

Urotnička pisma i dramski opus Marina Držića

Židanić, Matej

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:488761>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-06**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stariju hrvatsku književnost

UROTNIČKA PISMA I DRAMSKI OPUS MARINA DRŽIĆA

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-bodova

Matej Židanić

Zagreb, lipanj 2020.

Mentor

Izv. prof. dr. sc. Dolores Grmača

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. MARIN DRŽIĆ.....	3
2.1. Biografija	3
2.2. Dramski opus	6
3. UROTA	9
3.1. Urotnička pisma	9
3.2. Odjek urotničkih pisama u književnoj historiografiji	16
4. ANALIZA	19
4.1. <i>Dundo Maroje</i>	20
4.2. <i>Arkulin</i>	28
4.3. <i>Skup</i>	33
4.4. <i>Hekuba</i>	38
5. ZAKLJUČAK	48
SAŽETAK	51
SUMMARY	52
LITERATURA	53

1. UVOD

Opus Marina Držića, najvećeg hrvatskog renesansnog komediografa, zanimljiv je, između ostaloga, zbog otkrića njegovih političkih spisa čiji su se sadržaji u književnoj povijesti retroaktivno upisivali u autorova dramska djela te su mnogim književnim historiografima bili glavni hermeneutički ključ za njihovo razumijevanje. U Držićevim su se dramskim djelima počele tražiti raznovrsne poveznice s urotom što ju je autor namjeravao provesti uz pomoć Medicija pred kraj života, a sam je dramatičarev opus na taj način okarakteriziran kao subverzivan. Tome je uvelike pridonijela činjenica da se Držić u političkim spisima služi jezikom svojih književnih ostvarenja, pa se na temelju istih figura i pojmova premošćuje zbiljsko/političko i književno/umjetničko. Iz tih se razloga u Držiću često tražio revolucionar i buntovnik te je „postao najistaknutijom žrtvom kontekstualizacijskih zabluda“, a u njegovim se dramama „tražila mehanika moći, dok se zapravo radilo o mehanici literarnoga djela“ (Bogdan 2015: 27). Stoga će se u ovome radu analizirati upravo takva čitanja književnih historiografa koji su Držićeva djela promatrali u njihovu materijalnome, kulturnome i sociopolitičkome kontekstu, a koja su nerijetko preciznije otkrivala stavove interpretatora negoli hermeneutičke posebnosti pojedinih drama. Tim će kontekstualizacijskim čitanjima biti pridružena i ona koja polaze od samoga teksta kako bi se ukazalo do kakvih pogrešaka i zabuna može dovesti povezivanje ranonovovjekovnih tekstova s izvanknjiževnom političkom zbiljom i zanemarivanje tekstualističkoga i imanentističkoga pristupa, te kako bi se utvrdilo da je Držićev opus bitno promatrati odvojeno od urotničke epizode, odnosno da bi valjalo odvojiti autorov politički čin od njegova književnoga djelovanja.

Budući da odabrana tema rada zahtijeva razrađenu biografiju, prije same analize ponudit će se bitni podaci o autoru i njegovu opusu kako bi se vidjelo na kojoj se razini promijenila slika o Držiću, a pritom i recepcija njegovih djela. Zatim će se detaljno govoriti o Držićevu urotničkom pothvatu u Firenci, kojim je nastojao svrgnuti dubrovačku aristokraciju i uspostaviti vlast između plemića i pučana, i sadržaju pisama što ih je 1566. godine slao toskanskom vojvodi Cosimu I. Mediciju. Držićevoj firentinskoj epizodi bit će pridruženo i čitanje Nenada Vekarića koje kontekstualizira piščev politički istup u kontekstu klanovskog sukoba kako bi se ukazalo na to je li Držić uistinu bio glavna figura u spomenutom pothvatu ili su glavni incijatori bili neki drugi autorovi suvremenici, a koji su u znanosti o književnosti ostali daleko od istraživačkog fokusa. Nadalje, govorit će se o utjecaju pisama na autorov dramski opus u književnoj historiografiji gdje će se navesti

ključni književni historiografi koji su promatrali Držićeva djela iz vizure urotničkih pisama, nerijetko upisujući političku zbilju u književni tekst. To su, prije svega, Živko Jeličić, Frano Čale i Slobodan Prosperov Novak, dok se u novije vrijeme, Milovan Tatarin i Lada Čale Feldman svojim interpretacijama odmiču od takvih učitavanja. Nakon toga uslijedit će analiza Držićevih drama u kojoj će se na primjeru raznih interpretacija književnih historiografa, posebice F. Čale i S. P. Novaka, ali i onih koji se njihovim čitanjima suprotstavljaju, ilustrirati autorov književni i politički identitet. U korpus analiziranih drama ulaze tri eruditne komedije – *Dundo Maroje*, *Arkulin* i *Skup* te tragedija *Hekuba* čija će se posebnost osvijetliti prema recentnim istraživanjima.

2. MARIN DRŽIĆ

2.1. Biografija

Držići (*Darsa*) stara su plemićka obitelj koja je u Dubrovnik stigla iz Kotora najvjerojatnije u 12. stoljeću. Svoje su bogatstvo stekli trgovanjem i uspješnim poslovanjem. Iako se smatralo da su plemstvo izgubili opirući se zabrani vlade da napuste Dubrovnik u vrijeme kuge, pravi razlog tomu je što posljednji Držić plemić iza sebe nije ostavio zakonito dijete, nego vanbračnoga sina Živka koji zbog toga nije mogao naslijediti plemićki status. Potomci Živka Držića pripadali su građanskome sloju te su mnogi članovi obitelji bili primljeni u redove ugledne bratovštine antunina.

Ne zna se kada je Marin točno rođen, ali se kao godina njegova rođenja uzima 1508.¹ Njegov stric Andrija odrekao se 1526. godine upravljanja dubrovačke crkve Svih Svetih te se pretpostavlja da je Držić tada bio punoljetan jer je, kako je to već bilo u obiteljskoj tradiciji, postao klerikom. Sin Marina Nikolina Držića i Anule Kotruljević, rođen je u Dubrovniku kao jedno od dvanaestero djece. O njegovom djetinjstvu, kao i o njegovu najranijem školovanju nemamo podataka, ali je vjerojatno pohađao dubrovačku školu kao i ostala građanska djeca (Tadić 1948: 92). Kako je humanističko obrazovanje u to vrijeme i nalagalo, Držić je zasigurno dobio naobrazbu iz latinskoga, grčkoga i talijanskoga jezika te književnosti, filozofije, povijesti i retorike, a jedan od učitelja, koji je tada predavao u dubrovačkoj gradskoj školi, mogao mu je biti Ilija Crijević, poznavatelj djela Tita Makcija Plauta.

Krajem 1538. godine nakon što je primljen za orguljaša u katedrali, primivši od Senata novčanu pomoć, Marin Držić odlazi na studij u Sienu. Prije odlaska na studij, Držić, kao i njegova obitelj, zapada u teške financijske probleme i dugove od kojih se neće oporaviti sve do svoje smrti. Nije poznato zašto je odabrao baš Sienu kao mjesto studija, koliko je godina studirao i je li stekao ikakvu diplomu, ali može se zaključiti da je bio cijenjen među studentima kada ga je Senat 12. lipnja 1541. godine izabrao za rektora studentskog doma Kuće mudrosti (*Casa della Sapienza*) i prorektora Sveučilišta. Dva dana kasnije primljen je u studentski dom, 23. lipnja uveden je u dužnost, a tjedan dana kasnije dodijeljena mu je i rektorska soba. Kao rektor imao je problema s vlastitim uzdržavanjem te je zbog svojeg burnog temperamenta često ulazio u sukobe, osobito sa Zborom mudrih, ali i sa Senatom.

¹ Viktoria Franić Tomić navodi kako bi Držić mogao biti rođen 1512. godine jer su muškarci punoljetnost dosizali s četrnaest godina (Franić Tomić 2011: 38).

Tako je, primjerice, 8. listopada Držić zaprijetio Senatu svojom ostavkom, a 12. listopada isključio je četiri studenta iz studentskog doma što je samo pogoršalo već ionako zaoštrene odnose „budući da je Senat isključenim studentima odobrio pravo žalbe i objema strankama zaprijetio smrću budu li i dalje pravile nered“ (Košuta 1961/2008: 227).

Držić se u Sieni 1542. godine pojavljuje u jako interesantnim okolnostima. Naime, 8. veljače oko devet sati navečer u kući Buoncompagna della Gazzaije sudjelovao je kao glumac u jednoj predstavi. Zanimljivo je to kako je predstava organizirana unatoč propisima koji su zabranjivali noćne sastanke. Riječ je o eruditnoj komediji koja je sadržavala tipične likove poput pedanta, parazita, starca, sluškinja, a u kojoj je Držić glumio ljubavnika. Sienska je policija doznala za održavanje predstave te je prognala nekoliko građana dok je Držić zbog rektorske funkcije samo opomenut. Upravo je njegov udio u predstavi, tvrdi Košuta, „siguran dokaz da je Držić bio poznat u sienskim književnim krugovima i prije ovog datuma“ (*ibid.*: 232).

U prosincu 1545. godine Držić se nalazi u Dubrovniku te zamjenjuje brata Vlaha radeći kao pisar. Iste godine, na preporuku Marina Stjepanova Džamanjića, stupa u službu austrijskog plemića Cristopha Rogendorfa kao njegov komornik (*camariero*) – pomagao mu je u presvlačenju, posluživao ga je jelom, ali je i po potrebi pisao pisma. Rogendorf, inače poznanik dubrovačkih neprijatelja Miha i Pavla Bonačića, došao je iz Austrije u Dubrovnik pod izlikom hodočašća u Svetu zemlju (Novak 2009a: 893). Marin je služeći plemića primao plaću od dva dukata mjesečno i dva odijela godišnje. Već iduće godine odlazi s Rogendorfom u Carigrad, gdje mu je služio kao savjetnik i tumač, u pratnji Marina Bučinića, pripadnika plemićkog staleža, koji je Držića vrijeđao zbog njegova pučkoga podrijetla. Nakon toga sukoba, Držić napušta plemićevu službu te se početkom 1547. godine vraća u Dubrovnik gdje se dubrovačka tajna policija zanimala, između ostaloga, o njegovom vremenu provedenom s Rogendorfom. Držić je u iskazu pred predstavnicima Maloga vijeća rekao da je s plemićem otišao „da bi vidio svijeta“ (*ibid.*: 894).

Najviše vremena u Dubrovniku, uz povremena izbivanja, proveo je od 1548. godine pa sve do 1562. godine. To je period u kojem do izražaja dolazi njegova izrazita književna plodnost i njegovo stvaralačko umijeće – u nepunih deset godina napisao je jedanaest djela. Međutim, to je i period u kojem njegov okušaj kao dramatičara nailazi na brojne prepreke. Prilikom izvedbe pastoralne drame *Tirene* pred Kneževim dvorom 1548. godine, mnogi su ga neutemeljeno optužili da je plagijator i da potkrada Mavra Vetranovića. U njegovu

obranu stao je sam Vetranović napisavši pjesmu *Pjesanca Marinu Držiću upomoć* u kojoj moli Dubrovčane da „ne griješe duše“ koreći Držića: *a ne grieste duše vaše / koreći ga takoj prava; / zač što muže njemu daše, / u pjesance toj vam sklada* (Vetranović 2008: 12; stihovi 129–132). Držić je također reagirao na optužbe svojih protivnika napisavši poslanicu *Svitlom i vridnomu vlastelinu Sabu Nikulinovu* u kojoj govori: *Lupeštvom, ah, time ne tvor' me nitkore, / neznano er ime još slavno bit more* (Držić 2011: 130; stihovi 21–22). Iste godine, 16. travnja, doživljava neugodno iskustvo – u ulici Među crjevare napao ga je Vlaho Stjepanov Kanjica, udarivši ga palicom po glavi, kojega je Držić kasnije prijavio sudu.

Godine 1563. Držić u Veneciji obnaša funkciju kapelana mletačke nadbiskupije. Čest je gost u kući Pera Primovića te će uz njega biti i u njegovim posljednjim danima života (Novak 2009a: 895). Tri godine kasnije, u svojoj posljednjoj etapi života, odlazi u Firencu gdje se odlučuje na političko djelovanje. U dopisu sa vojvodom Cosimom I. Medicijem i njegovim sinom Francescom, između 2. srpnja i 28. kolovoza 1566, šalje im pisma u kojima traži vojnu i novčanu pomoć kako bi mu pomogli srušiti dubrovačku oligarhiju, za koju smatra da je nesposobna, te da se uspostavi vlast između plemića i pučana. Međutim, od pet pisama, koliko nam ih je poznato, na posljednje pismo od toskanskog vojvode nije dobio odgovor.

Marin Držić, nadimkom *Vidra*, pod nepoznatim okolnostima umire 2. svibnja 1567. godine u Veneciji gdje je pokopan u bazilici sv. Ivana i Pavla. Saznavši ovu tragičnu vijest, Mavro Vetranović, Antun Sasin i Sabo Bobaljević opjevali su njegovu smrt.

