipiranom, pokušavaju se dočarati tri posljednje etape na životnom putu Marina Držića, tri važne dionice njegovih bilo pjesničkih ostvarenja bilo njegovih životnih pothvata. Na prvom je mjestu tragedija *Hekuba*, djelo koje je bilo zabranjivano, a onda ipak prikazano u Dubrovniku. Na drugom je mjestu pismo upućeno Francescu Mediciju u kojem Držić odustaje od svojih urotničkih planova, pismo iz kojega se razaznaje da je dubrovačkog pisca obuzeo strah zbog onoga što je pokušao učiniti.

Na trećem je mjestu posljednja stepenica u pjesnikovu životu, posljednji dani života u Veneciji. U članku se nastoji pokazati i evocirati povezanost tih triju posljednjih važnih koraka u Držićevu životu.

Uvod

Namjesto riječi "koraci" u podnaslovu mogla je mirne duše stajati riječ postaja, čin, nastup, etapa, doživljaj. Isto tako namjesto izraza "u životu" moglo se reći "u životnom putu". Vjerojatno bi to bilo bolje, pa kolikogod se činilo, da su izrazi "život" i "životni put" identični, da su sinonimi, oni to ipak nisu. Možda ponekad i ponegdje i jesu, ali imam dojam da u slučaju Marina Držića ta dva izraza nisu identična, pa bi možda ipak bolje bilo da je ovaj ogled naslovljen "u životnom putu". Ipak, da bih velikog komediografa zadržao "na zemlji", da bih ga zadržao u sferama običnosti, ostavio sam izraz "u životu".

Kao drugu dilemu koju odmah želim staviti u prvi plan želim istaknuti činjenicu kako sam stavio u naslov "tri koraka". To zbog toga, jer se, kao što će se vidjeti, namjeravam zadržati upravo na tri mjesta u hodu, tri koraka u jednom osobitom kretanju. Nisu upotrijebljeni izrazi "čin" ili "doživljaj", jer je svaki od tri koraka složen, pa ga je veoma teško jedinstveno i brojčano odrediti, zaustaviti, ograničiti. Napominjem da, koliko god se ove uvodne napomene činile neobične i nategnute, u daljnjem izlaganju ćemo ih jednostavno zaboraviti. Pažnju ćemo obratiti na pitanje što je Marin Držić u tri zbivanja, koja smatramo ne samo posljednjima nego i veoma

važnima, pa čak i presudnima na njegovu životnom putu, razmišljao, kako je postupao, što je u tim prigodama činio, kako se ponašao. To je osobito zanimljivo ako se zna da je riječ o čovjeku koji je cijelog svog života intenzivno razmišljao, kako je upravo razmišljanje bilo njegov najvažniji i najčešći "posao". Mislim da u životu Marina Držića ni jedan glagol nije tako aktualan kao glagol misliti, razmišljati. Mislim da ga je taj glagol cijelog života "vodio", da ga je stalno podgrijavao, da je podržavao plam koji je u njemu gorio ili tinjao, da ga je na kraju potpuno obuzeo i odveo onamo odakle nema povratka.

Treba, naime, znati da se nadahnuće ne može ni javiti ni razvijati i živjeti bez razmišljanja, iako to izgleda kao suprotnost onome što nadahnuće obuzima. Nadahnuće upravo u razmišljanju ima plodno tlo, nadahnuće se razmišljanjem hrani, bez razmišljanja ono će ipak prije ili kasnije uginuti, iako se u prvi mah čini kao da se od njega udaljilo.

Ulazeći u ovaj ogled o Marinu Držiću na umu sam imao jednu konstataciju velikog pjesnika, ali i velikog mislioca Tina Ujevića. On je jednom prigodom rekao kako su književno djelo, književnikov život i književnikova biografija tri sasvim različite stvari, pogotovo ako imamo na umu da je biografija najčešće "kasnije" podvrgnuta raznim promjenama. Često se, naime, javljaju oni koji biografiju žele "ustaviti", dovesti u neki red.

Nećemo u ovoj prigodi potanje razmatrati Ujevićevu tvrdnju, samo ćemo reći da, slažući se u načelu s mišljenjem velikog pjesnika, mislimo ipak, da se u stanovitom smislu, na nekoj višoj ili dubljoj razini, u nekim slučajevima koji očekuju i zahtijevaju sveobuhvatnost, tri navedena segmenta ne moraju biti uvijek međusobno udaljeni. Mislim da se djelo, život i biografija ponekad, u nekoj osobitoj vizuri i ocjeni, mogu "približiti", te u takvu slučaju otkrivaju opću, cjelovitu sliku autora.

Ovu misao Tina Ujevića uzeo sam kao uvodnu napomenu kako bih "promislio" neke posljednje segmente i podatke iz života Marina Držića. Ti će se segmenti, možda, spontano približavati, ali bez namjere da budu konačno određeni ili definirani.

Kada je riječ o starim piscima, treba imati na umu i istinu kako o mnogim životnim putovima starih hrvatskih autora nemamo dovoljno podataka, ali ipak o većini od njih imamo barem minimalnu količinu saznanja na temelju kojih, u glavnim obrisima, možemo pratiti životni put pojedinog autora. Pri tome ipak treba imati na umu dvije stvari: koliko izvjesni podatak pomaže pri cjelovitoj spoznaji o djelu i životu autora, te, kao drugo, što je ono što istraživač pri tome traži i zaključuje.

Posebnu, dakako, pozornost zaslužuje pitanje koliko je neki podatak vrijedan pažnje ako nije vidljivije povezan uz književni postupak i književno djelo. Ovu razinu razmišljanja treba posebno imati na umu jer upravo ona predstavlja ili može predstavljati zamku. Praksa je pokazala da nije moguće uvijek imati u vidu književno djelo, a pri tome zanemariti događaje kroz koje je autor prolazio ili koje je doživljavao. Treba, također, voditi računa i o tome da pitanje korelacije između djela i autora nije u svakom vremenu ni u svakoj historijskoj epohi bilo isto, nisu ti odnosi

uvijek identični, pa se ni na pitanje o kojemu je riječ ne može jednom zauvijek naći odgovor.

Posebno može biti "zanimljiva" usporedba postupaka iz mladih i starijih autorovih dana. Često puta upravo usporedba tih i takvih podataka pruža zanimljive uvide i zanimljive spoznaje. Istina je da treba imati u vidu činjenicu kako se čovjek mijenja, pa se onda mijenjaju i njegovi stavovi i odnosi, što bi moglo navesti na to da jedan dio podataka o autoru, onih iz mladih dana jednostavno zaboravimo.

Ponekad praksa i rezultat u korelaciji pokazuje kako između dvaju iskustava nema važnije ni određenije veze, ali ima "slučajeva" o vidljivoj povezanosti, čak o postojanju uzročno-posljedičnih veza kad neki podaci, čini i zbivanja iz jednoga razdoblja vidljivo ukazuju na povezanost s onim što će nastupiti kasnije. Pa i onda kad se događaji temeljito razlikuju, može se dogoditi da upravo razlike budu ono što autora i djelo povezuje.

* * *

Tri trenutka ili podatka (tri koraka) o kojima će ovom prigodom biti govora posljednji su koraci u životu Marina Držića. Upravo zbog toga što zaključuju i zaokružuju jedan životni put izazivaju našu osobitu pozornost. Budući da su posljednji, oni i sintetiziraju sve ono što je Držića dotad vodilo, što je bilo sadržaj njegova života i motivacija njegovih postupaka, ali ujedno pokazuju i kvalitetu Držićeve pojave, oblik javljanja, način kako je djelovao.

Tri posljednja čina u životu Marina Držića u kojima vidimo sintezu jedne osobite egzistencije su sljedeći događaji:

1. HEKUBA, pisanje same drame i sve ono što se događalo oko i u povodu njezina prikazivanja.

2. Držićevo posljednje pismo u Firenzi ljeta 1566. upućeno knezu Francescu Medici, kad je, uvidjevši da neće uspjeti u naumu, odlučio napustiti taj grad.

3. Držićevih posljednjih nekoliko mjeseci, jesen 1566. i proljeće 1567. godine u Veneciji i smrt početkom svibnja 1567.

Pred nama je, dakle, posljednje razdoblje života renesansnog autora Marina Držića, dakle posljednji dio njegova životnog puta. Naglašavajući taj podatak ne mislimo Držićev put dijeliti na pojedina i odvojena razdoblja, jer to je upravo u slučaju Držića nemoguće. Držićev životni put mora se vidjeti kao cjelina, a tri posljednja koraka o kojima je ovom prigodom riječ, odvojena su cjelina, ali kao nedjeljivi, posljednji dio jedne velike i nadasve složene cjeline.

Mislim da su tri navedena detalja i podatka iz Držićeva života ne samo iznimno zanimljiva, mislim da su takve naravi da u sebi sadrže ne samo mnoge nego sve pojedinosti jedne egzistencije, te u nama mogu izazvati mnoge pretpostavke za razmišljanje i zaključke, unatoč tome što su tri navedena segmenta-podatka međusobno sasvim drukčije naravi i drukčijeg karaktera.

U prvom "činu" autora vidimo i osjećamo, zapravo je u središtu pozornosti, iako sam osobno ne nastupa; u drugom činu je vidljiv, djeluje sam u monologu očitujući se u punoj mjeri; u trećem "činu" autor se sakrio, nema ga na sceni, ali je vidljiv, samo na jedan sasvim osobit način, na način koji gledatelju prepušta, zapravo ostavlja u zadatak da razmišlja i zaključuje, da autora traži i prati.

Različitost triju posljednjih etapa na Držićevu životnom putu i jest upravo ono što im podaje životnost i što na osobit način i u cijelosti oslikava jednog osobitog čovjeka.

Tri koraka-čina koje vidimo kao cjelinu jedne drame imaju i svoj intermezzo. On se odigrao naizgled nezavisno od triju činova same "drame", ali je, dakako, na svoj način ipak s dramom povezan. Autor u intermezzu živi i sudjeluje, ali sa zbivanjima koja dramu "nose" i određuju kao da nema neposredne veze. To je vrijeme od 1562. do 1564. kada Držić dolazi u Veneciju, tamo u siječnju 1563. posjećuje dubrovačkog trgovca Primovića, vraća se u Dubrovnik, daje izjavu povezanu uz sudski proces o jednom mletačkom događaju kojemu je sasvim slučajno nazočio, a zatim ponovno napušta Dubrovnik. Prije odlaska sređuje neke osobne materijalne prilike, što nas navodi na zaključak kako ovaj odlazak, 1564. g. nije običan kratkotrajni izlet, nego je zamišljen kao duži boravak izvan Dubrovnika.

Intermezzo dakle ima dvostruki vid: formalni, jer se događa u vremenu planiranja velikog nauma vođena velikim nadahnućem, i stvarni, jer sadrži i sređivanje nekih osobnih materijalnih prilika, što upućuje na zaključak kako odlazi na duži rok.

1. Hekuba

Marin Držić je od početka govorio "svojim" jezikom, jezikom fenganja i akomodavanja. Bilo je to kad je nastupao sa škrtim starcima, s neposlušnim, rasipnim i zaljubljivim sinovima, s lukovima i pametnim slugama, s pastirima, satirima i vilama. Imao je pred sobom zbilju, život u gradu u kojemu je živio, a u kojemu je vladala sebična, ohola i isključiva vlastela, doduše zasićena svojim problemima, ali prema kojoj je i Držić morao biti, i bio je, krajnje oprezan. U odnosu prema zbilji koja ga je okruživala i u kojoj je živio, morao je biti, i bio je, stalno budan, stalno napet i priseban, a pri tome glumiti raspoloženog i dobronamjernog građanina. Nitko nije smio primijetiti što misli o svojim gosparima, to bi bilo veoma nezgodno, to bi zaustavilo sve njegove planove, sve što je s mladićima-glumcima organizirao i izrekao. Nevolja bi bila velika jer to je bio jedini način na koji je mogao djelovati. On nije kao Mario Kaboga, vlastelin, mogao sebi dopustiti da otvoreno žigoše i kritizira one koji vladaju. A nije spadao ni među anonimne subjekte koji su na vratima crkava znali zalijepiti napis protiv onih koji vladaju. Jedino što je Držić znao i mogao bilo je da progovara sa "šene". To je i činio, tome je posvetio sve svoje znanje i umijeće.

Na tom putu nalazi se i posljednje Držićevo djelo, ono u kojem će o svom životnom nadahnuću progovoriti na osobit način. Neće to biti kao dosad "smiješna" ili "učena" komedija, neće biti ni dubrava s njezinim osobitim stanovnicima, bit će to nešto sasvim

novo i drukčije: odlučio je da u okviru svoje zbilje progovori na osobit način, odlučio je progovoriti o ljudima koji u sebi nose naglašeni znak zla. Odlučio je da to zlo koje postoji i vlada među ljudima prikaže svojoj domaćoj zbilji, i onima koji bi morali od prikazanog zla nešto naučiti, ali i onima koji bi zlo morali konačno primijetiti i s njim se susresti. Svijet je pun ljudi "nahvao", i to bi morali svi znati i prema tim ljudima zauzeti stav. Upravo na te ljude kao da je Držić računao. Opsjednut svojim nadahnućem mislio je da stav i postupanje ljudi mogu mijenjati svijet. A promjena svijeta bilo je ono što je stajalo u temeljima Držićeva nadahnuća, promjena zbilje kojom je bio okružen.

Strašne stvari iz Euripidove *Hekube*, nadao se, mogle bi biti povod za razmišljanje u tom pravcu. Na sceni u *Hekubi* pojavio se tiranin, apsolutistički vladar, samovoljnik spreman da učini zlo. Bio je to zapravo novi (renesansni) moćnik koji je Držiću bio odvratan, nepodnošljiv i u kojega je želio uperiti svoje svjetlo. Na sceni nije više bio ni svetac, ni bog-heroj, ni pastir – bio je to samovoljni tiranin. Javio se čovjek kojega će gledatelj, Držić je bio uvjeren, sigurno dobro razumjeti. Na sceni se javilo nešto što je novom čovjeku-gledatelju bilo poznato i što ga je zaista moglo zabrinuti, učiniti ga sudionikom predstave, aktivnim članom "arecitanja".

Taj novi svijet, novi oblik zla reflektira se kroz osjećaj i djelovanje kraljice Hekube koja gubi svoju djecu, ali ne prirodnom smrću nego zločinom. Posebnu težinu i, dakako, poseban aspekt tragedija ima ako znamo da je i Hekuba nekoć bila moćnik, kraljica, a sad je, eto, žrtva zločina. Osobita je snaga tragedije u tome što je drama organizirana ne kao vidljivi tijek koji bi se pred nama odvijao, nego kao monolog, kao priča u snu, kao nešto što dolazi na osobit način, pa poziva na razmišljanje i zaključak. To je poseban dramaturški postupak, postupak osobite djelotvornosti.

Ali ni dubrovački gospari nisu bili naivni. Gosparima je i sad, kao i uvijek, u prvom planu bila briga i želja da u gradu vlada mir, dobro su pazili da se u gradu ne pojavi bilo kakvo uznemirenje, bilo kakva "smeća", da vrijeme teče tiho i spokojno.

Nisu poznavali tekst koji se sprema na "šenu", pa su ga tražili na uvid i onda 9. III. 1558. jednostavno zabranili "arecitanje". Zabranu su popratili i objasnili onim čega su se uvijek bojali: mogućnošću da riječi koje su pročitali uznemire ljude, da puk navedu na razmišljanje.

Mladići su bili uporni, pa uskoro, u proljetnoj sezoni ponovno tražili odobrenje da prikažu novo djelo. Uporni su bili i gospari pa su 20. V. iste godine (1558) jednostavno ponovili zabranu.

I sad se događa nešto neobično. Ne znamo pojedinosti o svemu što se tijekom godine događalo i što su sve mladići poduzimali, ali je u idućoj sezoni, o pokladama 1559. g. (24. I.) *Hekuba* konačno ipak prikazana. Gospari su na kraju popustili.

Slučaj je svakako zanimljiv, zapravo jedinstven. Tri put je "stvar" bila u Dvoru na uvidu, dva put je odbijena, treći put je prikazivanje odobreno.

Imajući na umu cijeli slučaj u ovoj nas prigodi u prvom redu zanima pitanje što je tijekom te godine radio Marin Držić, kako se ponašao, kako je reagirao.

Kad je doznao za zabranu arecitanja djela koje je s mladićima spremao, nije se osjećao ugodno, ali se, zacijelo, nije previše ni iznenadio, a zacijelo, nije, štono se kaže "izgubio glavu". Imao je već dovoljno životnog iskustva, dobro je poznavao svoj grad, kao što je bio potpuno svjestan zašto se "zaustavio" upravo na drami o ljudskoj zloći i pokvarenosti. U trenutku kad se suočio sa zabranom prikazivanja, Držić se našao u neposrednom susretu sa zbiljom, ovaj put na dvostrukoj razini: onom koja je označavala i predstavljala stanje u njegovu gradu, tj. zbiljom samovoljnih gospoda i onom zbiljom što proizlazi iz same zabrane prikazivanja. Bilo mu je jasno kako su te dvije zbilje međusobno povezane, kako je ova najnovija proizašla iz one "stare", koju je predobro poznavao i s kojom je živio, ali se sad Držić ipak u stanovitom pogledu osjetio u novoj situaciji. Na onu prvu zbilju već je bio dobro navikao, s njom je svoj život već odavna uhodao, ali sa zabranom prikazivanja naišao je i novi trenutak, nešto što je ušlo u njegovu misao sad i neposredno. Nije mogao preskočiti istinu kako je, eto, zabranjeno djelo koje je upravo on napisao, i ta ga je istina dovela u sasvim novi položaj: zabrana je povezana uz njegovo ime. I zato sasvim sigurno nije bio ravnodušan kad je čuo za zabranu. Ipak poznajući ga, možemo biti sigurni da se nije povukao u stanje mirne i šutljive pomirenosti s onim što se dogodilo. Ne znamo pojedinosti kako je reagirao i što je činio, kako je postupio, ali poznavajući Držićevu cjelokupnu životnu pojavu, možemo s velikom dozom vjerodostojnosti pretpostaviti da je odlučio djelovati. A djelovati može jedino preko mladića.

Možemo pretpostavljati, pa čak i zaključivati da je mladiće savjetovao i podučavao što će govoriti svojim očevima i kako će se boriti da "svoju" predstavu ipak održe. Uložio je sve snage da ih poduči kako moraju svoje roditelje uvjeriti da nema nikakva razloga zabrani prikazivanja tragedije. Zamišljamo kako im je dokazivao da se je ta drama dogodila u davna i pradavna vremena, pa se s tom fabulom naš grad ne može ni na kakav način povezati, osim u želji da se vidi i upozna nešto što živi samo u književnosti, a što su zabilježili stari Grci koje Dubrovčani vole i štuju, kao što vole i štuju stare Rimljane. Predstava je, zapravo, preuzeta od talijanskog "pjesnivca" i tamo u Italiji se arecita uvijek sa željom da se upozna davna prošlost i da se vidi kako je zlo kažnjeno. Kao što smo na sceni s velikim zadovoljstvom gledali Rimljanina Plauta, tako i sad mirne duše možemo gledati Grka Euripida. Razlika, doduše, postoji, Plaut nam je "činio" da se smijemo i uživamo u smiješnim dogodovštinama, a u ovoj predstavi se nećemo smijati. Treba, međutim, znati da u životu postoje smiješne i ozbiljne stvari. Pozornica i jest zato izmišljena da se na njoj "arecita" sve što nam život donosi. Iz svega što nam šena pruža može se nešto naučiti, pa se može i zlo vidjeti i upoznati, ali i to, kako zlo treba izbjegavati. Sve što se "arecita" napisali su mudri ljudi, a na nama je da između zla i dobra biramo dobro, da vidimo kako zlo uvijek donosi drugo zlo. Mi živimo u gradu gdje se dobro štuje i gdje se tako vlada, da dobro uvijek pobjeđuje, dobro za pojedinog čovjeka, ali i dobro za sve nas, za naš grad i našu Republiku.

Iz činjenice da je do predstavljanja *Hekube* ipak došlo možemo izvesti nekoliko zaključaka. Prije svega treba pretpostaviti da su mladići dobro naučili, zapamtili i

prenijeli svojim roditeljima ono što im je učitelj govorio, da su dobro naučili tekst učiteljev, kao što su dobro naučili tekst tragedije koju su arecitali. Kao drugo, treba pretpostaviti da je Držić iz cijelog slučaja oko prikazivanja *Hekube* stekao još jedno iskustvo o zbilji u kojoj je živio i da je to iskustvo naleglo na ono što ga je cijelog života stjecao. Bilo je to zapravo posljednje vidljivo, literarno iskustvo prije nego što će napustiti svoj grad i krenuti ususret velikoj avanturi.

Pitanje koliko su gospari vjerovali riječima kojima su ih uvjeravali ostaje i nadalje. Ne treba sumnjati da su znali da mladići ponavljaju lekciju svoga učitelja, a koliko su toga učitelja stvarno poznavali, to ostaje, također, i dalje pitanje. Vjerojatno je on bolje poznavao njih, svoje gospare, nego što su oni poznavali njega. Isto tako ostaje pitanje u kakvu su odnosu bili oni koji su prikazivanje odobrili prema onima koji su se i dalje suprotstavljali, tj. koliko ih je bilo sklonih učitelju i mladićima, a koliko ih je ostalo dosljedno zabrani prikazivanja. U svakom slučaju, to ostaje činjenica o posljednjem Držićevu javnom susretu s domaćom zbiljom. Uslijedit će godine životnog sazrijevanja i odluke da nadahnuće pokuša pretvoriti u stvarnost. Nastupa vrijeme u kojemu je nadahnuće već poprimalo naboj i oblik koji zbilju onakvu kakva jest sve teže podnosi, pa se samo nadahnuće sve vidljivije ukazuje kao kvaliteta koja želi postati zbiljom.

2. Pismo princu Francescu

U Držićevu pismu datiranom 28. kolovoza a upućenu princu Francescu, sinu vojvode Cosima, a koje piše na odlasku iz Firenze, nalazi se i rečenica kako je u Firenzi "eto četiri mjeseca". Sva sačuvana Držićeva pisma kojima se obraća Medicima, ima ih pet, potječu iz srpnja i kolovoza, pa zaključujemo da su prva dva mjeseca provedena u Firenzi – svibanj i lipanj – prošla u Držićevu snalaženju, u oblikovanju prvoga pisma (koje nije sačuvano) te u očekivanju odgovora na to pismo, zacijelo pažljivo zasnovano i sa svim "podacima" koji bi mogli "pokrenuti" vojvodu. U očekivanju Držić se ponovno javlja 2. i 3. srpnja, ponavlja pojedinosti i nabraja razloge svoga nauma. Zatim ponovno piše vojvodi 27. srpnja odgovarajući na neka pragmatička pitanja koja mu je postavio vojvodin tajnik. Vojvodinu sinu princu Francescu, kojemu je vojvoda predao vlast u Firenzi, piše 23. srpnja moleći ga da pomogne i ocu kaže "dvije riječi", da bi na kraju 28. kolovoza princu napisao i oproštajno pismo. U tom posljednjem pismu piše kako uviđa "da se planu protive mnoge teškoće", pa je "nužno pričekati pogodnije vrijeme". Na kraju Držić moli princa da mu odobri slobodan izlaz iz grada.

Držić u firentinskih gospodara nije naišao na razumijevanje. Obratno, prema Držiću od početka su pokazali izrazito nepovjerenje, što se vidi i u popratnim bilješkama u komunikaciji između vojvodina tajnika i samog vojvode. Tajnik, Cosimova osoba od potpuna povjerenja, komunicira s Držićem, pa predajući pisma vojvodi zna dodati i svoje mišljenje. I njegovo i vojvodino mišljenje o Držiću sasvim

je nepovoljno, jednostavno Držića ne shvaćaju ozbiljno. Tajnik će 16. VII. obavijestiti vojvodu kako princ Francesco misli da su Držićeva objašnjenja i planovi "vjetrenjače s mnogo vatre a malo ploda i koristi" (*una girandola con assai fuoco e con poco frutto o piacere*), na što će vojvoda Cosimo dodati kako su Dubrovčaninove vijesti "doista samo brbljarije" (*in vero cosa di novelle*), ali kako ipak "nije na odmet sve čuti" (*pur intender tutto non nuoce*). U drugom jednom pismu (28. VII.) tajnik šalje pismo svom gospodaru uz napomenu kako se iz pisma ništa ne može saznati izvan onoga što je Držić već rekao (*discorsi simili*) i kako je sve "bez ikakva temelja" (*senza fonda, mento*). Vojvoda Cosimo je dodao bilješku "sve su to tlapnje" (*sono vanita*). (Prijevod S. Malinar).

Gospodari Firenze dobro poznaju složenu političku situaciju svog vremena u kojoj su čimbenici: Turci (u Sredozemlju i na Jadranu), Mlečani, Genova, Papa, Dubrovnik, Španjolska, Francuska; približivši ovim čimbenicima svoju osobnu vladarsko-državnu logiku i praksu nije im ni na kraj pameti da pristanu na nešto krajnje sumnjivo i riskantno.

Već u pismu vojvodi od 3. srpnja nalazimo Držićevu rečenicu kako mu se čini ("prema stanovitoj mojoj procjeni") da njegovu planu "Fortuna počinje pokazivati stanovite poteškoće". Od ove prve slutnje koja ga, međutim, nije pokolebala, pa do oproštajnog pisma princu Francescu prošla su dva mjeseca. U tom vremenu najprije je ustrajao u svom naumu, a zatim uviđa da gospodari Firenze ne misle ozbiljno o njegovu prijedlogu; istovremeno doznaje za kompleksnu situaciju u Sredozemlju i Mediteranu.

Poslije četveromjesečnog boravka u Firenzi i upornog pokušaja da ostvari svoju zamisao, a uvidjevši konačno da od njegove "velike" i dugo pripremane zamisli neće biti ništa, u intimi Marina Držića došlo je do osobita stanja, do posebna položaja kojemu se našlo njegovo nadahnuće. Misao i nadahnuće, koji su usko međusobno povezani pratili Držića tijekom cijeloga života i određivali sve njegove postupke, sad u Firenzi u ljetnim mjesecima 1566. godine, nakon autorovih uzaludnih pokušaja i nastojanja, našli su se u situaciji koja je zahtijevala nove i drukčije postupke, drukčije korake i drukčije odluke. Dobro poznato akomodavanje našlo se u okolnostima u kakvima nikada prije nije bilo. Misao i nadahnuće našli su se pred zbiljom takve naravi pred kojom je misao svoju težinu morala preseliti na vagu zbilje koja se ukazivala u svoj svojoj snazi i punini. Rezultat je pismo koje Držić upućuje knezu Francescu Medici:

All'Ill.mo et Eccell.mo Sig.re
Principe di Fiorenza e di Siena
In mano propria
lettera secreta
Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Principe!

1. Io, Marino Darsa, Raugeo, umile forestiero, buttandomi ai piedi dell'Eccellenza Vostra col core, non potendo personalmente, supplico a Quella, per quella benignità e cortesia ch'Ella suole mostrare a tutti, che questo (ancorché indegno forestiero), ricorso semplicemente alla giustizia et aiuto di Quella, usi, se non altro, e conceda, una sola parola buona, in consolazione di tutto il mio desiderio e di quello che cercavo dalle Eccellenze Vostre, più ardito che fortunato. Et accorgendomi di già che alla cosa mia s'oppongono molte difficultà, sonmi chiarito che a ciò bisognerà aspettar più atto e comodo tempo di questo, né tediar più le Eccellenze Vostre, ma questa cosa mia riservar (s'ella è di qualche importanza o di considerazione appreso a Quelle) a tempo di riuscire. Et anche in Raugia, secondo intendo, per paura di casi occorsi, usano nove diligenze circa alle guardie della città. Sarà bene ch'io vada là e veda e consideri diligentemente le cose, acciò, se alle Eccellenze Vostre mai venisse comodo servirsi di quanto io Le offeriva, possa a Suo comodo servirsi, ché io sarò sempre al comando di Quella, e, tal qual sono, non Le sarò servitor d'avanzo.

2. E con Sua licenza, in compagnia di m. Luca di Sorgo e m. Francesco Luccari, miei amici e della Eccellenza Vostra affezionati servitori, partirò per andar a Raugia, mostrando a detti gentilomeni che non avea a far qui, ma per piacer esservi stato questi quattro mesi. E se altro non mi comanda Vostra Eccellenza, umilissimamente bacinadoLe la mano et a Quella per sempre raccomandandomi, piglio commiato. E se in qualche cosa avessi mancato o peccato alle Eccellenze Vostre, per Loro benignità si degnino di perdonarmi, massime avendo proceduto con semplicità, senza malizia alcuna. E l'udienza di tanto Principe Dio ha privilegiato col mandar contenti così gli accorti come i semplici. E, facendo fine, pregarò l'Altissimo, che Le conservi et augmenti la felicità e con sua benedizione sempre La benedica. RicordandoLe, per ultimo, che per quella carità con la quale ai Suoi popoli si mostra essere e Padre e Duce Eccellentissimo, che a questo povero forestiero et umile servitore Suo, per esser venuto a far bene, facciate non gli avvenga male. Il che sta nell'Eccellenza Vostra, che di là sono sicuro. Et ancorché questo si superchio ricordar a Quella, ma dove va la vita, è necessario averne cura. Ma, poiché con la invocazion di Dio cominciai, con l'aiuto di Dio e Sua protezione non temerò di male. Appoggiandomi, come a una saldissima colonna, alla benignità di Sue Eccellenze, alla bona grazia delle quali umilissimamente inchinandomi, per sempre mi raccomando.

Di Firenze, addì 28 di agosto del LXVI
Di Sua Eccellenza indegno ma affezionato
servitore Marino Darsa Raguseo

Presvijetlom i Preuzvišenom gospodinu
princu Firence i Siene
osobno na ruke
Povjerljivo pismo

Presvijetli i Preuzvišeni Gospodine Prinče!

1. Ja, Marin Držić, Dubrovčanin, ponizni stranac, bacajući se u duhu kad ne mogu osobno pred noge Preuzvišenosti Vašoj, molim Vas u ime dobrote i ljubaznosti koju obično prema svima pokazujete, da ovome makar nedostojnom strancu koji se jednostavno utekao Vašoj pravednosti i pomoći, ako ništa drugo, namijenite i udijelite jednu jedinu dobru riječ kao utjehu svoj mojoj želji i za ono što sam tražio od Preuzvišenosti Vaših, više smion nego sretan. Opazivši već da se mojemu planu protive mnoge teškoće, postalo mi je jasno da će zbog toga biti nužno pričekati pogodnije i povoljnije vrijeme od ovoga i da Preuzvišenostima Vašim više ne smijem dosađivati, nego da ovu svoju stvar (ako joj Vi pridajete neku važnost ili je uzmete u razmatranje) moram odgoditi za vrijeme u koje će uspjeti. A i u Dubrovniku, kako čujem, prestrašeni onim što se dogodilo, poduzimaju nove mjere u vezi s gradskim stražama. Bit će dobro da ja tamo odem i vidim i pozorno razmotrim prilike, kako bi se Preuzvišenosti Vaše, ako im ikad bude odgovaralo poslužiti se onim što sam im ponudio, mogle time poslužiti po svojoj volji, jer ja ću uvijek biti spravan na Vašu zapovijed, i ovakav kakav jesam neću Vam biti sluga na odmet.

2. S Vašim dopuštenjem, u društvu s gospodinom Lukom Sorkočevićem i s gospodinom Franom Lukarevićem, svojim prijateljima i odanim slugama Preuzvišenosti Vaše, otputovat ću krećući prema Dubrovniku, prikazujući se tim plemićima kao da ovdje nisam imao drugoga posla nego sam ostao četiri mjeseca radi zabave. Ako mi Vaša Preuzvišenost ništa drugo ne zapovjedi, opraštam se ljubeći Vam najponiznije ruku i preporučujući Vam se zauvijek. Ako sam pak učinio kakav propust ili zgriješio prema Preuzvišenostima Vašim, neka mi se svojom blagošću dostoje oprostiti, prije svega što sam postupio bezazleno bez ikakve zlobe. A Bog je dao povlasticu tako velikom Knezu da sasluša i zadovolji jednako i oprezne i bezazlene. Završavajući molit ću Svevišnjega da Vam uzdrži i poveća sreću i da Vas svojim blagoslovom uvijek blagosilja. Na koncu ću Vas podsjetiti da s onom ljubavlju kojom pokazujete svojemu stanovništvu da ste mu i otac i Preuzvišeni Vođa, spriječite da se ovome jadnom strancu i poniznome Vašemu sluzi, zato što je došao s ciljem da učini nešto dobro, ne dogodi kakvo zlo. Sve ovisi o Preuzvišenosti Vašoj, a s te sam strane siguran. I premda je suvišno da Vam to napominjem, kad je u pitanju život o tome je nužno voditi računa. No kako sam i započeo zazivanjem Boga, s Božjom pomoću i Vašom zaštitom neću se bojati zla. Oslanjajući se na dobrotu Vaših Preuzvišenosti kao na najčvršći stup i klanjajući se najponiznije Vašoj dobrostivoj milosti, zauvijek se preporučujem.

U Firenci, 28. kolovoza LXVI.
Vaše Preuzvišenosti nedostojni ali odani sluga
Marin Držić Dubrovčanin
(preveo Frano Čale)

Dvije činjenice izazivaju našu pozornost čitajući pismo upućeno vojvodi Francescu krajem kolovoza, a u kojemu najavljuje da želi napustiti Firenzu. Prvo što uočavamo je sasvim novo raspoloženje u Držićevu odnosu prema onome što je istom vojvodi bio napisao 23. srpnja, dakle, nešto više od mjesec dana prije ovoga oproštajnog pisma. U tom pismu od prije mjesec dana Držić je još uvijek obuzet mišlju i planom zbog kojega je došao u Firenzu.

Svega mjesec dana kasnije Držić piše ponovno mladom vojvodi, ali sada piše pismo u posve novom raspoloženju i novog sadržaja. U razmaku od samo jednog mjeseca, od 23. srpnja do 28. kolovoza Držić je shvatio kako su nastupile i prevladale nove okolnosti, i da je plan koji ga je doveo u Firenzu neizvediv te kako je najbolje, da on napusti grad.

Drugo što upada u oči i što izaziva našu pozornost čitajući ovo pismo je činjenica kako je ono sastavljeno i napisano s najvećom pažnjom i ozbiljnošću. U netom proteklih mjesec dana u Držiću je sazrela svijest kako se našao u veoma neugodnoj situaciji, uvidio je da je plan koji predlaže nemoguće izvesti, te je postao i osobno zabrinut. Upada u oči kako ipak nije izgubio osobnu i dobro nam poznatu moć razmišljanja, trijezan je, vlada sobom pa vješto skriva strah koji ga je počeo obuzimati, a koji ga, uostalom prati cijelog života. Svjestan situacije u kojoj se našao ulaže sve snage razmišljanja da u vojvode isposluje slobodan izlaz iz grada. Pri tome ne izostavlja ništa što u jednoj složenoj situaciji smatra potrebnim istaknuti. Još jednom pokazuje kako ga razum dobro služi, pa ne zaboravlja istaknuti sve što vojvodu može dovesti u stanje običnog i dobronamjernog raspoloženja prema njemu. Istaknut će vlastitu neznatnost i malenkost svoje osobe, dobronamjernost nauma koji je predlagao, vojvodinu plemenitost i dobrotu, sklonost da ustraje u namjeri koja ga je dovela u Firenzu, naravno, ako to bude u interesu firentinskih vojvoda, tj. ako oni to budu željeli, vlastitu spremnost da Mediječjcima i unaprijed služi, spremnost i sposobnost komunikacije sa svojim sugrađanima-Dubrovčanima, što mu je olakšalo boravak u Firenzi i što će mu omogućiti da Firenzu napusti, ponovno naglašava vojvodinu plemenitost koji neće dopustiti, da mu se dogodi bilo kakvo zlo, te završava s osobnim uvjerenjem kako sve što čini, čini uvjeren kako čini dobro uvijek se uzdajući u Božju pomoć.

Kao što vidimo, Držić ne ponavlja potanko ono što je napisao u pismima Francescovu ocu Cosimu Medici: našavši se u novoj situaciji, piše ono što smatra potrebnim, što mu nova zbilja diktira, a u osnovi čega se nalazi vješto skriveni osjećaj straha. Dakako, to nas ne iznenađuje, i sam je svjestan kako je cijelog života djelovao imajući u vidu neugodne posljedice koje je mogao izazvati, znajući kako je opkoljen ljudima

"nahvao", pa nas ne iznenađuje naglašeni oprez i zabrinutost za osobnu sigurnost. Ne iznenađuje nas ni snaga duha, trijezno i oprezno razmišljanje, intelektualna svijest da kaže upravo ono što u određenoj situaciji treba kazati.

U trenutku kad je odlučio napisati oproštajno pismo vojvodi Francescu Medici, sukob između nadahnuća i zbilje došao je do vrhunca, u stanje takve napetosti koja ne pozna izlaza ni mogućnosti. Ostao je samo posljednji tračak nekadanjeg života i aktivnog djelovanja kad je misao pratila naboj nadahnuća, ostao je ostatak svijesti o onome što se dogodilo. Ta svijest Držića pokazuju u svjetlu gigantske snage koja posjeduje ne samo stare znakove straha nego i budnosti i svijesti o situaciji. Misao koja ga je cijeloga života vodila nije mrtva ni u ovoj situaciji.

Doduše osjećamo u pismu kako je snaga te misli načeta, kako je umanjen njezin intenzitet, kako je uzdrmana i ugrožena strahom. Ipak pri svemu tome i u tako ozbiljnoj situaciji misao vodilja nadahnuća koja je cijelog života živjela i djelovala nije se sasvim izgubila. Ona i dalje, iako izblijedjela i zamagljena, ipak živi te odaje čovjeka osobita kova, odaje vidru koja ima snage da se povuče u svoju duplju i tako spasi neposrednog udarca. Je li ta misao i snaga koja ju je proizvodila živjela i u mjesecima koji su slijedili, to na žalost ne znamo.

Držićevo pismo upućeno knezu Firenze podsjeća na jedno drugo Držićevo pismo, ono upućeno kapetanu-namjesniku Siene napisano prije 24 godine (svibanj, 1542) kad je Držić kao student u tom gradu obnašao uglednu dužnost studentskog rektora. To Držićevo pismo glasi:

Magnifico capitano,

perchè molto sono infestato da uno scolaro mio consegliere, il quale per esser sotto la mia iurisditione pretende ch'un suo ragazo (di cui la querela uhaver rotto la testa a una denna di Nicolo della Corona) e venuta dinanzi alla Magnificenza Vostra sia ar cora sotto la mia iurisditione; onde se cosi e non posso mancara apregar quella sia contenta (facendo il mio debito) alassarmi tal negotio; il quale si traterra con tutti li debiti modi; non si mancarà alla giustizia, ancora che lo scolare pensa di trovare mancho rigidità appresso a me ch'apresso a Magnifircenza Vostra laquale e molto temuta da loro, e dal resto della citta e a me mi piace; non dirò altro a quella sempre mi racomando.

In Sapienza adi cinque di Maggio MDXXXXII.

Alli piaceri di Vostra Magnificenza paratissimo

Marino Drusciano Rettore.)

Velemožni kapetane,

Kako mi jedan đak, moj savjetnik, koji se nalazi pod mojom jurisdikcijom, mnogo dosađuje, tvrdeći da je jedan njegov sluga (protiv kojega je Vašoj Velemožnosti došla tužba da je razbio glavu nekoj ženi Nikole od Krune) također pod mojom jurisdikcijom, to ne mogu, ako je tome tako, propustiti a da ne zamolim da budete

voljni (dok ja vršim svoju dužnost) prepustiti mi taj posao. Taj će se obaviti sa svim dužnim načinima; pravdi će biti udovoljeno, iako dok misli da će kod mene naći manje strogosti nego kod Vaše Velemožnosti koje se oni i ostali u gradu mnogo boje, a meni se dopada. Neću reći više. Vama se uvijek preporučam.

U Sapienzi, dne petoga svibnja 1542.

Na usluzi Vaše Velemožnosti najspremniji

Marin Držić Rektor

(*preveo Leo Košuta*)

Treba upozoriti na stanovite sličnosti ali i razlike između dvaju pisama. Različita je geneza pisama, različite su okolnosti u kojima su pisma nastala.

Sličnost među pismima je u poticaju: nastaju kao reakcija na zbilju u kojoj se Držić našao i želju autorovu da stvar riješi. Sličnost se može tražiti i vidjeti i u Držićevoj umješnosti da stanovite situacije riješi kako najbolje zna. Osim te, recimo plošne i načelne sličnosti, razlike u pismima su velike i očigledne. One su povezane uz zbilju. U Sieni je Držić rektor Sapienze, studentski rektor Sveučilišta, što je bila velika čast povezana uz znatan ugled. Držić je toga svjestan, pa iako zna da je kapetan grada-namjesnik Vladara kojemu se obraća po svojoj moći daleko iznad njega, što Držić i priznaje, on ipak ne zaboravlja ni svoj položaj: piše pismo bez osobite snishodljivosti, skromno ali ne i previše ponizno, bez pretjerana podaničkog tona, i pri tome, kao uzgred, ističe kako je stvar o kojoj piše pod njegovom jurisdikcijom. Držić je dakle svjestan svoje situacije: skromno i korektno se odnosi prema moćnom predstavniku vlasti, ali isto tako ne zaboravlja ni svoj položaj. U Držićevu pismu iz Siene sasvim jasno je iskazana svijest o zbilji. Isto tako Držić je svjestan zbilje u kojoj se našao u Firenzi nakon četveromjesečnih napora da nagovori firentinske vojvode da mu pomognu u ostvarenju njegova plana. Dvije različite zbilje govore i o dva različita položaja pisca Marina Držića.

3. Kraj u Veneciji

Ne znamo kada je Držić napustio Firenzu, ne znamo kako je princ Francesco reagirao na Držićevo oproštajno pismo datirano 28. VIII. Po nekim indicijama iz života i postupaka princa Francesca čini se da princ nije bio onako praktično politički orijentiran i zainteresiran kao otac mu vojvoda Cosimo, te mislimo da nije bio osobito zainteresiran za dubrovačkog gosta. Skloni smo mišljenju da je, uvjeren kako je Držićev plan nešto sasvim nerealno i njima, Medicijima nepotrebno i o čemu ne treba ozbiljno razmišljati — kao što je, uostalom, mislio i otac mu Vojvoda Cosimo — bez oklijevanja pristao da taj neobični dubrovački gost napusti Firenzu. Mislimo, također, da Držić, istrošen čekajući i uznemiren i nakon što je doživljavao samo neugodnosti i slom svojih nada, nije dugo oklijevao da napusti grad i njegove gospodare od kojih je tako mnogo očekivao. Nije isključeno da je u posljednje vrijeme bio počeo

razmišljati i o mogućnosti da bude otkriven, premda je u posrednike koji su nosili njegova pisma gospodarima Firenze imao potpuno povjerenje. Manje je vjerojatno da je, ne dobivši ni ovaj put odgovor, jednostavno pobjegao smatrajući da se od princa oprostio u pismu od 28. kolovoza.

Ne znajući kad je napustio Firenzu ne znamo ni kad je došao u Veneciju, mjesto gdje se bio smjestio prije nego što je krenuo u Firenzu kako bi ostvario svoj veliki plan.

Od datuma kad je princu Francescu u Firenzi napisao svoje oproštajno pismo pa do smrti prošlo je osam mjeseci, prošla je jesen, zima i dio proljeća koje je Držić proveo u Veneciji, a mi o tom razdoblju Držićeva života ne znamo ništa, nemamo o tom razdoblju njegova života ni jedan podatak. Uz mnoge zagonetke što su se nanizale tijekom života velikog komediografa, tih osam mjeseci kao da zaključuje i posljednju, zapravo najveću zagonetku povezanu uz Držićev život: zagonetku njegova života u cijelosti. Ipak, poznavajući u osnovi njegov život i djelo, možemo promišljati i o posljednjem razdoblju Držićeva života, o ovih osam mjeseci koje je proveo u Veneciji, prije nego što će napustiti ovaj svijet.

To naše promišljanje moramo usmjeriti u dva pravca, u dva kompleksa činjenica, istina i podataka o zbilji u kojoj se veliki komediograf sad našao, o zbilji kojom je okružen nakon što je napustivši Firenzu došao u Veneciju. Jedna "vrsta" zbilje je sve ono što ga je okruživalo, a moglo je imati veze s njim i njegovim boravkom u Veneciji, a druga vrsta zbilje je ona koja se rađala u njegovoj intimi, ona koju je on osjećao i o kojoj je razmišljao. Iako ni o ovoj razini zbilje nemamo nikakvih podataka, ipak možemo o dva aspekta zbilje razmišljati. To promišljanje može imati svoju težinu i onda ako se javlja u obliku pitanja ili u obliku hipoteza.

Čini se da je Držić Firenzu napustio sam, Sorgo i Lukarević nisu s njim otputovali, kao što je on to zamišljao i kako je napisao princu Francescu. Vjerojatnije je da mu se na odlasku iz Firenze pridružio nećak Mario koji je također bio u Firenzi, a zatim se našao u Veneciji. Možemo pretpostaviti kako mu je društvo nećaka Marija moglo biti i stanovito olakšanje u situaciji u kojoj se našao, kako mu je nećak mogao biti i ugodno društvo pogotovo ako znamo da je upravo taj mladi Držić bio predodređen da u obitelji krene dundovim putem, da postane svećenik i tako naslijedi obiteljsku tradiciju.

Treba, također, razmišljati i o Držićevu smještaju u Veneciji te o dužnosti kapelana u mletačkog patrijarha, koju je dužnost i prije obnašao i koja je bila razlogom njegova boravka u Veneciji.

Smještaj Držićev treba u neku ruku povezati i uz činjenicu da je pokopan u crkvi Zanipolo (Sveti Ivan i Pavao), crkvi dominikanaca i jednoj od najuglednijih crkava u Veneciji, crkvi u kojoj su pokapani najugledniji ljudi grada i Republike.

Postoji mogućnost da je smještaj našao na neku preporuku u Samostanu dominikanaca gdje je i pokopan, možda ga je primila i obitelj Merendola, u kojoj je brat mu Vlaho svojevremeno našao suprugu, a možda se smjestio i u nekom svećeničkom društvu ili domu o čemu svjedoče i lokacije "Calle dei preti" i "Corte dei preti".

Nemamo potanjih podataka kako je izgledala Držićeva funkcija kapelana u mletačkog patrijarha. Je li bio kapelan u jednom od šest mletačkih sestijera, odnosno 70 cintrada-župa-parohija ili je jednostavno bio "kapelan u Patrijarke" i dužnost vršio prema potrebi (ako je takva mogućnost postojala). Ne znamo kako je kao kapelan mogao napustiti Veneciju puna četiri mjeseca i je li nakon povratka nastavio obavljati dužnost kapelana. Ovo je važno, jer su kapelani, iako su spadali u niži kler i bili pri dnu crkvene hijerarhije, ipak imali godišnju potporu. Bili su prvi uz kanonike, morali su biti prisutni u katedrali na zajedničkim sastancima i vršiti službu u pojedinim crkvama gdje su bili "zaduženi". Ovo treba imati na umu kao i činjenicu da je Držić puna četiri mjeseca bio odsutan u vrijeme kad je patrijarh u Veneciji bio Girolamo Trevisan (1559-1590), benediktinac, rođen u Veneciji (1502), a benediktinac u Samostanu S. Ciprijana u Muranu. Slovio je kao veoma strog prelat i nastojao je na raznim područjima ostvarivati zaključke Tridentinskog koncila. Nastojao je oko rada i preporoda u Crkvi i u brinuo se da svećenici ne napuštaju svoja mjesta službovanja. To imamo na umu znajući za Držićevu dugu odsutnost iz Venecije; napustio je svoju dužnost, ne znamo pod kojim i kakvim okolnostima i je li zbog toga na povratku imao kakvih neugodnosti.

Zanimalo bi nas i to je li nakon povratka u Veneciju opet posjećivao Dubrovčane, prijatelje Primoviće koji su stanovali upravo u blizini mosta "Donna onesta". Je li osim Primovića kontaktirao s još ponekim Dubrovčaninom ili je sad, imajući na umu sve što je doživio u Firenzi, izbjegavao društvo Dubrovčana? To kao i općenito daljnji odnos prema Dubrovniku i Dubrovčanima ostaje, kao i mnogo druge stvari, tajna.

No, ono što nas najviše zanima i što nas posebno nuka na razmišljanje, to je Držićevo duševno stanje u kojemu se nalazio nakon što je napustio Firenzu. Tamo je nakon četiri mjeseca borbe i očekivanja konačno osjetio da je nadahnuće koje ga je cijelog života vodilo konačno izgubilo bitku sa zbiljom i sad se našao u sasvim novom položaju. Rezultat je bijeg iz Firenze i duhovna i intelektualna napetost koju je osjećao, a koju je pokazao u oproštajnom pismu princu Francescu. Sada, u Veneciji sve je ostalo iza njega, sve što se zbivalo u protekla četiri mjeseca bila je prošlost, sad se našao u novom duševnom stanju i raspoloženju, našao se u vlasti nove zbilje.

O tome kako se Držić osjećao nakon dolaska u Veneciju nemamo nikakvih podataka, ali svakako treba pretpostaviti da je njegovo duševno stanje u tim danima, u tih osam mjeseci, bilo veoma složeno, da je pjesnik bio u različitim raspoloženjima, različitih misli i osjećaja. Svakako, sve što je razmišljao bilo je povezano s onim što je cijelog života i doživljavao, a u skladu s tim je i epilog ovdje, u Veneciji. Ono što je ostalo iza njega, život u kojemu je nadahnuće stalno raslo, napredovalo i bilo u raznovrsnom susretu sa zbiljom, sad je to nadahnuće doživljavalo jednu novu kvalitetu, nešto što je zapravo teško, ako ne i nemoguće, predvidjeti ili uočiti. O tome možemo samo spekulirati, promišljati uvijek imajući na umu sve što je prošlo kao i relativno blizu smrt koja će nastupiti.

Koji su i kakvi su osjećaji i kakve misli obuzimale i prevladavale u Držića dok su nad Venecijom nastupali jesenski i zimski dani, oblačni i kišni, s vjetrom koji je

rastjerivao maglu, sa suncem koje je povremeno obasjavalo more i krovove? Jesu li brojni kanali unosili barem malo novosti u razmišljanjima ili je pogled na mutnu vodu u kanalima zamućivao ionako teške misli koje su ga obuzimale?

Dani su prolazili, večeri i sumraci se množili i produljivali i Držiću davali dovoljno vremena da razmišlja. Budio se iz sna koji je dugo, cijelog života trajao i koji je bio ispunjen borbom i životnom napetošću. San je prestao ili se pretvorio u jedno novo stanje, pretvorio se tek sad u pravi san, zapravo u moru koja ga steže i iz koje ne izlazi. Jedino što preostaje to je razmišljanje o svemu što je prošlo, o cijelom životu koji je ostao iza, a sad dolazi njegov kraj, njegov posljednji dio. Je li sve što je doživio moralo biti onako kako je bilo, događa li se sve po nekom velikom i moćnom zakonu koji se ne može mijenjati? Tjeskoba i smeća koja ga obuzima samo su trenuci poremećaja ustaljenog tijeka zbivanja. Zašto je baš sve tako kako jest, je li oko nas neka velika zbrka koja bi se mogle ispraviti i dovesti u red ili je to već postojeći čvrsto uspostavljeni red koji se ne može mijenjati? Ako je tako, zašto ne postoji način da se red koji očito nije dobar može promijeniti? Tko to vlada i tko je toliko snažan i moćan da upravlja događanjem? Je li ovo naše postojanje tako čvrsto ogrezlo u stanju "nahvao" da je to stanje vječno? Ako je tako, što sam to ja htio i zašto sam cijelog života razmišljao o tome da nešto promijenim?!

Tek sad Držić je počeo ozbiljno razmišljati i postavljati pitanja o Fortuni, koja, kažu, svima vlada. Što je to i što ona znači, koje snage njom vladaju ili kojim snagama ona vlada? Ima li ikakva smisla o tome razmišljati ako je sve unaprijed određeno, ako je ona izvan nas, pa sve čini kako joj se svidi? Jedino što mogu to je da razmišljam o sebi ne obaziruć se na ono što se događa naokolo. Ali, je li to moguće kada su naokolo sve same zapreke i zidovi koji se ne mogu ni mimoići ni preskočiti! Možda je upravo to ono na što nikad nisam pomišljao, što nisam mogao ni vidjeti ni spoznati. Mislio sam, kako negdje u svemiru postoji svjetlo koje se može dosegnuti, a pri tome, očito je, nisam primijetio, kako to daleko svjetlo ima zrake koje sprže svakoga tko se svjetlu želi približiti. Jesam li ja kao Ikar koji je kažnjen zbog toga što je htio poletjeti?

Jedino odahnuće i oslobođenje od teške zbilje i njezina pritiska Držić je doživljavao kad bi se našao s nećakom Marijem. Ali i u razgovoru s njime, kolikogod mu je to pomagalo i olakšavalo strašan pritisak, nije se mogao osloboditi od zbilje. Mario je svojom mladošću i mnogo jednostavnijim odnosom prema životu pokušavao dundu pomoći, jasno je vidio dundovu tjeskobu, pokušavao je usmjeriti njegove misli na neke bliže, mletačke pojave i putove, na neke domaće obiteljske "događaje", na neke svoje osobne poteškoće, pokušavao je, ali je samo trenutno uspijevao; dundo se uvijek vraćao u svoje mračno stanje. Čim bi se Mario udaljio, zbilja je kao sedmoglava zmija nastupala i sustavno ga izjedala.

Prolazili su dani, sedmice i mjeseci, Držić je razmišljao i polako dogorijevao. Misli mu više nisu mogle teći mirno ni ravnomjerno, kovitlale su se, miješale, jedna drugu preskakale, nalazeći se čas u sadašnjosti a odmah zatim u dalekoj prošlosti. Zapravo u prošlost su najradije odlazile i tamo tražile i hranu i rješenja.

Bivao je sve tamniji i tmurniji. Slabili su mu duša i tijelo, polako je nestajalo one nekada tako moćne snage. Hlapilo je pri tome polagano i nadahnuće koje ga je cijelog života moćno hranilo i podržavalo. Ne znamo, ali možemo pretpostaviti, da ga je počela "posjećivati" i neka "obična" ovozemaljska bolest, neka vidljiva tjelesna nemoć, koja ga je sve više približavala krevetu. Tamo u krevetu misao se množila, čak je dobivala i neke realne obrise da bi se pri tome tanjila i polako nestajala. Ne znamo koliko je pritom Marin Držić imao snage, ali je zacijelo snage svakim danom bivalo sve manje, misao je na trenutke jačala, ali snaga je nestajala. Upitnici, nemir i tjeskoba prepuštali su mjesto pomirenosti i rezignaciji, hrpa pepela iza vatre postajala je sve veća.

Proljeće je u Veneciji već uvelike ovladalo, a novo sunce svježinom i toplinom ljubilo krovove i ulazilo u kanale, dok je jedan čovjek, cijelog života željan sunca, neumitno dotrajavao.

Zbilja se udaljavala, a snovi i nadahnuće postajali su sve bliži, sve jasniji; oni su ovladali. Istovremeno obuzimala ga je avet samoće, misao kako je sam, kako je to uvijek bio, a sada je konačno sam u nekom dalekom napuštenom svijetu, sam u zabačenom kraju, sam i napušten i od onih s kojima je živio, uz koje je povezivao svoje misli i svoje nade.

Uvijek sam mislio da su negdje u blizini i da oni mogu nešto učiniti, nešto postići, nešto promijeniti. Gdje su ti ljudi kojima lakomost ne vlada, koji svojim očima pravo gledaju, kojima se srce ne maškarava, nego ga nose pred sobom tako da svatko vidi njihove dobre misli? Jesu li i oni nemoćni kao i ja? Hoće li nastaviti boj s onima koji su nam *konturu* učinili i koji žele svoju vlast vječnom učiniti? Hoće li ikada doći vrijeme da ljudi dobra skoče na noge, da uzmu oružje i da zlo izagnaju, da svijet očiste i urede tako da nestane ljudi zlih i lakomih, da ovaj svijet postane jedan drugi svijet i u njemu pravi život, veselo i slatko vrijeme od *prolitja*, svijet u kojemu nema studene zime ni žarkog ljeta nego svijet koji obasjava blago sunce, koje *vodi blagi dan od zore do istoči i od istoči do zore, a zvijezda Danica svakome jednako kaže svoje lice*? Taj svijet bit će svijet cvijeća i žubora ptica što sve veselje čini, a žalost i tugu ne pozna. U tom svijetu zrelo voće svakome je dostupno, nema lakomosti koja ga nekima brani, a nekima nudi, nego otvoreno svakome stoji.

Taj svijet bio bi lijep i dobar, u njemu ljudi lijepi i dobri, vladala bi ljepota i dobrota. Taj svijet vidio sam obasjan svjetlom, to svjetlo držalo me je i obasjalo, svjetlo moćno i snažno, ništa izvan toga svjetla nisam vidio, stajalo je ispred mene i gorjelo u meni. Evo ga i sad, obuzima me, u njemu sam i sad. Gorim.

A onda je jednoga dana nećak Mario želeći dundu najaviti kako je proljeće došlo, pa će i njemu donijeti novi život, našao dunda kako se prepustio vječnom snu. Namjesto pokušaja da dundu pomogne u raspoloženju morao je razmišljati o mjestu gdje će mu naći vječno smirenje.

Nedugo zatim Mario je otišao u Dubrovnik s viješću da je umro Vidra. Ne znamo ništa što je o dundu pričao i je li nešto pričao. Od Marijeve vijesti ostala je samo

zabilješka brata mu Jera koji je o dundu Marinu Vidri u svoju obiteljsku "priču" zapisao: Morì a Venetia del 1567. a di 2 magio et fù sepelito nella chiesa di san Zanipolo. (Umro je u Mlecima 2. svibnja 1567. i pokopan je u crkvi Zanipolo).

Epilog

Susret nadahnuća i zbilje u književnika može rezultirati genijalnošću, veličinom i autentičnošću. Sve troje vrijedno je naše pozornosti, sve troje predstavlja osnovu svake književnosti i svakog životnog puta.

U slučaju Marina Držića ne znam kako bih se približio genijalnosti: o Držićevoj veličini svakako se može govoriti, ali, dabome, relativno, ovisno o okvirima unutar kojih je izrastao i u kojima je živio. O Držićevoj autentičnosti nema nikakve dvojbe: pred nama je čovjek koji je susret nadahnuća i zbilje doživio i ostvario autentično.

Bilješka

Pri pisanju ove radnje "pri ruci" su mi, pored ostalog, bile slijedeće studije i knjige:

Leo Košuta: "Jedan autorski dopis Marina Držića iz Sijene", *Mogućnosti*, 10, Split, 1972.

Marin Držić: *Djela*, Zagreb 1979. Prir. Frano Čale. (2. izd. Zagreb 1987.)

Rafo Bogišić: *Marin Držić sam na putu*, Zagreb, 1996.

Lovro Kunčević: "'Ipak nije na odmet sve čuti'. Madičejski pogledi na urotničke namjere Marina Držića". *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku*, XLV. 2007.

Inspiration and Reality
The three final Steps in the Life of Marin Držić

Summary

In this essay-like paper, the endeavour has been made to illustrate the three endphases in the life of Marin Držić, three important steps regarding his poetic achievements and his life undertakings. First and foremost, the tragedy entitled *Hekuba (Hecuba),* which was forbidden before having been presented in Dubrovnik. Secondly, letter addressed to Francesco Medici, in which Držić abandons his conspiratorial intentions; this letter shows that the writer from Dubrovnik had been overcome by fear of the deed he had intended to do. Lastly, the ultimate step in the poet's life – the final days of his life in Venice. The paper intends to show and evoke the linkage among these three significant yet ultimate steps in the life of Marin Držić.

Dunja Fališevac
Filozofski fakultet
Zagreb

O DIJALOGU I DIJALOGIČNOSTI U DRŽIĆEVIM KOMEDIJAMA

U radu se analiziraju tipovi i modusi dijaloga i monologa u Držićevim komedijama, ponajprije u *Dundu Maroju* i *Skupu*. Nakon pregleda postojeće literature o tom predmetu, opisuju se najčešće vrste Držićevih dijaloga i monologa i nastoji se odrediti njihova funkcija u dramskoj radnji. Tipovi Držićevih dijaloga pritom se uspoređuju s dijalozima u djelima drugih hrvatskih renesansnih dramatičara (N. Nalješkovića, H. Lucića, M. Vetranovića). Iz činjenice naglašene agoničnosti Držićevih dijaloških replika izvodi se zaključak o Držićevoj dijalogičnosti u Bahtinovu smislu riječi, tj. o dijalogicitetu njegovih komedija: suprotstavljajući kroz dijaloge i monologe različite životne i svjetonazorske koncepcije Držić stvara moderne dramske strukture obilježene mnogoglasnošću, idejnom polifonijom koja otkriva raznolikost života i složenost ljudskog doživljaja svijeta. U Držićevim komedijama razmjenjuju se razna mišljenja, osvjetljuju se pitanja s raznih strana, konfrontiraju se različiti, često antagonistički stavovi, različite ideje, kontroverzni problemi. Tako se strukturom svojih višeglasnih dijaloga Držić suprotstavlja oficijelnom monologizmu.

Budući da je dijalog među likovima temeljni i egzemplarni oblik drame i budući da se "dijalog doima kao najbolji prikaz govorne komunikacije jer proizvodi najsnažniji dojam zbilje kod gledatelja, koji ima osjećaj da prisustvuje njemu dobro poznatom obliku komunikacije među ljudima",[1] pokušat ću analizirati moduse i tipove Držićevih dijaloga, odnosno monologa, te odrediti njihovu funkciju u razvoju i dinamici dramske radnje, dramskih sukoba i u portretiranju pojedinog lika, i to ponajprije u Držićevim komedijama.

1.

U inače obilnoj držićologiji relativno se rijetko obraćala pozornost na Držićeve dijaloge, njihovu tipologiju i funkciju u oblikovanju radnje i profiliranju karaktera

[1] P. Pavis, *Pojmovnik teatra*, sub voce "Dijalog", prev. J. Rajak, Zagreb, 2004, str. 54.

bilo u pastoralama, bilo u komedijama, bilo u *Hekubi*, iako se već od Kombolove *Povijesti hrvatske književnosti do narodnog preporoda* često spominje da je dijalog u Držićevim djelima prirodan, vješto proveden i realističan.[2]

Koliko mi je poznato, samo dvije studije posebnu su pozornost posvetile Držićevim dijalozima. Prva je od njih studija M. Moguša *Jezični elementi Držićeva "Dunda Maroja"*,[3] u kojoj se analizira intonacijsko-ritamska raznolikost Držićevih dijaloga, njihova dinamičnost i živost, a detaljno se analiziraju naoko eliptične rečenice koje se na sceni realiziraju samo djelomice govorom, ali još više mimikom i gestom, te njihovoj stilogenosti.

Držićevim dijalozima, posebice dijalozima u *Skupu*, posvetio je studiju pod naslovom *O stilu i strukturi Držićeva "Skupa"*[4] Frano Čale, koji je i u drugim svojim brojnim raspravama s pozicija stilističke kritike analizirao stil Držićevih djela. Ocjenjujući lik Skupa i po karakteru i "po stilskoj impostaciji govora" jedinstvenim likom Držićeve komediografije, kao lik koji je psihotično obuzet porokom škrtosti i nesposoban za bilo kakvu komunikaciju, Čale se posebno pozabavio Skupovim replikama ističući: "(…) kudikamo su najveći dio njegova teksta ili monolozi, ili 'a parte', ili kviprokvoi u odnosu na sugovornika (…)."[5] Na segmentu Skupova solilokvija o zlatu (riječ je o poznatom monologu koji započinje riječima "Ja ne znam što ću, ja nijesam sikur s ovom čeljadi" a nastavlja se refleksijama o svemoći zlata: "Amor nije amor, zlato je amor;" *Skup*, I/5), Čale je instrumentarijem stilističke analize pokazao da struktura, ritam i intonacija rečenica u tom monologu (nizanje jukstaponiranih rečenica, elipse itd.) na stilskoj razini odgovaraju stanju "(…) junakove tjeskobe zbog opterećenosti cijeloga njegova bića silnom svemoći posjedovanog zlata, a ta se tjeskoba otkriva u nervoznoj, ubrzanoj, afektivnošću nabijenoj autoispovijedi u kojoj nema mjesta smirenijem analitičnijem povezivanju dijelova perioda s pomoću veznika (…)",[6] te zaključio da se rečenice u Skupovu monologu nižu kao 'apsolutne misli'.[7] Proširujući analizu Držićevih monologa i na druge komedije, ponajprije na *Dunda Maroja*, Čale iznosi mišljenje da je dubrovački komediograf u monologe svojih protagonista "prenio vlastite misli, autobiografska iskustva i osudu stvarnosti, prije svega oligarhijske vlastele i njezina morala (…)." Čale dalje zaključuje da su takvi monolozi oblikovani kao samostalne cjeline te da stoga što "(…) odudaraju od standardne govornosti dijaloga, na sebe upozoravaju i dobijaju, i u tom neznatnom stupnju svoje retoričnosti, pravu težinu pjesnikove istine."[8] Jednom riječju, Čale ističe da u Držićevim djelima

2 M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, II. izdanje, Zagreb, 1961, str. 159.

3 *Marin Držić; zbornik radova*, ur. J. Ravlić, Zagreb, 1969, str. 269-281.

4 F. Čale, *Od stila do stilema; stilističke studije*, Zagreb, 1972, str. 95-122.

5 F. Čale, nav. djelo, str 102.

6 Ibid., str. 104.

7 Ibid., str. 104.

8 Ibid., str. 109.

postoje dva različita tipa dramskih dijaloga odnosno monologa. Prvi je onaj kolokvijalni koji realistički reproducira prizore života i odnose među likovima, a kroz koji se odvijaju zapleti i komični nesporazumi. Taj tip diskursa po Čali predstavlja temeljni 'plan' komičkoga govora i u funkciji je oblikovanja komičnog, smiješnog i zabavljačkog u Držićevim komedijama. Za razliku od tog tipa komediografskog diskursa, drugi tip, koji se najčešće oblikuje u monološke replike, implicira i "(…) vlastitu intervenciju pjesnika-mislitelja, koji određenim likovima u nekim situacijama povjerava objavu bitnih misaonih odredbenica svoje umjetnosti, pa one u ustima najživljih junaka, uz uobičajenu spontanost kojom se odlikuje njihov scenski govor, pokazuje i nešto manju neposrednu kolokvijalnost, zamijenjenu određenom intonacijom sentencioznosti, rasprave, pouke primjerene osobito mudrijim, iskusnijim ili starijim likovima."[9] Jednom riječju, Čale monološke replike Držićevih najvažnijih likova smatra u većoj mjeri autobiografskima od onih drugih, po autorovu shvaćanju realističnih i zbiljskih, te iznosi shvaćanje da su takve monološke partije sentenciozne i poučne te da pripadaju samo iskusnijim i starijim likovima. Osim što je – kada je u pitanju dramski tekst – vrlo teško donositi zaključke o iskazima koji se mogu smatrati autobiografskima, čini mi se da se teško za Držića može tvrditi da je ikada sentenciozan ili poučan, a isto tako rijetko se u bilo kojoj njegovoj većoj replici može odčitati osuda oligarhijske vlasti u Dubrovniku. S druge strane, replike koje su oblikovane kao općenitiji sudovi o ljudima, životu i svijetu, replike koje izražavaju neke svjetonazorske, filozofske ili pak idejne koncepcije, ne pripadaju samo starijim i iskusnijim likovima (podsjetimo se da Pomet nije star), a isto tako nisu rezervirane samo za takozvane velike monološko/solilokvijske replike najvažnijih protagonista. Prisjetimo se samo drugog prizora drugog čina *Dunda Maroja* u kojem epizodna lica komedije, dubrovački mladići Niko i Pijero vode zanimljiv, gotovo frojdovski razgovor o očevima, i to ne u monološki oblikovanim tiradama, nego u brzim, živim i dinamičnim replikama komentiraju odnos dunda Maroja i sina mu Mara i ovako uopćavaju svoja razmišljanja o odnosu očeva i sinova:

NIKO

Do koga vraga hoć da se čini? U mlados da mi kugodi volju ispunit, a u staros me nasòli ter me spremi u ormar. Imamo njeke oce koji nas paze kud gledamo, kud hodimo, gdje sjedimo i što ijemo. Gvardijane nam je njeke narav dala koje nam je trijeba slušat i podnosit za nevolju. Ah, kurviću, da se ljudi bez otaca rađaju, dobro bi nam mladijem bilo.

PIJERO

U libertati bi bio, ah, ah! Smijejem se od tvoga diskorsa – da se ljudi bez otaca rađaju! Za bit liber ne para ti drugi put željet neg bit bez oca.

[9] Ibid., str. 110.

NIKO

Ti bo su, u dobri čas, neprijatelji od naših volja; kad bi nas pomagali i prijatelji nam bili u naše potrjebe, molili bismo Boga da im Bog da živjet vazda.

PIJERO

Bogme sam od tvoje, i ja sam s tobom! Oni reče: "Vrag uzeo oca i tko ima oca!", i para da sad svi mladi ovu molitvu kantaju mješte letanija. Smiješni su ovi oci: ne spomenuju se er su oni u mlados mahnitiji od nas bili. Imali bi nas puštat da živemo na naš način, a mi bismo pak naše sinove puštali da živu na njih način u libertati. Tot bi veće vječni mir bio među oci i sinovmi: oni bi po naših molitvah živjeli kako i Matuzalem, mi također po molitvah naših sinova. Tot bi naš život bio dug i miran; a ovako: oni su nemirni s nami, a mi š njimi.[10]

2.

Dijalozi u komediografskim djelima Marina Držića različiti su po obliku i po funkciji.[11] Dominantno obilježje Držićevih dijaloga – a to je njihova realističnost – proizlazi ponajprije iz činjenice da su sve komedije pisane prozom, a ne stihom, što dubrovačkom komediografu omogućuje da ostvari privid govornog jezika. Isto tako, realističnost Držićevih dijaloga proizlazi iz komediografskih poetičkih normi koje od toga žanra zahtijevaju onakvu govornu komunikaciju koja proizvodi najsnažniji dojam zbilje kod gledatelja koji ima osjećaj da prisustvuje njemu dobro poznatom obliku komunikacije među ljudima.

S obzirom na zastupljenost pojedinih tipova dijaloga, u Držićevim je komedijama najviše takvih dijaloga koji su kratki i nalik zbiljskoj komunikaciji te se smjenjuju brzo i dinamično. U dijalozima replike najčešće izmjenjuju dva, nerijetko tri, a kadikad i četiri ili više likova. Ti dijalozi, međutim, ne oblikuju samo dramsku radnju, nemaju samo funkciju njezina zapletanja i raspletanja, dakle, ne prikazuju samo likove u djelovanju, nego vrlo često, bez obzira jesu li kratki ili dugi, jesu li oblikovani kao stihomitija ili kao monolozi, iznose različite stavove i glavnih i epizodnih likova o događajima u komediji: prisjetimo se, primjerice, razgovora dubrovačkih mladića iz *Dunda Maroja* o Maru i njegovu odnosu s ocem (II/2) ili dijaloga Dobre i Dživa iz *Skupa* u kojem se iznose suprotstavljeni stavovi i mišljenja o suvremenim nevjestama (III/1). Pritom treba naglasiti da u Držićevim komedijama granica između dijaloga i monologa nikada nije apsolutna, štoviše prijelaz između ta dva tipa dramskog diskursa često je neodređen. U dubrovačkog komediografa, naime, postoje razni stup-

[10] *Dundo Maroje*, II/2. Svi citati iz Držićevih djela navode se prema izdanju: Marin Držić, *Djela*, priredio F. Čale, Zagreb, 1979.

[11] O dijalogu i monologu, njihovoj granici, tipovima i funkcijama usp. M. Pfister, *Drama; Teorija i analiza* (osobito poglavlje "Monološki govor" i "Dijaloški govor", str. 196 – 234), prev. M. Bobinac, Zagreb, 1998.

njevi dijalogizma i monologizma na jednoj te istoj neprekinutoj ljestvici. Jednom riječju, replike Držićevih likova, bilo one dijaloške ili monološke, bilo one kratke ili duge – osim što su u funkciji stvaranja sukoba i pokretanja dramske fabule – isto su tako često oblikovane i kao svojevrstan komentar bilo o događajima u samoj dramskoj radnji, bilo kao komentar jednog lika o karakteru i postupcima nekog drugog lika; te replike imaju, dakle, funkciju poopćavanja tematskih svjetova predstavljenih i problematiziranih u komediji govoreći bilo o ljudskoj prirodi bilo o društvu i suvremenom svijetu. Replike takvih likova uvijek u Držića djeluju uvjerljivo i u skladu su s njihovim dispozicijama i situacijama te djeluju autonomno u odnosu na perspektivu autora. Tako se za Držićeve komedije može reći: "Pojedinačne perspektive likova su međusobno izjednačene, tj. one imaju isti stupanj fikcionalnosti, a za recipijenta u načelu jednak stupanj obvezatnosti. U okviru važećeg načela perspektivnosti nijednoj od perspektiva likova ne može se unaprijed pripisati veća vrijednost za konstituiranje perspektive recepcije koju je intendirao autor."[12] Stoga se Držićevi dijalozi i monolozi teško mogu dijeliti na one tipično i prema poetičkim pravilima komediografske radnje oblikovane kratke dijaloge i velike monološke partije u kojima, prema Čalinu shvaćanju, Držić iznosi svoje vlastite životne stavove i koje se mogu tumačiti u autobiografskom ključu ili pak u ključu urotničkih pisama. Naime, psihološko osvjetljavanje postupaka i karaktera junaka, komentari o ljudima, društvu i svijetu u najvećim Držićevim ostvarenjima stalno su prisutni, a upravo to su oni elementi po kojima se on razlikuje od onodobnih bilo hrvatskih bilo talijanskih dramičara.

Držićeva intencija da svijet predstavi s raznih aspekata, iz različitih perspektiva, rekli bismo višeglasno, u svoj zbiljskoj punoći, posebno se manifestira u jednom specifičnom modusu Držićeva dijaloga. Takav višeperspektivni dijalog najčešće se uobličuje u scene u kojima aktivno sudjeluju dva ili tri lika, a jedan ili više likova taj razgovor komentiraju, stojeći negdje postrance. Klasična je takva scena iz petog prizora prvog čina *Dunda Maroja*, scena u kojoj razgovaraju Pomet i Popiva, a Dundo Maroje i Bokčilo taj razgovor komentiraju s voštarije, pri čemu su Marojeve replike glas očajnog oca, a Bokčilova replika komična:

MAROJE

(Maro Marojev! – Bokčilo, ču li?)

BOKČILO

(Čuh, gosparu. Hvala Djevici er čujem našijem jezikom govorit; dobro stvari prohode.)

MAROJE

(Za mene zao glas bi ovi od Mara; čujmo naprijeda!)

[12] M. Pfister, nav. djelo, str. 103.

POMET

Vidim, velici ste ljudi, kraljevi ste, po trista dukata u votu darivate. Gdje si, Dundo Maroje? Tvoji dukati, koje si s velicijem znojem dobio, kako se pendžaju? Trista dukata dzojâ sinjori se imaju večeras darovat!

MAROJE

(Ajme, *l'è fatta*! Bokčilo, ču li?)

POMET

Njekoga ponta udri gori.[13]

Ta scena ima ključno značenje za komediografski zaplet: u njoj stari Maroje spoznaje da su istinite njegove slutnje o rasipnom sinu. Komentirajući iz prikrajka Popivin i Pometov razgovor on izražava svoje crne slutnje, a Bokčilo mu komično replicira; i Pometovi komentari na glasove i zvukove s voštarije multipliciraju komiku situacije. Takvim postupkom Držić je iz komediografske radnje isključio patos neprimjeren žanru, a Marojevo očajanje predstavio na komičan i duhovit način.

Vrlo slično koncipirana je i poznata scena (II, 5. i 6. prizor) u kojoj se Maro pravi da ne pozna oca, te Maroja žbiri odvode u tamnicu, a dubrovački mladići komentiraju:

VLAHO

O Pijero, o Niko, vidjeste li feste?

NIKO

Što ono bi? Ja stojim zamađijan.

PIJERO

Ali ja snim ovo, ali sam javi vidio? Dundo Maroje u Rimu, ah!

VLAHO

Rekoh li vam ja er ove feličitati lude malo duraju! Spendza, kurve, vrag i njegov otac – oto ste vidjeli.

NIKO

Bogme je Dundo Maroje u Rim došao, i ove su oči vidjele!

PIJERO

Maro, drži se na kontu!

[13] *Dundo Maroje*, I/5

VLAHO

Pridat će kont, *item per dolce pisciar*! Ja poznam ovoga starca; vražjije je impreze; dezereditat ga će. Ma nemo'mo se oglušit; pođm'mo g bariželu i spovjeđmo mu kao rabota stoji, da neboga starca ne stratra.

PIJERO

I rec'mo mu: sin mu je, za sinom je trčao.

VLAHO

I cijeć Mara pođ'mo štogodi, ako možemo, napravit i remedijat. Intromecajmo se među nje; ne valja ih tako abandonat.

NIKO

Što t' para od onoga Marova trata? Resolvat se u čas i fengat onako na improvist ne znat oca!

VLAHO

E, da paka ko će š njim remedijat?

NIKO

Chi ha tempo, ha vita, a on je astut kao vrag: ma t' ćeš vidjet er će isplivat.

VLAHO

Ispliva' će? Hoću da nađe skužu da u oni čas nije oca poznavao, ma kao će dinare nać koje je spendžao? Za ostalo je sve lasno.[14]

Sukob između oca i sina, događaj koji sam po sebi nije ni smiješan ni komičan, nego gotovo naturalistički grub, u duhovitom dijaloškom komentaru dubrovačkih mladića postaje komičan i smiješan te djeluje katarktički.

Držićeve prozne komedije obilježava i jedan specifičan tip dijaloga: u prozne dramske sekvence dubrovački komediograf često umeće pučke, popularne pjesmice ili stihovane poslovice, ponajprije u razgovorima muških i ženskih sluga, primjerice između Pometa i Petrunjele ili pak Munula i Grube; funkcija takvih umetaka tumačila se ili kao svojevrsno parodiranje ljubavne lirike[15] ili pak kao osviješteni postupak u realističnom oblikovanju likova nižih staleža,[16] a dosezi komike koji se takvom izmjenom proze i duhovitih, erotsko aluzivnih stihova ostvaruju nisu neznatni pridonoseći oblikovanju specifičnih mentaliteta.

---

14 *Dundo Maroje*, II/6

15 Usp. o tome S. Petrović: "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", *Umjetnost riječi*, 1, 1967, str. 5-15.

16 Usp. o tome I. Slamnig, "Gradska pučka pjesma u komedijama Marina Držića", u *Disciplina mašte*, Zagreb, 1965, str. 141-148.

Kako se Držićevi likovi često sukobljuju ili iznose kontroverzne, antagonističke misli ili stavove o životu, njegovi su dijalozi često oblikovani kao verbalni dvoboji, najčešće među slugama, pri čemu je govor likova nalik na onaj iz svakodnevice, što se manifestira u niskom stilskom registru, makaronštini, aloglotskim elementima, kratkim i dinamičkim replikama. Lijep je primjer takva dijaloga verbalni sukob između dva žestoka suparnika, između Pometa i Popive u *Dundu Maroju*:

POMET

Neka Popivu ima u kući, sikuro more spat!

POPIVA

E, Pomet Trpeza boli se njime, ki kao metlom mete bokune s trpeze.

POMET

Popiva mu je vjeran sluga i ljubi ga. I pijavica ljubi krv čovječju, ali mu dušu vadi.

POPIVA

Popiva popijeva s gosparom Marom u sinjore Laure.

…….

POPIVA

A Pomet Trpeza iza vrata gleda s svojijem Tudeškom, koji hoće vinom intertenjat prvu kortidžanu od Rima. S dukati dođite u sinjore Laure kako i mi! Neće sinjore ovake havijara ni vina, – dukata hoće, a vi ih ne imate.

……..

POPIVA

Onako tvoje srca jauka, a jezik ti zamuknu. – Njekoga gori ponta tišti. – Plači i umri vas svijet, meni je dobro!

POMET

Dobro ti je ?

POPIVA

Ővo mi moga lijepoga liberaloga gospara Mara, gospara moga i sinjore Laure; er i sinjori on sad zapovijeda.

POMET

Vidim ga; svega je svoje brijeme, i za lijepom godinom dođe daž; ma za tizijem smijehom još ću te vidjet plakat.[17]

[17] *Dundo Maroje*, I/5.

Držićeve komedije u velikoj mjeri obilježava agoničko načelo, konfliktni odnos između protagonista: oni se sučeljavaju u dijalektici govora i odgovora.[18] Agon Držićevih komedija najčešće proizlazi iz suparništva, sukoba dvaju likova zbog ekonomskih razloga, rjeđe zbog emocionalnih: sukob između oca i sina u *Dundu Maroju* proizlazi iz ekonomskih razloga, kao i brojni sukobi u *Skupu*: "Stjecanje i posjedovanje materijalnih dobara i novca, njihova upotreba ili težnja za njima ključna je tema Držićevih proznih komedija te služi kao polazište za psihološku i retoričku karakterizaciju njihovih likova. Pritom je autorov pogled na problem imetka višestruko iznijansiran: u komedijama se kao činitelj zapleta i raspleta pojavljuju različiti oblici robnoga i novčanoga posjeda, a likovi se, s obzirom na imovinsko stanje, karakteriziraju ne samo kao posjedovatelji i neposjedovatelji nego se u objema skupinama izdvajaju različita shvaćanja o smislu i vrijednosti posjedovanja."[19] Ljubavni sukobi, sukobi dvaju muških suparnika zbog žene nešto su rjeđi i nisu u prvom planu: sukob između Mara i Uga Tudeška u *Dundu Maroju* primarno je sukob novca, a tek onda erotski sukob, kao što je to slučaj i u *Skupu*: sukobi između Skupa, Kamila i Zlatoga Kuma u osnovi su ekonomske naravi (pitanje miraza), a tek onda emocionalne. Često je agoničko načelo Držićevih komedija i sukob između dvaju pogleda na svijet, između dvaju nepomirljivih svjetonazorskih načela, a pritom sukobljeni, likovi njegovih komedija nisu osvijetljeni toliko s aspekta kršćanskog morala koliko s pozicija ljudskosti, sekularnog humanističko-renesansnog načela čovječnosti. Sukobljene likove u Držićevim komedijama rijetko obilježava sukob interesa između pojedinca i društva, a gotovo nikad čovjekova moralna ili metafizička borba protiv nekog načela koje ga nadilazi (Bog, ideal, nadilaženje samoga sebe), ili pak sukob između subjektivnosti i objektivnosti, između ljubavi i dužnosti, strasti i razuma.[20]

Osim dijaloga, Držić u svojim komedijama često rabi i monologe, i to raznih tipova i oblika. Jedan tip Držićevih monoloških replika karakterizira specifično obilježje: neki lik u solilokviju navodi riječi drugog lika; prisjetimo se Pometova monologa u kojem evocira svoj razgovor s Ugom Tudeškom kada ga je gospodar potjerao s bogate trpeze i u kojem on vjerno navodi Ugove njemačkom fonetikom izgovorene talijanske riječi (II/1), ili pak prizora u kojem Pomet u monologu evocira događaj kada su odveli staroga Maroja u tamnicu te navodi *expressis verbis* riječi svojih sugovornika – dubrovačkih mladića, barižela i svoje vlastite ((II/10); ili, prisjetimo se one Pometove sekvence u kojima izravno navodi svoje riječi koje je bio izgovorio u nekoj prošloj situaciji koja nije prikazana u komediji (IV/5). Takvih primjera svojevrsnog "dijalogiziranja monologa"[21] ima mnogo i u *Skupu*, primjerice kada Kamilov

---

18 O agonu usp. P. Pavis, *Pojmovnik teatra*, sub voce "Agon".

19 Z. Kravar: "Dva kratka priloga o Marinu Držiću; Problem imetka u Držićevim komedijama", *15 dana; ilustrirani časopis za umjetnost i kulturu*, 1-2, 2008, str. 6.

20 O tipovima sukoba u drami usp. P. Pavis, *Pojmovnik teatra*, sub voce "Sukob"

21 Termin je preuzet od M. Pfistera, nav. djelo, str. 201.

djetić Munuo u monologu u obliku upravnog govora navodi Kamilove riječi koje mu je prethodno bio uputio njegov gospodar ("Služit gospodaru namuranu dvoja je fatiga, er se služi njemu i njegovoj mahnitosti." i dalje; *Skup*, II/1) ili pak kada Pasimaha navodi riječi svojega gospodara ("Gdje je munita, ončas se pratež nađe, i gdi je gospodar kao se valja, tu je služba has, sluga i gospodar dva, a valjaju za dvaesti i dva." i dalje; *Skup*, II/7).

Takvi monolozi upravo zbog svoje strukture prestaju biti monolozi jer ih navođenje tuđe riječi dinamizira, čini ih dijaloškima te se ostvaruje poseban tip unutrašnjega dijaloga, svojevrsno višeglasje unutar jednog lika.

Formalno, po obliku, odnosno po dužini, od kratkih se dijaloških ili monoloških replika u Držićevim komedijama razlikuju duži monološko/dijaloški[22] oblikovani segmenti, kadikad nalik na solilokvije u kojima pojedini lik iznosi svoje svjetonazorske koncepcije, poglede na ljude, život, suvremenost. Takve dionice ponekad zapremaju cijeli dramski prizor, a kadikad su uklopljene u dijaloške scene. Najpoznatiji su takvi monolozi oni Pometovi (o hrani, sreći, vrlini) ili pak Skupovi (o zlatu i vrijednosti novca), ali kadikad ih govore i epizodni likovi, primjerice Dživo, u drugom prizoru trećega čina *Dunda Maroja*, sumnjajući je li dobro postupio savjetujući Peru da ode u Rim za vjerenikom Marom:

DŽIVO (sam)

Moj Bože, mučno ti je umjet živjet na svijetu; mučno ti je znat što se hoće čovjeku. Nam mladijem uspàrâ većekrat da sve znamo i da sve umijemo; ma brijeme, koje nam je meštar, uči nas i kaže nam dan po dan er što veće naučivamo, tot manje umijemo. I para da su veće scijenjeni oni ljudi koji u sebi drže da manje umiju neg oni koji se scijene da vele znaju i razumiju, er tko se vele scijeni, a ne umije, operavši čini veću štetu neg koris. Ja, budući u Dubrovniku, paraše mi da sve znam i u mojoj prozuncijoni desponjah se moju prvu bratučedu svjetovat i navesti da ide u Rim vjerenika iskat Mara i da iz tečina haholjka izme trista dukata, kako je i učinila; a sve to ne stavljavši pamet na što ima doć, neg slijedivši volju ku ktjeh ovizijem ludijem medzom ispunit za poć u Rim, – volju ka mi paraše slatka, a sad mi se je u gorskos obrnula. Ovdi sam, a ne znam ni umijem koji partit obrat.[23]

Refleksivnom tipu monologa pripada i Dživov solilokvij u *Skupu* u kojem se govori o razlici među ljudima:

DŽIVO

Moj Bože, čudan ti je animao čovjek, tko dobro promišlja, i razlike ti su naravi u njemu, tko dobro stavi pamet. Jedni su, – neka ostalo ostavim, – naravi tihe, s kojom se može govorit, koji razlog čuju, koji razlog primaju i slijede, koji svjet razumiju,

[22] U takvim slučajevima može se govoriti o "ispražnjenju" dijaloga monologičnošću; termin je preuzet od M. Pfistera, nav. djelo, str. 199.

[23] *Dundo Maroje*, III/2.

koji meni paraju pravi ljudi. Druzi su naravi tvrde, od kamena, kojijem para da su razumni, a š njimi se ne može govorit. Tihi ljudi tizijem paraju ludi; gospoctvo u glavi njeko nose s oholasti, čijem hoće da je sve na njih način, a to je što se zove barbarija; što žude hoće, i scijene njih htjenje da je razum. Razlog u njih glavi ne ima mjesta, oholas tuj sjedi i tvrdoglavstvo. Ti su ljudi indiskreti, bez milosrđa, ti ljudi pravdu riječmi i oholasti brane, a oni su nepravi, kad su indiskreti. A svak je neprav i indiskret tko drugu ne razumije i tko ne mjeri svijet i eta i kondicijoni od ljudi mjerom pravom, mudrom i od milosrđa. Mlada ne moremo mi učinit da nije mlad i da svojom naravi ne provodi, star također da svojijem korsom ne ide.[24]

Velike, duge dramske sekvence Držićevih komedija – u stvari monolozi/solilokviji jer su često oblikovani kao pozamašne tirade – samo na prvi pogled izgledaju kao da se mogu izdvojiti iz konteksta dramskog konflikta. Iako je u tom tipu komediografskih replika stručna literatura često bila sklona vidjeti trag autora-iskazivača, pa čak i stavove samoga pisca nerijetko ih povezujući s Držićevom autobiografijom, konkretno s urotničkim pismima, po mojem mišljenju, iako se u takvim tiradama ostvaruje izravna komunikacija s gledateljem, koji postaje svojevrsni pomagač i voajer-slušač, takve dionice imaju relevantnu i važnu funkciju unutar komediografske strukture i ne treba ih smatrati vanjskim dodatkom koji bi upućivao na autobiografski iskaz samog autora u većoj mjeri nego drugačije oblikovane dramske replike. Ostavljajući po strani problem detektiranja autorskog glasa i autorski intendirane perspektive recepcije u dramskim djelima, u djelima koja su *per definitionem* dijalogična, po mojem mišljenju sve poznate i antologijske monološke sekvence Držićevih velikih komedija imaju isti stupanj fikcionalnosti kao i kratke dijaloške replike te su u funkciji oblikovanja dramske radnje, odnosno profiliranja likova. Budući da takve Držićeve monološke 'tirade' nikada nisu statične i nikada nisu nevjerodostojne jer uvijek na neki način komentiraju aktualne događaje u dramskoj fabuli ili služe kao objašnjenje psihološkog profila lika ili pak neki lik u njima procjenjuje svoju situaciju, obraća se imaginarnom sugovorniku ili iznosi neku dilemu, ili objašnjava neku ideju, one su integralni dio komediografske strukture, čineći tu strukturu dijalogičnom, smislom bogatijom, višeglasnom.

Inače, Držićevi monolozi ili veći dijalozi nikada nisu oblikovani kao duge narativne replike kojima bi se prepričavala prošla radnja, a isto tako gotovo nikada nemaju lirski karakter, pa čak ni oni koji se odvijaju između mladih protagonista suprotnoga spola (Kamilo i Andrijana ne izmjenjuje replike u kojima bi govorili o svojim ljubavnim emocijama, a isto tako ni Maro i Laura). Jedini su lirski monolozi oni Pometovi koji govore o hrani (kraći u I/6 i duži u II/1), iako se te replike mogu shvatiti i kao svojevrsna parodija lirskog diskursa.

Najveći dio Držićevih dužih replika pripada tzv. refleksivnom monologu/dijalogu, odnosno monologu/dijalogu odluke.[25] Naglašeno refleksivni monolozi karak-

[24] *Skup*, IV/8.

[25] Navedenu podjelu na lirske i refleksivne monologe preuzimam iz: P. Pavis, *Pojmovnik teatra*, sub voce "Monolog".

teristični su za lik Dživa iz *Skupa* ili lik Dživa iz *Dunda Maroja*, te ih na retoričkoj razini karakterizira ih strategija logosa,[26] a funkcija im je filozofsko, svjetonazorsko komentiranje, objašnjavanje i poopćavanje dramske radnje. Pometovi su pak monolozi/dijalozi o sreći i vrlini ne samo refleksivni nego su i svojevrsni monolozi/dijalozi odluke: u njima se iznose dileme i odluke lika o daljnjim postupcima (Pomet u tim replikama govori što će u danom trenutku poduzeti i kako će svojom voljom i snažnom energijom zapletati i raspletati daljnju radnju) i u funkciji su profiliranja njegova lika kao izrazito snažnog i vitalnog karaktera.

3.

Analiza monoloških i dijaloških sekvenci Držićevih komedija nastojala je pokazati da je hrvatski renesansni komediograf rabio razne moduse i tipove dijaloga i monologa oblikujući svoje estetski visoko rangirane komedije (ponajprije komedije *Dundo Maroje* i *Skup*), odnosno da je visoku estetsku razinu ostvarivao i vještom uporabom i variranjem različitih tipova dramskog diskursa.

