

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost

DIPLOMSKI RAD

Mehanizmi moći u djelima Marina Držića

Mentorica: dr. sc. Cvijeta Pavlović

Student: Josip Matker

Zagreb, rujan 2018.

Sadržaj

1. Uvod	3
2. Marin Držić	3
3. Metodologija pristupa	4
4. <i>Pjesni</i>	5
5. <i>Tirena</i>	6
6. <i>Novela od Stanca</i>	8
7. <i>Pripovjes kako se Venere božica</i> <i>užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena</i>	9
8. <i>Dundo Maroje</i>	11
9. <i>Džuho Kerpeta</i>	14
10. <i>Skup</i>	15
11. <i>Grižula</i>	19
12. <i>Tripče de Utolče</i>	21
13. <i>Arkulin</i>	23
14. <i>Pjerin</i>	24
15. <i>Hekuba</i>	26
16. Urotnička pisma	29
17. Zaključak	32
18. Sažetak / Summary	34
19. Literatura	35

1. Uvod

Tema ovoga rada su odnosi moći, vlasti i autoriteta u djelima Marina Držića. Odrednice poput moći i vlasti su uvelike obilježile opus jednog od naših najpoznatijih i najboljih dramskih pjesnika. Da bi odredili mehanizme moći u njegovim djelima najviše pomažu Držićeva sabrana djela koja je 1987. priredio Frano Čale s kritičkim osvrtima. Nakon uvoda rad započinje s nekoliko osnovnih redaka o životu i djelovanju Marina Držića, nakon čega se odmah "prelazi na stvar".

Prelazeći preko dramskog opusa, pjesama i neknjiževnih spisa korištene su vlastite analize i zaključci, kao i stručna literatura. U što boljem određivanju odnosa moći, vlasti i autoriteta u djelima Marina Držića, osim političnosti teatra i teatralnosti politike (novohistoričke okupacije), u kratkim crtama dotaknuti su i društveno-staleški odnosi, te odnosi ekonomije, novca i rodne problematike. Pojava tih pojmova u ovom radu i nije mogla biti izostavljena jer su oni neraskidivo vezani za sliku moći i vlasti koju na neki način i određuju.

2. Marin Držić

Marin Držić rođen je 1508. godine u Dubrovniku, u obitelji trgovaca pučana. Njihovi preci, inače od davnina plemići, prešli su u taj grad iz Kotora sredinom 12. st. i u Dubrovačkoj Republici dugo imali važne položaje. No, od konca 14. st. bili su obični građani koji su ugled stjecali baveći se pomorstvom i trgovinom, te kao svećenici i pjesnici. Držićev otac Marin i majka Anukla (kći Marina Kotruljevića) imali su još pet sinova i šest kćeri, među kojima je poznat još postao brat Vlaho (slikar). O obrazovanju Marina Držića nema mnogo podataka. Najstariji dokumenti o njemu povezani su s njegovim imenovanjem 12. travnja 1526. na mjesto jednog od dvojice rektora crkve Svih Svetih u Dubrovniku. Godine 1538. izabran je za orguljaša u dubrovačkoj katedrali, a 1541. stupio je na dužnost rektora studentskog doma Domus Sapientiae u Sieni. Nema mnogo podataka o njegovu studiranju u Sieni, osim što je 1542. kažnjen što je sudjelovao kao glumac u jednoj neimenovanoj komediji. Kronologija njegova stvaralaštva u mnogim je točkama nesigurna i sve informacije o njegovu književnu

djelu odnose se na godine 1548.–1559. Njegovo stvaralaštvo nailazilo je na priznavanje suvremenika, ali i na kontroverze. Izvođači njegovih drama bile su amaterske družine od kojih su neke bile sastavljene od mladih plemića. Držićevo dramsko stvaralaštvo visoko su vrednovali ne samo domaći povijesničari književnosti i kazališta, već je ono pronašlo dostojno mjesto i u povijesti europskog kazališta. 1567. godine preminuo je u Veneciji pod nepoznatim okolnostima.¹

3. Metodologija pristupa

Cilj čitanja Držićeve opusa bio je uočiti problematiku autoriteta, moći i vlasti. Osim dramskog dijela opusa, dosta pažnje posvećeno je njegovom pjesničkom stvaralaštvu, te i urotničkim pismima koja su utjecala na recepciju Držićevih djela.

Metodologija čitanja slijedila je novohistorički pristup tekstu koji posebnu pozornost posvećuje i epistemologiji konteksta, odnosno imanentno isprepletenim vezama književnih i neknjiževnih tekstova. Pri analizi hijerarhijskih obrazaca uočavani su žanrovski obrasci čija se struktura ne smije zanemariti u pozicioniranju odnosa moći i pokornosti. Primarni izvor djela Marina Držića bilo je izdanje koje je priredio Frano Čale.

¹ Ova kratka zabilješka o podacima iz života Marina Držića preuzeta je iz *Leksikona hrvatskih pisaca*, 2000., Čale 1987. i *Leksikona Marina Držića*, 2009. (dalje LMD).

4. Pjesni

Marin Držić je za života izdao samo jednu knjigu *Pjesni Marina Držića ujedno stavljene s mnogim družim lijepim stvarmi* (Venecija, 1551.). Nije sačuvan nijedan primjerak tog konkretnog izdanja, no pretpostavlja se kako je istovjetno s dva izdanja koja su slijedila, Venecija 1607. i 1630. U toj knjizi je sastavljen najveći dio Držićeva pjesničkog stvaralaštva, ljubavna poezija pod utjecajem petrarkističke tradicije. Ostatak je uglavnom sačuvan u rukopisima. Za problematiku moći, vlasti i autoriteta, ti petrarkistički stihovi ne pružaju podatnu građu. Naime, s petrarkizmom je preuzet i standardni model lirskog subjekta koji žudi za svojom ljubljenom gospojom. Bez obzira što je u *ljuvenoj* nemilosti objekta žudnje, lirski subjekt istodobno u njega upisuje slike i predodžbe, tako da se prividni neravnotežni odnos podvostručuje. Osim toga objekt žudnje funkcionira kao zrcalo samog lirskog subjekta.

U sabranim djelima Marina Držića koje je priredio Frano Čale skupljene su pjesme dubrovačkog autora, a najzanimljivija je poslanica Sabu Nikulinovu navedena pod brojem 25 (Držić, 1987: 185). Ta poslanica se smatra prvom polemikom u hrvatskoj književnosti, a njome se Držić brani od kleveta da je njegova *Tirena* plagijat djela Mavra Vetranovića. Taj rani sukob Držića sa svojim protivnicima ne treba, drži Čale (Ibid, bilješka uz stih 1; str 194), svoditi na književnu polemiku, jer ima šire društvene, filozofske i estetičke implikacije. Držić ističe kontinuitet književnog stvaralaštva u Dubrovniku, pozivajući se na strica Džoru Držića i Šiška Menčetića. Istodobno proziva Vetranovića koji nije javno istupio zbog navedene optužbe za plagijat. Takvo spočitavanje je neopravdano, budući da se Vetranović oglasio u *Pjesanci Marinu Držiću u pomoć*.

Zanimljivo je Držićevo inzistiranje na izrazima poput razlog i razum, koji kako uočava Čale (Držić, 1987: 199, bilješka uz stih 46) zrcale renesansnu vrijednosnu hijerarhiju. Takve atribucije autor pripisuje naslovljenom plemiću legitimirajući ga kao osobu čije mišljenje vrijedi. Držić razvija dijalektiku citirajući optužbe i uvodeći vlastite argumente, te ih upućuje apostrofiranom plemiću, sugu *in absentia*. Razrješenje kontradiktornih premisa tek se nominalno ostavlja plemiću na zadatak, jer je pri strukturiranju pjesme Držić već zaključio kako se unatoč (neopravdanim) optužbama neće ostaviti pisanja. „U meni ter pravim, učinit tko će toj/ da ikad ostavim sej pjesni, bože moj!“ (Držić, 1987: 186, stihovi 71-72). Kritika društva i problematizacija odnosa moći prisutna je već u ranom Držićevu stvaralaštvu, oštra u tolikoj mjeri da uzbunjuje slojeve prema kojima je usmjerena. Slobodan Prosperov Novak će u svojoj monografiji *Planeta Džić* o Držiću teatrološku analizu spojiti s političkom uočavajući

dva težišta koja se međusobno perpetuirano sukobljuju: rukopis vlasti (vladajući sloj dubrovačkog društva) i rukopis autora.

5. Tirena

Drama u pet činova praizvedena je 1548. godine pred Kneževim dvorom, a tiskana je 1551. godine u Veneciji; te je iste godine izvedena na piru Vlaha Nikolina Držića i Marije Sinčević Allegretti. Pastoralno-idilična drama, pastirska igra (pastorala), pisana je dvostruko rimovanim dvanaestercima, samo jednim dijelom osmercima. Zanimljivo je što su sačuvana dva prologa. Kao i u ostalim Držićevim dramama i ovdje je naglašena specifična tenzija građena na antitezama, pogotovo simboličko – zbiljsko; mitološko – rustično; fantazijsko – realno; uzvišene alegorijske ideje – trivijalna stvarnost; nestvarne idile gorskih vila – gradski život godišnica; petrarkizam i antipetrarkizam (Držić, 1987: 70). Prostor koji je specifičan za ovu dramu ima dvostruku funkciju; onaj stvarni – Grad i onaj imaginarni – priroda, koji se već spominje u samome prologu kod Orada koji upozorava na „igru planova iluzije i stvarnosti, na neku vrstu teatra u teatru“ (Ibid, 71), te se računa s prihvaćanjem promjene naravnog prostora kod gledatelja prilikom stvaranje scenske iluzije dubrave pred Dvorom.

Kroz dvije skupine likova, one koji pripadaju mitološko-pastoralnom i one koji pripadaju svijetu Vlaha, Držić naglašava okvirnu radnju o „ideji o trijumfu ljubavi i ljepote, božanskih vrednota koje su izvor dobra i zalog mira“ (Ibid, 73). Prolozi koji su na samom početku kao objašnjenja dramske radnje „upućuju na dramaturške strukture gdje vladaju zakonitosti slobodne imaginacije; miješanje irealnog i aktualnog“ (Ibid, 76).

Sama radnja drame je vrlo jednostavna, a bazira se na ljubavi pastira Ljubmira prema vili Tireni, i likovima koji ne vjeruju u Kupida, te se zbog svoje nevjerice zaljubljuju također u Tirenu; najbolji primjer takve suprotnosti je stari Vlah Radat. U cijeloj radnji dolazi do nekoliko trenutaka uzbuđenost i nestalnosti mirne harmonije koja je prekinuta borbom satira i Ljubmira; te „smrću“ Tirene neposredno prije samoga kraja koji je riješen jednostavnom formom *deus ex machina*.

Kad je samo djelo nastalo držalo se da je Držić plagirao Mavra Vetranovića, što je već i spomenuto. Držić se branio u poslanici, a Vetranović pružio podršku u *Pjesanci Marinu Držiću u pomoć*. Zanimljivo je također kako se vlast vidi u *Tireni* kao u svojevrsnom

suvremenom zrcalu igrano izvanpoetičkim znakovima, tako je obilježavanje moći, najčešće one procesijskog karaktera, bilo doneseno svečanim elementom u drami (Novak, 1984: 29). Držić u prologu naglašava slavljenje Grada, što još jače naglašava činjenicu da je drama praizvedena pred Dvorom. Time je samo naglašena realnost, a to je prikazivanje iluzije, utopije, te kako se naglašava u *Planeti Držić* „U ovom sustavu sve je bilo u vlasti perspektive, u vlasti gledanja, arhitekture i projekcije.“ (Ibid, 30). Prosperov Novak napominje da je svaka izvedba mogla biti cenzurirana ili maknuta s programa ukoliko je naišla na nesuglasnost Dvora pa iz toga slijedi obrazloženje pohvale Grada i ljudi već u samome prologu drame. Naočale kroz koje su se gledale sve drame bile su uvjetovane postojanjem Dvora koji je korigirao gledanje publike. Grad je taj koji sve kontrolira, pa i radnju drame koja je imaginarno, pomoću početne iluzije smještena u dubravu kojom vlada simboličko zajedno sa zbiljskim; mitološko u ljubavi s rustičnim; fantazijsko u svađi s realnim, itd. Kupido, koji ima ulogu sudbine koja se poigrava s običnim ljudima, namjerno pakosti onima koji se protive njegovu zadatku. Iz njegove „osvete“ dolazi zaplet radnje, a time i miješanje imaginarnog i realnog. To dovodi do miješanja prostora u kojem se grad želi odraziti bez ostataka i svesti na odraz (Ibid, 40).