2.2. Dramski opus

Marin Držić, najveći hrvatski renesansni komediograf, za svojega je života napisao sveukupno dvanaest drama od kojih su neke sačuvane u cijelosti, ili s ponegdje okrnjenim dijelovima, a neke su sačuvane samo u fragmentima. Njegova je prva komedija *Pomet* o kojoj doznajemo iz prologa *Dunda Maroja* nažalost izgubljena. Sačuvane su eruditne prozne komedije, iako im je početak ili završetak izgubljen, *Dundo Maroje*, *Skup* i *Arkulin*. U fragmentima su sačuvane prozne komedije *Džuho Kerpeta*, *Pjerin* i *Tripče de Utolče*². U cijelosti su sačuvane drame u stihu *Novela od Stanca*, *Tirena*, *Venere i Adon* te tragedija *Hekuba*. Sačuvana je i *Grižula*, pastoralna komedija u kojoj se izmjenjuje stih i proza, iako joj nedostaje posljednja replika u zadnjemu činu. Uz spomenute komedije napisao je i kanconijer ljubavne lirike *Pjesni* koji osim petrarkstičke poezije sadrži nekoliko nadgrobnica, refleksivnih pjesama i poslanicu Sabi Nikulinovu.

Smatra se da je Držić već od ranih dana počeo pisati i pokazivati interes za književnost, a poticaj je mogao imati i u tome što mu je stric bio Džore Držić, a njegovi suvremenici bili su Šiško Menčetić i tada već priznati i veoma cijenjen pjesnik Mavro Vetranović (Rešetar 1930: LXXVI). U vremenu kada su dubrovački i dalmatinski pisci prihvatili književne vrste poput ljubavne lirike, vergilijanskog epa, kronikalnog pjesništva i pastoralne drame, Držić preuzima prozu kao sredstvo izraza u svojim komedijama (Kravar 2008: 860–861). Struktura njegovih drama čuva aristotelovsko načelo jedinstva mjesta, vremena i radnje. No Držić načelo radnje doživljava široko – uvodi razne sporedne likove i događaje da iznese koju šalu, a čijim se izostavljanjem ne bi narušio sam fabularni tijek drame, na primjer šaljivi prikaz Vlaha koji se svađaju među sobom u mitološko-rustikalnoj drami *Venere i Adon* (Rešetar 1930: CXIII). Glavni motiv Držićevih proznih komedija jest stjecanje i posjedovanje materijalnih dobara i novca te je u funkciji psihološke i retoričke karakterizacije likova, to jest takva karakterizacija počiva na pretpostavci da novac osiromašuje ljudsku narav (Kravar 2008: 863). Motiv imetka nešto se drugačije ocrta u pastoralnim dramama. Tamo su materijalna dobra u potpunosti sporedna, a likovi su okarakterizirani prema jačini i usmjerenosti erotske žudnje, što je odgovaralo funkciji žanra koji je u ranonovovjekovlju služio idealizaciji nepotkupljivih ljudskih vrlina (*ibid.*: 865).

² Davor Dukić tvrdi kako je ova komedija jedan „od prvih primjera podrugljiva stava prema muslimanskim susjedima“ (Dukić 2004: 71).

Likovi Držićevih drama, uz mitološka bića u njegovim pastoralama, uglavnom su dubrovački građani pučkog ili seljačkog staleža, stanovnici ruralnog zaleđa te susjednih krajeva poput Hercegovine, Kotora i Dalmacije, a katkada i tuđinci (Rešetar 1930: CVI). U likovima pučkoga podrijetla često se može uočiti dubrovački štokavsko-ijekavski govor s upotrebom talijanizama – što u kraćim izrazima, a što u cjelovitim rečenicima – dok su likovi iz susjednih krajeva obilježeni svojim lokalnim govorom. Nadalje, Držić je neke svoje likove obilježio visokim stilom tako što prilikom izgovaranja pojedinih misli iznose filozofske i moralističke stavove, a u karakterizaciji zaljubljenih likova utjecaj je pronašao u petrarkizmu (Kravar 2008: 861).

Njegove drame, koje su se prikazivale javno ili privatno na pirovima, izvodile su razne družine. Izvođači Držićevih drama bili su muškarci, koji su zacijelo glumili i ženske uloge, jer je u Dubrovniku, za razliku od nešto liberalnije Italije po tom pitanju, ženama bilo zabranjeno glumiti u predstavama (Rešetar 1930: CX). Iako o tim družinama nemamo nikakvih detaljnih podataka, prilikom iščitavanja Držićevih djela ipak saznajemo kako su se zvale i koje su predstave izvodile. U njegovim se djelima spominju četiri glumačke skupine – *Pomet-družina*, *Njarnjasi*, *Gardzarija* i *Družina od Bidzara*. *Pomet-družina* izvela je *Dunda Maroja*, a sudeći po imenu, zacijelo i komediju *Pomet*. Družina *Njarnjasi* spominju se u prologu *Skupa* iako tu komediju nisu izveli. Glumačka družina *Gardzarija* izvela je *Džuhu Krpetu*, a posljednju Držićevu dramu, odnosno tragediju *Hekubu*, izvela je *Družina od Bidzara*.

Što se tiče scenske izvedbenosti, smatra se da je scena bila jednostavna i napravljena s malo troška jer se Držićeve drame odvijaju na otvorenim mjestima – vjerojatno je bilo riječ o jednoj sceni i nekoliko kulisa. Kostimografija je odgovarala pripadnosti lika pojedinom staležu ili etničkoj pripadnosti, a pojedine su izvedbe zasigurno bile popraćene plesom i pjevanjem (*ibid.*: CXIII-CXIV). No, Držićeve izvedbe nisu imale samo funkciju da zabave publiku već je Držić kroz svoje predstave iznio širok spektar ljudske naravi, njihove vrline i mane, pa tako i aktualna događanja u Dubrovniku (Foretić 1969: 252–253).

U književnoj se historiografiji dugo smatralo da je Marin Držić za života, točnije 1551. godine, tiskao samo jednu knjigu koja se u međuvremenu izgubila. Jedina izdanja koja su bila sačuvana ona su posmrtna tiskana u Veneciji 1607. i 1630. godine. Smatralo se da je prvo izdanje također sadržavalo tri dramska djela – *Tirenu*, *Venere i Adon* i *Novelu od Stanca* te ljubavni kanconijer *Pjesni*. Međutim, godine 2007. Ennio Stipčević u

milanskoj je biblioteci Nazionale Braidense otkrio Držićev prvotisak, i to u dvije knjige: jedna sadrži *Pjesni, Novelu od Stanca i Venere i Adona*, a druga *Tirenu*, čije je otkriće veoma važno jer na njejoj naslovnici piše da je izvedena u Dubrovniku 1548. godine dovedši tako do pomicanja kronologije njene izvedbe (Stipčević 2008: 854–857).

3. UROTA

3.1. Urotnička pisma

Jean Dayre, francuski slavist, pronašao je potkraj siječnja 1930. godine u firentinskom Državnom arhivu četiri pisma koja je Marin Držić uputio toskanskom vojvodi Cosimu I. Mediciju i njegovu sinu Francescu. Njihov je sadržaj prokomentirao Milan Rešetar te ih objavio u ediciji *Starci pisci hrvatski*, a 1967. godine prvi ih je put preveo Ivo Batistić. Peto pismo datirano 27. srpnja 1566. godine, u istome arhivu u Firenci, pronašao je Lovro Kunčević 2007. godine.

Držić u pismima koje je napisao tijekom srpnja i kolovoza 1566. godine moli firentinske vladare da mu pomognu izvršiti državni udar koji bi imao dva cilja – rušenje aristokratskog režima i uspostava nove republike pod patronatom Medicija (Rafolt 2016: 36).³

U svome prvome i najopsežnijem pismu, datiranom 2. srpnja, Držić na početku spominje kako je vojvodi „poslao općeniti opis grada Dubrovnika i njegove vlade“ (Držić 2011: 265). Ovaj je podatak iznimno vrijedan zato što ukazuje na danas nepoznato pismo. To je pismo važno „jer u njemu Držić vjerojatno daje neke ključne informacije o unutarjoj politici Republike, dakle vrši svojevrsnu kontraobavještajnu djelatnost, istodobno na štetu i na korist poretka“ (Rafolt 2016: 44). Držić je u prvom pismu detaljno opisao plan svoje urote kojom bi uz pomoć Medicija svrgnuo oligarhijsku vlast te uspostavio reformu Dubrovačke Republike prema toskanskom modelu. Najviše se osvrnuo na dubrovačku vlastelnu te ih žestoko kritizirao zamjerajući im zanemarivanje odnosa s

³ Urota je u književnoj historiografiji bila različito tumačena. Jorjo Tadić urotu je prikazao u negativnom svjetlu: „Već sama namjera da se u onim godinama baci na kovanje zavera i to, verovatno, sam, a iz onih razloga i s onakvim sredstvima, otkriva čoveka neobična, šta više, ne sasvim zdrava, sa izvesnim duševnim nedostacima“ (Tadić 1948: 125). Nešto blažu ocjenu dao je Milan Ratković: „Razmišljajući nakon četiri stoljeća o posljednjemu aktu Marina Držića, pred oči nam dolazi simpatični lik jednoga našeg čovjeka koji je godinama, i sve do kraja života, nosio u sebi veliku i plemenitu misao o ljepšim i pravednijim odnosima među ljudima; koji se nesebično, iskreno i ustrajno borio za oslobođenje malog i bespravnog čovjeka iz njegova podređenog i teškog položaja“ (Ratković 1967/2008: 358). Pupačić nastojeći revalorizirati Držićev lik smatra da je posrijedi patriotska narav urote: „To nam daje pravo zaključiti da je – prema pismima – jedan od prvih i jedan od najodsudnijih motiva Držićeve pobune bio u svojoj osnovi patriotske naravi te da su drugi Držićevi motivi (prije svega humanistički) – kojih je moralo biti više, a koji su, ma koliko nam se eventualno činili osobnim, imali opće značenje, jer su imali svoje izvore u društvenoj i političkoj stvarnosti tadašnjeg Dubrovnika – proizašli iz ovog prvog ili su usko s njim povezani“ (Pupačić 1969: 191).

krćanskim silama i što im šalju premalene darove dok su „s nekim Turčinom za Portu Velikog Turčina potrošili dvadeset i pet tisuća dukata, koje ne potrošiše nego ih baciše u more“ (Držić 2011: 267). Sljedeće što im zamjera jest njihov odnos prema mornarici koju žele upropastiti, a koju su podigli otočani, stoga moli vojvodu neka se toj „dvadesetorici nenaoružanih, ludih i bezvrijednih nakaza oduzme štetna vlast“ (*ibid.*: 269). Treći Držićev prigovor odnosi se na nepravednost kaznenog sudstva smatrajući ga nesposobnim. Nadalje, iznosi prigovor na odnos Crkve i države, odnosno što vlastela zadire u poslove franjevačkog reda, te što vlastela zbog škrtosti zanemaruje utvrđivanje grada. Posljednji prigovor odnosi se na bezrazložno nasilje prema strancima – „Jednom Miniatijevu momku po imenu Antonio Pelieri, koji je danas u Firenci i Miniatijev je zet, uresio je tada lice čovjek koji je danas među prvacima dubrovačke vlade“ (*ibid.*: 279).

Nakon što je iznio kritiku, Držić napominje kako je nužno promijeniti politički sustav kako Dubrovnik ne bi dospio pod tursku vlast i zatekla ga sudbina otoka Hiosa. Njegov je plan sljedeći – pripreme bi trebale početi u rujnu 1566. godine slanjem pedesetak vojnika, dakako u manjim skupinama, s četvoricom kapetana i jednim pukovnikom, koji bi početkom siječnja 1567. godine trebali stići u Dubrovnik. Vojnici bi trebali doći nenaoružani, ne znajući pravi razlog dolaska, te bi svakome od njih trebalo dati zaduženje dok se urota ne krene provoditi u djelo. Cosimo bi u međuvremenu trebao od pape isposlovati ekskomunikaciju koju bi u pratnji od petnaest ljudi u Dubrovnik trebao donijeti vojvodin čovjek kako bi s dubrovačkim vlastima pregovarao o crkvenim pitanjima. Ni taj čovjek ne bi trebao znati pravu svrhu svojeg boravka sve dok mu Držić ne pokaže vojvodin nalog. Nakon toga bi još dvadeset ljudi ušlo u grad u pratnji lažnog izaslanika s kojim bi Držić potajno pridobivao ljude iz mornarice. Držić uvjerava vojvodu u uspjeh pothvata i govori kako će „cijeli puk pohitati da prihvati ovo dobro djelo, koje žudi kao svoj život“ (*ibid.*: 287). Na kraju moli vojvodu da mu odgovor pošalje preko Vinte.⁴

Iz Držićeve kritike Grada dalo bi se zaključiti kako dubrovački puk ugnjetava malobrojna i nesposobna vlastela te da je Dubrovnik na rubu ustanka, a Držić se predstavlja kao glas većine koji taj ustanak podržava. Prema Držićevu planu, vlast bi nakon uspješnog prevrata bila podijeljena između puka i vlastele, pri čemu se puk odnosi na viši i bogatiji sloj građana, a stari bi venecijanski model bio zamijenjen novim

⁴ Francesco Vinta (Volterra, 1506 – Firenca, 24. XII. 1570), firentinski auditor, doktor prava, podrijetlom iz Volterre, bio je tipičan pripadnik *činovničke aristokracije* obrazovanih provincijalaca koji su nagli društveni uspon ostvarili dugogodišnjom službom firentinskom vojvodi (Kunčević 2009a: 860).

toskanskim modelom, jasno, pod patronatom Medicija (Rafolt 2016: 39). Njegov se urotnički plan zasniva na primjeni sile, ili tajne infiltracije, a tome će se pothvatu priključiti svi građani (*ibid.*: 41). Ono što je neuobičajeno u Držićevu opisu državnog poretka, smatra Kunčević, „da je ovakav karikaturalni prikaz dubrovačkih vlasti i društvenih odnosa drastično odudara od ideoloških konvencija“ (Kunčević 2015: 154).⁵

Drugo je pismo, napisano idući dan, 3. srpnja, Držić ponovno uputio toskanskom vojvodi Cosimu. Držić u njemu govori kako je došlo do određenih problema jer „Fortuna počinje pokazivati neke poteškoće, najprije smrću pape Pija IV., nadalje slučajem Hiosa, zatim još nekim drugim stvarima“ (Držić 2011: 291). Nadalje, navodi kako sve treba raditi potajno, ponajviše zbog Crkve, moli Cosima za novčanu pomoć te ga na kraju izvještava kako su dubrovački poklisari posjetili sultana.