Kako Držić u svojim dijalozima ili monolozima vrlo rijetko prepričava prošle događaje ili događaje koji ne mogu biti izravno prikazani, njegovi se monolozi uvelike razlikuju od dugih monoloških, epsko-narativnih tirada koje se javljaju u Lucićevoj *Robinji* i u kojima se prepričavaju prošli događaji, a koji prema kriteriju dramaturške funkcije pripadaju tehničkom ili narativnom monologu. Svojim monološkim ili u dijaloški kontekst uklopljenim tiradama Držić se uvelike razlikuje i od Nalješkovića u čijim se farsama i komedijama (mislim na komedije V – VIII) gotovo nikada ne iznose mišljenja, stavovi ili svjetonazorske koncepcije pojedinog lika i u čijim replikama uvijek izostaje trag perspektive lika, pogled lika na dramsku radnju. Naime, dok su dijalozi u Nalješkovića jedino i isključivo u funkciji raspletanja i zapletanja jednostavne radnje i nikada ne služe portretiranju lika kao individuuma, a svi likovi govore istim jezikom i u istom stilskom registru, dok su dijalozi i monolozi u Vetranovića samo duge epsko-narativne partije u kojima likovi nadugačko prepričavaju radnju gotovo nikada se ne sukobljavajući, dok Lucićevi monološki oblikovane sekvence služe prepričavanju prošlih događaja iz pretpovijesti dramske radnje, a u njima izostaju sukobi, Držićevi dijalozi i monolozi u funkciji su oblikovanja žive, dinamične radnje utemeljene na različitim sukobima, na jakom agoničkom načelu, a istodobno su u funkciji portretiranja lika ne samo kao stereotipnog tipa nego i kao karaktera.

No, upravo dijalozima/monolozima Držić ostvaruje još jedno obilježje svojih komedija: to je dijalogičnost/dijalogicitet, odnosno višeglasje, polifonija u bahtinovskom smislu te riječi. Držić pušta svoje likove da o istoj temi, o istom problemu govore s raznih aspekata, iz raznih uglova, s različitih svjetonazorskih pozicija: prisjetimo se replika o novcu iz *Dunda Maroja*, s jedne strane onih koje govori stari

[26] Termin preuzet od M. Pfistera, nav. djelo, str. 232.

Maroje, kukajući nad izgubljenim novcem, suprotstavljenih onim replikama kojima se zastupa stav da novac treba trošiti – a takve replike govori Bokčilo, mladi Maro ili pak dubrovački mladići, a i neki drugi likovi; prisjetimo se replika o braku iz koristoljublja ili pak iz ljubavi, o potrebi davanja miraza ili ženidbi bez miraza, o ljubavi i braku između starih i mladih iz *Skupa* koje izmjenjuju konzervativni Niko i liberalni Dživo, ili pak Variva i Gruba, ili Zlati Kum i Dobre. Suprotstavljajući kroz dijaloge i monologe različite životne i svjetonazorske koncepcije Držić stvara moderne dramske strukture obilježene mnogoglasnošću, idejnom polifonijom koja otkriva raznolikost života i složenost ljudskog doživljaja svijeta,[27] smatrajući očigledno, kao i Platon, da je "mišljenje sâmo dijalogično" i da "jedino razgovorom biva očuvana živost, a to ujedno znači i otvorenost slobode filozofiranja."[28] Kao i u platonovskim dijalozima, i u Držićevim komedijama razmjenjuju se razna mišljenja, osvjetljuju se pitanja s raznih strana, konfrontiraju se različiti, često antagonistički stavovi, različite ideje, kontroverzni problemi. I u osnovi Držićevih dijaloga, kao i u sokratovskima, nazire se shvaćanje da je istina dijaloška, kao što je dijaloška i ljudska misao o njoj. Tako se strukturom svojih višeglasnih dijaloga Držić suprotstavlja oficijelnom monologizmu koji je pretendirao na posjedovanje definitivne istine, kao što se suprotstavlja i naivnoj samouvjerenosti ljudi da posjeduju istinu i da sve znaju.[29] Nerijetko je i jedan jedini lik u Držića obilježen dvojnošću, a ta se dvojnost također oblikuje kroz dijaloge: primjerice, u Pometovu ili u Skupovu liku često se bore, sukobljuju ili barem manifestiraju suprotstavljene emocije, suprotstavljeni životni stavovi, te ti likovi nerijetko mijenjaju raspoloženja (primjerice, Pomet je narcisoidno ushićen svojim podvizima i srećom koja ga prati, a onda pada u rezignaciju i *malinkoliju* zbog nemilosti fortune, Skup je opsesivno obuzet tezorom, a istodobno o svojoj mahnitosti racionalno razmišlja smatrajući da je novac najveća vrijednost u suvremenom društvu itd.). Jednom riječju, Držićevi su dijalozi ne samo dijalogični nego i prožeti dijalogičnošću u onom smislu u kojem dijalogičnost razumijeva M. Bahtin.

Držićevi dijalozi, odričući se stilskog jedinstva i oblikovani u raznim stilskim registrima, dijalozi u kojima postoji više tonova u priči, amalgamiranje uzvišenog i prizemnog, niskog, ozbiljnog i smiješnog, dijalozi u kojima se navode tuđe riječi i prepričavaju tuđi iskazi, dijalozi koji parodiraju visoke žanrove (ljubavnu liriku), u kojima se parodijski preosmišljavaju citati iz ozbiljnih djela (N. Machiavelli), dijalozi u kojima se kadikad prozni govor prekida stihovima, dijalozi u kojima se koriste živi dijalekti, žargoni i dvojezičnost, a kadikad i višejezičnost, dijalozi u kojima se javlja ne samo riječ koja prikazuje, nego i prikazana riječ – upravo takvi Držićevi dijalozi najbolje svjedoče o tome da se u njegovim djelima pojavljuju različite, a ne jedna au-

[27] Usp. o tome: M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela M. Nikolić, Beograd, 1967, str. 99.

[28] Usp. o tome: D. Barbarić, "Platon", u knjizi *Grčka filozofija*, Zagreb, 1955, str. 95.

[29] Navedene misli parafraza su iz M. Bahtina, nav. djelo, str. 171.

torska maska. Jednom riječju, svjedoče Držićevi dijalozi da je dubrovački komediograf uspostavio radikalno nov odnos prema riječi kao materijalu književnosti.[30]

Na pitanje odakle je Držić crpio takav dijalogičan, višeglasan način razmišljanja o čovjeku i svijetu nije lako odgovoriti. Konfrontiranje stavova, prepletanje tonova, promatranje čovjeka i svijeta s raznih strana moglo je biti rezultat njegova životna iskustva, otvorenosti, liberalnosti i demokratičnosti te dobra poznavanja čovjekove prirode i svijeta. Stoga su dijalozi najjači dokaz povezanosti Držićevih komedija s aktualnom stvarnošću koja se prezentira bez ikakve epske ili tragičke distance, u oblasti neposrednog iskustva, oslanjajući se na slobodno maštanje i mišljenje. S druge strane, i u književnoj i u filozofskoj baštini mogao je dubrovački komediograf naći poticaje za svoju dijalogičnost: primjerice, u sokratovskim dijalozima, obimnoj literaturi simpozija, raznim pamfletima, menipovskoj satiri, u žanrovima koji su, po Bahtinu, dubokom vezom prepleteni s karnevalskim folklorom, karnevalskim osjećanjem svijeta, a koji su žanrovi u svojoj biti višeglasni, dijalogični. Pa, iako se ne može zaključivati o utjecaju ni jednog od navedenih žanrova književne i filozofske baštine na Držićeve komedije, ipak i tu tradiciju treba imati na umu kada se govori o idejnoj i svjetonazorskoj širini pogleda predstavljenih u *Dundu Maroju* i *Skupu*.

Tako, budući da je u predstavljenim svjetovima Držićevih komedija život prožet antropološkim, svjetonazorskim i idejnim suprotnostima, ili barem razlikama i višeglasjem, njegov izbor žanra u kojem su dijalog i dijalogičnost u filozofskom smislu dominantna *forma mentis* i u kojem se može adekvatno izraziti shvaćanje svijeta kao dijaloškog sukobljavanja svega postojećeg, posve je razumljiv.

On Dialogue and Dialogicity in Držić's Comedies

Summary

The essay analyzes types and modes of dialogue and monologue in Držić's comedies, primarily in *Dundo Maroje* and *Skup*. After surveying the existing literature on the subject, the essay will describe the most frequent types of Držić's dialogues and monologues, and identify their function in the dramatic plot. The types of Držić's dialogues are in the essay also compared to dialogues in works of other Croatian Renaissance dramatists (N. Nalješković, H. Lucić, M. Vetranović). From the emphasised agonism of Držić's dialogic replies a conclusion is drawn about Držić's dialogicity in Bakhtin's sense of the term, i.e. about the dialogicity of his comedies: by contrasting, through dialogues and monologues, different life and worldview concepts, Držić creates modern dramatic structures marked by polyphony, concept polyphony that reveals the diversity of life and complexity of human perception of the world. In Držić's comedies different opinions are exchanged, questions are illuminated from different points of view, and different, often antagonistic attitudes, as well as different ideas and controversial problems are confronted. In this way, through the structure of his polyphonic dialogues Držić opposes official monologism.

[30] Navedeni odlomak parafraza je iz M. Bahtin, nav. djelo, str. 169-170.

Dolores Grmača
Filozofski fakultet
Zagreb

DRŽIĆEVI GRIJESI U TRI PRIZORA

Svrha je ove rasprave otvoriti krug u kojem se držićologija kreće kako bi se prepoznala veza Držićeva dramskog opusa s tradicijom govora o grijehu i njezinom utkanosti u dubrovačku renesansnu kulturu. Stoga se za predmet kritičke obrade uzima matricu sedam glavnih/smrtnih grijeha, tj. požudnih stanja kao materijal koji se iskorištava u gradnji pojedinih drama. Analizom se pokazuje da je kompleks grijeha važno mjesto prepletanja raznorodnih kulturnih i društvenih elemenata Držićeve dramaturgije, koja kreativno reflektira baštinu nataloženoga sjećanja dramatizacije grijeha. Držićev teatar razotkriva renesansnu preobrazbu poimanja grijeha u kojoj se događa interferencija između tradicionalnih/medievalnih koncepcija pojedinih grijeha i suvremenih popularnih predodžbi. Takvo nam usredotočivanje na prisutnost i specifičnu obradu tradicije "grešnog govora" u Držićevu dramskom opusu omogućuje da nešto novo saznamo o u držićologiji još uvijek nedovoljno istraženim, a važnim i zanimljivim pitanjima.

Prolog: grijeh u držićologiji

Griha i zle sreće svak ima na sviti,
bez griha nidan nî pod nebom živ človik;
toj vele razumni, i tomu nije lik,
da drug druga svoga kakono zvir kosi,
ma jedan drugoga da bracki podnosi.
Kad bi se po sebi človik vas vidio,
zloćom druzih ne bi, ma sebe pogrdio;
er nije človika tač blaga pod nebi
ki vraga velika ne ima pri sebi.
(Radat, *Tirena*, II, 6)[1]

Sudeći prema tradiciji dosadašnjega tumačenja Držićeva opusa u književnoj historiografiji, moglo bi se olako zaključiti da u djelima dubrovačkog dramatičara

[1] Citati će se navoditi prema izdanju Marin Držić, *Djela.* Priredio, uvod i komentare napisao Frano Čale. Zagreb: Cekade, 1987. Ovdje str. 228, stihovi: 822-830.

nema govora o grijesima.[2] Naime, Držić nije percipiran kao "moralist", nego kao "šaljivdžija od zanata", odnosno kao tragično ozbiljni i smjeli urotnik.[3] U prosudbi kakvu je afirmirala književna znanost o karakteru Držićeva smijeha, o karakteru njegova komediografskog djela, pa i o karakteru samoga autora, jasno se uočava spor, Pupačićevim riječima rečeno, "oko etičnosti i integriteta Držićeve ličnosti", kojoj je prvo pridan identitet profesionalnog zabavljača, a potom taj identitet potkopan otkrićem urotničkih pisama i stvaranjem suprotne slike "naivnog zavjerenika."[4] Tijekom 20. stoljeća književna će se kritika kretati između ta dva pola – uz povremene težnje njihova pomirivanja[5] – u čijem međuprostoru posebno mjesto zauzimaju iscrpna komparativna razjašnjavanja talijanskih utjecaja na Držićevo stvaralaštvo,[6]

---

2 Detaljniji uvid u držićološki kanon može se steći kroz izbor pedesetak tekstova u *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008).* Nikola Batušić i Dunja Fališevac (ur.). Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2008.

3 Takve ocjene u varijacijama ponavlja većina književnih povjesničara. Među najutjecajnijim sudovima svakako je onaj M. Kombola koji je ustvrdio da "Držić nije ni satiričar, ni moralist" (*Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda,* Zagreb: Matica hrvatska, ²1961, str. 166), kao i sintagma "šaljivdžija od zanata" B. Vodnika (*Povijest hrvatske književnosti,* knj. I, Zagreb: Matica hrvatska, 1913, str. 156-157) koju on proteže na sva Držićeva komediografska djela. Dayreovim pronalaskom urotničkih pisama komediografov lik "postaje tragično ozbiljan i ludo smeo" (M. Pantić, "Četiri stoleća u potrazi za pravim likom Marina Držića", *Letopis Matice srpske,* sv. 5, knj. 382, Novi Sad, 1958, str. 339-373, ovdje str. 344).

4 Na ideološku motiviranost i apsurdnost tih suprotnih tumačenja upućuje Josip Pupačić ("Pjesnik urotnik", u: *Marin Držić: zbornik radova*, ur. J. Ravlić, Zagreb: Matica hrvatska, 1969, str. 166-206, citati na str. 168 i 171) te u zagradama primjećuje: "U naše vrijeme, satelitskom brzinom prevalili smo put od Jude i izdajice, 'čoveka sa izvesnim duševnim nedostacima'; od 'političkog intriganta', 'starog pjesnika' 'patološkog duševnog stanja'; od lucidnog uma koji se 'utopio u mutnim vodama reakcionarne poplave' preko nosioca težnji obogaćenog građanstva do gotovo proleterskog revolucionara, borca siromašnih. A naš nesretni pjesnik ne bi bio kadar prevaliti taj dugi put ni za slijedećih četiri stotine godina! Ne čini li nam se zbog toga da, govoreći tobože o Držiću, govorimo mnogo više o samima sebi?" (str. 181).

5 Kritizirajući jorjotadićevsku sliku o Držiću kao neodgovornom zabavljaču, Ž. Jeličić nudi sljedeći recept: "Nedostatak takva stava očit je u činjenici da su njegovi zastupnici prisiljeni stvoriti i dvojnika Marina Držića i podijeliti jedinstvenu ličnost na dvije figure: Marina Držića komediografa i Marina Držića političara. Kad su već jednom umjetno stvoreni, onda sve lakše ide: samo se ispituje, tko je od njih dvojice u životu bio sretnije ruke." (*Marin Držić Vidra,* Zagreb: Naprijed, 1961, str. 232) Budući da je ironično predložena teorija dvojnika neodrživa, Jeličić nudi ipak primjenjivije rješenje: povezati Držićev književni opus s urotničkim pismima jer "njihova jedinstvena veza pomaže da se oni međusobno upotpune i objasne, dakle, upravo suprotno od onog ćorsokaka u koji nas vodi teorija dvojnika, koja, da bi 'spasila' jednoga, drugoga mora lišiti ponekad i duševnog zdravlja." (str. 233).

6 Polemika o utjecaju talijanske renesansne komediografije na Držićevo stvaralaštvo inicirana je tvrdnjama koje je lansirao talijanski slavist A. Cronia o Držićevoj ovisnosti i imitaciji talijanskih modela, u čemu mu se pridružila i njegova učenica Jolanda Marchiori secirajući izvore *Dunda Maroja* ("Riflessi del teatro italiano nel 'Dundo Maroje' di Marino Darsa. *La*

uz koja se – kao protuteža – počinje primjećivati utkanost domaće folklorne i jezične tradicije, kao i prisutnost autorskih reminiscencija. U prostor *između* mogle bi se smjestiti i suvremene teatrološke studije te "dramaturgija svakodnevnog života" i "zbiljski stanovnici Njarnjas-grada".[7]

Uz spektar je prve krajnosti – one Držića kao duhovitog zabavljača – vezan komediografski sud prema kojemu se Držiću pripisuje gotovo herojska uloga u uklanjanju crkvenih prikazanja sa scene jer da je on bio "pozvan da učini kraj srednjovekovnim tradicijama u našoj svjetovnoj renesansnoj drami do definitivne pobjede u našoj književnosti".[8] Tu će Kombolovu tvrdnju kanonizirati Perillo govoreći o krizi crkvenog teatra u Dubrovniku nakon Vetranovića: "Publika se udaljava od toga teatra uviđajući njegov anahronizam u gradu, koji je dostigao nivo renesansne filozofske misli i umjetničkog dometa. Ostale teatarske forme privlače gledaoce; pastorale, mitološke drame, Držićeve komedije sa scene uklanjaju crkvena prikazanja. Njima se bavi još poneki pisac, ali gledaoci su sve rjeđi i tekstovi se uglavnom samo čitaju."[9]

Na temelju sličnih neosporavanih tvrdnji stječe se crno-bijela predodžba isključivosti religioznih i svjetovnih dramatizacija[10] – što je sukladno burckhardtovskoj

Rivista Dalmatica, XXIX (1958), Venezia, str. 37-48). U obranu Držićeve izvornosti s ove strane Jadrana stao je ponajprije i najžešće F. Švelec, potom umjerenije L. Košuta, F. Čale, kao i neki strani teatrolozi. O Croniinim držićološkim radovima, polemici i prikazu rasprava v. Valnea Delbianco, *Talijanski kroatist Arturo Cronia,* Split: Književni krug, 2004, str. 127-145.

7 Slavica Stojan, *Slast tartare. Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika,* Zagreb – Dubrovnik: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, 2007.

8 M. Kombol tu prosudbu ponavlja u sličnim varijacijama na više mjesta, ovdje je citirano prema članku "Povodom proslave 400-godišnjice Marina Držića", *Marin Držić,* ur. M. Pantić; Beograd, 1964, str. 59-63, citat na str. 63. Svojim je sudovima o Držićevu stvaralaštvu i Držiću kao tvorcu hrvatske renesansne komedije Kombol uvelike predodredio buduću držićologiju: pod utjecajem njegovih strogih kročeanskih ocjena Gundulić je prestao važiti najznačajnijim piscem starije književnosti, zamijenio ga je Držić. Vidi Nikola Ivanišin, "Kombolovi pogledi na stvaralaštvo Marina Držića i Dživa Gundulića". *Mihovil Kombol: književni povjesničar, kritičar i prevodilac.* Zbornik radova sa znanstvenoga skupa u povodu 25. obljetnice smrti. Zadar, 18.-20. studenoga 1981, Zadar, 1983, ponovljeno izdanje Zagreb-Zadar, 1997, str. 71-78.

9 Francesco Saverio Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja,* Split: Mogućnosti, 1978, str. 54.

10 Kada se, ipak, govori o vezi religioznog i profanog teatra, onda je ponajprije riječ o moći transformacije crkvenih prikazanja prema zahtjevima publike zainteresirane za problematiku ovozemaljskog življenja – auerbachovski rečeno: prema mimetičkom fiksiranju realnih događanja. Kao kanonski primjer transformiranosti navode se modifikacije koje u svoja prikazanja unosi M. Vetranović. Riječima F. Šveleca: "Promjene što ih je on izvršio u samom žanru bile su plod novog shvaćanja u kojem se svjetovnost toliko afirmirala da se crkvena prikazanja u goloj funkciji ilustracije kakve vjerske dogme ili kakve biblijske zgode u poučne svrhe, što je često bila osnovna intencija pučkih skazanja, nisu više mogla održati, osim u sasvim zatvorenim samostanskim sredinama." ("Vetranovićeva prikazanja i srednjovjekovna tradicija." *Dani Hvarskog kazališta. Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište,* Split, 1985, str. 293-314, citat na str. 312).

definiciji renesanse kao herojske kolijevke modernog čovjeka, individualizma i optimizma, "vremena kad se težilo za razonodom i užicima" i u koje se Držić uklapa kao "izvrstan zabavljač" koji je imao "velikih sposobnosti za šalu".[11] Ni s promjenom paradigmi u pristupu renesansi 80-ih godina 20. stoljeća dijametralne predodžbe o Držiću nisu pomirene: štoviše, one su tek suptilnije razrađene.

Spektar je druge krajnosti formiranoga historiografskoga suda o Držiću oblikovan u svjetlu njegove urotničke epizode[12] koju je Ž. Jeličić povezao – sociokulturno/politički orijentiranim tumačenjima – s komediografovim djelom kroz antagonizam ljudi nazbilj i ljudi nahvao[13] nudeći formulu (subverzivno podmetnu u *Prologu Dugog Nosa*) nahvao/nazbilj = vlastela/pučani. Priča o trvenju nazbilj/nahvao postala je tako ključem za razumijevanje Držićeva djela. Da on, međutim, i nije baš najadekvatniji te da se pomnijom analizom zaglavljuje u bravi koju pokušava otključati, ukazao je M. Tatarin nudeći univerzalniju jednadžbu: nahvao/nazbilj = loši/dobri, nerazumni/razumni.[14] Predodžba takvoga filozofski ozbiljnoga Držićeva lika sazdana je na poetici antiteza (nazbilj – nahvao, mudrost – ludost, starost – mladost, čovjek – zvijer) u korelaciji s humanističkom filozofijom i raspravama o odnosu pojmova: vrlina/*virtus* i sreća/*fortuna*.[15] Okvir je takvoga pristupa inzistiranje na subverzivnosti Držićeve scene i tumačenje transgresivnoga utopijskog pothvata kao pokušaja da književnost pretvori u zbilju.[16]

---

[11] Milan Ratković, "Marin Držić, pisac komedija", *Marin Držić: zbornik radova*, ur. J. Ravlić, Zagreb: Matica hrvatska, 1969, str. 131-141, citati na str. 140. U istom članku "veselom je zabavljaču" pridana i uloga satiričara: "Jer kao pisac nije zatvorenih očiju prolazio kroz život i koji je smatrao svojim zadatkom da u književnom djelu ukaže i na negativne strane u životu, Marin Držić osuđuje i šiba gramzivost, škrtost, brakove između mladih a siromašnih djevojaka i bogatih staraca, i tako dalje. Tu je on satirik." (str. 140).

[12] U vezi s Držićevom epizodnom ulogom u uroti posebno su vrijedna najnovija istraživanja Nenada Vekarića, "Držićeva firentinska urotnička epizoda: dio plana Bobaljevićeva klana da razvlasti Gundulićev klan", u: *Putovima kanonizacije,* nav. dj., str. 866-873. Lucidno razmatranje urote ponudio je J. Pupačić (nav. dj.) te u novije vrijeme M. Tatarin ("Držić i Machiavelli (Nacrt za jedno čitanje Držićeva makijavelizma)", *Jezik književnosti i književni ideologemi.* Zbornik radova 35. seminara Zagrebačke slavističke škole. Zagreb, 2007, str. 63-85) s iscrpnijom analizom Držićeva odnosa prema dubrovačkoj vlasteli.

[13] Jeličićevim riječima: "Marin Držić ističe da je ova borba 'ljudi nazbilj' i 'ljudi nahvao' sadržajna okosnica njegova komediografskog rada, da se u njegovim komedijama ne pojavljuje smijeh radi smijeha, već da je na njegovoj sceni iznesen sukob (…)" (nav. dj. str. 182).

[14] Podjelu razumni/nerazumni Tatarin objašnjava ovako: "u smislu viđenja čovjeka uopće koji zna prihvatiti život i odrediti što je u njemu važno, a što ne" ("Držić i Machiavelli", nav. dj., str. 81).

[15] Na tim je temeljima sagrađena – i ubrzo kanonizirana – najcjelovitija interpretacija Držićeva opusa iz pera F. Čale (*Tragom Držićeve poetike.* Zagreb, 1978; "O životu i djelu Marina Držića", u Marin Držić, *Djela*, Zagreb: Cekade 1979, ^{2}1987. i niz drugih radova).

[16] Slobodan Prosperov Novak u svojoj knjizi *Planeta Držić: Držić i rukopis vlasti* (Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1984, 1996^{2}) nudi tumačenje Držićeva opusa kroz sukob "rukopisa autora" i "rukopisa vlasti."

Binarna/antitetička obilježenost pristupa Držiću konstruira crno-bijeli antagonijski prostor njegova dramskog rukopisa. Ova će rasprava, naprotiv, pokušati nešto reći o tematici koja je prognana u nepostojanje, i to tako što će govor o grijesima smjestiti u kreirani (ideološki) ponor između opisanih krajnosti. U fokusu će, dakle, biti pitanje prekida li Držić doista tako radikalno s medievalnom dramskom baštinom, kako to tvrdi književna povijest, te će se za specifični predmet kritičke obrade uzeti tradicija govora o grijesima koji prožima zapadnu kulturu i koji ih vrlo često dramatizira kao personifikacije unutar alegorijske paradigme glavnih grijeha.[17] Cilj je moga istraživanja promatrati matricu sedam smrtnih grijeha upotrijebljenu i preobraženu[18] u Držićevu dramskom opusu unatoč "neočitosti sadržaja grijeha" – da primijenim riječi Mieke Bal izgovorene na semiotičkoj konferenciji o sedam smrtnih grijeha održanoj 1995.[19] Radi što cjelovitijeg pristupa Držićevu opusu,[20] kroz do sada tek marginalno tematizirane i uglavnom ignorirane dimenzije, pokušat ću ponuditi nešto drugačiji okvir za proučavanje stvaralaštva dubrovačkog dramatičara, svjesna činjenice da je okvir uvjetan te da djelo koje on želi obuhvatiti mora nadići svaki pokušaj uokvirivanja kako bi nastavilo živjeti.

---

17 Alegorijski postupci personificiranja grijeha uglavnom su tema moraliteta – dramskog oblika kasnog srednjeg vijeka. Komična alternativa ozbiljno intoniranim moralitetima pojavljuje se već od 12. stoljeća na popularnoj pozornici. Raymond Lebéque tvrdi da je u srednjovjekovnom teatru nemoguće jasno odvojiti ozbiljne žanrove od komičnih: naime, od 1480. komika zauzima sve veće mjesto u moralitetima kao i u misterijima, koji vrhunac popularnosti dostižu u prvoj polovici 16. st. ("Komično u duhovnom i svetovnom pozorištu", *Pozorište i drame srednjeg veka,* D. Klaić, ur., Novi Sad, 1988, str. 345-368). Prodor *popularnih, trivijalnih* elemenata – *corps étrangers* – u religiozni teatar 15. i 16. stoljeća naglašava i Jelle Koopmans, *Le Théâtre des exclus au Moyen Age hérétiques, sorcières et marginaux,* Paris, 1997, str. 22-25. O procvatu i međusobnom prožimanju teatra pouke i teatra smijeha vidi Charles Mazouer, *Le théâtre français du moyen âge*, Paris, 1998, str. 143-388. O karnevalizaciji moraliteta i prodoru smijeha u misterije, te o univerzalnom karakteru smijeha koji je usmjeren na isti predmet kao i srednjovjekovna ozbiljnost v. M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse,* Beograd, 1978, posebno poglavlje "Rable u istoriji smeha", str. 73-159.

18 O preobrazbi prikaza grijeha u moralitetima 15. i 16. stoljeća te pamćenju takve tradicije u engleskom renesansnom kazalištu vidi Hardin Craig, "Morality Plays and Elizabethan Drama", *Shakespeare Quarterly,* Vol. 1, No. 2 (Apr., 1950), str. 64-72. Posebno su važna poglavlja *The Morality Play* i *Moral Metaphor and Dramatic Image* u: Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil: The History of a Metaphor in Relation to his Major Villains,* New York – London, 1958; također vidi John D. Cox, *The Devil and the Sacred in English Drama, 1350-1642,* Cambridge University Press, 2004.

19 Konferencija *Signs of Evil: The Seven Deadly Sins Sub Specie Semioticae* održana je 13-19. srpnja 1995. u Centro Internationale di Semiotica e Linguistica Sveučilišta Urbino. Citirano prema Minna Skafte Jensen, "The concept of sin in antiquity, particularly in Homer", *Semiotica,* vol. 117, 2/4 (1997), str. 47.

20 Da postoji frekvencijski rječnik Držićeva leksika, onda bi se lakše uočilo mjesto grijeha u njegovu opusu. Naime, grijeh i oblike iz tog semantičkog polja (grih, griješiti, sagriješiti, zgriješiti, *peccavi*) Držić spominje 40-ak puta, dok češće navodi pojedine grijehe (lakomost čak više od 50 puta, oholost 40-ak itd.).

Prvi prizor: Sedam smrtnih grijeha

Diskurz sedam glavnih grijeha/mana (*vitia cardinalia*)[21] implicira važne i različite teme: tijelo i tjelesnost, seksualne alteritete, osjećaje i strasti, mentalitet zajednice i socijalne promjene, ljudske slabosti, smiješno i ozbiljno, lijepo i ružno, dobro i zlo, istinito i lažno, etičke i društvene norme – ili, riječima suvremenih proučavatelja povijesti grijeha u tradiciji zapadne kulture, "ogromnu enciklopediju govora o *svijetu*".[22] Navedene su teme, dakako, utkane i u Držićev teatar, ali ovaj će se rad ograničiti na glavne/smrtne grijehe, tj. požudna stanja[23] – *superbia* (oholost), *avaritia* (škrtost/lakomost), *luxuria* (bludnost), *invidia* (zavist), *gula* (proždrljivost), *ira* (srditost), *acedia* (lijenost) – kao materijal koji se iskorištava u gradnji drame kako bi se psihološki istančanije prikazali likovi i zornije artikulirali pojedini prizori.[24]

---

[21] U kulturnoantropološkoj literaturi o povijesti grijeha u tradiciji zapadne kulture grijeh (lat. *peccatum*, tal. *peccato*, franc. *péché*, engl. *sin*, njem. *Sünde*) i mana / porok (lat. *vitium*, tal. *vizio*, franc. *vice*, engl. *vice*, njem. *Laster*) vrlo su često istoznačnice. U teološkoj teoriji razlika je ipak napravljena: mana se stavlja u oprečan odnos prema kreposti, a definira se kao "trajna raspoloživost za zlo; porok", moralni nedostatak, dok je grijeh "čovjekovo sudjelovanje u moralnom zlu" (*Opći religijski leksikon,* gl. ur. A. Rebić, Zagreb, 2002, str. 543, 304). Od 16. stoljeća pojam *vitium* u zapadnoj tradiciji primjenjuje se u značenju "loše navike ili grijeha koji je postao navika" (Isidor Baumgartener, "Laster", u: *Lexikon der christlichen Moral*, sv. 2, Freiburg-Basel-Wien: Herder, 2003, str. 1039), dok se *peccatum* ponajprije odnosi na pojedinačni čin koji razara osobni odnos između čovjeka i Boga kao i međuljudski odnos u najširem mogućem smislu riječi (Usp. Eberhard Schockenhoff, "Tugenden und Laster", *Neues Lexikon der christlichen Moral*, G. Virt/H. Rotter (Hg.), Innsbruck, 1990, str. 798 – 805). Koncepcija se glavnih grijeha/mana tijekom 15. i 16. stoljeća mijenja u smrtne grijehe/mane. O tim mijenama vidi Morton W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins: An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature.* Michigan State College Press: East Lansing, 1952. Više o podrijetlu i ispreplетenosti različitih tradicija u sadržaju navedenih pojmova vidi Solomon Schimmel, *The Seven Deadly Sins: Jewish, Christian, and Classical Reflections on Human Psychology,* New York: Oxford University Press, 1997.

[22] Carla Casagrande i Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo.* Torino: Giulio Einaudi, 2000, str. XVI. Više o utkanosti grijeha u tradiciju zapadnoeuropske kulture uz iscrpan pregled povijesti proučavanja glavnih grijeha od antropoloških pristupa i metoda usvojenih psihološkim istraživanjima pa do rodnih studija u: Richard Newhauser, "Introduction: Cultural Construction and the Vices", *The Seven Deadly Sins. From Communities to Individuals,* Richard Newhauser (ed.), Leiden-Boston: Brill, 2007.

[23] Prema teološkoj se teoriji *vitia cardinalia* više odnosi na glavna požudna stanja – iz kojih izviru ostali grijesi – negoli na konkretan grijeh. (Usp. *Opći religijski leksikon,* nav. dj. str. 304, 848). Premda bi ispravnija sintagma bila sedam glavnih mana, u teoriji (i praksi) prevladala je popularnija sedam smrtnih grijeha. No budući da Držić manu spominje samo u suprotnosti prema vrlini u jednom urotničkom pismu (*virtuosi con viziosi*), a na svim drugim mjestima upotrebljava riječ grijeh, u ovom se radu odlučujem za govor o grijesima, a ne o manama.

[24] Ispreplетenost različitih dramskih tradicija u renesansi – kao i preoblikovanje alegorijske paradigme grijeha koja zanima ovaj rad – najistraženija je u engleskom teatru. Više o toj

U Držićevu opusu nemaju svi smrtni grijesi istu niti *smrtnu* težinu. Anticipirajući daljnju analizu, može se reći da su neki grijesi jednostavnije prikazani i uglavnom su u funkciji crtanja, ismijavanja i kritiziranja anomalija društva, dok su drugi višeslojni i nose višestruka, pa i subverzivna značenja.[25] Kao što je već primijetio Tatarin,[26] "Držić nije blagonaklon prema većini svojih likova" jer na njegovoj komičnoj sceni – u skladu s nekim odrednicama renesansne dramske poetike – uglavnom i nije mjesto ljudima nazbilj nego upravo suprotno: onima "manje vrijednoga karaktera" čija se grešna/izopačena ponašanja ismijavaju i kore.[27]

U funkciju prekoravanja smijehom društveno neprihvatljivih žuđenja smješta se, tako, i govor o grijehu *acedia* (*accidia*)[28] koji se vrlo simplificirano može svesti na lijenost, spavanje, dokoličarenje i bijeg od posla koji Držić[29] pripisuje mnogima – od mladih i starih, slugu i sluškinja, pa do gospodara i gospodarica. Uz tu popularnu i kolektiviziranu stranu lijenosti, s druge je strane *ozbiljni* prikaz konstrukta *acedia* individualiziran i determiniran kao melankolija/tuga duše, a pripisana je pripadniku višeg društvenog sloja – Maru u Držićevoj najkompleksnijoj komediji *Dundo Maroje* (Maroje: *Ti ki si mlad ne davaj tuge na srce; nije gore stvari neg malankonije.* IV, 2; Popiva:

složenosti: David Daniell, "Shakespeare and the traditions of comedy", *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies,* S. Wells (ed.), Cambridge, 1986; Ruth Lunney, *Marlowe and the Popular Tradition: Innovation in the English Drama before 1595,* Manchester, 2002; Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, nav. dj.; Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre*, Baltimore, 1978; Robert Weimann & Douglas Bruster, "'Moralize two meanings' in one play: contrariety on the Tudor stage", *Shakespeare and the Power of Performance,* Cambridge, 2008, str. 26-41.

25 Na početku analize problematike grijeha smatram posebno važnim napomenuti da konstrukt sedam smrtnih grijeha uključuje ne samo religiozna i filozofska, moralna i etička poimanja nego i društveni, kulturni i politički kontekst. Također, svako se od tih sedam požudnih stanja dalje račva na cijeli niz grana, ogranaka i grančica, pa se u radu govori o kulturalnom konstruktu, a ne tek o pojedinačnom grijehu.

26 "Držić i Machiavelli", nav dj., str. 81.

27 Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra,* Zagreb, 2004, str. 191. Dublji uvid u poetiku renesansne drame daje izbor tekstova M. Pantića, *Poetika humanizma i renesanse,* knj. I. i knj. II, Beograd: Prosveta, 1963.

28 O tom neobičnom grijehu koji je ujedinio raspon značenja od besposlice/dokolice, lijenosti i nemara pa do malodušnosti, tuge i očaja te je prešao put od lijenosti, očaja/tuge duše i melankolije do suvremene depresije vidi Mark D. Altschule, "*Acedia*: Its evolution from deadly sin to psychiatric syndrome", *British Journal of Psychiatry,* 3(1965); Vincent Colapietro, "*Acedia*: A case study of deadly sin and lively sign", *Semiotica,* vol. 117, 2/4 (1997), str. 357-380; Mariana Net, "Sloth: A paradoxical, intricate sin", *Semiotica,* vol. 117, 2/4 (1997), str. 381-393; Susan Snyder, "The Left Hand of God: Despair in Medieval and Renaissance Tradition", *Studies in the Renaissance,* vol. 12 (1965), str. 18-59; Siegfried Wenzel, *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature,* Chapel Hill, 1967.

29 Lijenost – kao kolektivni konstrukt – u Držića je predstavljena u popularnoj maniri srednjovjekovnih dramatskih prikaza u posve tjelesnom/fizičkom smislu – kako je opisuje i Marko Marulić u *Spovid koludric od sedam smartnih grihov*.

Gosparu, njeka ti je boles i malankonija od srca stegla, ter ti i nevelika stvar prem velika para; nemo' tako! IV, 13; Maro: *Ah, Popiva, ako nas srjeća ne pomože, ruinaniji smo ljudi od svijeta.* – Popiva: *Pušta' sada malankoniju! Čin' da si sada mariol: unjigaj, umjej fengat.* III, 13). U tim kontekstima melankolija bitno pridonosi profiliranju Marova lika kao i motiviranju radnje. Maro ne boluje tek od ljubavi nego pati i od ove sasvim specifične mane zbog koje prepušta sluzi Popivi da rješava njegove probleme. Iako sluge, u skladu s običajima ove vrste drame, imaju izrazito aktivne uloge u gradnji zapleta, ta se uloga u Popivinu slučaju pojačava zahvaljujući upravo Marovu "stanju".[30] K tome, Maro je nemaran prema očevu nalogu da privrđuje pa zanemaruje svoju dužnost ulaganja u trgovinu i rasipa očev novac na užitke. Tako se sva njegova aktivnost svodi na izdavanje zapovijedi slugi i nerazumno trošenje dukata koje nije zaradio.

Trivijalna strana lijenosti svodi se na kritiku novih obrazaca ponašanja, kao na primjer u Dobrinom (*Skup,* III, 1) konzervativnom suprotstavljanju naopakosti *sadanjijeh* lijenih *nevjesta* – koje spavaju do podne, a kad se probude sluškinje ih uređuju i oblače, samo dangube, ručni im je rad dekor: *iglenicu od srebra zatvore i otvore* – i nekadašnjih vremena vlastite čestite mladosti i uzorne radišnosti: dok bi joj se muž probudio, Dobra bi već *sto posala* učinila. Tom je toposu *contemptus mundi* Vukosava (*Grižula,* III, 7) ponudila i drugu stranu besposlice: *starice se pomamiše mlade se čineći i vjetrom se pasući*. U zbor naricanja nad vremenom u kojem je sve naopako i ništa se pametno ne radi pridružuje se Stojna (*Tirena,* II, 6) koja također kritizira običaje nevjesta i Radat (*Tirena,* II, 4, 6) koji sve kritizira: i starice i obijesnu mladost – *site magarce* koji nemaju pametnijeg posla pa uzdišu za ljubavlju.

Lijenost je kolektivno pripisana (uz proždrljivost, svadljivost i bludnost) i neimenovanim sluškinjama u pomalo malicioznoj kritici Vlade u *Veneri i Adonu* (I, 1): *Um'ju godišnice i gosparu bradu / oskubsti, objesnice, tamo u tomem gradu, / gospi odgovarat i, što mogu, krasti, / i po gradu udarat, kučetine, u lasti; / ckvaru opilaje, a hljebe mažući / zadnjicâ svaka je, da im ih nî moć vući.*

[30] Individualizirano tretiranje *acedia* (*accidia*), odnosno renesansnog pojma melankolije na Marovu primjeru povezano je s humanističkim i renesansnim raspravama o duhovnoj tuposti, tuzi srca, odnosno bolesti duše, tj. s njezinim duhovnim značenjima kakva prezentira npr. Francesco Petrarca, koji svoje stanje naziva lijenost (*accidia*), a njegovi renesansni tumači melankolija: "[...] ali ova me pošast [accidia] kadšto spopada tako čvrsto da me po čitave dane i noći drži u mukama, pa u to vrijeme za mene nema ni svjetlosti ni života, nego je sve poput paklene noći i užasne smrti. A (to se zaista može smatrati vrhuncem bijede) hranim se suzama i bolom ćuteći nekakvu mračnu požudu, tako da se od nje teško odvajam" (*Secretum,* II, 13, *Moja tajna*. Prijevod, komentar i predgovor Frano Čale. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1987, str. 93-94). Više o Petrarkinim problemima s lijenošću vidi Siegfried Wenzel, "Petrarch's Accidia", *Studies in the Renaissance,* Vol. 8 (1961), str. 36-48. O renesansnom poimanju melankolije vidi Angus Gowland, "The Problem of Early Modern Melancholy", *Past and Present*, No. 191 (May 2006), str. 77-120; Jennifer Radden, *Moody Minds Distempered: Essays on Melancholy and Depression,* Oxford University Press, 2009, posebno poglavlje o povijesti pojma melankolija i njegovu složenom odnosu prema *acedia* "Melancholy: History of a Concept", str. 37-57.

U obranu je položaja sluškinja pravo glasa povjereno Omakali (*Grižula,* II, 6) koja iznosi cijeli katalog zlostavljanja što ih je trpjela od svoje gospodarice. Njezin prostor pobune stvoren bijegom sadržava detaljan i karikaturalan opis odnosa sluškinja – gospodarica / gospodarica – sluškinja u rasponu od nespretnosti jednih do okrutnosti i grubosti drugih. Međutim, kada Omakala vili opravdava svoj bijeg nešto je bliže stvarnosti te nudi i drugi katalog – ponašanje sluškinja i lijenost gospođa (III, 4). Omakalu u katalog lijenih likova svrstava njezino ime koje upućuje na to da joj se "sve omiče iz ruku"[31] i da je umakla od silnih poslova koje joj je zadavala gospođa.[32] Po istom se ključu imena iz anonimne skupine generalizirane lijenosti izdvajaju sluge Obložder iz *Pjerina* – kojemu je i misaoni napor težak jer misli samo na vlastiti trbuh – i Drijemalo iz *Skupa* – kojeg određuje njegova pospanost.[33]

Premda su ovakvi jednodimenzionalni likovi najbliži alegorijskim personifikacijama, njihovo se ponašanje ne iscrpljuje isključivo funkcijom određenom pripisanom im karakternom osobinom. K tome, u Držićevoj uopćenoj kritici lijenih likova pojavljuje se više ispripletenih grijeha koji izviru iz konstrukcije lijenosti kao njezine pratilje: uz dangubljenje i nebrigu za kućne poslove obično ide *jezičenje* i briga za vlastiti izgled i uređivanje, odnosno taština/narcisoidnost koja se svrstava pod krov oholosti. Iskorištavanjem na takav popularan način bogatoga značenjskog potencijala koji *acedia* nosi raskrinkavaju se sporna mjesta upisana u svakodnevni život, modu, običaje i njihove mijene te se otvara prostor lamentiranju na temu *o tempora, o mores* putem toposa *mundus inversus* – naopakoga svijeta u kojem vlada ludost, a život se provodi *u smijesih, u jezičenju, u gizdah, u magli i u vjetru*.[34]

---

[31] Zvonimir Mrkonjić postavlja Omakalu kao prototip lijenih sluškinja: "Ukoliko pak neko lijeno i prgavo stvorenje kome se sve omiče iz ruku (prava Omakala!) brka sve što joj se naloži jer uvijek na deseto misli, ono je biće bez osobne biografije jer živi bespovijesnu egzistenciju tipa; ona nije rođena u Dubrovniku ili u njegovoj okolici, već na sceni – ona je komičan uzor svih lijenih sluškinja, pa ako i ima u njoj nekog traga ličnog, oni se ili gube ili postaju općeniti, tipični. Takav lik ne može izazvati sućut (kao što ni sebe sama ne možemo zamisliti kao lik komedije), on kao tip postoji jedino u komediji." ("O Držićevoj teatralnosti", *Marin Držić: zbornik radova*, nav. dj., str. 467-8).

[32] Prema Slavici Stojan, ime Omakala je prema "omakati odnosno krišom uzimati od jela pripravljenog za gospodare" (*Vjerenice i nevjernice,* Zagreb – Dubrovnik, 2003, str. 96). Ne želeći osporiti i takvu – posve legitimnu – etimologiju, dodala bih i drugu od glagola umaknuti koja proizlazi iz Grižulina izjednačavanja svojeg bijega s Omakalinim: *A meni je Grižula Omakao ime. Omakao Omakali može nauzdano rijet: moja Omakalice, kaži mi, spovjeđ mi kako si od gospođe utekla, a ja ću tebi spovidjet zašto sam od moje godulje utekao.* (II, 6)

[33] Opis je ovoga lika u skladu s personificiranim alegorijskim prikazom jedne dimenzije lijenosti: "Virtualni Drijemalo neodređene je starosne dobi, nije poznato ni njegovo zanimanje. Jedino na što nas autor upozorava jest da je lijenčina i pospanac, a seljačka sentencioznost predstavlja ga kao još jednog u nizu smiješnih Držićevih rustika." (Slavica Stojan, *Slast tartare,* nav. dj., str. 26).

[34] *Grižula,* III, 7, str. 489.

Kad su žene u pitanju, jednako je uopćeno konstruiran i grijeh *ira*[35] pa se u galeriji srditih i svadljivih likova ne pojavljuje konkretna individualizirana žena, nego se one tek kolektivno kritiziraju u istim kontekstima u kojima je kritici izložena i lijenost. Oblikovane su, stoga, iste (antonimijske) relacije: sluškinje – gospođe, nevjeste – svekrve, mlad/e/i – star/e/i[36] kojima se mogu pridružiti i duhoviti konteksti kao onaj u prologu *Džuhe Kerpete* gdje se nudi stereotipna podjela ženskih karaktera na žene *karljive/* svadljive,[37] *lakome*/škrte i *ližioltare/* prepobožne te onaj satirov zajedljivi komentar na račun svekrva u prologu *Skupu: Vazda kore, vazda karaju, vazda psuju, vazda nemire!*

Individualizirani grijeh srdžbe može se pripisati uglavnom muškim likovima,[38] i to onima kojima je svojstvena ponajprije lakomost, te onima koji nešto žele dobiti, pa ih onda neispunjenje žudnje razbijesni, kao što su: Dundo Maroje, Popiva, Maro, Ugo Tudešak, Skup, Arkulin, Tripče de Utolče. Govori u kojima navedeni likovi manifestiraju svoj bijes i srdžbu uglavnom su obogaćeni tradicionalnim signalima srditosti kao što su psovke, klevetanje, malicioznost, nestrpljivost, zlobnost i sl.[39] Ravnoteža su tome

---

35 Srdžba se može označiti i kao emocija, stoga je češće proučavana u diskurzu teorije emocija, semiotike strasti i kognitivne psihologije. Na pitanje zašto i kada ta emocija postaje grijeh, jedan je od mogućih odgovora ovaj: "Anger becomes a sin when it turns into a vice, and it becomes a deadly sin when it turns into mortal ire. This unpardonable mode of anger is savage, bestial, cruel, fearful, destructive, and consequently a deadly sin to be punished by the fires of Hell." (Lucia Santaella Braga, "Medea and the paroxysm of female anger", *Semiotica,* vol. 117, 2/4 (1997), str. 127-144, citat na str. 129-130). Također vidi Jacques Fontanille i Isabelle Klock-Fontanille, "Anger, passion, and sin: From ethics to aesthetics", *Semiotica,* vol. 117, 2/4 (1997), str. 145-176.

36 Riječ je o komentiranim citatima u kontekstu lijenosti: Dobre u *Skupu,* III, 1; Vukosava u *Grižuli,* III, 7; Stojna u *Tireni,* II, 6; Radat u *Tireni,* II, 4, 6; Vlade u *Veneri i Adonu*, I, 1; Omakala u *Grižuli*, III, 4.

37 Prototipsko utjelovljenje srdžbe kao žene F. Čale potkrepljuje komentarom o postojanju dubrovačke poslovice: "Od žene karljive i kuće kapljive ukloni me bože!" ("O životu i djelu Marina Držića", nav. dj., str. 426).

38 O dugoj povijesti (muške) srdžbe kojom počinje *Ilijada* – a time i zapadna književnost – pa do ulaska u filozofske sustave te (muške) opise "i nefasti effetti della pasione" vidi Carla Casagrande i Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo.* Torino: Giulio Einaudi, 2000, str. 54-77.

39 Detaljniji opisi grijeha koji proizlaze iz žarišta sedam smrtnih grijeha obično su središnji dio priručnika za ispovijedanje. Korisno je pogledati *Spovid općenu* koju je tiskao Blaž Baromić 1496. u Senju na glagoljici. Riječ je o prijevodu popularnoga djela *Confessionale generale* talijanskoga duhovnog pisca M. Carcana iz 15. st. koji je načinio Jakov Blažiolović. Srditost – definirana kao "impačiva pamet i razum da ne zna ča je istina i ne vidi svoj defet" – opisana je na str. 24-30. (*Spovid općena.* Latinička transkripcija glagoljskog teksta tiskanog god. 1496. u Senju, priredila Anica Nazor, Senj, 1979). Za povijest mentaliteta i svakodnevnog života od velike je važnosti odluka IV. lateranskog koncila (1215) o obveznoj godišnjoj ispovijedi svakog kršćanina svome župniku što, smatra Jean Delumeau, utječe na stvaranje osjećaja krivice s jedne strane i posredno povećava moć svećenika s druge strane. Takva je odluka izazvala neviđen razvoj književnosti koja se odnosi na grijeh te je rezultirala proizvodnjom suma ispovjednika i priručnika za ispovijedanje, a u 15. sto-

replike vezane uz smirivanje i savjete: Tripčeta savjetuje Dundu Maroju: *Misser, non in furia!* (*Dundo Maroje* I,6) i Pomet Ugu koji stalno bjesni: *Misser mio caro, non si fanno le cose in furia, reče se: tko plaho ije udavi se; a oni reče: uprež' ih.* (*Dundo Maroje* I, 8)

Tek kad se oslobodi srdžbe, Maroje je spreman ponovno se dokopati svojih dukata, dok ih Maro i Popiva – ostajući u vlasti bijesa – gube. Pomet uspijeva tijek događaja preokrenuti jer je čovjek *ki s galantarijom ide, razumno se vlada* (*Dundo Maroje* III, 14), pa se ni u nevolji – kad mu prevrtljiva fortuna okreće leđa – ne prepušta sljepoći bijesa. Time je miroljubivi i strpljivi Ugov sluga suprotstavljen likovima koji mahnitaju bez razbora, što jasnije dramski artikulira prizore u kojima se srdžba pojavljuje, odnosno ona pridonosi motiviranosti zaokreta u radnji drame.

Grijeh je *invidia*[40] također uopćeno prikazan; izravno je prizvan u iskazima, na primjer, Zlatoga Kuma (*Bi li ju udao za vrijedna čovjeka, da je sita i odjevena, da ne ima* ***invidije*** *od druge*? [*Skup,* II, 4]), Radata (***Zavide*** *ludjaci djetinskome biesu/ čineći se jaci i krjepki što niesu* [*Tirena,* II, 6]) i najčešće Hekube (*Na smrti* ***zavidim*** *kojijeh je satrla,/ a žive navidim, er sam ja umrla* [*Hekuba,* I, 2]), ali nigdje nije individualiziran. Ipak, markiraniji diskurz efektivnosti toga grijeha odnosi se na *zle jezike* – kao metonimiju zavidnih kritičara Držićeva stvaralaštva[41] – i *nenavidos(t)* (zavist) koja je, tvrdi Dugi Nos, svojstvena ljudima nahvao: *Tihi i dobri uzeti će za dobro što im se za dobro dobrovoljno čini, a obrazi od barbaćepa, kojijeh nenavidos vlada i nerazum vodi, mojemuče, žvirati, barbaćepi, tovari i osli, koze, ljudi nahvao, sjeme prokleto, po negromanciji učinjeni, hulit će sve, od svega će zlo govorit, er iz zlijeh usta ne more nego zla riječ izit.*[42]

---

ljeću nastaju i pjesničke stihovane adaptacije popularnijih *specula peccatorum*. Produkcija priručnika povećana je nakon 1500. Više o tome: Jean Delumeau /Žan Delimo/, *Greh i strah. Stvaranje osećanja krivice na Zapadu od XIV do XVIII veka,* knj. I, Novi Sad, 1986, str. 283-315; Jean Delumeau, *L'aveu et le pardon. Les difficulés de la confession XIIIe-XVIIIe siècle.* Paris: Fayard, 1990; Genoveffa Palumbo, *Speculum Peccatorum. Frammenti di storia nello specchio delle immagini tra Cinque e Seicento,* Napoli, 1990.

40 O zavisti kao društveno neprihvatljivoj žudnji za tuđom nesrećom vidi John Sabini i Maury Silver, *Moralities of Everyday Life,* Oxford, 1982; Joseph Epstein, *Envy. The Seven Deadly Sins,* New York: Oxford University Press, 2003.

41 Zbog *ćudi nemile* zavidnika koji ga potvaraju za plagijat Držić piše poslanicu *Svitlomu i vridnomu vlastelinu Sabu Nikulinovu.* U njegovu su posvetu *Tireni* Maru Makulji Puciću ušli i *zli jezici* i *vitar od nenavidnosti.* Sjećajući se izvedbe *Pometa,* Dugi Nos na početku svoga prologa *Dundu Maroju* govori o razlozima uspjeha prve komedije: *(…) i zahvaliste mi, i platu imah, što katance stavih na njeke zle jezike koji za zlo imaju ono što im se za dobro čini*. Toj se temi ponovno vraća nakon priče o svojim fantastičnim putovanjima te otkriva tajnu da je onima koji su *triš mudri* svojstven govor *nenavidosti* čime se otkrivaju kao ljudi od ništa i ljudi nahvao. Analizirajući kulturnu uporabnu snagu zavisti među intelektualcima, Bridget K. Balint zaključuje: "the pleasure of envy lay in its ability to be used to describe one's rivals as harboring a sin, namely the envy of oneself and one's own intellectual reputation." ("Envy in the Intellectual Discourse of the High Middle Ages", *The Seven Deadly Sins. From Communities to Individuals,* Richard Newhauser (ed.), nav. dj., str. 41-55.

42 Držić, *Djela,* str. 304.

Kulturalnom konstruktu *superbia*[43] svojstvena je rodna bipolarnost u Držićevoj dramskoj poetici te se može prepoloviti na pobunjeničku *mušku* stranu – kao potkopavanje vlasti – i na *žensku* – kao isprazna taština. Prema L. Košuti Držić je upravo oholost smatrao prvim i najvećim grijehom:[44] "Jer bića koja su stvorena *nahvao*, za volju žena i iz lakomosti negromanata, po starom iracionalnom načinu zaključivanja, ostaju, misle i djeluju *nahvao,* tj. po vlastitoj volji, proračunato," dakle nasilno i oholo; "drugim riječima, postupaju kao i nosioci prvog grijeha koji je bio zamišljen kao urota, pobuna bez mjere protiv Zakona Svemira, Prirode, Boga."[45] Košutinoj tvrdnji ide u prilog i Držićev urotnički projekt u kojem se, uz škrtost, dubrovačkim senatorima najviše zamjera oholost. Uz to, u tradiciji narativa oholosti uobičajen je konstrukt moći i vlasti, odnosno političke alegorije i subverzivnih sadržaja kojima se s jedne strane ističe vlast kojoj je moć dana od Boga, a s druge se strane pojavljuje čest motiv moralne iskvarenosti vlastodržaca.[46] Upravo takvu težnju oholih za gospodarenjem opisuje i Dživo u *Skupu: Druzi su naravi tvrde, od kamena, kojijem para da su razumni, a š njimi se ne može govorit. Tihi ljudi tizijem paraju ludi; gospoctvo u glavi njeko nose s oholasti čijem hoće da je sve na njih način, a to je što se zove barbarija; što hoće i scijene njih htjenje da je razum. Razlog u njih glavi ne ima mjesta, oholas tuj sjedi i tvrdoglavstvo. Ti su ljudi indiskreti, bez milosrđa, ti ljudi pravdu riječmi i oholasti brane, a oni su nepravi, kad su indiskreti.*[47]

---

43 U nekim su varijacijama sheme *vitia cardinalia* na popisu bile i *superbia* i *vanitas/vanagloria*, a konačnim ustustavljivanjem u skolastičkoj teologiji spojene su u jedan grijeh: *superbia*. Više o transformacijama *superbia* vidi Michael Eric Dyson, *Pride. The Seven Deadly Sins,* New York: Oxford University Press, 2006. Psihoanalitički pristup narcisoidnosti nudi Norma Tasca, "Pour une sémiotique de l'orgueil", *Semiotica,* vol. 117, 2/4 (1997), str. 345-356. Motiv oholosti u književnosti analizira Donald Greene, "Pride", *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, L-Z. Vol. 2. Jean-Charles Seigneuret (ed.), New York: Greenwood Press, 1988, str. 990-7.

44 Takvo je shvaćanje u skladu s katoličkom moralkom: *superbia* se definira kao korijen svakog zla ("A superbia initium sumpsit omnis perditio", *Tobija* 4,13) te svi grijesi rastu iz nje kao iz svoga korijena, iz svoga stabla. "Oholost je i simbolički i teološki grijeh; ona je duboko ukorijenjena u podlozi svakog životnog i svjetovnog nazora. Luciferova oholost je početak i uzrok svake pokvarenosti." (Johan Huizinga, *Jesen srednjeg vijeka,* Zagreb 1991, str. 23). O primatu grijeha *superbia* svjedoče i metafore koje ju opisuju: "Le due immagini impiegate da Gregorio delimitano il campo metaforico entro il quale si svilupperà la storia della superbia: volta a volta comandante, re o regina, madre, radice, capostipite, la superbia denuncia subito la sua specificità e la sua differenza rispetto agli altri vizi, proclamando un primato che è genealogico prima ancora che politico." (Carla Casagrande i Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo.* Torino: Giulio Einaudi, 2000, str. 6).

45 Leo Košuta, "Pravi i obrnuti svijet u Držićevu 'Dundu Maroju'", *Mogućnosti*, br. 11, 1968, str. 1356-1376, i br. 12, str. 1479-1502, ovdje str. 1489.

46 O transformaciji oholosti definirane kao grijeh vladara koji zanemaruje zajedničko dobro u grijeh pobunjenika protiv legitimnog političkog autoriteta vidi Rhonda L. McDaniel, "Pride Goes Before a Fall: Aldhelm's Practical Application of Gregorian and Cassianic Conceptions of *Superbia* and the Eight Principal Vices", *The Seven Deadly Sins. From Communities to Individuals,* Richard Newhauser (ed.), Leiden-Boston: Brill, 2007, str. 95-110.

47 *Skup* IV, 8. Takav opis oholih ljudi odgovara definiciji oholosti u *Spovidi općenoj:* "oholost

Varijaciju takve definicije oholosti/tvrdoglavstva primjenjuje i Kotoranin na Arkulina, kojim je ohola oholost tako vladala da se nije moglo s njim živjeti: *Ančicu dasmo mu za ženu, ma s kontradotom, i abašasmo njegovu superbiju. Njeka superbija superbijoza regnava in lui di manera e di tal sorte, er se ne mogaše š njime život životovat.* (*Arkulin,* V, 7). Osim na generaliziranoj razini, dakle, likovi kojima se neki vid oholosti može pripisati ponajprije su muški (Maro i Popiva iz *Dunda Maroja*, Arkulin iz *Arkulina*, Tripče i Pedant Krisa iz *Mande*, Niko i Zlati Kum iz *Skupa* te Radat iz *Tirene*) što otvara potencijalno zanimljive implikacije za rodnu politiku Držićevih drama.

Kao ravnoteža urotničkoj i *muškoj*, *ozbiljnoj* strani oholosti, nerijetko vezanoj za "vlast" i "intelekt", prikazana je i njezina *ženska*, *laka* strana: *vanitas*/taština. Lauri, u skladu sa žanrovskom konvencijom, pristaje takva vrsta oholosti. Tako će Pomet komentirati: *Signora Laura, – znam kad se i Manda zvaše u Kotoru, – non tanta superbia! Sad mi toškano govoriš, a naši smo, ili hoćemo ili nećemo. Neće vazda jednako brijeme bit: za slatkijem ljetom dođe i gorka zima; i ti cvijet od ljeposti, kojom se oholiš, mogao bi i kozomor još potlačit.* (*Dundo Maroje* I, 2). Osim Laure u galeriji taštih, narcisoidnih ženskih likova kolektivno se pojavljuju nevjeste, i to u istim kontekstima u kojima im buduće svekrve pripisuju lijenost i/ili svadljivost. Tako najžešća kritika na nevjeste izvire u iskazu Dobre u *Skupu* (III, 1) i Stojne u *Tireni* (II, 6), gdje se k tome sasvim izravno aludira na mit o Narcisu: *Nevjeste t' mi sade očasti sve goje,/ o kući ne rade, na gizde nastoje./ Njih je taj posao vas obrve tančati/ i laštiti obraz, - ne presti ni tkati;/ i sve se* ***nadzirat nad bistra jedzera****,/ i gizde tuj smijerat vazdan do večera./ U kose uvijat i biser i zlato / i ludo se smijat nastoje sve na to.*

Konstrukcija *ženske* strane grijehā koji su u ovom prizoru predstavljeni (lijenost, srditost/svadljivost i oholost) otvara pukotinu kroz koju se reflektira svakodnevno-suvremena stvarnost te se uočavaju društvene i konvencionalne norme, rodne i dobne uloge, konflikti pretočeni u generacijske sukobe, inkompatibilnost različitih poimanja svijeta i života, odnosno mijene sustava vrijednosti i novi obrasci života mladih žena kao i važnost kakva se pridavala uređivanju tijela i odjevnoj praksi.[48]

ishodi od četirih stvari. Prvo od bogatastva, drugo od lipoti, treto od moćnosti, četrto od mudrosti. Od kuda superbija po svetom Avgustini govori se jedno razširen'je misli, ka bi otila gospodovati da umi veće od inih ki umiju već od njega. Ošće ishodi ta superbija kada je človik mudar ali ima ko koli dobro i misli da po svom dostojanstvu Bog mu daje ali misli da po svojem človičastvu ima to dobro. I misli da ima to do sebe, a ne od Boga. Od kuda govori sveti Avgustin: Ako je Bog od ohologa an'jela učinil djavla, ča oće učinit od človika neposlušnoga." (*Spovid općena*, Senj, 1496, nav. dj., str. 17)

[48] Više o "tekstualnoj konstrukciji stvarnosti" i antropološkoj upitanosti nad Držićevim djelima, kao i o implikacijama koje se mogu iščitati iz odjevne prakse i uređivanja tijela vidi Valentina Gulin Zrnić, "O jednom pristupu drugom spolu u tri čina. Kaleidoskop ženskih slika u Dubrovniku 15. i 16. stoljeća", *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti,* Ž. Benčić i D. Fališevac (ur.), Zagreb, 2006, str. 103-132. Vidi o tome i poglavlje "Odjeća muškaraca i žena i zabrane pretjerane raskoši" Slavice Stojan, *Slast tartare,* nav. dj., str. 187-196. O svezi grijeha i odijevanja, odnosno nepostojanja "semiotically innocent fashion" posebno je zanimljiva studija "Dressed to the Sevens, or Sin in Style:

Funkcija tako predočenih grijeha uglavnom se iscrpljuje u svojevrsnoj društvenoj satiri – nudeći lepezu kritike neprihvatljivih žudnji – i izazivanju smijeha po principu analogije.

S druge strane, *muška* strana pojedinih grijeha (oholost, lijenost, zavist, srdžba) sugerira *ozbiljnije* implikacije, pridonosi individualizaciji identiteta pojedinih likova, utječe na oblikovanje pojedinih prizora i eksplicira motiviranost radnje. Takva uporaba grijehā nema smijeh kao primarni cilj – iako *muške* mane mogu biti izvrgnute ruglu, nego je nositelj etičkih poruka o društveno (ne)prihvatljivim ponašanjima i žudnjama. Drugim riječima, usredotočivanje na prisutnost i specifičnu obradu tradicije "grešnog govora" u Držićevu dramskom opusu omogućuje nam da nešto novo saznamo i o u držićologiji još uvijek nedovoljno istraženim, a važnim i zanimljivim, pitanjima roda.

Drugi prizor: Proždrljivost *della grassezza*, "siti magarci" i stari pohotnjaci

Vjerojatno su najzabavniji Držićevi grijesi oni tjelesni/puteni, tj. *gula* / proždrljivost[49] i *luxuria* / bludnost, koji su i tradicionalno blisko postavljeni – povezuje ih apetit, udovoljavanje nagonu, uživanje u požudi.[50] Konstrukcije *gula* i *luxuria* primjenjive su i na antropološku konstantu koju predstavlja opozicija staro – mlado. Ljubav mladih Radat opisuje kao ljubav punih trbuha, pa kao simbol vulgarnih i dokonih mladih gospodičića uzima "sito magare" (*Tirena,* II,5), dok je također opisano i drugo lice ljubavi mladih kao prirodni odnos prema seksualnom libidu (Kamilo, Rade itd.). S druge strane stoje stari pohotnjaci Arkulin, Grižula i Pedant Krisa, vjerojatno najkomičniji Držićevi likovi, bilo zbog nesklada između svoje dobi i mladenačkoga erosa, bilo zbog svoje požude i načina njezina ekspliciranja.[51] Što se tiče proždrljivosti – neumjerenosti u jelu i piću – u galeriju likova lako bi se smjestili: Pomet Trpeza,

---

Fashion statements by the Deadly Vices in Spanish Baroque *Autos Sacramentales." The Seven Deadly Sins. From Communities to Individuals,* Richard Newhauser (ed.), Leiden-Boston: Brill, 2007, str. 145-182.

49 O intrigantnoj i paradoksalnoj povijesti tog smrtnog grijeha vidi Francine Prose, *Gluttony. The Seven Deadly Sins,* New York: Oxford University Press, 2006; William Ian Miller, "Gluttony", *Representations,* No. 60 (Autumn, 1997), str. 92-112; kao i suvremene preoblike pretjerane žudnje za konzumiranjem: Pia Brinzeu, "Sins and signs: Modern disguises of gluttony", *Semiotica* 117-2/4 (1997), str. 231-238; Jean Umiker-Sebeok, "The semiotic swarm of cyberspace: Cybergluttony and Internet Addiction in the global village", *Semiotica* 117-2/4 (1997), str. 239-297.

50 Ili riječima F. Prose: "Like lust, its sister transgression, the sin of gluttony reflects a constellation of complex attitudes toward the confluence of necessity and pleasure. Unlike the other deadly sins, lust and gluttony are allied with behaviors required for the survival ot the individual and the species." (*Gluttony,* nav. dj., str. 8). O svezi tjelesnih užitaka također vidi Gabriele Taylor, *Deadly Vices,* New York: Oxford University Press, 2006, str. 92-109.

51 Dio je komike tih likova i ironizacija ljubavne lirike. Vidi Tomislav Bogdan, "Držićev antipetrarkizam", *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse,* nav. dj., str. 61-78.

Ugo Tudešak, Maro, Popiva i Bokčilo iz *Dunda Maroja*, Tripče de Utolče iz *Mande*, Arkulin Milov i Vlah Kučivrat, iz *Arkulina*, Obložder iz *Pjerina*, Vukodlak iz *Venere i Adona*, dok bi mjesto radnje bilo predvidljivo: gostionica *Alla Grassezza* (na kojoj je znak maloga boga koji se davi u kulenima i djevenicama).[52]

Prema Z. Mrkonjiću Držićev se teatar može definirati kao "opsežna apologija tjelesnosti" odnosno "'kraljevsko mjesto tijela kao središta oko kojega se strukturira Držićevo viđenje".[53] Takvoj definiciji zacijelo najviše pridonosi Pometov spektakl i svečanost hranjenja: *A para nam sad smo sjeli na trpezu, a tri ure su prošle, a u delicijah smo, u raju smo; pak se na slano, pečeno! Oh, oni odor, odor za svakoga nemoćnika ozdravit! Ma ovo mi moga Tudeška namuranoga; ma bogme sam ja namuraniji na njegovu trpezu neg on na sinjoru. I poću š njim u zemaljski raj, gdje se ima što se žudi; a riječi ću ostavit i spovijedat mirom.* (*Dundo Maroje* I, 6)

Je li, kao što tvrdi L. Košuta, Držić u Pometovu monologu izvrgnuo ruglu gospodsko poimanje Raja i plemenita čovjeka izrazivši pučki san o Raju na zemlji i ujedno domet čovjeka nazbilj[54] ili je posrijedi "slika životne naslade, pohvala zdravu duhu u zdravu tijelu", kao što drži Lj. Šifler[55]? Ili je pred nama tek odjek *uživanja radi uživanja* – omiljene teme u traktatima 15. stoljeća prema kojoj "u uživanju doživljavamo u sebi provalu *bujice* slasti, a zaneseno uživanje u njoj jest raj"[56]? Zahvaljujući raznolikosti slojeva Držićeva teatra, suvremenim je očima svaka od tih tvrdnji relevantna, kao i psihoanalitička da "rableovski smijeh koji Pomet izaziva u gledatelju računa s njegovim potiskivanim načelima tjelesne ugode i tjelesnih užitaka."[57]

---

[52] U ikonografiji grijeha gostionica je tradicionalno "posvećeno" mjesto prežderavanja i emblem grijeha *gula.* Vidi Carla Casagrande i Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali,* nav. dj., str. 145-6. Tako i Hieronymus Bosch na slici *The Seven Deadly Sins* koja je nastala oko 1485-1500. scenu grijeha *gula* smješta u gostionicu. Više o tome: Martin Krampen, "The visual representation of the seven deadly sins in a tondo of Hieronymus Bosch", *Semiotica,* vol. 117, 2/4 (1997), str. 103-111, i Laura D. Gelfand, "Social Status and Sins: Reading Bosch's Prado *Seven Deadly Sins and Four Last Things* Painting", *The Seven Deadly Sins. From Communities to Individuals,* Richard Newhauser (ed.), Leiden-Boston: Brill, 2007, str. 229-256.

[53] "O Držićevoj teatralnosti", *Marin Držić: zbornik radova*, nav. dj., str. 456.

[54] Leo Košuta, "Pravi i obrnuti svijet u Držićevu 'Dundu Maroju'", *Mogućnosti*, br. 11, 1968, str. 1356-1376, i br. 12, str. 1479-1502, ovdje str. 1496.

[55] Ljerka Šifler-Premec, "Elementi filozofskoga i mitskog u djelima Marina Držića", *Dani hvarskog kazališta. Renesansa. Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Split: Čakavski sabor, 1976, str. 67-88.

[56] Lorenzo Valla, *De voluptate,* citirano prema Eugenio Garin /Euđenio Garen/, *Italijanski humanizam, filozofija i građanski život u renesansi.* Novi Sad, 1988, str. 67. Talijanski humanist nadalje tvrdi da je cilj čovjeka da sam sebe ne osakaćuje, već da razvija svoje djelatnosti i uživa u radosnom uzbuđenju duha i blagoj razdraganosti tijela. Stoga je znak istinske mudrosti uživati na ovom svijetu, priznajući vrijednost zadovoljstva kao svrhe rada te uživati na drugom svijetu božansku nagradu za rad. Valla, dakle, predlaže uživanje radi uživanja (*voluptatem propter se ipsam*). Parafrazirano prema isto, str. 65-67.

[57] Dunja Fališevac, "Stari Freud u posjetu Marinu Držiću (Smiješno i komično u Držića)."

Pomet je u ranijoj držićologiji poistovjećivan sa svojim tvorcem pa su i jedan i drugi dugo nosili negativna obilježja lakrdijaša, izjelice i proždrljivca koji misli samo na raskošnu trpezu, sve dok F. Čale nije takvim etičkim prosudbama ponudio protutežu ingenioznim pometovskim makijavelizmom.[58] Tako smo opet ušli u sferu podvojenosti/dvostrukosti: s jedne su se strane našli Pometovi *kontemplacijoni* o hrani, a s druge njegova filozofija akomodavanja. Da je tu karakterološku proturječnost ipak moguće pomiriti te da nije riječ o makijavelizmu nego njegovu ironiziranju, pokazao je M. Tatarin ističući da "razbrbljana *kulinarija* svemu daje jednu vrlo ljudsku dimenziju", odnosno da Držić time ne karakterizira Pometa, nego nastoji pokazati da smo svi "ljudi s potrebama": makijavelijanski *kontemplacijon* prati "naoko neobavezno iznošenje životnih istina" uklopljenih "u razgovore o bogatoj trpezi."[59] S takvim se promišljanjem vrlo lako složiti: Pometove apologije blagovanja nose neke druge implikacije i dimenzije, a nisu tek puko zagovaranje prežderavanja. Treba li onda Pometa isključiti iz kataloga likova kojima je pripisan grijeh proždrljivosti? Njegova je vizija zemaljskoga raja tako ekstatično opisana da je posve oslobođena doslovnosti:[60] Pomet hranu ne konzumira na sceni, nego sladostrasno izriče himne delicijama jakim metaforama i biblijskim slikama rajskoga obilja.[61] K tome, *gula* je ušla u sustav smrtnih grijeha po tome što previše jela i pića onesposobljava jasno razmišljanje i stvara zbrku u glavi.[62] Iz Pometovih više nego razboritih i mudrih promišljanja recipijent ne dobiva poruku da su nastala pod utjecajem proždrljivosti i gurmanske raskoši o kojoj kontemplira. Na koncu, u njegovu je primjeru divljenje hranidbenim blagodatima suprotstavljeno snazi volje i ostavljanju svega kad to traže okolnosti. Upravo su suzdržavanje i samodisciplina lijek od proždrljivosti te imaju status moralne vrijednosti, što čovjeka čini čovjekom a ne robom žudnji te ga okreće od njegovih životinjskih nagona.[63]

Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi. Zagreb: Ljevak, 2007, str. 118.

58 Vidi "Pometov makijavelizam. Od umjetničke vizije do urotničke zbilje", *Dubrovnik,* 3 (1967), str. 29-47.

59 "Držić i Machiavelli", nav. dj., str. 82.

60 Tako trbuh, prema Z. Mrkonjiću, prestaje biti organ da se prepunja, on otkriva svoju mnogo stariju, izvornu funkciju: on je vitalno središte tjelesne zbilje i osjetilo cjelovite tjelesne realnosti. Više o tome: Z. Mrkonjić, "O Držićevoj teatralnosti", *Marin Držić*: *zbornik radova*, nav. dj., str. 458-9.

61 O svezi raja i grijeha proždrljivosti vidi Carla Casagrande i Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali,* nav. dj., str. 124-148.

62 Tako je definirana i u *Spovidi općenoj*: "grlo aliti grih od grla jest jedna ljubav brezredna od naslajen'ja, ka jest v samoj slasti od okušen'ja. Od kudi sveti Bernardo govori: Grih od grla privodi človika na opojstvo i na vsaku nečistoću, i obuhiti mu misal i pamet, i razum, i daje nemoći i span'je, otamnjuje razum i shablja intelet aliti pametovan'je, od kuda ne za jednoga prasca, da za jednu jabuku bi zignan iz raja prvi človik." (Nav. dj., str. 45).

63 Usp. Susan E. Hill, "The Ooze of Gluttony": Attitudes towards Food, Eating, and Excess in

Ako su navedeni argumenti dovoljno uvjerljivi, onda Pomet ne spada u katalog proždrljivaca. S druge strane, protuargumente nudi *mitska predaja* o količini koja stane u Pometov trbuh[64] – i njegov gargantuovski apetit – pa je time njegovo mjesto u katalogu proždrljivaca i pijanaca ambivalentno. U svakom slučaju, Pometove kulinarske vizije važne su jer izazivaju optimizam slatkoga smijeha te stvaraju ravnotežu između filozofskih razmišljanja o životnim istinama i gorčine smijeha koji proizvodi ostatak komedije.[65]

S nešto se manje dubioznosti veselom društvu koje povezuje grijeh *gula* mogu pridružiti Bokčilo, Popiva i Obložder, i to zahvaljujući prikladnosti svojih imena, kao i Vukodlak koji se hvali svojim nasiljem nad vinom: *Ja sam Grizivino a nijesam Vukodlak:/ grizem, žvem, ijem vino brz, krjepak, hitar, lak./ Uklon' se svak meni, knezu Grizivinu.*[66] Konstrukcija grijeha *gula* na primjeru takvih likova i njihove pretjerane brige za tjelesnim uživanjem uz deriviranost iz srednjovjekovnih popularnih komičnih moraliteta[67] tradirana je paralelno i iz vesele karnevaleskne – bahtinovsko-rableovske – kulture.

Neumjerenost u piću Držićevi likovi izravno prizivaju u njezinu doslovnom značenju (*gula – grlo*):

Svojta: *Te nas haljine ne delektaju; tvoje pitje vele je, pa ti je dosle učinilo. Dobro znamo, kad vino uliješ u tvoju* ***gulu****, u tvoj trbuh, uljeze dženeracijon vragova u tebe – djed i pradjed, otac i sin, i vražija mati.* (*Mande* V, 1).

---

the Middle Ages. *The Seven Deadly Sins. From Communities to Individuals,* Richard Newhauser (ed.), nav. dj., str. 57-70, ovdje str. 68.

64 Na primjer kada Popiva opisuje Pometa: *er ti nijesi s trbuhom ki se ne može nigda napunit i s usmi od zmaja ki ne žive neg proždire, u njegovi kući da ga objednom živa proždreš i iziješ i da se udaviš.* (*Dundo Maroje,* I, 5, str. 316). *Metastaziranje* Pometova trbuha pronicljivo razotkriva Lada Čale Feldman: "Moć o kojoj je riječ, naposljetku, predstavlja samo izvorište dekonstrukcijskog pothvata, jer posrijedi je moć jezika, dana isključivo onima koji uviđaju da je njegov jedini referent (i Pometov jedini Gospodar, kako sam tvrdi) doista doslovna, fiziološka rupa, proždrljivi bahtinovsko-karnevalski trbuh, koji je vječito prazan (*ijem a lačan sam; što veće ijem to sam lačniji*), vječito spreman progutati svijet i njegova sukobljena kulturna značenja, poslužena na Pometovom zamišljenom banketu što hrani i oslobađa neobuzdani govor, ključno poprište renesansnog samooblikovanja (...)" ("Pomet – Greenblattov Jago? Samooblikovanje, improvizacija moći i kulturna tjeskoba u Držićevu *Dundu Maroju*", *Forum,* 4-6 (2007), str. 572-591, ovdje. str. 590).

65 Usp. D. Fališevac, "Stari Freud u posjetu Marinu Držiću", nav. dj., str. 125.

66 *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena,* 1. prizor, stihovi 11-14, str. 286.

67 Komično simbolička imena likova kao Popiva, Obložder, Grizivino mogu se pronaći u tradiciji prikaza *La Guerra di Carnevale e di Quaresima.* Tako M. Marulić u *Pokladu i Korizmi* uvodi imena Vinogriz, Trbuško, Svejil, Grizil, Radopek i drugi. Dakako, takvi Držićevi likovi imaju svoje mjesto i u sustavu renesansnih komičkih tipova. O tome vidi Boris Senker, "Likovi u Držićevim plautovskim komedijama i renesansni sustav komičkih tipova", *Umjetnost riječi,* 2-3 (1996), str. 179-194. Također vidi o dodirima Držićeva dramskog stvaralaštva s komičkom baštinom Franjo Švelec, *Komički teatar Marina Držića,* Zagreb, 1968, posebno str. 87-225.

Citat se odnosi na Tripčeta[68] kojeg svi optužuju kao lažnog svjedoka upravo zbog njegova prekomjerna pijančevanja – tako njegov grijeh logički utječe na njegovu sudbinu, odnosno postaje opravdanjem preokreta u radnji komedije. Čini se, osim toga, da u oblikovanju Tripčetova karaktera znatniju ulogu imaju drugi grijesi, osobito oholost i srdžba. U potonjoj on tako plamti da želi Mandi nanijeti što veće zlo te je njegovo djelovanje u drami uglavnom usmjereno upravo tome cilju. Ako, dakle, komediju promatramo kroz tako profiliranu višedimenzionalnost Tripčetova lika, onda se otvara mogućnost interpretacije njezina završetka kao kazne za njegovo društveno nepoželjno ponašanje. To bi značilo da je grijeh *luxuria*[69] – prijestup njegove žene Mande – manje težak, štoviše, da je njezin preljub opravdan. Dovode li se time u pitanje moralne vrijednosti društva ili je riječ o "dvostrukom moralu"? Ili trebamo – zahvaljujući aluziji Mandina imena na slavnu biblijsku pokornicu Magdalenu – povjerovati njezinom zavjetu?[70]

MANDE: Ako se sada od ovoga perikula i od ove sramote slobodih, veće Mande ne bude o ljubavi radit ni se veće stavljat na ovo perikulo. Blažena sveta Djevo Marijo, ti me sada pomozi, a veće ne budem nigdar sagriješiti. (*Mande* IV, 7)

Stjecište je svih žudnji u toj komediji Mande – gotovo svi muški likovi (Pedant Krisa, Lone de Zauligo, Turčin[71]) žude za njom. Strukturne razine drame dakle povezuje požuda, a glavni je pokretač dominantne fabularne linije preljub žene. No žena nije kažnjena nego, naprotiv, na kraju svi izriču hvalospjeve njezinoj svetosti. Žudeći su muškarci također zadovoljeni: Turčin je dobio sestru, Lone je dobio kćer, Krisa je dobio svoju ženu. Početak je drame obilježen razaranjem bračnih odnosa, a kraj obnavljanjem i bračnih i obiteljskih. Tako predočena – i spretno iskorištena – *luxuria* postaje pokretačko sredstvo, sredstvo prepoznavanja i objedinjavanja.

---

68 O ovom posve drugačijem, novom liku/karakteru u Držićevu opusu vidi Dunja Fališevac, "Rezignirani renesansni 'junak' Tripče", *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse,* nav. dj., str. 117-132.

69 Više o grijehu požude vidi Simon Blackburn, *Lust. The Seven Deadly Sins.* New York: Oxford University Press, 2004. Suvremene se rasprave o tom grijehu ponajprije vrte oko genitalija: Jørgen D. Johansen, "Unruly genitals: Psychoanalysis: The disappearance of sin?", *Semiotica,* vol. 117, 2/4 (1997), str. 299-313.

70 Tome bi u prilog išle i Mandine riječi koje opravdavaju njezin čin: *A bogme t' ne uzeh zla brimena s onjezijem dubrovačkijem vlastelinom, tako i ne nadavši se da bi se Tripče, moj muž, i drugovja opio, da se ja ovakoga dobra brjemena nauzmem; er bogme t' š njime ne znam što je dobro ni što je dobar dan. Luda sam i dosle bila, er nisam uzela dobro kad sam mogla. Ma, brižna, je li se Tripče rastriznil? Da uzazna er sam nadvoru bila, zaklal bi me!* (III, 2). U *Mandi* postoji kršćanska svijest da je *luxuria* smrtni grijeh: Džove Krisi nakon dolaska Mandine svojte: *Da te s Mandom sad ovi nađahu, kako sad ovdi prođaše? Zaklahu te nečovječe, ne imaše kad Jezusa rijet, ter bi život i dušu izgubio! Brižna ja s tobom,* ***u smrtnomu bi grijehu umro****!* (*Mande* V, 3, str. 523).

71 Pod krovni pojam koncepta *luxuria* spada i sodomija koja se ovdje vezuje uz Turčina, lik koji je određen etnonimom a ne vlastitim imenom. Za analizu stereotipnih kolektivnih predodžbi Dubrovnika o Turcima vidi Davor Dukić, "Jedan Držićev Turčin." *Sultanova djeca. Predodžbe Turaka u hrvatskoj književnosti ranog novovjekovlja.* Zadar: Thema, 2004, str. 68-71.

Dominantne se fabularne linije u još jednoj Držićevoj komediji – u *Dundu Maroju* – strukturiraju oko žudnje za imanjem/posjedovanjem: Maro i Ugo žude za Laurom, dok Dundo Maroje žudi spas svojih dukata. Na koji način, dakle, novčane i seksualne žudnje tu utječu na obiteljske odnose? Otac zaboravlja da je otac zbog žudnje za zlatom, sin zaboravlja da je sin zbog žudnje za kurtizanom.[72] Produkt i jedne i druge požude jest gubitak očinskog/sinovskog identiteta, pa je neočinsko i nesinovsko ponašanje zrcalno postavljeno: modus sinovljeva fenganja urađa očevim fenganjem. Usto, na sličan se način oba lika poistovjećuju s objektom svoje žudnje: Maroje lamentira da je *ruinan* jer mu sin troši njegove dukate (*Jaoh meni, (...), - sina koji me je ruinao, koji me je rasčinio, sina koji je zlu skulu naučio. Jaohi, pet tisuć dukata!*, I, 1,), a Maro je *ruinan* jer će ostati bez Laure: *Ah, lakomosti od otaca! A oci vragovi, neprijatelji mira i goja i kontetna od sinova! Desponjao se je u Rim za ruinat me, za umorit me! Krudeo čovjek, veće ljubi dinar neg sina, jednoga sina koga ima.* (...) *Hajme, sinjora Laura, strah me je er te ću izgubit, strah me je er ću i život izgubit.* (II, 15). Identitet trgovca egzistencijalno određuje novac, odnosno njegovo ulaganje u robu i stvaranje legitimnoga profita,[73] stoga očevo umiranje za dukatima još više naglašava neodgovornost rasipnoga sina, koji umjesto ulaganja u razvoj trgovine novac troši u "neprirodne" svrhe. Maro je, k tome, dvostruki prijestupnik. Krovni je grijeh za *prodigalitas* ne samo *gula* nego i *luxuria*: prekomjerno trošenje na skupa jela i pića kao i na putenu ljubav. Je li *Dundo Maroje* onda "priča" o lakomom ocu ili o rasipnom sinu? Teško je kratko i jednoznačno odgovoriti na to pitanje. Za sada se može konstatirati da bi svaki relevantan odgovor otvorio nove dimenzije interpretiranja *Dunda Maroja* te da bi trebao uspostaviti relacije prema biblijskoj priči o rasipnom sinu i značenjskim aspektima trošenja očeve baštine s bludnicama.[74]

U Držićevu teatru karnalni grijesi sugeriraju drukčije funkcije: nisu destruktivna intervencija čiji su rubovi označeni žudnjom za duhovnom snagom i zajedničkim

[72] Utjecaj novčanih i seksualnih žudnji na osobno i kolektivno pamćenje najbolje opisuje Pijerov komentar: *Oni reče: 'Vrag uzeo oca i tko ima oca!', i para da sad svi mladi ovu molitvu kantaju mješte letanija. Smiješni su ovi oci: ne spomenuju se er su oni u mlados mahnitiji od nas bili. Imali bi nas puštat da živemo na naš način, a mi bismo pak naše sinove puštali da živu na njih način u libertati.* (*Dundo Maroje,* II, 2, str. 327)

[73] Vidi studiju o ulogama trgovaca Mariangele Tempera "'Now I play a merchant's part': The Space of the Merchant in Shakespeare's Early Comedies", *Italian Studies in Shakespeare and His Contemporaries.* M. Marrapodi & G. Melchiori (ed.), University of Delaware, 1999, str. 152-164.

[74] Zanimljiva je činjenica da je *Dundo Maroje* prvi put preveden na finski i prvi put Europi prikazan pod naslovom *Rasipni sin* (*Tuhlaripoika)* u Helsinkiju 6. IV. 1945, dok je drugi prijevod dobio novi naslov: *Ukko Marojen Dukaatit*. Također je zanimljiv komentar norveške prevoditeljice *Dunda Maroja* Siri Teige*:* "svaki pojedini karakter iz te komedije lik je sa sedam smrtnih grijeha. Ni jednom ne manjka oholosti, škrtosti, zavisti, srdžbe, bludnosti, neumjerenosti u jelu i piću, lijenosti ili nehaja." (*Večernji list*, 24. 2. 2003). Citirano prema Luko Paljetak, "Pogovor" u: *Dundo Maroje,* Luko Paljetak (ur.), Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik / Dubrovačke ljetne igre, 2008, str. 1654, 1658.

dobrom, njihov kulturalni konstrukt snažnije pamti sadržaje karnevalske kulture. U tom prepletanju i profiliranju svjesnog prepuštanja ropstvu strasti dopušteno je – štoviše, obredno propisano – slaviti svečanost tjelesnoga principa: glumišna je izvedba središte karnevalskog svetkovanja.[75] No u tom *poganskom* nesputanom slavlju sačuvana je – premda dinamično preoblikovana – i paradigma kršćanskog poimanja grijeha koja sudjeluje u nijansiranju likova te na nov način otvara složene strukturne razine Držićeva teatra.

Treći prizor: Lakomost – *od zlata zla ljubav*

Važniji likovi kojima se grijeh *avaritia/cupiditas*[76] može pripisati su: Skup, Dundo Maroje, Sadi Žudio, Gianpaulo, Lessandro, Arkulin, Pjerinov otac, Polinesto.[77] Držić najčešće tematizira upravo lakomost (*Skup, Dundo Maroje, Arkulin, Džuho Kerpeta, Pjerin, Grižula, Hekuba*), odnosno žudnju za imanjem/posjedovanjem, dakako, ponajprije materijalnih vrijednosti metonimiziranih svjetlucavim i zamamnim zlatom, koje je kadro čak i ljubav preobraziti: amor više nije amor, nego dobiva novo značenje – *zlato je amor*.[78] Takva idolatrijski obojena definicija zlata oprimjeruje promjene prema stjecanju bogatstva koje su se dogodile tijekom 15. stoljeća,[79] odnosno u skladu je s vrijednostima građanskog trgovačkog društva u Dubrovniku Držićeva

75 Tu je problematiku istražio Boris Senker, "Karnevalsko u *Dundu Maroju*", *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse*. Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas (ur.), Zagreb: Disput, 2009, str. 147-173. Također vidi čitanje Držićevih koncepcija tijela i tjelesnosti koje Leo Rafolt promatra u skladu s, između ostaloga, bahtinovskom funkcijom karnevalizacije i groteske. "Držićeve koncepcije tijela i tjelesnosti i istraživanje seksualnih alteriteta u ranom novovjekovlju", *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse,* nav. dj., str. 79-116.

76 O lakomosti/škrtosti vidi studije Richard Newhauser, *The Early History of Greed: The Sin of Avarice in Early Medieval Thought and Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000; Phyllis A. Tickle, *Greed. The Seven Deadly Sins.* Oxford Univeristy Press, 2004; Gabriele Taylor, *Deadly Vices,* New York: Oxford University Press, 2006, str. 31-52.

77 Među lakomce bismo trebali uvrstiti i ženu koju Kerpeta opisuje u *Džuhi Kerpeti* (*s lakomom [ženom] – ormar je pun svega koji se ni na Božić ne otvara*), međutim, kako se ona tek ilustrativno spominje, ovdje neće biti razmatrani takvi primjeri. U vezi s ponuđenim psihološkim portretom, tek ću primijetiti da bi se takva definicija očekivala za škrtost a ne za lakomost.