Simbolika koju u drami ima grad poistovjećena je s mjestom igre; mjestom teatra koji u ovom slučaju nije alegorijski, on je svečanosti; zatvoren u „kugli vlasti“ koja je prikazana u ljubavi i idili Grada; Grada koji podrazumijeva vlast (Ibid, 41). Držić je u *Tireni* priznao postojanje vlasti; „drugi vlasnik pozornice i tijela koji je zagospodario kuglom teatra“ (Ibid, 42), čime Prosperov Novak i zaključuje da je *Tirena* „monolog vlasti“.

6. Novela od Stanca

Najkraće djelo Marina Držića *Novela od Stanca* pisana je dvostruko rimovanim dvanaestercem, koji su u 316 stihova raspoređeni u sedam prizora. Često je nazivana pokladna igra, seoska farsa ili komedija, Držić ju naziva „komediola“. *Novela od Stanca* objavljena je 1551. godine, a prikazana 1550. godine na piru Martolice Vidova Džamanjića i Anice Kabužić.

Sam naslov daje naslutiti radnju u ovom kratkom dramskom djelu, jer novela iz naslova označava šalu koja će se dogoditi starcu Stancu što dolazi u grad Dubrovnik s rijeke Pire. U djelu su objedinjeni i vrijeme i mjesto radnje, koje zbog svoje sažetosti Frano Čale naziva „najčistijim i možda najsavršenijim djelom dubrovačkog komediografa“ (Držić, 1987: 80). Kompozicija i zaplet radnje su riješeni na najjednostavniji način, kako je za radnju to najbolje izrekao Čale: „nema dramaturški osobito izrazita zapletanja, sva je u jednom hipu, sva u jednoj šali, a kratkoća joj odgovara trajanju realističkog isječka iz tipične karnevalske noći, u kojoj tišinu remete pirna raspoloženja, glazba, plesna poskočica ili zveka mačeva.“ (Ibid, 81).

Radnja se zbiva na otvorenoj pozornici Grada u vrijeme poklada; te je najlakše dočarati rustičnu naivnost i praznovjerje kod Stanca i gradsku civiliziranost trojice mladića koji od njega čine šalu. Sama radnja započinje u mraku i to sukobom dvojice prijatelja, Vlaha i Miha, koji se ne prepoznaju odmah, te se već tu daje naslutiti odnos i sukob među generacijama (mlado – staro), stalno prisutan u komediji. Njihov razgovor priprema dolazak Dživa Pešice, a ujedno pokazuje i mladenačku snagu i energičnost dok ga čekaju.

Dolaskom Dživa Pešice, preobučenog u seljačku odjeću, počinje novela koju on čini Stancu uvjeravajući ga da je on nekad bio star kao i Stanac ali je isto tako proveo noć pred česmom u Dubrovniku i da su ga tada, o pokladama, vile pomladile. Naivni seljak povjeruje. Govori mu o tome kako se i on želi pomladiti te kako ima mlađu ženu. Držić opet naglašava česti motiv naivnoga starca koji se ženi mlađom ženom. Potom se Dživo nalazi s Mihom i Vlahom te zajednički preodijevaju maškare u vile i odlaze Stancu kojeg briju i pocrnjuju mu lice te mu odnose kozu i sir, ali mu ostavljaju novac. Radnja se završava Stančevom jadikovkom.

Iako je kratka, komedija je nastala na nemalom broju antiteza: mladost – starost; selo – grad, inventivna obijest – naivna prostodušnost; stvarni – imaginarni svijet. Može se vidjeti srednjovjekovni tip farse koji se temelji na opreci mlado – staro, te motivu seljaka kojemu se izruguju u gradu. Odnos koji imaju mladići prema starosti posljedica je toga što se njihovi

očevi ne sjećaju svoje mladosti i nepodopština, pa i ne mare za štetu koju su načinili Stancu. No iako su zbili novelu s njim ipak mu ostavljaju, kao dobro odgojeni plemićki sinovi, novac za kozu i sir što su mu uzeli.

Naivnost Stanca se tu očituje također iz aspekta suprotnosti – on je star, želi postati mlad, steći seksualnu moć, pogotovo kad naglašava da ima mnogo mlađu ženu od sebe. Simbolika koju u *Noveli* ima brijanje, tipično je za folklorno brijanje u vrijeme poklada koje simbolizira pomlađivanje, ali isto tako može simbolizirati i inicijaciju mladića – prijelaz iz dječaka u muškarca – ili pak smrti i ponovno rođenje božanstva plodnosti za kojim Stanac žudi.

Tragičnost i podređeni položaj u kojemu se nađe Stanac posljedica su neravnopravne podjele znanja. Stanac ne zna, i ne poznaje motivaciju svojih prevaranata. Zbog informacijskog manjka, i prostodušnosti koja sprječava ikakav impuls sumnje, postaje pogodna građa za neslanu šalu. Komičnost *Novele* proizlazi iz vizure koja ne uzima u razmatranje poziciju prevarenog Stanca. Novac kojim se kompenzira preuzeto dobro, u svijetu raskalašenih mladića možda jest prigodno oduženje, ali Stancu novac nemože vratiti oduzeto dostojanstvo.

7. Pripovjes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena

Jednočinka *Pripovjes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena* ili *Venere i Adon* žanrovski se najčešće definira kao mitološko-pastirska igra. Struktura djela konstruirana je iz dvije različite i odvojene radnje (svijeta): 1. mitološko-fantastična priča o ljubavi Venere prema lijepom Adonu; 2. rustični svijet Vlaha (Vukodlak, Kojak, Vlade i Grubiša dolaze u Dubrovnik, Grubiša se želi oženiti godišnicom).

Vlasi i mitološki svijet su odijeljeni fizički, potonji su unutar skrivene scene koja se otkriva samo u trenucima kada se izvodi radnja mitološkog svijeta. Vlasi su konstantno prisutni, ali na prosceniju. Nije zanemariv kontekst pira na kojemu se odvija jednočinka.

Rustični i prizemni svijet Vlaha ponajprije funkcionira kao gledatelj². Vlasi uvode i komentiraju simptome suvremenog društva pri čemu se perpetuirano ponavlja status i predodžba godišnica (česta problematika u cjelokupnom Držićevu opusu). Među Vlasima se ne uspostavlja jasna hijerarhija, no Vukodlak se vlastitim ironičnim i podrugljivim komentarima stavlja u poziciju moći. On zna da se Grubiša sprema za ženidbu, da se Vlade užasava godišnica, prvi se rješava straha nakon pojave mitoloških bića. Svoje znanje koristi u svrhu zadirkivanja koje je najčešće usmjereno prema priglupom Grubiši. Ipak ni on ni ostali Vlasi nisu imuni na pojavu mitološkog sloja koji ih prestravljuje.

Venere, Adon i ostali pripadnici mitološko-fantastičnog umetka nisu svjesni postojanja Vlaha (što nije situacija u obrnutom odnosu, Vlasi su itekako svjesni pojave Venere i ostalih, Grubiša se u Veneru zaljubljuje). Hijerarhija odnosa mitološkog svijeta je znatno eksplicitnija. Poziciju moći ima Venera koja posredstvom sina Kupida (sredstvo) osvaja Adonovu ljubav (cilj, objekt žudnje). Vile i satiri su tradicionalni pratitelji, podanici božice ljubavi. Uz to jedini zajednički prizor Venere i Adona funkcionira kao pokoravanje vladaru. Dok Adon spava, Kupido ga veže užetom, koje mladić, nakon što se probudi, ne uspijeva prekinuti. Tada dolazi Venere te iskazuje kako ima moć raskinuti uže no očekuje nešto zauzvrat. Adon nudi vječito sužanjstvo na što božica ljubavi oduševljeno pristaje. A kada Venere od Kupida traži pomoć, kaže „Pozna' ću, sinko moj, od sione ljubavi,/učiniš ako toj, jesi li bog pravi.“ (Držić, 1987: 293). Takva retorička konstrukcija ima za svrhu uvjeravanje, a istim se instrumentarijem služi Vlade kako bi sina Grubišu odvratila od potencijalnog braka s godišnicom.

Tumačiti mitološki sloj kao puko otjelovljenje seljačkog praznovjerja³ narušilo bi puno ozbiljniji status umetnute predstave. Odnos gledatelj – predstava u Držićevoj jednočinki je umnožen. Gledatelji (sudionici pira) gledaju i Vlahe i mitološku igru, dok su istodobno Vlasi i gledatelji mitološke igre i gledani likovi (i glumci) rustične predstave. Katarina Hraste je pomno analizirala slojeve jednočinke, uočavajući konstruiranje na temelju ključne ideje grčkog svjetonazora, ideje podvajanja, te podtekst renesansnog doživljaja ljubavi (Hraste, 1991.).

Slobodan Prosperov Novak u predstavi *Venere i Adon* uočava teatar u koji se ulazi kao u trepavicu scene i te se dobiva oko koje igra. Pri tome Vlasi ne mogu podnijeti identifikacijsku scenu (čemu svjedoči njihova spomenuta prestravljenost pojavom mitološkog). Prema Prosperovu Novaku, Držić o Vlasima ne vodi brigu, skriva se u zastor,

² Zaključak Mihovila Kombola

³ Tumačenje Franje Šveleca (Držić, 1987: 85).

postavljajući ih u prvi plan. Zastor koji sve otvara je piščeva trepavica koju gledaju Vlasi i koji je u funkciji njihova gledanja. Pisac–zastor problematizira sam sebe u okularu vlasti stvarajući leđa na kojima se zaustavilo i vlaško i vladalačko oko.

Ako sintetiziramo mnoga viđenja Držićeve jednočinke može se pretpostaviti kako je mitološki svijet (uzvišeni i dostojanstveni, iznad groteskne prizemnosti) postavljen kao zrcalo oku gledatelja, te kako pod nanosima idilične i antičke draperije reprezentira mehanizam moći.

8. *Dundo Maroje*

Dundo Maroje najstarija hrvatska drama, jer je *Pomet* izgubljen, pisana je prozom u pet činova; sastoji se od dva prologa, a završetak petoga čina joj nedostaje te ga je nadopunio Mihovil Kumbol. Prema prosudbi književne povijesti to je piščevo ponajbolje i najčešće postavljano djelo, izvedeno 1551. za vrijeme poklada u Dubrovačkoj Vijećnici (što saznajemo iz prologa), u kojoj je Veliko vijeće Republike održavalo svoje sjednice, a protiv čijih članova kazališnim jezikom progovara i sama komedija.

Djelo počinje prologom negromanta Dugog nosa u kojem se govori o rođenju glumaca „ljudi nahvao“, te o vlasteli kojoj se obraća – „ljudima nazbilj“. Scenski prostor je umetnut u već postojeći grad; radnja komedije se premješta u Rim, iako se gleda iz Dubrovnika. Takva prostorna zamjena omogućuje negromantu izlaganje teorije o zlatnom dobu kao specijalnoj i povijesnoj kategoriji kroz koju se može ispričati priča o sukobu već spomenutih ljudi – onih „nahavao“ te onih „nazbilj“, a ta izravna aluzivnost se smješta u „Velike Indije“. Živko Jeličić drži da se pod pojmom „ljudi nahvao“ ciljalo na dubrovačke senatore, obogaćene trgovce i ostalu gospodu opisanu u komedijama, s čime se slaže i Leo Košuta koji nadodaje da je dubrovačko plemstvo sebe poistovjećivalo i prepoznavalo kao „ljude nazbilj“. Ono što je sigurno jasno jest Držićevo izrugivanje uskoj i zatvorenoj sredini dubrovačke aristokracije. Scenska izvedba *Dunda Maroja* bio je Držićev pokušaj potpunog osvajanja teatra; diskurs se zbiva kao samoproizvodnja umjesto sadržaja koji traži vlast, a poetski jezik je dvostruk, on je iskaz igre tijelom rukopisa vlasti. Riječi i tijelo realiziraju se kao dijalog da bi se izbjegao monolog karakterističan rukopisu vlasti; tematski prostor Rima nije zrcalo Dubrovnika, već

stvaran grad. Sve što se na sceni odnosilo na stvarni Grad se igralo u suprotnosti onoga što Grad misli o sebi, a upravo je to i bila Držićeva zamka, i uz ometanje dijaloga, znak raspada teatra, drži Slobodan Prosperov Novak. Tekst se može promatrati kao prikaz društvenih prilika u Dubrovniku toga vremena, a komedija će jasno pokazati tko su i kakvi „ljudi nahvao“, a tko su oni „nazbilj“ te u zrcalu obrnutog svijeta bit će moguće odijeliti jedne od drugih: „A komedija Vam će odkrit koji su to sjeme tugaljivo od mojemunskih obraza i ljudi od ništa, od trijemjed, nahvao, koji li su ljudi tihi i dobri i razumni, „ljudi nazbilj“. (Držić, 1987: 30).