Držić je očito polagao mnoge nade u papu i smatrao ga važnim čimbenikom u svojem urotničkom planu, međutim ono što je iznenađujuće jest činjenica, a što se može iščitati iz pisma, da nije znao da je taj isti papa umro 1565. godine. Uzme li se u obzir da je vremenska razlika u pisanju između prvog i drugog pisma samo jedan dan, netko je Držića o tome očito trebao i obavijestiti – moguće da je to bio Francesco Vinta kojega spominje u prvom pismu. Pio IV., imenom Giovanni Agnolo de' Medici, bio je dubrovački nadbiskup od 1545. do 1553. godine iako Dubrovnik nikada nije posjetio. S dubrovačkom je vlastelom imao zaoštrene odnose jer se odrekao titule dubrovačkog nadbiskupa, uslijed čega je došlo do dvogodišnjeg sukoba Medicija i vlastele, a kasnije kada je izabran za papu, iako je dubrovački puk reagirao s veseljem, dubrovačke vlasti na tu vijest nisu bile oduševljene (Kunčević 2007: 40). Računajući na taj podatak, Držić je vjerojatno očekivao da će Pio IV. isposlovati ekskomunikaciju, međutim, saznajući za njegovu smrt, jasno je zašto je promijenio stav u svezi Crkve i inzistirao na tajnosti.

Sljedeći problem na koji Držić upućuje jest slučaj otoka Hiosa. Naime, Osmansko je Carstvo potkraj travnja i svibnja 1566. godine osvojilo egejski otok Hios, a zatim su se ubrzo proširile glasine kako se turska flota nastavlja kretati prema Jadranu. U tim se glasinama, u trenutku kada Držić u Firenci stupa u kontakt s toskanskim vojvodom, počeo

⁵ Kunčević navodi kako su Dubrovčani nastojali očuvati sliku društvene harmonije i političke stabilnosti tako što su panegirički pisali o aristokratskoj vladavini. Jedina slična kritika dubrovačke aristokracije, pa tako i političkoga i društvenoga poretka Dubrovnika, bliska Držićevoj koja odudara od apologetskog tona može se vidjeti u satiričnoj pjesmi Marija Caboge „Protiv dubrovačkog plemstva“ te u anonimnom opisu Grada iz 16. stoljeća (Kunčević 2015: 139–155).

spominjati i Dubrovnik. Iz tih se informacija dao izvesti zaključak da će Turci Dubrovniku učiniti isto što i egejskom otoku (*ibid.*: 34–35). Još jedna vijest koja nije išla u Držićevu korist jest povlačenje Cosimova diplomatskog predstavnika iz Istanbula jer, iako je eventualno postojala mogućnost da Turci prihvate prevrat u Dubrovniku, zbog Cosimove je vojne pomoći Malti Osmansko Carstvo Toskanu smatralo neprijateljskom državom (*ibid.*: 34). Da Držić nije bio upućen o sudbini Hiosa, otoka koji je u njegovu planu očito imao važnu ulogu, vidljivo je i u tome što je preko noći iznenadno promijenio svoj stav.

Između tih pisama valjalo bi uputiti na korespondenciju Cosima Medicija i njegova tajnika Bartolomea Concina.⁶ Bartolomeo u pismu datiranom 16. srpnja 1566. godine navodi kako je Francescu Mediciju pročitao Držićev prijedlog, no, sudeći po njegovu odgovoru, princ nije pridao velik značaj urotničkom planu. Cosimo je na tom istom pismu nadopisao „ovdje se nema što odgovoriti jer su to sve Dubrovčaninove vijesti i doista samo brbljarije; ipak, nije na odmet sve čuti“ (*ibid.*: 15).

U trećem pismu, datiranom 23. srpnja, kojega je ovoga puta uputio Francescu Mediciju, Držić govori princu kako je pisao njegovu ocu o jednoj povjerljivoj stvari i moli ga da mu uputi „dvije riječi“ (Držić 2011: 297). Sve ovo daje naslutiti da Držić do 23. srpnja nije dobio nikakav konkretan odgovor od medičejskog dvora, štoviše, čini se da nije ni svjestan kako je njegov prijedlog prepušten upravo Cosimovu sinu.

Međutim, problematika prepuštanja Držićeva prijedloga Francescu, osim što princ nije pokazivao interes za urotu, karakterne je prirode. Francesco, najstariji sin Cosima Medicija, nije imao ambiciju za političke poslove kao njegov otac. Iako je bio dobro obrazovan, često je bio zamišljen i sklon melankoliji, dane je provodio čitajući u sobi, a noću je sam šetao ulicama Firenze, što je dovelo do sukoba s njegovim ocem, koji ga je smatrao nesposobnim te da šteti ugledu obojice. Cosimo ga je iz tog razloga počeo uvoditi u politiku proglašivši ga regentom i prepuštajući mu većinu državnih poslova. Oženivši se Ivanom Austrijskom, sestrom habsburškog cara Maksimilijana II., Francesco je ušao u redove najuglednijih europskih renesansnih dinastija (Kunčević 2007: 23).

U četvrtom pismu, datiranom 27. srpnja, Držić spominje kako mu je Francesco Vinta rekao da se Bartolomeo Concino želi sastati s njim. Važnost je toga novootkrivenog pisma

⁶ Bartolomeo Concino (Terranuova Bracciolini, 1507 – Firenca, 16. I. 1578.), tajnik Cosima I. Medicija i jedan od najutjecajnijih ljudi u Firenci druge pol. XVI. st., svojevrsni *alter ego* firentinskog vojvode (Kunčević 2009b: 107).

u tome što Držić na početku navodi kako je Cosimu poslao pismo posredstvom Concina, što je aluzija na još jedno nepoznato pismo, a ponajviše što mijenja dotadašnju sliku o firentinskoj uroti jer se iz njega doznaje kako medičejski dvor nije ignorirao Držića. Očito je da se Držić i sastao s njim jer navodi kako mu je Concino saopćio da je slučaj prepušten Cosimovu sinu Francescu te mu je u Cosimovo ime naredio da s njim razgovara. Zatim mu je Concino postavio tri veoma važna pitanja: u čije ime dolazi, kako misli s malom snagom srušiti vladu koja nije na glasu kao slaba i, u slučaju pobjede, kako bi se nova vlast mogla održati ako vlastela zatraži pomoć od Turaka ili Mlečana? (Držić 2011: 303).

Na prvo pitanje, u čije ime dolazi, Držić nejasno odgovara i inzistira na tajnosti, što zasigurno ne ostavlja dobar dojam na firentinskom dvoru koji s velikom vjerojatnošću preispituje ozbiljnost njegova političkog zaleđa. Naravno, osnovna je pretpostavka za bilo kakav ozbiljan razgovor razjasniti je li riječ o usamljenu avanturistu ili o predstavniku ozbiljne društvene grupe (Kunčević 2007: 28). Držićev odgovor na drugo pitanje, kako misli s malom snagom srušiti vladu koja nije na glasu kao slaba, još više podiže sumnju u provedivost njegova plana. Njegova je organizacija državnog udara, prema sudu povjesničara, djetinjasta, komplicirana te je koncipirana s ignoriranjem stvarnih prilika (*ibid.*: 30). Na posljednje pitanje Držić ne odgovara već tvrdi da se Dubrovčani neće obratiti niti Turcima niti Mlečanima jer mrze i jedne i druge. Cosimova zabrinutost susjednim silama u ovome je slučaju sasvim legitimna. Toskanski je vojvoda tada ionako već u zaoštrenim odnosima s Osmanskim Carstvom. Jedan od glavnih razloga je taj što je u savezu sa španjolskim kraljem Filipom II., najvećim neprijateljem Osmanlija, pomaže mu u brojnim vojnim intervencijama te osniva križarski red sv. Stjepana koji sve više sudjeluje u sukobima s Turcima, a s druge strane treba uzeti u obzir da Venecija zasigurno ne bi bila oduševljena Cosimovom uspostavom vlasti na istočnoj obali Jadrana (*ibid.*: 32). Koliko je Držić uspio uvjeriti medičejsku vlast o svome pothvatu, najbolje se može iščitati iz pisma koje je Concino idući dan uputio Cosimu. Concino u njemu piše kako Držić govori bez temelja te da se od njega više ništa ne može saznati. Ispod te opaske, Cosimo je nadopisao: „Sve su to tlapnje“ (*ibid.*: 15).

U posljednjem pismu iz 28. kolovoza, upućenom Francescu, Držić govori:

Ja, Marin Držić, Dubrovčanin, ponizni starac, 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 (Držić 2011: 299).

Iz te ponizne molbe dade se naslutiti kako Držić još nije dobio nikakav odgovor od Medicija, ali i to da nije došlo do sastanka s princom. Stoga Držić piše kako se sa svojim prijateljima Lukom Sorkočevićem i Franom Lukarevićem vraća u Dubrovnik uz izliku da se četiri mjeseca u Firenci zabavljao. U njegovim se riječima također može osjetiti strah i zabrinutost za svoju sigurnost kada princa moli da mu se ne „dogodi kakvo zlo“ (*ibid.*: 301). O tome je li u Dubrovnik stigao, nemamo nikakvih podataka. Zadnje što o njemu znamo jest podatak o njegovoj smrti u Veneciji 1567. godine.

Kada je Držićeva urota točno počela, može se samo nagađati. Uzme li se u obzir kako u posljednjemu pismu napominje da je već četiri mjeseca u Firenci, može se zaključiti da je u taj grad stigao još u svibnju. Tko ga je povezo s medičejskim dvorom i kako je stupio s njima u kontakt, također je predmet mnogih nagađanja. Pretpostavlja se da bi to mogli biti Luka Sorkočević i Frano Lukarević koje navodi u posljednjem pismu. S dvorom ga je mogao povezati i njihov poslovni partner Mario Držić – sin Držićeva brata Vlaha ili nekadašnji dubrovački nadbiskup i osoba ozbiljna ugleda na Cosimovu dvoru – Lodovico Beccadelli. Ulogu u tome mogao je imati i Antonio Pelieri, osoba koja je imala jasan motiv da pomogne Držiću budući da su mu dubrovačke vlasti unakazile lice, a isto tako ne bi trebalo zanemariti i opciju da je Držić možda i sam stupio u vezu s Medicima (Kunčević 2009c: 837).