78 Riječ je o kanonskom citatu kojemu se pripisuje društvena satira a izgovara ga Skup: *Amor nije amor, zlato je amor, zlato stare – mlade, lijepe – grube, svete – griješne, svjetovne – crkovne pridobiva. Zato se sada zlati osli dokturaju, er su zlatni: vas je u njih razum, pritilo, lijepo, bogato, mudro; zlatu se i prvo mjesto dava*. (*Skup*, I, 5, str. 434)

79 O tim promjenama najbolje svjedoče polemike izazvane apologijom – premda je zamišljena kao kritika – koju je iznio Poggio Bracciolini u svom dijalogu *De avaritia* (1428/1429) objašnjavajući prirodnost žudnje za novcem i korisnost u građanskoj zajednici, uspoređujući njegovu ulogu za grad s krvlju za pojedinog čovjeka. (Više o raspravama i filozofiji P. Bracciolinija: Eugenio Garin, *Umanisti artisti scienziati. Studi sul Rinascimento italiano,* Roma, 1989, str. 49-73; i Eugenio Garin, *History of Italian Philosophy,* Vol. I, Amsterdam – New York, 2008, str. 182-185)

vremena.[80] Duboke strukturne promjene europskoga društva u doba trgovačke revolucije (između 11. i 14. stoljeća) korespondiraju s moralnim vrednovanjem ljudi prema stjecanju/posjedovanju materijalnih dobara te u tradicionalnoj shemi glavnih grijeha *superbia* – kao grijeh feudalnoga društva – gubi mjesto prvenstva koje preuzima *cupiditas/avaritia* – kao grijeh nove elite građanskoga/trgovačkoga društva.[81]

Formuliranje nove kršćanske etike primjerene novom društvu artikuliraju i Držićevi likovi. Zlati Kum kliče: *Lakomosti, uzrok si od svijeh zala!*, a to u replici potvrđuje i Skup: *Istinom lakomos je zlo sjeme koje vele zao plod dava, i kuga je od svijeta*. (*Skup*, III, 10, str. 450). U Držićevim proznim komedijama središte koje upravlja svim odnosima upravo je trgovina[82] te se zaplet i rasplet konstruiraju oko kompleksa *avaritia/cupiditas,* odnosno eksplicitno oko trgovačkog poslovanja, akumuliranja i zadržavanja dukata: Skup *prodaje* kćer starcu da bi mogao zadržati *tezoro* samo za sebe; Maroje je doputovao do Rima *da iz jame beza dna izme imanje*[83] pa trguje sa sinom i preko sina; Arkulin bi htio ženu, ali ne da ni dinara; Pjerinov otac mimo sinovljeve volje dogovara kupoprodajnu transakciju ženidbom, a Pluton ispovijeda svoju krivicu[84] davanja blaga naslijepo. Stjecanje i posjedovanje materijalnih dobara i novca – Drži-

80 Riječima Zdenke Janeković Römer: "Trgovina je utjecala na njihov mentalitet i običaje, stil života i vrijednosti". (*Okvir slobode. Dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma,* Zagreb – Dubrovnik 1999, str. 52-3). K tome, upravo je trgovačko usmjerenje dubrovačkog gospodarstva utjecalo na strukturu gradske elite, a temeljni kriterij izdvajanja vodeće skupine u gradu bilo je, dakako, bogatstvo. (Vidi Z. Janeković Römer, nav. dj., str 41-90). Tako će i Filip de Diversis, u III. poglavlju *De politia Ragusina*, zaključiti da u tom gradu obnašaju vlast "mercatores, qui nobilitatis titulo gaudent" (p. 52).

81 Na tu promjenu u taksonomiji grijeha – lakomost kao tjelesni/materijalni grijeh zamjenjuje oholost kao duhovni grijeh na prvom mjestu ljestvice glavnih grijeha – ponajprije je utjecao novac. Lester K. Little komentira: "A social effect of economic change worthy of attention has to do with the substitution of money for certain personal relationships. (...) These relatively new phenomena – living among strangers and using money – were closely associated because money is what makes it possible for strangers to cooperate; money, which Max Weber called 'the most abstract and impersonal element that exists in personal life,' can be thought of as a medium of exchange acceptable to strangers." ("Pride Goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom". *The American Historical Review,* Vol. 76, No. 1. (Feb. 1971), str. 16-49, ovdje 29-30, 37).

82 Monica Patridge smatra da je atmosfera sve jačeg trgovačkog rivalstva u kojoj su građani Dubrovnika bili primorani sve bezobzirnije konkurirati strancima (pa čak i međusobno) izazvala Držićev interes za Plautovu *Aululariju* te inicirala pisanje *Skupa*, a potom originalnijeg *Dunda Maroja*. Stoga zaključuje da je *Aulularija* za Držića bila više od pukoga književnog uzora: "naučila ga je da uvidi da su teme za drame prisutne oko njega u Dubrovniku njegova vremena." ("Odnosi Dubrovnika s Londonom u vrijeme Marina Držića 1508-1567.", *Marin Držić: zbornik radova,* nav. dj., str. 28-32).

83 Maroje, *Dundo Maroje*, I, 1, str. 308.

84 *O, lakomosti od zlata, kudi se prostireš?! Po mirijeh se bogataca penješ. Ja sam sve kriv, poznavam moj grijeh, i spovjedavam ga; po meni mnozi u vas život ne vide zlata i mru od glada, a mnozim zlato rđavi u škrinjah. A to sve izhodi odkle oči izgubih, – ne vidim tkomu davam; er da vidim, inako bi stvari prošle.* (*Džuho Kerpeta,* str. 422).

ćeva ključna tema – služi, prema Z. Kravaru, kao polazište za "psihološku i retoričku karakterizaciju".[85]

Lakomost je tradicionalno muški grijeh, grijeh staraca, trgovaca i onih koji privrđuju/*barataju* s dukatima,[86] pa su se upravo takvi smjestili u katalog Držićevih likova. Međutim, oni su u svome požudnom stanju – premda utjelovljuju i tipske karakteristike[87] – toliko različito prikazani i individualizirani da posve nadilaze zajedničku im poveznicu.

Kompleks *avaritia*/*cupiditas* upućuje na dvije stvarnosti: na lakomost, kojom se želi steći što više, te na škrtost, kojom se žele zadržati materijalna dobra samo za sebe. Drugi se pol takve definicije može primijeniti na Skupa koji samim svojim imenom utjelovljuje *cupiditas,* a uz to je i lihvar.[88] Slikom pakla od početka se komedije

---

85 Zoran Kravar, "Dva kratka priloga o Marinu Držiću", *Putovima kanonizacije,* nav. dj., str. 863.

86 Istraživanja proučavatelja lakomosti – riječ je o više od 175 ilustracija u Indexu kršćanske umjetnosti – pokazala su da je *avaritia* obično povezana s trgovcima i s Judom što je popraćeno objašnjenjem: "Judas mercator pessimus significat usurarios." O vezi Židova s trgovinom i lihvarstvom vidi Lester K. Little, "The Function of the Jews in the Commercial Revolution", *Povertà e ricchezza nella spiritualità dei secoli XI e XII. Atti dell' VIII Convegno storico internazionale del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale,* Todi, 1969, str. 271-287; Također vidi Peter Berek, "The Jew as Renaissance Man", *Renaissance Quarterly,* vol. 51, No. 1 (1998), str. 128-162.

87 Premda su Držićevi škrtci u stručnoj kritici često završavali u istoj vreći s plautovskim tipovima eruditne komedije, obično je naglašavano i odstupanje od modela tradicionalne komediografije. Vidi F. Švelec, nav. dj.; B. Senker, "Likovi u Držićevim plautovskim komedijama i renesansni sustav komičkih tipova", nav. dj.; F. Čale, "O životu i djelu Marina Držića", nav. dj.; D. Fališevac, "Stari Freud u posjetu Marinu Držiću", nav. dj.

88 To se zaključuje prema Skupovim riječima: *Mučno ti se dijeljam iz kuće, a ne more mi se smanje. Dužnik mi je obećao danas za vas dan platit njeke dinare: ako ne pođem, neću ih skodžat; ako pođem, tezoro mi perikula.* (I, 7, str. 435)
Posuđivanje novca i lihvarstvo bili su veliki kamen spoticanja u filozofskim i teološkim raspravama. Ekonomske misli Tome Akvinskog oslanjaju se na Aristotela prema kojemu treba mrziti zajam uz kamate jer time, zapravo, sam novac postaje produktivan i odvraća od svog cilja koji je bio olakšati razmjenu. Kamate umnožavaju novac: kao što su djeca po prirodi nalik roditeljima, tako je i kamata novac – potomak novca. Ukratko, neplodan novac mora ostati neplodan, formulacija "novac ne stvara podmladak" bit će često ponavljana na Tridentskom koncilu: *pecunia pecuniam non parit.* Lihvom se, dakle, smatra svaki zajam (*mutuum*) koji osigurava dobit jer to znači prodavati vrijeme u kojem je novac bio ustupljen: a vrijeme pripada jedino Bogu. No bilo je nemoguće zabraniti novcu da bude plodan, pa je jedno od rješenja kojem se pribjeglo bilo prepuštanje lihve Židovima. Tom se zabranjenom praksom, zapravo, bavilo cijelo društvo unatoč osudi, a "po zajam se ide potajno kao u javnu kuću" (Fernand Braudel, *Igra razmjene. Materijalna civilizacija, ekonomija i kapitalizam od XV. do XVIII. stoljeća.* Zagreb 1992, str. 640-648).
Što se tiče Držićevih lihvara, zacijelo su od Skupa zanimljiviji Židov Sadi, bankar Gianpaulo i trgovac Lessandro u *Dundu Maroju.* Korisna je literatura o problematici posuđivanja novca i lihvarstva Odd Langholm, *The Merchant in the Confessional. Trade and Price in the Pre-Reformation Penitential Handbooks.* Leiden – Boston: Brill, 2003; Janet Adelman, *Blood*

oštro ali adekvatno naglašava infernalan život s nakaznom škrtošću starca, kojega sluškinja Variva naziva đavlom. Sav se Skupov govor ostvaruje u semantičkom polju zlata, a njegova je opsesivna "*forma mentis* sva oblikovana u znaku samo jedne, univerzalne i sveprisutne kategorije, a to je misao na tezoro".[89]

Destruktivni su osjećaji posljedica Skupove fanatične opsesije te su ga učinili nesposobnim da komunicira sa svijetom koji može biti samo prijetnja: svatko je potencijalni kradljivac/ribaoda/nevaljalac koji bi ga mogao odvojiti od njegova zlata. Stoga je škrtac stalno u borbenoj pripravnosti – sluškinja Variva ga predstavlja kao starog psa koji na svakoga reži (I, 1) – te je ratnički kontekst, u skladu sa psihomahijskom tradicijom,[90] oprimjeren prizorima s Pasimahom, slugom Zlatoga Kuma. Bogatstvo potencijala dramske baštine ovdje je iskorišteno usporedbom pripremanja hrane[91] s pripremama za bitku:

PASIMAHA: *Amo za kapetanom zli ljudi, svijeh ću danaska dobrijem ljudmi učinit. Učinit ću vas da ste u vojsci velici bani: ti bandijeru da nosiš, a to je da ražanj vrtiš; a ti da šikaš u lumbarde, a to da u oganj puhaš, - dobru dušu imaš. A ti da si* sergente maggior, *da obskačeš s žmulićem ovamo i onamo, da u ordenanci vojska stoji. A ja ću kapetan od vitovalje bit, grašu ću mantenjat.* (*Skup,* II, 7)

Premda se takvoj *vojsci* – čiji je *kapetan blažen – kaštjeli svi pridaju* (III, 3), invazija na Skupovu kuhinju neslavno je završila po glavu Pasimahe[92] – miroljubivog kuhara

---

Relations. Christian and Jew in The Merchant of Venice. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2008; Murray Roston, "Sacred and Secular in *The Merchant of Venice*", *Sacred and Secular in Medieval and Early Modern Cultures.* Lawrence Besserman (ed.), New York: Palgrave Macmillan, 2006, str. 83-98.

89 Frano Čale, "O životu i djelu Marina Držića", nav. dj., str. 109. Upravo je po stilskoj impostaciji govora i funkciji stilema kojima se razotkrivaju psihološke, karakterne i moralne osobitosti Skup, prema analizi F. Čale, jedinstven lik u cijelom Držićevu teatru. (ibid., str. 106-116)

90 O asimilaciji psihomahijske teme u renesansno kazalište vidi poglavlje *The Psychomachia* u: Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil: The History of a Metaphor in Relation to his Major Villains,* nav. dj. str. 60-95. Ikonografija vrlina i mana tema su brojnih studija srednjovjekovne umjetnosti, posebno u tradiciji Prudencijeve *Psihomahije*. Jedna je od temeljnih monografija Adolfa Katzenellenborgena *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, London, 1939, reprint Toronto, 1989.

91 Prema Curtiusu "kuhinjski humor" najomiljeniji je izvor humora. Vidi Ernst R. Curtius, *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje,* Zagreb ²1998, str. 467-472. Više o Držićevoj komičkoj uporabi semantičkog polja jedenja, hranjenja i kuhanja vidi Roberta Reeder, "Satirical Devices in Marin Držić's Play *The Miser*", *The Slavic and East European Journal,* Vol. 21, No. 3 (Autumn, 1977), str. 366-377.

92 Pasimaha također nosi ime koje određuje njegovo ponašanje – i koje priziva psihomahijsku tradiciju – prema Švelecu "ime bi mu se možda moglo dovesti u vezu s grč. riječi *pas* = svak i *mahomai* = boriti se, tući se, pa bi složenica mogla označavati čovjeka koji se sa svakim bori ili tuče." (F. Švelec, *Komički teatar Marina Držića,* nav. dj., str. 343). Zapravo

s ratničkim rječnikom: *Razbijena smo vojska, vitovalju izgubismo, neprijatelji imaše viktoriju.* (III, 7) Skupov paranoični napad na kuhare izazvan je magičnom riječju *munjčela* koja – iako sud potreban za kuhanje, škrtcu može biti samo metonimija za zlato koje krije u njoj pa i na javi kao i *iza sna govori: 'Drži! Zlato! Munjčela! Uhiti! Lupeži!'* (I, 1). Prikaz se kuhinje kao bojnoga polja uklapa u karnevalsku tradiciju, a razmetanje vojnim rječnikom stilski je iskorišteno u komičke svrhe obrata i transponiranja sukoba Skupovih priviđanja u ludički demonstriranu *stvarnu realizaciju*.

Skupovo je ratničko raspoloženje prema svima izvor tradicionalnih pratilja škrtosti:[93] strahovanja i zabrinutosti, nemira i nesanice, nepovjerenja i nasilnosti, priviđanja te posvemašnje otuđenosti i gubitka osjećaja za stvarnost – što najbolje analizira on sam:

Ja ne znam što ću, ja nijesam sikur s ovom čeljadi, ja sam nevoljan čovjek. Ne imat zlato – zlo! Imat ga na ovi način – zlo i gore! Odkle ovo tezoro nađoh, meni se mir izgubi, san me se odvrže, misli me obujmiše, sva zla na mene napadoše, i ne čekam drugo od njega neg da me tkogodi pri njem zakolje. Odkrit ga ne smijem, tajat ga je muka pakljena. A za moje zlo draže mi je neg duša! (I, 5)

Cijela je struktura komedije sagrađena na toposu škrtosti i pokušaju da se zadrži odnosno stekne zlato, bilo u doslovnom bilo u prenesenom značenju. Uz Skupovu pomamu za zlatom druga je tematska nit lakomosti također licemjerna: Zlati se Kum želi oženiti siromašnom djevojkom da ova ne bi rasipala njegovo bogatstvo[94] – *er žena od velike prćije hoće i velike spendze* (III, 10). On stoga hoće ubogu djevojku kojoj će biti oduzeta moć pozivanja na miraz te će on biti gospodar njoj a ne ona njemu (I, 10).[95]

Treći tip žudnje za stjecanjem zlata predstavlja zaljubljeni Kamilo, dakako u prenesenom smislu, što u sukobu sa Skupovom sirovom doslovnošću rezultira vr-

---

je suprotno: Pasimaha je miran i dobrodušan, pa je njegov i Drijemalov šaljivo-borbeni karnevalski nastup efektno preokrenut u stvarni manijakalni napad Skupove škrtosti.

93 Detaljnije o personifikaciji lakomosti/škrtosti i njezinoj vojsci Phyllis A. Tickle, *Greed. The Seven Deadly Sins.* Nav. dj., str. 24-38; Richard Newhauser, *The Early History of Greed: The Sin of Avarice in Early Medieval Thought and Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000, str. 79-85, i Hans Robert Jauss, "Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia", *Medium Aevum Vivum: Festschrift für Walter Bulst,* H. R. Jauss i D. Schaller (ur.), Heidelberg, 1960, str. 179-206.

94 Više o propitivanju mirazne prakse i sklapanja brakova impliciranima u Zlatikumove navode vidi V. Gulin Zrnić, "O jednom pristupu drugom spolu u tri čina. Kaleidoskop ženskih slika u Dubrovniku 15. i 16. stoljeća", nav. dj. str. 112-115. O miraznom sustavu i njegovu društvenom značenju u Dubrovniku vidi Zdenka Janeković Römer, *Rod i grad. Dubrovačka obitelj od XIII do XV stoljeća.* Dubrovnik 1994, str. 77-89.

95 O liku Zlatikuma čije ime izravno aludira na zlato – magičnu riječ cijele komedije – i Držićevu igranju s njegovim imenom, poistovjećivanjem čovjeka i fetiša te oprekom zlata i željeza, odnosno siromaštva i bogatstva vidi zanimljivu analizu likova *Skupa* u kontekstu satiričke tradicije Roberte Reeder, "Satirical Devices in Marin Držić's Play *The Miser*", *The Slavic and East European Journal,* Vol. 21, No. 3 (Autumn, 1977), str. 366-377.

huncem zapleta (V, 1). Skupovi kviprokvoi u odnosu na Kamila odstupaju od općeg stilskog registra, razotkrivajući time škrtčevu odsutnost iz svakodnevice običnog zbivanja. U njihovu se dijalogu prepleću dvije tematske linije komedije: usporedba zlata i ljubavi – definicija *zlato je amor* ovdje se reificira, dobiva svoju materijalnu dimenziju u dva semantička polja: opsesija zlatom kod Skupa je doslovna ljubav prema ukradenoj mu munjčeli u kojoj skriva zlato, a kod Kamila je posrijedi tjelesna/emocionalna ljubav prema ženi. U tim se krhotinama alegorijske tradicije – promašivanjem značenjskih dimenzija – raskrinkava skriveno: Skup odaje da nije ubogi siromašak nego da posjeduje zlato – posve doslovno, a Kamilo da je postao muž njegove kćeri, također najdoslovnije, kao što sam objašnjava: *ja hoću rijet da se je Andrijana za mene vjerila i udala. Moja je veće žena, - djevojkom se veće ne more vratit.* (V, 1)

Vrhunac je zapleta ujedno i vrhunac manifestiranja nakaznosti Skupove opscene zaljubljenosti u zlato, i to usporedbom s Kamilovim definiranjem zlata kojemu je Andrijana najveća vrijednost pa očekuje da je to ona i svome ocu. U toj perverznoj komici situacije postaje očito da je zlato kao ljubavni objekt dobilo spolni identitet i upravo zbog poistovjećivanja zlata i djevojke, odnosno njezina himena, dolazi do pogrešna prepoznavanja žudnje koja vlada pozornicom kao njezina ujediniteljska i razjediniteljska konstanta. K tome, vrlo sličnom stilskom impostacijom govora i ljubavnoga frazarija Skup opisuje svoju skrb za zlato kao i zaljubljeni Kamilo svoje ljubavne boljezni.[96]

Komična i parodirana prenaglašenost Skupove perverzne obuzetosti još se jasnije razotkriva u istom interpretacijskom prostoru s Kamilovim hipertrofiranim petrarkističkim izljevima.[97] Skupova opsesija rezultira njegovom moralnom i emocionalnom osiromašenosti te posvemašnjom bezosjećajnosti i neočinskim ponašanjem prema kćeri koju smatra teretom i prijetnjom za svoje zlato (III, 6). Andrijana se vlada u skladu s dodijeljenom joj ulogom objekta kupoprodajne transakcije kao *backstage character:*[98] na sceni se uopće ne pojavljuje nego tek *iz kuće* u dva prizora u I. činu izgovara po jednu rečenicu. Uskraćen joj je prostor pobune, njezine osjećaje artikuliraju drugi/sluškinje, njezina je jedina aktivnost – stereotipno ženska – plač.[99]

---

96 *STARAC: Ma što činim ja ter ne trčim da mi ljubav tkogodi moju ne ugrabi? Tko ljubi; sumnjiv je.* (I, 5); *Ajme, munjčelu, tezoro! Lupeži! Je li tko? Pomaga'!* (III, 7); *Ajme, ruinan sam čovjek!* (IV, 5)

KAMILO: *Ajme, koja je ovo muka ku ćutim u meni! Ovo su bolesti od smrti: ja mrem, ja ne valja ni da živem! A mogu li živjet bez života moga? Bez Andrijane ja ne mogu živjet. A jesam li i sad živ? Bez nje ja nijesam živ, - mrtav i u paklu sam, u živom ognju gorim.* (V, 7)

97 U vezi s Kamilom koji predstavlja tip komičnog zaljubljenika i stilskim postupcima kojima se Držić služi, vidi Tomislav Bogdan, "Držićev antipetrarkizam", *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse,* nav. dj., str. 68-70.

98 O *dramatis personae,* konstelaciji likova i konfiguraciji vidi Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza,* nav. dj., str. 245-261.

99 *VARIVA: Sjetna Variva, ne pošla! Tuge odasvud: Andrijana se skube i plače, hoće niz funjestru skočit kako je čula da ju je otac vjerio za Zlatoga Kuma; a gore, čula je er Kamilo za tu stvar hoće umrijet. Razbolio se je, liječnici se nad njim kupe, a ona se hoće zadavit! A oni ostavište kokoši i*

Škrtost kao perverzni i pokvareni element društva utjelovljen u Skupu oprimjeruje sve što priručnici o gospodarskom umijeću[100] propisuju nedopustivim: propadanje kuće u kojoj nema ni ognja, gospodar kuće predstavljen kao đavao,[101] uništavanje obitelji, nehuman odnos prema slugama.[102] U diskurzu lika škrtca, uz umnažanje točki gledišta i komentare drugih likova, posebno je važno sredstvo karakterizacije njegovo svjesno samoanaliziranje destruktivnosti lakomosti. Samokarakterizacija ponajviše pridonosi profiliranosti i čitanju Skupova lika smještajući problem lakomosti/škrtosti u društveni kontekst kojim škrtac satirično opravdava svoju idolatriju.[103] Unatoč (samo)svijesti o deformirajućoj snazi posjedovanja vremenitih dobara, Skup je nemoćan oduprijeti se toj žudnji te prihvaća samonametnuto mahnitanje do krajnjih granica. Dosljedna je vještа razrada njegovih psiholoških osobitosti koncentrirana oko grijeha *cupiditas*, čijom hipertrofijom doseže točku iz koje nema povratka te ostaje posve u vlasti svog fetiša. U Skupovo su ponašanje zlatoljupca, dakle, implicirane ključne sastavnice kompleksa *avaritia*/*cupiditas*: idolopoklonstvo, lihvarstvo i antimilostinjski aspekt, tj. onaj koji ima poistovjećuje se sa svojim bogatstvom i odbija ga dijeliti s drugima.[104]

---

kozliće: odagna ih oni star vrag. A i drago nam bi er ih odagna. Ma ne znam, tužna, što se će od ove prateži učinit. A nije nikoga, a nevolja! Gospodine, ti nas pomozi! Poću k Andrijani, - neboga će djevojska usičijat od tolikoga plača. (IV, 7, str. 455).

[100] Na primjer, u *Upravljanju obitelji* (*Governo della famiglia*, 1589) Nikole Gučetića lakomost je proglašena izvorom svakog zločinstva, a lakoma duša nije dobra za upravljanje obitelji. Stoga "škrtac nije dobar za upravljanje državom jer duša je škrčeva uvijek uvučena u zlo, te ne može dobro postupati ni s obitelju, jer se zbog lakomosti diže brat na brata, sin na oca i susjed na susjeda. Lakomome su teška i djeca i žena i sluge i sluškinje" (Nikola Gučetić, *Upravljanje obitelji,* Zagreb, 1998, str. 301).

[101] U ikonografiji srednjega vijeka lakomost je često prikazivana kao đavao s vrećom novca u ruci. Cox tvrdi da u predreformacijskim moralitetima nije pravljena razlika između sedam smrtnih grijeha i vragova: "The seven deadly sins, which are personified abstractions, are often called devils, they behave like devils, they are costumed like devils, and I argue that they have the same derivation as devils." (John D. Cox, *The Devil and the Sacred in English Drama, 1350-1642*. Cambridge University Press, 2004, str. 3)

[102] Ta je točka gledišta ponuđena preko komentara sluškinje Varive: *Da ti hoću ukrasti, ne bih ti imala što ukrasti neg paučina; toga ti je najpunija kuća, ni daš mesti, ni daš kuhat. Ključe od ognjišta držiš kako da ti je tezoro u ognjištvu. Kći ti se namrije glada, djevica kako anđeo! Nije li ti grijeh?* (I, 3).
A i jes velika vraga u tvojoj kući koju toliko čuvaš? Sva je paučinami porasla. (I, 6)

[103] Idolatrijski aspekt lakomosti oprimjeruju Skupove riječi: *Što ćeš, zlatu se svijet klanja.* (I, 7) kao i njegovo cjelokupno ponašanje proizvedeno iz obožavanja zlata. Prauzor je toj sentenciji priča o klanjanju zlatnom teletu (Izlazak, 32). Poveznica je ljubavi prema novcu (*amor pecuniae*, odnosno *philargyria*) i idolatrije Pavlova Poslanica Kološanima 3,5 i Poslanica Efežanima 5,5. Prema egzegezi tih citata *avarus* ne služi Bogu, nego novcu. Vidi Richard Newhauser, *The Early History of Greed: The Sin of Avarice in Early Medieval Thought and Literature.* Nav. dj., osobito str. 91-95, 127, 188. O božanstvu novcu vidi Carla Casagrande i Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali.* Nav. dj., str. 103-108.

[104] *SKUP: Dum Marin me zagovori: "A lemozine pomanjkaše, a devocijoni nije veće u krstjanijeh, a ne dava se pjet," a sve: "Da'!" a sve: "Tu ćeš spendžat toliko," a dinar kad se mre, a dinar kad se žive, a*

Poistovjećivanje s imanjem/vlastelinstvom, nalazimo i kod Arkulina, za kojega Kotoranin na kraju komedije kaže: *(…) para mu da se je danaska rodio i da mu je kuća i imanje koje ima – l' è ricco quel becco futuo – danaska darovano* (*Arkulin* V, 7). Međutim, profiliranje Skupova lika posve se iscrpljuje u utjelovljavanju mnogostrukih slojeva škrtosti, dok je u Arkulinov lik utkan veći spektar različitih grijeha: oholost, srdžba, požuda, pa tek onda škrtost. Naime, na kraju komedije Arkulin krotko prihvaća – na svoju štetu – negromancijom riješeni spor oko *kontradote,* koji je sam zapleo svojim oholim mahnitanjem. Razloge dramskog raspleta i preokreta koji se u njemu dogodio treba tražiti upravo u Arkulinovu identificiranju sa svojim vlastelinstvom. Izgubljeni identitet Arkulin pronalazi razbijanjem predstavljačke iluzije razvlaštenja: ulazi u svoju kuću i sluge ga prepoznaju kao gospodara.[105]

Nešto je drukčija lakomost Dunda Maroja jer njegovo bogatstvo nije skriveno u ognjištu kao Skupovo niti zakovano u škrinju kao Arkulinovo, nego ga je dao sinu za trgovinu s namjerom da još više stekne. U funkciji je, dakle, razvoja gradske zajednice i proizvodnje te predstavlja amblematični aspekt života trgovačko-aristokratske republike. Razobličenju konstrukta lakomosti u *Dundu Maroju* služe ogoljene aluzije na poslovičnu škrtost Dubrovčana spominjanjem oštarije *Alla Miseria*,[106] kao i inscenacijska kulisa. Scenski je prostor, naime, preobražen u Rim koji je prikazan kao rajsko mjesto uživanja[107] te – u skladu s toposima koje nudi serlijevska *scena comica*

---

bez dinara ne more se molitva rijet, a dinar, sve dinar što dinar. A dobro brijeme imaju, – kantajući hljeb dobivaju! a od mene će malo avancat. (IV, 3, str. 453). Citirano je mjesto u držićologiji prepoznato kao samoironija, no "starome se škrcu posvuda priviđaju ubojice i pljačkaši pa ni ta kritika gramzljivosti svećeničkog staleža nema posebnu oštrinu." (Boris Senker, "Likovi u Držićevim plautovskim komedijama i renesansni sustav komičkih tipova", nav. dj., str. 192).

O odbijanju iskazivanja milosrđa škrtaca vidi C. Casagrande i S. Vecchio, *I sette vizi capitali,* nav. dj., str. 98.

105 *ARKULIN: Moja kućo, moja vazdašnja kućo, nemoj me se odvrć! Tako udugo počtene gospodare hranila! Ja sam tvoj gospodar, primi me za tvoga gospodara, tako se vazda u tebi dimio komin i pritilo se peklo i varilo u zdravju i u veselju!* (V, 4, str. 554)
ARKULIN: Ja veće, misser, *ozdravih, i veće ću zaboravit sve što je bilo, i uljesti ću brzo u kuću, da ne bi u moje mjesto tko drugi došao.* (V, 5, str. 555)
KUČIVRAT: Gospodaru, tisuću sam potrjepa opravio. // ARKULIN: Hvala Bogu er ti sam gospodar. (V, 6, str. 556)

106 Ta gostionica postoji samo u Tripčetovim riječima koji na Marojevo pitanje gdje Dubrovčani u Rimu jedu odgovara: *Na Lakomos, vazda* alla miseria. (I, 1, str. 313) Dodajući kako njegov sin Marin *alodža alla grassezza,* Tripče zacrtava raspon bijeda – obilje (*miseria – grassezza*) u kojem će se odvijati priča o *dezvijanom* sinu i očevim *splavljenim* dukatima. O broju krčmi i oštijera u *Dundu Maroju* vidi Milovan Tatarin, "Tri rimska krčmara", *Dani Hvarskog kazališta. Nazbilj i nahvao: etičke suprotnosti u hrvatskoj književnosti i kazalištu od Marina Držića do naših dana. U čast 500-obljetnice rođenja Marina Držića.* Zagreb – Split, 2009, str. 72-82.

107 Takvim ga prikazuju mladi Dubrovčani. Na Vlahovo čuđenje kako Niko i Pijero mogu biti zlo *u Rimu, u raju* Pijero se žali: *Mi smo kako i duše u paklu, koje gledaju raj, vječna blaženstva, za veću muku imat. Gledamo feličitati rimske, a konsumamo se u željah* (II, 2, str. 328). Niko i

– opremljen kurtizaninom kućom, gostionicama i trgom koji ih dijeli.[108] Rim je predočen kao mjesto *toliko delicijozo* da se Dundo Maroje čudi *tko se u ovizijeh raskošah ne bi ištetio,* što mu i Tripčeta potvrđuje: *ako je u Rimu te dinare* [Maro] *splavio, očisti veće ruke od njih* (I, 1). Sveprisutnost i svemoćnost novca u popularnoj srednjovjekovnoj satiri ilustrira poveznicu lakomosti i Rima u kojoj je Roma akrostih za *Radix Omnium Malorum Avaritia* (*korijen je svih zala lakomost*),[109] pa je kao mjesto radnje komedije u kojoj je žudnja za uživanjem i imanjem movens i instrument zapleta vrlo prikladno odabrano.

Za kraj prizora o lakomosti i ljubavi prema vlasti zlata potrebno je kratko osvijetliti njezin najsubverzivniji i temeljni aspekt: *avaritia* ne označava samo žudnju za posjedovanjem novca/materijalnih dobara nego ponajprije žudnju za moći i za visokim položajem,[110] pa je u proučavanju povijesti pojedinih grijeha često stavljana u usku svezu s oholosti, a ponekad i s bludnosti. U tom se ključu može čitati mitska priča Dugog Nosa o ljudima nazbilj i ljudima nahvao koji se bore za vlast. Podrijetlo ljudi nahvao povezano je s lakomosti i bludnosti: njihovi tvorci – negromanti – daju im duh *za lakomos od zlata,* onda se žene ljudi nazbilj plode i miješaju s novooživljenim bićima koja potom dižu urotu *da iz gospoctva izagnu ljudi nazbilj.* Žudnja za posjedovanjem zlata i pozicijama moći dokida zlatno doba: *Minu vrime od zlata, za gvozdje se svak uhiti, počeše ljudi nahvao bit boj s ljudmi nazbilj za gospoctvo. Njegda ljudi nahvao dobivahu a njegda nazbilj*.[111]

Relacija vlasti i lakomosti najčvršće je uspostavljena u *Hekubi,* posljednjem Držićevu dramskom djelu, čiji nastanak – nakon uspješna komediografskog iskustva – i

---

Pijero zavide Maru što rasipa očeve dukate, pa svoje očeve proglašavaju neprijateljima od svojih volja jer ih ne puštaju da žive na svoj način.

[108] O Držićevoj pozornici i redateljsko-inscenatorskim načelima vidi Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta.* Zagreb, 1978, str. 60-68. Batušić tvrdi da Držić primjenjuje organizaciju scenskog prostora kakvu opisuje Sebastiano Serlio u svojoj raspravi o arhitekturi (osam knjiga, 1537-75).

[109] Vidi Richard Newhauser, *The Early History of Greed.* Nav. dj. str. 127-8; Carla Casagrande i Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali.* Nav. dj. str. 107.

[110] S takvom su definicijom lakomosti povezana srednjovjekovna značenja siromaštva i bogatstva. Naime, u razdoblju prije trgovačke revolucije *siromašan* znači biti bez moći, a *bogat* znači biti moćan. (Lester K. Little, "Pride Goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom". Nav. dj., str. 19-20 i 39-49). Povezano s tim značenjima navodi se citat Georgea F. Jonesa (*The Ethos of the Song of Roland,* Baltimore, 1963, 57): "The word *riches,* which was derived from Old High German *rihhi,* was cognate not only with *rich, riche,* and *reich,* but also with *Reich* and *rex;* and its basic meaning was rule or power rather than wealth." (Citirano prema Lester K. Little, nav. dj. str. 45, bilješka 95). U skladu s takvim značenjima Richard Newhauser tvrdi da je definicija lakomosti kao grijeha novca doživjela znatne renesansne preobrazbe i to u žudnju za nedostižnim stvarima kao što su pozicije moći, znanje, život sam po sebi. (*The Early History of Greed.* Nav. dj. str. xiii-xiv, 126-131).

[111] *Prolog Dugog Nosa*, str. 306.

odabir žanra tragedije, kao razrješenja hauserovske etičke napetosti koja je u temelju dvostrukog morala, označava logičku etapu na njegovu umjetničkom putu upravo zbog motiva vlasti koja opravdava lakomost.[112] Posezanje za moćnim oružjem koje posjeduje tragedija u čijem je središtu motiv zlata kao pokretač dramskog sukoba te izbor *Hekube* implicira opomenu o nestalnosti *svjetovne vlasti*.[113] Ili riječima naslovne tragičke junakinje: *Gdi su, jaoh, bogactva i dobra tolika / našega kraljevstva, gdi li je moć velika? / Prijame, ki toli sinovi izvrsnim / dostojno se oholi i diči, i ima čim, / i ja s tobom starica, tva žena i drúga, / njekada kraljica, nesrjećna sad sluga, / gdi je naša oholas, veličanstvo i slava / da li se u mal čas u ništo stvori sva?* (III, stihovi 1560-7)

U Držićevoj je dramskoj konfiguraciji na planu kompleksa *avaritia/cupiditas* evidentna dijalektička povezanost višedimenzionalno profiliranih zlatoljubaca i progresije radnje: Skupov adoracijski odnos prema zlatu – strategijom *castigat ridendo mores* – funkcionalna je reprezentacija komične vlasti fetiša nad škrtčevim razumom, dok je trgovačka lakomost staroga Maroja činitelj zapleta koncentriranoga oko njegove ljubavi prema dobiti i reinvesticiji/plodnosti dukata. Konačno, s *Hekubom* je postignut svojevrsni vrhunac kritike lakomošću iskvarene ljudske naravi, vlasti i društvenih odnosa: kralja Polinesta motivira *od zlata zla ljubav*[114] te postaje ubojica, a samim time i žrtva svoga grijeha.

Epilog: povratak grijehu

Ovaj je rad nastojao razmotriti način na koji se Držićevi tekstovi prelamaju kroz problematiku i dramatizaciju grijeha s uvjerenjem o smislenosti oživljavanja proučavanja religioznog diskurza u renesansnim sekularnim djelima. Budući da sinkretizam renesansnih tema neizbježno u svoje tijelo uvlači supostojanje različitih poetičkih dis-

[112] Frano Čale smatra da *Hekubin* nastanak u vakuumu između razdoblja pisanja komedija i pokušaja urote baca jasnije svjetlo i na jedan i na drugi sadržaj koji se može svesti na odnos vlasti i potlačenih, opravdavanje nedjela razlozima državne stabilnosti, pohlepu za zlatom koja čovjeka zasljepljuje do zločina ali izaziva i primjerenu kaznu. Držić "više nije mogao kao ranije reagirati na zbilju svog vremena smijehom koji kažnjava porok, prema klasičnom, u renesansni obnovljenom načelu *castigat ridendo mores,* nego ovaj put, s tragičkim osjećajem svijeta društvenih nepomirljivosti i dvoličnosti, svijeta iz kojega će njihov nemoćno superioran duh za koju godinu izmaći da bi ga iz tuđine nesmiljenom oštrinom osudio u pismima toskanskom vojvodi." ("Što je Držiću Hekuba", *Marin Držić: zbornik radova*, ur. J. Ravlić; Zagreb: Matica hrvatska, 1969, str. 142-165, citat na str. 163).

[113] Leo Košuta uspostavlja paralelu Držićeva odabira *Hekube* kao reakcije na vlast moćnih koji svoje postupke temelje na zakonu sile i cilja kako ga Lazare de Baïf eksplicira u uvodu svog francuskog prijevoda 1544. te klasične tragedije: "pour remontrer aux roys et grans seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles." ("Pravi i obrnuti svijet u Držićevu 'Dundu Maroju'", nav. dj., str. 1498; Frano Čale, "O životu i djelu Marina Držića", nav. dj., str. 131). Kulturološke i antropološke postavke u analizi Držićeve tragedije propituje Leo Rafolt, *Melpomenine maske: fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*. Zagreb: Disput, 2007, osobito str. 125-142.

[114] Tako Hekuba naziva Polinestovu manu lakomosti (V, stih 2607).

kurza, svako osvjetljavanje pojedinih strukturnih razina i njihovih suodnosa može otvoriti nove dimenzije čitanja pojedinih prizora, djela i teatra u cjelini.

Upravo u tom smislu smatram konstrukciju grijeha važnim mjestom prepletanja raznorodnih kulturnih i društvenih elemenata Držićeve dramaturgije. S druge strane, svako svođenje Držićeva diskurzivnog svijeta na jednu dimenziju ili nuđenje tek jednoga *pravoga* interpretativnog ključa predstavlja osiromašenje ponuđenog bogatstva i semantičkog obilja. Držićeva scena ujedinjuje, isprepleće, suprotstavlja i (re) producira cijeli niz tradiranih i deriviranih kulturnih diskurza, slojeva i segmenata, stoga vjerujem da u toj raznolikosti svoje mjesto treba pronaći i kulturološka i antropološka analiza govora o grijehu.

Raznolikost dramskog svijeta dubrovačkog autora upućuje na renesansnu preobrazbu poimanja grijeha u kojoj se oblikuje interferencija između tradicionalnih/ medievalnih koncepcija pojedinih grijeha i suvremenih popularnih predodžbi.[115] Držićev teatar, dakle, kreativno reflektira baštinu nataloženoga sjećanja dramatizacije grijeha, pa se vrlo lako možemo složiti s tvrdnjom D. Fališevac da Držićevi likovi nisu tek apstraktne personifikacije nekog poroka ili vrline; naprotiv, riječ je o višedimenzionalnim likovima koji su tako vješto individualizirani da se o njima može govoriti kao o prvim dramskim karakterima u hrvatskoj književnosti.[116]

Na temelju analiziranog sklopa sedam smrtnih grijeha/mana, usudila bih se ustvrditi da je Držić upravo preoblikom baštinjene "kulture" grijeha svoje likove mogao tako suptilno psihološki i sociološki, mentalno i moralno iznijansirati i definirati na nov način. Instrumentarij Držićeve dramaturške tehnike predočava primjere u kojima se ogleda sveukupnost i raznolikost življenja u rasponu od kolektivizirana grijeha u kritici dežurnih arbitara društva te likova koji nose "ime sa značenjem" – otkrivajući time vrlo jasan i eksplicitan autorski signal vrednovanja kojim označuje orijentaciju perspektive lika[117] – pa do individualiziranih distinktivnih modusa strukturiranja pojedinih likova.

U balansiranju između makroskopske i mikroskopske analize konstrukta sedam smrtnih grijeha, izvan je fokusa ovoga rada ostao cijeli spektar dimenzija: recipročna karakterizacija likova, sveza ikonografije grijeha i životinjskog simbolizma,[118] sijen-

[115] Više o mijenama i kulturnoj memoriji grijeha vidi Gabriele Taylor, *Deadly Vices,* New York: Oxford University Press, 2006.

[116] Vidi Dunja Fališevac, "Iz Držićeve radionice: oblikovanje karaktera", *Dani Hvarskog kazališta. Nazbilj i nahvao: etičke suprotnosti u hrvatskoj književnosti i kazalištu od Marina Držića do naših dana. U čast 500-obljetnice rođenja Marina Držića.* Zagreb – Split, 2009, str. 83-111, ovdje str. 109, 86. Riječima Nikole Batušića: "Renesansno kazalište, (…) on je do temelja uznemirio atipičnošću svojih junaka, unoseći u svako svoje djelo dubinsko promatranje vlastita svakodnevlja. Smijeh je Držićev stoga gorak, jetka okusa i često poguban." (*Povijest hrvatskoga kazališta.* Zagreb, 1978, str. 51).

[117] M. Pfister, nav. dj., str. 106.

[118] Životinje u Držićevu teatru analizira Zlata Šundalić, "Značenje i funkcija životinja u Držićevim komedijama", *Dani Hvarskog kazališta. Nazbilj i nahvao: etičke suprotnosti u hrvatskoj*

ska tradicija prikaza grijeha,[119] socijalna diferencijacija (nisu svim društvenim slojevima, naime, svojstveni isti grijesi, npr. proždrljivost je ponajprije grijeh slugu, dok je lakomost rezervirana za gospodare, trgovce i vlast). Svrha je ovoga razmatranja, unatoč riziku koji u sebi nosi, dakle prvenstveno otvoriti krug u kojem se držićologija kreće kako bi se prepoznala veza Držićeva dramskog opusa s tradicijom govora o grijehu i njezinom utkanosti u dubrovačku renesansnu kulturu.

Diskurz grijeha – premda obično ideološki shvaćen kao karakteristika religioznoga teatra kojega se voli gurati u srednji vijek, usprkos tome što kompleks grešnosti nadilazi senzibilitet pojedinog razdoblja i funkcionira svevremenski – također reflektira snagu povijesne dinamike preoblikovanja nataloženih značenja i kulturnih vrijednosti. Na pragu renesanse, naime, gotovo je nemoguće uspostaviti jasnu granicu između religioznoga i sekularnoga govora o grijehu – zbog metastaziranosti komičkih i satiričkih sadržaja u dramatizaciji. Analogno tome, umjesto naglašavanja prekida Držićeva teatra s religioznom i srednjovjekovnom baštinom, predlažem da se u interpretacijsko središte stavi dinamični kontinuitet i kulturalno pregovaranje između različitih vertikalnih slojeva iste kulture i horizontalnih značenjskih razina različitih kultura.

Držić's Sins in Three Scenes

Summary

The purpose of this discussion is to intervene in the habitual concerns of Držić studies in order to recognize the link between Držić's dramatic oeuvre and the traditional discourses of sin, especially the ways in which they have permeated the culture of Renaissance Dubrovnik. The focus of the critical analysis are the seven cardinal/deadly sins, which often figure as building material in the construction of individual plays. The analysis demonstrates that the complex of sin represents an important site through which various cultural and social elements of Držić's dramaturgy-creative in its encounter with the accumulated cultural memories of dramatizing sin-are refracted. Držić's theater reveals a transformed Renaissance conception of sin as a place in which traditional/medieval understandings of individual sins and the popular ideas from the period interfere. Concentrating on the presence and specific treatment of "sinful discourse" in Držić's plays, this discussion enables us to learn something new about important issues that, in the context of Držić studies, still remain unexplored.

književnosti i kazalištu od Marina Držića do naših dana. U čast 500-obljetnice rođenja Marina Držića. Zagreb – Split, 2009, str. 174-232.

[119] O političkoj pozadini renesansnog prikaza "Zle/Loše vlasti" preko personificiranih grijeha i "Dobre vlasti" kao kreposti vidi Nicolai Rubinstein, "Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* Vol. 21, No. 3/4 (Jul. – Dec., 1958), str. 179-207.

Leo Rafolt
Filozofski fakultet
Zagreb

NEOPLATONIČKE KONCEPCIJE U DRŽIĆEVIM DRAMSKIM PROLOZIMA

U radu se analiziraju dosadašnja tumačenja Držićeva opusa u svjetlu neoplatoničkih filozofema, u prvome redu interpretacije Frana Čale, Lea Košute i Katarine Hraste. Nadalje, nastoji se ponuditi jedno operativno tumačenje Držićeva neoplatonizma kao spoja različitih filozofskih i ezoterijsko-hermetičkih tradicija, što se možda ponajbolje ogleda u njegovim dramskim prolozima.

Istraživači Držićeva dramskog opusa, kao i oni koji se bave isključivo njegovom lirskom dionicom, nerijetko će se susresti sa studijama ili esejima u kojima se tome dubrovačkom autoru i njegovim uracima pridaje epitet neoplatoničkog. Bez obzira je li riječ o potrazi za neoplatoničkim filozofemima u njegovim dramskim tekstovima ili njegovu pjesništvu ili o traganju za apstraktnim svjetonazorskim principom, koji je u manje-više indirektnoj vezi s renesansnim neoplatonizmom. Na taj način razmišljaju i Leo Košuta i Frano Čale i Slobodan Prosperov Novak, kao i niz novijih držićologa, na primjer Katarina Hraste. Neoplatonizam, kao akademska atribucija, tako nerijetko postaje i manje-više razvidan (pseudo)poetički princip, neko "filozofemsko drugo" u kontekstu najšire shvaćenih književnopovijesnih istraživanja. Međutim, kao što je u nekoliko navrata isticao Frano Čale, izvorišta Držićeve poetike nipošto nisu jedinstvena, pa se ne mogu istraživati na usko filološki način. Ona su, jednostavno rečeno, humanistička, u najširem smislu te riječi, što znači da skladište posve raznorodne utjecaje, primjerice utjecaj klasične antičke filozofske tradicije s jedne i srednjovjekovne hermetike i ezoterije s druge strane (Čale 1979: 43-60, 147-171). Nadalje, poneki Držićev opći sud, o vremenu u kojemu živi, ljudskoj naravi, o odnosu između čovjeka i životinje, taštini i pokvarenosti ljudske duše, moguće je protumačiti (i) u skladu s nekim neoplatoničkim idejama o odnosu između ljudske duše i makrokozmosa, odnosno o odnosu triju stanja ljudske naravi, od bestijalnoga preko ljudskoga sve do božanskoga. Ali takvi oblici filozofičnosti mogu se smatrati i općim mjestima humanističke kulture, odnosno filozofemskim topoima nevezanim uz zaokružen ili jedinstven filozofski pravac ili stajalište. S druge pak strane, ne može se smetnuti s uma gotovo manifestna narav nekih Držićevih nazora o svijetu i čovjeku, i to iz nekoliko razloga: prvo, takve se dionice u stvaralaštvu dubrovačkoga

dramatika nerijetko nalaze u paratekstualnoj formi, često u prolozima; i drugo, nerijetko se vezuju uz pripovjednu svijest koja teži objektivnosti (nerijetko i uz likove koji ne sudjeluju u radnji, koji komentiraju cijelu radnju). Na ovome mjestu pokušat ću stoga istaknuti problematičnost mehaničkoga vezivanja neoplatoničke filozofije uz Držićev opus, na primjeru njegovih dramskih prologa, te istodobno ponuditi svoje viđenje rekonceptualizacije platoničkih i neoplatoničkih filozofema, koja je itekako vidljiva u njegovu dramskome stvaralaštvu.

Neoplatonizam (novoplatonizam) se često definira kao religijsko-filozofijska škola koja je djelovala od 3. do 4. stoljeća u Aleksandriji i Rimu, a zatim u Siriji i Ateni. Pojam je među prvima upotrijebio povjesničar filozofije Thomas Taylor prilikom prevođenja Plotinovih šest *Enneada*, jednog od temeljnih tekstova antičkoga (neo)platonizma, koji su sakupili njegovi učenici. Kao posljednja značajnija filozofska škola antičkoga svijeta, koja je uvelike utjecala na ranomoderni europski svjetonazor, nastojala je sintetizirati glavne smjerove antičke grčke filozofije, uzimajući pritom za osnovu religijski koncept platoničke filozofije. Osnovna su obilježja te škole, dakle, idealizam i asketizam, sklonost misticizmu, hermetizmu i ezoteriji, kao i osobito tumačenje božanske naravi. Začetnikom se neoplatonizma smatra Amonije Saka (oko 175-242), iako je njegov pravi osnivač Plotin (204-269). Škola je formalno prestala djelovati Justinijanovim aktom o nasilnom zatvaranju svih atenskih filozofskih škola, dakle 529, pa se ta godina smatra i zaključnom u povijesti antičke filozofske misli. Važniji nastavljači neoplatoničke tradicije dolazili su i iz drugih škola, osobito iz neopitagorejske tradicije i različitih mističko-gnostički orijentiranih filozofijskih pokreta. Utjecaj je neoplatonizma, međutim, vidljiv i u srednjovjekovnih filozofa, prije svega u mislilaca sklonih asketskom, religijsko-etičkom tumačenju ljudske naravi, primjerice u Aurelija Augustina, odnosno u nekih hrvatskih renesansnih mislilaca, osobito Nikole Vitova Gučetića i Frana Petrića. Otkriće platonističkih ideja u renesansi uvjetovano je mukotrpnim filološkim i bibliofilskim naporima, u prvome redu otkrićem i stalnom kupoprodajom rukopisa Platonovih djela, među inima i "grčkih rukopisa". Platonovi tekstovi sustavno će se početi objavljivati tek na pragu ranonovovjekovlja, točnije od 1513, ali će različiti, mahom apologetski filozofsko-religijski spisi – koji se danas mogu svrstati u rubriku neoplatonistički orijentirane filozofske literature – promicati ideje grčkog filozofa više negoli njegov vlastiti tekst. Platonistički mislioci koji promoviraju Platonova učenja na takav, komentatorsko-egzegetski način, uglavnom u sprezi s teološkim stavovima, sljedeći su: Basillios Johannes Bessarion, Marsilio Ficino i Giovanni Pico della Mirandola. Recepcija Platonova učenja u kasnom srednjovjekovlju i u ranom novovjekovlju sustavno se može podijeliti u nekoliko faza. Prva faza obuhvaća filološku recepciju Platonova djela, odnosno sve pokušaje da se djela grčkoga filozofa prevedu na latinski jezik; vernakularna se izdanja pojavljuju nešto kasnije, nakon 1500. Kad je riječ o prevoditeljima, talijanskim humanistima, oni su se rukovodili dostupnošću Platonovih tekstova, iako se u njihovu korpusu prijevoda mogu izdvojiti, s jedne strane, i pri-

jevodi teže dostupnih Sokratovih dijaloga i, s druge, njegova *Republika*. Druga faza u recepciji platonističkih ideja pretpostavljala je nešto kreativniju interpretaciju Platonovih učenja, poput one u *Platonovim sabranim djelima* (*Platonis opera omnia*, 1484) Marsilija Ficina ili u *Komentarima Platona* (*Commentarium in Platonem*, 1496) istog autora. Međutim, na Ficina i Mirandolu utjecali su u mnogočem i mistički orijentirani Plotinovi traktati, primjerice *Enneade*, koje je Ficino još 1492. preveo i komentirao. Srednjovjekovna augustinska faza u recepciji platonističkih ideja uvelike je utjecala na oblikovanje renesansnih stavova o Platonu i Plotinu. Glavnu ulogu tu je odigralo učenje Aurelija Augustina, osobito njegov protuplatonistički orijentiran spis *Contra Academicos*. Njegova je neoplatonistička teologija dominirala u ranome srednjem vijeku, što je vidljivo, primjerice, i u Boethiusovoj *Utjesi filozofije*. Utemeljitelj renesansnoga neoplatonizma je Pletho, autor djela O *zakonima* (D*e legibus*), koje je uništeno pod optužbom za herezu. Na njegovu tragu stvarali su mnogi renesansni filozofi neoplatoničari, osobito u smislu asimilacije hermetičko-ezoterijskih tradicija. Magiju su u svojim filozofskim spisima, uostalom, počesto evocirali i Ficino, Pico della Mirandola, Paracelsus, Petrić i Giordano Bruno, prije svega zato što su bili upoznati i sa srednjovjekovnom ezoterijskom tradicijom i s arapskim astronomsko-astrološkim učenjima. Neoplatonističko učenje zapravo je religijski koncipirana filozofija, oblik idealističkoga monizma, misticistički svjetonazor koji posjeduje svoju pragmatično-praktičnu i idejno-teorijsku stranu. Prvotno je postojanje sažeto u Beskonačnom Jednom, koje nije samo izvor svega života, nego predstavlja i vrhunaravno Dobro, dok god sva bića pronalaze u njemu svrhu. Totalitet postojanja, samim time, svodi se na niz koncentričnih krugova koji gravitiraju Jednom, što neoplatonizam približava strukturi dinamičkog panteizma. Prema Plotinu, najviše što je dostupno ljudskom umu jest emanirati to Jedno, putem Demijurga (*nous*) koji je svojevrsna slika Jednoga. Platonički ili pak neoplatonički nauk tvorio je, u načelu, vrlo heterogen filozofski sustav, u kojemu se ipak mogu izdvojiti neke zajedničke, krovne smjernice. Osnovu takvog sustava čini dihotomija između svijeta ideja i osjetilnog svijeta, između kojih stoji vječna trodijelna duša, koja je jedina u mogućnosti spoznati svijet ideja. Iz toga, onda, proizlazi i osobita etika neoplatoničkoga filozofskog sustava, prema kojoj se valja približiti svijetu ideja. Druga zajednička filozofska potka neoplatoničkih mislilaca uvjerenje je o postojanju jednog ili jedinstvenog demijurga koji stvara svijet, jer ovaj svijet nipošto nije vječan i nesatvoren, nego mu pripada neki nukleus, kreativno izvorište. Smjerove širenja neoplatoničkih ideja nije moguće ukratko opisati, niti je to cilj ovoga rada. Međutim, valjalo bi, barem ukratko, predstaviti koncepte ili pak tragove koncepata neoplatoničke filozofije u dramama Marina Držića, točnije u njihovim prolozima.

O Držićevim neoplatoničkim filozofemima među prvima, doduše indirektno, govori Leo Košuta u radu objavljenom sada daleke 1967, koji nosi naslov *Pravi i obrnuti svijet u Držićevu Dundu Maroju* (Košuta 2008: 263-303). Autor započinje raspravu tezom o utopističkom karakteru prvoga prologa komediji *Dundo Maroje*, u kojemu na

scenu prvi istupa "burleskni negromant Dugi Nos od velicijeh Indija" (Košuta 2008: 263). Košutina teza zapravo stoji na liniji subverzivnog potencijala Držićeve komediografije, onda i prologa, koji je kontrapunkt dubrovačkoj oligarhijskoj stvarnosti. Međutim, interes se Lea Košute ubrzo prebacuje na lik Dugoga Nosa, negromanta koji je, kao lik, poznat iz talijanske dramske i kazališne tradicije (Dovizi da Bibbiena, *La Calandria*, 1513; Ariosto, *Il Negromante*, 1520), odnosno na simboliku toga lika (na primjer, falusoidnu ili stereotipizirajuću, židovsku, zbog dugoga nosa). Već je i genealogija toga lika vezana uz neoplatoničku tradiciju, kao što to ističe Snježana Paušek-Baždar. Negromant, u smislu maga ili čarobnjaka, stvara držićevske *čovuljice*, *homunuculuse*, koji su prave nakaze, s istaknutim obilježjima drugosti, jer nastaju samo kao hibridne vrste, tj. miješanjem žive i nežive materije, o čemu govori i Paracelsus u dijelu *O nastanku prirodnih tvari*. U Držićevu *Arkulinu* lik negromanta jedan je od osnovnih protagonista dramskoga raspleta, kojega prvi angažira Marić, svojatajući ga za dobroga prijatelja ("Ja znam što ću učinit; hoću da mu je vržemo u kuću, ili hoće ili neće; ako ne ustjetbude, imam jednoga negromanta prijatelja; čini' ću da učini za mene *cose de altro mondo*.", III, 2). Negromanta na jednome mjestu najavljuje i sam Arkulin, prije nego što zagonetni čarobnjak učini da kuća naslovnoga junaka na trenutak nestane, odnosno prije negoli se, pred rasplet komedije, u Arkulina spretno prerušava, kako bi s Ančicom izvršio čin vjeridbe. Negromant se u nekoliko navrata legitimira kao čarobnjak ("*Mi deletto un poco di negromanzia.*", IV, 4), ali, zapravo, tek na Maričev, Viculinov, a donekle i Tripin nagovor odlučuje nasamariti Arkulina. U tome smislu, on je zacijelo i jedan od raspletatelja, doduše jednostavnog, dramskog zapleta. Porijeklo je toga lika nejasno, jer su motivi negromancije karakteristični i za talijansku eruditnu komediografiju – pojavljuju se, kao što sam napomenuo, u komediji *Il Negromante* Lodovica Ariosta – kao i za antičku rimsku dramaturgiju, između ostalog i za Plautova *Amfitriona*, dok su postupci prerušavanja i udvostručavanja identiteta likova na sceni obilježja eruditne dramaturgije, karakteristični za sve komičke oblike, od farzeskno-rustikalnih pa sve do dramaturški razvijenijih tipova komedije *dell'arte*. Međutim, Košuta tome liku iz prologa na početku *Dunda Maroja* ubrzo pridaje i dramaturški relevantnu ulogu upućivanja prisutne publike u "tajne transcendentalne fikcije" (Košuta 2008: 269). Utopistički karakter Držićeva opisa Indija, na primjer, Košuta podcrtava i detaljnim situiranjem onoga što je u prologu dubrovačkoga dramatika predstavljeno kao imaginarno na renesansnu *mappa mundi*.[1] Jedno od najpoznatijih mjesta na kojemu Držić upotrebljava motiv nakaza, koje ističe i Košuta, nalazi se upravo u tome prvom prologu, u kojemu negromant prvo govori o zemlji Velikih Indija "gdje osli, čaplje, žabe i mojemuni jezikom govore", potom o zemlji Malih Indija u kojoj "pigmaleoni, čovuljci mali, s ždralovi boj biju", te o Novijem Indijama "gdje vele da se psi kobasami vežu, i da se od zlata balotami na cunje igra, gdje od žaba kant u scjeni bijaše kako među nami od slavica". Držić

[1] O tome više govori Klara Gönc-Moačanin (2009: 330-335).

ubrzo potom ističe da mu je važnije upozoriti na razliku između *dviju vrsta ljudske naravi*, na razliku između ljudi *nazbilj* i *nahvao*, od kojih su posljednji negativno karakterizirani, posve u skladu s neoplatoničkim *feritas*, negoli na sadržaj komedije koja će uslijediti: "Ma rijet vam ću jednu stvar: budi vam draže što ste uzaznali odkud su izišli i koji su početak imali ljudi od ništa i nahvao, koji smetaju svijet, nego komedija koju ćete vidjeti", pa opet: "A komedija vam će odkrit koji su to sjeme tugljivo od mojemunskijeh obraza i ljudi od ništa, od trimjed, nahvao, koji li su ljudi tihi i dobri i razumni, ljudi nazbilj". Tako su, upozorava negromant Dugi Nos "ljudi s nogami od čaplje, stasa od žabe; tamaše, izješe, glumci, feca od ljuckoga naroda", doista ljudi *nahvao*; to su Držićeve rekonceptualizacije neoplatoničkih nižih bića, nositelja *feritas*, koji ne teže transcendentalnome svijetu ideja. Izvorište takvoj kozmogoniji Košuta pronalazi u "raznim odlomcima starih raspalih mitova [koje je Držić] na izvorni način povezao u novu cjelinu" (Košuta 2008: 288). Neke od tema koje Košuta pritom artikulira sljedeće su: tema o palim anđelima, demonološka tematika o podrijetlu zlih bića, motivi iz kaldejsko-perzijskoga dualizma, antički mitovi koji govore o hibridnim bićima, neoplatoničke ili gnostičke koncepcije o demijurgu koji stvara svijet, raznorodne teorije o zlatnom doba i utopijski koncipiranim svjetovima itd. I potom zaključuje, pomalo rezignirano: "Ako još jednom pozorno pročitamo Negromantovu priču iz Starih Indija – za koju smo rekli da ima vrijednost mita – uvjerit ćemo se da sadrži još jedno neobično tumačenje o degradaciji prvotnog čovječanstva. Iako nismo u stanju da točno navedemo izvore kojima se Držić poslužio, nema sumnje da oni nisu pravovjerni. Vjerovanje […] da neka nakazna bića, potekla od demonskog elementa, prouzročuju degradaciju prvotnog čovječanstva nalazimo tokom cijelog srednjeg vijeka u obliku praznovjerja, ali također i u naučavanju gnostika, patarena, bogumila i drugih sljedbi" (Košuta 2008: 299-300). Držićeva, dualistički koncipirana slika svijeta, rezultat je, dakako, različitih gnoza, što je i jedno od osnovnih obilježja neoplatonističke filozofije, ali nipošto nije *pars pro toto* neoplatonizma, bilo kao cjelovite filozofske škole, svjetonazora, bilo kao filozofema vidljivog u književnom stvaralaštvu.

Neoplatonizam kao provodnu koncepciju u dijelu Držićeva dramskog stvaralaštva u prvi plan, nešto izravnije od Košute, stavlja i Katarina Hraste u tekstu *O dijakronijskom aspektu strukture Venere i Adona* (Hraste 2008: 673-687), objavljenom prvotno 1991. Autorica u toj drami pronalazi mnoga sinkretička obilježja te ističe njezinu amalgamsku narav, jer ona je zapravo sinteza antičkih bukoličkih oblika, srednjovjekovne prikazanjske dramaturgije, renesansnih parodija pastoralnoga žanra, farse i burleske. U prvome dijelu rasprave autorica se ponajviše usredotočuje na dvostruku, metateatarsku narav Držićeve dramaturgije, odnosno na izmještenost likova vlaha na proscenij, te na njihovu komentatorsko-sveznajuću ulogu.[2] Interpretirajući

[2] Za preciznije tumačenje pojmova metateatra ili teatra u teatru usp. Čale Feldman (1997). O Držićevim metatetarskim postupcima ista autorica piše i drugom prilikom (Čale Feldman 2009: 794-796).

Držićevu *Pripovijes* kao mješavinu pučke komedije i idile, kao simplificirane filozofske alegorije, autorica upozorava da svaki element njezine fabule posjeduje svoj istovremeni odraz ili antipod, suprotni pol. Tako, na primjer, visoki eros mitološko-pastoralnoga svijeta Venere, Kupida i Adona nalazi svoju suprotnost, i adekvat, u niskomimetskome svijetu, niskom erosu likova vlaškoga podrijetla. Međutim, upravo platonički ili pak neoplatonički filozofemi modificiraju takvu dvočlanu, antipodnu strukturu drame. Ili, kao što sugerira Hraste: "Naravno, kad se antički parodijski dvočlan pojavi u renesansnoj komedioli kao što je *Venera*, on ne može nositi ovu izvornu semantiku pojave i njene sjene. Svijet za renesansu nije puko preslikavanje, udvostručavanje u slici-odrazu, već u njemu vlada prisustvo i odsustvo kvaliteta. Usto, u trenutku kad biva prevladan srednjovjekovni dualizam konceptom organičkog jedinstva Universuma, svijet postaje takva hijerarhija dijelova, rodova i vrsta koji svi participiraju u zajedničkoj kvaliteti. Svaki element renesansnog svijeta, svaku pojedinu vrstu pa tako i čovjeka (Adon i Grubiša), grade oba pola, pozitivni i negativni, prisustvo i odsustvo, u aristotelovskom smislu možemo reći *forma* i *materija*" (Hraste 2008: 678-679). Iako to izrijekom ne ističe, autorica u tome odlomku razmišlja posve u neoplatoničkim okvirima. Lako je u njezinoj terminologiji prepoznati pojmove čije je izvorište u renesansnom neoplatonizmu: primjerice, dihotomija slike i odraza, sjene i čiste ideje, organičkoga jedinstva Univerzuma kao Jednog, univerzalne hijerarhije i sl. Ubrzo potom autorica će parafrazirati Platonove traktate, prije svega njegove koncepte ljubavi i erosa ili erosa i pseudo-erosa, koji – čini se vjerojatnim – korespondiraju s visokomimetskim i niskomimetskim tumačenjem ljubavi koji je prisutan u *Veneri i Adonu*. Osim Platonovu *Gozbu*, Katarina Hraste u sjećanje doziva i traktate o ljubavi i erosu Marsilia Ficina, jednog od vodećih mislioca neoplatonizma.[3] Ali, ni u jednome trenutku ona decidirano ne ustvrđuje izvorišta držićevske udvostručene koncepcije, kao što to ne čini niti Košuta, jer operira s neoplatonizmom kao s mješavinom različitih filozofema. Ona tek sramežljivo upućuje na možebitnu podudarnost Platonova tumačenja erosa u *Gozbi* i Držićeve opozicije, "koju *Gozba* varira na mnogo nivoa, a čija su dva pola u *Veneri* jasno razdvojena – dok je visoki Eros vezan za Veneru i Adona, niski Eros pripada Vlasima" (Hraste 2008: 680). Potkraj rasprave autorica zaključuje aludirajući pritom na neoplatonički značaj takve opozicije, odnosno ambigviteta: "Držić, naime, cijelu mitološku priču reducira na trenutak kad Venera kao božanski *uzrok* (ficinijanski *virtus*), posredstvom svog sina Kupida kao otjelovljenog principa *djelovanja* (*operatio*), najprije priprema žuđeni *objekt* (*obiectum*) da prihvati njen ljubavni utjecaj, na što se pasivni Adon zaljubljuje u božicu ne vlastitom snagom već djelujući božanskim činom […] Tako se ljubav između Venere i Adona zasniva na sličnosti ljubavnika – nebeske zaštitnice ljubavi i božanske varijante čovjeka i predstavlja ono što Ficino u *De Amore* naziva recipročnom ljubavlju, odnosno jedinom pravom ljubavlju […] Ona je centar koma-

[3] O problemu erosa u neoplatoničkih mislilaca renesanse govori i Culianu 2007: 17-304.

da, odnosno centar svijeta, do kojeg se može stići sa svakog scenskog plana, odnosno sa svake točke stvaranja, pa se u nju zaljubljuju i Adon (*čovjek-divinitas*) i Grubiša (*čovjek-feritas*). Venera, usto, očituje i paradoks karakterističan za renesansnog Boga koji je, kako kaže Ficino, istovremeno i slobodan (*libero*) i potrebit (*necessario*) pa ona koju 'njekad za druga imat ne more / taj Marte veliki' nužno žudi za smrtnim čovjeka ('oto sam sad sluga pastira od gore') da bi ostvarila svoju božansku bit" (Hraste 2008: 684-685). Moguće je, dakle, zaključiti da i u Košutinu promišljanju neoplatonizma, kao i u onom Katarine Hraste, taj pojam ima dva značenja, barem kad se *aplicira na* ili pak *derivira iz* Držićeva dramskog opusa: prvo, on podrazumijeva dvostruku koncepciju ljubavi, odnosno kodiranje ljubavi (erosa), s jedne strane, kao visokomimetskog i, s druge, kao niskomimetskog fenomena; drugo, on podrazumijeva jedno specifično shvaćanje ljudske prirode, također binarno, ambigvitetno, kao napetost između polova životinjskog (*feritas*) i ljudskog (*humanitas*), u težnji za teže dostižnim trećim, božanskim (*divinitas*). U tome smislu, kako napominje i Gioacchino Paparelli (1973: 17-40, 67-312), pojam ljudskosti ili neoplatoničkoga *humanitas* postaje *termine intermedio* između *feritas* i *divinitas*, koji podrazumijeva ne samo doktrinu uglađenosti i snalažljivosti u društvenim ceremonijama, književnosti i retorici, već i plemenitost (*nobilitas*), svrhovitost ili korisnost (*utilitas*) itd. Paparellijeve teze preuzima i Frano Čale te u nekoliko navrata ponavlja: "Riječ je o usvajanju novog u renesansnoj misli potvrđenog poimanja čovjekova dostojanstva (*dignitas hominis*), na temelju razlikovanja divlje ('zvjerske') naravi ljudi (*feritas*) i njihove čovječnosti, odnosno kako Držić kaže, 'tihoće', što će reći i blagosti, i obrazovanosti (*humanitas*), s kojom postaju božanskim bićima (*divinitas*), odnosno o relaciji čovjeka-zvijeri, čovjeka-čovjeka i čovjeka-boga, o kojoj su raspravljali humanistički [naime, mahom neoplatonički orijentirani] filozofi" (Čale 1979: 45). Pojmovi koji su, prema Paparellijevu mišljenju najuže vezani uz koncepciju božanskog, kao i uz *humanitas*, sljedeći su: znanje koje stoji nasuprot bestijalnome neznanju (*doctrina-ignorantia*) i blagost i sućut (*pietas*) koji stoje nasuprot zvjerskome divljaštvu. Čale je jasno detektirao spomenute opreke u Držićevu dramskom opusu, a neoplatonizam je tako postao i jednom od ključnih interpretativnih rešetki u tumačenju Držićeva stvaralaštva.

U zaključnom dijelu ovog rada, međutim, htio bih istaknuti da su neoplatonički filozofemi uglavnom smješteni u prologe, dakle u paratekstove Držićevih drama. U prologu *Tirene* pojavljuju se vlaški likovi Obrad i Vučeta koji, osim što prepričavaju dramsku radnju, ironiziraju pastoralno-idilični kontekst cijele drame (slično je strukturiran i drugi prolog *Tireni*). U *Veneri i Adonu*, koju je iscrpno analizirala Katarina Hraste, prolog funkcionira kao svojevrsni *metateatarski okvir* cijele drame. U njemu se ponovno pojavljuju vlaški likovi koji ironiziraju pastoralno-mitološki kontekst drame, ali istodobno preuzimaju ulogu sveznajućih pripovjedača drame, proksemički odvojenih proscenijem od ostalih likova i prostora drame. Njihova je retorika niskomimetska, grubo groteskna ili prizemno erotska, zbog čega, kako ističe Hraste, predstavlja antipod platoničkoj ljepoti ili intimnosti vilinsko-božanskoga svi-

jeta. Vukodlak se, primjerice, tako ruga Grubiši, prije svega zbog toga što je doznao da ga idu u grad ženiti. Njegov rugalački repertoar je uistinu šarolik, a korijene vrlo vjerojatno vuče iz folklora dubrovačkoga zaleđa. "Liposti zemaljske", o kojima vlasi govore, parodija su rajskih ljepota koje u priči o Veneri i Adonu dominiraju. Idealizirana ljubav smještena u unutrašnji okvir drame, naime, ima svoj korelat u lascivnim referencijama na dubrovački noćni život, a ponajviše na prostituciju i opijanje.

I okrnjeni *Džuho Kerpeta* počinje prološki intoniranom dionicom protagonista o karljivim ženama, sklonim prevari, štoviše i negacijom ideala bračne ljubavi.

Dva prologa *Grižuli* također su zanimljiva u kontekstu neoplatoničkih filozofema. Prvi prolog, čija su početna dva stiha nastala sažimanjem četiriju stihova Džore Držića iz pjesme broj 515 *Ranjinina zbornika*, kao što ustvrđuje Svetozar Petrović (2008: 342-351), lirska je sinteza dramske radnje koja treba uslijediti, u kojoj se slavi idealni pastoralni krajolik (*locus amoenus*). U drugome, prozno strukturiranom prologu, koji je komentar inicijalne lirsko-pastoralne alegorije, raskrinkava se stvarni, svadbeni kontekst drame, ali se, što je mnogo važnije, spominju i četiri kreposti ili vrline, odnosno etička svojstva *humanitas*, o kojima govori i neoplatonički orijentirana filozofija (pravda, hitrost, jakost i tihoća). U svijetu vrlina, kako ističe prolog, također postoji svojevrsna neravnoteža, prije svega između žudnje i čistoće, osobina koje su u drami predstavljene Kupidom i Plakirom na jednoj i vilinskim svijetom na drugoj strani. U tome smislu, interpretativna rešetka koju je Katarina Hraste postavila na *Veneru i Adona* lako se može i ovdje primijeniti, jer samo intervencija četiriju spomenutih vrlina može pomiriti zaraćene strane, autoričinim riječima, visokog i niskog erosa. To se doista i dešava prilikom vjenčanja Vlaha Držića i njegove zaručnice. Razlozi zašto Držić spomenute neoplatoničke udice smješta u prologe mogu biti različiti. Prvo, prolozi su, prema svojoj semantici, uvijek sposobni na sebe preuzeti svojevrsnu programatsku svijest, jer u njima se može progovoriti o nečemu što se drame koja slijedi tiče, ali i o nekim općim mjestima, poetički, svjetonazorski, politički ili etički simptomatičnima. Drugo, kad su posrijedi Držićevi prolozi, barem ovi koje sam *prizvao u sjećanje*, nema sumnje da i njihov autor u njima nastoji raskrinkati svjetonazorske potke svojega stvaralaštva. Problem je, ipak, u tome što su oni krajnje heterogeni. Negromantov prolog *Dundu Maroju*, kao što su ustvrdili i Košuta i Čale, donekle i Živko Jelčić u monografiji *Marin Držić Vidra* (1961), vrlo je opsežan, krajnje hermetičan za moguća tumačenja, pa se u njemu i neoplatonički filozofemi nalaze uglavnom izmiješani s drugim, krajnje neizdiferenciranim referencama, koji se tiču renesanse etike, filozofije, političke teorije, predodžbi svijeta i čovjeka itd. S druge pak strane, prolozi *Tireni*, *Veneri i Adonu* ili *Grižuli* sažeti su tekstovi u kojima do izražaja dolazi ranije spomenuta napetost između visokomimetskog i niskomimetskog prikaza pastoralne zbilje, odnosno između visokog i niskog erosa. Međutim, možda između erosa, erotizma, o kojem govori renesansna neoplatonička filozofija i magije, koja je *sidrište* negromatova prologa, postoji neka unutrašnja ili latentna veza, kao što ističe Ioan P. Culianu u monografiji *Eros i magija u renesansi* (1987): "U renesansi su fantazmička djelovanja bila prilično složena: erotizam je najvažniji i već je očevidan u

prirodnome svijetu bez ljudske intervencije. Magija je, zapravo, erotizam koji izvođač primjenjuje, usmjerava i pobuđuje" (Culianu 2007: 19). Uistinu, kad se bolje pogleda struktura, da ne kažem genealogija pastoralno-idilične ljubavi, tog visokog erosa o kojem govori i Držić, vidi se da je riječ o nesvjesnom odabiru "duše među fantazmama sposobnima da postanu predmetom ljubavi" (Culianu 2007: 96). Pastoralno-mitološki junaci, bez obzira na žanr i generički okvir, najčešće su zaljubljeni u fantazmu, u ideju ljubavi, ljepote, mladosti, čistoće, a manje u konkretnu osobu. To je neoplatonička konstanta koja se u Držićevu stvaralaštvu, kao i u stvaralaštvu njegovih suvremenika, može iščitati *prima vista*. Mnogo je teže doprijeti do semantike koja stoji iza takve koncepcije ljubavi i intimnosti, a najčešće je riječ o posve osobitome poimanju svijeta i čovjeka. Taj ću problem ostaviti za drugu prigodu.

Literatura

Culianu, Ioan P. 2007. Eros i magija u renesansi, Zagreb: Fabula nova.

Čale Feldman, Lada. 1997. Teatar u teatru u hrvatskom teatru, Zagreb: Matica hrvatska.

Čale Feldman, Lada. 2009. "Teatar u teatru", u: Leksikon Marina Držića, ur. Slobodan Prosperov Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Čale, Frano. 1979. "Uvod", u: Marin Držić, Djela, Zagreb: CEKADE.

Gönc Moačanin, Klara. 2009. "Indija", u: Leksikon Marina Držića, ur. Slobodan Prosperov Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Hraste, Katarina. 2008. "O dijakronijskom aspektu strukture Venere i Adona", u: Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću 1508-2008, ur. Nikola Batušić, Dunja Fališevac, Zagreb: HAZU.

Jeličić, Živko. 1961. Marin Držić Vidra, Zagreb: Naprijed.

Košuta, Leo. 2008. "Pravi i obrnuti svijet u Držićevu Dundu Maroju", u. Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću 1508-2008, ur. Nikola Batušić, Dunja Fališevac, Zagreb: HAZU.

Paparelli, Gioacchino. 1973. Feritas, humanitas, divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento, Napoli: Guida.

Paušek Baždar, Snježana. 2009. "Negromancija", u: Leksikon Marina Držića, ur. Slobodan Prosperov Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Petrović, Svetozar. 2008. "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", u: Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću 1508-2008, ur. Nikola Batušić, Dunja Fališevac, Zagreb: HAZU.

Neo-Platonic Concepts in Marin Držić's Dramatic Prologues

Summary

This paper focuses on some of the previous interpretations of the Marin Držić's dramatic oeuvre in the light of Neo-Platonic philosophical concepts, considering, primarily, analysis performed by Frano Čale, Leo Košuta and Katarina Hraste. Furthermore, it attempts to offer a provisional interpretation of Marin Držić's Neo-Platonism as a mixture of different philosophical and hermetic-esoteric traditions, which can be easily seen in the author's dramatic prologues.

István Lőkös
Eger

O NEKIM PARALELIZMIMA U PASTORALAMA MARINA DRŽIĆA I BÁLINTA BALASSIJA

Iako su Marin Držić i Bálint Balassi bili suvremenici, između njihove djelatnosti nema uzajamnih veza. Međutim, analiza pastorale *Tirene* Marina Držića i *Szép magyar komédia* (*Lijepa mađarska komedija*) B. Balassija dovela je do zanimljivih rezultata. Obojica autora napisali su svoje pastorale nasljedujući djelomice antičke, a prije svega talijanske uzore. Djela obojice pjesnika snažno motivira petrarkizam. Istodobno obje su drame obilježene realističkim prikazivanjem pastirskog života. Obojicu autora naveli su egzistencijalni razlozi da napišu i tiskaju svojih djela. Na kraju, ne treba zanemariti ni činjenicu da djela analiziranih autora karakterizira svojstvena uzajamnost: u tekstove svojih drama inkorporiraju dijelove svojih lirskih pjesama.

Kad se mađarski renesansni pjesnik Bálint Balassi rodio (9. listopada 1554), predstavnici razvijenog hrvatskog petrarkizma, Džore Držić i Šiško Menčetić već su umrli, a kad je Marin Držić umro (1567), Balassi je imao trinaest godina. Predstavnik "predbaroknog petrarkizma"[1] Hanibal Lucić umro je godinu dana prije (1553) Balassijeva rođenja. Što se tiče književne vrste pastorale, možemo spomenuti da je Mavro Vetranović, koji se rodio 1482. ili 1483. i umro 1576, već prije Držića "napisao dvije pastirsko-mitološke scene, odnosno dva pastirska prikazanja: *Istoriju od Dijane* i *Lovac i vila.*"[2] Suvremenik M. Vetranovića, Nikola Nalješković (rodio se u prvom desetljeću 15. stoljeća, a umro 1587) napisao je "četiri pastirske igre", u kojima "ide tragom i putem koji je zacrtala dubrovačka pastorala Džore Držića i Mavra Vetranovića (…)."[3] Poznato je da je Marin Držić 1551. tiskao knjigu svojih pjesama *Pjesni ljuvene*, u kojoj se nalazi i pastorala *Venere i Adon*. Iste je godine objavio i *Tirenu*.

Bálint Balassi je u ljeto 1589. godine sabrao svoje dotad napisane ljubavne pjesme u jedan svezak, tj. kanconijer pod naslovom *A maga kezivel írt könyv*, tj. *Knjiga*

1 Friedrich, H., *Epochen der italianischen Lyrik,* Frankfurt, 1964.; navedenu sintagmu citira D. Fališevac, *Stari pisci hrvatski i njihove poetike,* Zagreb, 1989, str. 121.

2 Rafo Bogišić, *Hrvatska pastorala,* Zagreb, 1989, str. 48.

3 Isto, str. 62.

sastavljena vlastitom rukom, koja je sadržala sve njegove pjesme – ljubavne, religiozne i ostale. Godinu dana prije napisao je pastoralu pod naslovom *Szép magyar komédia* (*Lijepa mađarska komedija*).

Iz navedenih podataka proizlazi da su Balassi i Marin Držić bili suvremenici, a da je pastorala mađarskog autora nastala otprilike četrdeset godina nakon tiskanja Držićevih pastirskih igara. Dakle, mađarska pastorala kasni četrdesetak godina u odnosu na Držićeve pastorale.

U vezi s tim činjenicama postavlja se više pitanja. Primjerice, pitanje je li postojala u mađarskoj književnosti drama prije Balassijeve pastorale? Je li postojala ljubavna lirika petrarkističkog tipa u mađarskoj književnosti prije Balassija? Budući da je Balassijeva pjesma *Aenigma* napisana "na melodiju jedne hrvatske cvjetne pjesme" (*Egy horvát virágének nótájára*), možemo se zapitati je li on poznavao hrvatsku ljubavnu poeziju 16. stoljeća? Na kraju, možemo se zapitati ima li smisla da se komparativno bavimo dramskom djelatnošću dvojice autora? Našom interpretacijom pokušat ćemo odgovoriti na spomenuta pitanja.

Kao prvo, pogledajmo ukratko razvoj književnih vrsta mađarske literature 16. stoljeća.

Poslije mohačke tragedije (1526), tijekom 16. stoljeća, humanističko-renesansna kultura se rasprostirala u širokom krugu. Podsjetimo samo na najznačajnije pojave. Prvi i vrlo važan plod mađarske književnosti bio je *Tripartitum opus* Istvána Werbőczyja (1517), svojevrsni "pregled pravnog sistema mađarskog plemstva", djelo koje je već u 16. stoljeću doživjelo više izdanja na latinskom, mađarskom, njemačkom, pa i na hrvatskom kajkavskom jeziku.[4] Važnu ulogu igrala su djela suvremenih historičara, među ostalima opis Mohačke bitke biskupa Istvána Brodaricsa (Stjepan Brodarić), zatim kronika o padu Beograda 1521. Ferenca Zayja, te veliko historijsko djelo Miklósa Istvánffyja, koje "je u 34 knjige obrađivalo mađarsku historiju od 1490. do 1606. godine."[5]

Posve rano, već u početku tridesetih godina 16. stoljeća, nailazimo na prve erazmističke pokušaje prevođenja biblijskih tekstova. Benedek Komjáti preveo je 1533. g. *Poslanice sv. Pavla* na dvoru Katarine Frankopan, udovice Gábora Perényija, a već 1536. Gábor Pesti tiskao je i *Novi zavjet*, u stvari tekstove Četiriju evanđelja. Na temelju filološke analize može se utvrditi da je prevoditelj kompletnog teksta *Novog zavjeta* János Sylvester radio na svojem prijevodu kao pristalica Erazma Roterdamskog.[6] Godine 1541, kada je tiskao svoj prijevod, on u Erazmovu duhu preporučuje čitateljima svoj tekst kad piše:

Az ki zsidóul és görögül és vígre diákul
Szól vala rígen, szól néked az itt magyarul.

---

4 Imre Ban-Janoš Barta-Mihalj Cine, *Istorija mađarske književnosti*, Novi Sad, 1976, str. 27-28.

5 Isto, str. 28.

6 Balázs, János, *Sylvester János és kora* [János Sylvester i njegova doba], Budapest, 1958, str. 234-313.

Minden nípnek az ű nyelvin, hogy minden az isten
Törvínyin íljen, minden imádja nevit.

Onaj što židovski, pa grčki, pa latinski
Javio se davno, sad mađarski ti zbori:
Narodu svakom jezikom njegovim Gospod
Veli da u vjeri živi, poštuje zakon.

(preveo Enver Čolaković)

Tiskanje Sylvesterova prijevoda ima i pjesničko značenje. Citirana posveta njegova djela svjedoči o tome da je on otkrio da se na mađarskom jeziku mogu pisati pjesme u savršenom antičkom metru. O Sylvesterovoj pjesmi *Az magyar nípnek* (*Narodu mađarskom*)[7] Béla Varjas napisao je da se autor "prihvatio svojih zvučno zanetih, besprekornih, savršenih distiha, koji sve do kraja XVIII. veka nisu pisani na mađarskom jeziku."[8] Nije potvrđeno je li Sylvester bio pristaša pokreta reformacije: naime, njegov mecena grof Tamás Nádasdy, iako katolik, primao je u svoj dom mnoge predstavnike mađarske reformacije. Svakako treba naglasiti da je Sylvesterova prevodilačka, pjesnička, pa čak i jezikoslovna djelatnost (sastavio je gramatiku mađarskog jezika) umnogome odredila razvoj pjesništva mađarske reformacije. I evo, stigli smo do pitanja razvoja mađarskog pjesništva poslije Mohača.

Već i prije 1526, još u 15. stoljeću, pojavljuje se svjetovno pjesništvo na mađarskom jeziku, ali danas postoji samo djelić tog nekad bogatog pjesništva.[9] Mogli bismo spomenuti sljedeće primjere: *Szabács viadala* (*Šabački boj*), djelo u kojem autor opjevava pobjedu kralja Matijaša nad Turcima (1476), zatim *László-ének* (*Pjesma o kralju Lászlu*), prijevod s latinskog originala koji je nastao 1460. god., a mađarski prijevod nešto kasnije. I pjesma *Cantio Petri Berizlo* ima protuturski karakter te je jedno od rijetkih djela koja predstavljaju mađarsku epsku poeziju prije Mohača. Prije Mohačke bitke nastala je pjesma *Apáti Ferenc cantilenája* (*Kantilena Ferenca Apátija*). Autor, podrijetlom iz srednjega plemstva, školovao se na Bečkom sveučilištu, a u svojem djelu, napisanom oko 1523, dao je podrugljivu sliku svih slojeva suvremenog mađarskog društva. Ta je pjesma jedna od najuspješnijih mađarskih ranonovovjekovnih pjesama. O mađarskoj ranonovovjekovnoj ljubavnoj poeziji, konkretno o *cvjetnim pjesmama* (mađ. *virágének*) danas posjedujemo samo slutnje i pretpostavke. Najstariji odlomak – tzv. *Soproni virágének* (*Šopronska cvjetna pjesma*) potječe iz 1490. godine. Treba spomenuti da je o književnoj vrsti *cvjetne pjesme*, odnosno o njezinu umjetničkom dometu progovorio upravo János Sylvester.[10]

---

[7] Prijevod kompletnog teksta pjesme vidi u: Enver Čolaković, *Zlatna knjiga mađarske poezije,* Zagreb, 1978, str. 24.

[8] Citira Imre Ban u Imre Ban - Janoš Barta-Mihalj Cine, navedeno djelo, str. 29.

[9] O tome Gerézdi, Rabán, *A magyar világi líra kezdetei* [Počeci mađarske svjetovne lirike], Budapest, 1962.

[10] Imre Ban-Janoš – Barta-Mihalj Cine, navedeno djelo, str. 20.

Uzmemo li u obzir da mađarska poezija kasnog srednjovjekovlja i ranog novovjekovlja u nekim slučajevima već ima epski i protuturski karakter, razumjet ćemo i razvoj mađarskog pjesništva prve polovine i sredine 16. stoljeća.

Poznata je činjenica da se u to doba u Ugarskoj javljaju mnogi heretički vjerski smjerovi, tako se primjerice u značajnoj mjeri proširio husitizam. Nakon erazmističkih prevođenja biblijskih tekstova i zbog raspada srednjovjekovnog Ugarskog Kraljevstva, sve snažniji turski prodori i težak položaj kmetova potpomogli su brzi razvoj reformacije. Već su se prvi protestantski propovjednici, osim organiziranjem protestantske vjerske zajednice, gotovo u pravilu bavili i književnom djelatnošću. Do kraja 16. stoljeća uz epsku se poeziju razvijaju i ostale književne vrste, npr. drama (Péter Bornemisza, Mihály Sztárai) i ezopovske basne te vjerski polemički spisi (István Magyari), s jedne strane u znaku protestantizma, a s druge katolicizma. U književnosti mađarskog protestantizma najjača je književna vrsta tzv. *históriás ének* (historijska pjesma), dakle epska pjesma. Što se tiče tematike te poezije, u njoj dominira biblijska priča i egzemplum didaktičkog karaktera. Prema današnjim podacima sačuvano je sto pedeset i pet (155) tekstova; 74 od tih tekstova nastala su između 1530. i 1550, a većina autora obrađuje biblijske, posebice starozavjetne teme. Navodimo samo nekoliko primjera: Imre Fekete: *Sámuel, Saul és Dávid históriája* (*Historija Samuela, Saula i Davida*); András Batizi: *Jónás prófétának históriája* (*Historija proroka Jone*), *Az istenfélő Zsuzsánna asszonnak históriája* (*Historija bogobojazne gospoje Suzane*); András Dézsi: *Júdás Makkabeus története* (*Povijest Jude Makabejca*), *Izsák áldozatjáról* (*O žrtvovanju Izaka*); Gáspár Bihari: *Dávid és Betsábe históriája* (*Historija Davida i Bat-Šebe*) itd. Jedan od najznačajnijih predstavnika tog pjesništva bio je Mihály Sztárai,[11] bivši franjevac koji je učio i u Padovi, sudjelovao je u Mohačkoj bitci, živio je u Sárospataku u tvrđavi obitelji Perényi, a preselivši se u Tolnu postao je reformator, propovjednik, čak i biskup na jugu ugarske države. Jedna je od njegovih historijskih pjesama *Az Holofernesz és Judit asszony históriája* (*Historija Holoferna i gospoje Judite*), angažirana pjesma simboličkog značenja. Naime, pjesma je nastala 1552. godine kad su Turci (u proljeće) započeli veliki pohod protiv Ugarske i Slavonije. Tijekom pohoda Turci su osvojili tvrđave Temesvár, Lippa, Drégely, Szécsény, Hollókő, Buják, Ság i razorili hrvatske krajeve sve do Varaždina. Jedino je opsada Egera (Jegra) bila neuspješna. U jesen 1552. godine pod tvrđavom Egera velika turska vojska pretrpjela je golem neuspjeh. Opsada je trajala trideset i osam dana i na kraju su se poraženi Turci sramotno povukli. Turska vojska brojila je oko 70.000 vojnika, a u tvrđavi je boravilo 2012 osoba – vojnika, seljaka, obrtnika, žena i djece! Sztáraijeva *Judita* bila je svjedočanstvo u obliku parabole kako mala, ali moralno čvrsta zajednica može pobijediti amoralnu protivničku nadmoć. (Ovdje bismo spomenuli da je paralelizam između Marulićeve i Sztáraijeve *Judite* nedvojbena.)

[11] Horváth, János, *A reformáció jegyében* [U znaku reformacije], Budapest, 1957², str. 62-78. ; Sztárai, Mihály, *História Perényi Ferenc kiszabadulásárul. Perényi Péter élete és halála* [Povijest o oslobođenju Ferenca Perényija, Život i smrt Pétera Perényija], Budapest, 1958.

Uz bogato epsko pjesništvo prve polovine 16. stoljeća mađarska lirika istoga razdoblja mnogo je siromašnija. Pjesnici-propovjednici reformacije favorizirali su prevođenje ili parafraziranje Davidovih psalama (Mihály Sztárai, Mihály Végkecskeméti, Máté Szkaricza),[12] Péter Bornemisza pisao je i rodoljubnu poeziju, ali tragove petrarkističkog ljubavnog pjesništva prije 1550. uzalud ćemo tražiti. Slična je situacija i s pastoralnom književnošću. Istina je da dramska literatura protestantsko-religioznog karaktera donekle prosperira, ali postojanje pastorale prije Balassija ne možemo potvrditi.

Što se tiče mađarske protestantske drame, citirali bismo riječi bivšeg debrecinskog profesora Imrea Bána koji je s razlogom rekao: "(…) prirodno je bilo nastojanje reformatora da i agitativno dejstvo pozornice stave u službu širenja novih ideja."[13] Predstavnik te književne vrste bio je Mihály Sztárai koji je, osim historijskih pjesama i prijevoda Davidovih psalama, napisao i dva dramska djela. Kao dramski pisac zastupao je ideje reformacije, a njegove dvije drame (*A papok házasságáról* / *O braku svećenika*; *Az igaz papságnak tiköre* / *Ogledalo pravog svećenstva*) takvim su ciljevima služile.