Iz navedenog se vidi da komedija obuhvaća čitav svijet, a s druge strane borbe između „prokletih i blaženih“ koji nisu prepoznatljivi na prvi pogled, što govori da su isti u djelovanju te da Držić u neku ruku izjednačava književnost i samu zbilju, naročito govoreći o „ljudima nahvao“ kao podlacima koji se prave umnima. Kako se govor izriče usred Vijećnice, fikcija kazališta se objavljuje kao istina u stvarnom svijetu i njegovim ograničenjima. U djelo se izravno uvodi politika na način da se njegovim primateljima sugerira da pravi svijet u kojem žive uopće ne postoji; to je svijet ljudi koji stvaraju prostor varki, lažnih legitimiteta i običaja. Držić svoje likove temelji na svojoj svakodnevnici, lociranoj u njegovom gradu i događanjima u njemu, što je vidljivo i iz riječi Franje Šveleca: „Držić dakle nije udarao po vlasteli neposredno, ali je šibao mentalitet vlastele i pojave oko sebe koje su s tim mentalitetom bile povezane.“ (Švelec, 1968: 359).

Komedija je pogodna za dramatiziranje prizora iz svakodnevnog života i zainteresirana za život gradskog stanovništva, a upravo je time omogućila Držiću da se uz pomoć književnosti, uklopljene u njegov politički naum, osvoji prostor utjecaja vladara na javni život u Dubrovačkoj Republici. Isto tako, napisana je na govorenom gradskom jeziku čime je njezina poruka značila društvenu subverzivnost.

Dvije su važne antiteze u djelu: 1) glavni odnosi između likova su uspostavljeni oko stvarnih prostornih antiteza; 2) društveni položaj likova – odnos između oca i sina, slugu i gospodara, žena i muškaraca i stranaca i domaćina.

Nakon prologā, fabula radnje se smješta u rimski prostor višejezičnosti u čijem središtu je naracija o bogatom vlastelinu Maroju koji odlazi u Rim tražeći rastrošnoga sina Mara, koji njegov novac troši na kurtizanu Lauru umjesto na posao. Na sceni djeluju i likovi slugu – muških i ženskih, među pokretačima radnje nalazi se i Tripče Kotoranin koji je preslika antičkih likova parazita, Sadi čije financijske zamisli omogućuju ostvarenje Marojevih zamisli i Đživulin Lopuđanin, hvalisavi vojnik, Pera, Marova zaručnica, te konačno i Gulislav Hrvat u funkciji glasnika. Takav dramaturški model je osnovni poticaj

Držićevoj komediji. U zapletu koji potiče Dundo Maroje najaktivniji lik je Pomet, sluga Uga Tudeška koji u rukama drži sve konce igre, a možda i predstavlja i samu presliku pisca (koji je u jednoj fazi života bio komornik grofa Christofa von Rogendorfa). Na sceni djela nalazi se još dvoje slugu – Popiva, sluga Marojeva sina Mara, i Petrunjela, sluškinja kurtizane Laure. Vertikalni odnosi slugu i gospodara, kao i starih i mladih, najbitniji su za prvobitnu strukturu drame. Najvažniji stupanj raspada teatra leži u vertikalnom odnosu sluga – gospodar i to zahvaljujući uvlačenju grotesknosti. Držić se nije trudio otvoreno označivati koje lice se može smatrati vlastelinom, vjerojatno da se zbog neodređenosti mogu objektivizirati i kao vlastela i kao pučani (npr. lik Dunda Maroja). Najveća koncentracija moći situirana je u liku Pometa koji, iako na položaju slugu, sebe naziva kraljem od ljudi: „Kralj je čovjek od ljudi, kad umije vladat.“ (Držić, 2004: 68).

„Je li itko pod nebom gospodar od ljudi kako sam ja? Bez mene se nitko ne može pasat, bez mene se ljudi ne umiju obrnut. Gdje nije Pometa, tu nije ništa učinjeno; gdi nije Pometova konselja, tu sve stvari naopako idu.“

Kroz njegova usta pisac želi komediografskom formom Machiavellijeve filozofije prozvati vlastelu i državnike, obrazovane ljude, koristeći pritom misli iz *Vladara*, upravo zbog njihovog poznavanja navedene literature. Pomet u radnji ima središnji dio jer je pokretač intrige, izgovara ključne monologe i vodi najbitnije dijaloge, njegov pogled na svijet se zasniva na renesansnim pojmovima sreće i vrline. Navedene Machiavellijeve pojmove povezuje s *načelom prilagođavanja* i iskazuje ideju novoga doba o pojedincu koji može dosegnuti ljudski sklad i ostvariti svoju bit; on je čovjek „nazbilj“. Iako je Pomet prenositelj piščevih misli na razini ideologije, u trećem činu umjesto njega tu ulogu preuzima Tripče: „Reče se: tko je bjestija, bjestija će i umrijeti, a sve što mačka rodi, sve miševu lovi, i sve što lisica leže, sve liha; a što krtica koti, sve zec tjera; a što zmije rađaju, sve to prokleta sjeme jednom meće.“ (Držić, 2004: 115). Ovim citatom se ukazuje na Malo Vijeće koje je vladalo Dubrovačkom Republikom (LMD, 2009: 63).

Svi fabulativni tokovi u *Dundu Maraju* vodili su Lauri, kurtizani plemićkog podrijetla; rimske kurtizane su tada bile aristokratkinje među prostitutkama. Zahvaljujući pluralnosti jezika, hrvatskog, talijanskog i ponešto latinskog, ulazi se u svijet komedije i kontradikcije, u svijet opterećen željom za izrugivanjem autoriteta. Sve što se izgovorilo, ušlo je u područje dvostruke igre i značenja. Naracija je stvorila takvu formu koja je i u društvu i na sceni simbolički pomogla zadržati dinastički status sloja pred kojim se predstava izvodila, a također je učvrstila i razorene obiteljske odnose na sceni. I ako je u početku bila postavljena kao zrcalo plebejskog svijeta, otvarajući se prema stvarnosti postavila je upitnim svoj mehanizam

i one koji su njime željeli upravljati. Pisac je taj koji kontrolira scenu svoje komedije jer posjeduje najviše informacija od svih sudionika, a od njih mu se može približiti samo Pomet koji naposljetku poražava „ljude nahvao“ promjenom svoga društvenog statusa, a time se i otkriva kao pravi predstavnik inteligentnih ljudi. Sličnu namjeru imao je i Držić sa svojim urotničkim pismima, uznemiren stvarnošću koja ga je pozivala na djelovanje i traženje pomoći od stranog vladara u rušenju plemićke oligarhije. Može se pretpostaviti što je Držić kritizirao i tko je pao pod njegovu kritiku; od općih društvenih pojava poput škrtosti ili neznanja do prepoznatljivih prigovora na račun pojedinaca u gradu.

9. Džuho Kerpeta

Džuho Kerpeta naziv je Držićeve pastirsko-mitološke komedije koja je do danas ostala sačuvana zahvaljujući rukopisu Đure Matijaševića. Prolog, nekolicina kraćih odlomaka i pojedinih rečenica bili su dovoljni kako bi otkrili da je ova drama prikazivana 1554. na piru dubrovačkog vlastelina Rafa Gučetića. Sačuvanih dijelova jednostavno je premalo kako bismo shvatili radnju ove drame, no već nam prisutna nekolicina otkriva sustave moći upisane u tekst koji nam se očituju kroz nekoliko razina.

Već u samom prologu očita je jedna od najizrazitijih antiteza u drami, fantastični i njemu suprotstavljeni realistični svijet. Naime, Držić suprotstavlja svijet grčke mitologije realističnom ugođaju dubrovačke stvarnosti. Iako je ovaj kontrast prisutan u mnogim Držićevim djelima, uz stalnu postavu fantastičnih likova karakterističnih za pastore, *Džuho Kerpeta* sadrži više učenih mitoloških elemenata nego inače. Mitološka bića i personificirane pojave same po sebi imaju veću moć od realističnih likova. No, u ovoj drami ni fantastični svijet nije savršen. Osim ljubavnih problema, koje inače susrećemo u Držićevim djelima, prema riječima samog Kupida, i lakomost se proširila među bogove, točnije, božice. „Oto se i božice počеше hitat za bogatstvo. Sve se je ištetilo. Lakomos i među nami bogovi oto je počela sve snatat.“ (Držić, 1987: 423). Jedna od glavnih tema ove drame zasigurno je bogatstvo i pohlepa. Možemo pretpostaviti da se ova generalizirana kritika sveopće dekadencije lako mogla odnositi na najviše slojeve dubrovačkog društva. Izrečena iz usta fantastičnog lika, obično povezanog sa puno bezazlenijim i vedrijim temama, namijenjena fantastičnom svijetu izumrlih bogova, štoviše njihovih ženskih verzija, ova moralna kritika odličan je primjer

Držićeva suptilnog stila. Za pretpostaviti je da kritizirajući vrh strukture moći u ovoj drami, Držić metaforički kritizira i vrh moći u stvarnom svijetu.

No, Držić se ne bavi samo fantastičnim svijetom. Budući da je drama naručena za pir, jedna od tema koje obrađuje je brak i bračni odnosi. Već u samom prologu Kerpeta na duhovit način kategorizira dubrovačke žene, i žene uopće, u tri skupine: svađalice, škrtice i bogomoljke. Tako kao jedan od sastavnih dijelova implicitnog sustava moći možemo izdvojiti i rodnu podjelu. Budući da je drama pisana za patrijarhalno društvo (i iz iste ideologije), žene su vrlo lako mogle postati predmet kritike i predrasuda, bez ikakvih posljedica. Naravno, dobar smisao za humor i generalizacija omogućavala je da se nitko ne nađe uvrijeđenim.

Osim rodne, u ovoj komediji prisutna je i socijalna podjela. Privilegirana vlastela, u čijim je rukama moć, nikada nije izravno prikazana ni kritizirana. Umjesto toga, Držić se suptilno koristi problematikom dubrovačkih godišnica kako bi prikazao društvene prilike u Dubrovniku svog vremena. Aluzije na njihov težak položaj služe kao implicitna kritika njihovih gospodara.

Kao što je već istaknuto, sačuvani fragmenti nisu dovoljni kako bi se iz njih iskonstruirala smisljena priča. No, i u ovih nekoliko fragmenata *Džuha Kerpete*, prepoznatljiv je Držić, vjeran svom posebnom stilu, koji vješto iznosi svoju kritiku društva stapajući je s komičnim elementima.

10. Skup

Eruditna komedija nastala po uzoru na Plautovu *Komediju o lončiću*, Držićev *Skup* bio je predmetom brojnih rasprava. Likovi *Komedija o lončiću* pokazuju brojne sličnosti s Držićevim suvremenicima, pa se ova drama vrlo lako prilagođuje dubrovačkim prilikama i štedljivom duhu Republike koji bi ponekad prelazio u pravu škrtost. Iako su im teme iste, drame se razlikuju. Temeljen na prototipu starog tvrđice Eukliona, *Skup* je ipak složeniji lik. Njegova bolesna bojazan i nepovjerljivost odraz je društva obuzetog željom za moći koja izvire iz posjedovanja ekonomskih resursa.

Kao i u nekim Držićevim sličim dramama, prolog i ovdje ima važno mjesto jer nas uvodi u radnju, a ujedno služi kao prostor u kojem se miješaju stvarnost i drama, pa tako postaje plodno tlo za izricanje aluzija. U njemu se spominje Njarnjas-grad i kostimirana

družina Njarnjasa koja suptilno podsjeća na Dubrovačku Republiku i njene građane. Upravo to ime Njarnjas ima zanimljivu etimologiju implicitno povezanu sa sustavima moći u ovoj drami. Kao što Držićev Satir objašnjava, riječ *njar* znači „sto, pristolje, gospoство“, a *njas* znači naše. Prema Rešetaru, *Njarnjas* ujedno upućuje i na članove Njarnjas-družine, vladajuće nad svim ostalima, ali i na vladajuću elitu općenito. Mišljenje je Slobodana Prosperova Novaka da „u Skupu, za razliku od Dunda Maroja, piščev rukopis nije bio u prilici da se oslobodi zagrljaja izvanjskog kazališnog pisanja, presije vlasnika Grada i kazališta, spremnog da ne propusti ništa što bi neimenovanošću i korozivnošću, 'dijalogom', ukidalo pravo vlasti na totalnu vlasnost, na 'monolog', na nešto što bi theatrum, prostor predstave, učinilo prividno većim od prostora Grada.“ (Novak. 1984: 115).