Nadalje, ne zna se ni koji je bio pravi razlog urotničkog pothvata, no postoji mogućnost, iako je treba uzeti s oprezom, da je Držić bio dio većeg plana dvaju zaraćenih klanova, sorboneškog (rodovi Gundulić, Bunić, Crijević i Saračić) i salamankeškog (rodovi Bobaljević, Benešić, Kabužić, Džamanjić i Đurđević), odnosno Gundulićeva i Bobaljevićeva klana čija povijest sukoba seže još u 13. stoljeće, kako pokazuju istraživanja N. Vekarića (2009: 6). Držićev suvremenik Mario Caboga, jedan od pripadnika Bobaljevićeva klana, u stalnom je sukobu s tada dominantnim Gundulićevim klanom, čija će propast uslijediti 1610. godine. Autor je pjesme *Protiv dubrovačkog plemstva* čijim se pažljivim iščitavanjem čini da ne kritizira plemstvo već jednu određenu osobu – Ivana Gundulića. Spomenuti je Gundulić tražio na sudu od Držića da mu isplati dug od 91 zlatnog dukata ili da se taj dug naplati od njegova imanja. Da je Držić bio priklonjeniji Bobaljevićevu klanu, osim što očito nije bio u dobrim odnosima s Gundulićima, može se zaključiti iz toga što je svoje predstave izvodio upravo na pirovima Bobaljevićeva klana za

razliku od Nalješkovića koji je svoje predstave izvodio na pirovima Gundulićeva klana (*ibid.*: 12). Ne može se sa sigurnošću tvrditi koja je Držićeva uloga u kontekstu urote koja bi svojom uspješnom provedbom podijelila vlast između plemića i pučana, a time istovremeno i razvlastila Gundulićev klan – jesu li to bili njegovi osobni razlozi ili je u pitanju bio njegov davno izgubljeni plemićki status – no velika je vjerojatnost da se kao istomišljenik i prijatelj dao uvući u klanovski sukob zbog kojega je njegov okušaj u firentinskoj epizodi predimenzioniran. Prema Vekariću, to je djelomice zato što se kao posrednik upustio „u nešto što je umjesto njega trebao obaviti neki Caboga, Benessa ili Bobali, a i dijelom i zbog toga što ga je veličina njegova djela osvjetlila na historijskoj pozornici, dok su glavni protagonisti ostali iza scene, daleko od istraživačkog fokusa“ (*ibid.*: 14–15). Držićeva se urota odvija u periodu kada Bobaljevićev klan gubi bitku protiv Gundulićeva klana, a sam se Mario Caboga, predstavnik Bobaljevićeva klana, nalazi u progonstvu, stoga Vekarić smatra kako Držićev urotnički pokušaj nije „ekstravagantni čin već pomalo zamorena književnika“, već „jedna neuspjela epizoda Bobaljevićeva klana da razvlasti Gundulićev klan“ u kojoj je pjesnik sudjelovao bez „političkog subjektiviteta“, to jest kao neplemić, i bio zapravo sasvim „nebitna figura u tome sukobu“ (*ibid.*: 14).

S obzirom na to da firentinski dvor Držića nije shvatio ozbiljno, smatravši njegov urotnički plan „tlapnjama“ i „brbljarijama“, te što je Cosimo slučaj predao svome nezainteresiranome sinu, ipak se može reći da je u jednom aspektu svojeg urotničkog pothvata bio uspješan, a to je u očuvanju tajnosti. U Dubrovniku se vjerojatno nije saznalo čime se bavio u Firenci 1566. godine, jer da jest dubrovački mu pjesnici zasigurno ne bi posvetili nadgrobnice (Kunčević 2009c: 843).

3.2. Odjek urotničkih pisama u književnoj historiografiji

Dayreovim pronalaskom urotničkih pisama u Državnome arhivu u Firenci u potpunosti se promijenila slika o Marinu Držiću pa tako i recepcija njegovih djela. Sliku Marina Držića kao popa i orguljaša, dvorske blune, zamijenila je slika zavjerenika i buntovnika (Krlježa 1948: 145). Književna se historiografija otkrićem pisama podijelila na dva pola – *estetički* i *politički*, odnosno djela su mu iščitavana u sociokulturnom i političkom kontekstu pri čemu su se u razna tumačenja retroaktivno upisivali sadržaji urotničkih pisama kao glavni hermeneutički ključevi za razumijevanje Držićeva opusa, ali i njegova života u cjelini. Tako se, primjerice, u eruditnoj komediji *Dundo Maroje* opreka *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao* iz prologa Dugog Nosa najčešće tumačila kao osuda dubrovačke oligarhijske vlasti. Upravo tim dovođenjem Držićeva opusa u vezu s urotničkim pismima, te traženjem subverzivnih elemenata u dramama, zanemarile su se poetičke i dramaturške posebnosti njegovih djela u prevlast ideoloških i kontekstualizacijskih čitanja koja su nerijetko otkrivala stavove samih interpretatora.

Prvi književni povjesničar koji je doveo Držićev opus u vezu s urotničkim pismima jest Živko Jeličić, marksistički interpretator Držićevih djela. U svojim ideološko obojenim interpretacijama u kojima je u Držiću vidio lik revolucionara, potaknut istupom Miroslava Krlježe⁷, Jeličić smatra kako je Držić svoje urotničke namjere ponajprije utkao u svoja djela, a kasnije ih jasno iznio u urotničkim pismima (Jeličić 1961; Franić Tomić 2011: 98–99).⁸ Interpretirajući eruditnu komediju *Dunda Maroja*, opreku *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao* iz prologa Dugog Nosa tumači ne samo kao hermeneutički ključ za razumijevanje cijelog Držićeva opusa već kao i klasni sukob u kojem Držić predvodi niži puk (*popolo minuto*), te smatra da je Držić općenito u svojim komedijama i urotničkim pismima predstavnik „proletarizirane mase” (*ibid.*: 100).

Marksističkim tumačenjima suprotstavio se Leo Košuta (1964) koji je svojom učenošću minuciozno analizirao prolog Dugoga Nosa kako bi otklonio dotadašnja

⁷ Miroslav Krlježa u eseju povodom četiristote obljetnice *Tirene* donio je sud o Držiću da je „prvi izraziti pučanin u našoj dramatici“, koji se s jedne strane „pobunio protivu vlastele u ime plebejskih demokratskih principa“, a s druge strane postavio pitanje o tome je li našoj književnosti „poslanje, da bude ili ne bude sluškinja crkve“ (Krlježa 1948: 145–149).

⁸ Iako se ne slaže s Jeličićevim stavovima, Josip Pupačić ipak mu pripisuje zasluge: „Jer, priznali mi to ili ne, radovi književnika Živka Jeličića nisu samo revolucionizirali lik našega pisca, nego i proučavanje njegova djela. U tome je osnovna i najveća Jeličićeva zasluga“ (Pupačić 1969: 181).

ideološki obojena tumačenja Držićevih djela. U njemu je uočavao mnoge utjecaje i intertekstualne sveze koje su Držiću mogle poslužiti kao uzor pri stvaranju komedije. Iako je svojim čitanjem dao značajan doprinos držićologiji, i on u jednom trenutku *Dunda Maroja* dovodi u vezu s Držićevim političkim djelovanjem. Jednako tako, Jeličićeve tvrdnje da je Držić predstavnik „proletarizirane mase” nije prihvatio ni Josip Pupačić koji se zalagao za „oslobađanje Držićeve stvaralačke i ljudske ličnosti od svih – bilo desnih bilo lijevih – ideoloških atributa, da ne kažemo zabluda“ (Pupačić 1969: 185).⁹

Krajem 1960-ih Frano Čale razvio je interpretaciju Držićevih djela iz perspektive urotničkih pisama i prologa Dugog Nosa temeljenu na antitezi *nazbilj – nahvao, mudrost – ludost*, koja je poduprta humanističkim naukom o znanju i vrlini. Njegovo je tumačenje na određen način postalo kanonsko te se u Držićevim djelima često isticao subverzivni karakter s pretpostavkom da je Držić u svojim književnim ostvarenjima anticipirao urotu koju će pred kraj svojega života pokušati ostvariti u zbilji (Čale 1987: 94–105). Interpretirajući eruditnu komediju *Dunda Maroje*, odnosno lik Pometa, Čale je u njegovim monozimima uočio intertekstualnost s Machiavellijevim političkim spisom *Vladar* i doveo ih u odnos s filozofskim kategorijama sreće (*fortuna*) i vrline (*virtus*). Također je analizirao i tragediju *Hekubu* pri čemu se služio šibenskim rukopisom specifičnim po posebno obilježenim stihovima (*ibid.*: 128–146).

U svojoj je teatrološkoj studiji *Planeta Držić* iz 1984. godine Slobodan Prosperov Novak interpretirao Držićeve drame od 1548. do 1559. godine u posve drugačijem hermeneutičkome ključu. Retroaktivno tražeći u njima subverzivne elemente preko urotničkih pisama, interpretirao je drame kao Držićevu osudu dubrovačke aristokracije te kao odnos vlasti¹⁰ koji se uspostavlja unutar same scenske izvedbe. Taj se odnos vlasti

⁹ Pupačićev stav je sljedeći: „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?” (*ibid.*: 181).

¹⁰ Novakovima riječima: „Riječju ‘vlasništvo’ ovdje, razumljivo ne shvaćamo vlasništvom nad ‘materijalnim’ dobrima. Vlast nad prostorom kazališne igre ima se ovdje doživjeti u njezinoj autentičnosti: ona je *proizvodnja* efekata nad ljudima koji sudjeluju u prostoru igre pa zato vlast ovdje ne valja shvatiti kao vlasništvo nad stvarima koje nastavaju prostor igre i koje ga tek urešavaju; *ovdje se na vlasništvo misli kao odnos*“ (Novak 1984: 13).

očituje ponajviše kroz sukob *rukopisa autora* i *rukopisa vlasti*. Pritom Novak drame percipira u kontekstu socijalne energije. Dakle, ne zanima ga estetski domet Držićevih djela već politički i etički kontekst u kojemu se predstave izvode. Središnji pojam Novakvih interpretacije jest *rukopis predstave* koji označava okolnosti koje čine kazališni događaj, kazališno gledanje i kazališno vlasništvo te se služi pojmom *povratkom u oko* pri čemu književni tekst nije samo društveno proizveden već i društveno proizvođan (usp. Novak 1984: 26–28; Franić Tomić 2011: 258–259). *Povratkom u oko* podrazumijeva se da postoji moćnik koji drži vlast nad teatrom pa tako i nad samim tvorcem predstave, to jest nad autorom, što upućuje na potencijalnu aluzivnost Držićevih tekstova koji bi vlast moćnika mogli podvrgnuti subverziji (usp. Novak 1984: 18).

Nešto novijega datuma i drugačijega interpretativnoga stajališta, Držićevim se tumačenjima bavio Milovan Tatarin koji se s jedne strane oslanja na Čalino čitanje *makijavelizma* u Pometovim monolizma, ali ih reinterpreтира smatrajući da je riječ o *antimakijavelizmu*. Tatarin se pokušava odmaknuti od kontekstualizacijskih čitanja te *ljude nazbilj* i *ljude nahvao* iz prologa Dugog Nosa ne percipira kao subverzivan element Držićevih drama već nudi jednostavnije rješenje – podjelu dviju spomenutih kategorija na razumne i nerazumne.¹¹

¹¹ Podjelu na razumne i nerazumne shvaća „u smislu viđenja čovjeka koji zna prihvatiti život i odrediti što je u njemu važno, a što ne“ (Tatarin 2007: 81).

4. ANALIZA

Prije same analize drama valjalo bi se osvrnuti na odnos tekstualističkih i kontekstualizacijskih pristupa. Prema Bogdanu tekstualistički su pristupi već neko vrijeme osuđeni na prigovore i omalovažavanja, njih su zamijenili kontekstualizacijski i transtekstualistički pristupi koji bi današnjemu čitatelju trebali biti zanimljiviji budući da ističu *realistične*, odnosno mimetične elemente, a kao da je postalo anakrono postavljati pitanja, primjerice, o estetskim dometima pojedinog teksta. Štoviše kada se u renesansnom djelu istaknu literarni elementi „oni se smatraju opterećenjem, smatraju se dosadnima i napornima za današnjega čitatelja, gdje i za proučavatelja“, a sami se pojmovi kao što su „*imanentizam, tekstualizam ili formalizam* u struci doimlju poput psovki“ (Bogdan 2015: 20–23). Ono što kontekstualizacijski pristupi najčešće zanemaruju pri interpretaciji pojedinih djela jest da su ona u ranonovojekovlju dio kulture retoričkog, odnosno da je posrijedi poetika imitacije kao kreativno načelo stvaranja. Autori su u tome razdoblju stvarali svoja djela nasljedovanjem, posuđivanjem i prerađivanjem od drugih autora, a zatim i dodavali u njih nešto svoje što je na neki način bio pokušaj nadmašivanja ili natjecanja. Dakle ovdje je riječ o unutarknjiževnim i intertekstualnim odnosima. Upravo je takvoj književnoj kulturi pripadao i sam Držić.

U analizi koja slijedi ponudit će se upravo takva čitanja književnih historiografa koji su djela Marina Držića proučavali u njihovu kulturnome, materijalnome i sociopolitičkome kontekstu. Pritom će, među mnogim čitanjima, najveći fokus biti na radovima Frana Čale i Slobodana Prosperova Novaka. Tim će čitanjima biti pridružena i ona koja njihove teze propitkuju ili pak na neki način opovrgavaju. Nadalje, analizi će se pridodati i pokoja čitanja koja polaze od samoga teksta kako bi se osvijetlile posebnosti pojedinih drama. Primarno je riječ o tekstovima komparatističke prirode u kojima se uočavaju razne intertekstualne veze te oni radovi koji ukazuju na dramaturške posebnosti Držićeva opusa. Supostavljanjem prethodno spomenutih tekstova u odnos pokazat će se u kojoj mjeri kontekstualizacijska čitanja i inzistiranje na političkim značenjima zanemaruju poetičke posebnosti Držićeva opusa povezujući ga s izvanknjiževnom zbiljom i ne uzimajući u obzir komediografske postupke i književne mehanizme pa tako i bitna obilježja književne kulture u vremenu u kojemu je autor djelovao.

4.1. *Dundo Maroje*

Najveće djelo dubrovačkog komediografa Marina Držića, i jedno od najpoznatijih djela hrvatske renesansne književnosti, *Dundo Maroje*, eruditna je komedija u pet činova sačuvana u *Rešetarovu rukopisu*. Nedostaje joj završetak petog čina te ima dva prologa, a 1551. godine u dubrovačkoj Vijećnici izvela ju je Pomet-družina. Izgubljeni završetak komedije dopisivali su Mihovil Kombol, Ranko Marinković i Antun Šoljan (Novak 2009b: 183).