Posebno mjesto u povijesti mađarske drame 16. stoljeća zauzima Péter Bornemisza, učitelj mladoga Balassija, pristaša Luthera, odličan humanist koji je kao bečki student prevodio Sofoklovu *Elektru* s grčkog originala. Svojstvenosti i estetske vrijednosti te drame ovako je interpretirao Imre Bán: "Sa grčkog originala veoma slobodno je preveo Sofoklovu tragediju za scenske potrebe, nešto preuredio dramsku radnju, uveo novu ličnost u dramu čija su atmosfera i pozadina sasvim mađarski: grčki hor npr. sažet je u lik stare dadilje. Zadržavajući tragičnu napetost originala, čak je i pojačavajući, on istinski ocrtava sukob renesansnih strasti. Istovremeno želi da izvuče moralnu pouku kad ukazuje na božju kaznu za blud i ubistvo, ali odvažno, na pravi humanistički način postavlja problem mogućnosti ubistva tiranina. O svemu tome on učeno i sistematično govori u latinskom pogovoru. Cilj mu je – kako veli – negovanje mađarskog jezika."[14]

Poznato dramsko djelo, u stvari dramatizirana politička satira pod naslovom *Comoedia Balassi Menyhárt árultatásáról* (*Komedija o prevrtljivosti Menyhárta Balassija*) nastalo je u početku 1567. godine, a objavio ju je Pál Karádi 1569. Tema drame je politička i vjerska konfuzija koja je vladala u Ugarskoj poslije Mohača, osobito poslije zauzeća Budima od Turaka (1541), kad je Ugarska bila podijeljena na tri dijela i imala dva kralja: Ferdinanda Habšburga i Ivana Zapolju, a cvao je pokret reformacije, opterećen teološkim sporovima. Poznato je da su u to doba u Ugarskoj suprotstavljena tri smjera protestantizma: luterizam, kalvinizam i antitrinitarizam (unitarizam). Protagonist drame je Menyhát Balassi, tipičan predstavnik pljačkaškog,

[12] Horváth, János, navedeno djelo, str. 66, 247-250, 434-435.

[13] Imre Ban-Janoš - Barta-Mihalj Cine, navedeno djelo, str. 31.

[14] Isto, str. 33.

bezobzirnog, egocentričnog velikaša koji stalno mijenja svoje kraljevske gospodare i vjeru, te drama ima vjersko-politički propagandni karakter. Drama ima klasičnu kompoziciju (5 činova) i živahnu, autentičnu karakterizaciju.[15]

Poslije ovih početaka početkom 1589. javlja se Bálint Balassi svojom pastoralom *Szép magyar komédia*, a u drugoj polovini iste godine tragedijom *Jephte.* Tekst ovog drugog djela nažalost je zagubljen.

I sada, nakon kratkog pregleda književnopovijesnog konteksta u kojem stvara Balassi, pokušat ćemo komparativno interpretirati sličnosti i paralelizme Držićeve i Balassijeve pastorale. Predmet naše usporedbe bit će Držićeva *Tirena* i Balassijeva *Szép magyar komédia.*

U vezi s Držićevom pastoralom na ovome bismo mjestu istaknuli da književna povijest među precima te pastorale spominje dijalogiziranu eklogu *Radmio i Ljubmir* Džore Držića,[16] prozni pastirski roman Petra Zoranića *Planine*, te da je "u pastoralnom zahvatu *Tirene* Držić mogao mnogo naučiti od Mavra Vetranovića i Nikole Nalješkovića koji su upravo prije Držićeva nastupa u Dubrovniku pastirski svijet bili izveli na scenu."[17] Ovdje se nećemo baviti spornim pitanjem podrijetla Držićeva djela niti problemom i optužbom za plagijat: *Tirenu* smatramo originalnim djelom Marina Držića. Želimo istaknuti samo to da se u hrvatskoj književnosti *pastorala* kao *književna vrsta* – u proznoj, lirsko-dramskoj i dramskoj formi – pojavila prije Držića te je u doba stvaranja *Tirene* već udomaćena književna vrsta. Dakle, utjecaj talijanskih varijanata pastorale u slučaju Marina Držića više je indirektan, za razliku od Balassija koji je svoje djelo "prevodio" s talijanskog jezika.

Pitanje je kako i gdje se Bálint Balassi upoznao s talijanskim jezikom i kulturom? Zna se da je humanističku naobrazbu dobio od svojega kućnog učitelja, poznatog luteranskog propovjednika i obiteljskog svećenika Pétera Bornemisze, prevoditelja Sofoklove *Elektre*. Poznato je i to da je od 26. listopada 1565. Balassi učio u Nürnbergu, ali postoji i tvrdnja da je neko vrijeme studirao na njemačkim i talijanskim višim školama, možda i u Padovi.[18] Nešto konkretniji podaci o njegovu "školovanju" povezani su s njegovim boravkom u Erdelju. Naime, otac ga je poslao u vojsku u pohod protiv kneza Erdelja Istvána Báthorija. Balassi je odmah na početku sukoba pao u ropstvo, ali je u Báthorijevu dvoru bio primljen kao gost, kao sin mađarskog velikaša, te je tu usvojio uglađene dvorske običaje. Kasnije ga čak nalazimo u Báthorijevoj pratnji kad je ovaj stupio na prijestolje poljske kraljevine. No, najvažnije je to da se Balassi u Erdelju upoznao s petrarkizmom i s teorijskim pitanjima renesansne književnosti, čak i s talijanskom glazbom. Prvi izvor talijanske kulture i

[15] *A magyar irodalom története 1600-ig* [Povijest mađarske književnosti do 1600.], Szerkesztette [Priredio] Klaniczay Tibor, Budapest, 1964, str. 360-361.

[16] Franjo Švelec, *Komički teatar Marina Držića,* Zagreb, 1968, str. 40.

[17] Rafo Bogišić, navedeno djelo, str. 72.

[18] Eckhardt, Sándor, *Balassi Bálint,* Budapest, bez godine, str. 38-40; Imre Ban-Janoš Barta - Mihalj Cine, navedeno djelo, str. 36.

književnosti u njegovu životu u kneževskom dvoru bila je pjesnička antologija Dioginija Atanagija *De le rime di diversi nobili poeti toscani*. Knjiga je bila tiskana 1565. u Veneciji, a sastavljač, tj. Atanagi, posvetio ju je sinu kralja Ivana Zapolje i kraljice Izabelle Zsigmondu Jánosu. On se u historiografiji spominje kao kralj János II: "*al Serenissimo Re Giovanni II eletto d'Ungheria."*[19] Kraljica Izabella, podrijetlom Talijanka, kad se udala i postala kraljicom Erdelja, uz suglasnost svoga muža Ivana Zapolje, stvorila je u Gyulafehérváru pravo renesansno kulturno središte. Njezin sin Zsigmond János nastavio je s "talijaniziranjem" erdeljskog kneževsko-kraljevskog dvora. To objašnjava činjenicu kako je dospjela u Gyulafehérvár spomenuta antologija, a u kojoj se nalaze djela takvih pjesnika kao što su Mateo Boiardo, Michelangelo Buonarotti, Giovani Della Casa, Guido Cavalcanti i brojni drugi. Antologija sadržava ukupno 829 pjesama 111 talijanskih pjesnika.[20] U doba Istvána Báthorija kneževski dvor bio je snažnim vezama povezan s talijanskom kulturom te je za vrijeme boravka na Báthorijevu dvoru Balassi imao mogućnost upoznati talijanski petrarkizam pa i suvremenu talijansku književnost.[21] To je razvidno već i iz činjenice što se među Balassijevim pjesmama nalazi više tekstova koji su bili napisani "na talijansku melodiju" (egy olasz nótára). Dakle, nije neobično što Balassi, upoznavši Castellettijevu dramu *Amarilli*, objelodanjenu 1587, odmah prevodi na mađarski.

Marin Držić je svoju *Tirenu* napisao s namjerom da bude izvedena. Prvi je put *Tirena* bila izvedena "o pokladama 1548" u Dubrovniku, a drugi put na piru Vlaha Držića 1551.[22] Građa i motivacija Držićeve pastorale dolazi s jedne strane iz svjetske i domaće književnosti, a s druge iz svakodnevice pastirsko-seljačkog života okolice Dubrovnika. Franjo Švelec je, prema istraživanjima Lea Košute, dao kratki opis motiva drame preuzetih iz književne tradicije. Razgovor dvojice pastira (Radmio i Ljubenko) nalazimo npr. u Sannazzarovim eklogama, a ime Tirena pojavljuje se u *Arkadiji* istoga pisca; motiv pokušaja samoubojstva nalazimo, osim u Sannazzara, u tragikomediji *Cecaria* te u *Due pellegrini* Antonia Epicura; satir i vila "imaju svoje prototipove u klasičnoj tradiciji i odanle su uvedeni u *Cefalo* (…) N. da Corregia, u *Salices* (…) J. Sannazzara i u *Egle* Giraldi Cinzija."[23] U *Tireni* nije teško raspoznati svijet pastira i seljaka, osobito kad se u tekst pučki integrira seljački pastirski govor (vidi npr. dijalog Radata i Stojne, odnosno prvi nastup djeteta Dragića).

Posebno je obilježje *Tirene* bogatstvo petrarkističkih toposa i figura. Budući da je Držić svoju pastoralu pisao u stihovima, pjesničko iskustvo stečeno pisanjem petrar-

---

19 Barlay, Ö. Szabolcs, "*Adatok a petrarkizmus magyarországi történetéhez (Olasz petrarkista költők antológiája az erdélyi udvarban"* [Građa za povijest petrarkizma u Ugarskoj (Antologija talijanskih petrarkističkih pjesnika u erdeljskom dvoru)], *Irodalomtörténeti Közlemények* godište 70, Budapest, 1966, br. 1-2, str. 183.

20 Isto

21 Isto, str. 185.

22 Rafo Bogišić, *Riječ književna stoljećima,* Zagreb, 1982, str. 29, bilješka 25.

23 Franjo Švelec, navedeno djelo, str. 90-91.

kističkih pjesama iskoristio je i u svojoj pastorali. Tipičan je primjer situacija kad se zbog nesporazuma Ljubmira i nimfe-vile Tirene vila čini Ljubmiru nepristupačnom i zbog toga Ljubmir želi umrijeti. Petrarkističke figure i toposi pojavljuju se osobito u monolozima Ljubmira i Tirene. Već u prvom "atu", u trećem prizoru, Ljubmir svoju tugu ispovijeda motivima i figuracijom petrarkističke poezije:

> Suze već nisu ovoj što livam niz obraz, –
> suzama nepokoj oblahša koji čas,
> a suze zadosti ne biše odvratit
> od srca gorkosti ni boles zlu skratit!
> Ljuven plam usioni ki srce me prži,
> kripos mi svu goni ka život uzdrži;
> toj roni očima, rijeke su grozne toj
> na prješu, jaoh, s kima othodi život moj!

Slična je reprezentacija petrarkizma u riječima Tirene kad ona misli da je Ljubmir poginuo u sukobu sa satirom:

> Srcem je kamena prem svaka nas vila
> prî neg nas ljuvena dosegne taj strila;
> ----------
> Ljubmira suzami ništa se ne boljah,
> ma gluha jak kami na njegov plač stojah;
> a sada živiti bez njega nije mi moć
> bez njega cviliti meni je dan i noć. (Drugi at, prvi prizor)

I u doba renesanse bio je njegovan prolog koji je imao posebnu funkciju u pastoralama. U vezi s tim Rafo Bogišić piše da je "*Tirena* omišljena i nadahnuta autorovim htijenjem da se u svojoj sredini predstavi kao pjesnik. Bilo mu je to potrebno, jer se prije *Tirene*, odmah nakon *Pometa*, bio zamjerio nekim svojim sugrađanima pa se sad *Tirenom* želio dokazati. To je vidljivo iz prologa u kojem osim o Dubrovniku govori o 'mladom djetiću stare kuće Držić' koji se eto kao i drugi (kao Šiško i Džore i Mavro Vetranović) nadahnjuje na pjesničkom kladencu, gdje vrijeme provodi u društvu s vilama."[24] Poznato je da je poslije izvedbe *Tirene* jedan dio Dubrovčana proglasio Držića plagijatorom zbog nekih sličnosti s Vetranovićevim pastoralnim djelima. Držić, da se obračuna sa svojim protivnicima, napisao je novi prolog 1551. za drugu izvedbu *Tirene*.[25] Taj je prolog Držićeva pjesnička manifestacija o tome da je on angažirani pjesnik svoga grada te da ga Dubrovčani trebaju smatrati nasljednikom

[24] Rafo Bogišić, *Hrvatska pastorala*, str. 73.

[25] Isto, str. 73.

njegovih predaka – Džora Držića i Šiška Menčetića. Sve to pripovijeda gledaocima (čitateljima) u drugom prologu ovim riječima:

"Tebi se hraniše dipli ove samomu
ke mnozi želiše u lugu ovomu,
uzmi ih, ter odsad kraj rike na travi
Dubrovnik slavni grad svireći proslavi,
Apolo da se i njim odsada pogizda
gradovi jak inim ki slovu vrh zvizda."

"Držića svi znamo pobolje nego ti,
priko mora tamo ki uči sviriti,
komu se raspuknu sviraoca učeći,
a grlo zamuknu, u gradu hoteći
s spievaoci boljima glasom se natjecat,
visok glas tko ne ima, s kojim ga nî spijevat!"
Ma kad on dođe, pak i poče sviriti,
tuj, kako manen, svak ide ga sliditi.
A mene darivat počeše vlastele
i na njih službu zvat i ljubiti vele;
istini er taj glas donio bijeh iz rike,
od grada ki je čâs i bit će uvike.
Ključe mi ončas da od krčme Bojković,
ke držim i sada, i Martin Šumičić,
komu ovdi sad služim na piru šurinu
kruh, larad, – vladan svim, a kûplju se u vinu;
er toga Držića ljube i vlastele
kako sve mladića ljubežljiva vele.
Onomlani u pjesni pripijeva Ljubmira
i vile ljubezni i divjač satira;
ma vjetri ne daše ništa čut, brate moj!
sjever otud dmaše usiono tolikoj
da srca pucahu od studeni i mraza
ter ljudi bježahu smrtnoga poraza.
Tim hoće Ljubmira pripijevat i danas
sega slavna pira na počtenje i na čâs.

U vezi s tim citatom odmah moramo navesti riječi Rafe Bogišića koji kaže da su "dva najpoznatija pisca hrvatske renesanse (Petar Zoranić i Marin Držić) iskoristila svoja djela ne samo za iskaz općih pastoralno-alegorijskih koncepcija, nego i za rješenje svog osobnog pjesničko-egzistencijalnog statusa. Oba pjesnika u svojim djelima u naglašeno vidljivi plan stavljaju vlastita književna htijenja i ambicije koristeći

tako pastoralu u osobne svrhe, a očitujući istodobno i visoku svijest o pjesničkom konceptu. Na razne načine, ali u istoj pastoralno-alegorijskoj razini, dva autora iskazuju trenutak kad je hrvatska književnost postala svjesna svog postojanja i svoje autohtonosti. Ta svijest izazvala je probleme koji u Zoranića i u Držića nisu identični, ali iza sebe imaju isto tlo renesansnog zrenja i izrastanja. Jedna književnost postala je sposobna da najteže pjesničko-egzistencijalne probleme postavlja i rješava."[26]

Spomenuti pisci-pjesnici nastoje steći glas u društvu i u književnom svijetu. Usporedimo li Držićevu *Tirenu* i Balassijevu *pastoralu*, odmah nam pada u oči srodnost i u tom pogledu. Kako to svjedoči prolog u *Szép magyar komédia*, vidjet ćemo da je svoju pastoralu i Balassi napisao s namjerom da potvrdi suvremenicima kako je sposoban pisati uz poeziju i dramsko djelo na mađarskom jeziku. U prologu kaže još i to da mu je svjesna namjera bila pisati o ljubavi. (A književni povjesničar zna i to da je svojom ljubavlju prema Anni Losonczy želio potvrditi i svoju društvenu egzistenciju.) Nije htio pisati "historiju"– kaže – pošto u Ugarskoj ima historičara koji profesionalno pišu historijska djela, nadalje nije htio pisati ni religiozni tekst ("szent írást")[27], jer "mindkét felől", tj. obostrano, dakle sa strane protestanata i katolika ima više autora koji pišu religioznu književnost. On je htio pisati o temi kojom će obradovati i one koji stalno tuguju i jadikuju. A ta je tema: ljubav. I evo njegova argumentacija: "dobra ljubav" … snažne ohrabruje, lude opamećuje, lijene liječi, pijane trijezni" ("az jó szerelem … erőseket bátorít, bolondokot eszesít, resteket meggyógyít, részeget kijózanít"). Ne poriče naravno ni to da svojom pastoralom, u kojoj je riječ o ljubavi, želi izraziti i ljubav prema svojoj gospoji, čiji je on već davno jadan rob. Ta gospoja u stvarnosti je bila Anna Losonczy, koju on i u komediji i u svojim ljubavnim pjesmama naziva Julijom.

Tko je bila Julija, alias Anna Losonczy? Ona je već otprije bila ljubavnica Bálinta Balassija (1578) i njihova ljubav trajala je, s prekidima, do kraja 1588, kada je Anna već bila udovica Krsta Ungnada. Iako je prije s njom raskinuo, sad je opet počeo udvarati Anni koja je bila jedna od najbogatijih velikašica u suvremenoj Ugarskoj. Balassi je s velikim nadama počeo ponovno udvarati Anni, ali ona, koja se već ranije razočarala u Balassija, odbila je svaku vezu sa svojim bivšim neozbiljnim ljubavnikom. Uz ljubavne osjećaje Balassijevo udvaranje bilo je motivirano nadom da će s rukom Anne Losonczyja pridobiti i veliku Losonczyjevu i Ungnadovu imovinu. To mu je bilo egzistencijalno pitanje. U prvoj polovini 1578. godine, kad je Balassi počeo pisati svoju dramu, još se nadao da će ga Anna Losonczy voljeti kao i prije. Dakle drama je, uz ciklus pjesama o Juliji, bila sredstvo udvaranja, što će nam potvrditi i to da se ime Julije pojavljuje i u drami.

Već je rečeno da je Balassijeva pastorala prijevod djela talijanskog pisca Cristofora Castellettija, koje je bilo objelodanjeno u Italiji 1587. Dakle, Balassi je htio

[26] Isto, str. 74.

[27] Sintagma "szent írás" razlikuje se od riječi *Szentírás,* tj. Sveto pismo.

prezentirati čitateljima ili gledateljima ovaj tekst kao *novum* talijanske književnosti. Usporedivši *Tirenu* i Balassijevo djelo, na prvi pogled pada u oči da je *Tirena* napisana u stihovima, a Balassijevo djelo u prozi i samo djelomice u stihovima. Točnije rečeno, u proznom tekstu drame nalaze se pjesme koje imaju posebnu funkciju. Pjesma *Ó nagy kerek kék ég* (*Oh, krug plavog neba*), primjerice, opis je Julijine ljepote. Tražeći razlog Balassijevih rješenja, doći ćemo do zaključka da je mađarski pjesnik nekako istodobno s "komedijom" napisao i petrarkistički ljubavni ciklus s istom namjerom, naime da opet osvoji svoju Juliju. Na prvi se pogled čini da je pjesnik pastoralu napisao prije završetka lirskog ciklusa, kad se još nadao u uspjeh svoga udvaranja. Dakle, brak mu se činio mogućim. Na to nas upozorava činjenica da se radnja pastorale završava sretno: protagonisti (Julija i Tyrsis) se vjenčaju. No, ciklus o Juliji već nas informira o tome da njegova izabranica ne uzvraća ljubav te da se pjesnik morao konačno oprostiti s Julijom. Činjenica je da je u stvarnosti ljubavni odnos između Anne Losonczy i Balassija bio konačno prekinut 1589. Dok se 1588. pjesnik još nadao da će se vjenčati s Annom Losonczy, 1589. bračni planovi konačno su se rasplinuli. Stoga se postavlja pitanje: zašto pjesnik nije promijenio završetak komedije kad je shvatio da Anna Losonczy nikako neće biti njegova žena? Poznavajući poetičku praksu 16. stoljeća, možemo ustanoviti da renesansna komedija počinje žalosno ali uvijek završava veseljem, čak, prema primjerima starih komediografa (Plaut, Terencije), brakom.[28] 1588. godine završna situacija komedije još je odgovarala Balassijevoj namjeri: želio je reći svojoj dragoj da poslije dugotrajne razdvojenosti oni opet mogu naći jedno drugo. Kao renesansni autor Balassi se, naravno, pridržavao poetoloških normi klasične i renesansne komedije. S druge strane, o svom raskidu s Anom Losonczy pisao je u završnoj pjesmi ciklusa o Juliji: o njihovu raskidu govori u posljednjoj strofi posljednje pjesme ciklusa. Tekst te pjesme nalazi se i u komediji pod naslovom *Ó nagy kerek kék ég* (*Ljubavni odnos*). Ta varijanta pjesme sadrži dvanaest strofa, a u pjesmi pjesnik govori o tome da ga svugdje prati "lijepa slika Julije" ("Júlia szép képe"), "njezin divan govor" ("gyönyörű beszéde"), da ga "ljubi i druga velikodušna [gospoja]" ("más kegyes is engem szeret"), ali da je on Julijin rob te da sve patnje ove ljubavi trpi s radošću ("Kínját … örömest viselem"). No, u varijanti koja se nalazi u pjesnikovu kanconijeru pjesma je nadopunjena. Tu, u novoj, trinaestoj strofi pjesnik izjavljuje da "Juliju više neće spomenuti u pjesmi", dakle "povijest" njihove ljubavi je završena.

Vrativši se na poetološki zahtjev obveznog veselog završetka renesansne komedije 16. stoljeća, moramo spomenuti i to da se slično završava i Držićeva *Tirena.* U početku drame Ljubmir tuguje jer ga vila Tirena izbjegava i zbog toga on razočarano luta dubravom. Sukobljava se sa satirom koji ga pogodi kamenom i Ljubmir pada u nesvijest. U takvu stanju nađe ga vila, koja misli da je mrtav te se sad i ona onesvijesti. Ljubmir, probudivši se, misli da je Tirena mrtva, te se sada i on želi ubiti. Na kraju se sve razjasni, Ljubmir i Tirena sretno nađu jedno drugo.

[28] Pirnát, Antal, navedeno djelo, str. 55.

Držićeva dramska djela "odlikuju se izvanrednom raznolikošću likova", primjećuje Franjo Švelec,[29] što vrijedi i za *Tirenu*. Nabrojimo li ih, razabiremo da – zajedno s "glasom s neba" – drama ima sedamnaest osoba, a to su: Tirena (vila), Ljubmir, Ljubenko, Radmio – pastiri; Kupido i "glas sa neba"; satiri I, II, III. kao mitološki likovi; Remeta, Vučeta, Obrad, Radat, Dragiću – vlasi; Miljenko, vlašić; Stojna, mati Miljenkova; Dragić, sin Radatov. Većina "lica što govore" su pastiri i vlasi, dakle deset osoba iz pastirskog svijeta. Likove iz klasične mitologije predstavlja samo Kupido, ali u aluzijama pojavljuju se Orfeo, Apolo, Jupiter (Džove) i Mars (Marte). Sve to *Tireni* daje poseban karakter: unatoč djelomice mitološkoj motivaciji i situacijama, pastorala čuva atmosferu dubrovačkog pastirskog svijeta što ilustriraju npr. dijalozi Stojne i njezinog sina, odnosno Stojne i Radata u drugom "atu" u 5. prizoru. Evo riječi zabrinute majke kad ona grdi svoga sina koji je zbog vile ostavio stado bez čuvara:

Miljenko, što činiš?! Kamo si otišao?
Vukovom, a ne mniš, živo si sve ošao?
Tuče t' se sve stado pusto po dubravi,
ter staro i mlado na volju vuk davi, –
a ti se ne haješ! Vaj, ni znam kako toj
jak manen tuj traješ u vodi život tvoj.

U šestom prizoru Radat kaže Stojni: "Veljah ti ja Stojna: oženi dijete toj, // neka si pokojna…",

Tad stoje domome, po gori ne skaču
za pustoši kome, – djeca im usplaču,
kruha im usprose, zabudu svu ljubav,
ter idu da nose domome kako mrav.

Stojnina refleksija tipično je mišljenje stare žene: "Bijedna ti odmjena nevjesta sadanjih, // a sjetna taj scjena ku čine od starih!" Mlade žene danas – kaže Stojna –

o kući ne rade, na gizde nastoje.
Njih je taj posao vas obrve tančati
i laštiti obraz, – ne presti ni tkati;
i sve se nadzirat nad bistra jedzera,
i gizde tuj smijerat vazdan do večera.
U kose uvijat i biser i zlato
i ludo se smijat nastoje sve na to,
i tance voditi s pastiri od gore,
na svoj stan mrziti cić nješta što 'e gore.

[29] Franjo Švelec, nav. djelo, str. 336.

Ne svrši im se pir, nastoje od prve
s sinovmi u nemir postavit svekrve;
tere sinka draga od majke svê mile,
i mirna i blaga, hudobe odile,
da kami proplače od muke tuj na njih.
Život je taj, brače, nevjesta sadanjih!

Kako Franjo Švelec piše: "Moglo bi se reći da autor pastirsko-vilinskom svijetu i nije posvetio toliko pažnje kao rustičkome."[30]

Čitajući Balassijevu pastoralu sa sličnog gledišta, također pronalazimo navedenu dvojnost. Nabrojimo li protagoniste komada, naći ćemo sljedeća lica: *Credulus*, njegovo pravo ime je *Tyrsis*; *Julia*, ljubavnica Credulusa, njezino pravo ime je *Angelica*; *Licida*, prijatelj Credulusa; *Briszeida*, prijateljica Julije; *Sylvanus*, rođak Credulusa; *Galathea* ljubavnica Sylvanusa; *Dienes*, seljak; *Echo*, vila. Među njima jedini seljak je ovčar Dienes. Već imena i prostor radnje – "otok Candia", aludiraju na klasični karakter drame, osim imena i lika Dienesa čije ime ima i narodnu varijantu: Dénes. Kratka skica zbivanja radnje pokazuje nam da je temelj konflikta nesporazum. Tyrsis ljubi Angelicu i ona, naravno, uzvraća ljubav. Angelica je popila neki otrov, činilo se da je umrla, a u stvari samo je pala u nesvijest. Tyrsis je od tuge otišao u svijet i promijenio svoje ime: sad se on umjesto Tyrsis zove Credulus. Kad se Angelica prenula, i ona je otišla u svijet i promijenila svoje ime, sad se zove Julija. Kada se oni opet sastanu, Credulus se zaljubi u Juliju. Nakon nekoliko nesporazuma na kraju će se sve srediti: Credulus u Juliji prepoznaje Angelicu i obratno, Angelica u Credulusu Tyrsisa te se na kraju vjenčaju. U tome im pomaže ovčar Dienes koji posreduje između Julije i Credulusa. Njegov karakter i prirodno pastirsko ponašanje ilustriraju njegove riječi kad govori o ljepoti Julije: "Ona je lijepo uglađena. Samo pomalo ugojena, rumena, dobra mala junica kao zečić! Ona je bijela kao moja košulja na Božić! Njezine bradavice su kao punašna mala rotkva, lice kao ruža koja raste na parlogu, njezine usnice kao mala zrela trešnja, zubi su tako bijeli kao brašno, njezin nos je tanan i malo dugačak kao kočanj kupusa, a njezin dobar miris je kao miris moje pogače u peći!"[31]

Podsjećamo da *Tirena* završava šestim prizorom petog čina: na sceni je "Kupido sam" koji govori gledateljima (čitateljima) i kaže ovo.

O ki nas slušate s ljubavi i s radosti,
veće ne čeka'te sad ove mladosti;

[30] Isto, str. 239.

[31] "Szép simácska ám az: Kövérke, pirosocska, jó űzőcske, mint egy nyúlcímerecske! Oly fejér mint az én ingem karácson napján. Az melle mint egy gyömbelő [gömbölyű] retkecske, az orcája, mint egy parlagi rózsa, az ajaka, mint egy kis megért cseresnye, oly fehér a foga, mint egy lisztlang, az orra vékon hosszúcska, mint egy hámzott saláta torzsácska, jó szaga penig mint az én cicskémnek [cipómnak]az kemencében!" Actus I, scena III.

zač oni pođoše njih dragu vil slidit,
a mene ođoše ki vladam nebo i svit,
da budem moliti priklono sada svih
da srce primiti budete dobro njih
i ljubav kôme sad hotješe zadosti,
ovo brijeme od poklad uzvisit radosti.
Za drugo ništor ja, o puče, neću rit,
zač sunce, koje sja, svitlo će vazda bit;
nenavis ne more učinit nemila
da ruža od gore nî rumena i bila.

Ovaj završetak odgovara zahtjevima pastorala klasičnog tipa. I u tekstu Balassijeve "komedije" nalazi se sličan završetak, ali na pozornici, kao "finale", umjesto mitološke osobe, pojavljuje se ovčar Dienes i zaključuje dramu ovim, malo vragolastim riječima:

"Slušajte, dobra Gospodo, ja bih vas vrlo rado pozvao na večeru kad kuća za večeru ne bi bila tako mala. Dakle, ne možete stati u nju jer je vrlo uska. A vi, lijepe gospoje, ne čekajte večeru ovdje među grmovima jer će vas oteti predvečer neki dvonogi vuk ili medvjed."[32]

Prihvativši mišljenje Rafe Bogišića o ulozi pastira, predstavnika "običnog pastirsko-seljačkog svijeta" u drami koji "svojim osobitim preokupacijama, ponašanjem i govorom ... unose u dramu život i raznolikost", isto to možemo reći i u slučaju Balassijeve pastorale. Lik Dienesa, njegovo ponašanje i njegov seljačko-pučki govor je "znatan dio zabavnog i zabavljačkog karaktera pastirske igre."[33]

Držićeva *Tirena* i Balassijev *Szép magyar komédija* mogu se usporediti na temelju činjenice da je Držić iste godine kada je tiskao *Tirenu* dao tiskati i svoj petrarkistički ciklus pod naslovom *Pjesni ljuvene* (1551), a da je Balassi pored svoje pastorale i svojim ciklusom pjesama o Juliji htio osvojiti Annu Losonczy.

Interpretirajući Držićevu književnu djelatnost hrvatska književna povijest već je potvrdila da se neki odlomci teksta *Tirene* pojavljuju kao samostalne pjesme u knjizi *Pjesni ljuvene.* O svemu tome sažeto je pisao Rafo Bogišić ustvrdivši da Držić kad "... piše *Tirenu*, … ljubavne izljeve i boli Ljubmira ... izriče stihovima iz vlastita kanconijera..." U bilješci 21. navedene studije on je dopunio tu misao ovim podatkom: "Tako na primjer cijelu 15. pjesmu, nešto parafrazom, a dobrim dijelom (stihovi 7-14) doslovce inkorporira u Ljubmirov monolog u 1. čin *Tirene*."[34] Citiramo spomenute stihove iz knjige *Pjesni ljuvene*:

[32] "Halljátok jó Uraim, örömest vocsorára hínálak titeket is, ha az vocsoráló ház igen kicsin nem volna. De nem fértek be, mert igen szoros. Ti is penig, szép asszonok, itt bár a bokrok között ne várakozzatok az vocsorára, mert együtt estvére kelve megragad benneteket valami kétlábú farkas vagy medve." Actus V, Conclusio.

[33] Rafo Bogišić, *Hrvatska pastorala,* str. 71-72.

[34] Rafo Bogišić, *Riječ književna stoljećima,* str. 25.

Suze ovoj nisu vik ke ronim niz lica, –
suze su srcu lik, kad mu je tužica;
bolesnu suzami boles se odlaga, –
mojim se tugami svakčas jad prilaga.
Smrtni je nepokoj, a ljubav toj tvori,
ki plačem život moj skončava i mori!
Zlamenje koji su bolesti od moje,
uzdasi toj nisu, ni slika njih to je;
uzdahom svrha jes, a prsi mê svakčas
ćute veću bolest i smrtni, jaoh, poraz;
Ljubav ka je u meni, srce mi goreći,
ovi vjetar čini oko ognja leteći.
Kim čudom toj činiš, Ljubavi, ktje' mi rit,
da ga u ognju tač držiš, a neć ga izgorit?

Gotovo identičan tekst nalazi se u trećem prizoru I. čina *Tirene*:

Suze već nisu ovoj što livam niz obraz, –
suzama nepokoj oblahša koji čas,
a suze zadosti ne biše odvratit
od srca gorkosti ni boles zlu skratit!
Ljuven plam usioni ki srce mê prži,
kripos mi svu goni ka život uzdrži;
toj roni očima, rijeke su grozne toj,
na prješu, jaoh, s kima othodi život moj!
Zlamenje koji su bolesti od moje
uzdasi toj nisu ni slika njih to je;
uzdahom svrha jes, a prsi mê svakčas
ćute veću boles i smrtni, jaoh, poraz.
Ljubav ka je u meni, srce mi goreći,
ovi vjetar čini oko ognja leteći.
Kim čudom toj činiš, ljubavi, ktij mi rit,
da ga u ognju tač držiš, a neć ga izgorit?

Pažljivo čitajući Ljubmirov monolog, naći ćemo i drugi paralelizam u njegovu monologu i stihovima knjige *Pjesni ljuveni.* U pjesmi *Pokoli, jaoh, Ljubav...* čitamo ovu stilsku figuru:

Svitle se tva lica prie danka u gori
jak zvizda danica prid suncem o dzori...

koju nalazimo parafraziranu i u Ljubmirovu monologu:

Polipše taj dzora sva ružom ka cafti,
danica vrh gora potamni gdi si ti; (Prvi at, treći prizor)

Uočava se još jedan paralelizam između Držića i Balassija. Balassi je u ljeto 1589. godine svoje dotad napisane ljubavne pjesme sabrao u jedan svezak. U zbirci središnje mjesto zauzima ciklus ljubavnih pjesama o Juliji, koji nedvojbeno predstavlja vrhunac mađarske ljubavne lirike 16. stoljeća. Ciklus je lirska povijest jedne ljubavi, koja počinje priopćenjem kako Kupido u pjesnikovu srcu "sada obnavlja svoju ljubav mnogim žarkimi iskrami" ("Cupido szívemben sok tüzes szikrával szerelmét most újítja"). Gospoja, tj. Anna Losonczy, koju je Venerin poslanik obećao pjesniku, udaljena je kao daleka zvijezda. Kada ga je Amor pogodio ljubavnom strijelicom, pjesnik odmah postaje rob lijepe gospoje, koju pozdravlja komplimentom, ali ona se samo osmjehnula. Od toga trenutka pjesnikov život je muka, jad, bol, oganj koji ga mori. Pjesme ciklusa svjedoče da je Julija lijepa kao anđeo, ponekad se čini da je ona Dijana, a ponekad je Venera. I onda kada je pjesnik u blizini ove sjajne, vilovite, anđeoske gospoje, ona je tako daleko od pjesnika kao zvijezde. Prema pjesničkoj fikciji, ponekad, umjesto pjesnika, kazivač pjesme je gospoja koja se tuži kako je zbog svoje okrutnosti i zablude svoga ljubavnika, bez razloga "pustila u naručje druge djevice" ("más szűz kezére // ... ok nélkül ereszte"). U stvari je sam pjesnik, tj. Balassi bio nevjeran Anni i ona je prekinula njihovu ljubavnu vezu te je Balassi patio zbog njezina odbijanja. Spoznao je da doista ljubi Annu tek kada ju je konačno izgubio. Ostaje mu samo jedan cilj i put: u pjesmama pjevati o čudesnoj ljepoti Julije, tj. Ane. Budući da Julijino srce unatoč pohvalama ostaje hladno, u završnoj pjesmi ciklusa pjesnik izjavljuje da "Juliju neće više spomenuti u pjesmi."

Evo pjesnika koji je htio osvojiti svoju gospoju ne samo dramom nego i petrarkističkim ciklusom – ali bez uspjeha. Već smo spomenuli da se u drami *Szép magyar komédia* nalaze dvije pjesme koje se nalaze i u ciklusu o Juliji. Jedna je pjesma pod naslovom *Ó nagy kerek kék ég* (*Oh, krug plavog neba*), a druga *Ó magas kősziklák* (*Oh, visoke litice*). Ova druga pjesma je u stvari prva scena komedije u kojoj Sylvanus vodi dijalog s "gospojom vilom Ekho". U pjesmi je riječ o Sylvanusovoj ljubavi. Mladić "nema mira ni noću ni danju jer neprekidno gori u vatri ljubavi" ("nincs semmi nyugodalom, mert mind éjjel-nappal csak az szerelem tüziben égek" (Actus III, Scena II). Pjesma ima enigmatički karakter. Kad protagonist, tj. Sylvanus razgovara s vilom gospojom Ekho, u pjesmi se spominju, u riječima vile kao refren, dva ženska imena: Julija i Anna. To je očita aluzija na to da je u stvari u cijeloj komediji riječ o Balassijevoj ljubavi prema Anni Losonczy. U pjesmi se, naravno, pojavljuje bogata kolekcija petrarkističkih pjesničkih toposa i figura.

U pjesmi *Ó nagy kerek kék ég* također se nalazi tipičan primjer petrarkističke lirike: u njoj Sylvanus govori o svojoj ljubavi, o svojim mukama i o ljepoti Julije, koja je i u stvarnosti izvor pjesnikove patnje. Ali u tekstu ove varijante pjesme još nema ni govora o rastanku ili konačnom raskidu. Tek onda kada je Balassi inkorporirao pjesmu u ciklus o Juliji, dopunio ju je trinaestom strofom u kojoj kaže da

"Budući da vani je hladno, a unutra goreći [on] od ljubavi Julije,
Idući za bistrim konjima zemljom Erdelja, ne bez velikog truda,
Sve sam to sakupio više ne spomenuvši Juliju u pjesmi."

(Hideg lévén kívől, égvén penig belől Julia szerelmétül,
Jó hamar lovakért járván Erdél földét nem nagy fáradság nélkül,
Ezt öszverendelém, többé nem említvén Juliát immer versül.)

Poslije ove strofe piše: "To je kraj pjesama koje su bile napisane o Juliji" ("Ez az Juliáról szerzett énekeknek az vége"), to je dakle završna pjesma ciklusa.

Razmišljajući o spomenutim paralelizmima između dvije drame možemo ustvrditi da navedene formalne podudarnosti u dramama Držića i Balassija nisu rezultat eventualnih recepcijskih činjenica, nego da je riječ o tipološkom paralelizmu. Obojica su bili učenici Petrarke i talijanskog petrarkizma i, indirektno, antičke, a direktno renesansne pastorale. Svojstvena je podudarnost da obojica posuđuju iz svojih pjesničkih djela (pjesama) tekstove koje inkorporiraju u tekst svojih komedija – pastorala. Doduše oprezno, ali ipak bismo dodali da sve to kao književnopovijesna pojava ima srednjoeuropski karakter. I s tog gledišta bila bi korisna i intertekstualna kao i komparatistička interpretacija takve pojave.

On Parallels between Marin Držić's and Bálint Balassi's Pastoral Plays

Summary

The research of the opuses of Marin Držić and Bálint Balassi, though having been contemporaries, show no proof of any interrelation. However, the analysis of the pastoral plays *Tirena* by Marin Držić and *Szép magyar komédia* (*Lijepa Hungarian comedy*) by Bálint Balassi has resulted in rather interesting findings: Both authors have written their pastoral plays modelled partly after the ancient writers, but first and foremost inspired by the Italian ones. A strong influence of Petrarchism is sensed in the works of both poets. Nevertheless, both plays portray pastoral life in realistic tones. Both authors have been forced to write and publish their works due to the hardship of their existence. In conclusion, the fact that the works of the authors analysed here show a mutual feature should not be neglected either: they have incorporated into the texts of their plays certain parts of their lyrical poems.

Relja Seferović
Zavod za povijesne znanosti HAZU
Dubrovnik

NASLJEDNIKU TOSKANSKIH TIRANA I DOBRIH PASTIRA: DUBROVAČKI EPITAF PAPI LAVU X. (1513.-1521.)

Za djetinjstva Marina Držića na čelu Rimske crkve bio je Giovanni Medici *alias* papa Lav X., mlađi sin Lorenza Veličanstvenog. Imao je dodira s našim uglednim prelatima poput benediktinskog opata Ludovika Crijevića Tuberona, franjevca konventualca Jurja Dragišića i dominikanaca Klementa Ranjine i Augustina Nalješkovića. Iz Dubrovnika je trajno potisnuo konventualski ogranak Male braće u korist opservanata, a složio se i s povezivanjem benediktinskih samostana u Kongregaciju. Ove odluke koristile su crkvenoj reformi dubrovačke vlade, zamišljenoj da ojača politički nadzor nad Crkvom, što se osjetilo i u gušenju nemira u Dominikanskom samostanu. Međutim, papin osobni život, pun renesansnog sjaja, osudili su konzervativni dubrovački krugovi, zazirući i od dinastije Medici i lošeg firentinskog iskustva, s gubitkom građanske slobode. Anonimni latinski epitaf Lavu X., čiji je autor vjerojatno neki protivnik iz Italije, prikazuje tamno naličje ovog svijetlog renesansnog lika. Čini se i da proročanski istupa protiv kasnijeg urotničkog pokušaja Marina Držića da suradnjom s Medicijima promijeni političke prilike u Dubrovniku.

U znamenitoj firentinskoj galeriji *Uffizi* gleda nas gojazno, mekano lice pape Lava X. s portreta besmrtnog Rafaela.[1] Čuvenog slikara bio je angažirao još Lavov prethodnik, papa Julije II., da obrani napade na doktrinu i svjetovne posjede Crkve kroz svoje slike,[2] a umjetnikova suradnja sa Svetom Stolicom osobito je došla do izražaja poslije ustoličenja Lava X., čiji je pontifikat tekao u vrijeme djetinjstva Marina Držića. Najavivši ga kao blistavog konjanika pred mračnim barbarskim hordama, u liku glasovitog Lava Velikog koji je sredinom 5. stoljeća štitio talijanske granice u pregovori-

[1] Detalj Rafaelove slike s likom pape Lava X. (Giovannija de' Medicija) donosi Jacob Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*. Zagreb: Prosvjeta, 1997 (ponovljeno izdanje). Prilog, slika br. 14. Također Christof Thoenes, *Rafael 1483.-1520.* Taschen. Zagreb: Jutarnji list, 2007: 83.

[2] C. Thoenes, *Rafael*: 44.

ma s Atilom Bičem Božjim,[3] Rafael je po nalogu novog pape izradio cjelokupan plan za restauriranje antičkog Rima.[4] Veličina ovih zamisli prirodno potječe iz dva izvora: iz osobnog podrijetla Giovannija, mlađeg sina Lorenza Veličanstvenog Medicija, i ugleda, snage i moći koji donose položaj najvišeg prelata Rimske crkve.

Dubrovačka komuna nije zanemarivala nijedan od ovih ključnih elemenata, nastojeći uz pomoć Sv. Stolice urediti po svojoj želji status crkvenih redova na području koje nadzire, a uz pomoć moćnih Medicija zaštititi i vlastite gospodarske interese. Prirodno je da je dolazak jednog Medicija na tron Sv. Petra u tim okolnostima Dubrovčanima nesumnjivo olakšavao postizanje istaknutih ciljeva. No, desetak godina poslije ustoličenja Giovannija Medicija za papu Lava X., njegova iznenadna smrt popraćena je u gradu Sv. Vlaha anonimnim latinskim epitafom sljedećeg sadržaja:

Epitaphium ad Leonem

Leoni X.º Pontifici maximo, tirannum filio, Tusco lusco, potatori hebro ac hirconi maximo, stultorum ac scurarum sui similium educatori, bonorum contentori, aevi ecclesiae maximo assumptori, patijco, venefico, fidei prodigo, cardinalium a quibus imperium acceperat interfectori crudelissimo. Nulla virtute ad tanta scelera colluvie redempto Curia populusque Romanus tali peste liberati posuere.

Viator si hoc monstrum vidisses caput ignensis bellue in humanis arctibus munitum indicasset.

Za tu latinsku prozu nudimo sljedeći prijevod:

Papi Lavu X., sinu tirana, razrokom Toskancu, žednom pijancu i najvećem jarcu, odgojitelju sebi sličnih budala i vucibatina, parničaru dobara, najvećem prisvajaču u povijesti Crkve, bestidniku, trovaču, nemarnom spram vjere, najokrutnijem ubojici kardinala od kojih je primio vlast. Pošto ga nijedna vrlina nije izvadila iz smeća za tolike zločine, Kurija i rimski narod odahnuli su oslobođeni takve kuge.

Putniče, da si vidio ovo čudovište, pokazalo bi plamteću glavu zvijeri smještenu na ljudskim udovima.

Izvornih jedanaest redaka dijelom izbrisanog teksta ostalo je sačuvano na komadiću papira veličine 11 x 17 cm, umetnutom u džep na stražnjim koricama jedne knjige zapisnika Malog vijeća, glavnog izvršnog tijela dubrovačke komune i kasnije Republike.[5] Tekst nema datuma ni potpisa, označen je tek bilješkom f. 1, koju je običnom olovkom unijela ruka kasnijeg arhivista. Osim činjenice što pripada istom vremenu, ništa iz sadržaja te knjige Malog vijeća ne možemo povezati s ovako iza-

3 C. Thoenes, *Rafael*: 49.

4 Udo Kultermann, *Povijest povijesti umjetnosti*. Zagreb: Kontura i Institut za povijest umjetnosti, 2002: 17.

5 Državni arhiv u Dubrovniku (dalje: DAD), *Acta Consilii Minoris*, serija 5, sv. 34, *folium volans*.

zovnim, pa i uvredljivim oproštajem od jednoga pape. Čemu tako teške riječi, odakle gorčina nepoznatog autora koji je jamačno pobliže poznavao prilike u Rimu i papinskoj kuriji za Lavova pontifikata? Je li zapis ostao sačuvan pukim hirom sudbine, ili su ga dubrovačke vlasti namjerno ostavile? Ako je pak nastao kao djelo pojedinca, razočaranog notara ili kancelara stranog podrijetla, koliko je osobno riskirao svojim postupkom? Budući da nemamo izravnog odgovora, objašnjenje možemo potražiti na dvije razine.

Na prvom su mjestu veze naše komune i firentinske obitelji Medici u ovom razdoblju, uz koje se istovremeno prelamaju izvjesna društvena gibanja u Dubrovniku i Firenci, a na drugom mjestu su odnosi Dubrovnika sa Svetom Stolicom, koje u ovo vrijeme obilježava složen i obuhvatan postupak jačanja državne kontrole nad crkvenim redovima, popraćen odgovarajućim planom koji je osmislio i odobrio dubrovački Senat kao najviše tijelo državne vlasti. To se nameće za dva temeljna polazišta, dok u drugom planu ostaje osobni angažman nekog činovnika iz dubrovačkog upravnog aparata. Položaj koji su tada imali strani činovnici u upravnim tijelima dubrovačke komune formalno ne ostavlja previše prostora za sličnu akciju, jer je teško pretpostaviti da bi njihovo nezadovoljstvo statusom ili primanjima u Dubrovniku došlo do izražaja na ovaj način, provocirajući sukob s firentinskim vladarima i sa Svetom Stolicom. Ipak, ne smiju se zanemariti ni utjecaji koji su tada dolazili s talijanskog područja: pjesnik i dramatičar Lodovico Ariosto proriče smrt svim Medicijima 1519. kad je Lav X. odlučio prisvojiti vojvodstvo Urbino i poveo građanski rat,[6] a Rim njegova vremena ocjenjuje se kao "do kraja pokvaren grad."[7] Što se zbilo s drevnom krepošću?

Dubrovačka komuna i obitelj Medici početkom 16. stoljeća

Na samom početku epitafa papa Lav X. određuje se kao "sin tiranâ", što dovoljno govori o stajalištu nepoznatog autora spram obitelji Medici. Mišljenje o firentinskim vladarima kao tiranima ovdje nije bilo usamljeno, već ga zastupaju i tadašnji i kasniji povjesničari Dubrovačke Republike. Za Lavova oca Lorenza Medicija suvremenik Ludovik Crijević Tuberon, benediktinski opat samostana Sv. Jakova u istočnom dubrovačkom predgrađu, piše da državom upravlja blago i razborito, "da se činilo da se iskupljuje za svoju samovladu, koja je ipak u velikoj mjeri bila začinjena ljudskošću".[8] Drugi povjesničari odlaze mnogo dalje. Dubrovački ljetopisac anonim ne spominje izrijekom ovoga papu, ali zato u *Analima* donosi nekoliko redaka o svrgavanju s vlasti i izgonu Pietra Lorenzova Medicija s obitelji iz Firence koncem 15.

6 *Tutti morrete et è fatal che muoia Leone appresso*, kako navodi J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*: 122.

7 J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*: 97.

8 Ludovik Crijević Tuberon, *Komentari o mojem vremenu*, ur. i prev. Vlado Rezar. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2001: 283.

stoljeća, kojom prilikom je "Firenca oslobođena tiranskog sužanjstva u korist slobode za firentinski narod."[9] Na Medicije kao tirane gleda i dominikanac Serafin Marija Crijević u prvoj polovici 18. stoljeća, kad je u biografiji Lovra Ranjine, vrsnog pravnika koji je uživao milost Lavova prethodnika, pape Julija II., istaknuo da se u jednom trenutku povukao u Firencu, "još uvijek slobodni grad, koji nije bio podvrgnut sili Medicija."[10] Ipak, službeno stajalište dubrovačke komune nije slijedilo ova ekstremna gledišta o firentinskim silnicima, iako se tradicionalno zaziralo od opasnosti da neki od dubrovačkih rodova na sličan način ne prigrabi vlast. Odnos između ovoga kraja i firentinskih oligarha može se opisati kao uzajamna korist.

Poznato je da Dubrovčani izravno sudjeluju u previranjima koja zahvaćaju Firencu krajem 15. i početkom 16. stoljeća, nudeći utočište Pietru Soderiniju, svrgnutom prvom čovjeku kratkotrajne Firentinske Republike (1502.-1512.),[11] nastale poslije pada Medicija, čemu su nemalo pridonijele i propovijedi dominikanca Girolama Savonarole iz samostana Sv. Marka.[12] Pritom je svoju ulogu odigrao i spomenuti Lovro Ranjina, koji je razvio osobno prijateljstvo sa Soderinijem tijekom svog boravka u Firenci, a kasnije je vjerojatno zajedno s njim došao u Dubrovnik,[13] da bi u narednim godinama češće putovao u Rim kao dubrovački poslanik. U bijegu pred papom Julijem II. Soderini se nekoliko mjeseci krio na dubrovačkom području, a vratio se u

9 *Et Fiorenza fu liberata dalla servitù tiranesca in libertà dello popolo fiorentino*, kako navode *Annales Ragusini anonymi item Nicolai de Ranjina*, digessit Speratus Nodilo. *Monumenta spectantia historiam Slavorum Meridionalium*, vol. 14. Zagreb: JAZU, 1883: 79.

10 Seraphinus Maria Cerva, *Bibliotheca Ragusina in qua Ragusini scriptores eorumque gesta et scripta recensentur. Dubrovačka biblioteka u kojoj se prikazuju dubrovački pisci, njihova djela i spisi*, ur. Stjepan Krasić, sv. II/III. Zagreb: JAZU, 1977: 347.

11 Premda ovo pitanje nisu vezivali uz povijest porodice Medici, na Soderinijev kratkotrajni boravak u Dubrovniku upozorili su početkom 17. stoljeća Mavro Orbini i analist Jakov Lukarević. Orbini nam je ostavio tek crticu: "…godine 1512. firentinski poglavar Pietro Soderini pobježe u Dubrovnik i usprkos učestalim zahtjevima pape Julija II. da Soderini bude predan, senat mu pruži utočište". Mavro Orbini, *Kraljevstvo Slavena*, ur. Franjo Šanjek, prev. Snježana Husić. Zagreb: Golden marketing i Narodne novine, 1999: 259. Orbinijev suvremenik Lukarević daje tek nešto iscrpniji prikaz, uz važnu napomenu da je štiteći Soderinija kao pribjegara pred papom Julijem II. "Republika pokazivala istu ovu vjernost u raznim vremenima i prema raznim vladarima pribjegarima, koji su došli u potrazi za njenom zaštitom i povjerenjem." Giacomo di Pietro Luccari, *Copioso ristretto degli Annali di Ragusa*. Ragusa: presso Andrea Trevisan, 1790²: 212. Obojici autora važno je istaknuti da je Dubrovnik nudio sigurno utočište svim uglednim pribjegarima, neovisno o njihovom podrijetlu i progonitelju.

12 Ocijenjeno je da zalažući se za kršćanski moralni fundamentalizam koji suprotstavlja dekadenciji i bezidejnosti društva u tranziciji, Savonarola napada i papu i Mediječje, tvrdeći da Bog zato dopušta i uspostavu privremene tiranije koja će dovesti kaznama do katarze i onda osnovati *bongoverno* pravednom raspodjelom gradskih službi i počasti. O tome pobliže Damir Grubiša, *Politička misao talijanske renesanse: antologija*. Zagreb: Barbat, 2000: 41-42.

13 S. Crijević, *Bibliotheca Ragusina*, sv. II/III: 348.

Rim poslije njegove smrti i ustoličenja pape Lava X., kojega je pomogao Pietrov brat, kardinal Francesco.[14] Pietro Soderini ostao je u Rimu do smrti 1522. i više puta pomagao dubrovačku vladu u raznim poslovima pred Rimskom kurijom. Dakako, to je osobito došlo do izražaja u naporima na profiliranju dubrovačke crkvene politike, čemu su pape znali praviti ozbiljne smetnje. Činjenica je pak da Soderinijev slučaj nije ugrozio dobre odnose Dubrovčana s Medicijima, tim više jer ga je upravo Lav X. pozvao da se slobodno vrati u Italiju.

Upravo u ovo vrijeme tekao je veliki spor između dubrovačkog Senata i odmetnutog benediktinskog opata samostana Sv. Marije s otoka Mljeta, Bernarda Gundulića, pa su zato učestale diplomatske aktivnosti Dubrovčana u Rimu, a jedno je poslanstvo istodobno upućeno i u Firencu. Dominikanac Klement Ranjina ocijenjen je najpogodnijim za taj zadatak.[15] Poznavao je dobro tamošnje prilike zahvaljujući čestim boravcima na Apeninskom poluotoku gdje je završio filozofsko-teološki studij i više puta propovijedao,[16] a bio je i u daljoj rodbinskoj vezi s poznatim nam Lovrom Ranjinom, koji je u visokim firentinskim krugovima tijekom privremena izgona Medicija imao važnih znanaca. Iako su izostali pobliži podaci o Klementovoj misiji,[17] pored općenite upute od strane Senata da "treba u Firenci pred Lorenzom Medicijem potvrditi drevno prijateljstvo dubrovačke komune i presvijetle obitelji Medici",[18] ipak sudimo da je uspješno završila.[19] U veljači 1516. Klementu Ranjini su podmireni putni troškovi,[20] a prethodno je odlučeno da dubrovački poslanici odnesu u Carigrad firentinskom prokonzulu pisma Lorenza Medicija koja je donio na povratku iz Firence u Dubrovnik.[21]

Ako se na primjeru prognanika Soderinija i kraće diplomatske misije domini-

[14] Vinko Foretić, *Povijest Dubrovnika do 1808.*, sv. I. Zagreb: NZMH, 1980: 252-254. No, ime kardinala Soderinija kasnije nalazimo među urotnicima propale urote protiv Lava X., kako ističe J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*: 94.

[15] Na sjednici održanoj 13. listopada 1515. Senat je odlučio da se osobi koju treba poslati u Rim i Firencu plati 12 dukata mjesečno za putne troškove i za jednog pratioca, a predviđeno je da cijela misija traje tri mjeseca. DAD, *Acta Consilii Rogatorum* (dalje: *Cons. Rog.*), serija 3, sv. 33, f. 220v.

[16] Marijan Biškup, "Klement Ranjina, duhovni pisac i propovjednik (1482.-1559.)", u Franjo Šanjek, *Dominikanci i Hrvati. Osam stoljeća zajedništva (13.-21. stoljeće)*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost i Dominikanska naklada Istina, 2008: 187.

[17] Sačuvano je pismo Lorenzu Pietrovu Mediciju u Firencu, bez datuma, u kojem se spominje fratar Klement Ranjina kao poslanik, ali nije precizirano o kojim se važnim poslovima radi. DAD, *Lettere e Commissioni di Levante* (dalje: *Lettere di Levante*), serija 27.1, sv. 18, f. 78r-v.

[18] Riječ je o zaključku sa sjednice Senata održane tjedan dana poslije izbora Klementa Ranjine kao diplomatskog poslanika Lorenzu Mediciju u Firencu. *Cons. Rog.* sv. 33, f. 223v.

[19] Stjepan Krasić, *Congregatio Ragusina Ord. Praed. (1487-1550)*. Roma: Institutum Historicum FF. Praedicatorum Ad S. Sabinae, 1972: 141.

[20] *Cons. Rog.* sv. 33, f. 273v.

[21] To je zaključak sa sjednice Senata održane 7. veljače 1516., kako stoji u *Cons. Rog.* sv. 33, f. 271v.

kanca Klementa Ranjine može govoriti o dobrim odnosima između Dubrovnika i Firence, odnosno obitelji Medici u vrijeme Držićeva djetinjstva, vrijedi promotriti kako se službeno prikazuju. Pravi izraz dobili su kroz vještinu dubrovačkog tajnika, koji je na nalog Senata u ime kneza i Malog vijeća poslao čestitku Giovanniju Mediciju kad je kao Lav X. izabran za novog papu. Jednaka pohvala izriče se njegovim osobinama, kao i slavnoj lozi iz koje je potekao. U pismu od 22. ožujka 1513.[22] najprije se ističe zahvalnost Bogu što je "u Crkvi ranjenoj kršćanskim pobunama izabrao njegovu svetost kao spasonosno svjetlo, koje neće obasjati samo Firencu, Italiju ili samu Crkvu, nego cijeli Svijet." Poslije odlaska "pape Julija II., velikog duha, slavnog po velikim djelima," nasljednik je "urešen razboritošću, pravednošću, mudrošću i postojanošću i svakom vrstom vrlina."

Kolike li razlike između ovih hvalospjeva i strasnog ocrnjivanja lika i djela Lava X. kojim odiše anonimni epitaf! Kolike li neiskrenosti spram pokojnog Julija II., kojem su se Dubrovčani izravno suprotstavili kad je zatražio izručenje Pietra Soderinija! Pa ipak, i jedno i drugo osmislili su bliski ljudi, možda čak i isti. U pohvali Lava X. svakako puno iskrenije i prirodnije djeluju reci posvećeni njegovu podrijetlu, ističući pogodnosti koje su Dubrovčani otuda već imali i kojima se i dalje nadaju: "Već u dugim vremenima najuža bliskost, dapače golema državna ljubav Dubrovačke Republike s rascvjetalim gradom Firencom nastaje kako i zbog neke prirodne ljubavi, tako i zbog veze u trgovini."[23] Naglašena "državna ljubav", koja je uz to i "prirodna", ima smisla samo uzmemo li u obzir organizaciju vlasti u Firenci i Dubrovniku, vladavinu aristokracije. To je službeno stajalište u Dubrovniku; neslužbeno će se govoriti o Medicijima kao tiranima, a to će povjesničari pisati bez straha od državne cenzure.

Doista, našlo se mjesto u čestitki novom papi i za nekoliko riječi neposredno o rodu iz kojeg je potekao. Senat piše: "Naši preci… uvijek su uz izuzetne počasti štovali u svijetu preslavnu obitelj Medici i čuvenog ti oca Lorenza, … kao i druge drevne sugrađane i prvake [domovine] Tvoje svetosti."[24] Na samom kraju, uz završni pozdrav, zamolili su novog papu za potvrdu drevnih povlastica, i to posredstvom glasnika koji nosi njihovo pismo. Povlastice koje imaju na umu, iako ih tu ne preciziraju, neposredno su vezane s položajem Dubrovačke crkve, a ona tada prolazi kroz nemirne godine.

Samostan Sv. Dominika u Dubrovniku, poput dominikanskog samostana Sv. Marka u Firenci, također se ponosio ne samo svojom dugom tradicijom, već i ugledom, s utjecajem u rješavanju domaćih pitanja. Činjenica je da su Mediciji privreme-

22 *Lettere di Levante* sv. 18, f. 34r-35r.

23 *Quod iam temporibus arctissima familiaritas, immo ingens publicus amor Reipublicae Ragusinae cum florentissima civitate Florentiae intercedit, tum amore quodam et naturali, tum mercature commercio.*

24 *... maiores nostri clarissimam per orbem Medicis familiam exquisitis semper honoribus venerati fuere patrem illustrem Laurentium... ac ceteros sanctitatis tuae antiquos cives et principes.*

no zbačeni s vlasti i zbog vatrenih Savonarolinih propovijedi, a sličan odjek poput Savonarolinih istupa, s odrazom u društvenim gibanjima, ostavila je u ovim krajevima kronološki bliska buna pučanina Matije Ivanića na Hvaru 1510. Iako je vladajuća aristokracija dubrovačke komune težila posve izolirati ovo pitanje, izbjegavajući službeno bilo koju vijest s otoka Hvara, ipak je tada bilo nemira u Dubrovniku, i to upravo u samostanu Sv. Dominika. Unatoč službenoj zabrani Senata da se prenose vijesti o buni pučana na Hvaru, bilo je nezadovoljnih dominikanaca koji su odlučno osudili neke poteze vlasti i izvjesili o tome proglas danas nepotpuno poznata sadržaja na vratima crkve Sv. Luke.[25] Dapače, ocijenjeno je da je 1513. "izbila pobuna fratara pučana najprije protiv njihove subraće plemićkog podrijetla koja su u svojim rukama držala gotovo svu vlast, a zatim i protiv nadbiskupa Rinaldija Grazianija, zbog nepoštivanja crkvenih zakona o pravnoj izuzetosti redovnika."[26] Ovaj korak možemo opravdavati trenutnim slabljenjem redovničke stege,[27] ili pak društvenim raslojavanjem pučana i vlastele pod crno-bijelim habitom reda propovjednika.[28] No, u svakom slučaju zanimljiva je kronološka podudarnost, pa su se dubrovački dominikanci mogli naći ponukani na akciju ne samo bliskim primjerom hvarske pobune pučana već i ulogom koju je njihov poznati subrat iz firentinskog samostana Sv. Marka odigrao u privremenom zbacivanju i izgonu Medicija iz Firence.

Kako se tome odupro Senat? Prijetnje kaznama progonstva, zatvora i novčanih dažbina bili su pouzdani instrumenti represije u rukama dubrovačkih vlasti. Bili su spremni upotrijebiti svaki od njih radi postizanja temeljnog cilja, podvrgavanja Crkve kao cjeline volji i potrebama političke vlasti. Pritom im je veću vjerodostojnost pred pukom nudilo ocrnjivanje svih nepoćudnih prelata, pa u tom kontekstu spomenuti reci iz epitafa "sinu toskanskih tiranâ" dobivaju potpunije značenje.

---

25 Senat je kaznio krivca četrdesetogodišnjim progonom, a proglas buntovna sadržaja poručivao je "živjela sloboda", *vivat libertas*. O tome Kosto Vojnović, "Crkva i država u dubrovačkoj republici", drugi dio. *Rad JAZU* 121 (1895): 12; također Josip Lučić, "Prilike u Dubrovniku 1510. do 1514. i ustanak na Hvaru" u Josip Lučić, *Dubrovačke teme*. Zagreb: NZMH, 1991 (pretisnuto iz *Radovi Instituta za hrvatsku povijest* 10 (1978): 357-378): 263-266.

26 Iako su imali uspjeha u samostanu, u borbi s nadbiskupom su pretrpjeli poraz, jer je prelata pomogla državna vlast, kako piše S. Krasić u Stjepan Krasić – Serafino Razzi, *Povijest dubrovačke metropolije i dubrovačkih nadbiskupa*. Dubrovnik: Biskupski ordinarijat; Split: Crkva u svijetu, 1999: 63.

27 To je mišljenje koje zastupa dominikanac Serafin Marija Crijević, klasični historiograf Dubrovačke crkve i svoga reda.

28 S. Krasić argumentirano zastupa mišljenje o dugotrajnom sukobu između redovnika pučanskog i vlasteoskog podrijetla, jer su vlastelini zadržali posebne povlastice i poslije ulaska u Dominikanski red, poput redovitog sudjelovanja u upravi i pogodnostima pri školovanju na stranim učilištima. Da bi okončao sukobe, general reda Toma Caetano je u pismu 10. svibnja 1513. zatražio od Dubrovačke kongregacije da se svima izjednače prava, ali nekoliko mjeseci kasnije dogodio se opisani incident s proglasom na vratima crkve Sv. Luke. S. Krasić, *Congregatio Ragusina*: 101-102.

Crkvena reforma u provedbi dubrovačkih vlasti

Već u pismu kojim Lavu X. čestita izbor za vrhovnog pastira Rimske crkve dubrovački Senat izražava svoju zabrinutost zbog Crkve "ranjene kršćanskim pobunama". Da bi izbjegli slične teškoće na području pod svojim nadzorom, Dubrovčani su zamislili tri konkretna koraka: povezati sve benediktinske samostane na svom području u zajedničku kongregaciju, ukloniti franjevce konventualce i zamijeniti ih opservantskim ogrankom, te izdvojiti ženski samostan sestara franjevki Sv. Klare od nadzora konventualaca i podvrgnuti ih opservantima. Dakle, poslije smirivanja dominikanaca trebalo se pobrinuti i za ostale redove.

Svi ovi potezi bili su međusobno usklađeni, imajući za krajnji i daleko zamišljeni cilj učvršćivanje državne kontrole nad svim crkvenim redovima. Službeno su obrazloženi potrebom čuvanja slobode[29] i napetostima koje izazivaju strani klerici u gradu.[30] Sve to, dakako, bilo je moguće provesti do kraja samo uz odgovarajuću bulu pape, u tom trenutku Lava X. Rješavanje statusa benediktinskih samostana i pokušaj stvaranja samostalne kongregacije vrlo rano su prešli u osobni sukob Senata s Bernardom Gundulićem, opatom mljetskog samostana Sv. Marije.[31] On je proniknuo u pravu prirodu ove "reforme" i ogorčeno se protivio, odbivši pozive Senata da dođe u grad i tražeći pravdu prvo u Korčuli, na mletačkom posjedu, a zatim i u Rimu, gdje se povezao s Dubrovčaninom Petrom de Albisom, komornikom Lava X., i ustupio mu svoju čast opata.[32] Tek uz velike napore diplomatskih izaslanika u

29 Teorijski okvir za praktično djelovanje i oblikovanje tzv. reforme benediktinskog reda na dubrovačkom području iznijeli su vlastelini Danijel Resti, Damjan Menze i Dinko Nikolin Ranjina 16. studenog 1514., pošto ih je izabrao Senat da predlože reformu mljetskog samostana Sv. Marije. Pišući tom prilikom o "čuvanju slatke slobode", iznijeli su prijedlog o povezivanju benediktinskih samostana na otocima Mljetu, Sv. Andriji, Lokrumu te u Višnjici, istočnom dubrovačkom predgrađu, u jednu kongregaciju. Potkrijepili su ga i povijesnim elementima, navodeći u tom pravcu i bule papa Nikole V., Pija II. i Pavla II. iz sredine 15. stoljeća. *Cons. Rog.* sv. 33, f. 100r-101v.

30 Problem stranaca dotakli su prvo rješavajući teškoće oko benediktinskog reda, kad su u pismu papi 3. srpnja 1515. tvrdili da je cijeli otok Mljet smješten u području pod dubrovačkom vlasti, pa moraju bdjeti da ne dođe u ruke stranaca (*Lettere di Levante* sv. 18, f. 62v-63r). U listopadu 1518. optužuju franjevce konventualce pred papom kao strance i plaćenike i ističu da ih se doslovce više ne može trpjeti. Zato ih valja zamijeniti opservantima, koji nisu podložni Dalmatinskoj provinciji reda pod mletačkim nadzorom (*Lettere di Levante* sv. 18, f. 107r-108v).

31 Sudeći po podacima iz Vatikanskog arhiva, Bernard Gundulić kao lokrumski redovnik bio je opat mljetskog samostana od 1480. sve do 1516. Ivan Ostojić, *Benediktinci u Hrvatskoj i ostalim našim krajevima*, sv. III. Split: Benediktinski priorat Tkon, 1965: 309.

32 Razvitak ovog sukoba i diplomatske mjere koje je poduzimao dubrovački Senat možemo pratiti kroz zapisnike sa sjednica tog tijela od kraja svibnja 1514., kad se Bernard oglušio na poziv da dođe u grad (*Cons. Rog.* sv. 33, f. 57v), preko njegova javnog prozivanja u Luži 22. rujna 1514. uz zabranu svima da prosljeđuju njegova pisma i žalbe (*Cons. Rog.* sv. 33, f. 88v-89r), do smjenjivanja od strane nadbiskupa u lipnju 1515. (*Cons. Rog.* sv. 33, f. 179r).

Rimu, među kojima se isticao svećenik Damjan Alegretti, pleban crkve Sv. Vlaha, postignut je željeni cilj i Lav X. je krajem svibnja 1516. potvrdio predviđenu reformu mljetskog samostana po želji dubrovačkog Senata, pošto je opisao dugotrajni spor između Senata i Petra de Albisa i ustanovio da se de Albis odrekao svog zahtjeva u parnici pred Kurijom.[33]

Iako su godine još protekle dok se ovo pitanje nije konačno riješilo,[34] ohrabreni Senat ubrzo se prihvatio nastavka svoje "crkvene reforme", ističući problem Male braće. Godine 1517. uzdignuta je dubrovačka vikarija reda na položaj provincije, a njoj su pripali svi samostani na području Dubrovačke Republike.[35] Početkom listopada 1518. otvoreno se zatražilo od pape da odobri željenu "reformu" klarisa.[36] U studenom 1518. Lav X. odlučio je prići vrlo oprezno ovom pitanju, ne želeći omalovažiti mletačke interese u Dalmaciji, čijoj su provinciji pripadali i franjevci konventualci u Dubrovniku. Problema je bio svjestan i dominikanac Serafin Razzi, povjesničar Dubrovačke crkve i biograf nadbiskupa. Pišući krajem 16. stoljeća o ovim promjenama ustanovio je da su "putem Rima uklonjeni iz Dubrovnika franjevci konventualci i uvedeni opservanti, ali ne bez velikog napora, jer su presvijetla mletačka gospoda podržavala konventualce."[37] U odgovoru na ranije pismo Senata papa je naglasio svoje bojazni da se razvlaštenje i izgon konventualaca ne bi mogao zbiti bez "teškog skandala". Upozorio je da nije voljan ispuniti molbu Senata bez izričitog zahtjeva klarisa.[38] No, svega četiri dana kasnije izvršeno je što je želio. U prisustvu nadbiskupskog vikara, benediktinca Ludovika Crijevića Tuberona, klarise su se pod pritiskom vlasti okupile u kapitulu uz opaticu Francescu i formalno zatražile da o njima ubuduće brinu franjevci opservanti, pošto se ukloni strani nadzor franjevaca

---

33 DAD, *Acta Sanctae Mariae Maioris* (dalje: *ASMM*), serija 76, 16. stoljeće, sv. 2, dokument br. 46. Tekst ove bule donosi i *Ecclesiae Ragusinae Historia auctore Daniele Farlato presbytero Societatis Jesu et Iacobo Coleto, olim eiusdem Societatis alumno* (dalje: *Illyricum Sacrum*), sv. VI. Venetiis: apud Sebastianum Coleti, MDCCC: 212.

34 U vrijeme drugog Lavova nasljednika, pape Klementa VII., Senat je 1528. postigao obnovu Mljetske kongregacije benediktinskog reda, koju su činili opatije Sv. Marije na Mljetu i Sv. Jakova u Višnjici, te priorati Sv. Andrije na pučini i Sv. Mihajla na Pakljeni kod otoka Šipana (*Illyricum Sacrum*, sv. VI: 221).

35 Anđelko Badurina, *Uloga franjevačkih samostana u urbanizaciji dubrovačkog područja.* Zagreb: Institut za povijest umjetnosti i Kršćanska sadašnjost, 1990: 53.

36 Odluka je izglasana u Senatu vrlo visokim omjerom, 34 glasova za prema svega pet glasova protiv (*Cons. Rog.* sv. 34, f. 290v). Krajem istog mjeseca Senat je odlučio staviti čuvara na vrata samostana klarisa, da nitko ne može ući u crkvu ni k redovnicama, osim prokuratora (civilnih upravitelja samostana), vikara nadbiskupa i klerika da slave mise (*Cons. Rog.* sv. 35, f. 7v.) To izravno upućuje na probleme stege, jer su klarise tradicionalno bile dubrovačke vlastelinke, ali posredno govori i o želji vlasti da namjerno prikažu poteškoće zbog nemarne uprave konventualaca.

37 S. Krasić – S. Razzi, *Povijest dubrovačke metropolije i dubrovačkih nadbiskupa*: 132.

38 *ASMM*, 16. stoljeće, sv. 2, dokument br. 49.

konventualaca iz Dalmatinske provincije. Također su zatražile da im jedan od opservanata bude kapelan i ispovjednik u njihovoj crkvi.[39] Lav X. s time se složio i 17. prosinca 1518. oslobodio je klarise od duhovne skrbi konventualaca i podložio ih brizi opservantskog ogranka franjevačkog reda.[40] Kad je 3. siječnja 1519. stigao iz Rima papin breve o klarisama, Senat je jednoglasno zatražio da se provede i podložio ih je opservantima.[41] Odlučeno je i da se papi pošalje dar u vrijednosti od 60 dukata, a darovali su četiri dukata i kardinalu koji je podupro njihov zahtjev.[42]

Pored suradnje u rješavanju statusa crkvenih redova, istaknimo još dva pitanja u kojima je Lav X. konkretno pomogao Dubrovčanima. Na molbu Senata 1520. ukinuo je zakon pape Julija II. od 10. studenog 1504., sa zabranom Dubrovčanima da pretjerano raskošno slave svadbe, jer su te zabrane kršili i zato su im "duše dolazile u opasnost".[43] Osim toga, dopustio je Dubrovčanima 1521. da se koriste prihodima crkvenih objekata radi obnove grada poslije potresa,[44] što je bila praksa i u kasnijim vremenima, osobito poslije katastrofalnog potresa iz 1667. Zahvaljujući razumijevanju Lava X. stekli su povijesni argument za kasnije zahtjeve, a tu vrstu dokaza redovito su cijenili i koristili, pridajući im posebnu težinu.

Ove značajne promjene u životu Dubrovačke crkve početkom 16. stoljeća ovisile su o željama Senata, ali i o ulozi nekoliko zanimljivih klerika. Iz njihove perspektive lik Lava X. stječe novu dimenziju.

Uloga pojedinaca

Vrhovni pastir Dubrovačke crkve bio je u vrijeme ovih zbivanja učeni franjevac Rainaldo Graziano de Cotignola, doktor teologije. Vlasti su računale s njegovom potporom u predstojećim promjenama i pisali su mu već 22. kolovoza 1513., nadajući se njegovu što skorijem dolasku u Dubrovnik iz Italije.[45] U sukobu Senata s nepokornim opatom Gundulićem stavio se na stranu države i kasnije ga je sam smijenio s opatske časti.[46] Međutim, uzajamni odnosi između nadbiskupa i Senata bili su kat-

39 *ASMM*, 16. stoljeće, sv. 6, dokument br. 218.

40 *ASMM*, 16. stoljeće, sv. 2, dokument br. 50.

41 Ipak, Senat je svoju nakanu potpuno proveo tek 1520., zbog otpora klarisa nametnutom rješenju. Kosto Vojnović, "Crkva i država u dubrovačkoj republici", prvi dio. *Rad JAZU* 119 (1894): 60, 66, 129-130.

42 Po sadržajima pisama, u pitanju je bio papin nećak, kardinal Giulio Medici, budući papa Klement VII. *Cons. Rog.* sv. 35, f. 32v-33r.

43 *Illyricum Sacrum*, sv. VI: 205. S ranijom bulom Julija II. bila je u vezi i želja dubrovačkih vlasti da ograniče pretjerani miraz pri udaji djevojaka, strahujući da bi rasipnost ugrozila državno blagostanje (K. Vojnović, "Crkva i država u dubrovačkoj republici", drugi dio: 32). Ipak, prevladala je sklonost slobodnijem životu, čime se obrazlaže nova bula Lava X.

44 *Illyricum Sacrum*, sv. VI: 219-220.

45 *Lettere di Levante* sv. 18, f. 45v-46r.

46 *Illyricum Sacrum* sv. VI: 212.

kad obilježeni ozbiljnim napetostima, a nameće se dojam da je nadbiskup katkad bio i žrtva senatske ucjene.[47] Stoga ne čudi što je Senat, razriješivši nesuglasice u svoju korist, u pismu Lavu X. 5. rujna 1515. istaknuo zadovoljstvo suradnjom s nadbiskupom. Tada su izvijestili papu da je njihov nadbiskup Rainaldo de Cotignola došao u Rim, a da ih je "radovao dok je bio u Dubrovniku i naukom i dobrim životom."[48]

U njemu su nesumnjivo imali osobu posve prikladnu za ostvarivanje zamišljenih ciljeva. Njegov slab utjecaj na crkvene prilike u Dubrovniku vjerojatno je najbolje došao do izražaja povodom skandala koji je izazvao klerik Stjepan Nikolin Tudizić, opat benediktinske opatije Sv. Mihovila s Pakljene kod otoka Šipana,[49] optužen 4. srpnja 1517. od strane gradskog liječnika Aloisija zbog napada na jednu ženu.[50] Tada Cotignola nije više bio u gradu, već je pismom iz Italije 3. listopada 1517. ostavio puno pravo dubrovačkim vlastima da se prijestupnici kazne u skladu s voljom kneza i vijećâ.[51] Sudski postupak vodio je benediktinac Ludovik Crijević Tuberon, kao nadbiskupov vikar. Na tu čast imenovao ga je Senat 15. srpnja 1516.[52] Bio je vrlo aktivan, susrećemo ga ne samo kao suca u nemirima klerika, već i kao čovjeka koji je 3. prosinca 1519., u pratnji arhiđakona Marina Bucchie i arhiprezbitera Vita Gozze, prenio papinu odluku klarisama i razvlastio franjevce konventualce, koji su se morali povući u roku od šest dana pod prijetnjom izopćenja.[53] Zbog nesuglasica izazvanih naporima dubrovačkih vlasti da po svaku cijenu provedu "reformu" i ujedinjenje benediktinskih samostana, Tuberon je ubrzo odstupio s položaja nadbiskupova vikara, da bi ga zamijenio nadbiskupov rođak Marko Graziano,[54] kojega se pak

47 U studenom 1514., svega dva dana pošto je prihvaćena zamišljena "reforma" i ujedinjenje benediktinskih samostana, Senat je nadbiskupu uputio oštro upozorenje jer uvodi "novotarije koje smućuju našu slobodu" (*res novas quae perturbant libertatem nostram*) i ugrožavaju izglasane zakone, što ne mogu dopustiti. Poslije više razgovora u katedrali u prisustvu kneza nadbiskup im je udovoljio (*Cons. Rog*. sv. 33, f. 102v), a zauzvrat je Senat sredinom prosinca 1514. odobrio nadbiskupu da gradi na otoku Lopudu na svom crkvenom zemljištu, s tim da ne zauzme brodogradilište ni glavnu cestu (*Cons. Rog.* sv. 33, f. 112v). Nije slučajno da su još 25. kolovoza iste 1514. razmatrali želju nadbiskupa da gradi na Lopudu (*Cons. Rog*. sv. 33, f. 86v).

48 *Lettere di Levante* sv. 18, f. 71v.

49 I. Ostojić, *Benediktinci u Hrvatskoj i ostalim našim krajevima*, sv. III: 311.

50 Za Tudizića je predviđena šestomjesečna zatvorska kazna, tim više jer se napad dogodio noću (*Cons. Rog.* sv. 34, f. 145r-146v). U veljači 1518. Senat je razmatrao, a u kolovozu 1518. jednoglasno odlučio da se spomenutom liječniku dopusti povratak u Italiju, iako nije odradio predviđeni rok službe (*Cons. Rog*. sv. 34, f. 218r, f. 279r), što je možda bilo u vezi s ovim sudskim slučajem.

51 *ASMM*, 16. stoljeće, sv. 7, dokument br. 372.

52 *Cons. Rog*. sv. 34, f. 33r. Imenovanje je potvrđeno i od strane jednog prelata u ime nadbiskupa 2. listopada iste godine. *Cons. Rog.* sv. 34, f. 50v.

53 *Illyricum Sacrum*, sv. VI: 216-217.

54 Kako upozorava V. Rezar u uvodnoj raspravi u L. Crijević Tuberon, *Komentari o mojem vremenu*: XV.

spominje kao nadbiskupskog vikara u vrijeme kad Marin Držić postaje rektorom crkve Svih Svetih.[55]

Poznat kao plodan povjesničar, s osobitim darom i za suvremena zapažanja, Tuberon ulazi u uski krug kandidata za autorstvo epitafa Lavu X. On tvrdi da su Rimljani pozdravili smrt Lava X. "bilo zbog kljenuti, bilo, kako neki govore, od otrovanja", jer nisu trpjeli Firentince, "nesposobne za velike vojne podvige, koji su nastojali samo oko obrta i trgovine, te su sebi, zanemarivši ostale, uz silno sramotnu papinu podršku bili prisvojili sve crkvene položaje."[56] Osobito je nepopustljiv spram Lavova mlađeg brata Giuliana Medicija (1479-1516), tvrdeći da je nedostojno prisvojio položaj kardinala i otimao novac.[57] Međutim, ugledni Tuberonovi kolege spisatelji u tadašnjoj Italiji imali su bolje mišljenje o njemu. Baldesar Castiglione daje mu važnu ulogu u djelu *Dvoranin*, osobito u raspravi o dvorskoj dami i njenim idealima u trećoj knjizi gdje *il Magnifico Giuliano* bogato ilustrira svoja zapažanja kroz usporedbe s junakinjama iz drevne prošlosti.[58] Štoviše, postoji i ocjena da bi mu Nicolò Machiavelli posvetio djelo *Vladar*, da nije prerano preminuo.[59] No, Giuliano nije bio predmet rasprave i više nevolja Tuberonu je mogao donijeti opis samog pape.

Istaknuo je da je Lav X. vrijeme rado provodio u lovu, "ponajprije zato da ukaže na plemenitost svojega roda, iako je bio sin novčara, inače odličnoga muža, Lorenza Medicija. ... Leon se bavio lovom i stoga da tom djelatnošću još više potakne volju za jelom." Tuberon ipak papu prikazuje "čednim", iako tvrdi da se suzdržavao "od ljubavnih užitaka" samo zato što ga je "mnoge godine mučio nekakav čir u predjelu slabina."[60] Vidimo sličnosti u odnosu na naš epitaf, gdje je Lav X. "bestidnik". Ovi neprimjereni opisi papina života ponukali su biografa Serafina Crijevića na zaključak da je Tuberon zato i dospio na Popis zabranjenih knjiga, osobito jer su ga po svojim potrebama interpretirali protestanti.[61] Uz ovo pitanje cenzure nameće se zgodna

---

55 U ispravi je kao nadbiskup tada naveden Rainaldo Graziano de Cotignola, dok je novim dubrovačkim nadbiskupom u to vrijeme već bio Filippo Trivulzio. Prijepis tog dokumenta datiran je 19. prosinca 1550., a izvornik je napisan u nadbiskupskoj palači 12. travnja 1526. godine. DAD, *Diversa Notariae*, serija 26, f. 12v-13v.

56 L. Crijević Tuberon, *Komentari o mojem vremenu*: 282.

57 L. Crijević Tuberon, *Komentari o mojem vremenu*: 282.

58 Baldesar Castiglione, *The Book of the Courtier*, translated and with an introduction by George Bull. Harmondsworth: Penguin Books, 1967: 211-218, 222-230.

59 Uvodno zapažanje G. Bulla u B. Castiglione, *The Book of the Courtier*: 27. Smatra se da je Machiavelli "najpotpuniji program uređenja nove firentinske države dao u spomenici Leonu X. koju je sastavio poslije smrti mlađeg Lorenza Medicija, vojvode od Urbina, kome je posvetio svoju knjigu o vladaru" (J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*: 68).

60 L. Crijević Tuberon, *Komentari o mojem vremenu*: 283.

61 Seraphinus Maria Cerva, *Bibliotheca Ragusina in qua Ragusini scriptores eorumque gesta et scripta recensentur. Dubrovačka biblioteka u kojoj se prikazuju dubrovački pisci, njihova djela i spisi*, ur. Stjepan Krasić, sv. I. Zagreb: JAZU, 1975: 55. Crijević pritom griješi poistovjećujući papina mlađeg brata Giuliana, na kojega se Tuberon okomio, s nećakom Giuliom, koji je

podudarnost što je baš Lav X. na Lateranskom koncilu 3. svibnja 1515. u buli *Inter sollicitudines* dao prvi papinski dekret za cijelu Crkvu koji je općenito prihvaćen, s odredbom da se svi spisi, bez iznimke, podlože cenzuri.[62]

No, ma koliko bio osebujan,[63] Tuberon je samo jedan u galeriji dubrovačkih likova koji su, izravno ili ne, bili povezani s Lavom X. Nastojeći se prikazati kao oduvijek odanima Sv. Stolici i papinskom nauku, Dubrovčanima nije bilo ugodno što je, na istom Lateranskom koncilu koji je 1513. izabrao Lava X. za novog papu, pod njegovim predsjedanjem osuđeno učenje o koncilijarizmu, zastupano s toliko žara na Baselskom koncilu 1431.-1449. od strane njihova sugrađanina, dominikanca Ivana Stojkovića.[64] Mnogo povoljnija bila je činjenica da je franjevac Juraj Dragišić, koji je više puta nalazio utočište u Dubrovniku, bio učitelj mladog Giovannija Medicija[65] istovremeno kad i padovanski filozof Marsilio Ficino, koji mu je kao djetetu prorekao da će postati papa.[66] Dragišić je papi Lavu X. i njegovu bratu Pietru posvetio 1488. djelo *Dialectica nova*,[67] a papa je "svom odgojitelju osigurao prihode i ugodnu starost",[68] imenovavši ga za naslovnog nadbiskupa Nazareta sa sjedištem u Barletti.[69] U tom

kao papa Klement VII. bio drugi nasljednik Lava X. Njemu se dubrovački Senat obraćao više puta tijekom pontifikata Lava X., osobito tražeći potporu pri rješavanju franjevačkog pitanja. Pišući mu već početkom kolovoza 1513. hvale Firencu (*Lettere di Levante* sv. 18, f. 43r-v), potom se općenito preporučuju njegovoj zaštiti sredinom lipnja 1517. (*Lettere di Levante* sv. 18, f. 96v-97r), da bi u listopadu i ponovo u studenom 1518. zatražili istovremeno od pape i od njega da uklone konventualce iz Dubrovnika (*Lettere di Levante* sv. 18, f. 107r-108v; 109v).

62 Joseph Hilgers, "Censorship of Books." *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, 1908. Preuzeto 24. srpnja 2008. s internet stranice http://www.newadvent.org/cathen/03519d.htm.

63 Tuberon je znao iznositi krajnje kritička stajališta i o drugim prelatima. S. Crijević sa zgražanjem piše o njegovim pogledima na mrkanskog biskupa Jurja Kružića, znamenitog mecenu knjižnica Dominikanskog i Franjevačkog samostana u Dubrovniku. Iako ga izravno ne imenuje, Tuberon ga optužuje kao ubojicu, okrutnika i pijanca, što Crijević posve odbacuje kao lažno i izmišljeno, ističući da je upravo Kružić s papinskim autoritetom postavio Tuberona za opata. S. Cerva, *Bibliotheca Ragusina*, sv. I: 55.

64 Na to je upozorio S. Crijević u biografiji Ivana Stojkovića. S. Cerva, *Bibliotheca Ragusina*, sv. II/III: 269.

65 Juraj Dragišić bio je *in liberalibus disciplinis magister* Giovannija Medicija, kako to ističe biograf Benvenutus Rode, *Necrologium fratrum Minorum de Observantia Provinciae S. Francisci Ragusii*. Ad Claras Aquas (Quaracchi): ex typographia Collegii S. Bonaventurae, 1914: 21.

66 Na temelju životopisa *Vita Leonis X.* humanističkog biografa Paola Giovija navodi J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*: 460.

67 Ferdinand Stipe Ćavar, *Giorgio Benigno Salviati, OFM Conv. (Juraj Dragišić, c. 1444-1520). Profilo bio-bibliografico*. Roma: Seraphicum, 1977: 45.

68 Sebastijan Slade, *Fasti Litterario-Ragusini. Dubrovačka književna kronika*, ur. i prev. Pavao Knezović. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2001: 198.

69 S. Cerva, *Bibliotheca Ragusina*, sv. II/III: 100, također Franjo Zenko, "Starija hrvatska filozofija", uvodna rasprava u Franjo Zenko (ur.), *Starija hrvatska filozofija.* Zagreb: Školska knji-

svojstvu Dragišić je bio prisutan na Lateranskom koncilu, gdje je branio Savonarolu pred papom i ostalim uglednicima,[70] a bio je i član komisije koju je sastavio Lav X. da presudi u sporu oko Talmuda, istaknuvši se obranom grecista i judaista Johannesa Reuchlina.[71] Pored Dragišića na istom crkvenom koncilu trebao je izlagati i dominikanac Augustin Nalješković iz Dubrovnika, kojega je Lav X. imenovao trebinjsko-mrkanskim biskupom na želju Senata poslije smrti Jurja Kružića 1513.[72]

Nalješković nije u ovom razdoblju imao značajniju diplomatsku ulogu, osobito ne u kontekstu previranja oko benediktinskog i franjevačkog reda, već je stekao prestižni položaj u Dubrovniku zahvaljujući ugledu koji je uživao u dominikanskom redu i u papinim krugovima.[73] S druge strane, pjesnik Jakov Bunić pošao je suprotnim pravcem: upravo zahvaljujući više puta izvrsno obavljenim poslanstvima Lavu X.,[74] stekao je i papino povjerenje i posvetio mu pjesničko djelo *De raptu Cerberi* (*Otmica Kerbera)*.[75] Papa je to prihvatio i ocijenio da "Pravilno sve uokviruju lice i djelo. Tako se iz dobrog sjemena rađa dobro stablo."[76] Bunić ga je zauzvrat, u pohvalnoj odi, proglasio velikodušnim (*Res haec magnanimum decet Leonem*).[77] Jamačno se s ovom vrlinom Lava X. ne bi složio humanistički velikan Erazmo Roterdamski, koji je, svodeći svoje račune 1523., jetko napisao da "od Leona X., kojemu sam posvetio Novi zavjet, nisam ni očekivao ni dobio niť dukata".[78]

Karijere Dragišića, Nalješkovića, Lovra i Klementa Ranjine i Jakova Bunića, ljudi

---

ga, 1997: 38. Zanimljivo je da je Dubrovčanin Petar de Albis, komornik Lava X. koji je bio u sporu sa Senatom oko pitanja benediktinskog samostana Sv. Marije na Mljetu, kasnije također bio nosiocem iste nadbiskupske časti, kako navodi S. Cerva, *Bibliotheca Ragusina*, sv. IV: 10-11.

70 F. Ćavar, *Giorgio Benigno Salviati*: 52.

71 F. Zenko, "Starija hrvatska filozofija": 38.

72 S. Cerva, *Bibliotheca Ragusina*, sv. I: 134. Crijević ni ovom prilikom nije propustio istaknuti svoje divljenje "veleučenom mužu Jurju Kružiću."

73 O njegovim vezama s generalom reda propovjednika Tomom de Vio Caetanom pobliže S. Krasić, *Congregatio Ragusina*: 169-170.

74 Od prvog pohoda novoizabranom papi 1513. do više misija 1517., tijekom diplomatskih napora Senata da stekne nadzor nad redovima, uglavnom u društvu s Lovrom Ranjinom. O tome se govori u siječnju (*Cons. Rog.* sv. 34, f. 78r; također *Lettere di Levante* sv. 18, f. 93v-94r, f. 95v-96v) i travnju 1517. (*Lettere di Levante* sv. 19, f. 99r-103r).

75 S. Cerva, *Bibliotheca Ragusina*, sv. II/III: 169.

76 *Recte omnia quadrant, / Os et opus, sic fruge bona, bona nascitur arbos*, kako navodi S. Cerva, *Bibliotheca Ragusina*, sv. II/III: 169. Drugi je stih cjelovit heksametar, a prvi je nepotpuno naveden.