Skupa možemo općenito odrediti kao dramu zamjena. Površinska struktura svijeta drame uvelike se razlikuje od one skrivene. Sam glavni lik pokazuje karakteristike dvojnosti. Njegov izvanjski identitet koji projicira svijetu definira ga kao siromašnog starca teške naravi, dok ga u drami Držić prokazuje kao pohlepnog lihvara koji pati od opsesivne ljubavi prema novcu. U ovoj drami prisutne su razne dihotomije: bogatstvo – siromaštvo, starost – mladost, muškarci – žene, pamet – glupost, vrlina – mana. U svakoj od ovih dihotomija jedan je član povlašten i zauzima više mjesto u sustavima moći. No, i ti su sustavi ovdje zamijenjeni, što na površini, dakako, nije primjetno.

Budući da je jedan od glavnih motiva i zapravo cijeli pokretač drame zlato, reklo bi se da mu Držić daje prednost. Ipak, sam tijek radnje ne potkrepljuje tu pretpostavku. Iako je zlato neprestano prisutno u Skupovoj svijesti i podsvijesti, njegov pravi karakter se otkriva kroz činjenicu da je ono zapravo pokretač opsesivno-kompulzivnih misli i opravdanje za iskorištavanje ljudi. Društvom prikazanim u *Skupu* vladaju materijalni interesi, a ono nas nedvojbeno podsjeća na stvarnost trgovačko-aristokratske Dubrovačke Republike. Moć koju novac posjeduje u ovoj drami izrazito je opasna jer lišava ljude racionalnog razmišljanja, ali i emocionalnog života koji se svodi na stanja panike, tjeskobe, nepovjerenja te kompulzivne težnje za stjecanjem što veće količine novca. Bogatstvo se uvuklo u sve sfere ljudskog života pa i u one nediskurzivne prakse. Čak je unutarnji moralni ustroj ljudskih bića uvjetovan ekonomijom. Zlati Kum, kao što mu i ime govori, tipski je lik bogataša. Držić ironizira njegov argument da bi Gradu koristilo kad bi bogati pomagali siromašne jer njime on zapravo racionalizira svoju bolesnu požudu. Ono što pojačava ironiju jest činjenica da se sumanuti Skup gorljivo slaže sa Zlati Kumovim opravdanjem osuđujući upravo onaj porok kojem se najviše odaje. "Lijepo si progovorio, najliše svrh onoga kako bi imali bogati podštapljevat njih

bogactvom uboštvu od ubozijeh i ne gledat prćija neg dobrotu od kuća. Ma gdi je lakomos od dinara – što je grijeh –, tu nije dobra ni veselja." (Držić, 1987: 450).

Iako je moć usko povezana s ekonomijom te njezin direktni rezultat najčešće jest stjecanje socijalnog prestiža, ova drama otkriva da to nije nužno tako. Ovdje je novac i sredstvo i cilj. Skup želi novac zbog samog novca. Njega ne zanima društveni status. Štoviše, kad ga počnu pozdravljati ljudi koji ga prije nisu pozdravljali to samo doprinosi njegovoj maniji.

U drami su jasno izražene i klasne razlike. Skup i Zlatikum, plemićkog roda, imaju sluge. Skup se prema svojoj sluškinji odnosi izrazito loše. No, taj odnos više proizlazi iz njegovog karaktera nego iz klasnih razlika jer se ne odnosi bolje ni prema vlastitoj kćeri. Jedno od obilježja ove drame koje pridonosi njenom humoru je činjenica da unatoč svom bogatstvu i iskustvu, plemići nisu ti koje krase inteligencija. Tu Držić pravi jasnu razliku između učenosti i pameti. U razgovoru s Grubom Kamilo pati u znaku petrarkističke poetike koja gotovo odiše prenemaganjem. Gruba, s druge strane, posjeduje zdravorazumsko razmišljanje i lukavost. Ona se suptilno ruga izvještačenim riječima koje kriju jednostavne osjećaje, a mogli bismo reći da njezin govor karakterizira ton usmene tradicije. "Brižna, svi ovi ki dunižaju govore 'Jao' i umiru, a živi su. Sjetni, što vam je ter uzdišete?" (Držić, 1987: 435). Zanimljivo je da su inače sluge te koje posjeduju veću lukavost i inteligenciju te one priskaču svojim mladim gospodarima u pomoć. One u različitim Držićevim dramama posjeduju slične karakteristike što bi se dalo protumačiti kao aluzija na duh svakodnevice, ali Držićeva implicitna kritika vlastele.

S druge strane, imamo opreku stari – mladi. Ova drama ruši uvjerenje da starost znači iskustvo i mudrost i da joj se treba odavati zaslužno poštovanje. Štoviše, Držić u cijeloj drami ironizira to uvjerenje. Skup je pohlepan starac koji se zbog svoje ljubavi prema zlatu udaljio od svojih bližnjih pa i od najnormalnijih osjećaja ljubavi i odanosti prema svojoj obitelji. Zlati Kum je starac koji svoje perverzne žaljenje za mladošću želi nadomjestiti brakom sa šesnaestogodišnjakinjom. Njegova sestra Dobra nije puno drukčija. Ona također kritizira mlađe generacije žaleći se na njihovu lijenost, taštinu i želju za zabavom. Njihove glasove objedinjuje Dundo Niko koji zbog svojih ishitrenih zaključaka u razgovoru s Pjerićem na kraju donosi monolog o nepodopštinama mladih Dubrovčana. On je simbol konzervativne i tradicionalne dubrovačke vlasti, jedan je od onih petnaest "ludih nakaza" koji su u svom protivljenju luksuzu otišli tako daleko da su počeli zadirati u najintimnije dijelove ljudskog života i ograničavati ljudske slobode upravo u onoj republici čiji je zaštitni znak bio Libertas. Činjenica je da su mladi u ovoj drami nositelji drukijeg sustava vrijednosti. Oni daju prednost

osjećajima nad formom i oni su ti koje Držić podržava. Imajući rečenu podjelu u vidu, može se primijetiti kako se Dživo ističe kao neobičan lik jer se nalazi između ovog svijeta mladih i starih. On je čovjek srednjih godina, dovoljno iskusan da prepozna negativne strane i posljedice mladenačke ludosti, a opet dovoljno duhom blizak mladima da ih razumije. Kao da iz njegovih usta progovara Držićev glas koji krivicu za generacijski sraz prebacuje na očeve koji „učine da su im sinovi, ne sinovi, ma neprijatelji. I na to ih pravda Božja osudi, er sinove valja alevat kako sinove a ne kao robove.“ (Držić, 1987: 456). Osuda je to konzervativizma i nefleksibilnosti starih glava koje su toliko uvjerenе u ispravnost svojih uvjerenja da zaboravljaju kako mudrost i tvrdoglavost ne idu ruku pod ruku.

Vrlo je bitna opreka muškarci – žene. Zna se da je dubrovačko društvo prikazano u drami kao izrazito patrijarhalno. Položaj i prava žene u patrijarhalnom društvu bili su vrlo ograničeni. One nisu imale pravo glasa i morale su se pokoravati volji svojih muževa i očeva. Briga za materijalnom sigurnošću uvukla se i u najdublje sfere ljudskog života pa su ugovoreni brakovi bili često sredstvo koncentracije akumuliranog bogatstva. Novac i moć i ovdje se otkrivaju kao blisko povezani. Kad Zlati Kum odluči naći sebi ženu, on se ne odlučuje za očiti izbor – bogatu udavaču, jer sam kaže da bi joj njezin miraz dao određena prava i određeni prostor manipulacije unutar tog ograničenog položaja koje su žene zauzimale u sustavima moći. Umjesto toga, on radije bira siromašnu djevojku koja se neće smjeti žaliti ni na što i koja će posve financijski ovisiti o svom suprugu. Uz problem muško-ženskih odnosa veže se i problem nejednakih brakova. Dok Gruba ističe svoju osudu brakova nejednakih dobi, Dundu Niku, kao predstavniku konzervativizma, osjećaji roditelja i njihovo dopuštenje puno su važniji od osjećaja zaručnika. On također drži prikladnijim ženidbu starog vlastelina koji ima dovoljno sredstava da uzdržava obitelj, nego mladog, ali siromašnijeg mladića, koji će prema njegovim riječima samo postati teret svojoj rodbini.

Aluzije prisutne u Držićevim djelima ne govore puno današnjem čitatelju, ali one su ipak integrirane u djelo kao onaj dio koji mu daje životnost te ga čini jedinstvenim. Iako je Držićev dramski rad dio šireg mediteranskog renesansnog kruga, prisutnost dubrovačke svakodnevice vidljiva kroz društvene, političke i ekonomske odnose snažno je upisana u njegova djela, čime se otkrivaju Držićeve osobne preokupacije, ali i duh njegova vremena.

Drama sukoba jednog pojedinca i njegove okoline prerasta u sukob vrijednosti i generacijskog jaza. Prema riječima Franje Šveleca: “Skup započinje kao opreka između Skupove škrtosti i njegove okoline, prelama se zatim kao opreka između braka iz ljubavi i braka iz računa, pa zatim kao opreka između mladosti i starosti da se u dijalozima između Dživa u Dobro (III, 1), između Pjerića i Dunda Nika (IV, 1) i između Dživa i Dunda Nika (IV,

4) konstituira kao opreka između ustajalog, učmalog i zadržtog konzervativizma s jedne strane i zdravog, prirodnog, za sve manifestacije života otvorenog ljudskog, humanog shvaćanja, s druge strane.“ (Švelec, 1968: 333).

11. Grižula

Grižula ili *Plakir* je pastirsko-mitološka drama naručena za pir Vlaha Sokorčevića, izvedena 1556. godine. Kao središnji motiv ističe se sukob između Dijane i Kupida, ljubavi i čistoće tj. „sukob“ između Vlaha i njegove mladenke. Ljubavna tematika proteže se kroz čitavu dramu pa tako Držić sastavlja još tri ljubavna para: Grižulu i Omakalu, Dragića i Grube te Radoja i Mionu.

Već su u samoj osnovi drame određeni sustavi moći, uvjetovani ponajprije jednom od osnovnih opreka – onom koja dijeli fantastično-mitološki i realistični svijet. Između ostalog, ta podjela je odražena u razlici između toposa: planinskog, fantastičnog prostora i gradske sredine. Planinski prostor ne podliježe pravilima stvarnosti. On postaje utočište likovima izbjeglim iz Grada i poprište dramske igre. Upravo taj topos omogućuje Držiću da se otrgne od moći i pritisaka gradskih vlasti. Neimenovani prostor planina veći je i slobodniji od konkretnog i kontroliranog prostora Grada. Dramska igra smještena je u područje nekontroliranog kako bi mogala postati autonomna i podlijegati samo vlastitim pravilima. Prema riječima Slobodana Prosperova Novaka: „Prostor Grižule organizirao se tako da se u vremenu predstave, već od početka, osjećalo kako iznad svih sudionika postoji neka viša, okultna moć i snaga koja vlada igračima.“ (Novak, 1984: 120).

Osim na primjeru toposa, opreka fantastično – realistično najvidljivija je u likovima koji ih nastanjuju. Bića iz mitološkog svijeta imaju nadnaravne moći i samim tim su moćnija od „realističnih“ likova. U svom predgovoru Držićevim djelima, Frano Čale donosi kratak osvrt na mitološki svijet. „Mitološko-vilinski svijet nužno je ostao na razini svoje puke alegorijsko-strukturalne funkcije, pa uza svu onu prepoznatljivu držićevesku komunikativnost stilskog plana na kojemu se temelji scenski život i tih bića, ne može se, dakako, govoriti o nekoj njihovoj osobitoj individualizaciji.“ (Držić, 1987: 120). Bića iz jednog i drugog svijeta uglavnom vode mirnu koegzistenciju. Nadnaravna bića služe kako bi ili upozorile ljude na njihove mane i naučile ih lekciju ili im dale blagoslov. Tako na primjer, bijela vila veže

naivnog Grižulu u vreću kako bi se s njim našalila. Nakon te, za njega neugodne epizode, Grižula se urazumljuje i uzima Omakalu za domaću. Ono što se treba istaknuti jest da sustavi moći postavljaju dosta čvrstu granicu između mitološkog svijeta i realističnih likova koja se ne može prijeći. Kad god jedan od realističnih likova to pokuša, dolazi do kolapsa u njegovom svijetu. „U tome Košuta vidi pouku: ako ljudi izađu iz svojih normalnih ljudskih okvira i podaju se svijetu irealnom, oni postaju smiješni i padaju žrtvama vlastitih himera.“ (Švelec, 1968: 99). Taj raspad sustava vidljiv je na primjeru pastira: Dragić je pastir koji se zaljubljuje u bijelu vilu. Vođen snažnim osjećajima, on odlazi u potragu za njom, napušta svoje odgovornosti i na kraju gotovo ostaje bez svega: ljubavi svoje zaručnice, potpore obitelji i svog stada.