Okosnicu fabule čini sukob Dunda Maroja, bogatog dubrovačkog trgovca, i njegova sina Mara kojemu je dao pet tisuća dukata da ode u Firencu i nabavi tkanine. Protivno očevu zahtjevu, Maro je otišao sa svojim slugom Popivom u Rim gdje troši novac na kurtizanu Lauru i živi raskošnim životom. Dundo Maroje stoga dolazi u Rim s vječno gladnim i žednim slugom Bokčilom kako bi pronašao svoga sina i spasio svojih pet tisuća dukata. Istovremeno u Rim dolazi i Marova zaručnica Pera sa svojim bratučedom Dživom. Susret oca i sina u Rimu dovodi do sukoba u kojemu Maroje završava u tamnici zato što je nožem napao sina Mara koji se pravio da ga ne poznaje. U samome je središtu radnje lik Pometa, sluga bogatog njemačkog plemića Uga Tudeška, koji je pokretač mnogih zbivanja u drami. Pomet nastoji pridobiti Lauru za svoga gospodara te će raznim intrigama dovesti Mara do propasti, a istovremeno će postići da Maro izgubi Laurinu naklonost. Oslobađa Dunda Maroja iz tamnice pa na prijevaru uspijeva uvjeriti Mara, Popivu i Lauru da je Dundo u Rim stigao s puno novaca. Maro uzima tri tisuće dukata od Laure i za taj iznos od Židova Sadija nabavlja tkaninu kako bi od Dunda Maroja izvukao još više novaca. Međutim, plan propada kada Maroje sinu otima tkaninu iz skladišta i služi se njegovom taktikom da ga ne poznaje. Laura u međuvremenu saznaje od Petrunjele, svoje služavke za čiju se naklonost bore Pomet i Popiva, kako je Maro zaručen s Perom te da ga je Maroje prevario. Kraj komedije nije sačuvan, ali se pretpostavlja da će se našijenci vratiti u Dubrovnik nakon što Maro izgubi odnos s ocem i Perom, pri čemu će Ugo dobiti Lauru, a Pomet Petrunjelu.

Boccacciov *Dekameron* bio je uzor mnogim ranonovovjekovnim piscima iz kojega su crpili inspiraciju za svoja djela, a da se i Držić služio njime pri stvaranju *Dunda Maroja* uočio je Nikica Kolumbić (1969: 346–365), istovremeno uspoređujući Držićevu komediju s Plautovom *Bakhide* i talijanskim komedijama *cinquecenta*. Tražeći sličnosti i razlike u Plautovoj *Bakhide*, zapazio je kako su motivi u dvjema dramama slični, ali različiti u

fabularnoj razradi te navodi kako takve potankosti „nisu presudne za utjecaj Plautove komedije na Držićevu, ali su stanovit dokaz da je i tekst *Bakhida* morao Držiću biti dobro poznat“ (Kolumbić 1969: 353). Reagirao je i na istraživanje talijanske slavistice Jolande Marchiori, koja je uočila mnoge sličnosti *Dunda Maroja* s talijanskim komedijama *cinquecenta*, te je usporedbom Cecchijeve komedije *Martello* zaključio kako se nijedna ne može smatrati izravnim modelom. Detaljnom analizom Boccacciove novele o Salabaettu i Iancofiori, ponajviše razmatrajući funkcije likova, fabularnu okosnicu, pojedine dijelove fabule kao i određene sličnosti, utvrdio je da su podudaranja u fabularnoj okosnici cjelovita te da je „Držić u odabiranju fabule za svoju komediju *Dundo Maroje*, posegnuvši za spomenutom Boccacciovom novelom, pošao posve vlastitim putem, iako ne, što je i prirodno, izvan granica i manira svoga vremena“ (*ibid.*: 363).

Pokušavajući pokazati Držićevu originalnost, Živko Jeličić, marksistički interpretator Držićevih djela, samo je jedan od mnogih autora koji je Pometov lik doveo u vezu s autorovom biografijom. Uspoređujući Pometa sa Zlatanom iz Plautova *Bakhida* i Ligurijom iz Machiavellijeve *Mandragole*, podrobnom je analizom uočio kako je Pomet znatno razrađeniji lik od likova spomenutih autora, ali i da je kompozicija „labavija, komedija je mjestimično razvučena, lica nekako ‘brbljaju’ svako na svoj račun“, a upravo se „u lomljenju tog vanjskog sklada klasičnih linija može osjetiti originalnost Držićeva“ (Jeličić 1961: 160–161). Međutim, njegova interpretacija smjera u ideološki obojenu tonu kada Pometa povezuje s Petricom Kerempuhom pripisujući mu na taj način obilježje revolucionara:

Kao što su zanatlijske sredine u predziđu feuda u kajkavskim sredinama izbacile lik Petrice Kerempuha, lik neuništivog revolucionarnog protuhe, zar tako i ovi naši gradovi na Sredozemlju, na ulici, u betuli, u luci [...] nisu znali za deklasiranog, duhovitog izješu i žicara, tavoliza i ojađenog beskućnika Pometa? (*ibid.*: 172).

No odmah potom ga poistovjećuje sa samim piscem kada kaže kako „Marin Držić usnama Pometovim govori o svome komediografskom radu u starom Dubrovniku“ (*ibid.*: 173).

Marksističkim se čitanjima Živka Jeličića suprotstavio Leo Košuta. Iako odbacuje Jeličićevo utopističko poimanje *Dunda Maroja*, kao i utjecaj Thomasa Morea, prihvaća njegovu tezu da je Držić preko *ljudi nahvao* kritizirao dubrovačku oligarhiju te ju je proširio tvrdeći da „čovjek nahvao, u najširem smislu, za Držića jest svaki čovjek koji je u odnosu prema bližnjemu izgubio razum i tako podlegao sebičnosti bez mjere“ (Košuta 1964/2008: 296). Košuta je svojom visokom erudicijom podrobno analizirao prolog

Dugoga Nosa pronalazeći u njemu brojne intertekstualne veze. Priču o Indijama iz prologa koje se dijele na Velike, Male, Stare i Nove doveo je u vezu sa srednjovjekovnim alegorijskim putovanjima pronalazeći uzore u mnogim djelima, primjerice, Jambulovom romanu Didiora Sicilskog, Rabelaisu kao i u brojnim ezoteričnim i biblijskim izvorima. Podrijetlo *ljudi nazbilj* tumači u kontekstu Raja zemaljskog, idealnoga i utopijskog svijeta nadzemaljske ljepote u kojemu žive idealni ljudi slobodni od zavisti i lakomosti. Interpretirajući Negromantovu priču o podrijetlu *ljudi nahvao* (općenje oživljenih nakaznih lutaka sa ženama nazbilj), koju dovodi u vezu s apokrifnom temom o palim anđelima i njihovom spolnom općenju s ljudskim ženama, uočava kako je „jezik mitološki, bit ironična, a smisao mnogostruk“ (*ibid.*: 282). Sukladno tome, mišljenja je kako se pravi smisao *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao* krije u obrnutom svijetu komedije, to jest izlaskom iz svijeta prividnosti i paradoksa u ovaj naš svijet dubrovačka je vlastela mogla doći do zaključka kako se *ljudi nazbilj* odnose upravo na njih:

Dubrovačka gospoda plemenite krvi, kojoj Držić ironično laska, ostala su i dalje mirno sjediti na svom prijestolju! Držić im je Negromantovom pričom stvorio iluziju da su baš oni ti iskonski zlatni ljudi koji su se kao izravni potomci Saturnovih podanika održali u plemićkom Dubrovniku, izbjegavanjem bračnih veza s djecom useljenih uljeza: svjetine prostoga puka, nevoljnika i probisvijeta, urotnika i bundžija uvijek spremnih da njih, *ljude nazbilj*, istjeraju iz Gospoctva (*ibid.*: 292).

Ipak, unatoč minucioznoj analizi Držićeve komedije i uočavanju brojnih književnih izvora koji su Držiću mogli poslužiti kao uzor, Košuta interpretacijom monologa što ga izgovara Tripče Kotoranin u trećemu činu naglašava njen politički karakter. Prema njegovu mišljenju, Držić preko Tripčeta cilja na dubrovačku aristokraciju, farizeje i visoko svećenstvo, ali i tvrdi da se u njemu ogleda „životna filozofija“ samoga pisca (*ibid.*: 297–298).

Frano je Čale također jedan od autora koji je komediju povezo s izvanknjiževnom zbiljom. Analizirajući lik Pometa, u njegovim je monolozima uočio intertekstualnost s Machiavellijevim *Vladarom* i njegovom doktrinom. Za Čalu je Pomet simbol novoga doba u kojem se ostvaruje *dignitas hominis*, odnosno on je sposoban pojedinac obdaren vrlinom, štoviše on je i eksplicitni tumač makijavelizma te sam pisac, tvrdeći pritom da je Držić zasigurno poznao Machiavellijevo djelo i svjesno ga primijenio i utkao u svoju komediju (Čale 1987: 99). U *Vladaru* su važne sljedeće dvije kategorije – sreća (*fortuna*) i vrlina (*virtù*), a upravo su one vidljive u Pometovim monolozima koje Čale izdvaja. Tako se *vrlina* očituje u Pometovoj replici: „trijeba je bit *vjertuožu* tko hoće renjat na svijetu“.

Machiavellijevo poimanje *fortune* iz predzadnjega poglavlja *Vladara* gdje govori o „sreći“ koja se okreće poput vjetra i o nestabilnosti vremena podudara se s Pometovim riječima u prizoru s Laurom: „Neće vazda jednako *brijeme* bit: za slatkijem *ljetom* dođe i gorka *zima*.“ Nadalje, načelo *akomodovanja* koje je povezano s *fortunom* vidi se i kad izgovara sljedeću rečenicu na početku drugoga čina: „Ma se je trijeba s *brjemenom akomodavat*.“ Tamo gdje Machiavelli govori o promjenjivosti naravi *fortune* i naziva ju ženom koju treba tući i krotiti Pomet govori: „Vrag uzeo srjeću i nesrjeću. Fortunu pišu ženom ne zaman; i dobro čine tu joj čas činit, ako se obrće sad ovamo sad onamo, sad na zlu sad na dobru; sad te kareca, a sad te duši“ (*ibid.*: 99–101).

Dovevši tako Pometa u vezu s Machiavellijevim *Vladarom*, Čale neće stati samo na tome već će njegovu interpretaciju povezati s urotničkim pismima:

Tako je Držić u svijetu komedije umjetnički ostvario ono što je potkraj svog vijeka vojničko-politički pokušao postići urotom: prema kriteriju suvremenih etičkih načela u životu, politici, ljudskoj djelatnosti uopće, Pomet kao „pravi čovjek“, inteligentni, razumni, mudri čovjek „nazbilj“ raskrinkava i moralno poražava ljude „nahvao“ i zaslužno mijenja svoj društveni status. A u urotničkim pismima pjesnik i zamišlja poraz nesposobnosti oligarhije i podjelu vlasti između puka i vlastele (*ibid.*: 100).

Analizirajući *Dunda Maroja* iz teatrološke perspektive, Slobodan Prosperov Novak pokušao je pokazati kako eruditni dramaturški model kod nas nikada nije ni postojao. Glavni razlozi raspadu ovoga modela ogledaju se u karnevalizaciji, grotesknosti, samoproizvodnji diskursa i u tome što se elementi u komediji realiziraju kao „patch-work“, odnosno kao mozaik citata, što vodi prema manirističkome stilu (Novak 1984: 66–67). U *Dundu Maroju* se na pozornicu postavlja novi tematski prostor predstave – Dubrovnik iz prijašnjih predstava zamijenio je Rim. Međutim, Rim u ovome slučaju nije zrcalo Dubrovnika, već je on tamo scenski grad X, te je publika bila svjesna grada koji se prikazivao na sceni i onog drugog koji mu je dao svoj okvir, a to je Dubrovnik (*ibid.*: 68). Stoga Novaka zanima gdje se u *Dundu Maroju* sakrio piščev glas, iz kojih dijelova komedije progovara sam Držić, i kakav je njegov odnos spram *rukopisa vlasti*. Za razliku od kasnije analiziranih drama gdje će biti vidljivo kako Novak piščev glas pronalazi u samo jednoj točki, u *Dundu Maroju* taj se glas raspodijelio „po svakom kutku teksta ove predstave“ (*ibid.*: 76). Ovdje proučavatelj ne pronalazi *rukopis vlasti*, kao što će ga pronaći u *Arkulinu* i *Skupu*, Držić ga se u *Dundu Maroju* uspio osloboditi. Pritom Novak komediju dovodi u vezu s Držićevim političkim djelovanjem:

Nikako neće biti da je Držićev kazališni projekt s *Dundom Marojem*, a taj je bio i politički, bio samo iluzija. Sigurno je, naime, da Držić iluziju nije volio više od stvarnosti, jer je teško zamisliti da se čovjek koji je desetak godina kasnije pisao Cosimu [...] mogao zadovoljiti odnosom škrte scene i škrtog autorskog glasa na njoj (*ibid.*: 75).