77 S. Cerva, *Bibliotheca Ragusina*, sv. II/III: 169.

78 Pierre Chaunu, *Vrijeme reformi. Religijska historija i civilizacijski sistem. Kriza kršćanstva, rascjep (1250-1550).* Zagreb: Antibarbarus, 2002: 233. Očito se radi o posve različitim iskustvima, možda uvjetovanim i Erazmovom bliskošću s kasnijim protestantskim idejama, jer ima mišljenja da je Lav X. čak bio "preziratelj novca" (J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*: 476).

koji su se više puta susretali s Lavom X., nose jako intelektualno obilježje.[79] Među njima nesumnjivo ne možemo tražiti "budala i vucibatina" iz epitafa, kojima je Lav X. "sličan odgojitelj". Takvih nismo prepoznali ni među skromnije obrazovanima iz tog vremena. Mladog Marina Držića odgajao je pjesnik Ilija Crijević, upravitelj dubrovačke škole.[80] Postavši dobar znanac s Pietrom Soderinijem u vrijeme dok je kao pribjegar uživao zaštitu dubrovačkih vlasti,[81] Crijević se prisjetio mladosti provedene u Rimu, kad je kao *poeta laureatus* uživao na Akademiji Pomponija Leta. Krajem rujna 1514. Senat je naložio Malom vijeću da nađe i unajmi kuću za školu Ilije Crijevića,[82] u travnju 1517. nalazimo njegovo ime na javnom platnom popisu kao upravitelja (rektora) škole, a njegov se status obično potvrđivao svakih šest mjeseci.[83] Dubrovačke vlasti slično su tretirale stručnjake poput liječnika, učitelja i viših činovnika, kancelara i notara. U veljači 1521. nudili su za kancelara plaću od 84 zlatna dukata godišnje, a za rektora škole 150, uz besplatno stanovanje. Plaćalo se u ratama, svaka četiri mjeseca.[84] Odgovarajuće ljude trebalo je naći u Italiji, što je bio zadatak poslanika Damjana Alegrettija, ali i starog dubrovačkog znanca Pietra Soderinija.[85]

Uz iznimku Ilije Crijevića, gotovo svi traženi profesionalci iz ovih skupina dolazili su u Dubrovnik s druge obale Jadrana. Donosili su ne samo stručno znanje, nego i osobno poznavanje prilika u talijanskom zavičaju, pa bi se među njima mogao naći netko tko bi u papi Lavu X. vidio "najokrutnijeg ubojicu kardinala koji su ga izabrali". Njihova imena u Dubrovniku danas nam ne govore mnogo. U kolovozu

---

79 O papinu osobnom zanimanju za znanost govori i konkretna potpora Sveučilištu u Mainzu, kojem je u rujnu 1514. odobrio da slobodno raspolaže svojim sredstvima u korist sveučilišnih nastavnika, a onima koji im to oduzimaju zaprijetio je izopćenjem, kako navodi Jürgen Steiner, *Die Artistenfakultät der Universität Mainz: 1477-1562. Ein Beitrag zur vergleichenden Universitätsgeschichte*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989: 336. Također je pomagao i školstvo u Italiji, govorništvo, grčke studije i rimsko sveučilište La Sapienza, a njegova privatna knjižnica bila je glasovita (J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*: 181, 184, 193, 200, 210).

80 Rafo Bogišić, *Marin Držić sam na putu.* Zagreb: HAZU, 1996: 19-21.

81 V. Foretić, *Povijest Dubrovnika do 1808.*, sv. I: 254.

82 *Cons. Rog.* sv. 33, f. 90v. Pitanje školske zgrade rješavalo se još u svibnju 1521., kad je Senat jednoglasno odlučio da knez i Malo vijeće nađu odgovarajuće mjesto za školu i prilagode ga (*Cons. Rog.* sv. 36, f. 55v). O Marinu Držiću kako pohađa školu u zgradi uz Franjevački samostan više R. Bogišić, *Marin Držić sam na putu*: 19.

83 *Cons. Rog.* sv. 34, f. 185v (12. studenog 1517.); *Cons. Rog*. sv. 35, f. 7r (19. listopada 1518.); *Cons. Rog*. sv. 35, f. 70r (16. travnja 1519.). Kao novi rektor škole navodi se 25. lipnja 1519. Amianus Martianus iz Cremone (*Cons. Rog.* sv. 35, f. 108v), a 16. studenog 1521. za rektora škole na dvije godine prihvaćen je Nikola Paranzoni iz Picena (*Cons. Rog*. sv. 36, f. 130v). Postojali su istovremeno i pomoćni učitelji. Dok je rektorom bio Ilija Crijević, kao pomoćni učitelj u svibnju 1517. spomenut je Mihovil Galvano, koji je tada dobio povišicu (*Cons. Rog.* sv. 34, f. 122v). Učitelj računa, *Vincenzo abbachista*, smio je uz dozvolu Senata početkom kolovoza 1521. koristiti dva mjeseca neplaćenog odsustva radi putovanja u Veneciju (*Cons. Rog.* sv. 36, f. 93r).

84 *Cons. Rog.* sv. 36, f. 16v.

85 *Lettere di Levante* sv. 19, f. 179r-181r.

1518. notar i kancelar Jeronim de Sfondratis potvrđen je na svom položaju za još jednu godinu,[86] a notaru Danijelu iz Parme služba je također produžena za jednu godinu u travnju 1519.[87] Krajem lipnja 1519. pozivali su u službu Stefana de Sfondratis iz Cremone,[88] istog grada odakle je stigao novi rektor škole Amianus Martianus, dok je u kolovozu 1519. Senat dopustio da kancelar Francesco Sylvano de Macerata provede dva mjeseca u rodnoj Macerati kako bi preselio obitelj u Dubrovnik.[89] Ne možemo dokazati da je itko od tih ljudi, koji su u to vrijeme stajali na čelu dubrovačke pisarske službe, bio izravno umiješan u anonimni napad na Lava X., ali njihovi osobni motivi nisu rasvijetljeni i svakako se može reći da su potanko poznavali stanje u Italiji i ulogu Medicija. Ipak, ocjenu pontifikata Lava X. valja tražiti ne samo u njegovu osobnom podrijetlu, nego prvenstveno u odnosu spram ključnih crkvenih zbivanja koja su obilježila to vrijeme.

Crkveno poslanstvo pape

Ime Lava X. nedjeljivo se vezuje uz istup Martina Luthera i reformaciju. Opisan kao papa koji je "imao neobičnu sreću da postane kardinal u četrnaestoj godini svoga života, ali ga je snašla nesreća da na papskoj stolici doživi reformaciju", ističe se da je "kao pravi Medici, više brinuo za dovršenje Petrove crkve u Rimu, nego za istupe jednog njemačkog fratra iz redova augustinaca koji je optuživao Rim i pozivao na pobunu."[90] Što je konkretno poduzeo da očuva jedinstvo Crkve? U buli *Exurge, Domine* 1520. objavio je da je "divlji vepar ušao u Gospodinov vinograd"[91] i pod prijetnjom izopćenja zabranio sve Lutherove spise, čak i one koje će tek napisati.[92] Možda Lutherov izazov u početku nije shvatio dovoljno ozbiljno, smatrajući da nema dovoljnu intelektualnu težinu poput, primjerice, djela *O besmrtnosti duše* (*De immortalitate animae*) Pietra Pomponazzija, dugogodišnjeg profesora sa Sveučilišta u Bologni i Padovi. Kad je 1516. osporavao besmrtnost duše dokazima izvedenima iz Aristotelove filozofije i racionalističkim promišljanjima, papa ga je odmah osudio.[93]

---

86 *Cons. Rog.* sv. 34, f. 282r.

87 *Cons. Rog.* sv. 35, f. 70v.

88 *Cons. Rog.* sv. 35, f. 109r.

89 *Cons. Rog.* sv. 35, f. 125v.

90 Veljko Korać u: Erazmo Roterdamski, *Pohvala ludosti.* Beograd: Kultura, 1955: VII.

91 Patrick Collinson, "The Late Medieval Church and its Reformation 1400-1600", u *The Oxford History of Christianity*, ed. by John McManners. Oxford: Oxford University Press, 1993: 260.

92 J. Hilgers, "Censorship of Books."

93 Trebalo je pritom proniknuti u Pomponazzijevu skrivenu namjeru, jer je na početku i na kraju svog teksta istaknuo da je duša besmrtna u skladu s učenjem Crkve, što je kao dogmu proglasio Peti lateranski koncil 1513. Martin L. Pine, "Pietro Pomponazzi (1462-1525)." Edward Craig, Luciano Floridi (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy.* CD-ROM (1998); također J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*: 480.

Uz ne baš utemeljenu optužbu da je prezirao prosjačke redove,[94] kao papinu nebrigu za vjeru, što mu se predbacuje u epitafu, možemo spomenuti tvrdnju Mavra Orbinija s kraja 16. stoljeća da su čak 1520. u Bosni još bili heretici, pri čemu aludira na dualističnu sljedbu Crkvu bosansku koju su pape pokušavale iskorijeniti još od srednjovjekovlja.[95] Lav X. pomišljao je na križarski rat protiv Osmanskog Carstva, u čemu ga je poticao i naš Ilija Crijević, koji ga je "svojim pjesničkim umijećem htio privoljeti da postane predvodnik kršćanske protuturske koalicije".[96] Tijekom pontifikata primao je redovito vijesti iz Dubrovnika o osmanskim akcijama u Egiptu i pograničnim krajevima Male Azije,[97] a najviše radosti izmamila je kod njega vijest o smrti sultana Selima I. U pismu zahvale Dubrovčanima na pravodobnoj informaciji, koje je sastavio papin tajnik humanist Pietro Bembo 8. prosinca 1520., Lav X. poručio je da mu tim povodom nije mogao stići draži glasnik, a prekorio je kršćanske kraljeve što nisu nudili ništa osim obećanja da će nešto poduzeti protiv neprijatelja.[98] Razmjernu humanost i prosvijećenost dokazao je opirući se masovnim progonima vještica početkom 16. stoljeća u Njemačkoj i sjevernoj Italiji.[99] Ovaj pregled predstavlja Lava X. kao umjerenog i obrazovanog papu, koji nije zaslužio optužbu zbog nemara spram vjere i Crkve, tim više što je prodaja oprosta bila pojava koju je naslijedio.

Međutim, najljuća žaoka iz epitafa uperena je baš protiv njegova osobnog života jer je napadnut kao lopov i ubojica kardinala. Prvi dio optužbe prirodno se povezuje s prodajom oprosta, što je izravno potaknulo bijesni Lutherov istup.[100] Međutim, glasoviti njemački reformator Crkve osudio je bogatstvo prelata općenito, dok se u našem epitafu osuđuje osobno bogaćenje Lava X. Stoga ovaj anonimni napad ne

---

[94] Na temelju zapažanja Paola Giovia, kako iznosi J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*: 424.

[95] M. Orbini, *Kraljevstvo Slavena*: 415.

[96] Zdenka Janeković Römer, *Okvir slobode. Dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma*. Zagreb-Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 1999: 82.

[97] Dubrovčani su mu javljali o uspjesima sultana Selima I., a prosljeđivali su i sultanova pisma koja su primali, prevedena na latinski (*Cons. Rog.* sv. 34, f. 62v-63r, u studenom 1516.; *Lettere di Levante* sv. 18 i sv. 19, *passim*, za razdoblje od listopada 1514. do listopada 1518.). Po odlukama Senata, Selimova pisma su u prijevodu slali i ugarsko-hrvatskom kralju.

[98] *Petri Bembi epistolarum Leonis decimi Pontifici maximi nomine scriptarum libri XVI.* Lugduni: apud haeredes Simonis Vincentii, 1538: 405. Pismo je uvršteno kao 25. po redu u 16. knjizi.

[99] K. Vojnović, "Crkva i država u dubrovačkoj republici", drugi dio: 18.

[100] Zabilježimo misao da je, po katoličkim tumačenjima, reformacija pokret koji se pojavio u kontekstu katoličke pobožnosti. Povjesničari drugih provenijencija pak insistiraju na raznovrsnosti vjerskog života u Europi oko 1500., što se ogleda ne samo u razvoju misticizma, kultnih središta s hostijama koje krvare već i u Erazmovim parafrazama i komentarima na Novi zavjet, pa sve do strašnog apokaliptizma koji je nadahnuo i seljačke bune i umjetnike poput Dürera. O tome više P. Collinson, "The Late Medieval Church and its Reformation": 260-261.

možemo pripisati nekom Lutherovu sljedbeniku, nego čovjeku bliskom visokim katoličkim krugovima, za što tražimo opravdanje u prilikama u kojima je Lav X. stupio na Svetu Stolicu. Poznato je da je prilikom njegova izbora skupina kardinala podržavala bogatog Rafaela Riarija[101] u nadi da će kasnije među sobom razdijeliti njegove posjede. Srećom, to se nije dogodilo, jer bi eventualnom Riarijevom pobjedom Sveta Stolica bila posve lišena dostojanstva, neizlječivo zahvaćena simonijom. No, nije li zato novi papa poželio sam prigrabiti dobra svojih protivnika, kojima nije preostalo drugo nego da ga optuže kao "najvećeg prisvajača u povijesti Crkve", ne prezajući ni pred zločinom da im se odupre i suzbije njihovu urotu?

Navodno olakšanje koje se osjetilo u Rimu poslije Lavove smrti, kako tvrdi nepoznati autor epitafa, nije bilo izazvano prestankom firentinske "uzurpacije" Svete stolice, jer u protivnom novi papa ne bi uskoro opet postao jedan Medici. Istina je da je gubitak priželjkivane visoke časti prirodno izazvao nečiju gorčinu, što je preraslo u osobnu mržnju spram Lava X. Ovaj anonimni epitaf to čvrsto svjedoči. Neovisno o tome je li izvorno nastao u Dubrovniku ili je donesen kao prijepis iz Italije, ništa ne upućuje na vezu sa službenom dubrovačkom politikom, iako je papin osobni život uz pretvaranje Rimske kurije u raskošno središte lijepih umjetnosti vjerojatno osuđen u konzervativnim dubrovačkim krugovima. Pri tom se, dakako, osjetio i zazor od vladajuće dinastije Medici i lošeg firentinskog iskustva, s gušenjem građanskih sloboda. Nismo prepoznali nijednog Dubrovčanina kao autora ovog spisa, ali u njemu se vidi loš predznak za kasniji Držićev urotnički pokušaj da suradnjom s Medicijima promijeni političke prilike u rodnom gradu. Sinovima su trnuli zubi zbog davnog grijeha otaca.

To the Successor of Tuscan Tyrants and Good Shepherds: the Dubrovnik Epitaph to the Pope Leo X (1513-1521)

Summary

In childhood of Marin Držić the Roman pope was Leo X *alias* Giovanni Medici, the younger son of Lorenzo the Magnificent. During his pontificate Leo X was in touch with our distinguished prelates, like the Benedictine abbot Ludovik Cerva Tubero, Franciscan friar Juraj Dragišić and Dominican friars Klement Ranjina and Augustin Nalješković. In this period the Conventual branch of the Franciscan order was permanently expelled from Dubrovnik and replaced by the Observant branch. The Pope also

[101] Dubrovčani su mu pisali 22. ožujka 1513., netom po izboru Lava X. i zamolili su ga da se zauzme za njih kod novog pape. *Lettere di Levante* sv. 18, f. 36r-v.

approved the union of Benedictine monasteries in one Congregation. Both decisions were useful for political aims of the Dubrovnik government, trying to increase the control over the Church, including here the punishment for rebels from the Dominican monastery. However, Leo X's personal life, in full Renaissance splendour, was tacitly condemned in conservative Dubrovnik. There was also distrust towards the Medici dynasty, provoking the loss of civic liberty in Florence. The anonymous Latin epitaph to Leo X, probably written by his Italian antagonist, clearly shows the dark reverse side of this bright Renaissance character, and we may also interpret it as a prophecy against the later attempt of conspiracy by Marin Držić to overturn the Government of Dubrovnik in alliance with the Medicis.

Silvana Ereiz
Klasična gimnazija fra Marijana Lanosovića
Slavonski Brod

DRŽIĆEVI TRAGOVI U SMJEŠNICAMA I FRANČEZARIJAMA

Pojava Marina Držića u 16. st. značila je početak originalnog komediografskog rada u našoj književnosti, ali i njezino istovremeno uključivanje u talijanska i europska kulturna zbivanja. Prihvativši postojeće obrasce talijanske renesansne komedije oblikovane po uzoru na Plauta, a lokalizirajući radnju svojih komedija u prepoznatljive dubrovačke lokalitete i proširujući popis renesansnih likova originalnim tipovima iz Dubrovnika i njegove okolice, Držić je započeo tradiciju stvaralačkog preoblikovanja tuđega teksta. Njegove su komedije bile plautovske i dubrovačke u isto vrijeme.

Od 34 Molièreove drame Dubrovčani su preveli čak 23, a kontaminacijom triju komedija – *Škrca*, *Umišljenog bolesnika* i *Ženidbe na silu* – nastala je još jedna – komedija *Andro Stitikesa*. Prevoditelji su svome poslu pristupili u skladu s postojećom dubrovačkom tradicijom – udaljili su se od izvornika brojnim dopunama i izmjenama, lokalizirali su ih u svoju sredinu, dali su likovima domaća imena i nadimke, a po potrebi su mijenjali i popis lica koja sudjeluju u komedijama zamjenjujući ih onima iz vlastite tradicije, pa i one koja potječe još od Držića (lik Židova ili Peraštanina, na pr.). Jezično individualizirani u skladu s raznolikošću kakva se mogla sresti u Dubrovniku, ti su likovi progovarali o svakodnevnom životu u Gradu i o njegovim žiteljima. Predgovor *Štiocu* kojim se prevoditelj *Tartuffa* obratio svojoj publici potaknut je istim razlozima zbog kojih se Držić svojoj publici obratio u *Prologu* Dugoga Nosa – da im kaže o čemu će komedija govoriti i da ukaže na njezino utemeljenje u njihovoj svakodnevici. Naši prijevodi Molièrea postali su tako dubrovački koliko i molierski.

Robert Fulghum ovako započinje jedno poglavlje svoje knjige zagonetnoga naslova *UH-OH*:

"Daj mi nešto otpjevaj.

Zašto?

Da vidim u kojem ti je ključu glava.

Molim?

Tvoja je glava rezonancijska kutija, a svaka rezonancijska kutija kod nekih nota odjekuje bolje nego kod drugih, ovisno o obliku, veličini i materijalu".[1]

Neke glave, čini se, doista rezoniraju u istom ključu i neke pojave i životne situacije u njima odjekuju bolje nego kod drugih. O sličnosti između Držića i Shakespearea u nas se već dosta govorilo[2] i, kako reče J. Torbarina, da se slučajno dogodilo da je Držić mlađi od Shakespearea, danas bismo vjerojatno raspravljali o Shakespeareovu utjecaju na našega pisca. Ovako, možemo samo govoriti o sličnostima u načinu preuzimanja i preoblikovanja postojeće građe koja je obojici autora stajala na raspolaganju. O sličnostima između Držića i Molièrea, međutim, puno se manje govorilo jer je i vremenska udaljenost dvojice autora znatno veća. Još je 1906. P. Popović u svojoj raspravi "Držić i Molijer" ukazao na brojne dodirne točke između tih dvaju komediografa koji su, svaki u svom vremenu i u skladu s poetičkim zakonima toga vremena, preuzimali iste motive iz tuđih komedija i uklapali ih u vlastite.

Pojavom Marina Držića naša se književnost uključila u talijanska i europska književna strujanja, ali je istovremeno ostala vezana za domaće tlo i naše ljude. Premda poslije Držića nije u Dubrovniku bilo komediografa koji bi mu bili dorasli, bilo je onih koji su, poput njega, preuzimali tuđe scenarije i prilagođavali ih prilikama svoga grada. Anonimni su autori smješnica svoje komedije gradili na temeljima Nalješkovićevih i Držićevih drama, ali su "na palak" doveli i popularne maske komedije dell'arte, pa iako je njihova verzija komedije umijeća imala vrlo malo onoga "umijeća" koje je krasilo talijanske glumce, one su ipak izravnim refleksijama na svakodnevni život, iznošenjem raznovrsnih dokumentarnih pojedinosti, aluzijama i kritikama društvenih poroka i političkih prilika bile omiljena i rado gledana zabava u Dubrovniku.

Promjena političkih odnosa u Europi donijela je i promjene u književnoj orijentaciji. U Dubrovniku su se, uz već poznate "talijanarije", početkom 18. st. stoljeća pojavile i "frančezarije". Pojava autora kao što je Molière nije mogla proći neopaženo u Gradu koji je uvijek osluškivao što se zbiva izvan njegovih granica. Od 34 Molièreove drame Dubrovčani su ih preveli 23, ne računamo li komediju *Andro Štitikeca* koja je nastala kontaminiranjem triju Molièreovih komada – *Škrca*, *Umišljenog bolesnika* i *Ženidbe na silu*. Autori preradbi ostali su nam do danas nepoznati. U vrijeme kada su se prihvaćali posla imali su pred sobom već utrtu stazu – prevodilačku praksu svojih prethodnika. Premda nisu bili komediografi od zanata, oni su svojim preradbama davali dubrovački "štih", obogatili su ih svojim naslijeđem i svojom suvremenošću. Kontinuitet takva načina preoblikovanja tuđega teksta može se pratiti od Držića do frančezarija na nekoliko razina:

---

1 R. Fulghum: *UH-OH*, Mladinska knjiga Zagreb, Zagreb, 1991., str. 8.

2 Usp. Josip Torbarina: "Šekspirske teme u djelu Marina Držića", *Dubrovnik. 400-godišnjica smrti Marina Držića 1508 – 1567*, 1967, str. 3 – 11.

1. na razini likova (likovi doseljenika u Dubrovnik – Židova, Kotorana, Bosanaca)
2. na tematsko-motivskom planu – likovi i događaji specifični za Dubrovnik;
3. na planu jezika – očituje se u govornoj karakterizaciji likova, posebno u upletanju poslovica i poslovičnih izraza.

1. Popis "imena koja ulaze" u komediju u našim je preradbama Molièreovih komada ponekad proširen likovima preuzetim iz domaće tradicije ili su likovi iz originala prilagođeni onima koji su već postojali na domaćoj sceni:

a) Lik Židova – u komediji *Džono aliti Gos* pojavljuje se Židov Abram, a u *Lakomcu* Pardo, Žudio, kojih u originalu nema. Prevoditelji su ih mogli preuzeti iz smješnica – u *Sinu vjereniku jedne matere* pojavljuje se Abram, Žudio, u *Pijeru Muzuvijeru* Natan, a u *Jerku Škripalu* – Merdohain. U smješnice je pak lik Židova vjerojatno ušao iz suvremenih talijanskih komedija, ali im je uzor mogao biti i Držićev Sadi iz *Dunda Maroja*. Već je u Držića taj lik imao sve karakteristike tipa kojemu pripada:

– uvijek je muškarac, starije je dobi;

– pripadnik je nižeg staleža, najčešće sitni trgovac ili lihvar; ponizan je i snishodljiv u ophođenju s kršćanima, ali uporan i nepopustljiv u naplati potraživanja;

– govorno je okarakteriziran – Držićev Rimljanin Sadi govori talijanski; u smješnicama Židovi govore makaronski – iskrivljenim dubrovačkim govorom punim talijanizama, a u frančezarijama talijanskim jezikom prošaranim iskrivljenim hrvatskim riječima.

U trećoj sceni četvrtoga čina komedije *Džono aliti gos* nailazimo na prizor koji umnogome podsjeća na sedmu scenu trećega čina *Dunda Maroja* – Židov je došao naplatiti robu koju je kupac već uzeo, ali mu dužnici ne žele platiti i izvlače se na neke neodložne poslove. Na vijest da mu je Abram pred vratima, Džono veli: "Bravo, još se htio i on s njegovijem komplimentom od kreditura. Odkud mu je došlo na pamet sad na ovu uru doć skodžavat dinare? Što mu nijesi reko da me nije doma?"[3] Slično će reagirati i Držićev Maro na Sadijevu molbu da mu isplati dug: "Dosadni ste, Sadi! Kad vam kažem, vratite se domalo gospi i bit ćete isplaćeni."[4] Židov, međutim, nije naivan: "Ovako lako uzmu robu, a kad valja platiti, tvrđi su od dijamanta. /.../ Ne budem li mu dodijavao, teško da ću doći do svoga."[5] Ni Natan iz smješnice *Pijero Muzuvijer* nije bolje prošao, otpravili su ga iz kuće bez novaca, ali treba šutjeti i "/.../ *aspetar melior tempo* /čekati ljepšu zgodu/ jeda se spomene kadgodi me platit." [6] U

[3] Citirano prema: *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, priredio M. Deanović, sv. 1, SPH XXXVI; Zagreb, 1972; sv. 2. Zagreb 1973. Svi ostali navodi iz istoga su izdanja: rimska brojka označuje svezak, a arapska stranicu. "Džono aliti Gos" počinje na 303. str. 1. sv., a navedeni je citat na str. 328.

[4] Citirano prema: "Dundo Maroje", u: *Marin Držić*. *Dubrava u komediju stavljena*, priredio P. Pavličić, Zagreb, 1996, str. 294.

[5] Isto, str. 294.

[6] Citirano prema: „Pijero Muzuvijer", izdao Milan Rešetar. ZBIJK SKA, I, knjiga VI, Beograd – Zagreb, 1922., str. 72.

Dubrovniku je zabilježeno desetak poslovica vezanih za Židove, sve s negativnim konotacijama[7] – navest ćemo samo neke: "Ni u Turčina vjere, ni u Žudjela mjere", "Žid krstjanin, vuk pitom" ili "najmanje su kamate u Geti".

b) Kotoranin

Tripo Peraštanin pojavljuje se u preradbi *Džono aliti Gos*, a njegov imenjak u komediji *Liječnik i za nevolju*. Uzor im je mogao biti Đuro Kužinović, *plemić sa Perasta*, iz smješnice *Beno Poplesija*, a on pak nije mogao imati drugoga uzora osim Držićevih Kotorana: Tripe iz komedije *Arkulin* ili Tripčeta iz komedija *Tripče de Utolče* i *Dunda Maroja*. Oduvijek su se Dubrovčani rado rugali Kotoranima da su kilavci i pijanice. Tripe iz *Arkulina* veli o sebi: "/.../ kao ne bijehu za ino Tripu doveli u maškaratu, neg da se s njim rugaju Dubrovčići,/.../ Oni vražji ajer, koliko nas rađa, toliko nas kilavijeh rađa./.../ Tizijem nas vražji Dubrovčići najviše kore."[8] U komedijama su uglavnom žrtve – bilo obijesnih mladića, bilo vlastitih supruga. Đuro Kužinović (iz *Bena Poplesije*) sam za sebe kaže da je "avara/ lakoma / bestija", a slično će i Držićev Tripče reći za sebe: "er bih bjestija, a bjestija ću i umrit."[9]

Kotorani govore makaronski, mješavinom hrvatskog i talijanskog jezika. Tripo Peraštanin iz *Liječnika i za nevolju* ovako govori o "špicijaru" koji mu je liječio ženu: "Htijaše joj dat još njekakvo vino koje nazivlje *amatico*: ma sam se bojo, gospodine, ne ukrcat je *con questo per altro mondo*, zašto čuh kazat da su l'jekari veće čeljadi s tezijem pobili negli Nijemci Turaka kad najveći oganj bješe među njima /.../." [10]

Zabilježena je u Držića poslovica: "Tripčetu ni trijeznu nije istina vjerovana".

c) Vlah, doseljenik iz Bosne

Stranci i doseljenici u Dubrovnik uvijek su bili likovi prikladni za komediju. Likovi koji pripadaju istom tipu u Molièrea obično imaju i ista imena – pa se tako i u našim preradbama Bosanac Ilija pojavljuje u *Iliji Kuljašu*, u komediji *Ilija iliti muž zabezočen* i u *Jarcu u pameti*, ali se popis može proširiti Jovadinom, trgovcem iz Sarajeva iz istoimene komedije i Vukašinom iz komedije *Vukašin aliti Ljubav pitur*. Uzori su im mogli biti slični likovi iz smješnica – Šimun Dudurilo i trgovac Rade, na primjer, a njima je predak mogao biti Držićev Stanac iz *Novele od Stanca* ili Vlah Radat iz *Tirene*. Najčešće su to trgovci koji su u Dubrovnik došli poslom ili su se u njemu oženili, ali se ne mogu ili ne žele prilagoditi novoj sredini. Zbog toga su izvrgnuti poruzi

[7] Usp. M. Pantić: "Jevreji u dubrovačkoj književnosti", *Susreti s prošlošću – ogledi i studije*, Beograd, 1984., str. 227-270.

[8] Citirano prema: "Arkulin", u: *Marin Držić. Djela*. Priredio Frano Čale, Zagreb, 1979. Navedeni je citat na str. 721.

[9] Citirano prema: "Tripče de Utolče", u: *Marin Držić: Djela*. Priredio Frano Čale, Zagreb, 1979., str. 692.

[10] I, 419.

sugrađana, ali i vlastite obitelji. Svima je poznata "novela" koju su obijesni mladići priredili Stancu na što starac jadikuje: "Bijedan se pomladio, – ostrigoše bradu! / Haram'je tko bi mnio da su u ovem gradu?!"[11], a na težak život trgovaca požalit će se i Ilija Levantin iz komedije *Jarac u pameti*: "Nije li nam dosta što imamo inijeh tuga i nevolja, što nam se more dogoditi i ovdje u ovoj čaršiji i po turskoj zemlji, kad s glavom u torbi mučimo se, kako ćemo pribavit hljeba za pošteno življet, a po tome, ali hoćemo ali nećemo dohvati nas koje ne malano zlo: saderu ćesađije, oguli kadija, pritisne bolest u tuđem vilajetu, i što ti ja znadem /.../"[12]. Govor im, kako se vidi, obiluje turcizmima.

Vlaha ima i u redovima slugu. Svima je njima kao uzor mogao poslužiti Držićev Bokčilo (tip glupoga sluge, tovjernara, izjelice i pijanca). Slični su mu Mileta Stravčanin i Đuriša tovjernar iz smješnica *Jerko Škripalo* i *Šimun Dundurilo*, a u frančezarijama takav je lik Vlahuša, djetić iz komedije *Žene pametne*.

2. Sličnosti između Držića i Molièrea postoje i na tematsko-motivskoj razini. I Skup i Harpagon podrijetlo vuku iz istoga izvora – iz Plautove komedije, a i neki su se drugi renesansni komediografi[13] napajali na istom vrelu. Kao mogući uzor Držićevoj *Mandi* i Molièreovu *Georgu Dandinu*, osim čak triju Boccacciovih novela, istraživači navode i Ruzzanteovu komediju *Rhodiana* pretpostavljajući da je obojici bila dobro poznata.[14] I Držić i Molière imali su prilike gledati talijanske improvizirane komedije pa ne čudi da su iz njih ponešto i preuzeli.

Autori frančezarija posegnuli su za istim izvorima i u svoje preradbe unijeli likove i postupke tipične za taj žanr. Pulcinella i Kovjelo pojavljuju se samo u *Iliji Kuljašu,* ali je Pulcinella u Dubrovniku imao prethodnika u komediji *Šimun Dundurilo*. Uobičajeni *lazzi* kao što su "mrčenje" po licu ili presvlačenje u ženske haljine, omiljeni u sedamnaestostoljetnim komedijama, ušli su tako i u komedije osamnaestoga stoljeća. Mihovil Kombol rekao je za adaptatora komedije *Ilija Kuljaš* da je "smanjio Molièrea na format tadašnje zabavne komedije",[15] drugim riječima, da je umjesto frančezarije napravio smješnicu.

Držić gdjekad spominje i mjesta na kojima su se njegove drame "rečitavale" – *Tirena* je prikazivana "prid dvorom", *Dundo Maroje* u Vijećnici ili pred njom, a *Skup*

---

11 Citirano prema: "Novela od Stanca", u: *Dubrava u komediju stavljena*. Priredio P. Pavličić, Zagreb, 1996, str. 79.

12 I, 44 – 45.

13 Usp. Tomo Matić: "Molièreove komedije u Dubrovniku", *Rad JAZU*, knj. 166, Zagreb, 1906, str. 75 – 163.

14 O tome je opširno pisao Pavle Popović u svojoj studiji "Marin Držić i Molière", *Iz književnosti*, Beograd, 1906. , str. 62 – 112., a poslije njega i Franjo Švelec u studiji: *Komički teatar Marina Držića*, Zagreb, 1968.

15 M. Kombol, "Književnost bez obnavljanja", u: *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, Zagreb, 1961.

u Saba Gajčina na piru. Sličnih opaski ima i u frančezarijama: na početku *Dosadnih* Džono veli: "Bio sam u Orsanu i čeko s pomnjom, za čut komediju, koju su mi bili rekli, da je veoma lijepa",[16] a u komediji *Suproć onima koji su zabavili komediji "Nauk od žena"* Pero Versić govori Anici: "Držim, gospo, da ćete za rana bit u Orsanu za imat bolje mjesto i ne ostat na dno palketa."[17]

Komedija uvijek kritizira – i mlade i stare: Držićeva Vukosava iz *Grižule* svoje je mišljenje o suvremenicama sažela "u četr riječi": "Staniša brate, i ja viđu er zaludje svijet: starice se pomamiše mlade se čineći i vjetrom se pasući: mlade se bez srama uzdvigoše po funjestrah u smijesijeh, u jezičenju, u gizdah, u magli i u vjetru, u neslušanju starijeh. Gospođe od kuća bezbrižne, malo umjeteone. A gdje su glave bez razuma, tu čeljad ne more neg luda bit /.../".[18] Da je "funjestra veliko perikulo i da se na njoj stojeći može u veliko zlo upasti", govorio je i stari Gabro svojoj kćeri Madi iz istoimene smješnice. Sličnog je mišljenja njegov imenjak u *Nauku od muževa*: ne valja, kaže on, da djevojka "ide tamo i amo po posjedima, da udara, bala i kanta, da je sveđ među družinom, sveđ po funjestram." Žena treba "da stoji doma i čini posle po kući, a kad nema česa činit, neka proštije koji moj beretin ili za divertiškat se neka poplete koju bječvu."[19]

Držiću, kao ni Molièreu, komedija nije bila samo način da se kritizira ono što je loše, nego i sredstvo pouke – da se kaže kako bi trebalo biti. Predgovor "Štiocu", koji je prevoditelj stavio na početak *Mizantropa*, napisan je s istom svrhom s kojom je i Držić pisao svoje prologe *Dundu Maroju* ili *Skupu* – da gledatelje upozna sa sadržajem komada i da im ukaže na utemeljenost komedije u zbiljskom svijetu. Negromant Dugi Nos digao je "mudrijem" katance s usta i pustio ih "neka govore, neka se govorenjem punijem nenavidosti ukažu i odkriju ljudi od trimjedi, ljudi od ništa i ljudi nahvao", a sve to radi pouke: "Od lude djece čuvajte dinara, er se je ovezijeh komedija njekoliko arecitalo nazbilj u vašem gradu, koje su svršile u tražediju /.../."[20]

Prevoditelj *Mizantropa* ovako se obraća "štiocu": "Mizantrop dake jes riječ grčka, koja hoće rijet neprijatelj svačiji; i bivši komedija ima bit jedna satira i kritika aliti pokaranje i zabava od ljudskih pomanjkanja, čini mi se da Molijer nije mogao izabrat boljega karatera za pokarat ih nego njihova neprijatelja." Ova komedija, zaključuje on, "ne čini pucat od smijeha, ali čini se snebivat kako se vladaju žene i prikaživaju smiješni karateri."[21] Za sebe će "tomačitelj" komedije skromno reći da je "/.../Čovjek *take ćudi da ne umije rijeti za nikijem zlo nijedno*, nego, ako se može, obratio bi isto zlo

16 I, 115.

17 I, 198.

18 Citirano prema: "Grižula", u: *Marin Držić. Djela*. Priredio F. Čale, str. 645.

19 I, 89.

20 "Dundo Maroje", u: *Dubrava u komediju stavljena*, str. 210 i 214.

21 I, 361.

u dobro i za svakijem govorio što je hvala i dobara."[22] Držić će pak za sebe reći (u predgovoru *Tireni*): "Budući /.../ od mnozih moljen bio da komediju *Tirenu* (koju ovo minuto vrime, za ne stat zaludu, složih i za arajdat prijatelje prikazah) dam na svitlos, i budući se *rodio naravi za poslužit i pogodit svakomu* u stvari razložite, nije mi se moglo smanje neg njih volju učinit /.../".[23]

O *ljudima nazbilj* i *ljudima nahvao* progovorit će Držić u više navrata. Tako će Dživo iz *Skupa* kazati: "Moj Bože, čudan ti je animao čovjek, tko dobro promišlja, i razlike ti su naravi u njemu /.../ Jedni su /.../ naravi tihe, s kojom se može govorit, /.../ koji meni paraju pravi ljudi. Druzi su naravi tvrde, od kamena, kojijem para da su razumni, a š njimi se ne može govorit."[24] Molièreova komedija *Dosadni* pravi je repertoar "ljudi nahvao" s kojima se "ne može govorit". Glavni junak Džono jasno će izreći svrhu i cilj navedene komedije: "a ja sam u meni govorio da bi najbolje bilo *espresso* zapovidjet družini da imadu svako godište činit komedije i stavljat na palak ovake ćurline, jeda, kad poznaju da se svak njima ruga i smije, bude ih štogod manje, ili, ako ništa, neka ih tako svak pozna kakvi su i kako svakome dodijevaju /.../".[25]

Prevoditelj komedije *Dosadni* nije se držao Molièreova teksta nego je dosadnjakovićima, osim domaćih imena, dao i domaće mane. U Džonovu monologu koji čini ekspoziciju drame nalazimo prikaz predstave koju su glumci igrali u dubrovačkom Orsanu iz perspektive gledatelja. Znakovito je da jedino ovomu "ćurlinu" prevoditelj nije dao ime – ostao je anoniman – možda zato što autor nije želio nikoga uvrijediti, a možda zato da bi se u njemu svatko mogao prepoznati. Rečeni dosadnjaković smatra se poznavateljem komedija pa tako kritizira onu koja se upravo prikazuje: "/.../ rđa me ubila ako ičemu valja; *in verita* pretendžam se razumjet u komediju, prolegō sam za najmanje deset puta Molijera, a sad promisli znam li što je komedija; ma ova koju imadu rečitat, ovo je nješto izvađeno iz italijana ni s kude ni z glave."[26] Ovakve su ekstempore, ne treba zaboraviti, omiljeni komički postupak u dubrovačkim komedijama još od Držića, a bilo ih je i u smješnicama.

Komedije su uvijek tijesno povezane s neposrednom reakcijom publike i velik dio svoga uspjeha duguju onome što Freud naziva "trenutkom aktualnosti". I u Držića i u frančezarijama spominju se mjesta i osobe koji su svima bili poznati – u *Grižuli* se, npr. spominju Podmirje i Garište, te zanatlije Đuro crevjar, Sentalija, Šile crevjar i Džan Fidžin kod kojega su godišnice kupovale "glavičatijeh igala" za svoje gospođe. U komediji *Suproć onijem koji su zabavili komediji Nauk od žena* nalazimo imena nekih mladih vlastelina kojima se predstava nije svidjela: Mato, jedan od kritičara, ovako

22 I, 364.

23 "Tirena", u: *Dubrava u komediju stavljena*, str. 83.

24 "Skup", u: *Dubrava u komediju stavljena,* str. 441.

25 I, 116.

26 I, 116.

govori: "Ja neću drugo, nego mi nađi kogagod između neke vrste od vlastela, koja je ovdi u končetu prid svakijem, ter da se je kojigod od tezijeh nasmijo hoću rijet, nađi mi jednoga Antuna Franova, jednoga Dživa Marova, jednoga Vlaha Perova i ovakijeh, koji se nije gadio ni mrštio."[27] No nisu se samo imena kritičara spominjala u komediji – bilo je u njima i pjesnika. U *Mizantropu* se tako spominje "smiješni poet" Pero Contista, a Dubrovčanin Petar Kontisti bio je član Akademije od šturaka.

3. O Držićevu jeziku puno se u nas pisalo. Govorna karakterizacija likova – u obliku u kojem se pojavljuje kod Držića – postala je tradicionalna u dubrovačkoj komediografiji. Poslovice su u frančezarijama, jednako kao i u Držićevim komedijama, poslužile preciznijoj karakterizaciji, lokaliziranju radnje i pojačavanju komičnih efekata. Prevoditelji su, pritom, vodili računa o "različitom načinu izražavanja lica pojedinih kategorija i socijalnih slojeva".[28]

Neke su poslovice koje nalazimo u frančezarijama doslovni prijevodi Molièreova teksta, premda su zabilježene i na dubrovačkom području. Tako u *Lakomcu* stari Reno kaže: "Ovo je jedna sreća koju valja ončas uhitit za kose",[29] a u nas je zabilježena poslovica "Sreću za kose, a nesreću za roge".[30] Za svoju kćer koju stalno kritizira kaže da "zla trava brzo raste", a ta je izreka i u Dubrovniku zabilježena u istom obliku. U *Jovadinu* bilježimo poslovicu "kupiti mačku u mijehu" koja se u nešto promijenjenoj varijanti nalazi i u smješnici *Lukrecija ili Trojo:* gospar Antonio, dubrovački Talijan, kaže – "da ne kupiš *gatto in sacco*". Služavka Maruša u *Ženama pametnim* veli: " /.../ dobro se govori: ko hoće utopit kučka, govori da uvijeda." Slične su poslovice internacionalnog karaktera zabilježene i u Držića. Pomet pametuje: "Svega je svoje brijeme", a ista je poslovica biblijskog podrijetla zabilježena i u Mlecima: "*Tuto a so tempo*". Držićev Gulisav kaže: "Što mačka koti, sve miše lovi" pa nabraja i druge verzije ove poslovice – "sve što lisica leže, sve liha; što hrtica koti, sve zeca tjera"; a u *Ženama pametnim* nalazimo još jednu njezinu varijantu: "što tovar – tovar". Dobro poznatu latinsku izreku "*Amantes – amentes*" nalazimo u Držića u obliku: "Tko je namuran, nije sam", ali i u *Tartu* gdje se kaže: "Veramente je smiješan svak ko je namuran".[31]

Neke su poslovice Dubrovčani prilagodili svojoj sredini – tako se u *Škrcu* Frozina hvali da je tako vješta da bi zbližila Tursku i Veneciju, a naša Kata iz *Lakomca* veli "sadružila bih, ono što se reče, Mrkan s Bobarom" aludirajući na dva otočića pokraj Dubrovnika. Ista je izreka zabilježena i u komediji *Suproć onijem koji su zabavili Nauk od žena* gdje Marija veli da su scene u *Nauku od žena* bile nepovezane i kako "ne ima-

---

27 I, 195.

28 Usp. Mirko Deanović: "Predgovor" u *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, str. 5 – 84.

29 II, 100.

30 Poslovice su (osim onih iz frančezarija) navedene prema tekstu F. Čale: "Poslovice i srodni oblici u dubrovačkoj književnoj tradiciji", *Izvor i izvornost*, Zagreb, 1984., str. 109 – 185.

31 I, 279.

du česa činit među sobom koliko ni Mrkan s Bobarom". U Držića bilježimo i izreku "napila se Piva i Tara" kojom se "označava nevaljao svijet" (Daničić).

Ima u frančezarijama i poslovica kojih nema u originalnom tekstu, ali ih je prevoditelj umetnuo radi postizanja lokalnog kolorita – tako će sluškinja Franuša u *Školi za muževe* svoga gospodara umjesto dođavola poslati "šturke babit", a njezina imenjakinja u *Tartu* reći će za toga licemjera "kako se uža rijet među nami: on ti je sveta dušica, opakljena mješica." Sve su Franuše u frančezarijama mudrice – godišnica iz komedije *Ljubav liječnik* reći će u lice svomu prevarenu gospodaru: "Vi ste se cijenili rugat, ali kadgod i po rugu proso rodi."

Autori frančezarija sami su sebi bili najoštriji kritičari. U Molièrea se Lysidas općenito obara na komediju te žali što se u Francuskoj zanemaruju *les grandes ouvrages*, a naš će Pero Versić u komediji *Suproć onijem koji su zabavili `Nauk od žena´* ovako uzdahnuti: " /.../ ova vrsta od komedija ne mogu se zvat *propriamente* komedije i da je velika diferenca od ovezijeh bagatelica do jedne sode i masiče kompozicioni. Sad je vas svijet dô u ove rutine, nije veće jednoga *Osmana*, jedne *Trublje slovinske*, jednoga *Sina razmetnoga*, jedne Vide. Od Akademije se veće zaboravilo i ime /.../ niko i ne pita za nju, nego samo svak ište ove ludosti. Zaisto je za proplakat više Dubrovnika, i kad ter kad oćutim u srcu kad promislim o čemu se ovi vlasteličići zabavljaju, zaisto ovo je sramotno svemu Gradu."[32] Nema dokaza da su adaptatori Molièreovih komedija u Dubrovniku poznavali Držića, ali su dobro poznavali svoju kazališnu tradiciju. Tragovi Držićeva komediografskog rada mogu se nazrijeti i u smješnicama i u frančezarijama.

Lokalizirajući Molièreove komedije u svoj ambijent, naši su ih prevoditelji aktualizirali i "ponašili" pa su Dubrovčani 18. stoljeća gledali dubrovačkog Molièrea kao što su Dubrovčani 16. stoljeća gledali dubrovačkoga Plauta. Anonimni i "isprazni tomačitelj" Molièrea nije imao velikih ambicija i mogao bi reći poput Umberta Eca: "Htio sam da se čitatelj (gledatelj) zabavi. Barem onoliko koliko sam se zabavljao ja."[33]

Literatura

Marin Držić. Djela. Priredio Frano Čale, Zagreb, 1979.

Marin Držić. Dubrava u komediju stavljena. Izbor i predgovor Pavao Pavličić, Zagreb, 1996.

Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija. I. I II. Priredio Mirko Deanović, SPH, knjiga 36 i 37, Zagreb, 1972. i 1973.

Batušić, Nikola, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb, 1968.

Beritić, Nada, "Iz povijesti kazališne i glazbene umjetnosti u Dubrovniku", *Anali Historijskog instituta Dubrovnik*, Dubrovnik II/1953, str. 329-357.

[32] I, 201.

[33] Umberto Eco: "Napomene uz 'Ime ruže'", *Ime ruže*, Zagreb, 2000., str. 542.

Deanović, Mirko, "Predgovor", u: *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, Zagreb, 1972.

Đorđević, Bojan, "Poslovice i poslovični izrazi u dubrovačkim preradbama Molijerovih komedija", *Zbornik u počast akademiku Miroslavu Pantiću*, urednici akademik Radomir Ivanović i dr. Miodrag Maticki, Beograd, 2003., str. 161 – 173.

Fališevac, Dunja, "Smiješno i komično u Držića", *Ozbiljno & smiješno u starijoj hrvatskoj književnosti*, Zagreb, 1995., str. 29 – 52.

Fališevac, Dunja, "Na koji su jezik Dubrovčani prevodili Molièrea", *Dubrovnik otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*, Zagreb, 2007., str. 243. – 275.

Hećimović, Branko, "Predgovor", u: *Pometova družba. Komediografija od Nalješković i Držića do danas.* Zagreb, 1973., str. 3 – 29.

Kombol, Mihovil, "Književnost bez obnavljanja", u: *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, Zagreb, 1961.

Marinković, Ranko, "Naš Molière", *Nova riječ* br. 100, god. III, Zagreb, 10. studeni, 1938., str. 12-13.

Matić, Tomo, "Molièreov 'L'Avare' i njegovi prethodnici", *Nastavni vijesnik*, ur. dr. A. Musić, knjiga VI, Zagreb, 1898., str. 150 – 239.

Matić, Tomo, "Molièreove komedije u Dubrovniku", *Rad JAZU*, knj. 166, Zagreb, 1906, str. 75-163.

Pantić, Miroslav, "Dubrovačko pozorište sedamnaestoga veka", u: *Iz književne prošlosti*, Beograd, 1978, str. 266 – 327.

Pantić, Miroslav: "Jevreji u dubrovačkoj književnosti", *Susreti s prošlošću – ogledi i studije*, Beograd, 1984, str. 227-270.

Pavličić, Pavao, "Tipovi upotrebe stiha u dubrovačkim preradbama Molièreovih scenskih djela", u knjizi *Stih u drami & drama u stihu*, Zagreb, 1985, str. 63-86.

Popović, Pavle, "Marin Držić i Molijer, *Iz književnosti*, Beograd, 1906., str. 62 – 112.

Rešetar, Milan, *Uvod*: u *Djela Marina Držića*, Stari pisci hrvatski, knjiga VII, Zagreb, 1930.

Rešetar, Milan, "Stari dubrovački teatar", *Narodna starina*, knjiga I, Zagreb, 1922., str. 97 – 106.

Rešetar, Milan, *Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja 17. vijeka*, ZBIJK, odj. I, VI, Beograd, 1922.

Švelec, Franjo, *Komički teatar Marina Držića*, Zagreb, 1968.

Torbarina, Josip, "Šekspirske teme u djelu Marina Držića", *Dubrovnik. 400-godišnjica smrti Marina Držića (1508 – 1567)*, 1967., str. 3 – 11.

Vodnik, Branko, "Pavle Popović: Iz književnosti, Beograd, 1906.", *Savremenik* knjiga 1, god. 1, Zagreb, 1906. , str. 383 – 384.

"Držić's Traces in Commedia Ridiculosa (or "smješnice") and Dubrovnik's Adaptations of Molière's Comedies ("Frančezarije")"

Summary

Appearance of Marin Držić in the 16th century marked the beginning of original comediographic work in our literature, but at the same time its integration into Italian and European cultural events. Having accepted the existing forms of the Italian renaissance comedy, guided by Plaut, and placing the plot of his comedies in the recognizable Dubrovnik sites and expanding the list of renaissance characters with original ones from Dubrovnik and its surroundings, Držić launched the tradition of creative rewriting someone else`s texts.

The Dubrovnik people translated 23 out of Molière`s 34 dramas, and out of the combination of 3 comedies – *The Miser, The Imaginary Invalid* and *The Forced Wedding* – arose yet another comedy – *Andro Stitikesa*. The translators approached their work consistently with existent Dubrovnik tradition – they shifted from the original by making numerous alternations, they set them into their own milleu, they gave the characters new local names and nicknames When neccessary, they also changed the list of characters who take part in comedies by switching them with those of their own tradition, even the ones of Držić (for example, the character of the Jew or the local from Perast). According to diversity that could be heard in Dubrovnik these characters, linguistically unique, described the everyday life in The Town and its citizens. The translator of *Tartuffo* turned to his audience in his preface enhaced by the same reasons why Držić turned to his audience in *the Prologue* of the Long Nose – to tell them what the comedy would be about and to point out its basis in their own lives. Our transcripts of Molière thus belong to Dubrovnik as much as to Molière.

Josip Vončina
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Zagreb

RECEPCIJA MARINA DRŽIĆA U HRVATSKIH PREPORODITELJA

Dva hrvatska leksikografa 18. i početka 19. stoljeća, Ardelio Della Bella /1655.-1737./ i Joakim Stulli /1729.-1817./ u svojim su rječnicima dali popise književnih djela iz kojih su ekscerpirali leksičku građu i tekstovne primjere. Poznavatelji tih rječnika, među kojima su naši preporoditelji, mogli su na taj način steći uvid u pojedine književničke opuse, tako i onaj Marina Držića. Ipak, cijelo je ranopreporodno doba veličalo Ivana Gundulića, a starijeg Držića rijetko bi se tko sjetio. Uzrok valja tražiti u jezičnom ukusu: Hrvati za preporoda prednost su davali tuđica lišenim stihova *Osmana,* potiskujući tako Držićeve prozne komedije u kojima "para da se na Placi razgovaraju".

Nije dovoljno jasno kojim su sve putovima dubrovačke knjige (i pokoji rukopis te provenijencije) nalazili odjeka u sjevernohrvatskome središtu. U nevelikoj knjizi *Izbor dugovanj vsakoverstneh,* objavljenoj u Zagrebu 1821., Tomaš Mikloušić govori o knjižnici koja je ondje utemeljena prije kratkoga vremena sa svrhom da prikupi i sačuva što više domaćih knjiga. Na izmaku 18. i u osvit 19. st. sam je Mikloušić bio "vitiznanstva" (tj. poezije) vu dijačkeh školah zagrebečkeh 10 let navučitel" (tj. gimnazijski profesor), a od 1805. do smrti 1833. župnik najprije u Stenjevcu i potom u Jastrebarskome. U Stenjevcu ga 1830. posjeti skupina zagrebačkih gimnazijalaca, među kojima je bio budući vatreni ilirac i tragatelj za hrvatskim knjigama Ivan Kukuljević Sakcinski. Kao što se on sjeća, "plebanuš stenjevečki" primi ih veoma srdačno te ih potaknu "toplimi riečmi, da čitamo hrvatske knjige". A tih je pak bilo vrlo malo.

Današnja slika o književnom opusu Marina Držića bitno se razlikuje od slike koja je vrijedila za piščeva života. O Držiću su, opširnije ili ukratko, pisali njegovi suvremenici: nerijetko ga napadajući, rjeđe hvaleći, pa je ustanovljeno da je sav pjesnikov opus nastao za malo godina: među 1549. i 1562., tj. književnički je vijek Držićev trajao nešto više od jednog desetljeća. Ali je nakon "šutnje od četiri duga stoljeća" (kao što napisa naš profesor Milan Ratković) Marinov književni doprinos od vremena Armina Pavića do naših dana dobio počasno mjesto među hrvatskim piscima renesanse: uz bok Marku Maruliću Splićaninu.

Književničko ime Marina Držića nije se moglo nadaleko pročuti na temelju pjesama koje su mu u 16. st. posvetili prijatelji i štovatelji iz Dubrovnika: Mavro Vetranović, Antun Sasin, Miho Monaldi, Savko Bobaljević. Glas o Držiću nisu mogla proširiti ni u rukopisima sačuvana historiografska djela kao što su *Vitae et carmina nonnullorum illustrium civium Rhacusinorum* Ignjata Đurđevića ili *Bibliotheca Ragusina* Sara Crijevića. Promidžbeni uspjeh mogli su postići pisani tekstovi što su se širili u više primjeraka i na većem prostoru. Osim toga, lakše je bilo preporučivati djela što su pripadala tada omiljenim književnim vrstama. Kukuljević ističe kako "katekizmi, prodeštva, molitvene knjige i žitje svetaca nisu baš oni predmeti, kojima bi se svjetska mladež podjedno rado zabavljala".

Čitateljstvo u sjevernoj Hrvatskoj moglo je zanimati kako su pisci u južnoj Hrvatskoj zaista pisali. Drugim riječima, bio im je potreban uvid u njihove tekstove. Važnim izvorima te vrste bili su popisi književnika i djela što ih sadrže neki od rječnika koje Mikloušić u *Izboru* izrijekom navodi. Riječ je osobito o rječnicima Stullijevu i Della Bellinu. U potvrdu pojedinim natuknicama oni često donose kratke navode iz djela pisaca južne Hrvatske od kraja 15. do početka 18. st.

Za današnji odnos znanstvene kroatistike prema domaćoj pisanoj baštini vrlo su važne prosudbe što su ih u prvoj polovici 19. st. zacrtali i javno obznanili naši preporoditelji. Središnje pitanje u tome smislu bio je odnos među česticama književnoga stvaralaštva u pojedinim krajevima nacionalnoga prostora, osobito na sjeveru i na jugu Trojednice. Tridesetih godina 19. st. u "Danici" prevladavao je nazor da opći naš jezik ima više slojeva, od kojih se kajkavski osobito razvio za potrebe izražavanja u prozi (ponajprije u znanostima), a štokavski i čakavski za lijepu književnost, pogotovu u stihovima. Velika je uloga stajala pred domaćom visokoškolskom ustanovom, tj. pred akademijom što su je na početku 17. st. u Zagrebu osnovali isusovci. Njezini su profesori bili vrlo ugledni ljudi zagrebačkoga javnog života, a i pojedini njezini studenti dali su važan doprinos preporodnomu pokretu (npr. Antun Mihanović).

U djelu *Izbor dugovanj vsakoverstneh* (Zagreb 1821.) Mikloušić spominje južnohrvatske pisce (Ivana Gundulića i druge). Za Andriju Kačića, iako nije kajkavac, kaže da mu glavno djelo "z vugodnostjum čteje se". Teško bi bilo tvrditi da je te riječi sročio čovjek koji poštuje samo svoj rodni dijalekt.

U prvoj polovici 19. st. ojačao je nazor da hrvatski jezik ne služi samo za beletristička djela nego mu valja biti sredstvom ukupnog javnoga komuniciranja.

U to se vrijeme mladi zagrebački student prava Antun Mihanović pripremao za svoja buduća istraživanja o hrvatskoj književnoj baštini. Zalažući se za kultiviranje hrvatskoga književnog jezika kajkavske narječne osnovice, Mihanović je 1815. objavio brošuru *Reč domovini od hasnovitosti pisanja vu domorodnom jeziku,* a na umu je imao književni jezik kajkavske narječne osnovice. Samo tri godine potom (1818.) u mletačkom je antikvarijatu pronašao i otkupio rukopis Gundulićeva *Osmana* te ga poželio tiskom objaviti, znajući da to nije pošlo od ruke Dubrovčaninu Volantiću 1802.

Hrvatski su preporoditelji osjetili prijeku potrebu da se nađu i objave uzorni tekstovi iz kojih bi se vještini stiliziranja mogli poučiti mlađi književnici. U "Danici" 1835. to su još pjesnici kajkavskoga izraza (Stoos, Rakovec i dr.), a isti časopis na početku trećega godišta (1837.) domaćim klasicima proglašava pjesnike iz Dubrovnika. U "Danici" se objavljuju uzorni tekstovi Ivana Gundulića, Ignjata Đurđevića, Pavla Vitezovića, Hanibala Lucića i dr. Od 1838. do 1844. skupini Gajevih najbližih suradnika (Babukić, braća Mažuranići) bila je povjerena zadaća da za tisak prirode i objave spjev Ivana Gundulića *Osman.* Kada je posao bio gotov, čitateljstvo je dobilo upotpunjen spjev: s dopunom izgubljenih pjevanja (XIV. i XV.) i s potpunim rječnikom. Dopunu je sročio mlađi Mažuranić i tako pokazao da se rješavaju bitna pitanja u vezi s hrvatskom pisanom baštinom: preslovljuje se ona u opći latinički slovopis; rječničko blago južne Hrvatske prenosi se u opću upotrebu na njezin sjever.

Ostalo je nezapaženo da se u "Danici", doduše, po imenu spominje drugi veliki pisac iz Dubrovnika, Marin Držić, ali se iz njegovih djela ne navodi ni jedna rečenica. Tomu ne znamo pravi uzrok, nego mu se možemo tek domišljati. Čini se vjerojatnim da je ljudima oko Gaja nedraga bila poplava talijanskih i drugih stranih jezičnih elemenata koja se nalazi osobito u proznim dramskim djelima iz "stare ilirske Atene - Dubrovnika". Godine 1846. Kukuljević u "Danici" piše o Cvijeti Zuzorićevoj i pritom spominje nekoliko pjesnika. Od njih se spominje "*Maroje Daržić,* pěsnik 'Tirene' i različitih drugih pěsamah" i "n e u m à r l i *Ivan Gundulić,* pěsnik Osmanide i prevoditelj Tassova Jerusolima". Vrijednosna razlika među dvojicom u tome je što se Gundulić može nazvati neumrlim, a Marinu Držiću taj se atribut ne može pridjenuti. Kako god bilo, istina je: Marin Držić puno je priznanje naše književne i jezične historiografije morao pričekati do potkraj 19. stoljeća. Tada su mu ponovno izvedena neka djela koja ga konačno svrstaše među klasike hrvatske pisane riječi: pored *Tirene* i *Novele od Stanca* to su još komedije *Skup* i *Dundo Maroje.*

Početne obavijesti o dubrovačkoj ukupnoj književnoj proizvodnji u dopreporodno i preporodno doba mogle su se dobiti iz popisa pisanih tekstova i njihovih autora što su se nalazili u pojedinim starim rječnicima. Njih su poznavali osobito studenti koji su se odgajali na zagrebačkome Griču – u Arhigimnaziji ili u Kraljevskoj akademiji. Jedan od takvih bio je Antun Mihanović, koji je u Zagrebu svršio gimnaziju, filozofiju i pravo. Mogao je za to vrijeme upoznati knjige što će ih 1821. spomenuti Tomaš Mikloušić ovako: "P. Stulli, *Rečnik slovenski*", "De la Bella, Voltiggi, Appendini, Mikalja i ostali ispisali jesu slovnice i rečnike dalmatinske". Popise autorskih imena i njihovih djela sadrže leksikografski priručnici Ardelija Della Belle (*Lexicon* 1728.) i Joakima Stullija (rječnici tiskani u Pešti i Dubrovniku među godinama 1801. i 1810.). Kao ilustracije uz pojedine talijanske natuknice Della Bella obilato navodi skupine stihova iz pojedinih djela od Džore Držića i Šiška Menčetića do Ignjata Đurđevića. Prema Della Bellinu izrijeku, riječi koje su tuđinske valja lučiti od riječi domaćih. Tim se postupkom dolazi do leksičkoga sloja koji obilježuje elegantni stil "jezika ilirskoga", tj. hrvatskoga. Njemu nepotrebne riječi preuzete su iz tuđih

jezika i čine leksički sloj što u scenskim djelima tvori govor za koji "para da se na Placi razgovaraju". Biranim jezičnim elementima bili su krcati stihovi Gundulićevi i drugih stranih pjesnika iz Dubrovnika. Iz tih tekstova uzimali su se odlomci koji su za preporoda ulazili u časopise što su imali snažan utjecaj na razvitak jezičnog ukusa (npr. "Danica ilirska").

U renesansnom Dubrovniku književnički su glas uživali ponajprije Šiško Menčetić i Džore Držić, a nećaku drugoga od njih nisu se pisali hvalospjevi. Narodni preporod u početku 19. st. u prvi je plan doveo dubrovačko pjesništvo, ali se kao najvažniji pjesnik pročuo Ivan Gundulić, a Marina Držića nije se osobito isticalo. Promijenilo se to potkraj 19. stoljeća, kada je s Pavićevom knjigom *Historija dubrovačke drame* (Zagreb 1871.) Marin Držić počeo dobivati veliko značenje, koje mu svakako pripada.

Urednici "Danice" teže pokazati kako su naši stari doista pisali. S tim u vezi časopis objavljuje mnoge odlomke iz starih književnih djela: od Kačića i Kanižlića do Zrinskoga, Vitezovića, Lucića, Gundulića, Palmotića i drugih. Začudo, nema među njima ni jednoga odlomka iz Marina Držića. Nije lako domisliti se što je tomu uzrok.

Jedan od razloga uvrštavanja starih pisaca svakako je težnja da se pokažu starinske jezične osobine drevnih književnih djela što su nastala u Dubrovniku još od 15. st. nadalje. Urednici stoga u "Danici" X (1844.) uvrštavaju pjesmu Džore Držića *Čeznutje*, dodajući joj bilješku koja:

– pokazuje da je tekst pjesme preuzet iz *Antologije slavjanske* koju je sastavio Medo Pucić;

– pjesma je svjedok "o neznatnoj ili bolje reći nikakvoj proměni, koju je naš jezik od tri sto godinah pretarpio" i "o ljubavi naših pradědovah prema narodnomu jeziku";

– tvrdi se da je nju "pisao Gjore Dàržić okolo god. 1450." (kada se još ni rodio nije)

Među trinaest pjesnika iz Dubrovnika (od Džore Držića do Zlatarića) spominje se "Maroje Dàržić" - dakako, s obzirom na "lěpše pěsme" nađene u kojem od mletačkih izdanja iz godine 1551., 1607. ili 1630. "Lěpše pjesme" ("pěsni ljuvene") bile su tekstovima u kojima se teško moglo naći elemenata stranih jezika. Naprotiv, u prologu komediji *Skup* spominje se nov jezični razvoj u Dubrovniku koji je u nove "maškarate" uveo jezik dubrovačkih ulica. Do njega je pak došlo tako što "Dubrovčani i mnogi drugi gradovi dalmatinski pokvarili su svoj jezik po talianskom..." (vjerojatno Antun Mažuranić u rječniku uz *Osmana* 1844., str. 98).

U *Ilirskoj čitanci za gornje gimnazije* (I: Beč 1856.) ponovo se jasno pokazuje da je Ivan Gundulić "hèrvatsko pěsničtvo na najviši verhunac podigo" i pripadao "u kolo ověnčanih pěsnikah". Naprotiv, Marin Držić poznat je po knjizi koja sadrži četiri djela: dramu *Tirenu, Pěsni ljuvene,* dramu *Adon* i komediju *Stanac*, a sve je "četvero tiskano u Mlecih god. 1551. pak 1607. i 1630.". Rečenu su čitanku sastavila tri vrla

uglednika: Antun Mažuranić, Adolfo Weber i Matija Mesić. Oni i njihovi učenici nađoše se pred slikom o Marinu Držiću kojoj nedostaju važni dijelovi: "Osam komediah u prozi", kao što piše Dolci. Među njih svakako pripadaju komedije *Skup* i *Dundo Maroje.* U njima je primijenjen govorni jezik svojstven pojedinim likovima, koji su većinom iz Dubrovnika, ali također iz drugih krajeva. Da je Držićev životni put bio manje krivudav i težak, moglo se zbiti drugačije: da genijalni komediograf još jednom skupi svoja novija književna djela te ih dade tiskati u Mlecima ili gdje drugdje. U tom bi slučaju tiskovina iz godine 1560. pokazala sjajnog majstora hrvatske pisane riječi prije Ivana Gundulića. Time bi se i historiografija hrvatske knjige kretala drugačijim stazama.

Summary

The Reception of Marin Držić by the Croatian National Revivers

Two Croatian lexicographers of the 18th and the early 19th centuries, Ardelio Della Bella (1655-1737) and Joakim Stulli (1729-1817), have – in their vocabularies – listed the literary works, from which they had excerpted lexical material and textual examples. Scholars researching those vocabularies, among them the Croatian national revivers, were thus enabled to gain an insight into individual literary opuses, among others the one of Marin Držić. Nevertheless, the entire early period of the National Revival had praised Ivan Gundulić, whilst few remembered and mentioned the older Marin Držić. The reason for it lies in the linguistic taste of the Croats in the time of the National Revival: Gundulić's epic *Osman,* lacking foreign words, had been given preference over Držić's prose comedies, in which *it seemed as if /people/ were talking in the square* ("para da se na Placi razgovaraju").

Nikola Batušić
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Zagreb

IZVEDBA *NOVELE OD STANCA* U ZAGREBAČKOM KAZALIŠTU 1895.

(pokušaj rekonstrukcije)

U radu se nastoji rekonstruirati scenska slika izvedbe Držićeve jednočine komedije *Novela od Stanca* u starom zagrebačkom kazalištu 1895. Ta predstava, prikazana za vrijeme intendanture Stjepana Miletića, velikoga reformatora hrvatskoga glumišta, ujedno je i prva izvedba nekoga od Držićevih djela nakon 16. st. Rekonstrukcija se temelji na posrednim i neposrednim teatrološkim vrelima – tekst predstave, odjeci u tisku, memoarska literatura i, napose, redateljsko - inspicijentska knjiga u kojoj se nalaze skice scenskoga prostora, popis rekvizita, scenografskih elemenata i opis kostimskih rješenja. Iz tih se vrela može zaključiti da je predstava, jamačno u režiji Stjepana Miletića, bila vrlo dobro primljena i od publike i od kritike, a upravi je sugerirano da postavi na scenu Držićeve komedije *Skup* i *Dundo Maroje* (što se neće dogoditi do 1938. i Fotezove obradbe *Dunda*). Rekonstrukcija scenske slike upućuje da je izvedba bila utemeljena na poznatim Miletićevim inscenatorskim načelima duboko prožetima meiningenskim realističnim historicizmom.

U hrvatskoj teatrologiji već je odavno utvrđena neosporna činjenica kako je intendantura Stjepana Miletića u zagrebačkom kazalištu od 1894. do 1898. bila ono prekretno razdoblje koje će naš najstariji profesionalni teatar, upravo zbog umjetničko-organizacijskih temelja koje je veliki intendant tako čvrsto položio, konačno dovesti do njegove europeizacije, što se i zbilo u drugoj fazi naše teatarske moderne, potkraj prvoga desetljeća 20. stoljeća. Premda kratkotrajna, Miletićeva se era, kako je volimo nazivati, odlikovala mnogim izvrsnostima, među kojima vidno istaknuto mjesto zauzima intendantova duboko promišljena repertoarna politika. Uostalom, repertoar je, uz stil i jezik, jedan od triju segmenata njegova "kazališnoga svetog trojstva" koje je ustanovio kao svoj credo, još dok je u osamdesetim godinama kao mladić pisao oštre, a pokatkada i jetke teatarske kritike.

Miletićev repertoar, detaljno prosuđen u brojnim studijama i raspravama o intendantovoj ličnosti, u jednom je, i to važnom segmentu, bio utemeljen na hrvatskoj

dramskoj baštini. Gundulićeva *Dubravka*, izvedena je doduše već 1888. kao prvo djelo hrvatskoga ranog novovjekovlja na suvremenoj nacionalnoj sceni, ali je za Miletićeva razdoblja dobila novu scensku sliku. Temeljila se ona na scenografsko-kostimografskim sugestijama Vlaha Bukovca, pa je ta, jamačno Miletićeva režija[1] godine 1895, Gundulićevu pastoralu definitivno uvrstila u kanonski repertoar nacionalnoga glumišta. Palmotićev *Pavlimir* (1896) bio je hrabar eksperiment i prva suvremena izvedba jedne autorove drame, premda je nakon premijere održana samo još jedna repriza.

I onda Marin Držić i njegova *Novela od Stanca*, prikazana još u starom teatru na Markovu trgu 2. siječnja 1895. Ta se predstava održala na repertoaru do 1900, a prikazana je ukupno šest puta. U *Hrvatskom glumištu*, svojim dramaturškim zapiscima, intendant se ovako prisjeća prvoga Držića na hrvatskoj kasnonovovjekovnoj pozornici: "(…) uz *Dubravku* prikazivala se još jedna vesela igra iz stare dubrovačke literature, i to Držićeva komedija *Stanac*, koja je uz zgodnu glazbu kazališnog kapelnika Picherta vanredno uspjela. Prizorište je glavni trg starog Dubrovnika koji je bio u nas historijski vjerno imitiran. Sadržaj komedije kratak je: veseli noćni skitalice-plemići našale se s 'Vlahom' Stancem da će ga uz pomoć vila pomladiti kod studenca te ga lakovjerna naravno i prevare. K tome dolaze još veseli razgovori i šale razuzdanog Djive Pešice te slikoviti prizori krabulja. Taj stari Držić, čije su se komedije tek na javnom trgu prikazivale, kako je on ipak dobro poznavao sve niti pozorišnog uspjeha, kako je zahvalne uloge pisati znao"![2]

U pokušaju rekonstrukcije scenske slike ove predstave poslužit ćemo se takozvanim neposrednim i posrednim teatrološkim vrelima. Među neposrednima su sačuvana redateljska, odnosno inspicijentska knjiga s nacrtima za dispozitiv scenskoga prostora,[3] ispisi pojedinih uloga te premijerna kazališna cedulja. U posredna pak, danas dostupna vrela, ubrajamo tekst predstave koji se nalazi u spomenutoj knjizi, Miletićeve memoarske zapise i onodobne kazališne kritike.

Započnimo s tekstom predstave koji je priređen prema Akademijinu izdanju Držićevih *Djela* iz kolekcije Stari pisci hrvatski, knj. VII, u redakciji Franje Petračića, Zagreb, 1875,[4] str. 44-61. Prepisan je nepoznatom rukom kaligrafskim slovima u

---

1 U hrvatskoj novijoj teatrologiji postoji konsensus da je, premda na ceduljama nepotpisan, Miletić kao intendant režirao desetak Shakespeareovih komada, brojne nacionalne historijske drame i nekoliko opera, među kojima i praizvedbu *Porina* V. Lisinskoga 1897.

2 Usp. Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište,* Zagreb, 2/1978 (prir. N. Batušić), str. 134.

3 Ta se vrela nalaze u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, zbirka prikazivanih djela. Redateljska, odnosno inspicijentska knjiga u zbirci prikazivanih djela, inv. br. 1050. Paginirano od početka Držićeva teksta.

4 U književnopovijesnoj znanosti poznati su svi razlozi (krive atribucije) zbog kojih je definitivna i kanonska edicija Držićevih djela tek drugo izdanje sedme knjige SPH iz 1930. koju je priredio Milan Rešetar.

spomenutu Redateljsku knjigu[5]. Paginacija se nalazi na svakoj desnoj stranici (1-11), ali je tekst ispisivan i na idućoj lijevoj, koja, međutim, nema numeracije (za naše potrebe bit će to 1a, 2b itd.). Scenografske bilješke, dva tlorisa scenskoga prostora kao i neke inspicijentske oznake nacrtane su i ispisane na prednjim stranicama knjige koje nemaju paginaciju, a neke od njih i na unutarnjoj stranici krajnjih korica.

Držićev tekst preuzet je iz spomenuta Petračićeva izdanja gotovo u integralnu obliku. Prepisan je s minimalnim brojem pogrešaka (primjerice Koga penga lice, umjesto Koja penga lice, stih 15). Ima, međutim, i stihova u *Noveli* koji su namjerno izostavljeni. U prvoj su skupini oni koji su eliminirani iz uobičajenih dramaturških razloga: kako bi postigao veću tečnost i brzinu dijaloga, redatelj je na nekoliko mjesta minimalno sažimao izvornik (stihovi 16-22, 29-30, 217-218, 224-225, 279-286). Izostavljen je, nadalje, i manji broj stihova koji bi publici očito bili nerazumljivi, kao, primjerice, ovi:

> Vlaho:
> Neg er se bojimo hasasa, ja ću t' rijet
> Miho:
> Useru hasase, ter što će hasasi;[6]
> Od place čuva se, indje svudi lazi.
>
> (36-38)[7]

Većina je, međutim, Držićevih stihova koji su eliminirani iz ovoga teksta predstave hipokritski izostavljena jer se u njima nalaze "fraze i riječi, koje su po tadašnjim pojmovima zvučale drastično-nepristojno".[8] Je li ovdje intervenirala Miletićeva "cenzorska" olovka ili je tkogod drugi osakatio na tim mjestima tekst komedije smatrajući Držića "nepristojnim", nije moguće utvrditi.

Evo nekoliko primjera toga purifikatorskog postupka. Nedostaju, primjerice, ovi stihovi:

> Gjivo:
> Ja ostah mlad! Što, mlad? Domaća mene već
> ne poznavaše tad ni ktijaše sa mnom leć,
> veljaše: ne ću te: ti niesi, ki si bio:
> ali 'oj kosti ćute.

---

5 Usp. bilj. br. 3

6 Pretpostavci o možebitnoj nerazumljivosti pojedinih riječi u prilog govori i članak Milana Rešetara, "Was bedeutet hasasi bei M. Držić", *Archiv für slavische Philologie*, XXXI, Bd. 3, Berlin, 1910. Međutim, tadanjem zagrebačkom puritanizmu nije ovdje očito odgovarao niti glagol *usrati*, kao prezriv Mihov komentar na Vlahovo spominjanje eventualne intervencije noćnih čuvara reda dok se Stancu *bude činiti novela*.

7 Svi stihovi iz Držićeva djela u ovome radu citiraju se prema Petračićevu izdanju.

8 Slavko Batušić, "Držić na zagrebačkim pozornicama", *Rad JAZU,* 326, Zagreb, 1961, str. 187.

Stanac:
Da si ju sibio.

Gjivo:
Bogme ju nalandah, a ona biedna viče;
Od mene ju bješe strah, ma me ipak običe,
Veljah joj: kučko zla, toli t' sam draži star,
Neg li mlad? Je li, a? I ne imaš još za har?

(133-140)

Kada Gjivo opisuje svoju "domaću", govori kako je deblja neg viša, a ima nos od pedi, gubicu od miša, a od osla leđi, slijede daljnje slike iz njegova braka kao i Stančeve reakcije na njih. Međutim, ovih stihova u predstavi nije bilo:

po kih ju pobubam jak po talambahu;
a ona škriplje zubam.

Stanac:
Drži 'u u strahu.
Kobila obiesna bez uzde pruca se,
a žena nesviesna bes straha osieca se.

Gjivo:
Ah, mudro ti umie rit! Sjutra te za tuj rič
Budem liepo gostit, tako mi zdrav Radič!

(193-198)

Držić je, dakle, u Miletićevoj režiji bio građanski "umiven" i sve što se nije uklapalo u idealizirano obličje našega komediografa (naturalističke slike iz seksualnoga bračnog života, fizičko maltretiranje supruge) bilo je iz teksta predstave nemilosrdno uklonjeno!

Redateljsko-inspicijentskoj knjizi priloženi su i rukom pisani ispisi pojedinih uloga: Stanac – Mišo Dimitrijević, Vlaho – Gavro Savić, Miho – Miloš Žagar i Druga vila – Milica Mihičić (2 primjerka), koji su služili glumcima za učenje.

Na početku knjige, na nepaginiranim stranicama, nalazi se rukom pisan popis i opis scenografije, kostima i rekvizita ne baš uvijek korektnim njemačkim jezikom. Djelomice hrvatskim zabilježene su samo ove napomene: 16-17. stoljeće i Generalprobe u kostimima. Njemački zapisane primjedbe odnose se na ubikaciju komada: Dalmatien-Italienischanstrich; vrstu te izgled kostima – Stradela Masken, (kasnije dodano *zug*), dakle, Stradela-Maskenzug, Florentinischer hut, bachanale aus Faust, weiss und roth te crtež helebarde. Potom slijedi daljnji popis potrebnih rekvizita i scenografskih detalja: 6 Tulpen aus Papier, Beleuchtung, Gemalte Blumen aus Faust hinter der Steinbank, Steinpostament Trnka um …. Farbe mit Statue, Nach dem

Brunnen gemalte Stiegen, Fenster transparent, aber ohne zu ändern wenn möglich, Kostüm für Edelmann – jecerma.[9]

U popisu osoba u knjizi su navedeni Gjivo Pešica, Vlaho i Miho, izvorno Držićevi "noćnici". Oni su, isprva, očito zbog nepoznavanja značenja autorove riječi, postali noćobdije, ali je ta "kvalifikacija" kasnije prekrižena pa je dodano – nočnje (!) skitalice, mračnjaci. Na cedulji su predstave, međutim, i dalje ostali – noćobdije. Taj lingvistički nesporazum doveo je, barem na premijeri, do flagrantne inscenatorske pogreške, budući da su obijesni dubrovački mladići pretvoreni u svojevrsne čuvare noćnoga mira i reda te u skladu s tom "funkcijom" bili oboružani helebardama! Nestao je, dakle, plemićki mač koji se kao rekvizit u početku komada spominje izrazito naglašeno. Tu je kobnu, očito redateljsku zabunu (a zapravo neznanje zbog nepoznavanja Držićeva jezika) odmah zamijetila kritika, o čemu će biti riječi kada se osvrnemo na recepciju predstave.

U redateljskoj se knjizi među osobama komada spominje i Maškara, arlekin (nema ga u Držića) te Zbor ženski vila.

Nacrt pozornice skiciran je u knjizi prije prvoga prizora 1, opisan je ovim riječima: Decoracija, prospek zviezdano nebo. Uz to se nalaze i neke redateljsko-inspicijentske primjedbe: u prizoru gdje vile dolaze izlazi mjesec; zveket sabaljah; kada Gjivo počinje priču o Ivanjdanu čitamo redateljsku napomenu: sjednu ko (kod) zdjenca; kod replike Gjiva: Zovem se Sedmimuž – dodju napried (Gj. i Stanac). Pri kraju toga prizora, a prije Stančeva monologa nalazi se naputak za svjetlosni efekt – mjesečina, potom oznaka za akustički efekt – čuje se maškar /tiho/", a u trenutku kad Stanac počinje govoriti "Ah, vile vilice, molju vas boga rad" – crvenim je slovima ispisana inspicijentska napomena – ´izlaze Balet.´ Nakon toga stoji – ´čim balet počimlje po drugi put huškanje – potom dolaze samo vile – ples, dok se na završetku prizora opet čuje huškanje´. U finalu na scenu dolazi lik Maškara, koga u Držića nema, a nakon stiha "Sad, vile, ako i kad, Stanca pomozite" – pojavljuju se oko Dimitrijevića mladići u narodnom odijelu. Maškara govori: "Prvo nas, pak njega opravte". Ansambl vila u kojem su bile članice baleta očito je bio brojan budući da u jednoj isnspicijentskoj bilješci na unutarnjoj, posljednjoj strani korica redateljske knjige čitamo: ´Predstava Stanac – nisu došle na 3 či znak sledeče gdj. Reizner, Mahalup, Padan, Frobe, Reputin, Marković, Jovanović st., Trbuhović, Prugovečki, Ebert, 7 balerine naše, Talijanka, osim Lore sve´.

S velikom vjerojatnošću možemo tvrditi da je predstavu režirao Stjepan Miletić, da je jamačno on sâm uz pomoć Emanuela Trnke, tadanjega scenografa, birao elemente dekora uglavnom iz fundusa, da je kostimograf očito bio "nadgarderobijer" Adolf Rösch, dok je scensku i baletnu glazbu skladao operni kapelnik Emanuel Pichert. Možemo pretpostaviti da je koreograf bio netko iz baletnoga ansambla.

[9] Jezični oblici i ortografija izvornika nisu mijenjani!

Scenska slika

Rekonstrukcija scenske slike djelomice je moguća zahvaljujući dvama crtežima u redateljskoj knjizi kao i bilješkama, zapravo natuknicama na njemačkom i hrvatskom jeziku koje se nalaze na njezinu početku. Ne može se sa sigurnošću utvrditi njihova (njihove) autora/e budući da su nastale od najmanje dviju ruku. Autor crteža, koji je svojevrsna skica tlorisa, očito je bio kazališni praktičar vezan uz oblikovanje scenskoga prostora budući da na toj skici nalazimo relativno pregledno obilježen scenskoprostorni raspored kulisa (kuće, kuća s loggiom), naznake za lokaciju pojedinih objekata-predmeta u prostoru pozornice (zdenac, drvo, klupa, klupa od kamena, kip), te naznaka za ulicu kojom dolazi Gjivo i vile. U dnu pozornice – lijevo obilježen je prostor za još jednu veliku loggiu, uz koju bi se na desnoj strani trebalo vidjeti more, naznačeno na slici trima valovitim crtama. Iz skice koja nije rađena ni po kakvim perspektivnim načelima, već samo indikativno obilježava prostor, možemo razaznati pojedine elemente scenografske opreme. Nije, međutim, jasno treba li pozadinu pozornice s loggiom i morem do nje dočarati kakvim prospektom ili na neki drugi način. Sva tumačenja na ovoj skici pisana su hrvatskim jezikom.

Može se, međutim, posumnjati da do realizacije tako zamišljenoga scenskog prostora u praksi nije došlo u cijelosti. Na tu nas pomisao navodi drugi (redoslijedom zapravo prvi!), nevještom rukom nacrtan dio scenskoga prostora za predstavu. Veći dio te stranice odmah iza početnih korica zapremaju bilješke pretežito na njemačkom, ali ima ih i na hrvatskom jeziku, a zajedničkim bismo ih nazivnikom mogli nazvati scenografsko-kostimografskim naputcima. Potječu, jamačno, od inspicijenta budući da spominju izgled pojedinih kostima ili nazive odjevnih predmeta, scenografske akcesorije i, što je također važno, riječju i nevještim crtežom naznačuju promjene scenske slike u odnosu na prethodno opisan crtež pozorničkoga prostora. Autor tih bilježaka nije besprijekorno vladao jezicima koje je upotrebljavao (njemački i hrvatski).

Kušat ćemo, bez obzira na lapidarnost i nesustavnost tih napomena, odgonetnuti pa i protumačiti njihovo značenje kako bismo što preglednije uspostavili scensku sliku minuloga kazališnog čina, Držićeve *Novele od Stanca* u zagrebačkom kazalištu 1895.

Kako bi sebi, očito i rekviziteru predstave, što preciznije odredio vrijeme zbivanja komedije i njezin opći likovni izgled, autor bilježaka zapisuje hrvatsko – njemačku natuknicu:[10] ´16. do 17. stoljeće – Dalmacija – obojiti na talijanski način´. Od scenografskih akcesorija za predstavu će trebati 6 tulipana iz papira (ne zna se gdje će biti postavljeni), umjesto zdenca na pozornici će se nalaziti obojene stube, a zatim i kameno postolje s kipom u boji – Trnka, što znači da je u fundusu postojao takav rekvizit koji je izradio Emanuel Trnka (1861-1946), kazališni slikar i scenograf češkoga podrijetla koji je u toj funkciji djelovao u Zagrebu od dolaska iz Beča 1894. pa do umirovljenja 1909. Daljnja scenografska uputa govori o tome kako za predstavu tre-

[10] Sve njemačke bilješke donosimo u hrvatskom prijevodu.

ba transparent s prozorom koji se, po mogućnosti, neće mijenjati. To znači da je već postojao transparent (u scenografskoj terminologiji – prozirna kulisa) s prozorom koji se bez promjene očito mogao i morao uklopiti u već postojeću kulisu jedne od kuća ili loggia koje će se upotrijebiti u predstavi. Na tom popisu scenografsko-kostimografskih rekvizita nalazi se i ova bilješka: obojeno cvijeće iz Fausta iza kamene klupe. Ta se klupa, prema onom opisanom, ekstenzivnijem crtežu scenskoga dispozitiva, nalazi na lijevoj strani pozornice, odmah do rampe. Prema nekim naputcima u redateljskoj knjizi, na toj se klupi ili oko nje vodi dijalog između Stanca i Dživa.

Na spomenutoj stranici nalazi se i nekoliko kostimografskih indikacija. Navodimo ih redom: povorka maski iz Stradele, firentinski šešir, žene bakanal iz Fausta bijelo i crveno. Rješenje tih natuknica, koje su jamačno upućene garderobijerima kako bi u kostimskom fundusu pronašli odgovarajuću odjeću, izgleda ovako: u operi *Alessandro Stradella* njemačkoga skladatelja Friedricha von Flotowa, koja tematizira pustolovni život čuvenoga talijanskoga baroknog kompozitora, prvi se čin zbiva u Veneciji za vrijeme karnevala. Ta je opera, praizvedena u Hamburgu 1844, a premijerno prikazana u Zagrebu 1875. Prema tome, u kostimskom su fundusu postojali kostimi iz te izvedbe koji su se mogli upotrijebiti i u *Stancu*. Krabuljama je na glavu trebalo staviti firentinske šešire. Riječ je, zapravo, o plitkim renesansnim pokrivalima za glavu od pusta, a ne o tzv. florentinerima (šeširima iz Firence), kako se u kostimografskom žargonu nazivaju ženski bijeli slamnati šeširi široka oboda ukrašeni svilenom vrpcom živih boja, koji su bili u modi u drugoj polovici 19. st.[11] I na kraju, doznajemo kako je žene (dakle vile) trebalo odjenuti u crvene i bijele haljine koje su u bakanalu (Valpurginoj noći), baletnoj slici iz opere Charlesa Gounoda *Faust*, premijerno izvedene u Zagrebu 1894, nosile plesačice. Znamo da je tu predstavu kostimski opremio "nadgarderobijer" Adolf Rösch.

U pogledu scenske slike zagrebačkoga *Stanca* iz 1895. možemo zaključiti sljedeće: u skladu sa svojim realističko-historicističkim redateljskim načelima meiningenske inspiracije, Miletić je nastojao i djelomice uspio likovno dočarati urbani ambijent renesansnoga Dubrovnika. U kakvoj su tamo funkciji bili tulipani od papira nije moguće dokučiti. Kostimi su, prema raspoloživim izvorima, adekvatno reprezentirali vrijeme zbivanja ove pokladne šale, a vile odjevene u kostime iz bakanala u Gounodovu *Faustu* možda su djelovale odveć izazovno, no kako koreografiju njihova nastupa ne možemo nikako rekonstruirati, to je i ova primisao samo pretpostavka. Tekst predstave u odnosu prema izvorniku doživio je dvije vrste promjena: redateljevo sažimanje na nekoliko mjesta, što je uobičajen i legitiman dramaturški postupak, ali i eliminaciju petnaestak stihova koji su za tadanji građanski moral

[11] Poznata komedija E. Labichea *Un chapeau de paille d' Italie* naslovom aludira upravo na takav šešir – *florentiner*. Riječ je poznata i u slastičarskoj terminologiji: to je plosnati kolač od hrskava tijesta preliven čokoladom izmiješanom sokom od naranče promjera do 7 cm. Kolač je naziv dobio i po mjestu podrijetla, Firenci, ali zbog oblika i po asocijaciji na spomenuti šešir.

bili odveć drastični budući da se u njima vrlo naturalistički opisuju odnosi bračnih partnera.

Recepcija u javnosti

Prema novinskim izvješćima, a bilo ih je gotovo deset,[12] predstava je doživjela vrlo dobar, a kod nekih kritičara čak iznimno dobar prijem. I publika je, prema tim izvorima, bila zadovoljna. U recenzijama jednodušno su hvaljeni Miletićev izbor komada, Držić kao veliki hrvatski komediograf, te glumci na čelu s Mišom Dimitrijevićem koji je igrao Stanca. Odlučili smo se za ekstenzivnije navođenje triju novinskih izvješća. Izbor je pao na tri tada najutjecajnija zagrebačka i hrvatska dnevnika – *Narodne novine*, *Obzor* i *Agramer Zeitung* u kojima su kazališne kritike pisali tada istaknuti recenzenti Janko Ibler, Josip Pasarić i Ivan Souvan.

U *Narodnim novinama*[13] Janko Ibler piše najprvo o jeziku djela, ističući kako "osim djelah Gundulićevih, spisi dubrovački radi svoga su jezika i obilne talijanske natruhe teško pristupna širemu obćinstvu", nastavljajući potom analizom Držićeva djela uz zaključak kako je "Marin Držić najznatniji proučavatelj dubrovačkoga života". Njegova je "Novela od Stanca lakrdija doduše talijanske strukture, ali vjerna sličica iz dubrovačkoga života u Držićevo vrijeme. Gospodin Miletić koji je iznio Stanca na pozornicu i pravo je imao, jer je u redu da se sjećamo kadkad naših dubrovačkih dramatičarah te da naše općinstvo dobije prilike slušati stari naš jezik u manje ili više zvučnim stihovima (...) Stanac je s ljubavlju i doličnim sjajem insceniran, a potrebnu glazbu za ples i popievanje napisao je s priličnim uspjehom naš drugi kapelnik g. Pichert. Costumi su pomno kombinirani, te su sastavljali krasnu, slikovitu cjelinu. I dekoracija bila je vrlo liepa, te je podsjećala na dubrovački trg sa dvorom. I ovom prilikom dokazao je g. Miletić kako ozbiljno shvaća svoje zadaće i kako pomno i s ljubavlju pazi na svaki detail. Predstava je bila izversno izvježbana". Kritičar je uputio pohvale svim glumcima, a naročito Miši Dimitrijeviću (Stanac), te Ljerki Šram i Milici Mihičić – dvjema vilama. I u kritici, kao i u predstavi došlo je do zabune s Držićevim noćnicima – pretvorenima u predstavi u noćobdije. Kritičar Janko Ibler lojalno priznaje da ni sâm ne zna značenje te riječi, no slaže se da budu noćobdije jer u tom slučaju njihove grublje šale (tada se rabila riječ "šarža") "komediji izvrsno pristaju".

Liberalni *Obzor* iz pera Josipa Pasarića[14] piše: "sretna bijaše misao nove uprave da se omiljeloj Dubravci na našoj pozornici pridruži Stanac Marina Držića. To uskršavanje časne hrvatske starine radosno pozdravljamo ne samo zato što smo kao harni potomci naših dičnih dubrovačkih predaka dužni odavati poštu i dolični pie-

[12] Za potpunu bibliografiju vidi Boris Senker (ur.), *Bibliografija rasprava i članaka – kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826-1945*, Zagreb, 2004.