Kada je riječ o navedenim dramskim svjetovima, potrebno je istaknuti da nijedan od njih nije jedinstven. S jedne strane, mitološki svijet je podijeljen na nadnaravna bića u službi Dijane (kreposti i čistoće) te ona u službi Kupida (požude). Iako se implicitno upućuje na prevlast Dijane, njenih vila i „kreposti“, taj se sukob, koji služi kao izvor dramske napetosti, ipak na kraju treba završiti pomirenjem zaraćenih strana na Sokorčevićevom piru. Mudrost stoga šalje Oposlovnicu kao izaslanika dobre volje koji bi prekinuo sukob. Kao što Prosperov Novak objašnjava, u liku Oposlovnice krije se sam Držić. Inzistira se na pomirenju dviju zaraćenih strana jer drama implicitno signalizira da je upravo Dubrovnik prostor gdje vladavina Kupida onemogućuje prevlast mudrosti. Ovaj dio stoga možda anticipira i sadržaj Držićevih urotničkih pisama u kojima on ističe kako dobrobit Grada ugrožavaju lude i nakazne budale, misleći pritom na vladajuću elitu.

Za razliku od fantastičnog, podjele u realističnom svijetu poglavito se temelje na kulturalnim razlikama. Mladi pastiri Staniša i Vukosava predstavnici su seoske sredine, koja prema riječima Franje Šveleca podsjeća na dubrovačko zaleđe. Likovi su lirično opisani kao jednostavni, povezani s prirodom, a njihov idilični svijet samo narušavaju naizgled bezazleni ljubavni problemi. Upravo u taj svijet Držić smješta „odbjegle“ pripadnike gradske sredine, Grižulu i Omakalu, koji utjelovljuju njegovu kritiku dubrovačkog društva. Grižula je starac koji je pobjegao od zle godišnice, a Omakala je odbjegli godišnica nezadovoljna zahtjevnom gospodaricom. Ona u sebi ujedinjuje osobine tipskih likova karakterističnih za eruditne komedije, ali i stvarne osobine dubrovačkih godišnica. Držić u nekoliko svojih drama ističe teške životne uvjete s kojima su se suočavale godišnice pa tako ni ovdje ne propušta priliku da istakne klasne razlike određene sustavima moći.

Kao i neke druge Držićeve drame, *Grižula* također tematizira spor između mladih i starih. Prikazanim dramskim svijetom ravnaju zakoni koji za mladost vežu veselje i snagu, a

za starost bolest i tugu. Kritika mladih koju iznose Staniša i Vukosava, predstavnici seoske sredine, ali ujedno i tradicionalnog mišljenja, poprma univerzalni karakter te prelazi granice njihovih osobnih iskustava i njihove sredine. Vukosavin monolog počinje kao osuda mladih seljanki i pastirica, ali ubrzo postaje kritika koja bi se lakše mogla primijeniti na gradske djevojke, u ovom slučaju dubrovačke gospođe. Osim toga, Držić koristi Vukosavu i Stanišu kako bi prvotnu osudu mladosti pretvorio u osudu ludosti općenito, a u ovom slučaju ludosti vladajuće manjine koja donosi zakone. „Ima gdje su zakoni dobri, razumni, gdje je njih bič koji lude frustavaše, koji lude činjaše da nisu ljudi; zaludješe i zakoni naši u nas ludijeh!“ (Držić, 1987: 488). Držić kritizira Grad i njegove građane kroz likove pastira, jer izrečeni iz usta likova koji se više vežu uz fantastičan, pa time i neozbiljan svijet, takvi komentari gube na oštrini i zvuče bezazlenije.

Koristeći univerzalnu temu ljubavi i prividno bezazleni žanr pastirsko-mitološke komedije, Držić ipak uspijeva izreći svoje mišljenje i iznijeti ozbiljnu osudu prilika u Dubrovačkoj Republici. Njegov autorski glas, iako nečujan, odjekuje kroz likove tijekom čitave dramske radnje, vješto objedinjujući elemente humora i ozbiljnosti.

12. *Tripče de Utolče*

Tripče de Utolče je prozna komedija u pet činova sačuvana u krnjem obliku, najvjerojatnije pisana sredinom XVI. stoljeća. Pavle Popović joj je nadjenao naziv *Mande*; Milan Rešetar nagađa da je napisana za pir, Vinko Foretić vjeruje da je drama prikazana pred vlasteoskom publikom za vrijeme poklada, a Nikola Bratušić drži da je riječ o kućnoj predstavi.

Radnja se odvija u Kotoru, a tri su scenska prostora u kojima se zbivaju događaji: Tripčetova i Mandina kuća u kojoj se odvijaju glavni događaji; kuća u kojoj Anisula, svodnica i pokretačica središnje radnje, dogovara Katin susret s Lonom (za kojeg kasnije saznaje da joj je otac); te trg po kojem Kotoranin vodi dubrovačku vlastelu. *Tripče de Utolče* je komedija seksualne žudnje, likovi žele one likove koje ne mogu imati, a upravo iz toga proizlaze problemi; u potrazi za užitkom svi ostaju uskraćeni, s posebnim naglaskom na muške likove koji najlošije prolaze. U središtu fabule se nalazi prevareni muž, kilavi i nemoćni starac, Tripče koji u kuću ne pušta nevjernu mladu ženu, Mandu, a ona zbog njegove neopreznosti

uspijeva ući unutra i ostaviti njega vani. Na liniji odnosa između dvoje supružnika uklapa se nova radnja – Pedant Kris je zaljubljen u Mandu, traži posredničku pomoć Anisule koja mu pak podmeće Džovu, njegovu ženu koja se dotičnoj također obratila za pomoć. Za Slobodana Prosperova Novaka Pedant predstavlja utjelovljenje autoriteta, lik pisan rukom vlasti u tijelu predstave; njegovo ismijavanje znači ismijavanje autoriteta, a pri tome gledatelji sanjaju o napadu na moć. Pedantov sluga, Nadihna, prikaz je mladosti suprotstavljenje tome principu autoriteta. Kada se oslobađa svoga sluge, Pedant zaista postaje uvjerljiv, u trenutku kada postaje jamac Mandine poštenosti. Rukopis vlasti osjeća ugroženost u Pedantovom tijelu pa ukida Držićevu ulogu u Nadihni, a pisac je prisiljen ući u Tripčetu masku u kojoj se proizvodi strah, patnja i ugroženost. U djelu svi, osim Tripčeta, pretvaraju poraz u pobjedu. On time dolazi do spoznaje o licemjerju društva te pristaje na filozofiju provincije u kojoj je masa jača od pojedinca.

Ova komedija je neobična za Držićev opus; u njoj se pojavljuju likovi koji nemaju osobitu funkciju u fabuli, već su uvedeni s namjerom dočaravanja šarenila gradske sredine, kao i s namjerom pokazivanja kako neki ljudi postaju dio čovjekova života bez obzira na njegovu volju. Tematizirani su već poznati motivi: opreka starost – mladost, lakoumnost, razum – glupost, otkrivanje rodbinskih veza, ali i propovjed o moralu kojeg nema, pojedinac koji prihvaća vlastitu glupost i tuđu superiornost zbog nemogućnosti drugog izbora, zbog primoranosti na prihvaćanje mehanizma koji nameće sredina. Frano Čale misli da ovo Držićevo djelo nije usmjereno na otkrivanje društvenih prilika u Dubrovniku, ni na „udaranje“ „ljudi nahvao“, s čime se zasigurno ne bi složio već navedeni Slobodan Prosperov Novak. On drži da je prisustvo moći, autoriteta i vlasti uvijek prisutno kod Držića, pa tako ni ova komedija nije izuzetak. Oslanjajući se na Novakovu interpretaciju, može se iščitati i iz ove komedije nepravda i surov odnos prema nemoćnicima koje društvo ismijava; pojedincu ne ostaje ništa drugo nego ustuknuti pred masom i utišati se.

13. Arkulin

Komedija *Arkulin* napisana je po modelu talijanske eruditne komičke dramaturgije u kojoj je dramatizacija ostvarena na osnovi šale. Komedija je sačuvana u *Rešetarovu rukopisu*, ali je nepotpuna jer joj nedostaje veći dio prvoga čina, od kojeg je sačuvan samo jedan prizor. Nije poznato kada je komedija nastala i gdje je izvedena prvi put. U kronologiji djela Marina Držića smješta se između 1551. i 1554. godine. Za razliku od ostalih Držićevih komedija gdje se u prologu navodeno mjesto i kratki opis radnje, ovdje je to teže jer sam prolog nije sačuvan.

Središnja tema komedije je Arkulinova želja da se oženi Ančicom i to bez protumiraza, što traži njezina rodbina zbog njegove starosti. Ključni moment je pojavljivanje Negromanta koji zbog zamjeranja Arkulinu učini da mu kuća nestane. Taj trenutak u komediji je presudan jer se vidi nemoć i bojazan do tada hrabrog i neustrašivog Arkulina.

Prosperov Novak napominje kako glavni junak tu gubi moć nad prostorom scene u kojem je samo jedan gospodar, a to je u ovom slučaju Negromant koji se kasnije i prerušava u Arkulina (Novak, 1984: 91). Cilj komedije nije opljačkati ili nasilno naštetiti glavnome liku već ukazati na činjenicu tadašnjeg Dubrovnika o novonastalim bogatašima koji su se obogatili prekomorskim trgovačkim poslovima. Negromant mu se suprotstavlja po svjetonazorskom obrascu čineći da mu kuća nestane, te kasnije kada uzima Arkulinov lik i sklapa brak pred legitimnom vlašću s Ančicom i plaćajući joj protudotu. Time se ostvaruje bojazan Arkulina koji poput Skupa cijelo vrijeme strahuje za svoje bogatstvo tj. blago; no kod Arkulina je strah druge prirode, jer se podrazumijeva i gubitak društvenog statusa koji je u ovom slučaju uvjetovan bogatstvom.

U trenutku kad Negromant pred očima skriva Arkulinu njegovu kuću – gospodarstvo; dom; društveni status – nastaje strah i bojazan za svoju moć; jer Arkulin se ne boji ničeg živog već mrtvih sila (Držić, 1987: 725). Tada nastaje strah koji razbija Arkulinovu sigurnost, jer se samo jednim pokretom može sve izgubiti; no to je trenutak njegove vjere u Grad; u Dubrovnik i njegov pravni poredak kojim on prijete Negromantu i njegovim činima (Novak, 1984: 93).

To je prizor u kojem Arkulin kroz prijetnje Negromantu direktno uvodi vlast na scenu, te kako navodi Prosperov Novak, započinje odnošaj svijeta komedije i dubrovačkog društva u želji za razotkrivanjem lažne vlasti koja je predstavljena u liku Negromanta i po čijim se pravilima „igra“. Moćni Arkulin na početku komedije započinje sukob s Lopuđaninom Vinculinom i Negromantom, no već tada na vrhuncu svoje moći „pada“ u strahu od gubitka

svega što je stekao. Svojom tužbom protiv Negromanta kao da i ne shvaća da je on taj koji sudi i donosi pravila, te zato i ostaje „paraliziran“ i gleda sebe tj. Negromanta kako se vjenčuje s Anćicom i on tu ništa ne može učiniti. Kako to navodi Slobodan Prosperov Novak: „gledanje, kao i igranje, bilo je u funkciji triju pogleda: jednog okultnog, vladalačkog, jednog osviještenog piščevog i nesvjesnog pogleda neosviještene publike i glumaca. To su bila tri oka, tri istine, ali na sceni je postojala samo jedna patnja.“ (Ibid, 98).

Za komediju je tipična pasivnost glavnoga lika, koji nesvjesno promatra kako se radnja događa uz njega, no on tu ne može ništa učiniti, već pred gotov čin radnje u nevjerici propituje sluge je li to doista on, te sa sumnjom prihvaća završetak dramske radnje. Radnja završava monologom Kotoranina, u pouci koja govori o Arkulinovu bogatstvu te neposredno donosi cijeli motiv komedije, akumulaciju novčanih dobara i vjenčanje starca za mlađu ženu.