Svoje je čitanje Držićeva prologa Dugog Nosa, koji se dosad iščitavao kao obrnuti svijet preko čije se podjele na ljude *nazbilj* i *nahvao*¹² kritizira dubrovačko plemstvo, ponudio Milovan Tatarin kako bi utvrdio da se njegov smisao može razumjeti bez posezanja za Držićevom biografijom ili urotničkim pismima koje je pisac slao toskanskom vojvodi. Dovodeći prolog Dugoga Nosa u vezu s prvim prologom iz *Tirene* i analizirajući motiv *katanca*, smatra kako Držić progovara o onodobnoj recepciji njegova dramskoga stvaralaštva, to jest da je riječ o književnoj polemici. Za bolje razumijevanje problematike valjalo bi izdvojiti Negromantov govor:

Sada, moji uzumnožni vlastele, svitla krvi, stari puče, mislim, kako i prije, ukazat vam od moje negromancije kugodi lijepu stvar, i zašto u prednu votu triš mudrijem stavih katance na usta, sada im katance dvižem, neka govore, neka se govorenjem punijem nenavidnosti ukažu i otkriju ljudi od trimjed, ljudi od ništa i ljudi nahvao. Ovi sekret nitko dosle nije znao! Ljudem je nahvao paralo da su i oni ljudi, a ljudi su nahvao ljudi nahvao bit će i do Suda (Držić 2015: 14)

Katanci koje je Držić stavio „triš mudrijem na usta“, prema Tatarinovu su mišljenju pastoralna komedija *Tirena*, odnosno tvrdi kako je Držić izvedbom komedije *Pomet* naišao na brojna prigovaranja zato što je djelo napisao prozom, što se u to vrijeme smatralo ekscesom, pa kako bi dokazao da i on umije *veras učinit* napisao je *Tirenu*, dramu u stihu, kojom je *ljudima nahvao* stavio *katance*. No sada izvedbom *Dunda Maroja* Držić iste te katance *dviže*, otključava, jer se vraća prvotnom žanru zbog kojega je bio kritiziran i piše isto onako kako je i napisao *Pometa* otvarajući *ljudima nahvao* mogućnost daljnjega podcjenjivanja (Tatarin 2011: 131–132). U tome smislu *ljudi nahvao*, kao i sam prolog, nemaju politički predznak već su *ljudi nahvao* oni koji su osporavali Držićev talent – što dovodi do toga, dakle, da Držić u prologu ne govori o drugima, on ne cilja na dubrovačko plemstvo, već Držić kroz dijalog Dugog Nosa govori o samome sebi. Stoga Tatarin smatra

¹² Tatarin smatra da opreka *ljudi nahvao/nazbilj* „nije staleški ograničena, nigdje se u Držićevu opusu ne može naći dokaza da je bio oštiri prema plemićima, a prema ‘sirotinji’ obzirniji i susretljiviji. Teza da je sav Držićev opus prožet subverzivnim ruganjem dubrovačkoj aristokraciji u svakom je slučaju primamljiva, no zašto ne pomisliti da je Držić jednostavno angažiran pisac koji problematizira svoju stvarnost (što valjda čine svi dobri pisci), ne misleći na urotu, zašto ne prihvatiti da se u doba dok drugi slažu *ljuvene* stihove, pojavio pisac koji književnost i njezinu svrhu doživljava drukčije, ne bježi od svakodnevice, naprotiv, zahvaća ju na način na koji to prije njega nitko nije učinio?“ (Tatarin 2011: 112).

da Držić prologom Dugog Nosa „brani žanr, prozni medij, realističnost teme i literarni angažman“ te on za njega nije „tekst s političkim, nego poetičkim implikacijama“ (*ibid.*: 140).

Tatarin je analizirao i lik Pometa, čija su tumačenja uglavnom bila povezana s Držićevom urotom i urotničkim pismima, te se suprotstavlja Čalinu mišljenju kako je spomenuti lik tumač makijavelističkih ideja i razmatra ima li u komediji subverzivnosti. Dakako, nedvojbeno je da riječi što ih Pomet izgovara pripadaju Machiavellijevu *Vladaru*, no autor smatra da je posrijedi ironizacija toga diskursa, odnosno da je riječ o *antimakijavelizmu*. Tatarin uočava sljedeće razlike – Machiavelli piše kako se *fortuna* može pobijediti, a Pomet joj se ne suprotstavlja, nego je prihvaća; Machiavellijevo uvjerenje da je bolje biti „naprasit nego obziran“ suprotno je Pometovoj filozofiji; Machiavelli je ozbiljan, a Pomet je neozbiljan; Machiavelli bi fortunom *tukao i krotio*, a Pomet bi je *karecao* (milovao); Machiavelli piše o pojedincu koji vlada, a Pomet govori o sebi i načinima preživljavanja nedaća (Tatarin 2007: 81–82). Nadalje, ironizacija Machiavellijevih postavki vidi se i u tome što njegove misli o *sreći* i *vrlini* u niskomimetskom modusu izgovara sluga i ruga se onima koji bi o tome trebali znati više od njega, štoviše Machiavellijevo tumačenje ne isključuje upotrebu sile dok Pomet postupa nenasilno, nije amoralan već zagovara altruizam i filantropiju, a na kraju i samo apliciranje *Vladara* u žanr komedije odražava određeni stav prema priručniku o vladanju (*ibid.*: 83). Još jedna bitna razlika je u tome što Machiavelli piše priručnik za *ljude nahvao* dok Držić njegovim mislima oblikuje čovjeka *nazbilj* te ih izlaže kao filozofiju života, a ne kao *racion di stato* (*ibid.*). Upravo zato što je Pomet izokrenuo Machiavellijeve tvrdnje, Tatarin smatra da Držićevi „stavovi nemaju političke već humanističke implikacije“ (*ibid.*: 85).

Lada Čale Feldman nastojala je dramaturškom analizom preispitati tvrdnje Slobodana Prosperova Novaka kako u nas koherentne razrade eruditne matrice nikada nije ni bilo, odnosno slijedi li Držić pravila njezina zapleta u komediji *Dundo Maroje*. Pozivajući se na Larivailleovu strategiju klasičnog komičnog zapleta, sheme pravilne komedije, *comédie regolare*, analizira tri glavna zapleta (*Dundo Maroje* nastoji od Mara iznuditi novac; Pomet nastoji Maru oteti Lauru; Maro nastoji iznuditi od Laure novac) i dva sporedna (Perin dolazak u Rim kako bi Lauri otela Mara; Sadi Židov sjedinjuje namjere Gianpaula Oligiatija i Lessandra), zatim dramaturške trokute (Ugo – Maro – Laura; Maro – Pomet – Popiva), epske tehnike u odnosu na dramske, tehniku promatranja iz prikrajka

(*eavesdropping*) te monološka obraćanja. Autorica preispitujući navedene postavke dolazi do zaključka kako je Držićev *Dundo Maroje*:

izrazito „disciplinirano“ slijedio talijansku razradu eruditnog modela, ali ne kao mehaničku Mrkonjićevu „shemu“ niti kao Novakov „zatvoreni“ univerzum, nego kao formulaičnu Plautovu matricu otvorenu neslućenim permutacijama te jezičnim i kulturnim relokacijama, potvrđujući i time [...] da nije provincijski amater, nego učeni dramatičar velikog formata, pa stoga i dugoročnog izvedbenog, ali i analitičkog interesa (Čale Feldman 2012: 87).

Bogdan napominje kako u *Dundu Maroju* ipak ima subverzije, no ona je suptilnija te je njena artikulacija omogućena dramaturškim sredstvima (2015: 28). Subverzivni elementi ogledaju se naime u monologu Tripčete Kotoranina u trećemu činu, posebice u latinskim i talijanskim citatima:

Reče se: 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 rađaju, sve to prokleta sjeme jadom meće. Hoće rijet da ljudi – *son stato a scola, non parlo miga a caso* – velim, hoće rijet da ljudi partičipaju, *misser mio*, od ovizijeh bjestija. Lav ima srce i zec *ar contradio*; pas vjeran – lisica liha; prasac u gnusnoći – armilin u čistoći; vuk grabi – ovčica mirom stoji; osao trom – konj brz; ljudi neki od rampine – neki daju; neki osli – neki *la gentilezza di questo mondo*, neki crnilom meću kao i hobotnica, a neki čisti u jeziku, čisti u misle; neki ‘*Or misser mio, or misser mio*’, šaren kako i zmija, vlači se tiho kako i zmija; čovjek je u formu, zmija je u pratiku; grij zmiju, da te uije; pratika’ š njim, da te otruje. *Omo coperto di lupo cerviero, intrinsecus autem sunt lupi rapaces; a fructibus eorum cognoscuntur*. Sve što se od pelicara rodi šije peli; a sve što se od mlinara rodi, sve múku krade. *Et concilium fecerunt, ut dolo tenerent. Intendami, fraello, se poi, chè mi intendo molto ben mi* (Držić 2015: 81).

Monolog kao dramaturški postupak omogućava liku da iznosi razne svjetonazorske koncepcije, a istovremeno ga izdvaja na pozornici gdje se ostvaruje odnos s gledateljima. Tripčeta, navodi Bogdan, jedino na ovome mjestu u drami nastupa s izraženim crtama pedanta, „pseudointelektualca i školnika koji se razmeće kvazimudrostima i učenim iskazima, u pravilu u latinštini“ (Bogdan 2015: 29). U svojem monologu Tripčeta donosi citat iz evanđelja gdje se govori o vukovima u ovčjoj koži. Međutim, ovčja je vuna u ovome slučaju zamijenjena risovinom koju su nosili plemići, a budući da se komedija izvodila u vrijeme karnevala, risovinu su smjeli nositi i ostali pa se prilikom izvedbe komedije nije moglo sa sigurnošću utvrditi na koga su se odnosile Tripčetine replike. Lik je pedanta, zato što iznosi pseudointelektualne tvrdnje, bio pogodnom maskom za političku subverziju te „nitko zapravo, ako je komediograf vješt, ne može biti siguran koliko su ozbiljni sadržaji što se u njegovu iskazu iznose i koje je njihovo pravo značenje“ (*ibid.*: 30). Dakle, tamo gdje se može uočiti subverzija, ona je ponajprije omogućena

komediografskim postupcima. „Gdje u Držićevim djelima ima subverzivna odnosa prema vlasti“, zaključuje Bogdan, „to je prije svega subverzija vješta komediografa, a ne borbeni buntovnik ili revolucionar“ (*ibid.*: 31).

4.2. *Arkulin*

Arkulin je komedija u pet činova pisana prozom po modelu talijanske eruditne komičke dramaturgije. Nepotpuna je i nedostaju joj prolog i veći dio prvog čina, od kojeg je sačuvan samo jedan prizor te se ne zna kada je nastala, kada je izvedena, ni gdje, ni tko ju je izveo. U kronologiji Držićevih djela smješta se između 1551. godine i 1554. godine. Sačuvala se u *Rešetarovu rukopisu* između *Dunda Maroja* i *Džuha Krpete* (Rafolt 2009a: 31).

U središtu je fabule, sasvim razumljivo, lik Arkulina, koji je prototip tipičnog renesansnog škrca, pohlepnog starca i hvalisavca (*senex comicus*) iz plautovskoterencijevske komičke dramaturgije. Svoje je bogatstvo stekao trgovačkim poslom i prekomorskim ulaganjem. Zaljubljen je u mladu lopudsku udovicu Ančicu s kojom želi sklopiti brak bez ikakvih troškova što dovodi do sukoba s njezinom svojtom koja mu uskraćuje miraz (*dotu*) i traži od njega protumiraz (*kontradotu*). Ančici u tome pothvatu pomaže Negromant, lik koji u drami ima funkciju aktivatora dramskoga raspleta, tako što, poprimajući Arkulinov oblik¹³, pred službenim bilježnikom sklapa s njom brak te joj se obvezuje dati protumiraz u vrijednosti od tisuću perpera. Arkulin je prisiljen promatrati iz daljine kako biva prevaren, jer Negromantovo je čarobnjaštvo od njega napravilo kukavicu i nepokretna starca te ga je dovelo do financijske propasti. Na kraju, iako prevaren, Arkulin se zadovoljava time što ga njegov dom ponovno „prepoznaje“ i što je dobio ženu koju je htio.

Arkulina je komparatistička škola Artura Cronije proglašavala plagijatom pronalazeći joj sličnosti s mnogim talijanskim komedijama, stoga je Franjo Švelec iscrpno analizirajući komediju došao upravo do suprotnih zaključaka. Uspoređujući djelo, ponajviše likove, s Ariostovom komedijom *Il negromante*, Bibbieninovom *La Calandria*, Arentinovom *Cortigiana*, Cecchijevim komedijama *L'incantesimi* i *La Dote*, Medicijevom *Aridosia*, Grazzinijevom *Spiritati* te mnogim drugim talijanskim dramama, uočio je sličnosti između lika Arkulina i likova kapetana iz talijanskih eruditnih komedija (Švelec 1968: 144). U liku Negromanta, iako priznaje da u ponekim dramama možda ima sličnosti na nekoj površinskoj razini, također uočava brojna odstupanja, što u samoj karakterizaciji lika, a što

¹³ Motiv dvojnika koji se u djelu očituje u liku Negromanta naslijeđen je od antičkog autora Tita Makedija Plauta iz njegovih dviju drama *Menehmi* i *Amfitrion* (Čale Feldman 2009: 195–196).

u njihovoj funkciji na razini fabule i njenom raspletu, pronalazeći podudarnosti, primjerice motive udvostručavanja likova, u Plautovom *Amfitrionu*.