[13] '*Narodne novine*', LXI, br. 3, str. 5, Zagreb, 3. I. 1895, - r (tj. Janko Ibler)

[14] '*Obzor*', XXXVI, br. 3, str. 3, Zagreb, 3. I . 1895. Anonim (u dj. nav. u bilj. 11, razriješeno: Josip Pasarić)

tet njihovim djelima, nego i radi umjetničke vriedenosti toga djela, koje, premda komedijica od preko 200 dvanaesteraca, u sebi krije cielo obilje komične sile u radnji i dijalogu". U drugim se komedijama Držić, kaže autor, " (…) nije mogao, kako je lako shvatljivo, sasvim oteti dojmu talijanskom, a mi bismo rekli da nigdje nije možda samonikao kao upravo u ovom Stancu, napose u realističnoj i izrazitoj prikazi staroga vlaha (seljaka) iz okolice dubrovačke". Pasarić očito dobro poznaje Pavićevu *Historiju dubrovačke drame* i Šreplovu raspravu o *Skupu*, objavljenu u Akademijinu *Radu* br. 99. budući da se u potkrijepi svojih sudova služi tim reprezentativnim radovima tadanje hrvatske književne povijesti i komparatistike. Držićeva *Stanca* Pasarić drži malom i dražesnom komedijom u kojoj se komični prizori nižu jedan za drugim, no, očito jezično bolje informiran o dubrovačkom renesansnom leksiku, ne zna "zašto su noćnici, tj. noćne skitalice na našoj pozornici preobraženi u noćobdije, kojima su umjesto viteških mačeva dane duge sulice Shakeapeareovih noćobdija". Autor dalje navodi kako je riječ o "obiestnim mladićima iz boljih dubrovačkih kuća koji noću lutaju gradom u lovu za šalom i zabavom". To je, kaže on dalje, razvidno iz njihova govora prožetoga hrvatsko–talijanskom makaronikom, što "ne bi bio slučaj da su po zanimanju noćobdije, jer bi tada dolazili iz puka, a govor bi im bio sličan Stančevu. Naš je predlog neka se u buduće Vlaho i Miho prikažu kao otmeni dubrovački plemići, opasani mačevima". Je li taj opravdani prigovor naknadno usvojen, nije bilo moguće ustanoviti. U nastavku Pasarić piše: " (…) prekomičan je, nadalje, prizor gdje se vragolan Đivo Pešica sastaje sa starcem Stancem. Dialog njihov pun je zdravog humora i neodoljive je komične sile. Koja retorička bujnost u slogu, koja ljepota i milina u stihu! Na mjestima kao da čuješ romon narodne lirike. Kao da nije čudo što je okretnome Pešici obilnom rječitošću i prepredenim načinom pošlo za rukom da zamami i prevari neuputna Stanca, te mu vjerujem kao evangjelju. A sa strane se smiju Vlaho i Miho! Prizor doličan Molièrovskog pera, a ne bi se njime posramio ni Shakespeare. I u prizoru s vilama ključa pravi život. Uprava je dobro učinila što je taj prizor oživila zgodnim baletnim umetkom; da je nešto raznolikiji i umjetniji, ne bi škodilo. Na završetku (....) preporučujemo našoj revnoj upravi da pokuša za pozornicu prirediti Skupa ili Dunda Maroja; Skupa tim više što je ta preradba Platove Aulularije, toga znamenitog djela, koje je našlo svu silu prevodilaca i priredjivača u svem evropskom svijetu, ujedno najstarija iza talijanske, oko sto godina starije od Molièreove. Naša domovina imade prvu preradbu Plautove komedije poslije Italije, koja je kolijevka renaissance! Uz to u toj Držićevoj komediji ima puno samoniklog dubrovačkog i narodnog elementa."

U njemačkom dnevniku *Agramer Zeitung* pisao je Ivan Souvan[15]. O tom kritičaru, upravo u svezi s Držićem, valja reći nešto više. Književnik, kritičar i prevoditelj slovenskoga podrijetla (Ljubljana, 17. VI. 1848 – Zagreb, 18. IX. 1912), pisao je pretežito njemačkim jezikom. Maturirao je u Ljubljani, a u Grazu završio studij filozofije. Od 1880. austrijski je činovnik u okupiranoj Bosni. U Zagreb dolazi 1884. i stupa u re-

[15] *'Agramer Zeitung'*, 70, Zagreb, 3. I. 1895, br.2, str. 6-7. S-n (tj. Ivan Souvan)

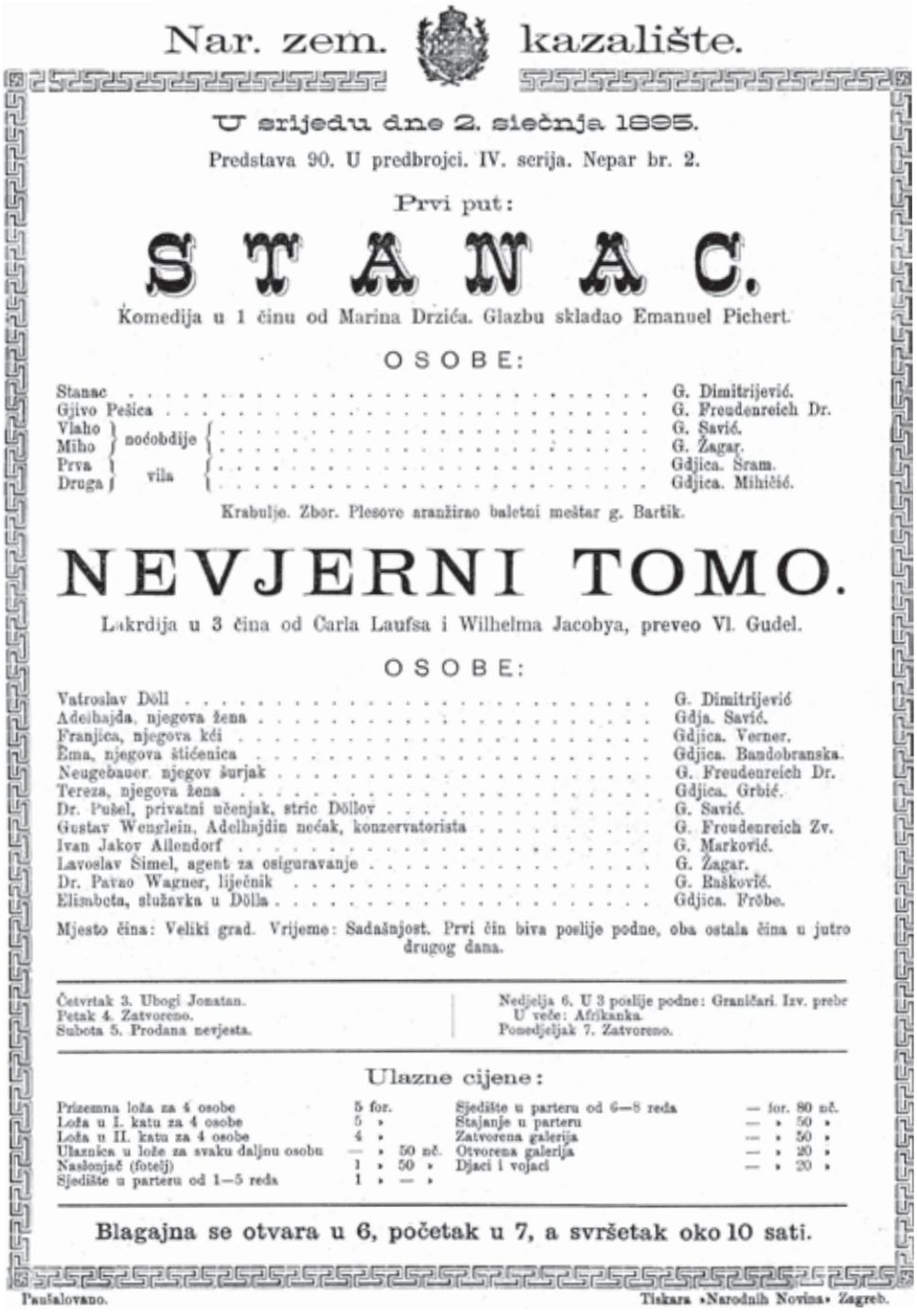
dakciju dnevnika *Agramer Zeitung*, gdje dvadeset i sedam godina radi kao urednik kulturne rubrike. Vrstan novinar i publicist, posebice se isticao kao vjerodostojan kazališni kritičar s preko dvije stotine objavljenih recenzija. Pisao je i književne kritike, putopise iz bosansko-hercegovačkih krajeva, novele, a po nekim izvorima i drame koje, međutim, nisu sačuvane. Osobito je zaslužan što je u uglednom zagrebačkom njemačkom dnevniku tiskao svoje prijevode brojnih hrvatskih pisaca (D. Demeter, A. Šenoa, E. Kumičić, I. Vojnović i dr.), a u Ljubljani objavljivao i prijevode hrvatskih književnika na slovenski. U vrijednoj Souvanovoj književničko-prevoditeljskoj djelatnosti važno mjesto zauzima prijevod Držićeve *Novele od Stanca* na njemački (*Agramer Zeitung*, 1890, 295) pod naslovom *Der gefoppte Stanac* u rimovanim stihovima aa, bb, cc nejednakoga metra, pri čemu, zbog jezičnih i metričkih zakonitosti njemačkoga jezika, nije mogao slijediti dvostruko rimovani dvanaesterac izvornika. Kako bi čitatelju osigurao preglednost dramske radnje, komediju je podijelio u četiri prizora, a naspram 316 u izvorniku, njegov prijevod broji 354 stiha. Izostavljeni su ili opisno prevedeni neki autorovi toponimi (Garište, Podmirje), a dodane su neke oznake za mjesta zbivanja koja se u izvorniku ne nalaze (hinter dem Kloster – iza samostana), dok su malobrojne Držićeve didaskalije prevedene uglavnom doslovno, s time što su u njima neke hrvatske riječi predočene u njemačkoj varijanti: vile – die Vilas, Vlasi – die Vlachen, koje jezik prijevoda inače ne poznaje. Souvanov ozbiljan i nadasve savjestan rad, u kome je pokazao izvrsno poznavanje svih bitnih značajka izvornika, prvi je prijevod nekoga Držićeva djela na jedan od stranih jezika.[16] Souvan je, dakle, *Novelu* preveo na njemački pet godina prije zagrebačke premijere i bio dobar poznavalac ne samo ove komediole već i čitava Držićeva djela. Ta je činjenica razvidna i iz njegove kritike. U njoj autor ističe Držićevu izvornost naspram mogućih talijanskih uzora, a poznavajući i *Dunda Maroja*, povlači neke usporedbe između oba djela. Ističe režiju punu duha, scenografiju s glavnim trgom u Dubrovniku (!) koji, premda skučen, zadovoljava autorove namjere i redateljevu ideju. Za Souvana je *Stanac* zgodna kulturnopovijesna sličica Dubrovnika iz 16. stoljeća, kao što će to biti *Dubravka* stoljeće kasnije. Možda se zbog publike, nastavlja Souvan, jezik mogao malo osuvremeniti, no cjelokupni je ton izvedbe izvrsno pogođen. I on govori o Mihu i Vlahu kao noćnim čuvarima (Nachtwächter), što smatra velikom pogreškom, budući da bi oni trebali biti (Nachtschwärmer), dakle – razuzdani mladići. Ta kritičareva primjedba izvrsno svjedoči o njegovu poznavanju i Držićeva djela i hrvatskoga jezika!

Na temelju analize posrednih i neposrednih teatroloških vrela koja se odnose na zagrebačku izvedbu Držićeve *Novele od Stanca* iz 1895, nastojali smo i – vjerujemo donekle uspjeli – rekonstruirati scensku sliku te povijesne izvedbe.

[16] Više o Souvanovu prijevodu u: Nikola Batušić, "Prijevod 'Novele od Stanca' na njemački jezik iz godine 1890", *Dubrovnik*, br. 3, Dubrovnik, 1967, 125-130.

The Performance of Comedy *Novela od Stanca* in the Zagreb Theatre in 1895

Summary

The article aims at reconstructing the stage scene of the performance of Drzić's one-act comedy *Novela od Stanca* in the Zagreb theatre in 1895. Performed during the theatre management of Stjepan Miletić, a great reformer of Croatian theatre, this play represents the first performance of one of Drzić's works after the 16th century. This article's reconstruction is based on indirect and direct theatrological sources - the text of the play, news reviews, memoirs and, especially, director's and stage manager's book that contains sketches of the scenic space, list of props, scenographic elements and the description of costume designs. From these sources it can be concluded that the play, almost certainly directed by Stjepan Miletić, was very well accepted by the audience and the critics, the management received a suggestion to stage Drzić's comedies *Skup* and *Dundo Maroje* (which did not occur until 1938 and Marko Fotez's interpretation of *Dundo*), and the reconstruction of the stage scene indicates that the performance was based on Miletić's famous stage-managed principles which were deeply imbued with Meiningen's realist historicism.

Nar. zem. kazalište.

U srijedu dne 2. siečnja 1895.

Predstava 90. U predbrojci. IV. serija. Nepar br. 2.

Prvi put:

STANAC.

Komedija u 1 činu od Marina Drzića. Glazbu skladao Emanuel Pichert.

OSOBE:

Stanac		G. Dimitrijević.
Gjivo Pešica		G. Freudenreich Dr.
Vlaho, Miho	noćobdije	G. Savić. / G. Žagar.
Prva, Druga	vila	Gdjica. Šram. / Gdjica. Mihičić.

Krabulje. Zbor. Plesove aranžirao baletni meštar g. Bartik.

NEVJERNI TOMO.

Lakrdija u 3 čina od Carla Laufsa i Wilhelma Jacobya, preveo Vl. Gudel.

OSOBE:

Vatroslav Döll	G. Dimitrijević
Adelhajda, njegova žena	Gdja. Savić.
Franjica, njegova kći	Gdjica. Verner.
Ema, njegova štićenica	Gdjica. Bandobranska.
Neugebauer, njegov šurjak	G. Freudenreich Dr.
Tereza, njegova žena	Gdjica. Grbić.
Dr. Pušel, privatni učenjak, stric Döllov	G. Savić.
Gustav Wenglein, Adelhajdin nećak, konzervatorista	G. Freudenreich Zv.
Ivan Jakov Allendorf	G. Marković.
Lavoslav Šimel, agent za osiguravanje	G. Žagar.
Dr. Pavao Wagner, liječnik	G. Raškovič.
Elimbeta, služavka u Döllа	Gdjica. Fröbe.

Mjesto čina: Veliki grad. Vrijeme: Sadašnjost. Prvi čin biva poslije podne, oba ostala čina u jutro drugog dana.

Četvrtak 3. Ubogi Jonatan.
Petak 4. Zatvoreno.
Subota 5. Prodana nevjesta.

Nedjelja 6. U 3 poslije podne: Graničari. Izv. prebr
U veče: Afrikanka.
Ponedjeljak 7. Zatvoreno.

Ulazne cijene:

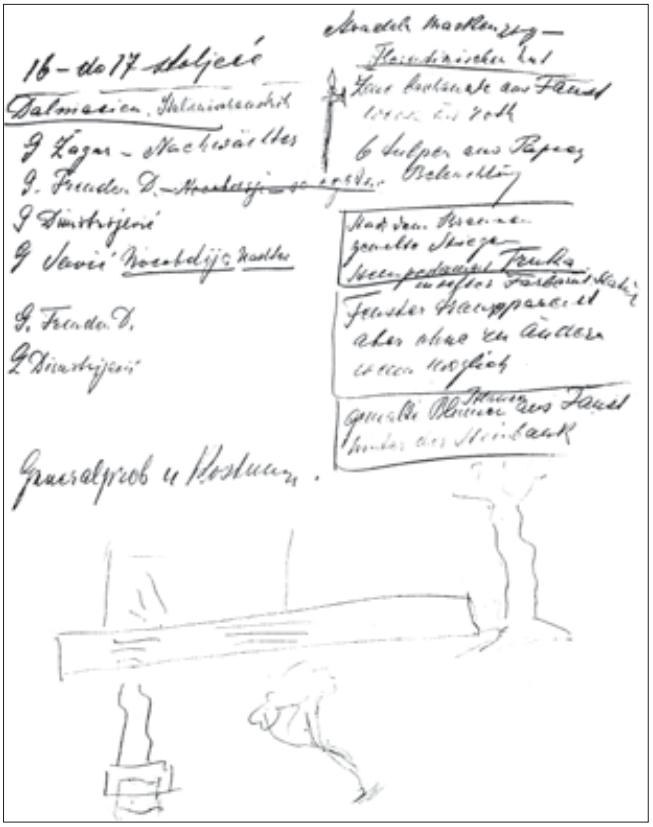
Prizemna loža za 4 osobe	5 for.	Sjedište u parteru od 6—8 reda	— for. 80 nč.
Loža u I. katu za 4 osobe	5 »	Stajanje u parteru	— » 50 »
Loža u II. katu za 4 osobe	4 »	Zatvorena galerija	— » 50 »
Ulaznica u lože za svaku daljnu osobu	— » 50 nč.	Otvorena galerija	— » 20 »
Naslonjač (fotelj)	1 » 50 »	Djaci i vojaci	— » 20 »
Sjedište u parteru od 1—5 reda	1 » — »		

Blagajna se otvara u 6, početak u 7, a svršetak oko 10 sati.

Paušalovano. Tiskara »Narodnih Novina« Zagreb.

Slika 1. Kazališna cedulja premijerne izvedbe *Stanca*, 2. siječnja 1895.

Slika 2. Scenski dispozitiv za *Novelu od Stanca*



Slika 3. Redateljsko-scenografske upute za *Novelu od Stanca*

(Svi dokumenti su iz arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta, Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU u Zagrebu.)

Tatjana Jukić
Filozofski fakultet
Zagreb

STANJE DUGA I MAŠINE POSTAJANJA: DRŽIĆ KAO PROVOKACIJA FILOZOFIJE

U svome tekstu analiziram *Dunda Maroja* kao figuru racionalizacije u kojoj se sprežu *raison d'État* 16. stoljeća i inteligencija što je antika opisuje kao *metis*. Taj tip racionalnosti deprivilegira koncept genealogije u korist tehnološkoga i provocira temporalnost koju povijest teži zaboraviti da bi se uopće uspostavila kao disciplina, a koju filozofija u sebe uključuje kao dug. Takav pristup *Dundu Maroju*, naravno, tek je priprema za dalja čitanja Držića; ovdje sam se ograničila na opis *Dunda Maroja* kao pozicije za kritičko preispitivanje samoga potencijala filozofije i povijesti kad je riječ o analizi politike i biopolitičkoga.

Tako je govorio negromant

Možda je jedino legitimno mjesto gdje mogu zamisliti početak svoga teksta o Držiću esej "Tako je govorio Tripe" iz knjige *Prošlo nesvršeno vrijeme* Antuna Šoljana.

Tomislav Radić, naime, Šoljana je pozvao da dopiše završetak *Dunda Maroja* za dubrovačku izvedbu 1981. godine, na tragu završetaka što su ih za *Dunda Maroja* prije toga napisali Fotez, Kombol i Marinković. U Šoljanovu završetku eskalaciju nasilja u V. činu prekida epilogom Dugi Nos i Pometa poziva da se osloni na njega, negromanta, jer Pometu sada više nema opstanka ni u Rimu, ni u Dubrovniku, a "moje duge negromantske ruke/ otvaraju, ko cijeli niz vrata/ Indiju jednu za drugom pred tobom" (1992: 129). Nakon toga, jedino što Šoljanovu negromantu preostaje jest da se nakratko obrati "dičnim Dubrovčanima" s porukom da se komedija "nije završila, već traje dalje" (1992: 129).

Šoljanov epilog tako zapravo preispituje legitimnost same pretpostavke da komedija kakva je *Dundo Maroje* završava, odnosno da može završiti; štoviše, legitimnost samoga Šoljanova rada na Držiću ovisi, čini se, prije svega o analitičkoj poziciji koju otvara, a ta je da nedovršenost Držićeve komedije nije nekakav njezin manjak ili gubitak, već posve odgovara uvjetima Držićeve fabularne ekonomije. Upravo tu ekonomiju želim ispitati u svome tekstu; upravo mi se ona čini presudnom za način

na koji se oko Držića formiraju struktura vrijednosti i legitimacijske prakse povijesti hrvatske književnosti i, uopće, struktura vrijednosti i legitimacijske prakse hrvatske kulturne povijesti.

Svakako je simptomatično u tome smislu da u eseju-komentaru koji je tiskao uz svoj epilog u spomenutom *Prošlom nesvršenom vremenu* – komentaru podjednako simptomatičnoga naslova "Tako je govorio Tripe" – Šoljan ne kaže da nasljeđuje Držića, već Foteza, Kombola i Marinkovića (1992: 120). Time se implicira da je Držić nenasljediv, barem u stanovitoj mjeri, odnosno da Držić u različitim povijestima u koje je ubilježen organizira za te povijesti poziciju nenasljedivosti – organizira dakle za te povijesti njihovo vlastito problemsko mjesto, mjesto njihove fundacijske traume. Ono što jest nasljedivo kad je o Držiću riječ, implicira Šoljan, tek je serija pokušaja da se s tim problemom i s tom traumom iziđe na kraj; ono što jest nasljedivo, drugim riječima, tek je možda neželjena obveza da se preispita struktura naslijeđa i mehanizam nasljeđivanja. Zato je logično što Šoljan napominje da "majstore kao što su Fotez, Kombol, Marinković" nasljeđuje "na *zadatku*" (1992: 120, kurziv T. J.). Naime, zadatak se može naslijediti samo ako nije adekvatno riješen; nadalje, ako ga nisu riješili majstori Fotez, Kombol i Marinković, taj je zadatak možda nerješiv, i ostaje nasljediv kao čista obveza, čista dužnost, čisti dug. I upravo se tu najplastičnije ukazuje Šoljanov Držić: kao strašna figura koja se ne može naslijediti, ali koja svoje čitatelje unaprijed stavlja u dužničku poziciju.

Zato uostalom i Šoljanov strah da će se odlukom da prihvati Radićev poziv "pridružiti parazitskom koru", i to u istome paragrafu gdje spominje da na zadatku nasljeđuje majstore (1992: 120). Parazit je, naime, čisti dužnik, figura posve svediva na dug, jer tome drugome – s kojim ne počinje i kojega ne može naslijediti – svejedno duguje cijeloga sebe. Upravo je zato Šoljanova parazitska metafora (u istome paragrafu s majstorima) zlurada tek naoko: uvriježeno viđenje parazita kao organizma koji živi od drugoga, koji živi od *tuđega rada* (pa je zato parazitska metafora prije svega *ekonomska*), promeće se kod Šoljanova Držića u parazita kao organizam koji *živi* od tuđega rada, od rada *drugoga*, koji tome radu duguje opstanak sebe i za kojega je taj dug zato izvan kontrole, no koji je izvan toga duga nezamisliv. Ekonomska metafora parazitiranja spreže se tako kod Šoljana sa stanovitom *biopolitikom*, koja počiva na pretpostavci da se život (u književnosti) duguje; štoviše, da se taj život možda svodi na pitanje čistoga duga, da je preživljavanje (u književnosti) unaprijed upisano u ekonomsku logiku, kao dug.

U ovoj analizi to mi je mjesto posebno važno, jer se u tome parazitizmu Šoljanov autorski glas spreže s glasom njegova Pometa. Naime, problem koji Šoljan prepoznaje u svome odnosu spram Držića (kao nerješiv *zadatak*, kao *strah* od parazitizma) odgovara zapravo odnosu Pometa i negromanta u epilogu kojim bi Šoljan trebao zaključiti komad: ovdje, u epilogu, Pomet je također parazit, čisti dužnik, figura svediva na dug, jer drugome (negromantu) duguje opstanak, dakle cijeloga sebe. Tako se i Pomet promeće u organizam koji *živi* od tuđega rada, od rada *drugoga*, koji tome

radu duguje opstanak sebe i za kojega je taj dug zato izvan kontrole. Takav epilog i takav dug, međutim, prema Šoljanu su neizbježni, s obzirom na eskalaciju nasilja u V. činu, koja se ne da razriješiti osim negromantskom intervencijom. Moglo bi se dakle reći da sama logika *Dunda Maroja* zahtijeva da mu kraj obilježi negromantska intervencija, ako se kraj uopće bude proizvodio – s implikacijom da je svaki zaključak komediji kakva je *Dundo Maroje* sablastan *prije svega*, da je zamisliv samo kao priziv, kao seansa, kao kondicional, samo u vremenu glagolskog načina.

Naoko, to bi moglo značiti da se *Dundo Maroje* teži vratiti poziciji iz koje je počeo, prologu Dugog Nosa, i tako potvrditi nekakvu sebi matičnu opsesiju podrijetlom. Upravo suprotno: povratkom negromantu iz Držićeva prologa Šoljanov epilog kruži prema onoj poziciji u komadu koja zahtijeva, i to zahtijeva *prije svega*, dekonstrukciju uopće početka i matičnosti. Ne bismo, naime, smjeli zaboraviti da je prolog Dugog Nosa jedan od *dvaju* prologa *Dundu Maroju*, odnosno da, kao "govor Dugog Nosa, negromanta" prethodi dijelu komada koji se zove prolog, pa trajno premješta sam koncept početka. Govor Dugog Nosa tako dekonstruira samu logiku prologa kao dijela teksta što ga generički zadaje potreba za početkom (pa tako istom mjerom dekonstruira i samo *generičko* prologa).[1] Već zato Šoljan *Dundu Maroju* ne može nego proizvesti pseudo-epilog. Epilog je, naime, generički zadan kao odgovor na pitanje koje mu postavlja prolog. Ako govor Dugog Nosa dekonstruira samo generičko prologa, tada je jedino pitanje koje postavlja zamislivome epilogu *Dunda Maroja* pitanje *generičkog* opstanka epiloga, odnosno pitanje opstanka generičkoga u epilogu. Ima li se u vidu da epilog svoj generički opstanak duguje uspješnoj izvedbi dokrajčenja (epilog postaje epilog jedino ako uspije prekinuti proizvodnju sebi matičnoga teksta), značilo bi to da epilog zapravo i preživljava samo generički, i to u nekoj sablasnoj poziciji gdje generičko isključuje svaku matičnost i podrijetlo. Odnosno, to bi značilo da se epilog, generički, konstituira onkraj svakoga identiteta i genealogije koje mu nameće logika (njegova) teksta. Naravno, mogla bih reći da je zato upravo epilog privilegirana pozicija onoga što Roland Barthes naziva smrću autora, ili, čak, da je epilog jedina pozicija gdje autor do kraja umire. Ipak, smrt autora (pa i kod Barthesa) implicira stanoviti humanistički model koji epilog ne može podržati, jer to generičko epiloga – taj čisti opstanak *kraja* kao stanovite žanrovske *formacije* – svjedoči ne o životu teksta, već o njegovoj mašineriji, o dedalskoj protezi ili pak o prometejskim umijećima gdje se pitanje života i smrti, ali i pitanje ljudskoga, stalno iznova premještaju u pitanje (narativne) tehnike i tehnologije.

Uostalom, takvu dekonstrukciju početka i generičnosti zadaje sam negromantov govor, koji se cijeli vrti oko priče o podrijetlu ljudi nahvao. Podrijetlo ljudi koji će

[1] Upravo govoreći o prolozima *Dunda Maroja* Morana Čale, na primjer, prolog opisuje kao "žanr određen manjkom samostalnosti naprama drugim žanrovima". M. Čale, "'Tuj ne ima imena moje i tvoje'. Talijanski i Držićevi prolozi", u zborniku *Komparativna povijest hrvatske književnosti*; *Zbornik radova XI*; *Držić danas*. *Epoha i naslijeđe*. ur. C. Pavlović i V. Glunčić – Bužančić, Split – Zagreb, 2009, str. 261.

naseliti komad (a onda i Šoljanov pseudo-epilog), naime, ne privilegira genealogiju, već tehnologiju seanse i, istom mjerom, seansu tehnologije: negromanti su svojim umijećem oživjeli mašineriju (lutke, barbaćepe...), a te su se naprave počele pariti sa ženama. Proizvod toga sparivanja jesu ljudi nahvao, koji teže prevladati u svijetu (komada). Tako sama negromantova priča o tehnologiji postajanja zahtijeva specifičnu poziciju koju negromantov prolog zauzima prema ostatku komada, s implikacijom zapravo da se ostatak komada pozicionira prema govoru Dugoga Nosa kako se, u tome govoru, ljudi nahvao pozicioniraju prema negromantima.

Negromantova priča prometnula se u međuvremenu u mjesto gdje počinje interpretacija komada. Vrijedi to prije svega za povijest književnosti u 20. stoljeću, dakle, za vremenski okvir koji definira Šoljanov pristup književnosti, a onda i Držiću. Frano Čale, na primjer, u tekstu kojim teži uvesti čitatelja u kritičko izdanje Držićevih djela – kojim *počinje* svoga Držića – kaže o *Dundu Maroju* sljedeće:

"O toj vrlo opsežnoj komediji u pet činova ovdje je već bilo i bit će mnogo toga rečeno i mimo ovoga prikaza, budući da ona obuhvaća ili ilustrira raznu i često bitnu problematiku vezanu za život, poetiku, filozofiju i stil svoga autora. Inače su najvažnija tumačenja njezina smisla bila prilično raznolika i ponekad su se uzajamno sudarala, oviseći o ispravnu shvaćanju i komentiranju Prologa Dugog Nosa, za koji smo rekli da je jedan od najvažnijih ključeva njezina razumijevanja. Na nj je prvi svratio pozornost Živko Jeličić i, bez obzira na to u kojem se stupnju s njim slagale, od njega moraju poći sve ozbiljne kritičke interpretacije." (1987: 94)

Prema tim tumačenjima, priča Dugoga Nosa svediva je na sukob ljudi nazbilj (zbiljskih ljudi, koji su plod kopulacije zamislivih očeva nazbilj i žena) i ljudi nahvao (ljudi namjernih, proizvoda seksualne sprege žena i androidnih, pa i neandroidnih figura kojima su negromanti udahnuli duh – sprege koja je, evidentno, zamisliva samo negromantima). Pomet bi prema većini tih čitanja pripadao ljudima nazbilj, a njegovo *vjertuozno renjanje* na svijetu svjedočilo bi o prevlasti ljudi nazbilj nad ljudima nahvao.

Šoljanov epilog, međutim, pretpostavlja drugačiju interpretaciju, koja obezvređuje tu zapravo stabilnu binarnu opreku između dobra i zla, odnosno genealogije i tehnologije. Naime, iz perspektive njegova dopisanog Pometa i njega samoga, kao autora čije je autorstvo u sprezi s Držićem odjednom pod prijetnjom parazitizma, pozicija Pometa (i Šoljana) odgovara zapravo poziciji oživjelih žvirata i barbaćepa: i oni su organizmi koji *žive* od tuđeg rada, od rada *drugoga* (rada negromancije), koji tome radu duguju život sebe i za koje je taj dug zato izvan kontrole. Nadalje, u svjetlu činjenice da u komadu sve figure, uključujući Pometa, računaju s razlikom između "mojega" i "tvojega" – s kojom, kaže negromant, ljudi nazbilj ne računaju – ispostavlja se da u *Dundu Maroju* nema ljudi nazbilj, odnosno da komad prikazuje specifičnosti ekonomije i biopolitike ljudi nahvao, to jest specifičnosti ekonomije i biopolitike negromancije.

Držić i Shakespeare, Dundo i Hamlet

Ovdje bih, gotovo u zagradi, željela tek anticipirati argument koji kanim razvijati kasnije: ako *Dundo Maroje* prikazuje specifičnosti ekonomije i biopolitike koje ne računaju s *nazbilj*, to znači da komad obezvređuje koncept zbiljskoga, a u korist pozicije koju Jacques Derrida u *Sablastima Marxa* opisuje kao poziciju od vitalne važnosti za opstanak i budućnost filozofije i kritičke teorije uopće: pozicije sablasnoga. Meni je, međutim, u ovome času važno naglasiti da i Derrida i njegova vizija Marxa prilaz filozofije tim sablastima duguju Shakespeareovu *Hamletu* i načinu na koji se *Hamlet* organizira oko iskrsavanja sablasti oca. Ta je šekspirska seansa, dakle, vitalna za filozofiju. Pritom, i dalje tek kao anticipaciju, ne mogu ne spomenuti da Držić evidentno artikulira srodna pitanja – da Držić, dakle, ne samo što zaslužuje ili zahtijeva sličnu analizu, već srodnu analizu omogućuje i pretpostavlja – da se sam Držić organizira kao kondicional (sablasnoga) vremena filozofije. Drugim riječima, ovdje bez zadrške kažem da Držić filozofiji, ali i psihoanalizi, radi što i Shakespeare, i da je *Dundo Maroje* u tome smislu srodan *Hamletu*. Štoviše, a što tek kanim pokazati, *Dundo Maroje* organizira se kao pozicija gdje se premješta sama šekspirska nesmjestivost sablasnoga, pa onda i kao pozicija za kritiku filozofije i psihoanalize koje se formiraju oko *Hamleta*. O čemu, dakle, nužno više kasnije.

Zasad, i dalje gotovo u zagradi, samo još ovo: simptomatično je u tome smislu što je naslov Šoljanova teksta o Držiću u *Prošlom nesvršenom vremenu* "Tako je govorio Tripe": ne samo zato što tom referencijom na Nietzschea Šoljan legitimira spregu Držića i filozofije, premda u tome naslovu ta sprega funkcionira ponajprije kao dosjetka i, možda, intuicija. (Uostalom, s obzirom na vrijednost koju i Držić i krugovaši pripisuju dosjetki, ta dosjetka ovdje doista ima legitimacijsku vrijednost – da pritom ne spominjem analitičku vrijednost koju dosjetki pripisuje Freud.) Ovdje mi je još važnije što upravo Nietzsche u filozofiji možda najkonzekventnije otvara pitanje genealogije kako ga kod Držića otvara negromant: pitanje koje će Derrida u *Sablastima Marxa* otvoriti kao vitalno za ekonomsku logiku i kapitalizma i marksizma; pitanje koje će Freud otvoriti kao vitalno za psihoanalizu; pitanje, uostalom, koje će Michel Foucault preuzeti od Nietzschea da bi potom upravo Nietzschea, Freuda i Marxa spregnuo u alternativnu genealogiju kritičke teorije 20. stoljeća.[2]

Što me vodi prema još jednome mjestu od vitalne važnosti za analizu *Dunda Maroja*: pozicije koju u negromantovu govoru zauzimaju žene. Ako su, naime, ljudi nahvao proizvod sparivanja žena i oživjelih žvirata, to implicira da su žene, generički, sparive sa žviratima i barbaćepima, što zauzvrat znači da su žene i same mašine, odnosno oživjeli strojevi seanse, i to i prije nekakve negromantske intervencije – to implicira, dakle, da su žene mašinerija postajanja *prije svega*. A ako je tome tako – a pritom ljudi nazbilj, ljudi nadasve mudri i razboriti, potječu od takvih žena – to bi značilo da su njihov razbor i mudrost mogući zapravo samo po cijenu radikal-

[2] Vidi Foucault 1990.

noga zaborava toga podrijetla, podrijetla od žena-mašina. Drugim riječima, razbor i mudrost mogući su samo ako se uspješno zaboravi da su svi ljudi, ljudi uopće, zapravo artificijelni ljudi, ljudi nahvao, proizvod mašina postajanja. Negromantov govor otvara tako mogućnost da su razbor i analitičnost spregnuti sa stanovitom politikom pamćenja, da je uvjet mudrosti (pa onda i filozofije) zaborav onoga što je u podrijetlu sebe svedivo na tehniku, na mašineriju. Što bi nadalje značilo da se ljudi nazbilj od ljudi nahvao razlikuju zapravo samo po tome što mogu zaboraviti, da je uspješan zaborav formativan i za zbilju i za sebstvo.

Nadalje, to bi značilo da ljudi nazbilj izmišljaju svoju genealogiju, odnosno svoje očeve nazbilj (jer su i njihove očeve rodile žene, kao mašine *prije svega*), pa negromantov govor pretpostavlja zapravo da je genealogija uvijek i prije svega fantazmatski napor, čiji je zadatak da legitimira mudrost i razbor kao uvjet sebstva i granicu subjektivnosti. Istom mjerom, značilo bi to da negromantov govor razotkriva da i genealogija i razbor ovise o nemogućnosti čovjeka da se prisjeti uvjeta i granica samoga sebe. I zato je logično što upravo priču o toj hipomnestičkoj mašineriji u podlozi ljudi (nahvao) negromant izdvaja kao temeljnu tajnu svoga govora, sekret važniji od komada koji će prikazati: tajna, naime, nije ono što se ne zna, već markira same uvjete i granice onoga što znamo. Drugim riječima, tajna je ono što znamo da ne znamo ili da se ne zna, sam limit upravo razbora kojim se diče ljudi nazbilj, a koji negromantova priča razotkriva kao cijenu zaborava i proizvod fantazme. Zato, uostalom, *negromant* kao nositelj te tajne – negromant kao jedina legitimna figura fantazmatskoga, odnosno jedina figura upućena u analizu fantazmatskoga (u vremenu prije psihoanalize).

Da bih ovdje nastavila analizu pozicije koju za čitanje *Dunda Maroja* otvara Šoljanov epilog – pozicije koja ne može nego unaprijed računati na genealogiju kao na fantazmu (pozicije, uostalom, koju opisujem kao vitalnu za filozofiju Marxa i Nietzschea, ali i za Freudovu psihoanalizu, te za kritičku teoriju dvadesetog stoljeća) – moram se vratiti negromantovim opaskama o ženama. Već sam rekla da se iz negromantova govora ne može nego zaključiti da je žena osovina za takvu dekonstrukciju genealogije kao fantazme. Ako je, naime, otac nazbilj nužno fantazmatičan – a što zauzvrat i opet podsjeća na *Hamleta*, i to ne slučajno zato jer je upravo fantazmatski otac Hamleta pretpostavka Lacanove psihoanalize, ali i kritike filozofije oko koje se Lacanova psihoanaliza teži formirati (o čemu također više kasnije) – pretpostavka za takva oca kod Držića jest žena-mašina, žena ustrojena za sparivanje s mašinama, žena koja pitanja života, zbilje i identiteta premješta u pitanja protetike i tehnologije. Simptomatična je u tome smislu primjedba da upravo žene potiču negromante da svojim umijećem ožive čovuljke, žvirate i barbaćepe, jer "taki mrtvi ne valjaju ništa" (1987: 305); simptomatično je također da žene tu svoju želju postavljaju kao uvjet negromantske ekonomije, jer kažu: "ako hoćete da od ovizijeh strana zlata odnesete, učinite po vašoj negromanciji da ovi čovuljci ožive" (1987: 305). Što zauzvrat i opet podsjeća na psihoanalizu, štoviše, na vitalno pitanje psihoanalize: što žena želi? Prema Freudu, to je pitanje načelno neodgovorivo; upravo zato i jest fundacijsko pitanje

psihoanalize; upravo zato i jest tajna koja, naposlijetku, jamči načelnu nezavršivost analitičkoga procesa. Prema Držiću, na to se pitanje ni ne može odgovoriti dok god odgovor pretpostavlja konceptualni okvir zbilje i sebstva, jer ono što žena želi jest pozicija u kojoj se pitanja identiteta i subjekta (pitanje očinstva, naposlijetku, pitanje podrijetla, memorije i imena, ali i pitanje vrijednosti) stalno iznova premještaju u pitanje (bio)tehnologije.

Negromantov govor tako zapravo otkriva poziciju za kritiku vitalnih pretpostavki Lacanove psihoanalize (i kritike filozofije koju Lacanova psihoanaliza implicira), prije svega središnje uloge koju kod Lacana zauzima hamletski otac – jer se fantazmatski otac može ukazati kao fokus analize samo ondje gdje logika teksta (filozofije, psihoanalize, književnosti...) ne računa s programatskom ulogom stroja postajanja. Ustrojivši svoj govor oko logike koja računa na ženu kao stroj postajanja, negromant zauzvrat podsjeća na način na koji se filozofija, psihoanaliza i književnost sprežu kod Gillesa Deleuzea, a gdje privilegiranu poziciju zauzima upravo takva žena-koja-postaje, štoviše, žena kao revolucionarni stroj postajanja. Držić tako otvara poziciju iz koje se Lacanova psihoanaliza ukazuje kao zarobljena u hamletsku fantazmu (a u korist Deleuzeove filozofije). Ili: Držić se otvara kao pozicija za kritiku Lacanove psihoanalize ondje gdje Lacanovo čitanje *Hamleta* odgovara negromantovu narativu o ljudima nazbilj.

Već ta pozicija što je Držić otvara, kao što negromant otvara Indije u Šoljanovu pseudoepilogu, traži cijelu zasebnu analizu, i vrijedna je zasebne analize. I opet, premda ovdje neću imati vremena da ta vrata do kraja otvorim i da željenom lukavošću kapitaliziram tu vrijednost, takvu analizu ne mogu ne obećati i ne priželjkivati, već zato što sam način na koji Držića vrednuje povijest hrvatske književnosti odgovara Lacanovu čitanju *Hamleta*. Vrednovanje Držića u hrvatskoj književnoj povijesti, naime, uvelike računa na srodnost i sličnost Držića i Shakespearea, koje povijest književnosti ne može adekvatno objasniti: Držićeva poetika priziva Shakespearea, a Shakespeare na Držića frapantno podsjeća, premda je izvjesno da jedan drugoga nisu mogli čitati – da ne postoje historijske pretpostavke za njihov dijalog.[3] Štoviše, sličnost i srodnost Držića i Shakespearea na trenutke su tolike da ih adekvatno ne može objasniti ni ideja *Zeitgeista*, ni mogućnost da Držić i Shakespeare dijele zajednički poetički okvir: ta sličnost i srodnost na trenutke su previše i za ideju *Zeitgeista*, i za koncept historijske poetike, pa zapravo dovode u pitanje *njihov* djelokrug i *njihovu* utemeljenost. Tako historijska valorizacija Držića računa na to što sama ta valorizacija ne može nego prepoznati kao genealošku fantazmu. Uvjeti te valorizacije (te *ekonomije* književne povijesti), dakle, uvjeti su upravo onakve seanse kakvu Shakespeare organizira za Hamleta i sablast njegova oca: seanse, uostalom, na čiju fantazmatiku ukazuje sam Hamlet, kad – umjesto da bespogovorno prihvati instrukciju duha – odlučuje postaviti *Gonzagovo umorstvo*, ne bi li fantazmu valorizirao

[3] Posebno nakon tekstova Josipa Torbarine o tome problemu.

kao genealogiju (znanja), a sebe kao njezina tehnologa. Tako upravo Držić organizira za tu povijest krizu usporedivu s hamletskom fantazmom Lacanove psihoanalize i pokazuje dugi nos fantazmi o očinstvu, naslijeđu i genealogiji kao fundacijskoj fantazmi upravo književne povijesti.

Ta kriza, međutim, nužno je formativna ponajprije za sam komad, za samoga *Dunda Maroja*. Naime, ako negromantov govor zahtijeva kritiku svake povijesti koja njegovu logiku i fantazmatiku teži valorizirati kao genealogiju, taj zahtjev vrijedi prije svega za sam komad koji Dugi Nos najavljuje, a koji prema prologu teži uspostaviti genealoški odnos, kao tekst koji iz prologa slijedi. Već sam rekla da je takav odnos upitan kad sam govorila o devalvaciji koncepta početka što je implicira činjenica da *Dundo Maroje* ima više od jednoga prologa, pa se početak *Dunda Maroja* uspostavlja zapravo ondje gdje ta množina početaka daje naslutiti tek sablasnu nedosezivost počinjanja – odnosno ondje gdje se jednina početka može ukazati samo kao fantazma. Šoljanov pseudoepilog ovdje je važan jer pokazuje da sve što slijedi iza te sablasti početka (ostatak komada: priča o Pometu, Maru, Peri, Maroju, Ugu, Lauri...) parazitira na tome stanju kao ekonomija i (bio)politika čistoga duga: zato komad ne može ni završiti, osim intervencijom Dugog Nosa, koji priču komada, što je slijedila, tek vraća uvijek i unaprijed pluralnim uvjetima počinjanja – otvaranjem sve novih i novih Indija, novih i novih (genealoških) fantazmi. To, uostalom, odgovara ekonomiji što je Dugi Nos obećava u svome govoru jer više vrijedi njegova analiza genealogije kao fantazme nego sve što slijedi: "Ma rijet vam ću jednu jednu stvar:", kaže negromant, "budi vam draže što ste uzaznali odkud su izišli i koji su početak imali ljudi od ništa i nahvao, koji smetaju svijet, nego komedija koju ćete vidjet" (1987: 306).

Ako, međutim, više vrijedi njegova analiza genealogije kao fantazme nego sve što slijedi (logično: jer, ako *slijedi*, onda unaprijed *ne vrijedi*), tada ono što slijedi vrijedi zapravo kao čisti dug, kao sablast vrijednosti. I zato je logično što sve što slijedi u komadu pripovijeda o evakuaciji logike očinstva u čisti dug. Vrijedi to već za fabularni skelet komada: otac dolazi u Rim samo ne bi li utjerao dug od sina. Budući da ni u jednom času ni Mara ni Maroja ne zanima ništa osim toga unaprijed potrošenog novca, Maro se za Maroja konstantno svodi na čisti dug: sin za oca ni ne postoji osim kao dug. Štoviše, Maroje se sve vrijeme prepoznaje ne kao otac, već kao *dundo*: dakle, kao genealoški odmaknut od sina koji ga, sam kaže, nikad neće naslijediti, pa se Maroje u komadu sve vrijeme pojavljuje u stvari kao sablast oca. Pritom je simptomatično što je takav Maroje jedina figura u komadu koja bi odgovarala ljudima nazbilj ako je kriterij za ljude nazbilj, kako kaže negromant, da nemaju imena "moje" i "tvoje". Maroje, naime, želi novac unaprijed i toliko potpuno da taj novac nije ni tuđ ni njegov, već se svodi na apstraktnu vrijednost koja naposlijetku, ili zapravo *prije svega*, dokida Marojevo sebstvo (nekoga njega, nekoga njegovog "mene" ili njegovo "moje") u korist Maroja kao sablasti te neomeđene želje.[4]

[4] O imetku kod Držića kao poziciji osiromašenja subjektivnosti vidi Kravar 2009. Naravno,

Zato ne čude, niti mogu čuditi, referencije koje se protežu kroz cio tekst *Dunda Maroja*, o ocu koji niječe ili čak želi ubiti sina, i o sinu koji niječe ili želi ubiti oca: ta je pozicija, naime, jedina logična za komad što se teži nastaviti na prolog koji svaku genealogiju unaprijed razotkriva kao fantazmu. Niti čudi što je smrt roditelja pretpostavka da se razviju ostale situacije koje parazitiraju na Marovoj/Marojevoj: primjerice, i Pera i Laura duguju svoj narativni položaj u *Dundu Maroju* činjenici da jesu ili tokom komada postaju siročad. Uostalom, sam postupak imenovanja – sam postupak, dakle, identifikacije – svjedoči o toj fantazmatici genealoškoga: Maro se iscrpljuje u Maroju; "Maro" je manje od "Maroje"; Maro je u Maroju sadržan kao puki trag kraćenja, svediv tako na čisti dug ocu (koji postoji samo kao sablast). Podjednako je simptomatično u tome smislu što *Dundo Maroje* odgovara ovdje i Marinu Držiću, svome autoru ili, u ovome slučaju, vlastitoj povlaštenoj genealoškoj fantazmi: ***D***undo ***M***aroje inverzija je ***M***arina ***D***ržića, vlastitoga oca (koji, naravno, za komad postoji samo kao sablast, usporediva u velikoj mjeri s negromantom).[5]

Ta situacija usporediva je donekle s omiljenom genealoškom fantazmom šekspirologa: onoj o vezi između *Hamleta* i smrti Shakespeareova sina Hamneta, kojega je otac nadživio. Ta je veza između *Hamleta* i smrti Shakespeareova sina nedokaziva osim u sferi žalovanja i fantazmatike žalovanja, ali je baš zato važno što je upravo fantazmatika žalovanja ujedno formativna za narativ samoga *Hamleta*: priča komada temelji se na pretpostavci da Hamlet žaluje za mrtvim ocem. Već zato je u slučaju *Dunda Maroja* inspirativna genealoška fantazma o vezi Shakespearea i Držića, inače omiljena fantazma držićologije nakon Josipa Torbarine: ako je središnja figura *Dunda Maroja* dundo Maroje, otac svediv na sablast očinskoga, opisiv kao dundo, stric, striček, otac sneruke, potrošena metafora za generičkoga oca, tada je središnja figura *Dunda Maroja* zapravo sablast oca no ujedno i stric ocoubojica, duh i Klaudije u jednome, mjesto gdje se očinsko prazni tako radikalno da ne preživljava čak ni kao (potencijalno neuspješna) instrukcija – mjesto, dakle, gdje se ne može pratiti ni sablasna budućnost komada.

Sablast Hamletova oca, naime, pozicija je gdje se organizira budućnost i Hamleta i komada: pozicija gdje se sve ono što će se s Hamletom i komadom dogoditi (i sve što bi se moglo dogoditi, čak i ono što se ne bi moglo dogoditi) organizira kao stanoviti futur drugi, gdje se onda futur drugi prepoznaje kao nosivo glagolsko vrijeme sablasnoga. Istom mjerom, sablast Hamletova oca pozicija je gdje se

Držić time dosljedno iscrpljuje potencijal toposa o sinu razmetnome i potencijal toposa škrca, kao *generičkih* pretpostavki renesansne komedije: do pozicije gdje se dekonstruira i koncept očinstva i samo vrednovanje sebstva. I opet simptomatično: upravo tu poziciju u Shakespeareovim komadima teži locirati Derrida kad želi odrediti stanje duga kao filozofsku kategoriju.

5 Kad već govorim o psihoanalizi i njezinim formativnim fantazmama, ponajprije onim genealoškima, ovdje valja spomenuti da slična inverzija upravlja organizacijom jednoga od najvažnijih *Bildungs*romana, ujedno omiljenim romanom Sigmunda Freuda, *oca* psihoanalize: ***D****avidom* ***C****opperfieldom* ***C***harlesa ***D***ickensa. Više o toj inverziji u Miller 2002.

pamti budućnost (Hamleta i *Hamleta*); ona je, dakle, pozicija u kojoj Shakespeare organizira sablasno kao memoriju budućnosti, odnosno gdje Shakespeare organizira budućnost kao memoriju. Ako se u *Dundu Maroju* očinsko prazni tako radikalno da ne preživljava čak ni kao takva memorija – ako se *Dundo Maroje* uopće organizira oko takve evakuacije – tim je simptomatičnije što tu poziciju kod Držića zauzima Pomet: u *Dundu Maroju* Pomet organizira narativnu budućnost ostalih figura, Pomet je predviđa i provocira, a sve u korist vlastite pozicije, koju, međutim, identificira isključivo kao poziciju vladavine (pričom).

Tako je za Držića Pomet mjesto gdje se pamti budućnost komada, mjesto gdje se za komad organizira njegov futur drugi: i opet simptomatično, to se događa ondje gdje Pomet podsjeća na negromanta, jer je upravo njegova vladavina pričom ona agencija koja pokreće ostale figure (premda te figure, baš kao ljudi nahvao iz negromantova govora, teže zaboraviti da, za komad i u komadu, žive od rada drugoga, kao narativni paraziti). Moglo bi se zato reći da je Pomet ujedno i mjesto gdje se pamti ono što je u negromantovu govoru svedivo na obećanje, odnosno da je Pomet pozicija gdje komad *pamti* da su obećanje, ali i provokacija, svedivi, uvijek unaprijed, na evakuaciju genealogije u fantazmu.

Pomet kao figura *metis*

Ovdje mi je važno spomenuti da se tako, i to unutar Pometa, negromantova tehnika spreže s agencijom dosjetke i lukave inteligencije, odnosno da komad fantazmu vlastitoga početka pamti kao dosjetku i lukavu inteligenciju. (Pritom mi nije nevažno što Držićev komad pamti fantazmu kojom počinje na isti način na koji dosjetku pamti i vrednuje Freudova psihoanaliza.)

U ovoj analizi, međutim, jednako mi je važno spomenuti da se takav Pomet formira zapravo oko memorije na dugu povijest sličnih lukavaca (lukavaca, uostalom, formativnih za renesansnu komediju), a koju Jean-Pierre Vernant i Marcel Detienne prate do Homera i do Hezioda, i čiju inteligenciju opisuju kao *metis*, lukavost, dosjetljivost. Drugim riječima, ako uopće želim definirati memoriju formativnu za Pometa, ali i za negromanta na kojega Pomet svojim makinacijama podsjeća, mogla bih je, namjerno u kondicionalu, prepoznati kao tip racionalnosti što je antika opisuje kao *metis.*

Taj tip racionalnosti, čije je ljudsko utjelovljenje Odisej, dominira djelatnostima kakve su "verbalne varke sofista koje protivnikove snažne argumente okreću protiv njega samog, umijeće bankara i trgovca koji, poput opsjenara, stvaraju novac ni iz čega, mudra razboritost političara, čija pronicavost zna predosjetiti nesiguran razvoj događaja" (Detienne i Vernant 2000: 42-3). To je, kažu Vernant i Detienne, "složen, no vrlo koherentan skup mentalnih stavova i intelektualnih ponašanja", stabilan za cijelog trajanja helenizma, koji u sebi: "spaja pronicavost, mudrost, slutnju, gipkost duha, varku, snalažljivost, oprez, oportunizam, različite vještine i dugo

vremena skupljano iskustvo. Metis se primjenjuje na prolazne, nestalne, zbunjujuće i dvosmislene stvarnosti, koje niti se daju točno izmjeriti niti egzaktno izračunati, a nisu podložne ni strogoj logici. No na slici misli i znanja koju su izradili filozofi (…) sve kvalitete duha koje sačinjavaju metis (…) najčešće su (…) gurnute u sjenu, izbrisane iz carstva pravog znanja i svedene, ovisno o okolnostima, na razinu puke rutine, nesigurne inspiracije, nestalnog mnijenja ili pak jednostavno na razinu čistog opsjenarstva." (2000: 7)

Već učestalost potrebe da se metis, u nedostatku adekvatnijeg termina, opiše ili otpiše kao logika opsjenarstva nuka na usporedbu s Držićevim negromantom – s implikacijom da filozofija logiku Držićeva Dugog Nosa ne može nego gurnuti u sjenu i izbrisati iz sfere svoga znanja, i s implikacijom da se Držićev negromant zato, kao kakav simptom, formira oko logike koju filozofija želi obezvrijediti ne bi li se uopće konstituirala kao filozofija.[6] S druge strane, a nakon gornjeg citata, neadekvatno je uopće ponavljati da bi Pomet bio savršen primjer metis. Jer, kako kažu Vernant i Detienne, "kad se individuum obdaren metis – radilo se o božanstvu ili čovjeku – suoči s višestrukom, promjenjivom stvarnošću, čije je neograničene, polimorfne snage čine gotovo neuhvatljivom, on njome jedino može vladati (…) ukoliko se pokaže još višestrukiji, još pokretniji, još polivalentniji nego njegov protivnik" (2000: 8).

Nije pritom nevažno što metis privilegira predznanje i tehniku, odnosno tehniku kao predznanje budućnosti. Tehnika je, naime, platforma za proizvodnju zamislivih budućnosti, ali, upravo zato, i mjesto gdje se formiraju buduće zamislivosti. Takvo predznanje naziva se prometeja (*promētheia*) i u mitologiji odgovara djelokrugu Prometeja; i opet, nije nevažno što je u grčkoj mitologiji upravo Prometej odgovoran za tehnologiju humanoga, odnosno za tehnološko kao poziciju gdje se određuju granice između humanoga i ne-humanoga. To zauzvrat i opet odgovara djelokrugu i interesima Držićeva negromanta; odgovara, međutim, i djelokrugu i interesima Pometa ondje gdje Pometove makinacije svaki put iznova prazne ostale figure od neke zamislive subjektivnosti, te ih razotkrivaju kao mehanizam općenitije narativne mašinerije. Niti je nevažno što, potisnuta u filozofiji, takva metis preživljava u sferi upravljanja polisom, kao *politika* i kao logika *tržišne ekonomije*: jer su upravo te sfere formativne za Dubrovačku Republiku kao politički i ekonomski projekt.

To, naravno, otvara vrata cijele nove analize (nove Indije?) vezane uz Dubrovačku Republiku i uz njezinu književnost (kao poziciju gdje se pamti drugdje neza-

[6] U uvodu svoje studije Vernant i Detienne opetovano spominju problem filozofije da vrednuje i uključi metis: "Uglavnom je točno ako se kaže da su filozofsko pisanje i učenje, kakvo se razvilo tijekom četvrtog stoljeća, označili prekid s modelom inteligencije za koji se ipak čini, premda je nastavio djelovati na širokim područjima poput politike, vojne vještine, medicine i obrtničkih vještina, da je istisnut i obezvrijeđen u usporedbi s onim što odsada predstavlja fokus helenističkih znanosti" (2000: 8). Gotovo da bi se moglo reći da je metis ekonomski problem filozofije – baš kao što u istoimenome eseju Freud mazohizam opisuje kao ekonomski problem psihoanalize.

pamtiva metis). Vrijedi to ponajprije zato što *raison d'État* kakav se formira tokom 16. stoljeća, dakle u Držićevo vrijeme, privilegira upravo taj tip inteligencije ili racionalizacije; s druge strane, upravo je takav *raison d'État* u podlozi političkih i ekonomskih implikacija kapitalizma – u podlozi političkih i ekonomskih implikacija onoga što danas definiramo kao humano, kao živo, kao vrijednost ili kao znanje. O tome ću u ovome tekstu više govoriti kasnije. Zasad tek dvije stvari koje ne mogu ne spomenuti, možda kao anticipaciju čitanja koje će tek uslijediti, ili možda čitanja koje ovdje, i opet, ne mogu ne obećati. Prvo, *metis*, kako je opisuju Vernant i Detienne, odgovara djelokrugu same geneze kod orfičkih teologa; drugim riječima, geneza kao takva odgovara specifičnoj logici lukave inteligencije.[7] Simptomatično je u tome smislu što je upravo geneza (ljudi nahvao, ali, ispostavlja se, zapravo ljudi uopće) najvredniji sekret negromantske tehnike, pa se *Dundo Maroje* i time organizira kao provokacija, priziv, usporediv s provokativnom logikom *metis*. Drugo, upravo Vernantove i Detienneove studije o *metis* (prije svih one o Prometeju, gdje se prometeja analizira kao logika lukavoga *pred*znanja, odnosno kao tehno*logija* budućnosti i, istom mjerom, kao *bio*tehnologija) provokacija su u podlozi filozofije Bernarda Stieglera, gdje filozofski očevi (u Stieglerovu slučaju, prije svih Heidegger i Derrida) mogu preživjeti jedino kao tehnologija, kao prometejska ili dedalska proteza misli gdje se svaki put iznova dekonstruira opreka između humanoga i ne-humanoga, živoga i mrtvoga. I zato, a kad već govorim o provokaciji, možda je ono što obećavam zapravo stieglerovsko čitanje *Dunda Maroja* (i obrnuto).

To zauzvrat predstavlja problem za svaku kulturnu ili književnu povijest koja teži uključiti Držića, posebno ako Držića teži prepoznati kao sebi nosivu figuru – a to jest slučaj s hrvatskom kulturnom i književnom poviješću, posebno u 20. stoljeću. Držić, naime, tako obdaren metis, nužno obezvređuje interese svake književne povijesti koja ga u sebe teži uključiti jer joj postavlja izazov da, kao vlastiti predmet, uključi vrijeme prometeje i tehno*logiju*; upravo zato, svaka naracija koja sebe prepoznaje kao povijest ili kao genealogiju, Držića, ako ga već ne može zaboraviti, mora barem u stanovitoj mjeri tretirati kao skandal i provokaciju. U tome smislu, ako Držić za filozofiju pamti tip racionalnosti koji filozofija može uključiti samo kao čist dug (logiku budućih zamislivosti), za povijest pamti vrijeme koje povijest teži zaboraviti da bi se uopće konstituirala kao disciplina. Zato je i za filozofiju i za povijest, a kad je o Držiću riječ, indikativna opaska o načinu na koji se za ljude slaže metis: prometeja se, kažu Vernant i Detienne, "u ljudi nikad ne pojavljuje bez svoje suprotnosti. Prometej, onaj koji misli unaprijed, ima brata blizanca – svojeg dvojnika i svoju suprotnost – Epimeteja, onoga koji razumije pošto se nešto zbilo" (2000: 18).[8]

[7] To je djelokrug *metis* i božice Metide već kod Hezioda, jer su "Metidine veze s promišljenom razboritošću i oštroumnom mišlju omogućile (...) toj prvotnoj Sili da bude obdarena osobitom inteligencijom, vrlinom predumišljaja, i da tako utjelovi djelo geneze na dvije razine, kozmičkoj i mentalnoj" (Detienne i Vernant 2000: 120).

[8] Nipošto slučajno: Stiegler svoju *filozofsku* studiju o tehnici i vremenu podnaslovljuje kao *Defekt Epimeteja*.

Ako je tako, tada se sfere politike i trgovine, gdje metis *preživljava*, organiziraju kao mašinerija onkraj kontrole ljudskoga; štoviše, tada su politika i trgovina mašinerija gdje se uopće odlučuje djelokrug ljudskoga – a što je i opet pretpostavka fundamentalna za narativni djelokrug *Dunda Maroja*.

Tu je poticajan komentar Josipa Torbarine, i to upravo u tekstu u kojemu pokušava izići na kraj s vezom između Držića i Shakespearea – s vezom, dakle, koja umjesto genealogije privilegira logiku hamletske seanse, ali u onoj mjeri u kojoj pojava sablasti Hamletova oca odgovara djelokrugu Držićeva negromanta. Torbarina tako 1967. godine ističe da Držić nije "ni u svojoj zemlji bio ona živa snaga koju predstavlja danas. Do nedavna ljudi su mu odavali počast, diskretno ga čitali u školama i obožavali kao mrtvog klasika" (1997: 62-3). Pa nastavlja: "Bilo je to tek tridesetih godina ovoga stoljeća, godine 1938. da budemo sasvim točni, kad je *Dundo Maroje*, zahvaljujući gotovo isključivo briljantnoj, iako možda suviše slobodnoj adaptaciji Marka Foteza, krenuo iz Zagreba na svoj triumfalni put po cijeloj našoj zemlji i preko njezinih granica" (1997: 63). Torbarinina retorika ovdje gotovo zazorno priziva upravo uvjete hamletske seanse, i opet, u onoj mjeri u kojoj pojava sablasti Hamletova oca odgovara djelokrugu Držićeva negromanta. Držiću je donedavna manjkala živa snaga i zato je bio mrtav, da bi tridesetih oživio, zahvaljujući isključivo briljantnoj intervenciji koja je za književnu povijest, doduše, "suviše slobodna" – koja je, dakle, transgresivna u odnosu na zakone genealogije nužne da bi se književna povijest legitimirala kao stanovita logika, i kao disciplina. Budući, međutim, da je Držić danas tako živo snažan, ono što se danas proizvodi kao književna povijest pod stalnom je prijetnjom da se samoprepozna kao proizvod te seanse oživjeloga mrtvaca, a ne kao legitimna disciplina. Štoviše, kad Torbarina apostrofira da su Držića donedavna čitali i štovali ljudi, on dopušta implikaciju da Držić nije čovjek, i da njegova živa snaga danas, koja je uslijedila poslije smrti, dekonstruira ne samo opreku između živoga i neživoga, već i između humanoga i ne-humanoga; uostalom, kad kaže da su Držića do nedavna čitali ljudi, ali pritom "mi" pišemo o Fotezu, oživljenju Držića i njegovu trijumfu po "našoj" zemlji, sama Torbarinina gramatika dopušta implikaciju da "mi" nismo ili barem nismo više ti "ljudi", da smo ljudi nahvao, da se duž samih "nas" dekonstruira granica između živoga i neživoga, humanoga i ne-humanoga.

Ovdje se možda najjasnije pokazuje vrijednost Šoljanova teksta "Tako je govorio Tripe" za čitanje Držića. Dok opisuje muku dopisivanja epiloga *Dundu Maroju*, Šoljan zaključuje da je Držića možda moguće pamtiti jedino kao *Gonzagovo umorstvo* u *Hamletu*:

"Držićev *Dundo*, recimo i to, nije za nas naprosto jedan dramski tekst između mnogih, niti samo kazališna predstava kao svaka druga. Htjeli mi ne htjeli, u ovo kratko vrijeme svog obnovljenog života na pozornicama, *Dundo* je postao mnogo više od toga. Kad se podigne zastor na novu postavu *Dunda*, oči se gledatelja ustremljuju na nju s brojnijim i drukčijim interesima nego što je puki rad jednoga re-

datelja ili kreacije nekolikih glumaca. Pa sam tako zamislio da mi možda uopće više i ne prikazujemo *Dunda Maroja* nego zapravo prikazujemo komad u kojem je *Dundo Maroje* interpoliran onako kako je "Gonzagino [sic!] umorstvo" interpolirano u *Hamletu."* (1992: 121)

Naoko, moglo bi se pomisliti da je Šoljan tu epimetejski promašio jer takva performansa *Dunda Maroja* u kulturnoj memoriji odgovara prije onome što u *Hamletu* čini sablast Hamletova oca: kao prikaza, kao stanoviti manjak oko kojega se uopće formira subjekt sa svojom memorijom, sa svojim bazično nerazrješivim žalovanjem.[9] Drugim riječima, kad se podigne zastor na novu postavu *Dunda*, mi smo, baš kao Hamlet, u poziciji da možemo komunicirati samo sa sablašću onoga što zamišljamo da jest *Dundo Maroje*, a što trajno destabilizira granicu između onoga što jest i onoga što nije, te između onoga što jest i što je bilo. Štoviše, to se događa jer su naši interesi, kaže Šoljan, već unaprijed brojniji od svakoga pojedinačnog čitanja, pa se svaka pojedinačna invokacija Držića (pa tako i Šoljanova) unaprijed formira kao dug u odnosu na općenitiju ekonomiju sablasnoga.

Ipak, spomenom *Gonzagova umorstva* Šoljan detektira poziciju unutar samoga *Hamleta* gdje se preispituje takva vrijednost sablasnoga: Hamlet, naime, postavlja *Gonzagovo umorstvo* ne bi li podsjetio Klaudija na bratoubojstvo, i, promatrajući rad Klaudijeve memorije, provjerio govori li mu sablast istinu o svojoj smrti. Hamlet, dakle, odlučuje postaviti *Gonzagovo umorstvo* jer mu instrukcija sablasti nije dovoljna, jer je takva instrukcija možda defektna – jer Hamlet ne pristaje na sablasno ondje gdje se logika sablasnoga postavlja kao logika oca/ zakona/ instrukcije. Štoviše, *Gonzagovo umorstvo* pokazuje da Hamlet privilegira ono što će mu reći stričeva epimeteja (*epimētheia*), dakle rad stričeve memorije, u odnosu na ono što mu govori duh oca: drugim riječima, Hamlet instrukciju želi dobiti od strica ocoubojice, jer mu instrukcija sablasti nije dovoljna, pa se s *Gonzagovim umorstvom* pokazuje da je Klaudije, a ne sablast, ma kako paradoksalna instancija očinskoga kao zakona i kao instrukcije. S obzirom, međutim, da su taj zakon i ta instrukcija u službi ubijanja strica kao nositelja i toga zakona i te instrukcije i takvoga vrednovanja, *Hamlet* se zapravo postavlja kao pozicija obezvređenja očinskoga kao logike. S *Gonzagovim umorstvom* sablasno se tako u *Hamletu* premješta u samu mnoštvenost očeva mobiliziranih na granici

[9] I opet dvije napomene, ponajprije kao podsjetnik kako bih ovaj argument željela razviti – kao podsjetnik kakvu budućnost ovoga argumenta želim. Prvo, ako se Hamlet u svome komadu formira prije svega oko bazično nerazrješivog žalovanja, tada to žalovanje odgovara melankoliji, a ne žalovanju, barem kako žalovanje i melankoliju opisuje Freud u "Trauer und Melancholie" iz 1917. Budući da melankolija u tome Freudovu tekstu markira sam konceptualni limes psihoanalize – jer je, a za razliku od žalovanja, kroz psihoanalizu neproradiva – to u pitanje dovodi ono mjesto gdje Jacques Lacan upravo kroz figuru Hamleta pokušava naslijediti Freuda kao oca psihoanalize, dakle vlastitoga oca. Mogla bih zato reći, u toj budućnosti ovoga argumenta, da Lacanova analiza *Hamleta* ponavlja fundacijski problem *Hamleta* kao fundacijski problem same psihoanalize.

između živoga i mrtvoga (sablast, Gonzago kao uloga, glumac u ulozi Gonzaga, Hamlet u ulozi režisera/ instruktora...), pa se logika očinstva obezvređuje u korist stanovite *mašinerije* postajanja.

Tako *Gonzagovo umorstvo* (a koje Šoljan apostrofira kao logičnu spregu s Držićem) ujedno obezvređuje filozofsku i psihoanalitičku upotrebu *Hamleta* kao specifične logike očinskoga, a u korist onakve sprege filozofije i psihoanalize koja obezvređuje očinsko kao logiku. Mislim tu prije svih i opet na Gillesa Deleuzea. U *Kritici i klinici*, na primjer, Deleuze komentira način na koji Dedalus u Joyceovu *Uliksu* preuzima Hamletov odnos s ocem kao "legal fiction", ali – za razliku od Lacana i Derride, koji računaju na zakonodavnost te fikcije – apostrofira njezinu ništavnost (1993: 108). Zauzvrat, upravo je *Gonzagovo umorstvo* pozicija gdje se Hamlet do kraja pokazuje kao instancija lukave inteligencije: režiser, nositelj prometeje, tehnolog, mašina budućnosti komada, usporediva u svojim makinacijama s Pometom.[10] I zato je logično što nakon *Gonzagova umorstva* Hamlet/ sin može samo umrijeti, da bi vlastitome komadu proizveo budućnost sablasnoga suviška, koja odgovara upravo budućnosti kakvu u slučaju *Dunda Maroja* opisuje Šoljan: svaka postava *Hamleta* odgovara zapravo načinu na koji Hamlet postavlja *Gonzagovo umorstvo*.

Krug umjesto kraja

Upravo ovdje ne mogu se ne vratiti Šoljanu ne bih li možda zatvorila krug prema početku ovoga teksta: možda je to jedina legitimna opcija za tekst koji počinje sa sumnjom u epilog. Uostalom, možda je takav krug jedina legitimna opcija za tekst koji počinje referencijom na krugovaše, pa čak i ako se radi o dosjetki – jer ne zaboravljam vrijednost dosjetke i za krugovaše i za Držića i za Freuda. Ne zaboravljam, nadalje, ni strukturnu vrijednost kruga za dosjetljivce kod starih Grka, jer je upravo krug figura predznanja, intuicije, memorije budućnosti: *metis*, kažu Vernant i Detienne, podrazumijeva "vrijednosti koje se (...) pripisuju krivulji, svemu podatnom i svinutom, neizravnom i dvosmislenom u opreci prema onom ravnom, izravnom, krutom i jednoznačnom", a te vrijednosti "kulminiraju u predodžbi kruga, u vezi koja je savršena jer se u potpunosti zatvara sama u sebi, bez početka ili kraja, prednje ili stražnje strane, a koja je u svojoj vrtnji i pokretna i nepokretna, krećući se istovremeno u oba smjera". Citiraju pritom Pseudo-Aristotela koji "zapanjujući učinak 'mašina' kojima se koristi ljudska domišljatost objašnjava svojstvima kruga: sjedinjujući u sebi svojom trajnom i zatvorenom zakrivljenošću više suprotnosti koje

[10] Glumljeno ludilo, formativno za Hamleta, također spada u repozitorij postupaka lukave inteligencije. Vernant i Detienne primjerice cijelo poglavlje posvećuju analizi hinjenoga ludila Antiloha u *Ilijadi* (2000: 13-26). Hamletova gluma ludila, nadalje, anticipacija je glumljenoga *Gonzagova umorstva*, pa se ludilo izlučuje kao stanovito predznanje u podlozi tehnologije, kao znanje nedopustivo u režimu očinskoga – usporedivo u tome smislu s deficijencijom razumskoga koju Držićev negromant pripisuje ženama i oživjelim žviratima, ondje gdje su i žene i žvirati svedivi na *mašine* postajanja.

rađaju jedna drugu, krug se čini najneobičnijom, najčudnovatijom stvari na svijetu, (...) imajući pritom moć koja je s onu stranu uobičajene logike". Inteligencija se, drugim riječima, "mora uz pomoć vlastite fleksibilnosti i sama pretvoriti u stalni pokret, polimorfnost, obrat, himbu i dvoličnost". Što ovdje ne mogu ne spomenuti već zato što i ovaj tekst i Šoljanova intervencija u *Dunda Maroja* kruže upravo oko Držićevih negromanata i trgovaca: jer su, prisjetimo se, "verbalne varke sofista koje protivnikove snažne argumente okreću protiv njega samog" umijeće istoga reda kao i "umijeće bankara i *trgovca* koji, poput *opsjenara*, stvaraju novac ni iz čega".[11]

Zato ne čudi što Pomet u Šoljanovu pseudoepilogu – ako komad mora završiti – biva stjeran uza zid i pozvan na odgovornost: što dakle zauzima poziciju koja je, za većinu krugovaških (anti)junaka, ekvivalentna smrti. S jedne strane, to pokazuje posebnu, dodanu vrijednost Držića za analizu krugovaške poetike, i obrnuto, to pokazuje posebnu vrijednost krugovaša za analizu Držića, upravo ondje gdje i Držić i krugovaši zakrivljuju svaku domislivu genealogiju hrvatske književnosti i proizvode pristup njezinoj mašineriji, njezinoj mnemotehnologiji. (Zato na početku ovoga teksta i kažem da je Šoljanov "Tako je govorio Tripe" jedino legitimno mjesto gdje uopće mogu zamisliti početak vlastitoga teksta o Držiću.) S druge strane, takva dodana vrijednost Držića za krugovaše pretpostavlja da prijetnja smrću nužno odgovara mogućnosti da se uopće završi s "prodavanjem priče", radilo se o Pometu, (Šoljanovu) Hamletu ili množini krugovaških (anti)junaka.

Uz Šoljanov šekspirski esej o Držiću, za tu je poziciju možda najsimptomatičnija Slamnigova *Bolja polovica hrabrosti*. *Bolja polovica hrabrosti*, naime, dvaput odbija završiti: tetina umetnuta novela nadomješta logičan kraj, i to nadomješta tek uvjetno, varijantom spiritističke seanse, dok ja-pripovjedač na kraju tek nastavlja bježati od odgovornosti. Pritom same zadnje riječi romana ("razuman uzmak – bolja polovica hrabrosti") zatvaraju krug prema naslovu, kao mjestu gdje roman počinje. Već zato, moglo bi se reći da je *Bolja polovica hrabrosti* jedini legitiman krugovaški tekst (i opet, jer ne zaboravljam vrijednost dosjetke i za krugovaše i za Freuda).

Nadalje, to mjesto spoja, odnosno degenealogizacije, i Slamnig crpi iz Shakespearea: "razuman uzmak – bolja polovica hrabrosti" citat je iz Falstaffova monologa u *Henriku IV*.[12] Štoviše, Falstaffov monolog na tome mjestu odgovara upravo poziciji Hamleta kao režisera *Gonzagova umorstva*, i poziciji vjertuoza Pometa: kad Falstaff tokom opasne bitke odglumi smrt ne bi li preživio, kaže da prevarant nije on, već je prevara umrijeti, jer je mrtvac tek varljiva slika čovjeka bez života koji ga čini. Stoga hiniti smrt, ako se time preživljuje, nije prevara, već istinita i savršena slika samoga života. Upravo je zato, kaže, razuman uzmak bolja polovica hrabrosti.[13]

---

11 Detienne i Vernant 2000: 41-2, kurziv T. J.

12 Prvi dio, peti čin, četvrti prizor. O narativnoj funkciji Falstaffova monologa u Slamnigovu romanu opširnije sam pisala u Jukić 2006.

13 Naravno, Falstaffov (i Slamnigov) sofizam pretpostavlja u tome smislu i stanovit uzmak razuma, odnosno uzmak onoga što je do toga časa vrijedilo kao razum; otud, uostalom, i vrijednost dosjetke za Freuda, te vrijednost psihoanalize i *metis* kao limesa filozofije.

Već je zato indikativno što se krugovaška poetika formira oko *množine* takvih (anti) junaka: većina krugovaških pripovjedača, naime, ne radi ništa ili gotovo ništa osim što prodaju priču ili priče dok, nalik na Pometa, ne ostanu pritjerani uza zid. Upravo izostanak svakoga rada u njihovim pričama, osim rada same fabulacije, omogućuje zauzvrat da se *svedu* na pričanje i prodavanje priča, da fabulacija svaki put iznova iskrsne kao uvjet preživljavanja. Pomet je u tome smislu modelativan: on renja dok god figure oko sebe uspješno svodi na figure vlastite pripovijesti, dok god im uspješno prodaje priču i proizvodi im budućnost – dok god uspješno radi ono što radi zapravo negromant u svome prologu. Pomet je utoliko i sam svediv na pripovjedno umijeće i pripovjedni uspjeh; ako je, međutim, na njih svediv, upravo su oni uvjet njegova preživljavanja. A upravo je to kritična točka i krugovaške logike: ako se fabulacija ili pak prodavanje priče postave kao okvir ili uvjet opstanka, tada se pitanja života ili smrti prestaju rješavati kao pitanja identiteta, subjekta, ontologije ili čak humanoga kao takvoga, već se svaki put iznova premještaju u pitanja tehnologije.

Takve su središnje figure Šoljanovih proza, od Mogora u *Izdajicama* do Angela u *Drugim ljudima na Mjesecu*; takav je, uostalom, Mali u Novakovim *Mirisima, zlatu i tamjanu*, koji ne radi ništa osim što prodaje priče Madoni, Erminiji, doktoru, maloj od švora i, naposlijetku, samome sebi (na primjer, dok Madoni čisti *jezik*), sve dok ga vlastita logika ne pritjera uza zid i dok ne pristane na subhumanu i hipomnestičku Madonu kao uvjet preživljavanja sebe. Podjednako je indikativno da svi ti pripovjedači, upravo kao Pomet, zaokupljenost prodavanjem priče sprežu s interesom za seks i za hranu. Seks, potencijalni seks, želja za seksom, opisi hrane, kuhanje, jedenje, pijenje... nisu pritom samo privilegirane teme njihovih i Pometove naracije, već istiskuju ili potiskuju ostale teme, u korist pozicije zapravo gdje fabulacija i dosjetka postaju usporedive ili spregnute sa seksom i s hranjenjem.

Tako isključivo spregnute sa seksom i hranjenjem, fabulacija i dosjetka se doslovce svode na uvjet preživljavanja; ta isključiva sprega, međutim, istom mjerom reducira seks i hranu na pitanje (bio)*tehnologije*, pitanje *proizvodnje* života, gdje se trajno destabilizira granica između živoga i mrtvoga, humanoga i ne-humanoga. S tim je u bliskoj vezi i karakteristika krugovaških proza kojoj nije posvećena dužna pažnja, a koja je vitalna za ustroj krugovaške poetike: većina ja-pripovjedača u tim prozama manja je i slabija od vlastitih naracija, pa se nerijetko stječe dojam da naracija preseže preko toga sebstva, i to kao mašinerija samoga njegova postajanja. Izrazit primjer toga i opet je *Bolja polovica hrabrosti*. Slamnigov ja-pripovjedač zaboravlja – i to zaboravlja "kao na smrt"! – i kako dolazi na početak priče romana (na prvi sastanak s klapom), i obećanje da će doći u Brestovje (kamo bježi na kraju), pa se stječe dojam da naracija pamti, i to pamti unaprijed, ono što ja-pripovjedač može evidentirati samo kao amneziju: stječe se, dakle, dojam da je naracija mašinerija postajanja nedoseziva unutar onoga što se može prepoznati kao samo njezino tvorbeno "ja". Tako krugovaška poetika, upravo ondje gdje se prepoznaje kao stanovita poetika, odnosno stilska formacija, odgovara gesti Držićeva negromanta kako je opisuje

Šoljan: svaki put kad se lukavi pripovjedač nađe stjeran uza zid, sama mašinerija stilske *formacije* otvara vrata (nove) pripovijesti.

Sablasno se tako i u krugovaškim prozama premješta u samu mnoštvenost figura na granici što je naracija stalno iznova mobilizira između živoga i mrtvoga, humanoga i ne-humanoga. Jednako je simptomatično što kod krugovaša, kao i kod Držića, to premještanje sablasnoga odgovara istovremenoj devalvaciji logike očinskoga: krugovaški pripovjedači u pravilu su bezočni. Namjerno se poigravam bezočnošću gdje mi ta riječ dopušta dosjetku o evakuaciji očinskoga, a da je to dopuštenje unaprijed bezočno, drsko, skandalozno – uostalom, baš kao obećanje krugovaške književnosti.

U *Boljoj polovici hrabrosti*, na primjer, legitimne očeve dopušta samo umetnuta novela. Kad se očevi i pojave u okvirnoj, ja-naraciji, oni su to kao predmet bezočne dosjetke: u Zitinoj obitelji djeca su očevima pisala pjesmice za rođendan, ovisno o tome "tko je već kada bio otac". U okvirnoj naraciji očevi mogu, doduše, iskrsnuti i kao sablasti, no te se sablasti pojavljuju u množini, tako da se sablasno i opet premješta u samu mnoštvenost, u evakuaciju onoga što bi trebalo biti očinsko kao zakon, logika ili ekonomija. Tako, kad Zita odvede klapu do stare zagorske kurije koje se jedva sjeća, ondje "svoj preproduljeni život" zajedno žive nominalni vlasnik zemlje i otac bivšeg kmeta, koji će zemlju naslijediti bude li bivšeg vlastelina izdržavao "do smrti" – smrti koja je, u svjetlu dvaput preproduljena života, očito već unaprijed deplasiran koncept. Naposlijetku, sam ja-pripovjedač, u času dok planira seks sa Zitinom nećakinjom, sluti moguću klopku (sluti, dakle, vlastiti mogući kraj, stjeranost uza zid) prihvati li da u tome odnosu postane nećakinjin "father-figure": pa "father-figure" implicira višestruku evakuaciju genealogije – kao smrt, kao incest i kao mogućnost da se jedna genealogija isprazni više od jedanput.[14]

U istome krugu, ja-pripovjedač *Mirisa, zlata i tamjana* formira se oko uspomene na mrtvoga strica upravo ondje gdje stric, i to mrtav, može dvaput obilježiti neprisutnost očinske figure, i gdje i stric i smrt, ali i samo to *dvaput*, provociraju dekonstrukciju logike očinskoga. Već zato Novakov ja-pripovjedač ne može se nego zvati Mali, jer se cijeli formira oko te evakuacije (identiteta). Usto, zamisliv početak *Mirisa, zlata i tamjana* kao *romana*, i to romana formativnoga za hrvatsku književnost poslije Drugog svjetskog rata, trajno se izmješta u ranije Novakove proze. Mislim tu prije svega na *Izgubljeni zavičaj*, gdje se proizvode, i to u pluralu, zamislivi počeci fabule *Mirisa, zlata i tamjana*, no gdje okupljene proze zastaju na pola puta između zbirke novela i mogućnosti da taj zbroj postane rodno mjesto romana. Tako same te proze, svaki put iznova, problematiziraju moguću genealošku sponu između novele i okupljanja većega broja novela u roman, pa sama struktura *Izgubljenog zavičaja* onemogućuje generičko prepoznavanje, odnosno logiku očinskoga kad je o žanru riječ.

[14] Vidi Slamnig 1981: 18, 66, 35.

U tome smislu, sintagma "izgubljeni zavičaj" odnosi se jednako na pripovjedača, koji je izgubio zavičaj, i na izgubljenu zavičajnost žanra. Štoviše, taj se zavičaj može izgubiti više od jedanput, kako to pokazuje nedosezivi početak kasnijega Novakova *romana*, pa se pitanje genealogije svaki put iznova premješta u sferu fantazmatskoga, a u korist narativne mašinerije koja – svaki put iznova – preseže preko zamislive generičnosti. S tim u vezi, čitatelj koji pamti *Izgubljeni zavičaj* sjetit će se da je stric (Maloga) incestuozan i da želi spavati s vlastitom nezakonitom kćeri. S obzirom da Mali, kao ja-pripovjedač, također bilježi seksualni impuls prema stričevoj nezakonitoj kćeri, pokazat će se da je pozicija gdje Mali nasljeđuje strica upravo pozicija incesta – dakle, pozicija evakuacije očinskoga kao logike, zakona i ekonomije, ujedno pozicija gdje seksualna mašinerija, svaki put iznova, preseže preko zamislive generičnosti. Što tada i kod Novaka zatvara krug seksa i naracije kao mašinerijā istoga reda.[15]

Biopolitičko i *raison d'État*

Ako se pitanja života i smrti tako prestaju rješavati kao pitanja identiteta, subjekta, genealogije ili čak humanoga kao takvoga, već se svaki put iznova premještaju u pitanja tehnologije – ako, dakle, pitanja života i smrti računaju na stanovit uzmak onoga što je do toga časa vrijedilo kao razum i kao humano, na logiku prometeje kao budućnosti koju filozofija može vrednovati samo kao vlastiti limes – tada (zapadna) filozofija problem biopolitičkoga možda ni ne može zamisliti nego kao dug i kao zakašnjenje. To su možda najinteresantnija vrata što ih ovaj tekst otvara, vrata uostalom uvelike usporediva s vratima Indija što ih otvara negromant u Šoljanovu pseudo-epilogu *Dundu Maroju*.

Ta mogućnost dobiva na vrijednosti imamo li na umu da je takva prometeja formativna za razum što ga implicira *raison d'État*. U predavanjima o rođenju biopolitike Michel Foucault, na primjer, ističe da se biopolitika, kao koncept i kao interesna sfera, rađa u uskoj sprezi s upravnom vlašću kakvu obično povezujemo s prevlašću tržišne ekonomije, dakle s kapitalizmom. Foucault pritom opisuje *raison d'État* kao poseban "tip racionalizacije" u toj upravnoj praksi, koji na državu računa kao na nešto što istodobno postoji, ali još ne postoji dovoljno, pa se *raison d'État* postavlja "kao praksa, ili radije kao racionalizacija prakse", između države kao stanja i države kao nečega što tek treba izgraditi (2008: 3-4). Prihvatimo li Foucaultov opis, sam *raison d'État*, dakle, pretpostavlja tip racionalizacije koji zapadna filozofija može uključiti

[15] Štoviše, sintagma "izgubljeni zavičaj" formira se kao fantazma *unaprijed* uzmemo li u obzir da "izgubljeni zavičaj" usko korespondira i s etimologijom i s djelokrugom Freudova pojma *das Unheimliche*. Uostalom, prva Novakova novela, *Badessa madre Antonia*, pozicionira ja-pripovjedača i strica, koji tokom priče umire, kao pretendente na nedopustivu seksualnost iste – majke. Nije neinteresantno da u toj potencijalno hamletskoj strukturi nedostaje upravo *father-figure*, odnosno da se sablasno i legitimno premještaju u glas časne majke iz parlatorija, majke kojoj su vlastita djeca nedopuštena, majke koja, priča kaže, tuđu djecu ubija.

samo kao limes, čime filozofija sebe nužno organizira kao stalnu krizu političkoga i, istom mjerom, kao krizu biopolitičkoga. (Pritom je svakako simptomatično da Vernant i Detienne upravo takvu logiku, logiku prometeje, opisuju kao tip racionalnosti koji, jednom isključen iz antičke filozofije, preživljava u trgovini i politici.) Štoviše, taj tip racionalizacije, kaže Foucault, pretpostavlja državu koja više "ne mora biti dobrohotna prema svojim podanicima, niti s njima uspostavljati odnose kakvi vladaju između očeva i djece, dok je u srednjem vijeku ta očinska uloga uvijek bila vrlo izrazita i naglašena. Drugim riječima, država nije kućanstvo, crkva niti carstvo. Država je specifična i diskontinuirana stvarnost. Država postoji jedino za sebe i u odnosu prema sebi, neovisno o pokornosti koju možda duguje drugim sistemima, kakvi su priroda ili Bog. (...) Država postoji samo kao države, u pluralu" (2008: 4-5).

Gotovo je *unheimlich* koliko Foucaultov opis toga tipa racionalizacije odgovara ustroju *Dunda Maroja*: od evakuacije očinskoga kao logike, zakona i ekonomije, do pluralnosti spregnute s *raison d'État*. U tome smislu jednako je indikativno što se takav *raison*, kaže Foucault, formira tokom 16. stoljeća – u vrijeme, dakle, kad nastaje *Dundo Maroje*, u vrijeme afirmacije tipa racionalnosti u podlozi politike i ekonomije Dubrovačke Republike. To je važno za čitanje *Dunda Maroja*, jer u tome slučaju Držićeva komedija nije samo proizvod Dubrovačke Republike, već je prije svega njezina modelativna naracija i primjerna priča, model same racionalizacije oko kojega se Dubrovačka Republika, kao projekt, uspostavlja. Uzmemo li u obzir konzekvencije takve mogućnosti samo za književnu povijest, to bi značilo da se *Dundo Maroje* prema ostatku dubrovačke književnosti odnosi kao što se prolog Dugog Nosa odnosi prema ostatku Držićeva komada. Ili, parafraziram li komentar Frana Čale, s početka ovoga teksta, s *Dundom Marojem* počinjalo bi svako kritičko čitanje dubrovačke književnosti. Istom mjerom, to bi značilo da *Dundo Maroje* u modernoj hrvatskoj kulturnoj povijesti zauzima mjesto koje u Freudovoj psihoanalizi zauzima priča o Edipu.[16]

Istom bi se mjerom, međutim, vrijedilo zapitati što *Dundo Maroje* radi Foucaultovoj tezi o *raison d'État* i rođenju biopolitike, ako tako bez otpora zauzima inače prazno mjesto *njezine* modelativne naracije. Komparativna analiza Foucaultovih predavanja o rođenju biopolitike i Držićeve komedije, naime, otkriva poziciju koju je Foucault morao isključiti ili zaboraviti da bi *raison d'État* legitimirao kao rodno mjesto biopolitike: odnos između biopolitike i tipa racionalizacije u *raison d'État*, kakav opisuje Foucault, odgovara upravo odnosu *metis* kod starih Grka, koja

[16] Aludiram ovdje na tezu Shoshane Felman, da je priča o Edipu primjerna priča psihoanalize. Kad je o Držiću riječ, to mi je važno ne samo zato što i psihoanaliza pretpostavlja krizu logike očinskoga kao modelativnu naraciju, već prije zato što je takvim pristupom Edipu, kaže Felman, Freud doveo do dotad nepoznate "*transformacije naracije u teoriju*". Ona pritom naglašava da se ne radi samo o transformaciji *pitanja* koja priča postavlja, već o transformaciji samoga *statusa* pripovijesti; o činjenici da psihoanaliza u "pripovjedne idiosinkrazije" investira moć generalizacije, da naracija zadobiva "teorijsku validnost" (1994: 77, kurziv S.F.).

preživljava kao tip racionalizacije formativan za *polis* i politiku, i biotehnologije, koja računa na isti tip racionalizacije u mitovima o tehnologiji humanoga, kakvi su mitovi o Dedalu i Prometeju. Štoviše, komparativna analiza Foucaulta i Držića otkriva da je takav zaborav možda bio nužan, da bi se predavanja o biopolitici uopće formirala kao povijest ili kao prikaz *genealogije* stanovitoga političkog znanja, jer bi u suprotnome ta predavanja bila pod trajnom prijetnjom da sebi formativno obećanje memorije razotkriju kao mnemoniku, tehniku, kao sebi konstitutivan tip *racionalizacije*.

S obzirom da se radi o tipu racionalizacije, bilo bi logično pretpostaviti da je upravo filozofija privilegirano mjesto gdje se on pamti, odnosno da filozofija može pamtiti tip racionalizacije koji povijest mora zaboraviti da bi se uopće konstituirala, kao disciplina. Ipak, a upravo u svjetlu činjenice da se može organizirati kao svojevrstan arhiv logike budućnosti, konstitutivne za taj tip racionalizacije, filozofija tu budućnost (obećanje onoga što će se tek moći formirati kao život, ili kao humano, ili kao država, ili kao obećanje) može bilježiti samo kao zakašnjenje, kao čisti dug.

Upravo je to pozicija za *kritičko* čitanje filozofskih tekstova koji problematiziraju političke implikacije filozofije; mislim tu prije svega na Derridine *Sablasti Marxa*. U tome smislu, logično je što Derrida zajedno analizira obećanje budućnosti, formativno za marksizam, i kapitalističku ekonomiju, kao također formativnu za marksizam, uvodeći *hantologie* kao logiku sablasnoga koja zauzima mjesto što ga u toj analizi teži ali ne može zauzeti ontologija, odnosno *ontologie*.[17] U mojoj analizi, međutim, možda je još važnije što u podnaslovu svoje studije Derrida ističe upravo stanje duga kao stanje koje odgovara i obećanju budućnosti marksizma i kapitalističkoj ekonomiji.[18] Ono što Derrida ne apostrofira – a što mi se također čini profitabilnom mogućnosti što je otvara ovaj tekst – jest da je to stanje duga zapravo *formativna memorija* filozofije, da se u tome smislu sama filozofija organizira ne kao sablasno vrijeme seanse koju za Hamleta režira duh njegova oca (a što bi bila nosiva pretpostavka Derridine *hantologie*), već kao vrijeme Hamletova žalovanja. U tome smislu, kritičko čitanje Derridinih *Sablasti Marxa* počelo bi povratkom Freudovim tekstovima o žalovanju, prije svega već spomenutome tekstu o žalovanju i melankoliji iz 1917.[19]

---

17 Vidi Derrida 1993: 31.

18 Način na koji Šoljan, kad piše "Tako je govorio Tripe", spreže u dosjetku *Hamleta*, Držića i aluzije na retoriku socijalizma neodoljivo podsjeća na Derridinu gestu. Zvuči li ta mogućnost skandalozno, napomenula bih da u naslovu Šoljan priziva Nietzschea ne bi li svoju dosjetku spregnuo s filozofijom. Pri čemu nije nevažno da je i Derridi i Foucaultu (i Deleuzeu) Nietzsche privilegirana figura filozofije.