14. Pjerin

Pjerin je komedija u prozi, vjerojatno napisana sredinom 16. stoljeća, od koje su sačuvani samo fragmenti Đure Matijaševića iz 1702. Djelo je prikazano na piru Đona Miškinova te se poziva na *Dunda Maroja*, čime se logički može zaključiti da je nastalo poslije njega. Pero Budmani je na temelju Matijaševićevih fragmenata pokušao rekonstruirati sadržaj drame, usput se služeći i Plautovom komedijom *Menaechmi*. Kako lokacija odvijanja radnje nije poznata, on je smješta u Dubrovnik, iako pretpostavlja da to vjerojatno nije pravo mjesto zbog prijašnjih komedija koje Držić nije smještao u rodni grad, kao i zbog imena likova koja su pretežito talijanska.

Naracija je jednostavna: Otac ima sinove blizance, Pjerina I i Pjerina II; prvi je odrastao i otac ga želi bogato oženiti Lučilom, što on ne prihvaća zbog ljubavi prema Dijani, dok se drugi, izgubljeni sin, iznenada pojavljuje i pristaje na ženidbu s bratovom predodređenicom. Glavna tema je zamjena likova i proces dezintegracije identiteta. Karakterističan odnos i za ovu komediju je odnos slugu i gospodara – Pjerina I i Obloždera, Pjerina II i Sluge, Dijane i Mrve; starih i mladih – očeva i djece, kao što je prisutna i pometovska aluzija na bogatu tudešku trpezu pa čak i podsjećanje na proždrljivost likova slugu – Obložder (u *Dundu Maroju* Bokčilo). S *Dundom Marojem* se odvijalo razbijanje geometrijske strukture kakvu je vlast očekivala, dok *Pjerin* pokazuje kako je autor komedije s

jedne strane prisiljen od strane vlasti vratiti se dramskoj geometriji, a s druge strane na dramaturgiju straha od sebe samoga. Pjerin I je lik oblikovan kao netko tko pati i tko je nemoćan, čime vladavina „ljudi nahvao“ predstavljena u *Dundu Maroju* postaje sve vidljivija. On je otuđen u scenskom prostoru, izmučen njime, ali opet i prisiljen na život u njemu. Represija se u postojećem svijetu represije još više povećava dolaskom drugog blizanca. Pjerin II je odlučna osoba koja nastanjivanjem prostora svoga blizanca dovodi u pitanje njegovu egzistenciju istodobno mu nudeći vlastitu sliku u zrcalu, čime ga stavlja u situaciju nemogućnosti objašnjenja kako je postao netko drugi. Pjerin I počinje shvaćati da je opasnost koja dolazi izvana uzela i njegovo obličje, njegovu masku, a time i počinje osjećati strah od sebe samoga. Zbog učestalih motivskih sklopova vlasti u Držićevim tekstovima, tako možemo gledati i samog Držića; kao otuđenog čovjeka koji je uplašen zbog prisiljenosti na proizvodnju teatra, ali i na posluš rukopisu vlasti. Ono zbog čega komičnost blizanastva funkcionira jest prepletanje komike superiornosti i narcističke podsvjesne indentifikacije, a sve to je popraćeno emocijom dezintegracije identiteta.

Slobodan Prosperov Novak spominje mogućnost nepostojanja Pjerina II, procesom dijabolizacije Pjerina I, teatraliziranim alter egom. Pisac je pod maskom Pjerina I, on nije vlasnik i gospodar pozornice, već igra igru suprotnu svojoj volji pod pravilima dramske geometrije koju je nametnuo rukopis vlasti. Naposljetku se ni ne saznaje što se dogodi s Držićevim blizancima, gdje oni odlaze i jesu li uspjeli pobjeći kontroli velikog oka vlasnika. *Pjerin* je otvorio drukčiji odnos vlasnika pozornice i grada i Držića, razdoblje agresije gdje je pisac prisiljen na neželjenu masku i njoj odgovarajuću igru.

15. Hekuba

Hekuba je tragedija u pet činova, posljednje poznato književno djelo Marina Držića. Znamenita je po dvjema zabranama Malog vijeća 1558., 3. ožujka i 21. svibnja. Motiv zabrane je uznemirujuća fabula. „Ne treba smetnuti s uma da se u *Hekubi* prvi put na dubr. pozornicu dovodi figura kralja, odn. autoriteta koji narušava moralne vrijednosti junakinjina starog režima, i koji upravo zbog toga biva kažnjen osljepljivanjem i ubojstvom potomaka.“ (LMD, 2009: 45).

Antička tematika već je poznata u povijesti književnosti. Radnja počinje *in medias res*. Hekuba je u zarobljeništvu, Polidor mrtav, Poliksena spremna za žrtvovanje. Sjen Polidora otvara tragediju preuzimajući prološku funkciju sveznajućeg pripovjedača, dajući pregled pretpriče i indicije priče koja tek slijedi. Takvim iznošenjem informacija omogućeno je jednostavnije praćenje zapleta. Većina informacija će se ponoviti u Hekubinim tužaljka.

Nekadašnja trojanska kraljica Hekuba sada je ropkinja grčkog junaka Uliseja. Bez obzira na tragični preokret u poretku moći, Hekubino djelovanje potaknut će tek saznanje o smrti sina Polidora, koju je skrivio Polinesto. S osvetničkim žarom, opet se samoimenuje kraljicom, atribucijom koju je na početku tragedije odbijala. Kor se dosljedno tijekom cijele tragedije Hekubi obraća kao kraljici. Njezino pravno svrgnuće s trona nije značilo i simboličku detronizaciju, a njezina kraljevska legitimnost funkcionira kao inherentno obilježje cjelokupne joj osobnosti. Pozicija moći u slučaju trojanske kraljice/ropkinje jest dvojaka. Iako nema ovlasti i mogućnosti upravljanjem vlastitom sudbinom, provodi krvnu osvetu u vlastito ime i u ime cjelokupnog trojanskog vrijednosnog sustava. Hekubina osveta funkcionira kao osveta majke i osveta kraljice, „sukob koji je Hekubu bitno predodredio kao višedimenzionalan dramski karakter onaj je između privatnog i javnog, između nastojanja za očuvanjem konstitutivnih vrijednosti zajednice, trojanskoga naroda te njemu inherentnog sustava vrijednosti.“ (Rafolt, 2007: 135).

Stari (trojanski) režim pozitivno je vrjednovan, i njegova pravednost se ne dovodi u pitanje, tek naglašava beskrupuloznošću novog režima čiji su predstavnici Ulise i Polinesto. Polinesto manifestira ukupnost nepoželjnih odlika (pohlepa, oportunističnost, volja za moći bez obzira na cijenu), odnosno on je „oblikovan u potpunosti po modelu okrutna vladara i despota, dakle na način koji je poznat i europskoj renesansnoj tragediji.“ (Ibid, 136).

Rafolt je uočio važnost retoričkih odnosa koje Hekuba uspostavlja s likovima tragedije. U dijalozima se zrcali hijerarhijska struktura likova kao i funkcionalna pozicioniranost. Privatni odnosi se razlikuju od javnih upravo po naravi retorike, tj. njezinom konstativnom i

performativnom namjenom. Hekuba „uglavnom komunicira sa ženskim likovima, najčešće s Poliksenom, odn. s likovima koji predstavljaju skupinu ženskih likova, makar i statista u inscenacijskom smislu, poput korkinja. Kada komunicira s muškim protagonistima, isprva s Ulisom(...) zatim s Polinestom(...) te naposljetku s Agamenonom(...) Hekubine su replike oblikovane visokom retoričkom vještinom koja je obilježje senekijanske tragičke dramaturgije.“ (LMD, 2009: 307). Spomenuta opreka javno – privatno dodatno je naglašena dvostrukom kodiranošću same Hekube koja je žena/majka/ropkinja te istodobno kraljica/figura starog režima. Dvojnost kraljeva lika se često iskazuje metaforom „kraljeva dvostrukog tijela“, što se najčešće odnosi na muške likove, ali se jednako može primjereniti i na ženske likove (Rafolt, 2007: 132; fusnota 43). Uvođenjem rodne oznake žensko, dvojnost biva semantički dodatno naglašena. Zato Hekubina visoka retorika poprima i subverzivni zanačaj.

Vrhunac tragedije, koju uvjetno možemo nazvati tragedijom dvaju političkih sustava, jest svakako Hekubina osveta. Hekuba namamljuje Polinesta i njegove sinove u šator motivom trojanskog zlata. Upravo je ekonomski kapital bio neposredni uzrok Polidorove smrti, koju je skrivio Polinesto. Formiranje klopke sa zlatnim mamcem, Hekuba može ostvariti jer posjeduje informacijski višak. Uz to kombinira retoričko obmanjivanje, slatkorječivost, koja će spriječiti eventualnu Polinestovu sumnjičavost. Ona „simulira senekijansku tugu, pretvara se kao da ne može kontrolirati vlastite osjećaje“ (Ibid, 141). Čin osljepljivanja Polinesta simbolički zrcali zasljepljenost materijalnim dobrima (Frano Čale motiv zlata drži temeljnim toponimom Držićeve poetike u znaku antiteze), Hekubinu prednost u znanju koja je uopće omogućila čin osvete te naposljetku primoranost Polinesta da se spušta na četiri noge i taktilno percipira prostor. Polinesto se, bez obzira na vlastitu spremnost, simbolički pokorava snižavanjem pravednoj Hekubinoj krvnoj osveti. Sudbina Polinestovih sinova prepuštena je trojanskim ženama koje ih ubijaju u šatoru.

Nakon izvršenog čina osvete, na scenu stupa Agamenon, u maniri *deus ex machina*. Uveden je kao odsutna figura kroz lik svojega glasonoše Talbitija. Prigodnom pojavom u ključnom trenutku petog čina, dodjeljena mu je funkcija suca. Njegova ga dvostruka označenost – i on je poput Hekube i Polinesta kralj – legitimira za eventualno objektivno sagledanje situacije. Ipak, presuđuje vodeći se različitim kriterijima. „On opravdava Hekubin čin ubojstva jer je to osveta za djela koja su njoj učinjena (*privatno*) te, istodobno, ne opravdava Polinestov čin jer nije na slavu grčkog naroda (*sistemska*), nego radi vlastite lakomosti (*privatno*).“ (Rafolt, 2007: 135). Pardoksalnost tragičke strukture već je naznačeno sintagmom „kraljeva dvostrukog tijela“, no značajnije je kako se unutar teksta preferira i

gotovo idealizira stari režim akumuliran u figuri Hekube. Novi režim se kritički propituje, problematizira i postavlja uz negativan predznak, za razliku od nekritički promišljenog starog modela trojanske kraljice. Takva binarna opozicija dovedena je do maksimuma Polikseninom uzvišenom odlukom da dobrovoljno bez otpora pristane na žrtvovanje te pri tome sama osim uloge žrtve preuzima i ulogu krvnika. Kraljevsko dostojanstvo pri tome nije samo sačuvala nego je uspjela posramiti i zatraviti okupljene 'protivnike' na Ahilejevu grobu.

Bez obzira na autorsku naklonost prema Hekubi, kako u privatnom tako i u sistemskom smislu, u tragediji je ogoljena pozicija moći, kao i njezina paradoksalnost. Neovisno o trenutnom pravnom poretku vladajućeg sloja, nijedan lik tijekom radnje same drame (kao i njezine pretpriče) nije dobio zadovoljštinu, nego je pretrpio gubitke. I buđenje Hekubine kraljevske naravi dolazi prekasno, tek u četvrtom činu. Do tog trenutka (jasno opredijeljeni) kor joj se obraća s kraljevski atribucijama, koje Hekuba odbija naglašavajući trenutnu očajnu situaciju sužanjstva. Rafolt zaključuje da se nakon tragičke sudbine prikazane jedino u svjetlu njezine privatnosti, u posljednja dva čina „tragički usud počinje jasno i jednoznačno identificirati s nesretnim okolnostima u kojima se nalazi cio trojanski narod.“ (LMD, 2009: 307). U tom slučaju, Agamemnonova presuda bi ipak podrazumijevala i privatnu i sistemsku dimenziju.

U monografiji *Planeta Držić* Slobodan Prosperov Novak o Držićevu dramskom stvaralaštvu *Hekubu* percipira kao svojevrsnu oporuku, posljednji impuls političke subverzivnosti. Drži kako Držić postaje opasnost za *rukopis vlasti* jer mu se otima (na koncu ga sukobljava s Hekubom), snoseći kaznu jer je umjesto monologa vlasti, pokušao uspostaviti vlastiti dijalog. Takvo političko čitanje duguje mnogo postojanju Držićevih urotničkih pisama, koje Prosperov Novak smatra logičnim uobličavanjem poriva koje je dubrovački autor imao i razvijao kroz cijeli opus.