Govoreći u kontekstu Držićeve ljubavne lirike i mogućim utjecajima na njegovo stvaralaštvo, Tomislav Bogdan u *Arkulinu* pronalazi ulomke iz Ariostova spjeva *Mahniti Orlando* koji su unutar samoga dramskoga teksta upotrijebljeni na potpuno drugačiji način negoli u izvorniku – dok je kod Ariosta riječ o vapaju nesretna ljubavnika, u *Arkulinu* je riječ o trijumfalnom uzviku zaljubljenog starca koji izazivlje smijeh kod publike dajući oduška svojim ljubavnim osjećajima (Bogdan 2010: 82). Riječ je o sljedećoj replici iz prvoga čina:

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 stavlja (Držić 2015: 263).

S obzirom na to da se sam Orlando spominje u djelu nekoliko puta te da se njegov kip nalazi u Dubrovniku na Placi, može se zaključiti kako su Dubrovčani bili upućeni u njegov lik. Riječima što ih izgovara prilikom hvastanja u prvom prizoru komedije, navodi Bogdan, „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“ (Bogdan 2010: 83).

Kako bi ocijenio vrijednost *Arkulina* i pokazao što je u komediji novo, Frano Čale spomenutu komediju uspoređuje s drugom Držićevom komedijom – *Tripčetom de Utolčetom*, zapažajući pritom podudarnosti i razlike u dvjema dramama. Komedije se podudaraju u tome što su u njima glavni junaci nasamareni, pokoji su likovi donekle srodni te se oba djela mogu dovesti u vezu po dramaturškom rješenju intrige pomoću *beffe*, neočekivane šale. Ono po čemu se *Arkulin* razlikuje od *Tripčeta*, a približava *Dundu Maroju* i *Skupu* jest tema škrtosti, ali ne u „renesansnom teatru čestog, tipološkog tretmana, nego unutar temeljnih shvaćanja Držićeve poetike“ (Čale 1987: 126). Književni se povjesničar slaže s tvrdnjom Živka Jeličića (1961: 142) da se pod maskom *Arkulina* nalazi dubrovački vlastelin kojega Jeličić dovodi u vezu s dubrovačkim senatorima iz urotničkih pisama, čiji sadržaj Čale smatra „bitnim preduvjetom razumijevanja komediografove poetike“ (*ibid.*). *Arkulin* zaostaje za *Tripčetom* zato što se jezik drame svodi na „funkciju logičnog razvijanja intrige, bez onog spontanog slikanja sredine i junaka, bez lapidarne iskričave duhovitosti, bez sjenčenja koje izrazitije individualizira ljudski format našijenaca i stranaca“ (*ibid.*: 127). No Čale u komediji uočava i

dokumentarne vrijednosti koje pomažu da se bolje razumije vrijeme u kojemu je Držić djelovao. U liku Arkulina vidi bogatog i prepotentnog trgovca i novčara, kao i trgovačko-bankarske veze i imovinske odnose. Ženidbene i financijske transakcije vidljive su u intrigi Anćicine svojte kojom se riješio njen položaj na način koji je „po svemu se čini tipičan za jedno vrijeme i određenu sredinu“, dok se u liku Viculina Lopuđanina ogledaju onodobne pustolovine dubrovačkoga pomorca koji sudjeluje u brojnim opasnim plovidbama, bile one trgovačke ili ratne (*ibid.*).

Slobodan Prosperov Novak i u eruditnoj komediji *Arkulin* nastavlja tražiti u kojim se segmentima djela može iščitati piščev glas, odnosno gdje bi se to u samome tekstu i u kojemu liku mogao pronaći Držić, njegova autorska funkcija. Autor i dalje ne traži nikakve poetičke posebnosti drame već je nastavlja analizirati u kontekstu socijalne energije te u kontekstu urotničkih pisama, točnije zanima ga njen politički i socijalni karakter i u njoj mogući subverzivni elementi. U *Arkulinu*, osim što je burla bila usmjerena protiv pasivnog aktanta, navodi da je i burla „bila usmjerena prema jednoj od aktantovih egzistencijalnih fiksacija, prema Arkulinovoj škrtosti koja se zaustavila na predmetu Anćicina miraza“ (Novak 1984: 89–90). Osim pasivnog aktanta, motrilište su imali i glumci prilikom izvedbe te publika koja je bila gledana dok gleda, ali i ona vlasnička. Za razliku od *Dunda Maroja* gdje je piščev glas ravnomjerno raspoređen u svim aspektima teatra, ovdje se piščev glas nalazi u samo jednoj točki, a to je u liku starca Arkulina. Dakle, za Novaka, Arkulin jest Držić. Nesigurnost i strah što se nad likom istoimene komedije proizvode dolaze do vrhunca kada na scenu stupa Negromant, lik koji Arkulinu oduzima kuću, a kasnije preuzima i njegov identitet, odnosno figura u kojoj se skrila vlast. Upravo taj Negromant, kojega Novak naziva „mandatorom okultizma vlasti“, dira u Arkulinov „posjed, u fizis i počinje igrati i funkciju vlasnika teatra i vlasnika fizisa“ (*ibid.*: 93). Štoviše, da je Držić „poznavao“ strah koji se mogao reflektirati u *Arkulinu*, Novak dovodi u vezu s tri događaja iz autorova života: prvi se odnosi na Držićevo pismo iz 1542. koje je pisao sijenskom kapetanu, drugi događaj se odnosi na dokument iz 1548. godine kada ga je u ulici Među Crjevarima napao Vlaho Kanjica, te posljednji pronalazi u Pometovu monologu u kojemu govori da je imao težak dan jer su ga dvojica lovila oružjem (Novak 2009c: 50-52). Na kraju zaključuje:

Ovdje više i nije važno da li maske imaju na ustima katance ili ih nemaju, ovdje je pravilo o mucu zadovoljeno tek onda kada vladalačko oko sa sigurnošću zna da se u maskama patnika igra piščev mimesis, da se igra njegova patnja, kazna piscu koji je još u *Dundu Maroju* odbio da za veliko oko proizvodi zrcalo (Novak 1984: 97).

Pokušaje umanjenja Plautove prekretničke uloge unutar Držićeve dramskog opusa kritizirala je Lada Čale Feldman. Autorica interpretira komediju u psihoanalitičkom ključu kako bi dokazala povezanost između *Arkulina* i Plautova *Amfitriona* te kako su određeni psihoanalitički postupci ključna obilježja Držićeve poetike. Pozivajući se na Lacana, razmatra djelo u dvjema temama: simboličkom sporazumu braka i objektnom pozicijom žene te pitanjem ega u pogledu zrcalnoga odnosa, koji se ogleda u motivu udvostručenja, što dovodi do prijetnje Arkulinovu identitetu. Kada se dotiče simboličkog sporazuma braka između muškarca i žene, u ovom slučaju Arkulina i Ančice, njegovog nedohvatnog objekta žudnje, koji je nužno posredovan trećim, simboličkim „dvojnikom“, navodi kako taj brak „muškarca lišava iluzije da ženu posjeduje kao neko nesvodljivo jastvo, a ne kao simbol, utjelovljenje partnera u ljudskom paru“ (Čale Feldman 2012: 73). Upravo je taj simbol u Držićevoj komediji ostvaren u liku Negromanta, jednako kao što je Jupiter u *Amfitrionu*. Međutim, kako dalje navodi, Negromantova uloga ima dvojaku funkciju: „ona je naime istodobno i obznana imaginarne iluzije ženine vezanosti za neko konkretno tjelesno obličje, a opet i slika ‘transcedentnog’ posrednika u jezičnom ugovoru između muškog i ženskog lika“ (*ibid.*).

Sljedeća tema o kojoj autorica raspravlja dotiče se ega i motiva dvojništva u obje drame. Kao što se u Plautovoj drami *Sosija* susreće s dvojnikom Merkurom, tako se i u *Arkulinu* istoimeni lik komedije susreće s Negromantom koji je poprimio njegov oblik. Arkulin je kao i Amfitrion čovjek super-ega, on se često hvali i razmeće se svojom hrabrošću, stoga Čale Feldman postavlja sljedeće pitanje: „Kako će Držićev Arkulin biti prisiljen da to primijeti i spozna da mu je jastvo temeljno otuđenje?“ (*ibid.*: 74). Na isti način kao što je i Sosija spoznao da mu je jastvo temeljno otuđenje – njegovim susretom s Merkurom, odnosno svojom zrcalnom slikom. Međutim, Arkulinov susret sa svojom zrcalnom slikom, Negromantom, ostavlja ga nepokretnim i prisiljava ga da bude nazočan sklapanju braka u njegovo ime te krađi njegova identiteta. Do potpune depersonalizacije dolazi na kraju kada se sluga Kučivrat

prikloni Negromantovoj prikazi Arkulina, napustivši svoju ulogu slike, naime onoga tko priskrbljuje „priznanje“ gospodarova jastva, i prepustivši onemoćalu „neman“, pobješnjela Arkulina, da kuka kako „njegovom kućom njetko zapovijeda“, te da zapomaže nad svojom bijedom i žali za negdašnjom snagom (*ibid.*: 76).

Snježana Paušek-Baždar analizirala je djelo u kontekstu neoplatonizma. Neoplatonička obilježja u komediji ogledaju se u liku Negromanta, čarobnjaka koji magijom Arkulinu oduzme kuću, a kasnije i preuzima njegov oblik kako bi na prevaru sklopio brak s

Ančicom. U vremenu u kojem Držić djeluje dolazi do obnavljanja antičke baštine pa su tako negromanti okarakterizirani kao magi koji, osim uloge duhovnog čarobnjaka, imaju funkciju prosvjetitelja i pedagoga (Paušek-Baždar 2010: 206-208). Dok se u Novakovoj interpretaciji Negromanta skrila sama vlast, Paušek-Baždar analizirajući spomenuti lik uočava njegovu prosvjetiteljsku i pedagošku funkciju: „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“ (*ibid.*: 211). Nakon Negromantova djelovanja pohotni i lakomi Arkulin se mijenja – on postaje zahvalan i odlučuje zaboraviti sve što mu se dogodilo.

4.3. *Skup*

Eruditna komedija *Skup* u pet činova, pisana prozom, nastala je prema predlošku komedije *Aulularia* Tita Makcija Plauta. Sačuvana je u *Rešetarovu rukopisu* iza *Grižule* i *Tripče de Utolče* te joj nedostaje završetak. Godine 1555. prikazana je na piru Saba Stjepanova Palmotića i Nike Crijević „no ta godina nije sigurna, budući da se tijekom korizmenog ožujka nije pirovalo, a u određivanju točne godine pira ne pomaže ni bračni ugovor (sklopljen 22. V. 1553) jer u njemu nije navedeno za koje će vrijeme Sabo vjerenicu povesti svojoj kući“ (Tatarin i Novak 2009: 724). Pretpostavlja se da ju je izvela *Njarnjas-družina* koja se spominje u samom prologu komedije. Prolog je važan ne samo zato što navodi predložak djelu i što spominje glumačku družinu već i zato što donosi Držićev sud o onodobnom kazališnom ukusu. Držić je u njemu potvrdio omiljenost žanrova u kojima su se obrađivale pastoralno-mitološke teme, posebice zanimljive ženama, ali je otkrio i svoje književne ambicije. Iako je i sam pisao pastorage, njegov opus potvrđuje da je ipak bio priklonjeniji proznim komedijama u kojima je tematizirao društvene probleme (*ibid.*: 728–729). Izgubljeni završetak komedije nadopisao je Mihovil Kombol.

Glavni motivi komedije oko koje se konstruira fabula jesu motivi zlata i škrtosti starca Skupa koji je pronašao blago te ga čuva u *muncjeli* (sud za vodu). Otkad je pronašao blago, Skup postaje paranoičan i sumnjičav na sve što se oko njega događa. Namjerava udati svoju kćer Andrijanu za starca kako ne bi morao dati miraz. Budući da se želi riješiti svoje kćeri, obećaje ju Zlatom Kumu koji ju pristaje uzeti bez prćije. Međutim, u Andrijanu je zaljubljen mladi Kamilo koji je užasnut činjenicom da će se Andrijana udati za njegova ujaka pa odluči glumiti smrtnu bolest. Zlati Kum priprema sve što je potrebno za pir, a Skup odlazi u crkvu i sakriva posudu s blagom u grob. Munuo, Kamilov sluga, koji je cijelo vrijeme pratio Skupa, krade mu blago te odlazi prosi Dživinu služavku Grubu u koju je zaljubljen. Kamilo želi otkriti Skupu da su se on i Andrijana zaručili pa dolazi do nesporazuma jer Skup misli da Kamilo govori o njegovom blagu. Munuo želi napustiti Kamila jer je sada bogat te ga Pjerić, shvativši da nešto skriva pod odjećom, odvodi Kamilu. U međuvremenu, Kamilo uspijeva objasniti Skupu kako je zaručen s Andrijanom, a Zlati Kum odustaje od ženidbe. Skup u tome trenutku pomahnita te Zlati Kum predlaže da ga svežu. Ovdje se komedija prekida, tj. završetak u rukopisu nije sačuvan.