19 Simptomatično je u tome smislu što Bernard Stiegler (inače Derridin učenik) ponavlja da se slutnja i predznanje, oko kakvih se formira prometeja, uvijek sprežu s epimetejom, nerazmišljanjem ili naknadnim razmišljanjem, na isti način na koji se u grčkom mitu sprežu vidoviti Prometej i zaboravni Epimetej, Prometejev brat blizanac. Pritom su i prometeja i epimeteja "figure temporalizacije"; upravo se oko epimeteje, kaže Stiegler, formiraju i koncept slaboumosti i koncept mudrosti (1998: 16). Stieglerova argumentacija tako računa

U tome slučaju, književnost – ovdje, dispozitiv u koji se sprežu (Šoljanov) *Dundo Maroje*, (Šoljanov) *Hamlet* i krugovaške proze – organizira se kao limes, kao stanovita organizacija mišljenja koju filozofija samo sa zakašnjenjem može prepoznati kao slutnju vlastitoga stanja.

Osobno, voljela bih proanalizirati što to vrijeme radi filozofiji; voljela bih također proanalizirati što to vrijeme radi književnosti, kako se to književnost organizira kao memorija budućnosti filozofije, kao njezina tehnologija, njezina mašina postajanja. Jasno mi je da ovaj tekst o Držiću i Šoljanu tek naznačuje moguće granice takve analize; drugim riječima, jasno mi je da ovim tekstom, sebi, obećavam jedino dug, dug usporediv s čistim dugom Šoljana kad *Dundu Maroju* ne može proizvesti epilog. Štoviše (ili, zapravo, što *manje*), jasno mi je da ovim tekstom *sebe* obećavam jedino kao dug, da moja vlastita želja da proanaliziram to sablasno vrijeme zakašnjenja nije, ili barem nije ponajprije, moja, vlastita i osobna.

Možda sam upravo tu najbliže ženi kako je opisuje Držićev negromant, i njezinoj *političnosti*. Naime, želja da proanaliziram mašineriju postajanja – jer mi strojevi, pa i oni analize, "taki mrtvi ne valjaju ništa" – znači istodobno da pristajem da takva analiza trajno rastoči sve što, sada, uopće mogu zamisliti kao granice sebe. U tome smislu, ta moja želja unaprijed je politična, unaprijed računa na intervenciju izvan sfere osobnoga, vlastitoga, subjektivnoga.

U svojoj filozofiji, Gilles Deleuze takvu ženu opisuje kao mašinu postajanja; u Deleuzeovoj filozofiji takva žena političkome i biopolitičkome radi ono što književnost može napraviti filozofiji. Prisjetim li se ovdje da su najinteresantnija vrata koja ovaj tekst otvara ta da filozofija prometeju može upisati samo kao dug i kao zakašnjenje (sebe), i ova referencija na Deleuzea vraća me postavci da se politika i biopolitika uopće zamislive unutar zapadne filozofije formiraju oko duga i zakašnjenja.

Otvorimo li ta vrata, danas, kad se rapidno brišu postojeće granice moga i tvoga, živoga i neživoga, čitanje Držića postaje neprocjenjiva lekcija iz preživljavanja.

Literatura

Čale, Frano, "O životu i djelu Marina Držića", Marin Držić, *Djela.* Prir. Frano Čale. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1987. 9-168.

Čale, Morana, "Tuj ne ima imena moje i tvoje[3.] Talijanski i Držićevi prolozi", u zborniku Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XI. Gržić danas. Epoha i naslijeđe; ur. C. Pavlović i V. Glunčić-Bužančić, Split - Zagreb, 2009. str.261-272.

Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*. *L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale.* Paris: Galilée, 1993.

upravo s dugom i zakašnjenjem filozofije; ono što sam Stiegler pritom zaboravlja, međutim, jest pozicija gdje se epimeteja spreže sa žalovanjem.

Detienne, Marcel i Jean-Pierre Vernant, *Lukava inteligencija u starih Grka*. Zagreb: Naklada MD, 2000.

Držić, Marin, *Djela.* Prir. Frano Čale. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1987.

Felman, Shoshana, "Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis", *Psychoanalytic Literary Criticism.* Ur. Maud Ellmann. London i New York: Longman, 1994. 76-102.

Foucault, Michel, "Nietzsche, Freud, Marx". *Transforming the Hermeneutic Context: From Nietzsche to Nancy.* Ur. Gayle L. Ormiston i Alan D. Schrift. Albany: State University of New York Press, 1990. 59-68.

Foucault, Michel, *The Birth of Biopolitics. Lectures at the Collège de France 1978-1979.* Ur. Michel Senellart, prev. Graham Burchell. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Jukić, Tatjana, "Zelene, gorke, namještene: povijesti (i) granice u Slamnigovoj *Boljoj polovici hrabrosti*", *Čovjek/ prostor/ vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti.* Ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac. Zagreb: Disput, 2006. 367-388.

Kravar, Zoran, "Imetak", *Leksikon Marina Držića*. Ur. Slobodan P. Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009. 327-329.

Miller, David A., "Tajni subjekti, otvorene tajne", *Politika i etika pripovijedanja.* Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2002. 81-101.

Slamnig, Ivan, *Bolja polovica hrabrosti*. Zagreb: Znanje, 1981.

Stiegler, Bernard, *Technics and Time, 1. The Fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

Šoljan, Antun, *Prošlo nesvršeno vrijeme*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1992.

Torbarina, Josip, *Kroatističke rasprave.* Prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.

The State of the Debt and Machines of Becoming: Držić as a Provocation of Philosophy

Summary

My text aims to outline Držić's *Dundo Maroje* as a figure of rationalization where the 16th century *raison d'État* meets *metis* as described by Vernant and Detienne. This figure devalues the concept of genealogy in favor of the technological, and provokes the kind of temporality that history needs to forget if wants to legitimize itself as a discipline, and that the memory regimes of philosophy incorporate as debt. This specific structure interests me where *Dundo Maroje* emerges consequently as a position from which to critique the potential of both philosophy and history to address the issues of politics and of the biopolitical.

Milan Moguš
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Zagreb

JOŠ O REŠETAROVIM RAZMIŠLJANJIMA O JEZIKU MARINA DRŽIĆA

Polazeći od činjenice da većina lingvističkih rasprava mladogramatičara o jeziku djelâ starih hrvatskih pisaca, pa tako i vrsna rasprava Milana Rešetara o jeziku Marina Držića (*Jezik Marina Držića*, Rad JAZU, knj. 248, Zagreb, 1933.), preko gramatičkoga opisa pojedinog djela, posebice ako je ono pisano u prozi, nastoji proniknuti u stanje govornog, narodnog jezika nekog starijeg razdoblja, u članku se ističe nužnost metodološki drukčijeg pristupa jeziku starih hrvatskih pisaca, kao i opisu njihova jezika. Za razliku od jezikoslovnih koncepcija prema kojima prozom pisana djela starijih razdoblja hrvatske književnosti pružaju uvid u stvarno stanje govornog, narodnog jezika, u članku se ističe da su i djela pisana prozom podlijegala tradiciji pisane, književne riječi na koju su se oslanjala, dakle različitim stilizacijama istoga jezika te da ni u kojem slučaju ne ocrtavaju vjerno stanje govornog jezika nekog razdoblja. Stoga bi, u slučaju Marina Držića, jezik njegovih proznih djela trebalo sagledati s aspekta onih književnih stilizacija koje su njegovu djelu prethodile, a to je ponajprije petrarkistička tradicija.

Prošlo je upravo četrdeset godina otkako sam lingvostilističkom analizom nastojao prikazati nekoliko glavnih elemenata scenskoga jezika u komediji *Dundo Maroje* Marina Držića.[1] Koliko se sjećam, takvih raspravljanja tada nije bilo ili gotovo nije bilo. O jeziku se starih hrvatskih pisaca pisalo, čak i podosta, ali je unatoč svemu tomu opća slika bila u velikoj mjeri nekako pojednostavnjena i ravna, s nedostatkom ″sigurnoga osjećaja za nijansu, za osobitost pojedinih pjesničkih svjetova, za ono što nam pojedini pjesnici kazuju drugačije od svojih preteča i suvremenika″.[2] U tome kontekstu nije ništa bolje prošao ni Marin Držić iako je baš o njegovu jeziku napisana ponajveća i, usudio bih se reći, ponajbolja gramatička rasprava iz pera poznatoga jezikoslovca Milana Rešetara, tj. ponajbolja na Rešetarov način.

---

1 Milan Moguš, ″Jezični elementi Držićeva ″Dunda Maroja″, *Umjetnost riječi*, sv. 1, Zagreb, 1968, str. 49-62.

2 Svetozar Petrović, ″Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića″, *Umjetnost riječi*, sv. 1, Zagreb,1967, str. 5.

Rešetarova rasprava nosi jasan naslov – *Jezik Marina Držića*. Objavljena je u Akademijinu *Radu*, knjizi 248., u Zagrebu 1933., a ima čak 142 stranice.[3] Pred nama je dakle opširna, upravo najopširnija radnja o gramatici jezika kojim su satkana djela Marina Držića. I kad bismo sada, s obzirom na iznesene podatke, željeli doznati koje su glavne osobine jezika Marina Držića, čini mi se da bismo teško mogli odgovoriti. Zašto? Zato što Rešetaru, ako dobro razumijem njegovu nakanu (eksplicitno nerečenu), i nije bilo ponajprije stalo da opiše baš Držićev (Marinov) jezik, tj. da u prvi plan stavi Marina Držića kao književnoga, dakle i jezičnoga stvaraoca. Zato Radoslav Katičić ima potpuno pravo kad kaže da bi se Rešetarova radnja trebala zapravo zvati *Dijalekatske osobine djela Marina Držića*[4] jer, dodajem, Rešetaru i nije bila glavna svrha da opiše Držićev jezik nego da preko gramatičkoga opisa Držićevih tekstova eventualno pronikne kakav je u Marinovo doba bio zapravo dubrovački jezik 16. stoljeća. To je jamačno bila misao-vodilja Milana Rešetara kad se latio golemoga posla. Uostalom, tako su činili i drugi hrvatski jezikoslovci njegova doba, odnosno jezikoslovci mladogramatičarske škole. Ali zbog ove bi konstatacije bilo sasvim neopravdano i nepravedno na bilo koji način umanjiti važnost spomenute Rešetarove studije i strpljivoga jezikoslovnoga rada, točnost njegovih podataka, pa i najveći dio njegovih objašnjenja gramatičkih pojava. A da bi uopće započeo raditi, trebalo je najprije filološki srediti Držićevu pjesničku i dramaturšku građu, ″izdajući na svijet″ Držićeve tekstove u Akademijinoj ediciji *Stari pisci hrvatski*.[5] Tu su zasluge Rešetarova rada neosporne.

Da bismo mogli dobro ocijeniti Rešetarovu glavnu namjeru koju sugerira naslov njegove citirane rasprave, tj. njegov opis jezika Marina Držića, dobro bi bilo poći od samoga Rešetarova uvoda u studiju jer upravo tu jasno iskazuje svrhu svoga rada. Naime, Milan se Rešetar već u Jagićevu *Arhivu* javio s tezom ″da su dubrovački pjesnici XVI. vijeka u svojim pjesmama štošta p i s a l i š t o n i s u g o v o r i l i (spacionirano i u originalu), jer u njihovim prozom napisanim predgovorima i posvetama nema nikako, ili gotovo nikako, nekih jezičnih osobina što ih nalazimo u njihovim pjesmama, a nema ih ni u dubrovačkim proznim djelima istoga vremena. Tom sam prilikom – nastavlja Rešetar – i ustvrdio da ni jedno dubrovačko djelo XVI. vijeka ne prikazuje tako vjerno pravi tadašnji dubrovački govor koliko prozne šaljive komedije Marina Držića, pa se lako razumije da se pravi govor nekoga mjesta nema tražiti u djelima sastavljenim u stihovima, jer su to svakako književni proizvodi što se zato i pišu u književnom jeziku, dok prozna djela – pobožne knjige, kojim se mogu pridružiti i prije spomenuti predgovori i posvete – prikazuju gotovo sasvim čisti narodni

[3] Milan Rešetar, ″Jezik Marina Držića″, *Rad Jugoslavenske akakdemije znanosti i umjetnosti*, knj. 248, Zagreb, 1933, str. 99-240.

[4] Radoslav Katičić, ″O Držićevu jeziku pedeset godina nakon Rešetara″, *Forum*, sv. 9-10, Zagreb, 1989, str. 314.

[5] *Djela Marina Držića*. Za štampu priredio Milan Rešetar, *Stari pisci hrvatski*, knj. VII, Zagreb, 1930, str. 1-552.

govor, pa sve to što je prozom pisano nema pretenzije da je književni posao".[6] I malo dalje Rešetar nastavlja: budući da je upravo Marin Držić "jedini Dubrovčanin XVI. vijeka, koji je pisao i u stihovima i u prozi (...) on nam jedini daje priliku da konstatujemo i isporedimo kako su dubrovački građani, pa zato i sam D(ržić) u to doba g o v o r i l i, a kako je D(ržić) kao književnik p i s a o."[7] I na kraju: "Načelno neću ići dalje od te konstatacije i od toga ispoređivanja,"[8] završava Rešetar osnovnu misao svoga uvodnoga dijela.

Ovakav jasan Rešetarov stav zavrjeđuje komentar. Prvi je za našu temu gotovo sporedan, a sastoji se u činjenici da – prema Rešetaru – u Dubrovniku šesnaestoga stoljeća nema, osim Držićevih komedija i skromnoga nabožnoga štiva Bazilija Gradića, prozom pisanih književnih djela. Drugi su komentari važniji.

Ponajprije, da je Milanu Rešetaru i jezikoslovnomu krugu kojemu pripada, tj. mladogramatičarima, prvi i pravi pogled usmjeren na govorni jezik, na narodni jezik, na jedinu pravu jezikoslovnu datost, na ono jedino opipljivo na što se jezikoslovlje može osloniti, npr. i u Dubrovniku, i u Splitu, i u Zadru, i u Slavoniji. Za Rešetara je, rekosmo, važno samo ono što je u 16. stoječu u Dubrovniku bilo prozom pisano jer to je ono kako se govorilo, što pripada izvornomu dijalektu. Za Gojka su Ružičića Zoranićeve *Planine* važne samo kao ogledalo zadarskoga narječja 16. stoljeća. Štoviše, Ružičić smatra da se čakavsko narječje već u Zoranićeva doba jasno dijelilo na svoj zapadni i istočni dio i da je put utjecajâ prema zapadnomu dijelu tekao samo od istočnočakavskoga dijalekta koje je bilo povezano sa štokavskim govorima.[9] O čakavskome narječju kao jezičnoj datosti vlastitoga ustroja nema ni govora. Takvoj je metodologiji proučavanja jezika starih hrvatskih pisaca pristupao i Tomo Maretić dvadesetak godina prije Rešetara u raspravi *Jezik slavonskijeh* pisaca.[10] Već svojom prvom rečenicom Maretić utvrđuje da "jezik slavonskijeh pisaca nije sasvim narodan", pa ako "i nije sasvijem narodan, ali je uopće dosta narodan".[11] Međutim, osim ove paušalne ocjene Maretić ne pruža gotovo nikakve uvjerljive dokaze po kojima jezik starih slavonskih pisaca "nije sasvijem narodan", odnosno da taj isti jezik jest "dosta narodan". Budući da se radi o djelima pisaca od kojih su trojica napisala i gramatiku (Reljković, Lanosović i Brlić), Maretić se na ta djela i ne osvrće jer "ni u jednoj od te tri gramatike ne samo da nije vjerno prikazan slavonski govor, nego u

6 Milan Rešetar, "Jezik Marina Držića", navedeno djelo, str. 99.

7 Milan Rešetar, "Jezik Marina Držića", navedeno djelo, str. 100.

8 Milan Rešetar, "Jezik Marina Držića", navedeno djelo, str. 100.

9 Gojko Ružičić, "Jezik Petra Zoranića", *Biblioteka Južnoslovenskog filologa*, sv. 2, Beograd, 1930, str. 1-230.

10 Tomo Maretić, "Jezik slavonskijeh pisaca", *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. knj 180, Zagreb, 1910, str. 146-233.

11 Tomo Maretić, navedeno djelo, str. 146.

sva tri ima koješta, što se nije nigdje i nikad među štokavcima govorilo."[12] Što je to što neosporivo naziva "koješta, što se nije nigdje i nikad među štokavcima govorilo", Maretić također ne navodi. Istoj jezikoslovnoj školi pripada dobrim dijelom i Mate Hraste kad proučava jezik Marka Marulića tvrdeći da se "u Marulićevu jeziku ogleda čakavski dijalekt 15. stoljeća i početka 16. stoljeća, kojim se govorilo u Splitu i njegovoj okolici".[13] Za sve je dakle bilo najvažnije utvrditi kako se gdje govorilo i što je bio eventualni otklon od toga govorenoga jezika. A otklon je mogao biti, čini mi se – ili zbog metričkih razloga odnosno rimâ, ili zbog uglédanja na strane gramatike, iako to spomenuti jezikoslovci ne navode.

Unatoč takvu stanju ipak se mogu nazrijeti određeni drugačiji pogledi od čvrsta Rešetarova stava. Tako, na primjer, već se u spomenutoj Hrastinoj raspravi nalazi konstatacija da ipak "ne možemo tvrditi, da je Marulićev jezik bio čisti narodni govor Splita i okolice." [14]

I još više: po Hrastinu mišljenju Marulićeva prozna posveta, na primjer, don Dujmu Balistriliću i stihovlje u *Juditi* pripadaju istome jeziku, iako je posveta pisana prozom, a *Judita* nije. Stoga, zaključuje Hraste, "nije baš lako vjerovati, da bi dubrovački pisci, koji su pripadali najjačem, najbrojnijem i najnezavisnijem književnom središtu, morali stvarati književni jezik koji bi se toliko razlikovao od narodnoga, kojim su po tvrđenju Rešetarovu govorila dubrovačka vlastela i pučani. Lakše bi mi bilo vjerovati, da su te crte, makar i u manjoj mjeri, postojale u dubrovačkom govoru onoga vremena".[15] Time se Hraste, koliko god bio obazriv prema autoritetima tipa Rešetara i jezikoslovnoj školi kojoj sâm pripada, približio biti stvari.

A bit je u tome, da dopunim Hrastu, što se u uvodnome, proznome dijelu *Judite* i u svih šest stihovanih *libara* istoga djela radi samo o različitim stilizacijama istoga jezika. Marko se Marulić uglédao na jezik hrvatskih pisanih tekstova prije vlastitoga stvaralačkoga čina, na ono dakle što je već bilo upisano u knjigama kao *harvacki složeno*, a ne na jezik kojim se u Splitu ili njegovoj okolici tada govorilo, odnosno kako je eventualno govorio sâm Marulić na splitkoj *pjaci*. Jer, kako dobro primjećuje Dalibor Brozović, pismenost se na kojem organskom dijalektu nikada ne započinje djelima tipa Marka Marulića ili Marina Držića.[16] A što se pak tiče baš jezika Marina Držića i Rešetarova tumačenja toga jezika, osnovni je promašaj u tome što je jednostavno zanemaren hrvatski petrarkizam, tako važan za razumijevanje pisanoga jezika u Hrvata u 15. i 16. stoljeću, kao da nije postojao ili je jednostavno preskočen unatoč posebnim istraživanjima, pa i najnovijima Dunje Fališevac, koja opravdano smatra da

12 Tomo Maretić, navedeno djelo, str. 147.

13 Mate Hraste, "Crtice o Marulićevoj čakavštini", *Djela Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, knj. 40, Zagreb, 1950, str. 246.

14 Mate Hraste, navedeno djelo, str. 248.

15 Mate Hraste, navedeno djelo, str. 250.

16 Dalibor Brozović, "Hrvatski štokavski dijalekti – razvoj i stanje", Hrvatski dijalektološki zbornik, sv. 14, Zagreb, 2008, str. 5.

se ″hrvatska petrarkistička lirika, prva izvanapeninska škola svjetovnoga ljubavnog pjesništva, pojavila vrlo rano u Dubrovniku (...) dokazujući da su razne varijante petrarkiranja bile već vrlo rano usvojene u autorskim opusima male Dubrovačke Republike. Petrarkistička lirika bila je neobično produktivna tijekom cijelog 16. stoljeća i u njoj su se okušali najpoznatiji renesansni pjesnici: Marin Držić, Nikola Nalješković, Dominko Zlatarić, Dinko Ranjina...″ Štoviše, u 16. je stoljeću ″dubrovačka književnost ostvarivala brojne originalne književne opuse, žanrovski vrlo raznolike (...) sa svojim najvažnijim predstavnicima″ poput Marina Držića na prvome mjestu.[17] Zbog svega je toga trebalo reći da se u dum Marinovim scenskim djelima, poglavito u komedijama, pojavila jedna sasvim nova stilizacija hrvatskoga pisanoga jezika, tj. petrarkistički scenski jezik. I prije Marina Držića bilo je, na primjer, groteskne komike, pa i tomu primjerena jezika, ali je jezik *Dunda Maroja* (da ostanemo u istome žanru) pravi stvaralački akt autorov kojim prenosi svoje i samo svoje poruke publici. Tako, kako je Marin Držić oblikovao svoj scenski jezik na valu petrarkističke lirike svojega doba, tako se, jednostavno rečeno, u Gradu nije govorilo. Zato se ovo izlaganje i moglo nasloviti – *Još o Rešetarovim razmišljanjima o jeziku Marina Držića*.

More Thoughts on Milan Rešetar's Understanding of Marin Držić's Language

Summary

The starting point for this paper is the fact that in most cases, linguistic discussions by the Neogrammarians on the language in the works of older Croatian writers, among them Milan Rešetar's excellent discussion on Marin Držić's language (*Jezik Marina Držića*, *Rad JAZU*, vol. 248, Zagreb 1933), endeavour to penetrate into the state of the spoken, folk language of a particular time period. This is achieved through the grammatical description of individual works, especially the prose ones. The paper further points out the necessity of taking a methodologically different approach both to the language of older Croatian writers and to the description thereof. Unlike in linguistic concepts, stating that prose works belonging to the older epochs of the Croatian literature provide a valid insight into the state of the spoken, folk language, in this paper, it is emphasised that prose works do also follow the tradition of the written, literary language they lean onto, i.e. various stylisations of the same language. Hence, they can by no means reflect the true state of the spoken language of an epoch. Therefore, in Držić's case, his prose language should be considered from the angle of the literary stylisations having preceded his time, first and foremost among them those belonging to the Petrarchan tradition.

[17] Dunja Fališevac, *Dubrovnik – otvoreni zatvoreni grad*, Zagreb, 2007, str. 9-10.

Josip Lisac
Filozofski fakultet
Zadar

JEZICI U MARINA DRŽIĆA

Marin Držić svoju je književnu darovitost jasno iskazao majstorskom uporabom različitih idioma hrvatskoga jezika, pa i drugih jezika koje je unosio u svoje materinskim jezikom pisane tekstove, a pisao je i talijanski. Osim hrvatskoga i talijanskoga, poznavao je i druge jezike, prije svega latinski, zatim u stanovitoj mjeri njemački, turski, grčki, madžarski, dalmatski, možda i još koji jezik, što je sve razvidno iz njegove književne uporabe pojedinih elemenata iz tih jezika. Učio je latinski i talijanski, no nije imao jezikoslovnih nagnuća. Njemu su jezici služili i s njima se upoznavao uglavnom u svakodnevnoj komunikaciji, a zatim je doživljene spoznaje s iznimnim jezičnim osjećajem unosio u svoja djela. Odrastao u Dubrovniku, gdje se, osim hrvatski, govorilo i talijanski, gdje se mnogo koristio latinski i gdje je još bilo ostataka dalmatskoga, bio je Držić prema jezicima otvoren, zainteresiran za njih. Školujući se, upoznavao se s latinskim i talijanskim, na putovanjima sreo se s njemačkim i s turskim, a i s različitim južnoslavenskim idiomima. Pod talijanskim poticajima Držić je u komedijama nesputano stilizirao svakodnevno jezično iskustvo. Njegov jezik nije ujednačen, tj. različita lica različito govore. Držić jezičnim razlikama karakterizira likove, koji put i odstupajući od određenih idioma i tako pojačavajući komiku, npr. kad u Kotorana nalazimo mnogo ikavizama i poneki čakavizam.

Veliki umjetnik hrvatske riječi Marin Držić dugo je i trajno pobuđivao interes domaćih i stranih jezikoslovaca i povjesničara književnosti, uvijek uglavnom u skladu s dominantnim filološkim mislima određenih razdoblja, od starijih znanstvenika te Milana Rešetara i André Vaillanta dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća do novijih istraživača, Franje Švelca, Rafe Bogišića, Milana Moguša, Josipa Vončine, Radoslava Katičića, Vojmira Vinje, Amira Kapetanovića itd. Taj trajni interes sasvim je logičan, jer je Marin Držić svoju književnu darovitost jasno iskazao majstorskom uporabom različitih idioma hrvatskoga jezika, pa i drugih jezika koje je unosio u svoje materinskim jezikom pisane tekstove, a pisao je i talijanski. Osim hrvatskoga i talijanskoga, poznavao je i druge jezike, prije svega latinski, zatim u stanovitoj mjeri njemački, turski, grčki, madžarski, dalmatski, možda i još koji jezik, što je sve razvid-

no iz njegove književne uporabe pojedinih elemenata iz tih jezika. Dakako, mogle su pojedinosti iz tih jezika ući u hrvatske govore, pa onda iz njih u Držićeve tekstove. Učio je Marin Držić latinski i talijanski, no nije imao jezikoslovnih nagnuća. Njemu su jezici služili i s njima se upoznavao uglavnom u svakodnevnoj komunikaciji, a zatim je doživljene spoznaje s iznimnim jezičnim osjećajem unosio u svoja djela. Odrastao u Dubrovniku, gdje se, osim hrvatski, govorilo i talijanski, gdje se mnogo koristio latinski i gdje je još bilo ostataka dalmatskoga, bio je Držić prema jezicima otvoren, zainteresiran za njih.

Školujući se, upoznavao se s latinskim i talijanskim, na putovanjima sretao se s njemačkim i s turskim, a i s različitim južnoslavenskim idiomima. Njih je svakako sretao i u samom Dubrovniku. U načelu je Držić dobro znao hrvatski književni izraz stvoren u Dubrovniku, ali je od njega osjetno i odstupao, a odstupao je i od drugih jezičnih izraza, npr. od jezičnih značajki Kotorana. Gledano iz današnje perspektive, primjer je poznavanja drugih južnoslavenskih idioma kada se npr. Kučivrat u *Arkulinu* kune *po svetoga Savu* (Marin Držić, *Djela*, str. 730) ili kad kaže *dje* u značenju "gdje". Njemački je u Držićevo doba već imao znatan utjecaj u hrvatskom kulturnom ozračju, a njegovih odbljesaka nalazimo i u Držićevu djelu, što je nakon Mavra Vetranovića, koji je također prikazivao Nijemce na komičan način, sasvim očekivano. Držićevi su germanizmi npr. *špotati se* (što govori Pomet u *Dundu Maroju*) ili *grintavo*; taj germanizam izgovara Tripče u komadu *Tripče de Utolče*. Zanimljiv je i primjer *staglin* "češljugar" što ga kazuje Rade u *Grižuli.* U *Veneri i Adonu* nalazimo *tance* i *tanačce*, tu vile *tancaju*, dakle dolaze u Držića germanizmi, kao i u Paljetka danas (*Pjesni na dubrovačku*, Dubrovnik, 1997.), no u Držića nalazimo i *dančice*, dakle romanizam.

Latinski je svakako Držić držao važnim, također talijanski, a to su, skupa s njemačkim, i bili kulturno najznatnijim jezicima Držićeva doba u Hrvatskoj, Italiji i na svem Zapadu. U *Skupu* spominje se Elije Donat, rimski gramatičar, kojega su udžbenici očito korišteni u dubrovačkim učilištima. Poznato je da su Dubrovčani Držićeva vremena, a i on sam, poznavali Plautove komedije iz škole, i to u izvorniku (*djeci ga na skuli legaju*, kako se kaže u prologu *Skupa*), pa su svakako mnoge latinske riječi (npr. *doktrina*) uključene u Držićeve tekstove, no nerijetko ipak nisu preuzete iz latinskoga nego iz kojega drugog jezika, npr. talijanskoga, ili je latinski zapravo makaronski. Glasoviti Pomet iz *Dunda Maroja* pravi je majstor makaronsko-latinskih fraza ukomponiranih u dramsko tkivo, npr. *triunfus caesarinus* "pobjeda dostojna Cezara" ili *Honores mutant moribus* "Časti mijenjaju običaje"; naravno, svaki će znalac latinskoga znati kako bi bilo pravilno latinski. Očito je sam autor mislio da makaronski latinski pridonosi komičnosti njegovih komada.

Naravno je da je Držić, studirajući u Sieni, dobro svladao talijanski, no njegovi talijanski pisani tekstovi ipak u pravopisnom smislu možda nisu besprijekorni, kako je to opazio Frano Čale, koji je, priređujući Držićeva djela, njegovu ortografiju donekle modernizirao. Talijanski u Držićevim djelima nije uvijek standardni talijanski

jezik, tj. javljaju se u hrvatskim njegovim tekstovima i mletačke (kao npr. *cunj* "klip u koji se gađa loptom", *intromecati se* "umiješati se") i južnotalijanske dijalekatne značajke, npr. *kundurica* "brbljavica". Također u Držića nalazimo i osobine što su u 16. stoljeću bile standardne talijanske, ali to u novije doba nisu, npr. *konfalun* "svetac zastavnik"; tu riječ izgovara Kotoranin Tripe u *Arkulinu*. Posebno je zanimljiv loš talijanski onih Držićevih likova koji ga ne poznaju dobro (npr. Albanez u *Arkulinu*), mješavina hrvatskoga i dijalekatnoga talijanskog (Petrunjela i Bokčilo u *Dundu Maroju*), talijanski izgovaran na njemački način (Ugo Tudešak u *Dundu Maroju*) itd. Pomet talijanski jednom prilikom zove toskanskim; obraćajući se Lauri, kazuje: *Sada mi toškano govoriš*. Vrijedno je isticanja da ženska lica talijanski koriste mnogo manje od muških, sluge više od ostalih. Obrazovani Dubrovčani obično govore talijanskim standardom, dok sluga Tripče Kotoranin uglavnom govori mletačkim dijalektom.

U cjelini je riječ o služenju dvojezičnošću ili višejezičnošću likova na doista virtuozan način. Zanimljivo je da je Euripidovu *Hekubu* Držić prepjevao prema talijanskom prijevodu Lodovica Dolcea, ali je pritom očito konzultirao i starogrčki izvornik. I inače su grecizmi dospjeli u djelo našega autora, npr. *asprica* "srebrn novac", *lipsati*; riječ *gostara* "boca" preuzeta je iz grčkoga u latinski, pa u južnotalijanski; *gostara* je dalmatski, pa i dubrovački.

Turski je primjer recimo *aferin* "uzvik kojim se što pohvaljuje", a tu riječ izgovara upravo Pomet, koji rabi i turske i njemačke riječi, uz ostale; nekoliko turskih riječi u komediji *Tripče de Utolče* izgovara Turčin što govori i hrvatski.

Rusag "zemlja, narod" je primjer madžarskoga, *muzuvijer* "opadač, zlikovac, varalica" je balkanski turcizam arapskoga podrijetla. Nalazimo u Držića i *lumbardu* "top", bila ona balkanska riječ što dolazi i u albanskom i u novogrčkom, bila ona riječ s izvorom u srednjovjekovnom latinitetu (P. Skok, 1971-1974, I, 187; *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, 687).

Više leksema zapravo su Držićevi hapaksi, npr. *brinc* "zdravica", *ćamati se* "zvati se", *drapijer* "suknar", *intromecati se, Šćavuša* "Slavenka", *vaer* "šaren, raznobojan". Uglavnom sve te hapakse izgovaraju sluge u Držićevim komedijama.

Držićev je jezik utemeljen u petrarkističkom izrazu prethodnih dubrovačkih pjesnika, no nije ostao u konvencionalnoj petrarkističkoj maniri (Katičić 1998: 108, 112). Zahtjevniji je u komedijama i u didaskalijama, a riječ je o dubrovačkom gradskom govoru što je oblikovan kao književni jezik. Pod talijanskim poticajima Držić je u komedijama nesputano stilizirao svakodnevno jezično iskustvo.

Naime, dijalekt je već u renesansno doba u Italiji predstavljao neku vrstu stilističkog izbora, pa se osobito u Veneciji uspješno razvila književnost na mletačkom dijalektu s umjetničkim pretenzijama. Niccolò Machiavelli naglašavao je poučni smisao i zabavljački cilj komedija, pa i oslobađanje od lingvističke opreznosti. Jezična i izražajna dinamičnost komedija u 16. stoljeću poglavito se ističe u govoru slugu. Ti predstavnici najnižeg društvenog sloja rabe vlastiti jezik s poslovicama svojstvenim njihovu malom svijetu, a vješto improviziraju kada dolaze u dodir s gospodarima

i privilegiranim društvenim kategorijama kako bi održali distancu koja ih od njih dijeli. To se improviziranje sastoji u korištenju različitih idioma, tj. jezika oponiranja s parodističkom i karikaturalnom notom. Komični tekstovi namijenjeni teatru pokazuju veliku jezičnu šarolikost. Komedije u Italiji crpile su snagu iz raznih izvora, a jedan od nepresušnih bili su narodni govori. Komediografi su bez sustezanja koristili leksik dijalekatnoga podrijetla, uklanjajući sve predsrasude i omogućujući autorima da u riznici organskih idioma pronađu izražajna sredstva. Machiavelli, i inače važan kad se promatra Držićevo djelo u cjelini (Čale 1973), višekratno piše o jezičnom oblikovanju likova, tj. o potrebi da se jezik dijaloga prilagodi nosiocima radnje, što Ruzante intuitivno prihvaća i dijalektu povjerava ulogu karakterizacije likova. Najistaknutiji talijanski renesansni dijalektalni stvaraoci potvrdili su da upravo domaći, svakodnevni, lokalni tonovi mogu komediju natopiti neponovljivom komikom (Rabac – Čondrić 1972; 1973). Marin Držić mnogo je kazališnog i književnog iskustva prikupio tijekom boravka u Sieni i drugdje u Italiji.

Njegov jezik, naravno, nije ujednačen, tj. odvaja se govor lica što nisu Dubrovčani, sluga iz okolice grada i Lopuđana, "Vlaha", Kotorana, Korčulana, Jeđupke i Gulisava Hrvata, pa i onih što slabo znaju hrvatski. Srećemo u Držićevu teatru i više stranih jezika, kako smo već vidjeli. Imajući pred sobom naslijeđe Džore Držića, Mavra Vetranovića i Nikole Nalješkovića, Marin Držić magistralno je razvio jezično-stilske postupke što ih nalazimo u njegovih prethodnika (Vončina 1982). Doista se može prihvatiti da dijalekatnu stvarnost u priličnoj mjeri nalazimo u proznom dijalogu njegovih komedija i u didaskalijama (Rešetar 1933), pa s pravom Držić u *Skupu* kaže kako njegova lica *para da se na Placi razgovaraju*. On jezičnim razlikama karakterizira likove, koji put i odstupajući od određenih govora i tako pojačavajući komiku, npr. kad u Kotorana nalazimo mnogo ikavizama i poneki čakavizam. Očito je u ikavici Držić vidio nešto komično, pa i spomenuti Turčin iz komedije *Tripče de Utolče* izgovara dosta ikavizama (*gdi, smih, cvitje, svitli, lip*), uz neke (i)jekavizme. Gulisav Hrvat u *Dundu Maroju* karakteriziran je vrlo nehomogenim jezikom, a Milan Rešetar je mislio da je on sigurno iz sjevernoga Primorja (Rešetar 1933 : 117). Poznata nam je misao da je njegov govor upravo gradišćanskohrvatski, no to se ne da dokazati. Glavno je Držiću bilo da Gulisav Hrvat govori donekle različito u odnosu na Dubrovčane, kao što mu je bilo važno da se Kotorani razlikuju u odnosu na Dubrovčane, pa makar ikavizmima i čakavizmima. Navlastito su zanimljivi Lopuđani, među kojima ima i onih s nekadanjim dijalekatnim značajkama otoka Lopuda, od kojih su primjeri s *o* na mjestu samoglasnoga *l* (npr. *Po sonce žoto* kaže Dživulin u *Dundu Maroju*), kao u današnjih Lastovaca, zacijelo vrlo važni. Također je bitna i znalačka uporaba aloglotskih elemenata u Držićevu kazalištu, kako je to prikazao Frano Čale (1973 : 69-91), polarizirana u različitih osoba s obzirom na upotrebu talijanskoga standardnog jezika i mletačkog dijalekta. Doređenošću u uporabi talijanskoga odlikuje se i jezik kojim u *Dundu Maroju* govori Sadi Žudio, ali on govori jedino tim jezikom, dok će poslije u dubrovačkim preradbama Molièreovih komedija (*Lakomac,*

Džono aliti Gos) Židovi uz talijanski upotrebljavati i dubrovački govor, doduše s nesigurnostima. Ekspresivnost Držić postiže na više načina, npr. eliptičnim rečenicama (u tom je smislu osobito važna *Novela od Stanca*), pa i uporabom zanijekanih imenica, kao kad Maro u *Dundu Maroju* oca zove neocem, a to je neologizam našega komediografa, kako je to u literaturi (Milan Moguš 1969) pokazano.

Također je efektan i karakteristični narodni sinkopirani izgovor; npr. Grubiša u *Veneri i Adonu* kazuje *da ť kažu* "da ti kažem". Sam Marin Držić tvorac je sasvim osebujna jezika, gotovo savršeno usklađena sa zbivanjima na sceni. Poznato je da se Držićeva djela u današnje doba izvode primjenom novoštokavske akcentuacije, no sigurno je da takav nije bio Držićev izgovor. Bio bi vrijedan pokušaj izvesti koje Držićevo djelo približno onako kako je veliki pisac govorio.

U Držićevo doba Hrvati su pisali čakavski (Petar Hektorović, Petar Zoranić i drugi), štokavski (Mavro Vetranović, Nikola Nalješković i drugi) i hibridnim tipom jezika (Nikola Dešić, Ferenac Črnko i drugi), dok se kajkavština izrazitije u književnosti javlja tek nakon Držićeve smrti, s Ivanom Pergošićem i Antunom Vramcem kao prvim predstavnicima u drugoj polovici 16. stoljeća. Zahvaljujući bogatoj aktivnosti Dubrovčana, već je u Držićevo doba među Hrvatima štokavština dominantna, u Dubrovniku (i)jekavska i s nizom arhaičnih značajki. Ipak nije bilo mogućnosti da jedno od rješenja (jedno narječje) brzo prevlada i postane općenito. Već u 16. stoljeću čakavci započinju pisati štokavski (Splićanin Aleksandar Komulović), a tim će putem ubrzo poći i Pažanin Bartol Kašić. Marin Držić djeluje prije objave prve hrvatske gramatike, Kašićeve iz 1604., pa i prije prvoga reprezentativnoga rječnika, Vrančićeva iz 1595. Mnogi Hrvati tada pišu latinski (npr. Matija Vlačić Ilirik i Frane Petrić), mnogi također talijanski (npr. Sabo Bobaljević Mišetić i Dinko Ranjina), puno rjeđe drugim jezicima. Korištenja latinskoga i talijanskoga bit će u Hrvatskoj sve do najnovijeg vremena, primjerice u Tona Smerdela (latinski) ili u Petra Kasandrića (talijanski). U Držićevo doba prevladavao je u Hrvata u obalnoj zoni svestrani talijanski utjecaj, u sjevernim predjelima madžarski. U leksiku među čakavcima uzor je bio talijanski, među kajkavcima njemački i madžarski, među štokavcima orijentalni; Dubrovčani, naravno, znatno odstupaju od opće slike štokavskih Hrvata. No orijentalni je utjecaj na hrvatski jezik vrlo osjetan, tj. nije samo leksički, on je i gramatički, međutim, na znatnom području pod turskom vlasti dugo je vladalo književno mrtvilo.

Ljudi djelatni u hrvatskoj leksikografiji 16. stoljeća, a uz to velike pojave hrvatske filologije kao što su Šime Budinić i Bartol Kašić, bili su rođeni čakavci i Dalmatinci, prvi Zadranin, drugi Pažanin. Oni su bitno odredili budućnost hrvatskoga jezika; obojica su se zanosila štokavljenjem, obojica su se oduševljavala Dubrovnikom. Naravno, slijedili su političke ideje moćnika iz Rima zainteresiranih za kršćansko stanovništvo pod turskom vlasti. Usmjerili su budući razvoj hrvatskoga jezika u štokavsku korist, pri čemu su nesretna ratna zbivanja i seobe onemogućile normalnu standardizaciju pretežno čakavske fizionomije već u 16. stoljeću, uz štokavske i kajkavske infiltrate. Nakon 16. stoljeća hrvatska se je leksikografija snažno razvijala,

često i s bitnim oslonom na hrvatsku književnost, a to se prvenstveno odnosi na Della Bellino (*Dizionario italiano, latino, illirico*, 1728.) i na Stullijevo (*Rječosložje slovinsko-italijansko-latinsko*, 1806.) djelo. U Držićevo pak doba bitnijega gramatičkoga i leksikografskog rada u hrvatskoj sredini nije bilo. Pritom treba znati da je Držićev suvremenik Bartol Đurđević u Europi razvio znatnu aktivnost, među ostalim i leksikografsku.

Ostaje da zaključimo kako je hrvatska književnost 16. stoljeća s Markom Marulićem i Marinom Držićem kao glavnim predstavnicima stvorila velika djela, ali teške povijesne okolnosti nisu omogućile da Hrvati već u to doba stvore i svoj jedinstveni standardni jezik, do kojega će doći postupnim razvojem tek u novije doba.

Literatura

Ch. A. van den Berk, "Nekoliko opaski o kvantitetu u akcentu u starom Dubrovniku", *Zbornik radova o Marinu Držiću*, ur. Jakša Ravlić, Zagreb, 1969, 299-310.

Frano Čale, *Od stilema do stila*, Zagreb, 1973.

Frano Čale, "Pabirci tragom Držićeva jezika", *Dubrovački horizonti*, 18, 1986, 26, 93-96.

Marin Držić, *Djela.* Priredio Frano Čale, Zagreb, 1979.

Hrvatski enciklopedijski rječnik, Zagreb, 2002.

Jukka Hyrkänen, "Neke pojedinosti o Držićevu vokabularu", *Zbornik radova o Marinu Držiću*, ur. Jakša Ravlić, Zagreb, 1969, 318-322.

Jukka Hyrkänen, *Der lexikalische Einfluss des italianischen auf das Kroatische des 16. Jahrhunderts im Sprachgebrauch der dalmatinischen Kroaten im Licht der kroatischen Renaissance-Literatur*, Helsinki, 1973.

Amir Kapetanović, "Filološki pogled u dum Marinove prvotiske razlike iz 1551. godine", *Forum*, 46, 2007, 10-12, 1063-1070.

Radoslav Katičić, *Na kroatističkim raskrižjima*, Zagreb, 1999.

Bratoljub Klaić, "Nov pogled na akcentuaciju starih dubrovačkih pisaca", *Zbornik radova o Marinu Držiću*, ur. Jakša Ravlić, Zagreb, 1969, 282-298.

Josip Lisac, *Hrvatski jezik i njegovi proučavatelji*, Split, 1994.

Irmgard Mahnken, "Uloga jezika u Držićevim komedijama", *Zbornik radova o Marinu Držiću*, ur. Jakša Ravlić, Zagreb, 1969, 311-317.

Milan Moguš, "Jezični elementi Držićeva 'Dunda Maroja'", *Zbornik radova o Marinu Držiću*, ur. Jakša Ravlić, Zagreb, 1969, 269-281.

Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, 2, Zagreb, 1997.

Slobodan P. Novak – Josip Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, I-II, Split, 1984.

Glorija Rabac-Čondrić, "Prvi zameci dijalektalnoga teatra u Italiji", *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru,* 9, 1972, 115-135.

Glorija Rabac-Čondrić, "Talijanski dijalektalni teatar između renesanse i prosvjetiteljstva", *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru,* 11, 1973, 339-364.

Milan Rešetar, "Kvantitet u djelima Marina Držića", *Rad,* 233, 1927, 145-196.

Milan Rešetar, "Jezik Marina Držića", *Rad,* 248, 1933, 99-240.

Franjo Švelec, *Komički teatar Marina Držića,* Zagreb, 1968.

Josip Vončina, "Scenski jezik Marina Držića i kazališna baština u Dubrovniku", *Anali Zavoda za povijesne znanosti IC JAZU u Dubrovniku*, 19-20, 1982, 249-261.

Vojmir Vinja, *Jadranske etimologije,* I-III, Zagreb, 1998-2004.

Languages in Marin Držić

Summary

Marin Držić clearly displayed his literary talent by a brilliant use of various idioms from the Croatian language as well as those from other languages, which he introduced into the texts written in his mother tongue, and it is known that he also wrote in Italian. Along with Croatian and Italian he knew other languages such as Latin and to a certain extent German, Turkish, Greek, Hungarian, Dalmatian and probably some other, which can be seen in his litarary use of certain elements from these languages. He studied Latin and Italian, but had no linguistic tendxencies. He needed languages and he learned them mainly through everyday communication. He then with an exceptional linguistic feeling introduced the gained knowledge into his works. He grew up in Dubrovnik, where, along with Croatian, Italian was also spoken and Latin was much in use and where some Dalmatian could still be heard. Držić was open to languages and very much intrested in them. During his schooling he learned Latin and Italian, and on his travels he came across German and Turkish and various South-Slav idioms. Under the Italian impetus Držić unrestrainedly stylised his everyday linguistic experience in the comedies. His language is not uniform, e.g. various characters speak differently. Držić characterizes his characters with language differences and sometimes gives up certain idioms in order to enhance the comic element e.g. residents of Kotor use a lot of ikavisms and some chakavianisms.

Ljiljana Kolenić
Filozofski fakultet
Osijek

FRAZEOLOGIJA U DRŽIĆEVU *DUNDU MAROJU*

Članak govori o frazeologiji u djelu Marina Držića *Dundo Maroje*. Frazemi su podijeljeni u nekoliko skupina: prema stilskoj obilježenosti i prema značenju. U *Dundu Maroju* dosta je frazema koji izražavaju različite osjećaje: iznenađenje, zahvalu, čuđenje i sl. Drugu veliku skupinu frazema čine oni koji su iz razgovornoga jezika neutralnoga ili niskoga stila. Posebna se pozornost posvećuje skupini poredbenih frazema. Marin Držić poznat je kao izvrstan komediograf zahvaljujući i frazeologiji.

Marin je Držić sve svoje dramske tekstove napisao u razdoblju od 1548. do 1558. godine. Najpoznatija je njegova komedija *Dundo Maroje*. O njoj su književni znanstvenici, povjesničari književnosti i književni kritičari govorili samo pohvalno. I o jeziku se Držićevih komedija mnogo pisalo. Govoreći o znanstvenicima koji su pisali o jeziku Marina Držića, a posebno o jeziku *Dunda Maroja*, Milan Moguš u članku koji govori o jezičnim osobinama upravo *Dunda Maroja*, 1969. piše: "Ne osporavajući vrijednost tim radovima, njihova se zajednička crta, držim, nalazi ipak u činjenici da nam je u prvom redu prikazana analiza jezika umjetničkoga djela u smislu njegove općenite datosti, tj. kao predmet neovisan od umjetničke spoznaje." (Moguš 2008., 43.)[1]

Bitan je dio Moguševa istraživanja u onom dijelu što on zove jezikom koji je predmetom "umjetničke spoznaje". Milan Moguš u tom smislu govori o bitnim dijelovima Držićevih komedija: jezičnoj intonaciji i ritmu, o neverbalnim sredstvima u komedijama, ulozi stanke, značenju eliptičnih rečenica i sl.: "Pored onoga što je napisano, bit će i nenapisanog: bit će govora pokretom, licem, okom. Držić i jest tako postupao: eliptične su rečenice, na primjer, vrlo česte u Dundu Maroju." (Moguš 1969., 275.) Milan Moguš još spominje česte antonime i općenito pojavu oprjeka u Držićevu *Dundu*.

Ivan je Slamnig upozorio na iskorištavanje kratkih pučkih pjesmica, poslovica i zagonetki te ostalih narodnih mudrosti u Držićevim komedijama (Slamnig 1965.), a S. Petrović primjećuje kako je Držić svojim likovima dao da izgovaraju loše petrarki-

[1] Svi su navodi prema tekstovima u zborniku *Putovima kanonizacije*. *Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008)*, ur. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, Zagreb, 2008.

stičke stihove da bi bili smiješni (Petrović 1967.). Svi su ovi autori proniknuli duboko u umjetničke mogućnosti Marina Držića, pokazujući u čemu je snaga i ljepota njegovih drama. O jeziku Marina Držića napisao je veliki rad, kao što je poznato, Milan Rešetar (Rešetar 1933.), a za njegov jezični opis Radoslav Katičić 1989. godine tvrdi da je "dijalektološka ekspertiza". Suvremeni su pristupi Držićevu jeziku različiti od Rešetarovih.

Radoslav Katičić piše kako Držićev "prozni dijalog u komedijama nije autentičan samo lingvistički nego i umjetnički." (Katičić 2008., 672.)

Josip Vončina utvrđuje da je već započetu kazališnu baštinu u Dubrovniku Držić doveo do savršenstva i da su njegova dramska djela "vrhunac određenoga književnojezičnog sazrijevanja." (Vončina 2008., 619.)

Kao što je iz navedenoga razvidno, naši su vrhunski jezikoslovci proučavali jezik Držićevih djela kao predmet "umjetničke spoznaje".

Ovom prigodom pisat ću o frazeologiji u Držićevu najpoznatijem dramskom djelu, *Dundu Maroju*. Mislim da frazeologija zapravo nastavlja na istraživanja koja su proučila neverbalna sredstva u *Dundu Maroju*, njegovu intonaciju i ritam rečenice, eliptične rečenice, njegovo umetanje narodnih mudrosti i poskočica te umetanje petrarkističkih motiva.

U komedijama je gotovo nezamislivo da se ne rabi frazeologija, i to upravo razgovorna frazeologija. Naime, frazeologija je sastavnim dijelom našega govorenja, frazemi su u razgovornom jeziku uvijek prisutni pa bi bilo doista loše dramsko djelo koje ne bi takav potencijal iskoristilo upravo u književnoj vrsti koja se temelji na razgovoru. Budući da je Držić majstor dijaloga, upravo velemajstor, u njegovu *Dundu Maroju*, ali i u drugim komedijama, sve vrvi od razgovornih frazema koji uz sve gore navedeno pridonose živosti i životnosti scenskoga djela.

Najprije upozoravam na osnovna obilježja frazema: 1. mora biti sveza od najmanje dviju riječi, 2. sveza mora biti prepoznatljiva (postojana, čvrsta), 3. mora doći do preobrazbe značenja barem jedne sastavnice, 4. mora se uklopiti u kontekst kao njezin sastavni dio.

Ja sam ekscerpirala samo one frazeme iz *Dunda Maroja* koje možemo prepoznati i danas jer je jedna od osnovnih obilježja frazeologije prepoznatljivost sveze. Pored toga, proučavajući frazeologiju stare hrvatske književnosti, primijetila sam da je frazeologija najmanje podložna promjenama i da se ustaljene sveze riječi s preobrazbom značenja dobro čuvaju kroz povijest. (Kolenić 2006.) Proučavala sam samo hrvatske frazeme. Poznato je da u Držićevoj komediji ima riječi i izričaja iz talijanskoga jezika.

Osim frazema u užem smislu, proučavala sam u *Dundu Maroju* i frazeme u širem smislu, upravo sve sveze riječi koje su postojane i čvrste ako i nemaju preobrazbu značenja.

Frazeme i ustaljene sveze riječi u *Dundu Maroju* podijelila sam u nekoliko skupina.

1. Skupina uskličnih ustaljenih sveza riječi

U prvu sam skupinu uvrstila sveze riječi što ih nazivam uskličnima. To su ustaljene sveze riječi koje se izgovaraju obično povišenim tonom, a izražavanju čuđenje, ljutnju, prijetnju, kletvu, olakšanje, strah, želju i sl. Neda Pintarić takve sveze riječi uvršćuje u pragmeme i to u skupinu pragmema što ih ona zove "religijskim podštapalicama" (Pintarić 2002., 243.). Ona drži da takve sveze riječi ponajprije služe za "oblike uvjeravanja". (Pintarić 2002., 242.) Takvi su frazemi vrlo česti u *Dundu Maroju*.

a) Usklične sveze riječi sa sastavnicom *Bog*:

tako mi Boga, hvala Bogu, mili Bože, ukloni mene Bog, da te Bog pomaže, da ga ubije Bog, za Boga, moj Bože i sl.

Rečenice koje sadrže takve sveze riječi čuju se i danas u razgovornom jeziku, a ovdje ćemo navesti primjere Držićevih rečenica da bismo ilustrirali kako su one žive i danas.

Moj Bože, mučno ti je umjet živjet na svijetu.
Što je, za Boga?
Zahvaljujem, Pomo, da ti Bog plati!
Vino dobro, tako mi Boga!
Ubio Bog i moje pošastje s tobom i tvoju hranu!
S gosparom sam Marojem došao, da ga ubije Bog!
Tata, mili Bože, mučno ti je umjet živjet na svijetu

Kao što je razvidno, rečenice s takvim svezama riječi često imaju uskličnik ili upitnik na kraju. Sve su navedene rečenice dijelom razgovornoga stila.

Ovim primjerima valjalo bi dodati i one u kojima se javlja pridjev od imenice *Bog, Božiji* jer i oni također često imaju sličnu ulogu uskličnosti. Primjeri sveza sa sastavnicom *Božiji* (Držić ima uvijek *Božiji*, a ne Božji):

za vjeru Božiju, po križ Božiji, u ime Božije, za rane Božije, na slavu Božiju, po muku Božiju.

Nabrajanje ne bi imalo smisla ako ne bi bilo oprimjereno rečenicama iz *Dunda Maroja*:

Za vjeru Božiju, je li ga gdje peču da i mi štogodi baknemo uza nj?
Po muku Božiju, prem se htijah servat u tebe jedne dvijesti dukat.
Nijesam po križ Božiji!
Za rane Božije, je li koje remedijo?

b) Usklične sveze riječi sa sastavnicom *Majka Božija:*

Najprije želim upozoriti da u ovu skupinu ubrajam sve frazeme koji se odnose na Majku Božju. Poznato je da u puku postoje različita imena Svete Marije, a tako je

i u Držićevim djelima. Najprije ću navesti kako sve Marin Držić naziva Svetu Mariju: *Majka Djeva, Djevica Marija, Djevica od Milosti, Djevica Slavna, Djeva Majka, Majka Djevica od Milosti, Sveta Gospođa, S(v)eta Marija, Milostivica, Gospa od Milosrdja, Seta Gospođa, Gospa od Pšunja, Blaženica naša devota od Kotara.*

Kako u različitim dijelovima postoje različita marijanska svetišta, onda valja reći da prema zazivu gospe (*od Kotora, Pšunja* i sl.) možemo znati i mjesto iz kojega koji lik dolazi, pa se prema tome likovi određuju regionalno. Marin Držić za *Majku Božju* najčešće ima imenicu *Djevica*/*Djeva,* potom *Majka*, pa *Gospa*/*Gospođa*, *Blaženica*.

Često se za Majku Božju javljaju dvije imenice u istom padežu (*Majka Djeva, Djevica Marija*), ili pridjev i imenica (*Sveta Marija, Sveta Gospođa*), ili, ako je riječ o zazivu Djevice Marije prema mjestu marijanskoga svetišta, onda često dolazi imenica *Gospa* + *od* + mjesto u kojem je marijansko svetište ili crkva posvećena Gospi ili ime crkve: *Djevica od Milosti, Gospa od Milosrdja, Blaženica od Kotara*.

Inače usklični frazemi sa spomenom Majke Božje imaju sličnu funkciju kao i oni sa spomenom Boga: čuđenje, iznenađenje, zahvala. Navest ćemo najprije frazeme koji imaju navedena značenja, a potom ćemo za oprimjerenje dati nekoliko rečenica iz *Dunda Maroja*:

pod Djevicu Slavnu, Gospo od Milosrdja, Sveta Gospođe, Majko Djevice od Milosti, po Majku Djevu, po Kotorsku Blaženicu, hvala Djevici, Djevica te krunila krunom; Majko Djevo, smili ve se; ah, Majko Djevo Lucijanto, hvala tebi; ah, Majko Blaženico Lucijanto, hvala tebi, Djevo Majko, u Tvoje ruke

Upozoreno je da često u zazivu Majke Božje likovi iz *Dunda Maroja* otkrivaju svoje podrijetlo jer često zazivlju Djevicu po kojoj je njihova crkva ili marijansko svetište dobilo ime. Tripče koji je Kotoranin zazivlje *Kotorsku Blaženicu*, Dživulin Lopuđanin *Blaženicu od Pšunja*, a Dubrovčani spominju *Majku Blaženicu Lucijantu* (Gospu od Blagovijesti odnosno crkvica toga naziva na brežuljku nad Gružom u dijelu Dubrovnika).

Primjeri rečenica:
Pomet je, po Djevicu Mariju!
Pod Djevicu slavnu, ono paraju našijenci.
Popivu da mi je na ošpedao poslat, Majko Djevice od milosti!
Da po kotorsku Blaženicu imaš sina gospodara čovjeka.

c) Ostale sveze riječi koje izražavaju osjećaje:

Vrlo često likovi u Držićevim komedijama uzdišu i pate zbog nečega, pa osim uobičajenih usklika u tom značenju (*ah, ajme*), javljaju se i sveze riječi koje su ustaljene i tipične za takvo raspoloženje. Takvi su, primjerice:

jaoh si ve meni, jao meni, ajme meni, nevoljna mene, tužna mene

Takve se usklične sveze riječi stalno ponavljaju. Poznato je da u razgovornu jeziku također često rabimo takve sveze riječi, uzdahe, jadanja. Takve sveze mogu biti završene rečenice tipa *Ajme meni!* U komedijama često uzdasi i jadanja izazivaju smijeh.

U usklične sveze ubrajam i one koje spominju *vraga*. U razgovornom stilu *vrag* se često spominje, ne samo u uskličnim frazemima. *Vrag* se u *Dundu Maroju* spominje često u kletvi (*Nut, vrag ti dušu uzeo!, Vrag ti po dušu došao*!). Spominjanje vraga u takvim frazemima obično pripada nižem razgovornom stilu i rabe ih ljudi koji su ljuti i koji ispod ugledne vanjštine kriju prostu narav. Takav je često Maro Marojev koji u rječniku ima i vulgarizme. Obično se rečenice s frazemom čija je sastavnica *vrag* rabe zbog komičnosti. Lijep je primjer rečenice *Vrag uzeo čas i hip kad izide ovi Žudio*. Mi *čas i hip* obično vežemo uz petrarkističke stihove Šiška Menčetića *Blaženi čas i hip najprvo kad sam ja/ vidil tvoj obraz lip od koga slava sja*, a u *Dundu Maroju* izrugivanje je petrarkističkom načinu izražavanja postiglo komičnost upravo spominjanjem *vraga* i oprjeke nama poznatim stihovima.

2. Pragmemi pozdrava, zahvale i sl.

U dramskim je djelima nezamislivo da se ne rabe pragmemi pozdrava i odzdrava, zdravica i slično. Takvi frazemi bitni su za dramsku radnju u kojoj stalno neki likovi dolaze ili odlaze, pozdravljaju se, nazdravljaju itd. Pozdravi su postojane sveze riječi i zato ih uvršćujem u ovaj pregled. Likovi u Držićevu *Dundu Maroju* rabe ove pozdrave:

Dobar (ti) dan, Dobar si došao, Ti dobar došao

Pragmemi odzdrava:

Ostaj zbogom, da je s Bogom.

Pragmemi pozdrava i zahvale mogu biti i "profinjeniji". Tako čitamo o *celivanju* ruke ili *tokanju* ruke: *Gosparu Maro, da mi ti je ručicu celivat! Pomo, Pomete, da t tokam ručicu*. Danas su takvi pozdravi rijetki, a u Držićevoj komediji oni se javljaju u situacijama u kojima izazivaju (pod)smijeh.

Osim ovih pragmema, nalazimo u *Dundu Maroju* još *drago mi je, kao bracu zahvaljujem, žao je meni*:

Vi ste našijenac? Drago mi je.
Žao je meni er se je s sinjorom svadio.

3. Frazemi iz narodne poezije

Držić u rečenicama svojih likova rabi frazeme što ih možemo naći češće u usmenoj poeziji. Takvi su:

mili Bože, boj biti, najvjerniji drug, slatka riječ, vjerna sluga, kameno srce, zelena trava, rujno vince

Takvi su frazemi obično sveze pridjeva i imenice, odnosno neki ih književni znanstvenici zovu ukrasni pridjevi uz imenice. *Sluga* je u narodnom pjesništvu uvijek *vjerni*, *trava* je *zelena*, *vino*/*ce* je *rujno*, *srce* je često *kameno*. Većina narodnih pjesama sadrži uskličnu svezu riječi *mili Bože*, a on se javlja i u Držićevu djelu. Valja reći da i takva narodna frazeologija daje živost Držićevoj komediji jer govore likovi iz naroda za koje je prirodno da rabe takvu frazeologiju:

Tata, mili Bože, gdje si me moja srjeća, huda srjeća dovede?
Otole obrnuh put Malijeh Indija, gdje pigmaleoni, čovuljci mali s žralovi boj biju.
Pomete, ne će sinjore tvojijeh slatkieh riječi.
Vječnu hranu zelenim travam i gustom dubju daju.

4. Razgovorni frazemi

Veliku skupinu frazema čine frazemi koje ubrajamo u razgovorni stil. U razgovorne frazeme možemo ubrojiti i mnoge gore navedene, a sada ćemo navesti tipične razgovorne frazeme koji znaju biti slikoviti i koji daju *Dundu Maroju* posebnu životnost. Takvi su:

umrijeti od glada, idi tja, jama bez dna, stavit katance na usta, stavit konopac na grlo, daleko kuća, za mrtva uskrsnut, da se nađe, ubiti na mjesto, doći na oči, ići od ruke, k sebi ruke, pod ruku doći, nije ti bez svoga

Navodimo rečenice iz *Dunda Maroja* koje su vješto prošarane navedenim frazemima tako da govor likova bude sasvim životan i uvjerljiv.

Gosparu, umrijeh od glada, svršite!
Hajmeh, veće sam ja otišao, veće meni ne ostaje neg stavit konapac na grlo ter se objesit.
počnu s njekijeh gvaceta a specijom t ih krope za otvorit apetit za mrtva usksnit i da ga čine jes.
Da ga ubijemo na mjesto
Sjetna, ne ću smjet nigda na oči veće k mojoj teci doć.
K sebi ruke, ja t velju.

5. Poredbeni frazemi

Držićevi likovi često rabe poredbene frazeme. Poredbeni su frazemi također dio razgovornoga stila, pa nije neobično da ih nalazimo i u *Dundu Maroju*. Poredbeni frazemi u Držićevoj su komediji:

kao Baraba, kao brat/bratac, kao kralj, kao slijep, kao vrag, popiti krv kao pijavica, imati kao sovrne, imati kao šume, vlačiti se kako zmija, mizer kako uš, šaren kako i zmija

Veznik za uspoređivanje u navedenim je frazemima *kao* ili *kako*, a možemo ih podijeliti u nekoliko skupina:

a) frazeme koji imaju samo veznik i imenicu: *kao Baraba* (=kao kriminalac), *kao brat/bratac* (=kao najbliži, kao blizak), *kao kralj* (=kao bogat čovjek, čovjek u raskoši), *kao vrag* (=jako)

U navedenu bismo skupinu mogli ubrojiti i frazem *kao slijep* (=bez orijentacije) koji je sveza veznika *kao* i pridjeva, ali riječ je o poimeničenu pridjevu. Rečenice u kojima se ostvaruju poredbeni frazemi u *Dundu Maroju*:

Gledam ali ja snim ali bolj vidim – Dunda Maroja među Irudi i Pilati gdje ga vode kao Barabu.

da mi te je na mojoj lijepo' tovijerni bistroga rujnoga vinca napojit i lijepo gostit kao braca

tu ćeš doć gdje ćeš pit, jesti i počinut kao kralj

A on je astut kao vrag.

b) frazeme koji imaju strukturu glagol + veznik kao + imenica: *popiti krv kao pijavica, imati kao sovrne, imati kao šume, vlačiti se kako zmija.*

Navedene poredbene frazeme prepoznajemo do danas premda bi danas vjerojatno bila druga imenica za uspoređivanje u primjerima s glagolom *imati*. *Sovrna* je vrsta pijeska pa *imati kao sovrne* znači imati mnogo. Rečenice:

Gospar stari Maroje ima dukata kao sovrne.

šaren kako i zmija, vlači se tiho kako i zmija

Ter nije zadosta da mu kako pijavice krv popijete, ma mu hoćete i dušu popit

c) frazemi koji imaju strukturu pridjev + veznik kao + imenica: *mizer kako uš, šaren kako i zmija*

Premda frazeme danas prepoznajemo, vjerojatno ne bismo upotrijebili istu imenicu za usporedbu. Mizeran, jadan, siromašan bi tko danas bio kao crkveni miš. Držićevi likovi govore:

Za vraga i njegova oca,– za jednu bestiju mizeru kako uš!

šaren kako i zmija, vlači se tiho kako i zmija

6. Poslovice

Mnogi frazeolozi i poslovice, krilatice i izrjeke uvršćuju u frazeme. O poslovicama u Držićevim komedijama već se dosta pisalo.

Držićevi likovi poslovice, krilatice i izrjeke uvode u svoje rečenice na različite načine.

a) Poslovice likovi uvode rečenicom *reče se* ili *što se reče*:

Reče se: tko je bjestija, bjestija će i umrijet.

Reče se: Tko je namuran, nije sam.

Reče se: dogovorna je bolja šteta neg koris bez dogovora.

Što se reče: Kurvam noge plači da te ovako goste.

b) Naše poslovice često počinju rečenicom s prvom riječi *tko* ili *što*, *svak*:

Tko je bjestija, bjestija će i umrijet, a sve što se od mačke rodi, sve miše lovi, i sve što lisica leže, sve liha; a što hrtica koti, sve zeca tjera; a zmije što rašaju, sve to prokleto sjeme jadom meće.

Tko zlice slijedi, moja kćerce, taj se je veće izgubio.

Što se veće živi, to se veće i uči.

Tko nije provao zlo, ne zna što je dobro.

Svak u dobru imije papat.

U tu skupinu ide i poslovica *Zmije što rađaju, sve to prokleto sjeme jadom meće*. U rečenici je samo riječ o inverziji imenice i zamjenice.

c) Poslovice se mogu uvesti i na koji drugi način. Naše poslovice mogu započeti glagolom u imperativu ili uopće glagolom. U *Dundu Maroju* takve su poslovice:

Grij zmiju da te uije.

Živi se vide kadgodi, a mrtvi nikada.

Hrvatske poslovice i izrjeke mogu početi imenicom *čovjek, ljudi*.

Kraci ljudi visoko ne dohitaju.

Čovjek valja za sto ljudi, a sto ne valjaju za jednoga.

Umjetelan čovjek svemu vrha dohodi

U fortuni se dobar mrnar poznava. Pacijencijom se sve dobiva. Plašilo ovcu tjera, tihoćina vuka stiže.

Za lijepom godinom dođe daž.

Krilatice: *Mila mati, bila mati!*

Podjela frazema s obzirom na značenje

Frazeme u *Dundu Maroju* možemo podijeliti i s obzirom na značenje. Poznato je da u *Dundu Maroju* hrana ima veliku ulogu, pa su česti frazemi koji se odnose na hranu (glad, ukus i sl.). Milan Moguš upozorio je da Držić voli rabiti oprječne riječi, da živost njegovim dijalozima daju i oprječnosti (Moguš 1969.). Velika je oprječnost između bogatoga i raskošnoga života s jedne strane, i glada i neimaštine s druge. To se vidi i u frazeologiji.

a) Bogatstvo i uspjeh: *gospocki život, pravi život, ići od ruke, pod dobru zvijezdu se roditi, srce se veseljeti, vjetar u krmu, dobra srjeća, biti u raju, kao kralj*

Uzoholila se je er joj je vjetar u krmu, a ne zna jer se može brijeme ištetit i dobra srjeća promijenit se u zlu.

srce mi veseljaše, apetit mi otvoraše

A para nam sad smo sjeli na trpezu, a tri sure su prošle, a u delicijah smo, u raju smo.
Tu ćeš doć gdje ćeš pit, jesti i počinut kao kralj
To je pravi i gospocki život

b) Siromaštvo i neuspjeh: *mizer kako uš, umrijeti od glada, zubi činit vodu, usahnuti usta, ne biti te srjeće, zla srjeća, govno gristi, stavit konopac na grlo, ne znati kud ni kamo, čekat manu s neba*

Za vraga i njegova oca, – za jednu bestiju mizeru kako uš!
Hajmeh, veće sam ja otišao, veće meni ne ostaje neg stavit konopac na grlo ter se objesit.
Gosparu, umrijeh od glada, svršite!
Ma ja viđu, danas nijesam te srjeće.
otac mu u gradu govno griza, ni ije ni pije za manje spendžat, a veće akumulat.
Bijedan, ne znam kud ću ni kamo ću.
Poću se vrtjet po Rimu sjemo tamo da me tuga prođe i čekat manu s neba ili ostat ruinan.
Ne umori me: usahoše mi usta!

Ovdje bismo upozorili da bogatstvo ne znači i uspjeh na kraju komedije kao što i siromaštvo ne znači i neuspjeh. U Držićevim komedijama dolazi do gundulićevska obrata (*tko bi gori*...)

c) Frazemi nižega razgovornoga stil*: govno gristi, da te nijesam veće vidio, idi tja, ubiti (koga) na mjesto, koga vraga, krvi se napit, ubio Bog, ki vrag*. Takva je frazeologija tipična za razgovorni jezik, ali ne smijemo dodati nižih slojeva jer i likovi iz višega društva u Držićevim se komedijama često takvim svezama obraćaju jedni drugima, osobito kad su uzbuđeni. Navodimo rečenice za ilustraciju:

Kurvin ribaode jedan, hoću li ti se kad krvi napit?
Ubio Bog i moje pošastje s tobom i tvoju hranu!
Ma koga sam vraga ja učinio?
Ki će vrag bit?

Likovi koji češće rabe u razgovoru takve frazeme i inače rabe lekseme nižega i niskoga razgovornoga stila. Tako lakomisleni i obijesni Maro, premda sin Dunda Maroja, čovjek iz višega društva, rabi najniži razgovorni stil.

Tako Maro za Popivu kaže:
(Ah, kurvina traditura, zaklat ga ću.)

Maro za oca:
Ah, oče vraže!

Maro općenito za sve:
Da ih svijeh u kući zakoljemo ko mi pod ruku dođe.

Maro o Sadiju:
Oni vražiji Žudio htje danas dinare u najveću moju potrjebu

Osim Mara, niži razgovorni stil čuje se i iz usta Pometa (*Kurvina starca što se umije dobro akomodat, a ja ga naučih.; Je li vrag žene uzeo*?), Dživulina (*Kurvin mužu, tu li si*?), pa Nike (*Ah kurviću, da se ljudi bez otaca rađaju, dobro ti bi nam mladijem bilo*).

Frazologija je Držićevih komedija uglavnom razgovorna. To je frazeologija u kojoj se rabe frazemi, poslovice, krilatice, izrjeke i sl. koje daju vjerodostojnost Držićevim likovima. Sve frazeme prepoznajemo do danas. Marin Držić jedan je od najvećih hrvatskih dramskih pisaca. Veliku zaslugu za to ima i njegova frazeologija u komedijama.

Popis frazema i ostalih ustaljenih sveza riječi u *Dundu Maroju*

AJME: ***ajme meni*** (usklik očaja, čuđenja i sl.)
Ajme meni!
APETIT: ***apetit otvorati*** (mamiti na jelo, imati tek na što)
srce mi veseljaše, apetit mi otvoraše
BARABA: ***kao Baraba*** (kao kriminalac)
Gledam ali ja snim ali bilj vidim – Dunda Maroja među Irudi i Pilati gdje ga vode kao Barabu.
BLAŽENICA: ***po kotorsku Blaženicu*** (usklik)
Da po kotorsku Blaženicu kao imaš sina gospodara čovjeka.
BOG*: Bogu duh predati* (umrijeti)
Ajme, Božiji, Bogu da duh pridam!
Bog (te) ubio/da ga ubije Bog (teška kletva)
Jaohi meni! Bog te ubio! S gospodarom sam Marojem došao, da ga ubije Bog!
Bog zna (ne zna se)
Bog zna tko koga kolje i tko će prije umrijet
da bi Bog dao (usklik želje, želim)
Da bi Bog dao da im su onaka srca
da te Bog pomože (neka ti je sretno, neka ti Bog pomogne)
Ah, da te Bog pomože!
da ti Bog plati (zahvala)
Zahvaljam, Pomo, da ti Bog plati!
hvala Bogu (dobro je da je tako)
Hvala Bogu!
jeda Bog da (kad bi Bog dao, kad bi se barem ostvarilo)
jeda Bog da da se kad i nasmijejemo
Na koga bogovi, na toga i ljudi (Poslovica: zlo ne dolazi samo)
Svak me se je odvrgao; na koga bogovi, na toga i ljudi.
mili Bože (usklik čuđenja)
Tata, mili Bože, gdje si me moja srjeća, huda srjeća dovede?
moj Bože (usklik čuđenja)

Moj Bože, mučno ti je umjet živjet na svijetu

po Boga (usklik čuđenja)

Po Boga i svetoga Tripuna blaženoga

priporučiti se Bogu (pouzdati se u Božju pomoć)

Pera, ne brini se, priporuči se Bogu.

što da Bog (kako bude)

Bit će što da Bog.

tako mi/ti Boga (usklik zaklinjanja, čuđenja)

Vino dobro, tako mi Boga!

ubio Bog (teška kletva)

Ubio Bog i moje pošastje s tobom i tvoju hranu!

u rukah Božijijeh sve stoji (ljudi ne mogu odlučivati o zbivanjima, onako je kako odluči Bog)

a ja ti ne ću ničijem manjkat; a u rukah Božijijeh sve stoji.

za Boga (usklik čuđenja)

Što je, za Boga?

BOJ: ***boj biti*** (boriti se)

Otole obrnuh put Malijeh Indija, gdje pigmaleoni, čovuljci mali s žralovi boj biju

BOSNA: ***šaptom Bosna poginu*** (nešto se loše brzo ili potiho dogodilo)

Šaptom Bosna poginu, šaptom mi oni nije drag.

BRAT: ***kako brat/bratac*** (kao najbližemu)

što mogu zapovjeđ mi kako bratu/ da mi te je na mojoj lijepo' tovijerni bistroga rujnoga vinca napojit i lijepo gostit kao braca

ČAS: ***čas i hip*** (trenutak)

Vrag uzeo čas i hip kad izide ovi Žudio!

u dobar/dobri/bolji čas (u pravo vrijeme)

Mogah li, mogah li igda u bolji čas doć k sinjori neg dođoh?

ČAS: ***u dobri/ bolji čas*** (u pogodan trenutak)

Ti bo su, u dobri čas, neprijatelji od naših volja

ČOVJEK: ***Čovjek valja za sto ljudi, a sto ne valjaju za jednoga.***

Zato se je dobro reklo: čovjek valja za sto ljudi, a sto ne valjaju za jednoga.

naći čovjeka (naći dobro, naći poštenoga čovjeka)

Inveni ominem, nađoh čovjeka!

Umjetelan čovjek svemu vrha dohodi. (Poslovica: razuman i sposoban čovjek u svakoj će se situaciji snaći.)

a umjetelan čovjek svemu vrha dohodi

ĆUD: ***zla ćud*** (zloća)

Da vrag vazme njegovu zlu ćud

DAN: ***današnji dan*** (danas)

i današnji dan ljudi su nazbilj pravi ljudi i gospoda

dan po dan (stalno, svakodnevno)
uči nas i kaže nam dan po dan er što veće naučivamo, tot manje umijemo
dobar dan (pozdrav, pragmem)
Našijenče, dobar ti dan!
tri dni i tri noći (dugo)
Znam mu ćud: držao bi me s sobom tri dni i tri noći u postu i u penitenciji
DJEVA: ***Djevo Majko, u tvoje ruke*** (prepuštam se u ruke Majci Božjoj)
Djevo Majko, u tvoje ruke!
DJEVICA: ***Djevica te krunila krunom*** (usklik zahvale)
Ah, da te Bog pomože, Djevica te krunila krunom!
hvala Djevici (usklik olakšanja)
Hvala Djevici er čujem našijem jezikom govorit
po Djevicu Mariju
Pomet je, po Djevicu Mariju.
po Djevicu slavnu (usklik čuđenja)
Pod Djevicu slavnu, ono paraju našijenci!
DOBRO: ***Svak u dobru umije papat***. (Poslovica: lako se snalaziti u dobru, ali valja se snalaziti u lošim prilikama.)
Svak u dobru umije papat, ma nu mi se u zlu umjej akomodat.)
uzeti za dobro (biti dobrohotan)
Tihi i dobri uzeti će za dobro što im se za dobro dobrovoljno čini.
DOĆI: ***dobro/dobar došao/došli*** (izraz dobrodošlice)
Ti dobar došao!
DRAGO: ***Biti kakve/koliko (mu, im) drago*** (nebitno je kakve/kakvi su)
Ja tebe scijenim ženu razumnu, a ostale budi kakve im drago.
drago mi je (pragmem kojim se izražava zadovoljstvo)
Vi ste našijenac? Drago mi je.
DRUG: ***najvjerniji drug*** (prijatelj)
a ja sam ovako kako me vidiš – s mačem, s mojijem najvjernijijem drugom, i s rudelom, s mojom braniteljicom
DUŠA: dušom mojom (iskreno)
Dušom mojom, malo nogu ne ulomih.
dušu izgubit (postati loš)
u zlice se je vas stavio, gdje će i dušu izgubit
FORTUNA: ***U fortuni se dobar mrnar poznava*** (Poslovica: u lošim prilikama se treba boriti, treba se uhvatiti u borbu s nedaćama.)
U fortuni se dobar mrnar poznava; na provu od ognja fineca se od zlata poznava.
GLAD:
umrijeti od glada (trpjeti veliku glad)
Gosparu, umrijeh od glada, svršite!

GLAS: ***zao glas*** (loše vijesti)
Za mene zao glas bi ovi od Mara; čujmo naprijeda!
GLAVA: na glavu pasti (opteretiti, mučiti koga)
Ajme, ne znam ni tko je ni što je, neg vidim er mi je sve zlo na glavu palo.
GODINA: ***Za lijepom godinom dođe daž*** (poslovica: poslije sreće dolazi nesreća)
Za lijepom godinom dođe daž
GOVNO: ***govno gristi*** (biti škrt, gladovati)
Otac mu u gradu govno griza, ni ije ni pije za manje spendžat a veće akumulat.
GRLO: ***biti u čemu do grla*** (biti pun čega, obilovati čime)
u delicijah si do grla, - a mi sušimo.
HRTICA: ***Što hrtica koti, sve zeca tjera***. (Poslovica: ćud se ne mijenja)
a što hrtica koti, sve zece tjera
HTJETI: ili hoćemo ili ne ćemo (tako je i ne može se promijeniti)
Sad mi toškano govoriš, a naši smo, ili hoćemo ili ne ćemo.
IĆI: ***idi tja*** (odlazi)
Idi tja, ti poď na komardu!
KRIŽ: ***po križ Božiji*** (zakletva)
Nijesam po križ Božiji!
IME: ***u ime Božije*** (usklik čuđenja)
U ime Božije!
ISTI: ***ni ije ni pije*** (štedi)
Otac mu u gradu govno griza, ni ije ni pije za manje spendžat, a veće akumulat.
JAOH: ***jaoh si ve meni*** (usklik očaja)
Jaoh si ve meni, u koje ve ti čas pođoh iz grada!
JAMA: ***jama beza dna*** (nešto što se stalno crpi, neiscrpno iskorištavanje)
da iz jame beza dna izmem imanje
JAOH: ***jaoh si ve meni, jaoh meni*** (teško meni, usklik očaja)
Jaoh si ve meni, u koji ve ti čas pođoh iz grada. Jaoh meni, stranjci Dubrovački
JEZIK: ***zli jezici*** (zloća)
što katance stavih na njeke zle jezika koji za zlo imaju ono što im se za dobro čini
KATANAC: ***staviti katance na usta*** (ne dopustiti komu govoriti)
u prešnu votu triš mudrijem stavih katance na usta, sada im katance dvižem, neka govore
KLJUČ: ***pod ključ stavit*** (zaključati, osigurati)
Ovo zlato i ovu panjulu rad bih pod ključ stavit.
KLIN: Klin klina izbija (poslovica: istim načinom treba reagirati da bi se uspjelo)
Klin klina izbija, veći dinar manjega pokriva.
KONOPAC: ***stavit konopac na grlo*** (ubiti, objesiti)
Hajmeh, veće sam ja otišao, veće meni ne ostaje neg stavit konopac na grlo ter se objesit.

KRALJ: ***kao kralj*** (kao bogat čovjek, u raskoši)
tuj ćeš doć gdje ćeš pit, jesti i počinut kao kralj.
KRIŽ: ***po križ Božiji*** (usklik zaklinjanja)
Nijesam, po križ Božiji!
KUD: ***(ni) kud ni kamo*** (nepoznat smjer)
Bijedan, ne znam kud ću ni kamo ću!
KRV: ***krvi se napit*** (osvetiti se)
Kurvin ribaode jedan, hoću li ti se kad krvi napit?
KUĆA: ***daleko kuća*** (neka bude daleko što loše)
a nas daleko kuća od tjezijeh obraza od mrčarije
KUD: ***ne znati kud ni kamo*** (biti zbunjen, ne znati smjer kretanja)
Bijedan, ne znam kud ću ni kamo ću!
LAV: ***srce od lava*** (hrabrost)
Ovdje trjeba učinit srce od lava, a obraz od zle žene.
LISICA: ***Sve što lisica leže, sve liha***. (Poslovica: ćud se nikada ne mijenja)
i sve što lisica leže, sve liha
LJUBAV: ***za ljubav*** (za čije zadovoljstvo)
Hoću za moju ljubav da mu prostiš
LJUDI: ***Kraci ljudi visoko ne dohitaju.*** (poslovica: tko ima male ciljeve, ne može postići velike.)
Kraci ljudi visoko ne dohitaju.
ljudi-žene (svi)
... pozdravljam ovi stari puk: ljudi-žene, stare-mlade, velike i male, puk s kime mir stranom stoji, a rat izdaleka gleda, rat poguba ljucke narave
MAČKA: ***ne će mačka larda*** (usklik koji znači da je što dobro došlo)
Ne će mačka larda! – a Pomet će dobit sto dukataca.
Sve što se od mačke rodi, sve miše lovi. (Poslovica: ćud se ne mijenja.)
a sve što se od mačke rodi, sve miše lovi
MAJKA: Djevo Majko, u tvoje ruke! (usklik zaziva za pomoć)
Djevo Majko, u tvoje ruke!
Majko Djevo, smili ve se (usklik molbe)
Majko Djevo, smili ve se - tebi hvala!
Majko, Djevice od milosti (usklik čuđenja)
Popivu da mi je na ošpedao poslat, Majko Djevice od milosti!
po Majku Djevu (doista)
Mnjah da te davi; a po Majku Djevu, ne ima ni obraza od dobra čovjeka.
MALO: ***malo pomalo*** (pomalo)
Nije sad u velutu: počeli smo malo pomalo, bogme ga ću još vidjet u suknu
MANA: ***mana s neba/mana nebeska*** (nebeska hrana, spas)
Po ću se vrtjet po Rimu sjemo tamo da me tuga prođe i čekat manu s neba ili ostat ruinan. Ah, nevoljni Pomete, počeše mi usta pucat na one vivande, na manu nebesku.