16. Urotnička pisma

Od pet urotničkih pisama Marina Držića namijenjenih Cosimu I. Mediciju, vojvodi Firence i Siene, te njegovom sinu, sačuvano ih je četiri. Prvo pismo nije sačuvano, a ono drugo koje se uzima kao prvo datirano je 2. srpnjem 1566. te je najopsežnije. Iz njega saznajemo sadržaj prvog pisma već iz prve rečenice: „Vašoj Preuzvišenosti poslao sam općeniti opis grada Dubrovnika i njegove vlade.“ (Držić, 1989: 27). Nadalje nastavlja, obuzet akcijom, čime postaje jasno da je izložio plan djelovanja u prvom pismu, o vladi Dubrovnika – njezinim dobrim i slabim stranama. On kritizira dubrovačku politiku i diplomaciju te zamjera Dubrovčanima što ne vode brigu o općenitim interesima kršćanstva i Zapada; potražuje sastavljanje nove vlade pod vodstvom Cosima Medicija: „Tamošnji puk od Boga moli samo jednu milost, da se naime dvadestorici nenaoružanih, ludih i bezvrijednih nakaza oduzme štetna vlast i da Vaša Preuzvišenost sastavi novu vladu u Dubrovniku...“ ; „Jer imamo lude upravljače koji misle da su mudri, nesposobni su, ne vrijede ništa, nemoćni su, a njihova se oholost više ne može podnositi...“ (Ibid, 39). Napominje i potrebu reorganizacije sudstva i navodi nekolicinu primjera o njihovoj potkupljivosti, pokvarenosti i nesposobnosti; izlaže i želju za podjelom vlasti između vlastele i pučana po uzoru na Genovu. Iduće pismo piše već sutradan, 3. srpnja 1566., što jasno ukazuje na stanje njegove psihe i duše. Sadržaj drugog pisma glasi ovako: navode se problemi koje „Fortuna počinje pokazivati“, poput smrti pape Pija IV. do slučaja Hiosa itd.; ponavlja zahtjeve: 60-ak hrabrih ljudi te novac za nužne troškove (jer ih on nema); te naposljetku ističe kako ostavlja sve na volji Njegovoj Preuzvišenosti, u slučaju da misli da se s planom treba pričekati dok ne završi rat u Ugarskoj. Nakon dvadeset dana, 23. srpnja, šalje i treće pismo, ali ovaj put princu, Medicijevom sinu, od kojega traži da ocu kaže par riječi u prilog njemu i njegovoj zemlji. Zadnje pismo opet namjenjuje princu, 28. kolovoza, pokazujući svoje razočaranje i odustajanje od planova koje je zacrtao, te traži dopuštenje da s Lukom Sorokočevićem i Franom Lukarevićem otputuje u Dubrovnik.

Osude koje iznosi protiv dubrovačke vlasti su dakle brojne. Navodi konkretne i detaljne situacije za koje postoje zapisi u dubrovačkim arhivima. Iza većeg broja tih navoda stoji nekoliko općenitih zamjerki dubrovačkoj vlasteli. Držić misli da je ona previše podložna turskoj vlasti s kojom surađuje, ograničava trgovačku aktivnost svog brodovlja kako ne bi ničim izazvala zamjerke iste vlasti, pretjerano je štedljiva do granice škrtosti, a sudstvo je u rukama nekolicine nepravednih plemića. Bez ulaženja u dodatne detalje Držićevog nauma, dovoljno je reći da bi on iziskivao novčanu, vojnu i političku pomoć firentinskog vojvode, a

cilj mu nije bio uvesti njegovu apsolutnu vlast, već srušiti postojeću aristokratsku strukturu vlasti i podijeliti je ravnomjerno između pučana i vlastele.

Slobodan Prosperov Novak vjeruje da je Držićev urotnički plan bio neostvariv u zadanim povijesnim okolnostima, iako je imao jasnu idejnu podlogu. Želeći srušiti aristokratsku vladavinu i uvesti demokratsku, okrenuo se Firenci držeći da je to najbolji model za Dubrovnik, iako u njegovim pismima jasno dolaze do izražaja „nervoza i nestrpljivost čovjeka koji bi htio progoniti da ne bi progonili njega!“ (Ibid, 53). Nadalje, Novak drži da Držić piše traktat o čovjeku nahvao, iz razloga što ga je vlast dubrovačkih pozornica toliko uplašila „da se kao urotnik identificirao s njom, da ju je stao priželjkivati za sebe“. (Ibid, 56).

Iako Držić odustaje od prevratničkih planova te se vjeruje da na njegova pisma nije stigla povratna informacija iz Firence, prema novijim podacima, 2007. L. Kunčević je u državnom arhivu u Firenci pronašao dosad nepoznato pismo datirano 27. srpnjem 1566., a ono svjedoči o odgovoru medičevskog dvora na pisma Marina Držića.

Ukoliko pisma promatramo kao književna djela, vidljivo je da se on više oslanja na filozofske spise, nego na stvarnu političku situaciju. Renesansni i humanistički duh prisutan u njegovim dramama, neizbježan je i u pismima Cosimu Mediciju. Najprisutniji književni utjecaji bili bi Machiavellijevi i Rosellovi traktati kojima je autor pokušao nadoknaditi svoje neiskustvo u politici i ratovanju. Držić se u svojim pismima stalno osvrće na važnost fortune, vrlina, pojedinačne inicijative te onu opreku između mudrosti i ludosti čime ih možemo dovesti u neizravnu vezu s Držićevim komedijama koje se ravnaju po istom renesansnom svjetonazoru. Iako se sadržaj tih pisama ne može svesti na jednostavne opreke, nazire se trag ljudi nahvao i ljudi nazbilj, stalnih stanovnika Držićevih drama.

Kao što je već rečeno, urotnička pisma predstavljaju veliku zagonetku za teoretičare književnosti. Iako u svom književnom opusu Držić nikada nije skrivao svoje nezadovoljstvo dubrovačkom vlasti, ovakav njegovo potez nespojiv je s uvriježenim viđenjem Držića kao vještog komediografa i dramaturga. Za neke je kao što su Tadić i Batistić, Držić je izdajica Republike i svega što ona predstavlja za hrvatski narod, dok je za Fortića takva osuda preoštra jer Držić nije priželjkivao stranu vlast na čelu Dubrovačke Republike, već samo promjenu strukture i odnosa snaga između pučana i vlastele.

Nedavno je objavljeno povijesno tumačenje Držićevih pisama koje ih smješta u znatno širi povijesni kontekst. Autor koji je povjesničar – stručnjak za povijesnu demografiju –

donosi na nekoliko stranica⁴ pregledni rad o najsuvremenijim istraživanjima o urotničkim pismima Marina Držića. Naime proučavajući strukturu stanovništva u Dubrovniku u srednjem i ranom novom vijeku Nenad Vekarić⁵ je došao do rezultat koji su bitni i za novo tumačenje književne povijesti. Svojim istraživanjima vlastele te klanske borbe unutar staleža već je ranije došao do rezultata koji su donijeli nove teorije u pristupu proučavanja književnosti⁶.

Klansku borbu unutar vlastelinskog staleža autor teksta smješta u 1205. godinu kada se počinju stvarati dva velika klana: Bobaljevićev – salamankezi i Gundulićev – sorbonezi, kako su se nazivali nakon *Velike zavjere* (1610./2. godine – pobjeda Bobaljevićeva klana). Svaki od klanova je bio za drukčiju politiku vođenja Dubrovačke Republike u odnosu na vanjsku politiku, pa su tako salamankezi bili za tuđi utjecaj u državi, a sorbonezi za samostalnost.

Vrijeme u kojem Držić djeluje je vrijeme vladavine sorboneza, ili Gundulićeva klana. Veza koju autor teksta dovodi u pitanje s nastankom *Urotničkih pisama* je Mario Caboga, urotnik koji je stalno bio u sukobu s vlastima te je nekoliko puta bio protjeran iz Dubrovnika. Napominje se kako su Držić i Caboga bili u dosta povezani te da su se Držićeve drame najčešće izvodile na vlasteoskim svadbama Bobaljevićeva klana. Postavlja se pitanje tko progovara kroz *Urotnička pisma* Caboga ili Držić, koji kao neplemić ne posjeduje nikakva prava – kao antunin on nije „politički subjekt“.

Pisma su nastala na samom kraju jedne klanske bitke u kojoj su salamankezi izgubili, te je nastavljena već 200 godišnja premoć sorboneza. Pisma koja su poslana u Firencu su samo neuspjeli pokušaj da se detronizira Gundulićev klan s prijestolja.

Na kraju autor teksta napominje kako bi Držić i Gundulić, da su bili suvremenici, bili protivnici.

⁴ Vekarić; Nenad: „Držićeva firentinska urotnička epizoda: dio plana Bobaljevićeva klana da razvlasti Gundulićev klan.“ u: *DANI Hrvatskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*. [ur. Marko Fotez...et. al.]. 35: Nazbilj i nahvao: etičke suprotnosti u hrvatskoj književnosti i kazališta od Marina Držića do današnjih dana: u čast 500-obljetnice rođenja Marina Držića [Nikola Bratušić...et. al.] HAZU, Književni krug Split, Zgreb – Split, 2009: 5-16.

⁵ Valja napomenuti da je Nenad Vekarić bio ravnatelj Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku.

⁶ Stjepan Ćosić i Nenad Vekarić: *Dubrovačka vlastela između roda i države: salamankezi i sorbonezi*. HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2005. Teorije o raspadu među vlastelom i stvaranje klanova te bojazni od građanskog rata između klanova povezane su s novijim tumačenjima Gundulićeva *Osmana*.

17. Zaključak

Bez postojanja političkih pisama Marina Držića, novohistorčki pristup bi jednako legitimirao čitanje opusa dubrovačkog autora u svjetlu političko-ideoloških previranja XVI. stoljeća u Dubrovačkoj Republici. Narav dramskog djela imanentno postavlja hijerarhijsku strukturu u kojoj likovi imaju pozicije (ne)moći. Povijesna uvjetovanost i natopljenost diskurzom konteksta reflektira se na sam književni tekst. Dakle, autonomija književnosti kao estetskog fenomena nije suverena i neovisna nego duboko isprepletena s cjelokupnim kulturnim, političkim i ekonomskim poljem.

Slobodan Prosperov Novak je napisao najopširniju studiju o Držićevom dramskom opusu koja je na tragu teatrološko-političke analize. Ipak, njegova metoda je redukcionistička utoliko što prelomljuje sva djela kroz sukob i borbu između rukopisa vlasti i rukopisa autora. Dio teksta se opire samome autoru, te u njega biva upisana vrijednosna ljestvica episteme koja nije bila dovedena u pitanje tj. osviještena.

Analiza mehanizama moći provedena u tekstovima Marina Držića pokazuje da je moć u drami *Tirena* vlast se vidi u svojevrsnom suvremenom zrcalu igrano izvanpoetičkim znakovima. Za problematiku moći, vlasti i autoriteta *Pjesni* ne pružaju podatnu građu. U *Noveli od Stanca* moć se neznanju Stanca tj. u šali mladića koji upravljaju Stančevom čežnjom za mladošću i fizičkom moći. U mitološko-pastirskoj igri *Venere i Adon* mitološki svijet je postavljen kao zrcalo oku gledatelja, te kako pod nanosima idilične i antičke draperije reprezentira mehanizam moći. Drama *Dundo Maroje* bio je Držićev pokušaj potpunog osvajanja teatra. Tekst se može promatrati kao prikaz društvenih prilika u Dubrovniku toga vremena, a komedija će jasno pokazati tko su i kakvi „ljudi nahvao“, a tko su oni „nazbilj“ te u zrcalu obrnutog svijeta bit će moguće odijeliti jedne od drugih. U pastirsko-mitološkoj komediji *Džuho Kerpeta* mitološka bića i personificirane pojave same po sebi imaju veću moć od realističnih likova. Budući da je drama pisana za patrijarhalno društvo, žene su vrlo lako mogle postati predmet kritike i predrasuda, bez ikakvih posljedica. Osim rodne, u ovoj komediji prisutna je i socijalna podjela. Eruditna komedija *Skup* lako se prilagođuje dubrovačkim prilikama te dramu možemo općenito odrediti kao dramu zamjena. U svakoj od dihotomija u drami jedan je član povlašten i zauzima više mjesto u sustavima moći. Budući da je jedan od glavnih motiva i zapravo cijeli pokretač drame zlato, reklo bi se da mu Držić daje prednost. *Grižula* je pastirsko-mitološka drama te su već u samoj osnovi drame određeni sustavi moći, uvjetovani ponajprije jednom od osnovnih opreka – onom koja dijeli fantastično-mitološki i realistični svijet. U drami *Tripče de Utolče* autoritet je utjelovljen u