MATI: ***Mila mati, bila mati!*** (usklik očaja)
(Mila mati, bila mati!)
MATUZALEM: ***živjeti kako i Matuzalem*** (dugo i dobro živjeti)
oni bi po našijeh molitvah živjeli kako i Matuzalem, mi također po molitvah naših sinova
MILOS(T): ***biti u milosti*** (biti prihvaćen s posebnom pažnjom)
Dokle sam u nje milosti, ja sam čestit
MILOSTIVICA: ***slava Milostivici*** (zahvala, usklik zahvale)
Nije ga, slava Milostivici.
MIR: ***mir Božji s tobom*** (usklik, često u ljutnji)
(Mir Božji s tobom, sveta te Nedjelja pomogla!)
MJESTO: ***ubiti na mjesto*** (ljutita prijetnja)
Da da ga ubijemo na mjesto!
MOĆI: ***može kome bit*** (mogu si priuštiti)
A, sjetna, ako dvaš na nedjelju vare, i još da im može to bit!
MLIJEKO: ***blaženo mlijeko koje sisa*** (sretan čovjek, dobar čovjek)
Ovo je dubrovačko dijete: blaženo mlijeko koje sisa.
MRTAV: ***za mrtva uskrsnut*** (za okrijepu)
počnu s njekijeh gvaceta a specijom t ih krope za otvorit apetit za mrtva uskrsnit i da ga čine jest
MUKA: ***po muku Božiju*** (usklik čuđenja)
Po muku Božiju, prem se htijah servat u tebe jedne dvijesti dukat
NAĆI SE: ***da se nađe*** (da se pojavi kad je čovjek u potrebi)
...kako da je tko štogodi izgubio da im se nađe
NAŠ: ***naši smo*** (bliski smo, zemljaci smo)
Sad mi toškano govoriš, a naši smo
NEBO: ***pod nebom*** (na cijelom svijetu)
Je li itko pod nebom gospodar od ljudi kako sam ja?
NOĆ: ***mirna noć*** (pozdrav)
Ja Dugi Nos, negromant od velicijeh Indija, nazivam dobar dan, mirnu noć i pritilo godište svitlijem, uzmoćnijem dubrovačkijem vlastelom, a pozdravljam ovi stari puk...
OBRAZ: ***imati obraza*** (biti pošten)
ne ima ni obraza od dobra čovjeka
obraz od kurve učinit (lagati, biti bezobziran)
Ovdi je trijeba obraz od kurve učinit, trijeba se je ubezočit, rijet: "Ja nijesam te prije vidio!"
svijetao obraz (ponos, poštenje)
Otresi se, da pođemo k sinjori s svijetlijem obrazom
OĆAS*: nogom u oćas* (nogom u stražnjicu, otjerati koga)
da mu dam nogom u oćas, da ga vihar odnese

OKO: ***doć na oči*** (pojaviti se)
Sjetna, ne ću smjet nigda na oči veće k mojoj teci doć
koliko se oči prostiru (u vidokrugu, ograničeno)
i pamet nje ne raširuje se dalje neg koliko joj se oči prostiru
očima mojijem vidjeti (uvjeriti se)
da ne budem mojijem očima vidjela, ne bih vjerovala
oči nijesu vidjele (što neobično /veliko/)
onako velika kapuna moje oči nigda nijesu prije vidjele
oči zanositi (privlačiti)
imaše njeku hrustu na sebi koja mi oči zanošaše
uprti oči (zagledati se u koga)
Brižna, tvrdo ti je upro oči u mene, tot mu sam draga, neka ga!
vrći oko (zaljubiti se)
jedan susid vlastelin bnetački vrže oko na djevojku, a djevojka na njega
PACIJENCIJA: ***Pacijencijom se sve dobiva***. (Poslovica: u teškim situacijama treba reagirati strpljivo.)
Pacijencijom se sve dobiva.
PAMET: ***ne biti u svoj pameti*** (ne biti priseban, biti lud)
Vaš je posao, Petrunjela; vi nijeste u svoj pameti!
PAR: ***ne imati para*** (biti bez konkurencije)
a ta tvoja ljepota i ti spirit tvoj, koji ne ima para u svem Rimu
PLAŠILO: ***Plašilo ovcu tjera, tihoćina vuka stiže***. (poslovica: bolje se cilj postiže polako i bez buke).
Ne plaho, gospodine! Plašilo ovcu tjera, tihoćina vuka stiže.
POSAO: ***posli dobro idu*** (dobro se posluje, zarađuje se)
Bogme je u to razumna: nje posli dobro idu, a ne znam kako druge stoje.
PRAVO: ***biti pravo*** (biti u redu, biti pošteno)
Bokčilo, je li to pravo da mi išteti vas posao?
PUT: ***zao put*** (pogrješan izbor, nepošteni život)
uhit' za ruku i dvigni ga sa zla puta i tihoćom pročeda' š njime
RASPETJE: ***po raspetje Božije*** (usklik molbe)
Čuješ li, sinjora Laura, otvori, er po raspetje Božije, sažegoh ga u kući.
RAJ: ***biti u raju*** (živjeti u izobilju)
A para nam sad smo sjeli na trpezu, a tri sure su prošle, a u delicijah smo, u raju smo.
zemaljski raj (život u izobilju)
otidoh iz raja zemaljskoga, dviže me iz onjezijeh delicija gdje se ima što se žudi
RANA: ***za rane Božije*** (usklik očaja)
Za rane Božije, je li koje remedijo?
REČE SE: ***Reče se: Dogovorna je bolja šteta neg koris bez dogovora***. (poslovica: bolje je imati štete zbog zajedničkoga dogovora, nego koristi bez dogovora.
Reče se: Dogovorna je bolja šteta neg koris bez dogovora

Reče se: Tko je bjestija, bjestija će i umrijet. (Poslovica: ćud se ne mijenja nikada)
Reče se: Tko je bjestija, bjestija će i umrijet.
Reče se: "Tko je namuran, nije sam." (poslovica: zaljubljen čovjek nije usamljen)
Reče se: "Tko je namuran, nije sam."
Što se reče: Kurvam noge plači da te ovako goste. (Poslovica: Nemoj dobro činiti pokvarenim ljudima:
Ovo je što se reče: Kurvam noge plači da te ovako goste.
REMEDIJO: ***Svemu je remedijo neg samoj smrti***. (Poslovica: samo smrti nema lijeka)
Gospodaru, ne valja se desperavat ni tako abandonavat; svemu je remedijo neg samoj smrti.
RIJEČ: ***dati riječ*** (obećati)
Kad dođe Džanpavulo, da' mu riječ.
duzije riječi (dugi govori, previše priče)
I za duzijema riječmi ne domorit vam izi' će prolog
riječ (lijep govor, laskanje)
Pomete, ne će sinjore tvojijeh slatkieh riječi.
u dvije riječi/rijet dvije riječi (ukratko)
U dvije riječi čujte argument od komedije "Dundo Maroje"
RIJET: ***štono se reče*** (reklo bi se)
štono se reče, olova mi plivahu s mojijem Tudeškom
u kraće rijet (ukratko)
i za u kraće rijet, ljudi nahvao
za rijet (iskreno govoreći, u povjerenju)
I za rijet vam sve što sam vidio
RUČICA: ***ručicu celivat/tokat*** (pozdrav onima koji su višega staleža ili muškarac ženi)
Gosparu Maro, da mi ti je ručicu celivat!
RUKA: ***dati ruku*** (dogovoriti se, pogoditi se)
Da' mi ruku!
dati u ruke (darovati)
koji davši sinu Maru pet tisuć dukata u ruke
ići od ruke (uspijevati)
I ti ljudi nahvao od ruke im ide učinit jedanu konjuru.
izet iz ruka (oduzeti, oteti)
i da mu misli fačende izet iz ruka, promijenit će fantaziju.
k sebi ruke (ne diraj, ne približuj se, budi na udaljenosti)
K sebi ruke, ja t velju.
pod ruku doći (pojaviti se, naći se na mjestu)

Da ih svijeh u kući zakoljemo ko mi pod ruku dođe.
SAD: ***sad ovamo, sad onamo*** (u različitim smjerovima)
Ako se obrće sad ovamo, sad onamo
SJEMO: ***sjemo tamo*** (u različitim smjerovima)
Po ću se vrtjet po Rimu sjemo tamo da me tuga prođe i čekat manu s neba ili ostat ruinan.
SLIJEP: ***kao slijep*** (bez orijentacije)
Ja, bijedan, ne znam ni gdje sam ni kud idem, nevješ kao slijep.
SLUGA: ***vjerna sluga*** (sluga, odan čovjek)
Da žimi dušica ti jo' sam vjerna sluga, er je i ona meni dobra.
SOVRNA: ***imati kao sovrne*** (imati mnogo)
Gospar stari Maroje ima dukata kao sovrne
SRCE: ***kameno srce*** (bezosjećajnost)
Jaoh, dovede nas u strane gdje su kamena srca od ljudi!
srcem ljubiti (iskreno ljubiti)
čuvši zlo vladanje Marovo, kako ona koja ga srcem ljubi, i bojeći se da ju ne bi desperanu ostavio
srce od lava (hrabrost)
Ovdje trjeba učinit srco od lava, a obraz od zle žene.
srcu odoljet (odoljeti)
Ma ne mogoh srcu odoljet, odkinuh krilo od onoga kapuna
srce zaboljeti (razžalostiti se)
Nije mi ništa, malo me srce zabolje.
srce veseljeti (razveseliti)
srce mi veseljaše, apetit mi otvoraše
SRJEĆA: ***ne biti te srjeće*** (ne biti sretan, ne dobiti što se želi)
Ma ja viđu, danas nijesam te srjeće
SUD: ***biti do suda*** (biti do kraja svijeta, do sudnjega dana)
a ljudi su nahvao ljudi nahvao i bit će do suda
SVIT: ***segaj svit*** (ovozemaljski život)
Ako ni priminula s segaj svita
STARI: ***stari-mladi*** (svi)
... pozdravljam ovi stari puk: ljudi-žene, stare-mlade, velike i male, puk s kime mir stranom stoji, a rat izdaleka gleda, rat poguba ljucke narave
STRANA: ***na sve strane*** (posvuda)
A duga na sve strane!
ovizije strane/ naše strane (naši krajevi)
Vi ste negromanti; ako hoćete od ovizijeh strana zlata odnesete
SVINJA: ***svinja jedna*** (svinja, obraćanje ljudima niskoga razgovornoga stila)
Grubiša, gori hodi, svinjo jedna.
SVOJ: ***nije ti bez svoga*** (ne može se bez bližnjega/rođaka/zemljaka)

Svoga mi, svoga, neka ti mi svoga, nije ti bez svoga.
svoj svojijem (svatko pomaže onom tko mu je blizak)
a nitko ne pristupi k nam neg sam našjenac, – svoj a k svojijem!
ŠUMA: ***imati kao šume*** (imati mnogo)
a gospar stari Maroje ima dukat kao šume
TRAVA: ***zelena trava*** (trava)
vječnu hranu zelenim travam i gustom dubju daju
TRIPUN: ***po svetoga Tripuna*** (zaziv kotorskoga sveca)
Po svetoga Tripuna, vi ste našijenci!
UHO: ***reći na uho*** (prišapnuti, reći u povjerenju)
Bariželu rekoh dvije riječi na uho.
USTA: ***usahnuti usta*** (ožednjeti)
Ne umori me: usahoše mi usta!
UŠ: ***mezer(a) kako uš*** (jadan, bijedan)
Za vraga i njegova oca, – za jednu bestiju mizeru kako uš!
VANĐELJE: ***po četiri vanđelje i Blaženicu od Kotora***
po četiri vanđelje i Blaženicu od Kotora, ako ova bjestija nije otac sinjora Mara
VARATI SE: ***ako se ne varam*** (čini mi se, zaključujem)
i sumnjam, ako se ne varam, da vi scijenite i želite vidjet kugodi izvrsnu stvar
VELIK: ***veliki i mali*** (svi)
... pozdravljam ovi stari puk: ljudi-žene, stare-mlade, velike i male, puk s kime mir stranom stoji, a rat izdaleka gleda, rat poguba ljucke narave
VIDJETI: ***da te nijesam veće vidio*** (otiđi, nemoj mi se pojavljivati)
Pomete, čin da te tu nijesam veće vidimo
VJERA: ***tako ti vjere*** (usklik u značenju molim te)
Pomete, tako ti vjere, nemoj mi daj još ti k tuzi pristajat.
za vjeru Božiju/ za rane Božije (usklik)
Za vjeru Božiju, je li ga gdje peču da i mi štogodi baknemo uza nj? Za rane Božije, što je?
VJETAR: ***vjetar u krmu*** (povoljne prilike)
Uzoholila se je, er joj je vjetar u krmu, a ne zna jer se može brijeme ištetit i dobra srjeća promijenit se u zlu.
VINCE: ***rujno vince*** (vino od milja)
da mi te je na mojoj lijepo' tovijerni bistroga rujnoga vinca napojit i lijepo gostit kao braca
VLAHO: ***pod sveti Vlasi*** (usklik čuđenja, Sveti Vlaho!)
Jaoh, pod sveti Vlasi!
VODA: ***bistra/studena voda*** (voda, uglavnom tekućica)
A ostavljam vode bistre, studene, ke odsvud tekući
VRAG: ***čuvati se vraga*** (čuvati se zla)
Rec' mu da se čuva velika vraga.

kao vrag (jako)
A on je astut kao vrag
koga vraga (što)
Koga vraga ja znah?
ki vrag (što, tko)
Ki će vrag bit?
poć s vragom (izgubiti se)
Ako ne remedijam, sve će s vragom poć
tako ti vrag dušu (ne) uzeo (usklik)
Nut, tako ti vrag dušu ne uzeo, poď se uzda' i vjeruj u slatke riječi/ Nut, vrag ti dušu uzeo!
uzeti vrag (odati se zlu)
uzet te će veliki vrag
vrag ti po dušu došao (kletva)
Vrag ti po dušu došao!
vrag uzeti (usklik bijesa)
Vrag uzeo čas i hip kad izide ovi Žudio!
VUK: ***Vuku dati u pohranu meso***. (Poslovica: dati nekome ono što će on nagonski uništiti.)
Vuku dati u pohranu meso.
ZEMLJA: ***blagoslovljena zemlja po kojoj hodiš*** (usklik divljenja i poštovanja)
Da je blagoslovljena zemlja po kojoj hodiš.
zemlja se otvara (sramota je)
Hajmeh, zemljo, što se ne otvoriš, ter me ne proždres?
ZLO: ***Tko nije provao zlo, ne zna što je dobro***. (Poslovica: čovjek može znati što je dobro tek kada je bio u nevolji.
Tko nije provao zlo, ne zna što je dobro.
za zlo imati (zamjeriti)
da mi ne bi sinjor Marin za zlo imao
ZADAR: ***pod Zadrom voziti*** (uživati u miru)
Miri plaču ruinu od toga uboga mladića, a tebi se pod Zadrom vozi.
ZAPOVIJED: ***na zapovijed*** (u redu)
Na Vašu zapovijed, stavte pamet u komediju!
ZEMLJA: ***zemljo, otvori se*** (usklik nemoći i očaja zbog srama ili nesreće)
Hajmeh, zemljo, što se ne otvoriš ter me ne proždreš?
ZLICA: ***Tko zlice slijedi, taj se je veće izgubio***. (Poslovica: loše će završiti tko slijedi propalice/zle ljude)
Tko zlice slijedi, moja kćerce, taj se je veće izgubio.
ZMIJA: ***Grij zmiju da te uije*** (Poslovica: ne valja vjerovati podmuklim ljudima.)
Grij zmiju da te uije; pratika' š njim, da te otruje.
šaren kako i zmija (šaren)

šaren kako i zmija, vlači se tiho kako i zmija
vlačiti se kako i zmija (vući se tiho i nečujno)
vlači se tiho kako i zmija
Zmije što rađaju, sve to prokleto sjeme jadom meće (Poslovica: zla ćud se ne mijenja)
a zmije što rađaju, sve to prokleto sjeme jadom meće
ZNATI: ***ni znati ni umjeti*** (u dvojbi što učiniti)
Napas, gdje ne mogu ni naprijed ni nazad, ni znam ni umijem što ću, trijeba mi je čekat da sam s neba mirakulozamente pomožen
tko zna (upitno je)
Tko zna je li sve splavio.
ZUB: ***zubi činit vodu*** (biti željan jela)
Pomete, ja ćivjet; a ti ćeš daleko od moje kuće stat, a zubi će ti vodu činit,
ZVIJEZDA: ***pod dobru zvijezdu se roditi*** (biti sretan u životu)
A ti se si pod njeku dobru zvijezdu rodio, u delicijah si do grla, - a mi sušimo
ŽAO: ***žao je meni*** (pragmem, izraz žaljenja)
Žao je meni er se je s sinjorom svadio
ŽENA: ***za ženu uzet*** (oženiti)
kako rijeh, u nju je Maro spendžao pet tisuć dukata, i misli ju za ženu uzet.
ŽIV: ***Živi se vide kadgodi, a mrtvi nikada***. (Poslovica: poznati se ljudi mogu sresti)
Živi se vide kadgodi, a mrtvi nikada
ŽIVJETI: ***Što se veće živi, to se veće i uči***. (Poslovica: iskustvom se mnogo nauči)
Što se veće živi, to se veće i uči.
ŽIVOT: ***gospocki život*** (dobar život, lagodan život)
To je pravi i gospocki život!
pravi život
To je pravi i gospocki život!

Literatura

Fink-Arsovski, Željka, "Ruski i hrvatski frazemi s komponentama: bog, čert (d'javol) i bog, vrag (đavo)", *Filologija* 27, Zagreb 1996., 17-24.

Katičić, Radoslav, "O Držićevu jeziku pedeset godina nakon Rešetara", *Forum* 9-10, Zagreb 1989.,

Kolenić, Ljiljana, *Riječi u svezama. Povijest hrvatske frazeologije*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek 2006.

Moguš, Milan, "Jezični elementi Držićeva Dunda Maroja", *Zbornik radova o Marinu Držiću*, ur. J. Ravlić, Matica hrvatska, Zagreb 1969., 269-281.

Muhoberac, Mira, "Rječnik i bilješke" u knjizi Marin Držić, *Dundo Maroje i druga djela*, Vinkovci 1998., 368-430.

Petrović, Svetozar, "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", *Umjetnost riječi,* sv. 2. Zagreb 1967., 5-15.

Rešetar, Milan, "Jezik Marina Držića", *Rad JAZU*, knj. 248, Zagreb 1933., 99-240.

Slamnig, Ivan, *Disciplina mašte*, Zagreb 1965., 141-148. i 149-165.

Vončina, Josip, "Scenski jezik Marina Držića i kazališna baština u Dubrovniku", *Anali Zavoda za povijesne znanosti istraživačkog centra JAZU u Dubrovniku*, svezak XIX-XX, Dubrovnik 1982.

Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508-2008), ur. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, HAZU, Zagreb 2008.

Phraseology in Marin Držić's *Dundo Maroje*

Summary

The article is about phraseology in Marin Držić's *Dundo Maroje*. The author discusses style and meaning of phrasemes in Marin Držić's comedy. A large group of phrasemes comprises surprise, excitement or some other feelings. The second large group of phrasemes are colloquial. The third group of phrasemes are comparative phrasemes. Marin Držić is one of the best Croatian comedy writers and one of the reasons for this is his phraseology.

Amir Kapetanović
Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje
Zagreb

KANCONIJERSKI JEZIK MARINA DRŽIĆA

U članku se analiziraju jezične značajke pjesničkoga izraza M. Držića u njegovim *Pjesnima ljuvenim*, prvom hrvatskom tiskanom petrarkističkom kanconijeru (1551.). Analiza pokazuje da se Marin Držić uspješno snalazio u višem (biranom pjesničkom) stilu. U dvadeset Držićevih ljubavnih pjesama mogu se uočiti općeštokavske, dubrovačke i tipične jezične značajke koje nalazimo u tekstovima hrvatskih renesansnih pjesnika štokavaca. Osim toga, u Držićevoj uporabi pjesničkoga jezika mogu se prepoznati njegovi uzori, ali i jezičnostilske posebnosti u sklopu dotadašnjega hrvatskoga petrarkizma. Marin Držić kretao se stazom svojih prethodnika u pisanju ljubavnih stihova, ali je u renesansnom petrarkističkom diskursu ipak ostavio svoj potpis, šaru koja je bez pomna čitanja nevidljivo pismo.

1.1. Nedavnim slučajnim otkrićem primjeraka dviju Držićevih knjiga u milanskoj nacionalnoj knjižnici,[1] tiskanih iste godine (1551.) kod različitih venecijanskih tiskara, razriješeno je napokon jedno od tamnih mjesta hrvatske književne historiografije. Otkriveni prvotisci tiskani za Držićeva života ne nude njegove dosad nepoznate stihove, ali potvrđuju neke pretpostavke istraživača Držićevih ranih stihova.[2] U Držićevoj knjižici od 28 skromno otisnutih listova, koju je tiskao Niccolò Bascarini pod naslovom *Pjesni Marina Držića ujedno stavljene s mnozim druzim lijepim stvarmi*, nalazi se Držićev predgovor, 20 ljubavnih pjesama, nekoliko prigodnica, poslanica

[1] Za otkriće iz Nacionalne knjižnice *Braidense* zaslužan je E. Stipčević, v. STIPČEVIĆ 2007.

[2] Na primjer, u tom prvotisku bjelina između 10. i 11. pjesme potvrđuje Petrovićevo dokazivanje na temelju metričke analize da je Rešetar pogriješio kad ih je tiskao kao jednu pjesmu. O tome v. KAPETANOVIĆ 2007. Ovdje treba naglasiti još jednu naoko nebitnu pojedinost. Prethodni kanconijeri hrvatskih petrarkista nisu tiskani, poznati su samo prema prijepisima. Za povijest hrvatskoga jezika i hrvatske versifikacije izdanje je važno jer i u njemu kao i u rukopisnim kanconijerima nalazimo ikavsko-jekavske rime. Prema tomu, Rešetar nema pravo tvrdeći da su takva "neuglađena" mjesta krivnja samo prepisivača. Držić je vrlo rano pokazao "autorsku" svijest jer nije volio da mu se tekstovi kvare prepisivanjem, pa je to jedan od razloga zašto se odlučio tiskati *Tirenu*, što navodi u predgovoru njezina prvoga izdanja.

Sabu Nikolinovu, *Tužba Ljubmira od komedije Tirene*, *Prolog drugi komedije prikazane u Držić na piru*, *Venere i Adon* i *Novela od Stanca*.

1.2. Osim spomenutih dvadeset ljubavnih pjesama petrarkističkom diskursu Marina Držića pripadaju i petrarkistički umeci u replikama Držićevih drama. Petrović je utvrdio da oni nisu uzeti iz tiskanih Držićevih pjesama i zaključio "(…) da Držić u usta svojih komičnih ličnosti nije stavljao ljubavne stihove kakve je sam pisao, već one koje je smatrao staromodnima ili uopće slabima",[3] pa se može pretpostaviti da je Držić ipak cijenio svoje stihove iz objavljenoga kanconijera. Osim toga, Petrović je nekim indicijama pokušao dati obrise netrpeljivosti i poetičke suprotstavljenosti između suvremenika Nikole Nalješkovića i Marina Držića,[4] ali čvrstih dokaza za to nitko dosad nije našao. Novo izdanje Nalješkovićeva književnoga opusa[5] pokazalo je, što Petrović nije znao, da je Nalješković u svoje pastorale umetao stihove iz svojih petrarkističkih pjesama. Kakvo je mišljenje o takvu postupku imao "pripitomljeni pučanin"[6] Nalješković, teško je danas sa sigurnošću reći.

2. Od Vodnika preko Rešetara do novijih istraživača drži se da maleni Držićev petrarkistički kanconijer ne donosi ništa novo hrvatskoj književnosti, odnosno da se njegove pjesme: "ničim ne odvajaju od starije dubrovačke petrarkističke erotike",[7] "na poļu lirske poezije samo nastavļa petrarkističko sentimentalno pjevańe Šiška Menčetića i Ġore Držića",[8] da je Marin Držić "išao stopama Šiška Mečetića i svoga strica Džore Držića",[9] a "u *Pjesnima ljuvenim* jezik mu i književnom funkcijom ostaje sasvim u okvirima svoje petrarkističke stilizacije".[10] Za strukturiranje petrarkističkoga diskursa M. Držića i ostalih petrarkista ključne su pojmovne metafore za ljubav,[11]

---

3 PETROVIĆ 1967: 14.

4 Petrović piše da "(…) ono što kroz maglu stoljeća naziremo nije samo kavga dvojice poznatih Dubrovčana 16. st., nego, bar donekle, i sraz dviju pjesničkih senzibilnosti koje su se srele u dubrovačkoj lirici oko sredine 16. st." te da se Nikola Nalješković i Marin Držić obraćaju "u svojim kanconijerima, prilično često istim ili sličnim temama i motivima (...), pa bi analizom vrijedilo ispitati (...) je li možda, kako se čini, versifikatorska lakoća i blagoglagoljivost Nalješkovićeva, i uz to feminina slatkastost njegove lirike ('rob viran ali miran'), ono što je Držića odbijalo i iritiralo." (PETROVIĆ 1967: 13, 14)

5 NALJEŠKOVIĆ 2005: XXX.

6 Tako ga naziva NOVAK 1997: 355.

7 VODNIK 1913: 155.

8 REŠETAR 1930: LXXIX.

9 KOMBOL 1945: 142.

10 KATIČIĆ 1999: 112.

11 Na primjer: LJUBAV JE SUŽANJSTVO ("kojo[m] me, jaoh, *steza*, da sam *rob* uvik njoj" 10), LJUBAV JE LUDILO ("rič puna ļubavi koga da ne *smami*" 14), LJUBAV JE VATRA ("neg u *ogńu*, ili hoć ili neć, stojati" 9), LJUBAV JE ČAROLIJA ("uzdišu kim mnozi, *zatravil* mene jes" 9), LJUBAV JE TEKUĆINA (u suzah vas *plovem*, uzdišem dan i noć" 11), LJUBAV JE POSJEDOVANJE ("drag ġiļu, da s' ti *moj* kako sam ja *tvoja*" 16), LJUBAV JE RAT ("Ļubavi, tvoj *stril* zlat *spravi* k ńjoj ognjeni" 9), LJUBAV JE BOLEST ("a ne vim, koja čes može me

koje se na izraznoj razini u njihovim tekstovima očituju manje-više konvencionalno. Najveću pozornost u svojoj temeljitoj studiji o Držićevu jeziku (1933.) Rešetar je posvetio štokavštini proznih drama jer je u njoj tražio odslik govorne dubrovačke štokavštine XVI. stoljeća. Artificijelne značajke Držićeva književnoga jezika nisu ga osobito zanimale:[12] Držićeve stihove smatrao je nepouzdanim vrelom jer za njega "metrika pak stoji sasvim za sebe te s jezikom nema nikakva posla − ona je uvijek umjetna stvar" (Rešetar 1933: 100). Iako je bio okrenut povijesnoj dijalektologiji, Rešetar je ipak istakao stilsku slojevitost Držićeva književnoga opusa napisavši da je jezična slika Držićeva opusa "vrlo šarena".[13]

2.1. Poslije M. Rešetara i drugih istraživača nije potrebno dokazivati štokavsku osnovicu dvadeset Držićevih ljubavnih pjesama. Ona se lako prepoznaje u potvrđenosti jekavskoga refleksa jata u mnogim leksičkim morfemima i u jednom relacijskom morfemu[14] ("taj lica rumena, *kojijem* me zatravi" 12[15]), u zamjenici *što* (14), u suglasničkoj skupini *cr-* (*crveni* 6), u refleksu /đ/ < /d'/ (*suđeno* 9) i /št/ < */st'/ (*puštat* 5), u nedosljednom prijelazu završnoga slogovnoga /l/ > /o/ (*bio* x procaftio 5, ali: *bil* x vil 6), u potvrđenosti nastavka *-u* u Ljd. m. i s. r. (*ognju* 5, *srcu* 8) i nastavka *-a* u Gmn. Neke od navedenih jezičnih značajki koegzistiraju u Držićevim pjesmama sa starijim i/ili čakavskim značajkama.

2.2. Držićev se pjesnički jezik po nekim neopćeštokavskim karakteristikama može uže locirati u dubrovačku štokavštinu, a to su fonem /dz/ (*dzora* 8), gubljenje /j/ (*čuva'te* 5), pojednostavnjivanje završnoga suglasničkoga skupa *st* > *s* (*oblas* 5, *nemilos* 10), ikavski refleks u prefiksu *pri-* (*prislavne* 16), pa i kada je u leksičkom morfemu ekavski ili jekavski refleks (*priverno* 12, *priliepe* 9), te po nekim leksemima koje su u vrelima *Akademijina rječnika* potvrđeni samo ili pretežito u književnim tekstovima dubrovačkih pisaca, na primjer: *trkač* (6) (= 'tobolac'), *plesati* (7) (= 'gaziti'), *mrklost* (6) (= 'tamnost'), *svasma* (8) (= 'posve').

2.3. Držićeve *Pjesni ljuvene* sadrže prepoznatljiva jezična obilježja pjesničkoga stila koji su izgradili prvi hrvatski liričari. Broj slogova i rimovanje u stihovima često ima presudnu ulogu u Držićevu pjesničkom jezičnom izboru. U njegovim stihovima metrički su iskorištene sinkope (*požal'te* 5) i apokope (*obesel'* 11), variranje završnih

izvidat / ako mi ńe ures ne bude *lika* dat" 9), LJUBAV JE (EKONOMSKA) RAZMJENA ("kad *plata* čemerno meni jes tuženje" 12), LJUBAV JE OTROV ("mojim se tugami svak čas *jad* prilaga" 13) itd.

12 Rešetar u jednom poglavlju uspoređuje jezik Držićevih pjesama i njegove proze, v. REŠETAR 1933: 207–211.

13 REŠETAR 1933: 121.

14 "Držić je u pjesmama jači ikavac u završecima negoli u osnovama – možebit to je isto tako puka 'pjesnička samovoļa'" (REŠETAR 1933: 133).

15 U članku se stihovi i primjeri citiraju prema Rešetarovu izdanju iz 1930. Pored primjera u zagradi brojkom je označena stranica izdanja. Ukoliko ima više potvrda u Držićevu tekstu, ne popisuju se iscrpno svi primjeri.

slogovnih /l/ i /o/ (*anđelski* 15 / *anđeoski* 6, *satvoril* 7 / *podirao* 5), variranje sažetih i nesažetih oblika (*ki* 5 / *koji* 11, *me* 11 / *moje* 12), variranje nesklonjivih oblika tipa *pokoli* 13 / *pokli* 12, uporaba naveska *-zi* u zamjeničkim oblicima DL ž. r. (*mojojzi* 14, *ovojzi* 7), navezak *-e* u Ijd. (*kime* 6, *dzorome* 8), različiti ostvaraji prefiksa *s* / *z* / *sa* (*satvoril* 7 / *stvoren* 10, *sadružil* 12 / *združiti* 14), variranje oblika u Gmn. *nebesa* 10 (x *uresa*) / *nebesi* 7 (x *uresi*) / *nebes* 15 (x *ures*), upotreba oblika u akuzativu umjesto u lokativu (*na svit* 14) i neodređenoga oblika pridjeva umjesto određenoga (*taj tvoj obraz*[16] *bil* 16) te arhaičnoga pridjevskoga nastavka *-i* u oblicima DLjd. ž. r. (*u muci ljuveni* 12 umjesto *ljuvenoj*), variranje indeklinabilnih petrarkističkih poetizama (*vil* 13, *stril* 6) i deklinabilnih (*vila* 10, *strila* 7). Ponekad je Držić zbog broja slogova ispuštao i pomoćni glagol (npr. *da bi mi zgar [bila] dana* 12). Značajka je Držićevih stihova u odnosu na prozu i to što u njima nalazimo kondicional koji se ne izriče participom uz oblike pomoćnoga glagola *biti* nego infinitivom (*rad bih znat* 12).

U 20 ljubavnih pjesama Držić nijednom nije upotrijebio čakavizme *ča*[17] i *zač*,[18] čakavsko *mani* i arhaično *mni*. Najstariji hrvatski petrarkisti, ali i njegov suvremenik Nalješković, služe se tim jednosložnim ili dvosložnim oblicima s obzirom na potrebe sroka i broja slogova u stihu. Držić je u petrarkističkim stihovima upotrijebio kao dvosložnu riječ štokavsko *među* (14), a u ostalim pjesmama i jednosložno *meu* (16, 17, 19). U rimama i izvan njih rabio je oblik *gospoja* (8), a ne *gospođa*. Odmak od konvencionalnih pjesničkih čakavizama prethodnika i suvremenika koji su pripadali štokavskoj varijanti hrvatskoga petrarkizma primjećuje se u Držićevim ljubavnim stihovima i kada izbor čakavizma nije mogao biti motiviran metričkim potrebama, na primjer, Držić ne upotrebljava oblike glagola *vazeti*. Jedanput u ljubavnim pjesmama Držić rabi glagol *prijati* (9) (x *stojati*), ali /a/ iza /j/ nije samo čakavska nego i zapadnoštokavska značajka.[19] No, nijedan naš petrarkist štokavac nije u tolikoj mjeri ikavizirao svoje stihove kao M. Držić. U petrarkista, pa tako i u stihovima M. Držića, vlada ikavsko-jekavsko dvojstvo (uz pokoji ekavizam kao *venčac* 6), ali izbor ikavskoga ili jekavskoga refleksa u dubrovačkih pjesnika nije utjecao na metar jer je i dugi jekavski jat u njihovim književnim tekstovima jednosložan (rijetko nalazimo stilogeni dvosložni dugi jat). Pjesničkom slobodom u Držićevim pjesmama treba smatrati uporabu veznika *a* uz oblike zamjenice *ja*, umjesto na početku zavisne rečenice ("vjerovat *a* meni gospoja neće toj" 11).

Na leksičkoj razini prepoznatljive su značajke petrarkističkoga stila: izbjegavanje tuđica/posuđenica i vulgarizama, upotreba arhaizama (Lmn. *pjesneh* 11, *istoči*

[16] Na tom mjestu u tekstu i Rešetar i Čale čitaju pogrešno: umjesto *obraz* stoji *ures*.

[17] Usp. Š. Menčetić: "ča u ńe ličcu sja, kruna je od svil vil" (pj. 60, stih 18), Dž. Držić: "ča prudi bili dan, čemu su svitlosti" (pj. 579, stih 14), v. Rešetarovo izdanje iz 1937: 37, 400.

[18] M. Držić *zač* ima u poslanici: "boļi dio od koje *zač* će dat Držiću" (19). U *Ranjininu zborniku* često je potvrđeno *zač*.

[19] O tome v. LISAC 2003: 52. V. i str. 107.

13, *goj* 14, *saj* 5, *letušti* 10, *gorušti* 11 uz *goreći* x *leteći* 13) i tipičnih deminutiva (*sunačce* 13, *tužica* 15, *suzica* 14, *diklica* 15, *ružica* 8) te kontaktnih i distantnih sinonima (npr. *pozriti* 9 : *pogledati* 9, *ures* 14 : *ukras* 13, *jak* 14 : *kako* 15, *rob i sužan* 8, *mir 9* : *pokoj* 11 : *goj* 14, *gizda* 14 : *lipos* 14 : *lipota* 6, *tamnos* 6 : *mrklos* 6), a uz to i nekih leksema, na primjer, glagola *lipsati* 15 (= 'nestati, nestajati'), koji izvan petrarkističkoga stila ima pejorativno značenje (= 'crknuti'). Osim toga, tu su i neke kolokacije poput *slatki pogled* (9) / *slatki pozor* (9), poznate ne samo iz stihova petrarkista nego i iz osmeračkih srednjovjekovnih plačeva i prikazanja (usp. "*slatki pozor* rač' mi dati"[20] ili "*slatki pozor* rači dati".)[21]

3. Držić se u petrarkiranju, kako tvrde dosadašnji istraživači, kretao utrtim stazama prethodnika, ponajviše Menčetićevom. Primjerice, od Menčetića uzima leksem *ukras*, koji M. Držić varira s leksemom *ures*[22] (ostali petrarkisti samo *ures*), zatim iskaze *nosi obraz bil* (10) i *kad se u lov odpravi* (6) (u Menčetića: *pripravi).*[23] Od Menčetića je posudio sa semantičkim pomakom i sintagmu *letušte naravi* (10).[24] Od najstarijih hrvatskih petrarkista usvojio je pridjev *željahan* (= 'tužan') i prilog *željahno*. Držićevim petrarkističkim diskursom kao da odjekuje i Lucićeva *Jur nijedna na svit vila* (premda je objavljena poslije Držićevih knjiga):[25] "reg bi da š ńom ļubav tanačac izvodi" (7),[26] ali i stihovi Mavra Vetranovića: "neka smo, jaoh, *druzi*, ljubavi ma draga, / u ljuvenoj *tuzi*, čim se *trud odlaga*" (10).[27] Iz dubrovačkih molitvenika XV. st. (ili možda iz Vetranovićevih tekstova) mogao je uzeti frazem *priklon' uši tvoje* (11).[28] Dva puta izrečena apostrofa *uzdaše tužni moj* (10, 11)[29] povezuje Držića sa suvremenikom Nalješkovićem (Nalješković: *moj tužni uzdaše*).[30] Nalješković se kadšto razlikovao od prve generacije petrarkista ondje gdje se Marin Držić s njima slagao, na primjer, u 181 pjesmi Nalješkovićevu kanconijeru nisu potvrđeni leksemi tipični za hrvatski renesansni petrarkizam *pozor* i *diklica*.

---

[20] Npr. v. stih 2877. u *Muci Spasitelja našega* u BATUŠIĆ–KAPETANOVIĆ 1998: 87. Isti stih nalazi se i u Marijinu plaču iz *Klimantovićeva zbornika* (1501–1512), v. stih 369. u FANCEV 1938: 199.

[21] U Marijinu plaču iz *Zbornika duhovnoga štiva* (sign. HAZU: IV a 92, 138a).

[22] Usp. "a da mi ńe *ukras* ne bude dati lik" (13).

[23] Npr. u 130. pjesmi, v. Rešetarovo izdanje (1937.), str. 78.

[24] U M. Držića *narav* znači 'svojstvo', a u Menčetića 'biće'; Dž. Držić ima *letušte ptice*, usp. AR, s. v. *narav*.

[25] O poznavanju Lucićevih stihova prije njihove objave v. TOMASOVIĆ 2004: 70.

[26] U Lucića: "bi reć tančac da izvodi" (LUCIĆ – HEKTOROVIĆ 1968: 43).

[27] U Vetranovića: "zač se *trud odlaga* onomuj, tko *tuži* kad mu tko pomaga, da u *tugah* š njim *druži*" (VETRANOVIĆ 1872: 349).

[28] U *Vatikanskom dubrovačkom molitveniku* (*prikloni uho tvoje*) i *Akademijinu dubrovačkom molitveniku* (*prikloni uho svoje*), v. MALIĆ 2004: 150, 238.

[29] M. Držić ima i *željahni moj uzdah* (11).

[30] NALJEŠKOVIĆ 2005: 245.

Iz iskaza lirskoga subjekta u prvoj pjesmi, osim asimilacije prepoznatljivih Petrarkinih stihova,[31] nazire se iskustvo starijega Marina Držića,[32] koji razmišlja o svojoj burnoj mladosti i s vjerskom literaturom u rukama priprema se, navršivši četrdesetu, za svećenički poziv (1549–1550), godinu dana prije tiskanja svojih knjiga. Lirski subjekt prve pjesme, koji ne mašta o užitku na travi u slatkoj ljubavi kao lirski subjekt četvrte pjesme kanconijera, nego mašta o uživanju u vječnom raju "u višnjih", ispovijeda se i moralizira unoseći u petrarkistički kanconijer iskaze "ođimo svjetovne tamnosti" (6), "sunce slidimo od višnje svitlosti" (6), spominje moć koja je dana po Božjoj milosti i opominje smrtnom noći koja obuzima tamom. Ti završni stihovi prve pjesme sličniji su početku neljubavne 23 (24) pjesme: "O svite! ti si pun tamne tamnosti / daleče koli si od višnje svitlosti!" (18). Osim toga, u prvoj pjesmi Držić riječima *smagljivi nemoćnik* (5) unosi u renesansni kanconijerski jezik nešto novo jer te riječi i sintagmu ne poznaje ni hrvatsko srednjovjekovno pjesništvo ni dotadašnji petrarkistički stihovi. Među petrarkistima samo M. Držić po uzoru na poznato *sunačce od istoči*[33] perifrastično naziva zvijezdu danicu *zvizda s istoči* (6, 8), vješto i jedinstveno kombinira riječi kao što su *vilinja stražica* (7), *zla strila* (12),[34] *bijela vil* (8). U jednom od Držićevih petrarkističkih umetaka u *Grižuli*, koje Petrović povezuje s *Ranjininim zbornikom* i Nalješkovićevim stilom, spominje se *bijela vila* ("a to je, er moju ne vidim *bielu vil*" 147),[35] što je karakteristično samo za Držićev petrarkizam (trebalo bi barem donekle relativizirati Petrovićeve tvrdnje kako u umecima nema ništa Držićevo). Premda bi se moglo pomisliti da su deminutivni oblici *plamak* (14) i *tanačac* (7) (ne *tančac!*) tipični za hrvatske petrarkiste, oni se nalaze samo u Držićevu kanconijeru. U tim se kanconijerima nikada nije upotrebljavao ni glagol *uzbaniti se* (8) (= 'dičiti se'), koji nalazimo u Držićevoj 5. pjesmi. Iz frazema *voditi na stanke* (11) odjekuje prahrvatska pravna terminologija (u Držića *stanak* nije deminutiv od *stan*, nego staro *(sъ)stanъkъ* (= 'sastanak; vijeće, skup, zbor...'), potvrđeno kao kroatizam *stanicum* u starim hrvatskim latinskim listinama (v. AR, s. v. *2. stanak*). Mogle bi se navoditi još neke rijetko potvrđene riječi iz renesansnih kanconijera (npr. *rvat*, *planina*), ali navedeni primjeri su dostatni za zaključak kako je Držić unutar hrvatskoga konvencionalnoga petrarkističkoga diskursa uspio ostaviti svoju na prvi pogled nevidljivu šaru.

---

31 To su 2, 10, 11, 12, 19, 26, 27, 31, 32. Detektirao ih je ČALE 1979: 180–181. V. i TOMASOVIĆ 2004: 71.

32 Bogišić i Petrović posumnjali su u staru tezu da su Držićeve ljubavne pjesme plod njegova pjesnikovanja prije odlaska u Italiju, pa Petrović piše da su "*Pjesni ljuvene* sadržavaju izbor iz Držićeve ljubavne lirike, s naglaskom baš na pjesmama poznijeg vremena", koje "ne umijemo ni približno datirati" (PETROVIĆ 1967: 8).

33 I Držić tako, ali nastoji tu već izlizanu sintagmu razbiti u stihu: "i da ino *s istoči*, jaoh, ne sja *sunačce*" (13).

34 Atributi su obično: *zlata, zlatna, ognjena, gorka, ljuvena, gorka, huda, ljuta, smrtna, jadna, blažena*.

35 Usp. stih Držićeve 5. pjesme kanconijera: "prislavna da je taj gospoja *bielih vil*" (8).

4. Zaključak

Marin Držić pisao je svoje prozne drame srednjim stilom, u kojem varira po potrebi formalno i neformalno oblikovane iskaze. To je diskurs koji je mogao adoptirati i pjesničke (npr. arhaizmi) i razgovorne jezične značajke (npr. dijalektizmi, vulgarizmi). Artificijelne jezične značajke njegova pjesničkoga izraza u *Pjesnima ljuvenim*, prvom hrvatskom tiskanom petrarkističkom kanconijeru, svjedoče da se Marin Držić snalazio uspješno i u višem, biranom pjesničkom stilu, u kojem vlada konvencija i metar. Može se reći da se Držić kretao stazom svojih prethodnika u slaganju svojih stihova, ali je u renesansnom petrarkističkom diskursu ipak ostavio svoj potpis, šaru koja bez pomna čitanja ostaje Držićevo nevidljivo pismo.

Literatura i vrela

BATUŠIĆ, Nikola – KAPETANOVIĆ, Amir, *Pasije*, Erasmus naklada – Udruga Pasionska baština, Zagreb, 1998.

ČALE, Frano, "O životu i djelu Marina Držića", *Marin Držić: Djela,* Zagreb, 1979, str. 49–64 (+ bilješke na str. 180–202).

Djela Marina Držića, za štampu priredio Milan Rešetar, Stari pisci hrvatski 7, 2. izdanje, JAZU, Zagreb, 1930.

FANCEV**,** Franjo, "Plač blažene dive Marije (Plač gospoje)", *Građa za povijest književnosti hrvatske* 13, JAZU, Zagreb, 1938, str. 193–212.

KAPETANOVIĆ, Amir, "Filološki pogled u dum Marinove prvotiske razlike iz 1551. godine", *Forum* LXXVIII, br. 10–12, Zagreb 2007, str. 1063–1070.

KATIČIĆ, Radoslav, "O Držićevu jeziku pedeset godina nakon Rešetara", *Na kroatističkim raskrižjima*, Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1999, str. 101–114.

KOMBOL, Mihovil, *Poviest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Zagreb, 1945.

LISAC, Josip, *Hrvatska dijalektologija 1*: *Hrvatski dijalekti i govori štokavskog narječja i hrvatski govori torlačkog narječja*, Golden marketing − Tehnička knjiga, Zagreb, 2003.

LUCIĆ, Hanibal – HEKTOROVIĆ, Petar, *Skladanja izvarsnih pisan razlicih* / *Ribanje i ribarsko prigovaranje i Razlike stvari ine*, priredio M. Franičević, Pet stoljeća hrvatske književnosti 7, Matica hrvatska – Zora, 1968.

MALIĆ, Dragica (prir.), *Najstariji hrvatski latinički spomenici (do sredine 15. stoljeća)*, Uvodne tekstove napisale Dragica Malić i Dunja Fališevac, Stari pisci hrvatski 43, HAZU, Zagreb, 2004.

NALJEŠKOVIĆ, Nikola, *Književna djela*, Kritičko izdanje priredio i popratne tekstove napisao Amir Kapetanović, Djela hrvatskih pisaca, Matica hrvatska, Zagreb, 2005.

NOVAK, Slobodan Prosperov, *Povijest hrvatske književnosti*, *Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike iz 1604*, knj. 2, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 1997.

PETROVIĆ, Svetozar, "Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića", *Umjetnost riječi* XI, br. 1, Zagreb, 1967, str. 5–15.

Pjesme Šiška Menčetića i Ġore Držića i ostale pjesme Rańinina zbornika, Stari pisci hrvatski II, drugo, sasvim preudešeno izdańe, priredio M. Rešetar, JAZU, Zagreb, 1937.

REŠETAR, Milan, "Uvod", *Djela Marina Držića*, Stari pisci hrvatski 7 (drugo izdanje), priredio M. Rešetar, JAZU, Zagreb, 1930, str. I–CXLVII.

REŠETAR, Milan, "Jezik Marina Držića", *Rad JAZU* 248, Zagreb, 1933, str. 99–240.

STIPČEVIĆ, Ennio, "Otkrivena prva izdanja Držićevih djela u Milanu", *Forum* LXXVIII, br., 10–12, Zagreb, 2007, str. 1057–1061.

TOMASOVIĆ, MIRKO, "*Pjesni ljuvene* Marina Držića u kronologiji hrvatskoga i europskoga petrarkizma", *Vila Lovorka: studije o hrvatskom petrarkizmu*, Književni krug, Split, 2004, str. 67–76.

VETRANOVIĆ ČAVČIĆ, Mavro, *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, Stari pisci hrvatski IV, Dio 2: Pjesni razlike / Pelegrin / Drame, skupili V. Jagić, I. A. Kaznačić i Đ. Daničić, Zagreb, 1872.

VODNIK, Branko, *Povijest hrvatske književnosti. Knjiga 1. Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća*, S uvodom V. Jagića o hrvatskoj glagolskoj književnosti, Izdanje Matice dalmatinske, Izdala Matica hrvatska, Zagreb, 1913.

The Language of Petrarchan Discourse in the Work of Marin Držić

Summary

The article analyses linguistic features of the poetic expression in *Pjesni ljuvene* by Marin Držić, the first Croatian printed Petrarchan song book (1551). The analysis shows that Marin Držić was well acquianted with the higher poetic style. In twenty of his love poems, one notices general Štokavian features as well as the linguistic features of Dubrovnik and the representative features one finds in the texts of the Croatian Štokavian renaissance poets. Also, in his use of poetic language one can recognize his role models and linguistic and stylistic features of the Croatian Petrarchism of the period. Marin Držić walked the path of his predecessors in writing love poetry, but still left his mark in the renaissance Petrarchan discourse, a mark which without careful reading is nothing but an invisible letter.

Sanja Vulić
Hrvatski studiji
Zagreb

O DRŽIĆEVU JEZIKU IZNOVA

Analiza Držićeva jezika u ovom se radu temelji na dijelovima Držićevih tekstova za koje se pretpostavlja da su najbliži dubrovačkomu organskomu idiomu Držićeva doba. Zbog toga su odabrani prozni uvod *Svojim prijateljem* koji prethodi Držićevim *Pjesnima*, zatim posveta Maru Makulji Puciću na početku *Tirene*, govor Dugoga Nosa na početku *Dunda Maroja*, Prolog u *Dundu Maroju* te Satirov Prolog u *Skupu*. Tomu još, uz potrebni oprez, možemo dodati razgovorni jezik pojedinih likova Dubrovčana. Analiza je provedena na svim jezičnim razinama. Također je razmatran leksik i leksička semantika. Uzimajući u obzir i dosadašnja jezikoslovna istraživanja toga tipa, osobito iznimno značajne radove Milana Rešetara, na konkretnim se primjerima pokazuje da je dubrovački govor u Držićevo doba još u znatnoj mjeri sadržavao značajke arhaične štokavštine na svim jezičnim razinama, ali da je to vrijeme kada novoštokavske inovacije postupno prodiru u taj govor. Također se raspravlja o naglasnom sustavu dubrovačkoga govora Držićeva doba i jezika Držićevih djela, te zaključuje da je to najvjerojatnije bio dvonaglasni sustav s dva silazna naglaska, koji se postupno počeo zamjenjivati novoštokavskim četveronaglasnim inventarom i novoštokavskim mjestom naglaska.

Uvodne napomene

Dobro je poznato da je Držićev jezik moguće analizirati na više načina. Moguće je analizirati piščev poetski tip jezika koji bi se temeljio na usporedbi njegovih stihovanih i nestihovanih djela. Težište nekoga drugoga pristupa može biti na jezičnoj karakterizaciji likova, zavisno o dijalekatnoj osnovici kraja iz kojega ti likovi potječu (čakavac, Kotoranin, Lopuđanin i dr.). Treći se pak pristup može temeljiti na analizi inojezičnih utjecaja na Držićev jezik, i to na različitim jezičnim razinama.

No ništa manje nije zanimljiva analiza onoga dijela Držićeva jezika koji možemo smatrati najviše stilski neutralnim i najbližim mjesnomu idiomu onodobnoga Dubrovnika. Među Držićevim tekstovima takvomu su određenju najbliži prozni uvod *Svojim prijateljem* koji prethodi Držićevim *Pjesnima*, zatim posveta Maru Makulji Puciću na početku *Tirene*, govor Dugoga Nosa na početku *Dunda Maroja*, Prolog u *Dundu Maroju* te Satirov Prolog u *Skupu* jer se logično pretpostavlja da u znatnoj mjeri

odražavaju jezik onodobnoga dubrovačkoga puka. Tomu još možemo, uz stanoviti oprez, dodati razgovorni jezik pojedinih likova Dubrovčana.

Od rasprava o Držićevu jeziku i danas je nezaobilazna značajna rasprava Milana Rešetara "Jezik Marina Držića" iz 1933. Rešetar se pri navođenju Držićevih jezičnih rješenja oslanjao na dostupne mu rukopise, posebice na tzv. *Praški rukopis*[1] koji sadrži osam Držićevih dramskih djela, a potječe ili iz Držićeva doba, ili iz vremena neposredno poslije toga. Po tom je rukopisu 1930. Rešetar priredio kritičko izdanje Držićevih djela. Naravno, u svojoj se analizi oslanjao i na izdanja Držićevih djela iz 1607. i 1630.

Već i letimična usporedba toga jezika s današnjim dubrovačkim govorom otkriva znatne razlike među tim dvama idiomima, ponajprije zato što se manifestiraju na svim jezičnim razinama. Te razlike nisu začudne kada se ima na umu da dubrovački idiom u Držićevo doba velikim dijelom nije bio novoštokavski te, što je još važnije, da su se pojedine novoštokavske inovacije u dubrovačkom govoru događale tek tijekom 19. i 20. stoljeća.

O fonološkim značajkama Držićeva jezika

Na fonološkoj razini u Držića je dosljedno provedena novoštokavska promjena *l* > *o* na kraju riječi, odnosno sloga, npr. *umio*; *razmišljao* itd. u posveti *Pjesni*; *nosio* u posveti *Tirene*. Međutim, za razliku od današnjega dubrovačkoga govora, u Držića izostaje sažimanje dočetnoga *ao* > *o*, npr. *dao*; *imao*; *obećao*; *razmišljao* u posveti *Pjesni*. Iznimka je samo vlastito ime *Pavo Novobrđanin* u *Dundu Maroju* (s provedenim sažimanjem *ao* > *o*) jer taj lik, Pavo Novobrđanin, kako mu samo ime kazuje, nije iz Dubrovnika nego iz drukčije jezične sredine, iz Novoga Brda na Istoku s kojim je Dubrovnik održavao trgovačke veze.

Držićev Dugi Nos na početku *Dunda Maroja* spominje *skule od mudaraca* (prema N jd. *mudrac*). Imenica *mudarac*, koja je izvedena sufiksom *-ac* od pridjeva *mudar*, čuva fonema /a/ iz nominativnoga oblika toga pridjeva. Vrlo je zanimljivo da se sukladna pojava susreće u arhaičnim štokavskim govorima slavonskoga dijalekta. Tako npr. šokački Hrvati u selu Rekašu kraj Temišvara u Rumunjskoj i danas rabe imenicu *mrtavac* 'mrtvac',[2] koja je sufiksom *-ac* izvedena od pridjeva *mrtav* te također čuva fonema /a/ iz nominativnoga oblika toga pridjeva. Od imenice *mrtavac* izveden je pridjev *mrtavački* kojega je uporaba zabilježena u šokačkom govoru Santova u mađarskom dijelu Bačke te u Ivankovu u Slavoniji (usp. Vulić 2009: 54-55).

Pojedini ikavizmi koje je rabio Držić, kao npr. prijedlog *prid* 'pred' (potvrde iz posvete *Pjesni*) ili prilog *gori* 'gore' u *Skupu*, i danas se rabe u dubrovačkom govoru. Rešetarovi podatci iz dubrovačkoga govora potkraj 19. stoljeća (Rešetar 1890: 407)

[1] Poznato je da je Rešetarov rukopis A bio u njegovu vlasništvu. Ne sadrži *Pjesni*, *Tirenu* i *Hekubu*. Sada se nalazi u trezoru Sveučilišne knjižnice u Pragu.

[2] Prema mojemu terenskomu istraživanju provedenomu u travnju 2008.

pokazuju stanovit broj ikavizama u aktivnoj uporabi. Budući da je broj ikavizama koje rabi Držić znatno veći, teško je pretpostaviti koji su se od tih ikavizama (koji poslije nisu potvrđeni u dubrovačkom govoru) zaista rabili u onodobnom dubrovačkom govoru, a koji su rezultat uvriježene književnojezične manire.[3] Tako npr. u posveti *Pjesni* rabi ikavizam *rit*[4] 'reći', nasuprot današnjemu dubrovačkomu *rijet*. U govoru Dugoga Nosa na početku *Dunda Maroja* nailazimo na realizacije *svitla zvizda* 'svijetla zvijezda'; *svitlo lice* 'svijetlo lice'; *na bilomu prozoru* 'na bijelom prozoru'; *prid vami* 'pred vama'; *ovdi* 'ovdje'. Osim dvaju potonjih, ostali se od navedenih ikavizama danas ne rabe. U posveti *Tirene* susrećemo ikavizme *prid tvoje svitlo lice* 'pred tvoje svijetlo lice'; V jd. *svitla krvi* 'svijetla krvi'; *svitla vridnos* 'svijetla vrijednost'; *vitar* 'vjetar'; *kripos* 'krjepost'. Da su pojedini ikavizmi i nakon Držićeva vremena bili sastavnim dijelom dubrovačkoga govora potvrdilo mi je i moje kratko istraživanje u Dubrovačkom arhivu. Pregledavajući sudske spise iz g. 1676. i 1677. koji sadrže svjedočenja pučana na dubrovačkom idiomu, naišla sam na ikavske realizacije kao npr. glagolski pridjev *dilili* 'dijelili' i infinitiv *pridat* 'predati', a također i na bilježenje dvoglasa *ie* u primjerima tipa *da niesi reko* 'da nisi rekao' i *mieh*. U svojoj raspravi "K izgovoru dugoga jata u starijeh dubrovačkijeh pjesnika" iz 1921., filolog Milan Rešetar upozorava da "u dubrovačkom dijalektu, pa zato i u starijeh dubrovačkijeh pisaca, dugo jat po pravilu se izgovarao kao jedan slog" (Rešetar 1921: 118). U Držića je to npr. A jd. *lijepu stvar*; 2. os. pz. *scijenite* 'smatrate'; *nijesu* 'nisu'; N jd. *brijeme* 'vrijeme'; *lijepa*; *grijeh*; I mn. *riječmi* 'riječima' u Prologu *Dundu Maroju*; *nijesu* u *Skupu* itd. Rešetar je također upozorio da je dvosložni izgovor dugoga jata redovit "u zadnjem otvorenom slogu i u završecima zamjeničke i pridjevske deklinacije" (Rešetar 1921: 119). U Držića je to npr. *prije dzore* 'prije zore' u Satirovu Prologu *Skupu*; *svojijem* 'svojim'; *tvojijem* 'tvojim'; *velicijem* 'velikim' u posveti *Tirene*; *od velicijeh Indija* u govoru Dugoga Nosa; *u ovizijeh stranah* 'u ovim stranama'; *od starijeh našijeh* 'od starih naših'; *druzijem* 'drugim'; *svijem ostalijem dinarmi* 'svim ostalim dinarima (tj. svom ostalom novcu) u Prologu *Dundu Maroju*. Ikavski refleks jata u gramatičkom morfemu nije čest, npr. *od svitlih haljina* 'od svijetlih haljina' u posveti *Tirene*. Za razliku od dvosložnoga izgovora jata u gramatičkom morfemu, Rešetar je u spomenutoj raspravi o refleksu jata u starom dubrovačkom idiomu upozorio da se dugi jat u većini ostalih realizacija u pravilu izgovarao kao jedan slog. U Držićevu jeziku toj skupini pripadaju primjeri tipa *lijepa divica*[5] 'lijepa djevojka' u posveti *Tirene*. Jekavski je refleks

[3] Nedvojbeno je da je to i u Držićevo doba bio (i)jekavski govor, ali je upitan broj ustaljenih ikavizama u onodobnom dubrovačkom govoru.

[4] Inačica *rît* inače je uobičajena u brojnim hrvatskim štokavskim govorima arhaičnoga slavonskoga dijalekta, npr. u Babinoj Gredi, u posavskim govorima oko Županje, Slavonskoga Broda i dr.

[5] Sukladno uporabi imenice *divica* u hrvatskom jeziku u 16. stoljeću u značenju 'djevojka', u gradišćanskohrvatskoj dijaspori, koja potječe iz toga stoljeća, i danas se rabi imenica *divičica* u značenju 'djevojčica'.

jata redovit u kombinaciji suglasnik + r + jat, npr. *krjepka*, *potrjeba* u posveti *Pjesni*; *s brjemenom* 's vremenom' u posveti *Tirene*; *zrjelo voće*; *srjeća*; *u stara brjemena* u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*; G jd. *srjeće* u Prologu *Dundu Maroju* itd. Naravno, brojni su i inače primjeri s jekavskim refleksom jata, npr. *zvjezdama* 'zvijezdama' u posveti *Tirene*; *gdje*; *djeca* u Satirovu Prologu *Skupu*; *sjemo* 'ovamo'; *mjesto* u *Skupu* itd. Varijacije refleksa jata nazočne su u primjerima *brijeme* 'vrijeme', *vrime* 'vrijeme', *u druga vrjemena* 'u druga vremena' u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*. Valja spomenuti i Držićeve rijetke ekavizme, npr. ustaljeni ekavizam *celivajuću* 'cjelivajuću' u posveti *Tirene*. Za razliku od današnjih jekavizama s provedenim najnovijim jotovanjem tipa *đe*, *ođe*, *ođeka*, Dugi Nos rabi realizacije *tu gdje sjedite* i usporedno ikavizam *gdi*. Realizacija *gdje* susreće se i na drugim mjestima, npr. u Satirovu Prologu *Skupu*. Tu su i sukladni primjeri tipa *vidjet* 'vidjeti' u Prologu *Dundu Maroju*; *spovidjet* u Satirovu Prologu *Skupu*; *ne bijehu vidjeli* u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*. Spomenuto najnovije jotovanje *gdje* > *đe*, *vidjet* > *viđet*, *spovidjet* > *spoviđet*, *vidjeli* > *viđeli* i dr. u dubrovačkom je govoru ustaljeno tek u posljednjih stotinjak godina, pa je stoga posve logično da izostaje u Držića.

Valja spomenuti i realizaciju fonema *đ* kao rezultat jotovanja u prijedlogu *među*, npr. *među vlasteli*; *među zvjezdama*; *među nami* u posveti *Tirene*. Ta glasovna promjena nije posve dosljedna pa ima i primjera tipa *meu vami* 'među vama' u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*. Stari glagol *it* 'ići' sačuvan je u prefiksalnim realizacijama, npr. *izit* 'izići' u posveti *Pjesni*; *otide* 'otiđe' u Prologu *Dundu Maroju*. Međutim, rabi se i novoštokavska realizacija s prefiksom *do-*, tj. *doći* (s provedenim novim jotovanjem *doiti* > *dojti* > *doći*), npr. u Satirovu Prologu *Skupu*, te *proć* i *poć* (sa sukladnim novim jotovanjem) u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*. Sukladno tomu u *Skupu* susrećemo i aorist *pođoh.* Novo jotovanje izostaje i kod rednoga broja *tretji* 'treći', npr. u *Skupu*, također u realizacijama kao što su G jd. *prolitja* 'proljeća', D *cvitju* 'cvijeću'; *dubju* 'dublju' u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*. Sibilarizacija ispred pridjevnih nastavaka, uobičajena u dubrovačkih autora, susreće se i u Držića, npr. *druzi* 'drugi', *mnozi* 'mnogi', *drazi* 'dragi' u posveti *Pjesni*; *od velicijeh Indija* u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*; *drazi* 'dragi'; *tolici* 'toliki' u Prologu *Dundu Maroju* itd.

U Držića se još uvijek susreću primjeri s provedenim starim rotacizmom *že* > *re* u oblicima prezenta glagola *moći*. Postupno se međutim pojavljuju i primjeri u kojima taj rotacizam izostaje. Tako npr. u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju* rotacizam susrećemo u zanijekanom obliku za 3. os. jednine: *er se već naprijeda ne more proć* 'jer se više naprijed ne može proći'; *u Stare Indije nitko ne more poć* 'u Stare Indije nitko ne može poći', ali u potvrdnom obliku *može se proć* rotacizam izostaje.[6] U današnjem pak dubrovačkom govoru spomenuti rotacizam posve izostaje.

Premda se pojavnost glasa *dz* u hrvatskim idiomima smatra romanskim utjecajem, osobito u posuđenicama (npr. *spendza*, *magadzin* u govoru Dunda Maroja), ipak

[6] Zanimljivo je da npr. u kasnobaroknoga hrvatskoga pjesnika iz prve polovice 18. stoljeća Vice Petrovića, rodom s otoka Lopuda kraj Dubrovnika, u njegovu hrvatskom spjevu *San ljuveni* nalazimo obratni odnos tj. *more* 'može' (str. 5, 31, 33) i *ne može* (str. 11).

valja upozoriti da se u pojedinim hrvatskim idiomima pojavljuje inicijalno *dz-* i u domaćim riječima praslavenskoga podrijetla. Tako se npr. u dubrovačkom govoru i danas još uvijek čuju riječi *dzora* 'zora' i *dzet* 'zet', a obje je rabio i Držić, npr. *do dzore* u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*; *prije dzore*; *dzet*; *da časno dovečer dočekam dzeta* u *Skupu*. Za razliku od dubrovačkoga idioma, u govorima karaševskih Hrvata u Rumunjskoj inicijalno *dz-* se ostvaruje u riječima *dzvezda* 'zvijezda' i *dzvono* 'zvono'. U bunjevačkih se pak Hrvata u Bačkoj susreće glagol *dzirit* s početnim glasom *dz*, npr. u knjizi dijalekatnih proza *Prid svitom* Tomislava Žigmanova: *Vrata su se, vidio sam juče, od vlage mora bit, iskortila, pa baš dziri oko nji* 'vrata su se, vidio sam jučer, od vlage mora biti, iskrivila, pa propuštaju'; *Na sobnom pendžeru ću cakla izminit, ona veća što su doli, jel su ispucala na dva-tri mista, pa i tamo isto dziri* (Vulić 2009: 230).

Novoštokavska je značajka suglasnički skup *št* u primjerima tipa *neka ištu* u posveti *Pjesni*; *plemenštinom* u posveti *Tirene*; *ognjište* u Satirovu Prologu *Skupu* te u govoru Dubrovčana u toj komediji; *kletište* 'pastirska koliba, klijet' u govoru Pometa u *Dundu Maroju*, *uštipnuh* itd.

O morfološkim značajkama Držićeva jezika

Držićev sklonidbeni sustav uglavnom nije novoštokavski, tj. čuva stare padežne oblike. Tako imenice srednjega roda u lokativu jednine imaju nastavak *-i*, npr. u posveti *Tirene*: *na nebi* 'na nebu'. Sukladno staromu sklonidbenomu sustavu, dativni, lokativni i instrumentalni množinski oblici nisu ujednačeni. Brojni su primjeri množinskoga oblika dativa u muškom rodu imenica sa starim nastavkom *-om*, odnosno *-em*, npr. *I rekoše negromantom* 'i rekoše negromantima'; *daše duh žviratom, barbaćepom, čovuljicom, obrazom od papagala* 'daše dušu grbavim lutcima, nakaznim drvenim lutcima, patuljastim lutcima, obrazima nalik na papagajske' u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*. *Pjesni* je pak posvetio *Svojim prijateljem* 'svojim prijateljima'. U istom tekstu su i sukladni oblici *za ugodit prijateljem, mnokrat sam dao neprijateljem* 'za ugoditi prijateljima, puno puta sam dao neprijateljima'. Analogno tomu, u posveti *Tirene* piše *davahu svojijem prijateljem* 'davahu svojim prijateljima'. U instrumentalu pak množine muškoga roda imenica susrećemo stari nastavak *-i*, npr. *među vlasteli, tvojima druzi* 'među vlastelom, tvojim drugovima' u posveti *Tirene*; *s versi* 's versima' u Satirovu Prologu *Skupu*; *s ždralovi* 'sa ždralovima'; *s negromanti* 's negromantima' u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*. Prijelazni instrumentalni oblik muškoga roda imenica s nastavkom *-mi* susrećemo u primjerima *vladat svijem ostalijem dinarmi* 'vladati svim ostalim dinarima (tj. novcima)'; *s dukatmi* 's dukatima' u Prologu *Dundu Maroju*. Dativni oblici imenica ženskoga roda množine imaju nastavak *-am*, npr. *zelenim travama i gustomu dubju daju* 'zelenim travama i gustomu dublju daju' u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*. Lokativne množinske oblike imenica ženskoga roda bilježi s nastavkom *-ah*, npr. *u rukah* 'u rukama' u posveti *Tirene*; *u ovizijeh stranah* 'u ovim stranama' u Prologu

Dundu Maroju. U oblicima instrumentala množine ženskoga roda imenica najčešći je stari oblik s nastavkom *-ami*, npr. *s lukom i strijelami* 's lukom i strijelama'; *s rukami* 's rukama', *s tizijem personami* 's tim osobama' u Satirovu Prologu *Skupu*; *da se psi kobasami vežu* 'da se psi kobasicama vežu'; *da se od zlata balotami na cunje igra* 'da se balotama od zlata na čunove igra'; *ružami cafti* 'cvjeta ružama'; *plodit i miješat s ženami* 'ploditi i miješati sa ženama' u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*, ali se također susreće i prijelazni instrumentalni oblik imenica s nastavkom *-mi*, pa je to već sinkretizirani množinski oblik, npr. u imenica i-sklonidbenoga tipa *dotrudnih druzijem riječmi* 'dosadih dugim riječima' u Prologu *Dundu Maroju*. Zanimljivo je da u genitivu množine imenica ženskoga roda u pravilu rabi novoštokavski oblik s nastavkom *-a*, npr. *bez ruka*; *bez svitlih haljina* u posveti *Tirene*; *brijeme od poklada* u Prologu *Dundu Maroju*. Međutim, Dugi Nos u svom govoru rabi stariji oblik *brijeme od poklad* s nultim gramatičkim morfemom. Stari oblik množine imenica ženskoga roda s nultim gramatičkim morfemom sačuvan je i u pojedinim petrificiranim genitivnim svezama s imenicom *tisuća*, npr. *pet tisuć dukata* 'pet tisuća dukata' u Prologu *Dundu Maroju*. Primjeri iz navedenih Držićevih tekstova pokazuju da su novoštokavski oblici postupno počeli zahvaćati i instrumental množine ženskoga roda, pa taj padežni oblik u pojedinim primjerima ima nastavak *-ama*, npr. *među zvjezdama* 'među zvijezdama' u posveti *Tirene*.

Sâm naslov *Pjesni* u suvremenom značenju 'pjesme' pokazuje da je Držić rabio stari oblik imenice ženskoga roda *pjesan* 'pjesma' koji je i-sklonidbenoga tipa (G jd. *pjesni*, N mn. *pjesni*). Protivno tomu, imenica *zrak* 'zraka' u Držića je muškoga roda, npr. u posveti *Tirene*: *sunčani zrak na nebi*. Danas je pak ta imenica uobičajena u ženskom rodu.

Množinski oblici osobnih zamjenica također nisu karakteristični za novoštokavštinu,[7] npr. instrumentalni oblik *među nami* 'među nama' u posveti *Tirene* i u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*; *meu vami* 'među vama' u govoru Dugoga Nosa i dr. U okviru razmatranja uporabe osobnih zamjenica, potrebno se osvrnuti i na akuzativni enklitički oblik *ju* zamjenice *ona*. Taj oblik *ju* susreće se u Držića neovisno o glagolskoj enklitici *je*, odnosno neovisno o dočetnim fonemima riječi koja je ispred te enklitike, npr. u posveti *Tirene*: *primi ju za svoju dobrotu*.

Držić rabi i stare oblike neodređene pridjevne zamjenice *ki*, *ka*, *ko* 'koji, koja, koje', npr. *ki je davahu* 'koji je davahu'; *ljubav ku mi si vazda nosio* 'ljubav koju mi si vazda nosio' u posveti *Tirene*; *kad se od njih ki oženi* 'kad se koji od njih oženi' u Satirovu Prologu *Skupu*; *ki ju gledaju* 'koji ju gledaju'; *ku prije ne bijehu vidjeli* 'koju prije ne bjehu vidjeli' u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*. Međutim, postupno usporedno rabi i novije duže oblike, npr. *narav kojom si svakomu drag* u posveti *Tirene*; *koje ju će gledat* u Prologu *Dundu Maroju*. Isto vrijedi i za složene oblike među kojima ima starijih kraćih, npr. *kugodi lijepu stvar*; *kugodi stvar* i novijih dužih oblika, npr. *bez kojegodi feste* u Prologu *Dundu Maroju*.

[7] Premda su i danas uobičajeni u hrvatskom novoštokavskom ikavskom dijalektu.

Glagol *kupat se* 'kupati se' u 3. os. množine ima prezentski nastavak *-ju*: *kuplju se* 'kupaju se' s epentetskim *l*, tj. jotovanjem na granici prezentske osnove i nastavka. Oblik *kuplju se* ostatak je nekadašnje prezentske paradigme *kupat se*, 1. os. jd. *kupljem se*, 3. os. jd. *kuplju se*. Po toj je konjugaciji glagol *kupat se* pripadao 3. razredu V. vrste, npr. u Satirovu Prologu *Skupu*: *starija je nego stara komarda, gdje se djeca sad kuplju*. Ostatak takve paradigme glagola *kupat se* i danas se susreće u pojedinim arhaičnim hrvatskim štokavskim govorima slavonskoga dijalekta, npr. u govoru šokačkih Hrvata u Sonti u Bačkoj također se rabi oblik za 3. os. mn. *kuplju* (Vulić 2009: 276-277). Cjelovita se pak paradigma 3. razreda V. vrste do danas susreće u sjeverozapadnoj čakavštini (npr. u Vrbniku na Krku,[8] u Turković Selu kraj Ogulina, u Pinkovcu u austrijskom Gradišću.[9]) Protivno tomu, u dubrovačkom idiomu glagoli tipa *davat* od Držićeva doba do danas pripadaju 4. razredu V. vrste, tj. imaju prezentsku paradigmu tipa *davat*, 1. os. jd. *davam* 'davati, prez. dajem', npr. *zlatu se i prvo mjesto dava* u *Skupu*.

Kratke napomene o Držićevoj sintaksi

Raspored enklitika također je u skladu s jezikom hrvatskih pisaca Držićeva doba, tj. zamjenička enklitika je ispred glagolske, npr. *ja vam sam dao* 'ja sam vam dao' u posveti *Pjesni*; *ku mi si vazda nosio* 'koju si mi vazda nosio' u posveti *Tirene*; *komedija vam će odkrit* 'komedija će vam otkriti' u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*; *koji ju će gledat* 'koji će ju gledati'; *da vam će draga bit* 'da će vam draga biti'; *drage vam će bit* 'drage će vam biti' u Prologu *Dundu Maroju*.

Ponekad rabi genitiv osobne zamjenice u funkciji posvojne, npr. *da vrag uzme tu nje moć* 'da vrag uzme tu njezinu moć' u govoru Pometa u *Dundu Maroju*; *njih dobre misli* 'njihove dobre misli' u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*. Takvi su oblici i danas uobičajeni u pojedinim hrvatskim govorima, npr. u gradišćanskohrvatskim idiomima.

O leksičkim značajkama Držićeva jezika

Pišući o Držićevu leksiku istraživači su u pravilu posvećivali pozornost različitim tipovima posuđenica. Važno je međutim istaknuti da je Držićev jezik istodobno i prava riznica starohrvatskoga leksika, uobičajenoga i u hrvatskoj štokavštini i u čakavaca. Tako npr. u Držića susrećemo imenicu *nenavidnos*, gen. *nenavidnosti* u značenju 'zavist', npr. *vitar od nenavidnosti* u posveti *Tirene*; *govorenjem punijem nenavidosti* u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*. U dubrovačkoj je književnosti pridjev *nenavidan* potvrđen i u kasnijim stoljećima, npr. u Vice Petrovića u *Snu ljuvenom* (str. 21, 25). I inače su se pridjev *nenavidan* 'zavidan' i imenica *nenavidnost* u hrvatskoj književnosti rabili kontinuirano sve do prvih desetljeća 20. stoljeća, kada ih još uvi-

[8] Prema mojemu terenskomu istraživanju u srpnju 2005.

[9] Prema mojemu terenskomu istraživanju u srpnju 1990.

jek susrećemo. Primjerice, bunjevačkohrvatski pisac Ivan Petreš iz mađarskoga dijela Bačke rabi imenicu *nenavidnost* još u prvim desetljećima 20. stoljeća, npr. u svojoj kratkoj prozi *Nagrađena virnost*. Isto tako, Milan Begović u dramskim prijevodima *Götz von Berlichingen* i *Kuća kraj mora* rabi pridjev *nenavidan*. U narodnim prozama bunjevačkih Hrvata koje je prikupio etnograf Balint Vujkov također se susreće pridjev *nenavidan* (Vulić 2009: 141). U sjeverozapadnoj se čakavštini i danas rabi, npr. na Grobinšćini, u Vrbniku na Krku (u inačici *nenaviden*),[10] također u gradišćanskohrvatskoj dijaspori.[11] Iz standardnoga su pak jezika, tijekom 20. stoljeća, te riječi postupno potisnute inačicama *zavist* i *zavidan*. Hrvatski su filolozi više puta upozorili na Držićevu riječ *osao* u značenju 'magarac',[12] npr. *gdje osli* 'gdje magarci' u govoru Dugoga Nosa; *kako oslu* 'kao magarcu' u govoru Dunda Maroja. Temeljno značenje zbirne imenice *pratež* u hrvatskom je jeziku bilo 'odjeća', tj. 'ono što se pere'. U starom dubrovačkom govoru, pa tako i u Držićevu jeziku, značenje se te riječi proširilo na 'različita roba općenito, među inim i hrana', a ne samo odjeća, npr. u govoru Dunda Maroja: *Ma gdje Bokčilo osta s tom prateži?* Tu je i stara riječ *daž* 'kiša',[13] npr. u govoru Pometa u *Dundu Maroju* te stara riječ *oganj*, npr. u *Skupu*. Potonja se riječ i danas rabi u dubrovačkom govoru, a također i u brojnim čakavskim i kajkavskim govorima, naravno u različitim fonološkim inačicama. Imenica *dubrava*, koja je u starijih hrvatskih pisaca česta u značenju 'šuma', npr. u govoru Dugoga Nosa na početku *Dunda Maroja*, danas se vrlo rijetko rabi kao opća imenica u organskim idiomima, npr. u čakavskoj Undi u zapadnoj Mađarskoj.

Držić rabi stari pridjevski oblik *hrabren* 'hrabar', npr. *hrabreni vlasteline* 'hrabri vlasteline' u posveti *Tirene*. Taj je oblik bio od starine uobičajen u sjeverozapadnoj čakavštini, a sukladno tomu i danas je u uobičajenoj uporabi u gradišćanskohrvatskoj dijaspori. Susreće se i stari pridjev *hubav* u značenju 'lijep', npr. u obliku ženskoga roda u govoru Bokčila u *Dundu Maroju*. Također se susreće stari pridjev *hud* 'zao', npr. u dvočlanom izrazu *huda srjeća* 'zla sreća' u govoru Grubiše u *Dundu Maroju* i Kamila u *Skupu*. Od te je sveze nastao i složeni pridjev *hudosrjećan* u značenju 'koji je hude, zle zreće, tj. koji je nesretan', npr. u izrazu *hudosrjećno ime* u govoru Grube u *Skupu*. Od pridjeva *hud* izvedena je i imenica *hudoba* 'vrag', npr. u govoru Varive u *Skupu*. Imenica *hudoba* od starine se do današnjega doba rabi u svim trima hrvatskim narječjima te pripada temeljnomu općehrvatskomu leksiku. Pridjev *hud* rabi npr. i Vice Petrović u *Snu ljuvenom* (str. 25, 31).

U Držića je uobičajen, naravno kao stilski neutralan, stari glagol *spat*, prez. *spim* 'spavati, prez. spavam', npr. u *Skupu*. Taj je glagol i danas uobičajen u dubrovačkom govoru. Držić također rabi stari glagol *iskat*, koji je u današnjem književnom jeziku

[10] Prema mojemu navedenomu terenskomu istraživanju.

[11] Prema mojim brojnim terenskim istraživanjima.

[12] Današnji Dubrovčani u tom značenju rabe riječ *tovar*.

[13] U današnjem se dubrovačkom govoru rabi glagol *dažđeti* 'kišiti'.

uglavnom potisnut, od glagola *tražiti*. Oblike glagola *iskat* susrećemo npr. u govoru Dunda Maroja, Pometa, Mara Marojeva, Popive i dr. Vrlo je zanimljiv Držićev glagol *dvizat* 'dizati'[14] sa starim početnim skupom *dv*, npr. prezentski oblik *dvižem* u govoru Dugoga Nosa, imperativ svršenoga vida *dvigni* u govoru Dunda Maroja. I danas se *dvizat*, odnosno *dvignut* rabi u brojnim čakavskim govorima, npr. u Vrbniku na Krku, u pojedinim govorima na srednjodalmatinskim otocima, u gradišćanskohrvatskoj dijaspori.

Kvantitativni prilozi nastali slaganjem priloga ili nekoga broja s prilogom *krat* uobičajeni su u Držića, npr. u posveti *Pjesni*: *mnokrat* 'mnogo puta', *šestkrat* 'šest puta'. Tvorba složenih priloga kojima je druga osnova *krat* potvrđena je u sjeverozapadnoj čakavštini od srednjega vijeka pa do danas, a karakteristična je i za kajkavštinu. Ta leksička značajka, koja je uobičajena u Držićevim djelima, nije imanentna novoštokavštini. Prilog *već*, odnosno *veće* u značenju 'više' također nije uobičajen u novoštokavštini nego u čakavštini i kajkavštini, a u skladu s tim susretao se i u arhaičnoj štokavštini. Držić ga također rabi, npr. *što si veće praviji* 'što si više praviji' u posveti *Pjesni*; *er se već naprijeda ne more proć* 'jer se više naprijed ne može proći'; u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*. Također rabi stari prilog *jur*, odnosno *jure* u značenju 'već', npr. *Jur veće svak zna neg samo on, er, moja kćerce, ne hoće da zna* 'već više svatko zna, a samo on ne, jer, moja kćerce, ne želi znati' u govoru Babe u *Dundu Maroju*; *bijaše jure u rukah* 'bijaše već u rukama' u *Tireni*. Poznato je da je prilog *jur*, odnosno *jure* u spomenutom značenju 'već' bio uobičajen u starijih hrvatskih pisaca s područja Dubrovnika i Dalmacije u 16. i 17. stoljeću. Susreće se i u prvoj polovici 18. stoljeća u *Snu ljuvenom* Vice Petrovića, npr. *jur bješe* 'već bješe' (str. 27). Manje je međutim poznato da se prilog *jur* u značenju 'već' i danas rabi u razmjerno izoliranim čakavskim govorima, pa ga npr. u Vrbanju na otoku Hvaru rabe pojedini izvorni govornici starijega naraštaja, a u srednjega je naraštaja u pasivnom leksičkom sloju.[15] Rabi se i u gradišćanskohrvatskoj dijaspori. U grobničkom čakavskom govoru taj je prilog također u aktivnoj uporabi. Usto se nije na odmet prisjetiti da je još pjesnik Silvije Strahimir Kranjčević (rođen 1865.) rabio prilog *jur* kao posve stilski neutralan, pa npr. u svom pismu biskupu Strossmayeru piše: "Splela se spletka proti jednom od drugova mojih, i mi svi, premda smo jur zadaće dobro izradili, odstupismo od pismenog ispita" (Kranjčević 1967: 498). Držićev vremenski prilog *vazda* u uporabi je u dubrovačkom govoru do danas, npr. *ku mi si vazda nosio* u posveti *Tirene*. U posveti *Pjesni* usporedno susrećemo istoznačne pridjeve *drugi* i *ini*, i to u istovjetnim sintagmatskim sklopovima, npr. *ne za ino*; *ne za drugo*. Uobičajen je prilog *inako* u značenju 'drukčije', npr. *ako li inako učinite* u Prologu *Dundu Maroju*. Držićev prilog *zaman* 'zaludu, ni za što', npr. u govoru Pometa u *Dundu Maroju*, također pripada

[14] U današnjem se dubrovačkom govoru uglavnom rabi istoznačni romanizam *ìsat* (prema tal. *issare*).

[15] Prema mojemu terenskomu istraživanju u rujnu 2008.

staromu sloju hrvatskoga leksika, a danas se najviše rabi u gradišćanskohrvatskoj dijaspori. Također je zanimljiv i stari hrvatski prilog *kom* u značenju 'upravo, netom, jedva', npr. *kom k njemu dođoh* 'upravo, jedva k njemu dođoh' u govoru Pometa u *Dundu Maroju*. Taj se prilog u tom značenju i danas rabi u pojedinim sjeverozapadnim čakavskim govorima, npr. u inačici *komać* u Vrbniku na Krku.

Od posuđenica izdvojit ćemo ovom prigodom samo germanizam *tanac* 'ples', koji je u starini prihvaćen u svim trima hrvatskim narječjima, a susrećemo ga i u Držića, npr. *na tance, igre i veselja* u Prologu *Dundu Maroju*.

Iz leksičke semantike Držićeva jezika

Poznato je da u starijoj hrvatskoj književnosti pojedine riječi imaju posve drukčije značenje nego u suvremenom hrvatskom književnom jeziku. Tako je i u Držića pa npr. imenica *pod* ima značenje današnjega turcizma *kat*. Zato npr. Držićev *Skup* naređuje: *Góri u treći pod svi* 'gore, na treći kat svi'. Tu je i glagolska imenica *besjeda* u značenju 'govor, riječ', npr. *za dovršit besjedu* u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*. I ta se riječ u različitim inačicama još uvijek aktivno rabi u čakavštini.

Držić rabi staru imenicu ženskoga roda i-sklonidbe *čes* (< čest) u značenju 'sudbina, usud, kob', pa npr. Gruba u *Skupu* govori: *vidjela sam zlu čes*. Tu je imenicu rabio i Vice Petrović u *Snu ljuvenom* (str. 21). Imenica *čes* sudjeluje pri tvorbi Držićeva složenoga pridjeva *dobročes* kojega rabe različiti likovi u *Dundu Maroju*. Tvorbeno je značenje toga pridjeva 'koji ima dobru čest', tj. 'koji ima dobar usud, dobru kob, koji je sretan'. Antonim toga pridjeva je pridjev *zločest* kao složenica nastala slaganjem tvorbenih osnova spomenute sveze *zla čest* (sa spojnikom *-o-*). Prvotno pridjev *zločest* nije označavao moralnu karakteristiku nego je značio 'koji ima zlu čest', tj. 'koji ima zao, loš usud, kob, koji je nesretan'. To se prvotno značenje i danas sačuvalo u idiomima gradišćanskih Hrvata u glasovnoj inačici *ločest* (< zločest) te u frazemu *ide mi ločesto* 'loše mi ide, nisam uspješan'.

Pridjev, odnosno prilog *drago* u značenju 'skup, skupo' također je uobičajen u hrvatskom jeziku 16. stoljeća, pa Držićev Skup kaže: *Ja pođoh na komardu da spravim, da kupim, da spravno dovečer dočekam dzeta, ono drago a ono draže* 'ja pođoh u mesnicu da pripremim, da kupim, da spremno do večeri dočekam zeta, a ono skupo, a ono skuplje'. Značenje potonjih riječi 'a ono skupo, a ono skuplje' izvrsno karakterizira Skupovu škrtost. Naravno, poznato je da i samo ime *Skup* ima drukčije značenje od današnjega. Hrvati su u 16. stoljeću rabili pridjev *skup* u značenju 'škrt'. Zbog toga gradišćanski Hrvati, koji su u dijaspori sačuvali mnoge značajke hrvatskoga jezika toga doba, i danas rabe pridjev *drag* u značenju 'skup', a pridjev *skup* u značenju 'škrt'. Pridjev *drag* u tom se značenju još uvijek susreće i u različitim drugim čakavskim govorima. Pridjev *brižan, brižna, brižno* u značenju 'jadan, jadna, jadno', npr. u govoru Grube u *Skupu*, danas često susrećemo u sjeverozapadnoj čakavštini, npr. u Vrbniku na Krku.

Prvotno značenje glagola *kazati*, prez. *kažem* u hrvatskom jeziku jest 'pokazati, pokazivati'. U tom ga značenju rabi i Držić, npr. *svitlo svoje lice na bilomu prozoru na svak čas kaže* 'svijetlo svoje lice na bijelom prozoru svako malo pokazuje' u govoru Dugoga Nosa u *Dundu Maroju*; *meštar kaže nam dan po dan* 'meštar nam pokazuje dan po dan' u govoru Dživa u *Dundu Maroju*. Do danas je glagol *kazat* u tom značenju sačuvan u pojedinim idiomima u sjeverozapadnoj čakavštini, npr. u gradišćansko-hrvatskoj dijaspori.

Tu je i stari hrvatski prilog praslavenskoga podrijetla *brže* u značenju 'valjda, vjerojatno', npr. *a ovo vam ja brže i dotrudnih* 'a ovo vam ja vjerojatno i dosadih' u Prologu *Dundu Maroju*; *Brže za našega Mara pitate* 'vjerojatno za našega Mara pitate'; *Brže je i gospođa iz tudeške zemlje* 'vjerojatno je i gospođa iz Njemačke', u govoru Petrunjele u *Dundu Maroju*; *brže ono što te uštipnuh* 'vjerojatno ono što te uštipnuh'. Danas se prilog *brže* u značenju 'možda' rabi u čakavskim govorima Grobinšćine. Taj se stari hrvatski prilog tijekom stoljeća u tom značenju susreće u nekoliko inačica. Inačicu *barž* u značenju 'vjerojatno, možda' rabio je Marko Marulić u *Juditi*. Istu je realizaciju zabilježio Bartol Kašić, rodom čakavac s Paga, u prvoj hrvatskoj gramatici iz g. 1604. Istovjetna se realizacija danas rabi u čakavskom govoru Vrboske na otoku Hvaru. Jezikoslovac Petar Skok navodi inačicu *brž* u značenju 'možda' iz Della Belina rječnika te iz čakavskoga govora Smokvice na Korčuli (Skok 1971: 222).

Zaključak

Navedeni primjeri jasno pokazuju da je dubrovački govor u Držićevo doba još u znatnoj mjeri sadržavao značajke arhaične štokavštine na svim jezičnim razinama, ali da je to vrijeme kada novoštokavske inovacije postupno prodiru u taj govor, neke brže, a neke sporije. Kada se ima na umu da gramatički sustav i leksički inventar arhaične štokavštine i čakavštine u 16. stoljeću, ali i kasnije, sadržavaju brojne zajedničke značajke, bespredmetnom postaje rasprava o čakavizmima u dubrovačkom idiomu. Već je pred jednim desetljećem, tj. 1999., Josip Lisac u svom radu "Milan Rešetar i njegovo djelo" zaključio da je najstariji dubrovački govor bio štokavski s (i)jekavskim refleksom jata, ali ne kao dio istočnohercegovačkoga dijalekta, kako je smatrao Rešetar, nego kao samostalan zapadnoštokavski dijalekt koji je i kasnije sačuvao "dio svojih starih značajki" (Lisac 1999: 39; 2005: 73). To Liščevo *kasnije*, nedvojbeno se odnosi i na Držićevo doba. U doba kada Držić stvara svoja djela, mnoge štokavske arhaične značajke još nisu zamijenjene novoštokavskim rješenjima, osobito na morfološkoj razini. Budući da se često i rado ističe kako je Držić, za razliku od svojih književnih prethodnika sugrađana, afirmirao jezik dubrovačkoga puka, valja zaključiti da govor toga puka u mnogim značajkama još nije bio novoštokavski već je čuvao obilježja arhaične štokavštine. O tom nedvojbeno svjedoči jezična analiza stilski najviše neutralnih tekstova u Držićevim djelima. Usto je moguće pretpostaviti da su izvorni Držićevi rukopisi sadržavali još manje novoštokavskih inovacija nego kasniji prijepisi.

Nakon svega navedenoga opravdano se nameće pitanje kakav je bio naglasni sustav dubrovačkoga govora Držićeva doba. Ako su sve jezične razine bile u fazi jezičnih promjena s još uvijek izraženim čuvanjima brojnih značajki arhaične štokavštine, onda nije logično da bi samo naglasni sustav bio novoštokavski. Najvjerojatnije se u to doba stari dvonaglasni sustav s dva silazna naglaska (srodan onomu u Boki kotorskoj) postupno počeo zamjenjivati novoštokavskim četveronaglasnim inventarom i novoštokavskim mjestom naglaska. Bilo je to doba postupnoga prijelaza s jednoga štokavskoga dijalekta na drugi. Taj je prijelaz znatnim dijelom bio uvjetovan trajnim kontaktima s novoštokavcima u zaleđu i u udaljenijim krajevima u kojima su Dubrovčani imali svoje trgovačke kolonije. Valja međutim pretpostaviti da su se pojedine značajke naglasnoga sustava arhaične štokavštine zadržale još stoljećima. Naime, jezikoslovac Pero Budmani u drugoj je polovici 19. stoljeća u dubrovačkom govoru zabilježio potvrde *vrućina*, *ljepota*, *golokud*, *u Stonu* s kratkosilaznim naglaskom na predzadnjem slogu (Budmani 1883: 157).[16]

Danas se Držić scenski iščitava na različite načine, često i bizarne, ali navedena djela redovito se iščitavaju s novoštokavskim naglascima kakvi se danas u Dubrovniku govore. Upravo s toga aspekta bilo bi zanimljivo jedno posve novo scensko čitanje Držićevih djela, temeljeno i u naglasnom sustavu na arhaičnoj štokavštini. Tada bi se konačno dobio sklad između naglasnoga i morfološkoga sustava u Držićevim djelima.

Literatura, izvori i usporedbeni izvori:

Brabec, Ivan: "Die Mundart von Dubrovnik", *Die Welt der Slaven*, 5, München, 1960, 45-61.

Brozović, Dalibor: "O dijalektološkom aspektu dubrovačke jezične problematike", *Dubrovnik*, III, 2-3, Dubrovnik, 1992, str. 316-324.

Budmani, Pero: "Dubrovački dijalekt, kako se sada govori", *Rad JAZU*, 65, Zagreb, 1883, 154-179.

Čale, Frano: "O jeziku Marina Držića na sceni", *Republika*, XI, 2-3, Zagreb, 1955.

Deanović, Mirko: "Zašto dubrovački književnici nisu pisali kako su govorili", *Hrvatsko kolo*, 17, Zagreb, 1936.

Držić, Marin: *Djela*, prir. Milan Rešetar, JAZU, Zagreb, 1930.

Držić, Marin: *Djela*, prir. Frano Čale, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1979.

Franić, Ivana: "Jezična analiza dubrovačke zbirke poslovica *Poričja slovinska* iz 1697. g.", *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 30, Zagreb, 2004, 31-48.

[16] Valja napomenuti da pojedini stariji Dubrovčani još i danas izgovaraju riječ *vrućina* s tim naglaskom.

Hyrkkönen, Jukka: "Neke pojedinosti o Držićevu vokabularu", *Zbornik radova o Marinu Držiću*, Matica hrvatska, Zagreb, 1969, 318-322.

Ivšić, Stjepan: "Današnji posavski govor", u: *Izabrana djela iz slavenske akcentuacije*, prir. Božidar Finka, München, 1971, 217-482.

Kranjčević, Silvije Strahimir: *Sabrana djela* (Proza, prepjevi, pisma), III, ur. Ivo Frangeš, JAZU, Zagreb, 1967.

Kušar, Marcel: "Čakavske osobine u današnjem dubrovačkom dijalektu", *Program ć. k. velikog državnog gimnazija u Dubrovniku za školsku godinu 1899-90*, Dubrovnik, 1888-1889, 3-7.

Laznibat, Velimir: "Jotovanje u dubrovačkom govoru 17. vijeka", *Zbornik za filologiju i lingvistiku*, XVII, 1, Novi Sad, 1974, 250-252.

Laznibat, Velimir: *Govor Dubrovnika u 17. i 18. stoljeću (na osnovi arhivskih spisa)*, Sveučilište u Mostaru, Mostar, 1996.

Lisac, Josip: "Milan Rešetar i njegovo djelo", *Kolo*, IX, 3, Zagreb, 1999, 37-43.

Lisac, Josip: "Dijalekatne značajke dubrovačkog područja", *Dubrovnik*, XII, 3, Dubrovnik, 2001, 214-219.

Lisac, Josip: "'Najstariji dubrovački govor' i 'Najstarija dubrovačka proza' Milana Rešetara", *Zbornik o Milanu Rešetaru*, Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2005, 69-76.

Lisac, Josip: "Držićev jezik i leksikografija njegova doba", *Čakavska rič*, 1, Split, 2007, 9-15.

Lukežić, Iva: "Prilog raspravi o genezi hrvatskih narječja", *Fluminensia*, VIII, 1-2, Rijeka, 1996, 223-236.

Lukežić, Iva: "Štokavsko narječje", *Radovi Zavoda za slvensku filologiju*, 32, Zagreb, 1998, 117-135.

Malić, Dragica: "Najstarije dubrovačke tuđinke", *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 31, Zagreb, 2005, 165-209.

Maretić, Tomo: "Jezik dalmatinskih pisaca XVIII. vijeka", *Rad JAZU*, 209, Zagreb, 1915, 173-240. i *Rad JAZU*, 211, Zagreb, 1916, 1-92.

Mažuranić, Vladimir: *Prinosi za hrvatski pravno-povjestni rječnik*, pretisak, Informator, Zagreb, 1975.

Moguš, Milan: "Jezični elementi Držićeva 'Dunda Maroja'", *Umjetnost riječi*, XII, 1, Zagreb, 1968, 49-62.

Moguš, Milan: "Jezični elementi Držićeva 'Dunda Maroja'", *Zbornik radova o Marinu Držiću*, Matica hrvatska, Zagreb, 1969, 269-281.

Petrović, Vice: *San ljuveni*, prir. Ivica Martinović, Dubrovnik, 2008.

Rešetar, Milan: "Čakavština u Dubrovniku", *Nova Zeta*, II, 11, Cetinje, 1890, 401-413.

Rešetar, Milan: "K izgovoru dugoga jata u starijeh dubrovačkijeh pjesnika", *Nastavni vjesnik*, XXIX, 3. i 4, Zagreb, 1921, 118-123.

Rešetar, Milan: "Jezik Marina Držića", *Rad JAZU*, 248, Zagreb, 1933, 99-240.

Rešetar, Milan: "Najstariji dubrovački govor", Poseban otisak iz: *Glas* SANU (Odelenje literature i jezika), Nova serija 1, Beograd, 1951.

Skok, Petar: *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, I, Zagreb, 1971.

Tentor, Mate: "O dubrovačkom jeziku s leksičke strane", *Rešetarov zbornik iz dubrovačke prošlosti*, Dubrovnik, 1931, 449-455.

Van den Berk, C. A: *Y a-t-il un substrat čakavien dans le dialecte de Dubrovnik?, Contribution à l' histoire de la langue serbo-croate*, Mouton & et Co. 's-Gravenhage, 1957.

Vranić, Silvana; Vulić, Sanja: "Grobnički govori u svjetlu novijih istraživanja", *Čakavska rič*, XXXVI, 1-2, Split, 2008, 145-157.

Vulić, Sanja: "Zemljopisni nazivi u govoru sela Unde u Mađarskoj i u obližnjim govorima Dolinaca u Austriji", *Riječ*, IV, 2, Rijeka, 1998, 92-98.

Vulić, Sanja: "Rešetarova zapažanja o dubrovačkom govoru potkraj XIX. i u prvim desetljećima XX. stoljeća", *Zbornik o Milanu Rešetaru*, Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2005, 261-270.

Vulić, Sanja: "Dubrovački govor od početka 20. do početka 21. stoljeća", *Zadarski filološki dani I*, Zbornik radova, ur. Vanda Babić i Zdenka Matek Šmit, Zadar, 2007, 97-112.

Vulić, Sanja: "O govoru Turković Sela", *Modruški zbornik*, 2, Modruš, 2008, 3-29.

Vulić, Sanja: *Vitezovi hrvatskoga jezika u Bačkoj*, NIU *Hrvatska riječ* - Matica hrvatska Ogranak Subotica, Subotica, 2009.

Once again on Držić's language

Summary

In this paper the analysis of Držić's written language is based upon the study of parts of Držić's works for that are, as assumed, closest to the organic idiom of Dubrovnik of his time. These work include: a prose introduction to Držić's *Pjesni* (*Poems*) *Svojim prijateljem* (*To my friends*), dedication of *Tirena* to Maro Makulja Pucić, a soliloquy of Dugi Nos at the beginning of *Dundo Maroje* (*Uncle Maroje*), a prologue to *Dundo Maroje* (*Uncle Maroje*) as well as Satir's prologue to *Skup*. Spoken languages of some characters from Dubrovnik, with special regard, can as well be added to this source list. The analysis was conducted on all language levels. The lexic and lexical semantics were also studied. Taking into consideration up-to-date linguistic research in this

specific field, and especially the significance of works by Milan Rešetar, on concrete examples is shown that the idiom of Dubrovnik during Držić's time still had considerable amount of archaic Štokavian characteristics in all language levels, however it is also shown that it was the time when New-Štokavian innovations began to slowly influence this idiom. In addition, the accent system of Dubrovnik idiom in Držić's time and of his written works is reviewed. It is concluded that it is most likely the two accent system. Concretely, it was the system of two descending accents. This system began a gradual change to New-Štokaviam four accent inventory and New-Štokavian place of accent.

Zbornik radova o Marinu Držiću

Nakladnik
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti

Za nakladnika
Akademik Slavko Cvetnić

Tehnički urednik
Ranko Muhek

Dizajn naslovnice
Nikolina Jelavić Mitrović

Lektorica
Suzana Jukić

Tisak
Intergrafika TTŽ d.o.o., Zagreb

Naklada
350

ISBN 978-953-154-911-0

150,00 kn