novome liku koji se stavlja na liniju odnosa dvaju supružnika. Njegovo ismijavanje znači ismijavanje autoriteta, a pri tome gledatelji sanjaju o napadu na moć. U komedija *Arkulin* ključan je trenutak gubitak moći glavnoga nad prostorom scene u kojem je samo jedan gospodar. Za komediju je tipična pasivnost glavnoga lika, koji nesvjesno promatra kako se radnja događa uz njega, no on tu ne može ništa učiniti. U drami *Pjerin* glavna tema je zamjena likova i proces dezintegracije identiteta. *Hekuba* je tragedija u pet činova, a znamenita je po dvjema zabranama Malog vijeća 1558., 3. ožujka i 21. svibnja. Uvođenjem rodne oznake žensko, dvojnost biva semantički dodatno naglašena. Vrhunac tragedije, koju uvjetno možemo nazvati tragedijom dvaju političkih sustava, jest svakako Hekubina osveta. Novi režim se kritički propituje, problematizira i postavlja uz negativan predznak, za razliku od nekritički promišljenog starog modela trojanske kraljice. Takva binarna opozicija dovedena je do maksimuma. U urotničkim pismima Držić kritizira dubrovačku politiku i diplomaciju te zamjera Dubrovčanima što ne vode brigu o općenitim interesima kršćanstva i Zapada; potražuje sastavljanje nove vlade pod vodstvom Cosima Medicija. Osude koje iznosi protiv dubrovačke vlasti su brojne. Držić misli da je vlastela previše podložna turskoj vlasti s kojom surađuje, ograničava trgovačku aktivnost, pretjerano je štedljiva do granice škrtosti, a sudstvo je u rukama nekolicine nepravednih plemića. Držić se u svojim pismima stalno osvrće na važnost fortune, vrlina, pojedinačne inicijative te onu opreku između mudrosti i ludosti čime ih možemo dovesti u neizravnu vezu s Držićevim komedijama. Zajednička im je nit da se mehanizmi moći grade na opekama mlado – staro; sluga – gospodar; simboličko – zbiljsko; mitološko – rustično; fantazijsko – realno; uzvišene alegorijske ideje – trivijalna stvarnost. Iz toga proizlazi cijela dramska radnja a samim time i moć, vlast i autoritet pojedinih likova nad drugima.

Osim toga, tekst reprezentira nepromjenjive (i paradoksalne) odnose moći, koji tvrdoglavo preživljavaju različite ideologije. Uvijek je prisutna neravnopravnost, odnos u kojemu jedan član ima prednost/nadmoć nad drugim. Međutim, nijedan predstavnik vlasti nije na apsolutnoj poziciji ili: glumci se mijenjaju ali uloge ostaju iste. Borba za prevlast se perpetuira. Uz to, žanrovsko određenje djela ne umanjuje niti apstrahira postojanje obrazaca autoriteta, vlasti i moći. Nijedna kategorija nije nužno pravno legitimirana, nego to može biti i posljedica pristupa znanju (u smislu viška informacija), ugleda, ekonomske (materijalne) situiranosti, mogućnosti ostvarenja žudnje (erosa), te najvažnije, svaka je relativna.

18. Sažetak

U ovome radu analizirani su mehanizmi moći u djelima Marina Držića. Prelazeći preko dramskog opusa, pjesama i neknjiževnih spisa korištene su vlastite analize i zaključci, kao i stručna literatura. Metodologija čitanja slijedila je novohistorički pristup tekstu koji posebnu pozornost posvećuje i epistemologiji konteksta. U što boljem određivanju odnosa moći, vlasti i autoriteta u djelima Marina Držića, osim političnosti teatra i teatralnosti politike u kratkim crtama dotaknuti su i društveno-staleški odnosi, te odnosi ekonomije, novca i rodne problematike. Bez postojanja političkih pisama Marina Držića, novohistorički pristup bi jednako legitimirao čitanje opusa dubrovačkog autora. Uz monografiju *Planeta Držić* Slobodana Prosperova Novaka i *Djela Marina Držića* koja je priredio Frano Čale korištena je suvremena literatura ponajprije zbornici sa nekoliko znanstvenih skupova održanih 2008. godine uz petstotu obljetnicu Držićeva rođenja.

Ključne riječi: Marin Držić, dramski tekstovi, Dubrovnik, moć, vlast, autoritet

Summary

This paper analyzes power mechanisms in works of Marin Držić. Sifting through dramatic opus, poems and non-fiction documents was achieved using the work's author's own analyses and conclusions, as well as scholarly literature. Reading methodology closely followed new historicism's approach to text; its focus is set on context epistemology. In order to better determine the relationship between power, rule and authority in Marin Držić's works, besides politicality of theater and theatricality of politics, relations between society and class were also touched upon, as well as relations between economics, money and gender issues. Without Marin Držić's political letters, new historical approach would equally well legitimize the reading of Dubrovnik author's opus. Besides *Planeta Držić* monography by Slobodan Prosperov Novak and *Works* by Marin Držić prepared by Frano Čale, modern literature was also consulted, primarily anthologies containing a few scientific meetings held in 2008 during 500th anniversary of Držić's birth.

Key words: Marin Držić, dramatic texts, Dubrovnik, power, rule and authority

19. Literatura:

Bogišić, Rafo. *Marin Držić, sam na putu*. HAZU, Zagreb, 1996.

Čale, Morana. „Govor oca, pismo sina. Urotnička pisma u držićologiji.“ u: *Quorum: časopis za književnost*. god. XXV., br. 5-6. [gl. ur. Miroslav Mićanović]. Centar za knjigu, Zagreb, 2009: 59-109.

Čale, Morana. „»Tuj ne ima imena ‘moje’ i ‘tvoje’«. Talijanski i Držićeви prolozi.“ u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*. [uredništvo Ivo Babić... et. al.]. Zbornik radova XI. (Držić danas. Epoha i nasljeđe) sa znanstvenog skupa održanog od 22. do 24. rujna 2008. godine u Splitu. [Uredile: Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić]. Književni krug; Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb, 2009: 261-272.

Čale, Morana i Čale Feldman, Lada. *U kanonu*. Disput, Zagreb, 2008.

Čale Feldman, Lada. „*Analyze this!* (Držićološke psihoanamneze)“ u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*. [uredništvo Ivo Babić... et. al.]. Zbornik radova XI. (Držić danas. Epoha i nasljeđe) sa znanstvenog skupa održanog od 22. do 24. rujna 2008. godine u Splitu. [Uredile: Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić]. Književni krug; Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb, 2009: 17-34.

Čale Feldman, Lada. „*Dundo Maroje* ili ljubav prema geometriji.“ u: *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse: zbornik međunarodnoga znanstvenoga skupa (Pariz, 23-25. listopada 2018.)*. [Uredili Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas]. Disput, Zagreb, 2009: 133-145.

Čale Feldman, Lada. „Između “spleta” i “dramskog diskursa”: opaske uz Budmanijevu rekonstrukciju Držićeва *Pjerina*.“ u: *Marin Držić: 1508 – 2008.: zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa održanog 5 – 7. studenoga 2008. u Zagrebu*. [urednici Nikola Batušić, Dunja Fališevac]. HAZU, Zagreb, 2010: 87-108.

Čale Feldman, Lada. „Pomet – Greenblatov Jago? Samooblikovanje, improvizacijai kulturna tjeskoba u Držićevu *Dundu Maroju*.“ u: *Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu*

Držiću (1508 – 2008). [urednici Nikola Batušić, Dunja Fališevac]. HAZU, Zagreb, 2008: 839-853.

DANI Hrvatskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. [uredništvo Marko Fotez...et. al.]; 35: Nazbilj i nahvao: etičke suprotnosti u hrvatskoj književnosti i kazališta od Marina Držića do današnjih dana: u čast 500-obljetnice rođenja Marina Držića [uredništvo Nikola Bratušić...et.al.]. HAZU; Književni krug Split, Zgreb – Split, 2009.

Demović, Miho. *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka XI. do polovine XVII. stoljeća*. JAZU, Zagreb, 1981.

Držić, Marin. *Djela*. (priredio uvod i komentare napisao Frano Čale). Izdanja centra za kulturnu djelatnost Zagreb, Zagreb, ²1987.

Držić, Marin. *Dundo Maroje; Skup*. ABC naklada, Zagreb, 2004.

Držić, Marin. *Urotnička pisma*. Sveučilišna naklada Liber, Zagreb. 1989.

Fališevac, Dunja. *Dubrovnik otvoreni i zatvoreni grad – studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*. Naklada Ljevak, Zagreb, 2007.

Franić Tomić, Viktoria. *Tko je bio Marin Držić*. Matica hrvatska, Zagreb, 2011.

Grgić, Kristina. „Preobrazbe Plauta u *Pjerinu* i *Komediji zabluda*.“ u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*. [uredništvo Ivo Babić... et. al.]. Zbornik radova XI. (Držić danas. Epoha i nasljeđe) sa znanstvenog skupa održanog od 22. do 24. rujna 2008. godine u Splitu. [Uredile: Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić]. Književni krug; Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb, 2009: 331-356.

Harris, Robin. *Povijest Dubrovnika*. [s engleskoga prevela Mirjana Valent]. Golden Marketing-Tehnička knjiga, Zagreb: 2006.

Hraste, Katarina. „O dijakronijskom aspektu strukture *Venere i Adona*“. u: *Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme*, br. 8-9-10, Pododbor Matice hrvatske Split, 1991: 825-839.

Komparativna povijest hrvatske književnosti. [uredništvo Ivo Babić... et. al.]. Zbornik radova XI. (Držić danas. Epoha i nasljeđe) sa znanstvenog skupa održanog od 22. do 24. rujna 2008. godine u Splitu. [Uredile: Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić]. Književni krug; Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb, 2009.

Leksikon hrvatske književnosti – djela. [glavna urednica D. Detoni-Dujmić]. Školska knjiga, Zagreb, 2008.

Leksikon Marina Držića. [urednici Slobodan P. Novak, Milovn Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt]. Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 2009. (u tekstu LMD)

Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse: zbornik međunarodnoga znanstvenoga skupa (Pariz, 23-25. listopada 2018.). [Uredili Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas]. Disput, Zagreb, 2009.

Marin Držić: 1508 – 2008.: zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa održanog 5 – 7. studenoga 2008. u Zagrebu. [urednici Nikola Batušić, Dunja Fališevac]. HAZU, Zagreb, 2010.

Novak, Slobodan Prosperov. *Planeta Držić*. Cekade, Zagreb, 1984.

Novak, Slobodan Prosperov. *Pisac i vlast*. Školska knjiga, Zagreb, 2017.

Novak, Slobodan Prosperov. *Slaveni u renesansi*. Matica hrvatska, Zagreb, 2009.

Pavlović, Cvijeta. „*Nazbilj i nahvao: Držićeva raskrinkavanja*.“ u: *DANI Hrvatskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*. [uredništvo Marko Fotez... et. al.]. 35: *Nazbilj i nahvao: etičke suprotnosti u hrvatskoj književnosti i kazališta od Marina Držića do današnjih*

dana: u čast 500-obljetnice rođenja Marina Držića [uredništvo Nikola Bratušić... et.al.]. HAZU; Književni krug Split, Zgreb – Split, 2009: 37-53.

Poetika renesansne kulture: novi historizam. [uredio David Šporer]. Disput, Zagreb, 2007.

Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću (1508 – 2008). [urednici Nikola Batušić, Dunja Fališevac]. HAZU, Zagreb, 2008.

Rafolt, Leo. *Drugo lice drugosti. Književnoantropološke studije.* Disput, Zagreb, 2009.

Rafolt, Leo. *Melpomenine maske: fenomenologija žanra u dubrovačkom ranonovovjekovlju.* Disput, Zagreb, 2007.

Stojan, Slavica. *Slast tartare: Marin Držić u svakodnevicu renesansnog Dubrovnika.* HAZU; Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2007.

Šporer, David. *Novi historizam: poetika kulture i ideologija drame.* AGM, Zagreb, 2005.

Švelec, Franjo. *Komički teatar Marina Držića.* Matica Hrvatska, Zagreb, 1968.

Vekarić, Nenad. „Držićeva firentinska urotnička epizoda: dio plana Bobaljevićeva klana da razvlasti Gundulićev klan.“ u: *DANI Hrvatskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru.* [uredništvo Marko Fotez... et. al.]. 35: Nazbilj i nahvao: etičke suprotnosti u hrvatskoj književnosti i kazališta od Marina Držića do današnjih dana: u čast 500-obljetnice rođenja Marina Držića [uredništvo Nikola Bratušić... et.al.]. HAZU; Književni krug Split, Zgreb – Split, 2009: 5-16.

Vekarić, Nenad. *Nevidljive pukotine: dubrovački vlasteoski klanovi.* HAZU; Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2009.