S komparatističkog aspekta, djelu su pristupili Milivoj Šrepel (1890) i Vatroslav Jagić (1900). U svojoj iscrpnoj analizi, većinom prepričavajući fabulu, Šrepel je pomno uspoređivao Držićeva *Skupa* i Plautovu *Aululariju* te je djelo doveo u vezu s komedijom *La Sporta* talijanskog pisca Giovanbattiste Gellija. Šrepel je došao do zaključka da je Držić neke motive preuzeo iz talijanske komedije, ali i da se nije, uočivši lokaliziranost djela te tu i tamo razlike u fabuli, „ropski povodio ni za Plautom ni za Gellijem“ (Šrepel 1890: 235). Međutim, Vatroslav Jagić je u svojoj analizi opovrgnuo Gellijev utjecaj na Držićevu komediju tvrdeći kako se „*Skup* dubrovačkog pjesnika Marina Držića smije ubrojiti među najuspjelije imitacije i preradbe *Aulularije* u XVI. stoljeću i da kao takav zaslužuje svoje mjesto u poredbenoj književnoj povijesti“ (Jagić 1900/2008: 80).

Franjo je Čale književnostilističkim postupcima analizirao u *Skupu* monologe mnogih likova, a ponajviše solilokvije samoga Skupa. Motiv zlata jedna je od najznačajnijih sastavnica Držićevih djela. Skupova opsesija zlatom, njegova izoliranost i nemogućnost komunikacije s ostatkom svijeta na stilskoj se razini očituje u njegovim monolozima. Ono što se uočava u njegovoj intonaciji jest „apsolutnost misli izraženih parataktičkim rečenicama odnosno jukstapozicijama dijelova rečenica, u kojima se očituje više literaran nego razgovorni ritam“ (Čale 1987: 108). No te jukstaponirane rečenice ne izražavaju samo litetarni ritam, nego i Skupovu tjeskobu koja se „otkriva u nervoznoj, ubrzanoj, afektivnošću nabijenoj autoispovijedi“ (*ibid.*: 109). U trenutku kada Skup govori Varivi i Andrijani: *Vidim vas, sve vas vidim!* Čale ukazuje da se zamjenicom *svi* u muškom rodu i množini ističe otuđenost od bližnjih i zajednice – starac u svojoj kćeri i služavki ne vidi bliske osobe već neprijatelje koji mu žele oteti blago. Isto tako impersonalni oblici glagola, vidljivi u Skupovoj replici: *Muči se sada*, tvrdi Čale, „odaju lakomčevu psihologiju (moglo bi se reći: psihozu), jer sve što je u vezi s njegovim tezozom kojim je opsjednut dobija [*sic!*] apsolutne, univerzalne i fatalne dimenzije“ (*ibid.*). Nadalje, u replici glavnoga lika *Amor nije amor, zlato je amor* ogleda se antipetrarkistička polemika, to jest izrugivanje književnim protivnicima. Tu je antipetrarkističku polemiku, smatra književni povjesničar, Držić „povezao i s radnjom ove komedije; govoreći o zlatu nesmiljenom je izravnošću sentenciozno izrekao pravu definiciju ljubavi u društvu u kojemu je živio“ (*ibid.* 111). Također se u Skupovu solilokviju¹⁴ iz sedmoga prizora prvoga čina može uočiti utjecaj Machiavellijeva *Vladara* budući da je u monologu formulirana pesimistička vizija ljudi

¹⁴ Citiram ključni dio Skupova monologa: „Prijatelji od današnje dobi, dokle im se menestra, dotle te ljube; kad nije veće što menestrat, i ne znaju te“ (Držić 2015: 145).

kao *svjetine*. Ono što je karakteristično za Čalinu književnostilističku interpretaciju Skupovih monologa jest to da ih ne dovodi u vezu s autorovom biografijom kao što će to učiniti Slobodan Prosperov Novak, tvrdi Franić Tomić (2011: 243). Međutim, kada analizira lik Dživa i njegov monolog¹⁵ u osmom prizoru četvrtog čina, u kojemu govori o ljudima „naravi tihe“ i ljudima „naravi tvrde“, Čale ga interpretira u kontekstu urotničkih pisama:

Dživove su misli nastale u istom raspoloženju u kojemu je humanist i nad svojim društvom superioran, ali politički nemoćan i nepraktičan intelektualac i umjetnik napisao Negromantov prolog *Dundu Maroju*, a njihova tobožnja moralizatorska općenitost samo je veo koji će Držić skinuti tek kao izopćenik i urotnik izlijevajući dugo skupljanu žuč i otkrivajući na koga je mislio dok je pisao, otkrivajući književnoj povijesti ono što su njegovi obaviješteni gledaoci lakše raspoznavali nego potomci s posve drugačijim iskustvima (Čale 1987: 116).

Ključno mjesto Držićeve komedije u svojoj knjizi *Planeta Držić* Slobodan Prosperov Novak pronalazi u Skupovim riječima koje lik izgovara u petom prizoru četvrtoga čina:

Ajme, ruinan sam čovjek! Uhiti, drži! Smijeju se! (Držić 2015: 173).

Upravo je u tom trenutku „iza Skupa provirio onaj koji je u scenskom vremenu morao ući u Skupovu masku“ (Novak 1984: 109). Skup za Novaka nije samo običan lik preuzet iz Plautove komedije. Kao što se u liku Arkulina nalazila piščeva figura, tako se, koristeći se Novakovom terminologijom, u *rukopisu Skupa*, odnosno u liku istoimene komedije, ponovno pronašao sam Držić. Ovdje je *rukopis vlasti* u lik Skupa upisao pisca i natjerao ga da proizvodi vlastitu ugroženost pri čemu se na Skupa okomljuju oni koji su na sceni, ali i oni koji iz grada gledaju k sceni. Međutim, razlika između ta dva lika jest u tome što Arkulin uspijeva verbalizirati svoju patnju dok je škrti starac Skup konzistentan u svojoj monomaničnosti. Stoga autor navodi: „Nije dakle ispravno u Skupu, a tako se ovaj lik često otčitavao, samo zato što mu je u igri stavljen plašt škrtosti i monomaničnosti, vidjeti

¹⁵ Citiram Dživin monolog: „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, 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 ljudi; 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 nepravni, 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. [...]“ (Držić 2015: 175–176).

prototip ludih nakaza iz dvora“ (*ibid.*: 113). Također pridaje velik značaj prologu kojega izgovara Satir jer u njemu dolazi do demarkacije prostora scene i grada:

... i tko hoće znat koji je ovo grad koji se ovdje vidi, ovo je Njarnjas-grad, Njarnjasi ga su zidali, Njarnjasi ga gospoduju, Njarnjasi mu su i zakone dali. U ovom se gradu ide u kapah, u plaštijeh; u ovomu je gradu svaka liberta (Držić 2015: 139).

Satir u prologu objašnjava etimologiju riječi *njar* što znači „sto, pristolje, gospoство“, a što u sebi sadrži političke, ali i socijalne konotacije. Novak smatra da „Držić ovdje u *Skupu* nedvosmisleno potvrđuje dvojnost grada i njegove redukcije riječima iz kojih je u publici bilo razvidno kako su kape i plaševi, kao scenske oznake glumaca, ujedno i „scenske“ oznake upravljača grada“ (Novak 1984: 20).

Monologe je u Držićevoj komediji analizirala i Dunja Fališevac. Držićevi se solilokviji mogu podijeliti na dva tipa. Prvi oblik kraćih replika karakterizira „dijalogiziranje monologa“ – likovi navode riječi nekog drugog lika – te na taj način prestaju biti monolozi jer se u liku ostvaruje svojevrsno višeglasje, dok drugi oblik čine duži reflektivni segmenti u kojima pojedini likovi iznose razne svjetonazorske koncepcije (Fališevac 2010: 241–242). U potonjim je iskazima književna historiografija pronalazila trag samoga autora i dovela ih u vezu s urotničkim pismima – što je posebice bilo vidljivo u interpretaciji Frana Čale. Analizirajući Dživin monolog, kao i prethodno spomenuti autor, Fališevac napominje da se u takvim tiradama ne krije Držićev biografski iskaz ili osuda dubrovačke oligarhije, nego da one imaju važnu funkciju unutar komediografske strukture čineći je dijalogičnom i bogatijom (*ibid.*: 243). Držićevi dijalozi i monolozi, prema autorici, u funkciji su oblikovanja radnje koja se temelji na raznim sukobima, ali su istodobno i u funkciji portretiranja likova, to jest njihovih karaktera, te svojim višeglasjem, polifonijom u bahtinovskom smislu, omogućuju likovima da o određenim problemima govore s raznih aspekata i pogleda na svijet (*ibid.*: 244).

O Držićevu antipetrarkizmu,¹⁶ kao ironizaciji ljubavne lirike visokoga stila, koji je najčešće povezan s komikom lika ili komikom situacije, te kao jednim od autorovih komediografskih i dramaturških sredstava, pisao je Tomislav Bogdan. Bogdan ironizaciju

¹⁶ Bogdan napominje: „Važno je istaknuti kako se antipetrarkizmom ne bi smjelo, premda se to često čini, neselektivno smatrati sve ono što je drugačije od petrarkizma, dakle nepetrarkističko, već samo ono što ga ismijava ili osporava, najčešće putem burleske, odnosno parodije, ili pomoću otvorena, programatskog opovrgavajućeg tematiziranja“ (Bogdan 2009: 64).

ljubavnog jezika u komediji *Skupu* pronalazi u liku Kamila, primjerice u prvom prizoru petoga čina:

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. Ajme, Andrijana dundova ima bit! Toj će bit, toj neće bit; to neću da je, da znam život izgubit. Moja je, meni je obećala, ne more veće njegova bit. Ah, je li tko? Munuo krudeli, nije te! (Držić 2015: 179).

Stoga navodi kako je Kamilo tip komičnog zaljubljenika čija se komičnost očituje u hipertrofiranom ljubavnom izražavanju, a njegova se komika ostvaruje kao parodija ljubavnoga govora, pri čemu se u navedenom ulomku parodija odvija na stilskoj razini – gomilaju se stilemi i petrarkističke antiteze (Bogdan 2009: 69–70). Antipetrarkizam se u književnoj historiografiji nastojao pročitati i u staleškome ključu u kojemu bi se petrarkizam odnosio na dubrovačku oligarhiju, no Bogdan ne prihvaća takvo interpretativno stajalište gdje bi se parodija prevela u satiru, već u ironizaciji ljubavnoga diskursa uviđa prije svega unutar književne veze (*ibid.*: 76).

4.4. *Hekuba*

Hekuba je prva hrvatska renesansna tragedija, u pet činova s nejednakim brojem dramskih prizora, koju je 29. siječnja 1559. godine prikazala *Družina od Bidzara*. Do recentnih se istraživanja smatralo da je Malo vijeće tragediju dvaput zabranjivalo – prvi put 9. ožujka 1558. godine, kada je vijeće družini plemića zaprijetilo kaznom od pedeset perpera ako tragediju prikažu, štoviše i da ju netko drugi prikaže, te drugi put 21. svibnja iste te godine kada su otkriveni i motivi zabrane. Naime, navodi se da je razlog zabrane uznemirujuća fabula – *quae turbulentia est* (Rafolt 2009b: 304). Taj po svemu sudeći pogrešan i zastario podatak kasnije će se u analizi osvijetliti prema novijim istraživanjima.

Djelo, za koje se vjerovalo da pripada Mavru Vetranoviću, a čija je atribucija riješena otkrićem šibenskoga rukopisa, zapravo je slobodniji prijevod Dolceove tragedije *La Hecuba* (1543), nastale prema Euripidovu predlošku. Rafolt napominje kako su gotovo sve tragedije u književnoj kulturi starog Dubrovnika prijevodi talijanskih predložaka te da je u starijim književnim razdobljima književni prijevod smatran istovrijednim s izvornikom i rezultatom autorove nadogradnje (Rafolt 2007: 119–120).

Tragedija započinje prologom koji izgovara Sjen Polidora, Hekubin sin kojega je zbog zlata ubio tracijski kralj Polinesto, te, u funkciji naratora, nagovještava tijek dramske radnje. Hekuba, bivša trojanska kraljica koja se nalazi u zarobljeništvu, saznaje da joj je kćer Poliksena osuđena na žrtvovanje. Ona počinje razmišljati o osveti nakon što dozna da joj je kći žrtvovana, a sin ubijen. Spretno namamljuje Polinesta i njegove sinove u šator s trojanskim ženama gdje ga ona osljepljuje, dok mu trojanske žene ubijaju sinove, te na kraju pred Agamemnonom uspješno opravdava svoj čin.

O odnosu Držićeve tragedije prema Euripidovu predlošku pisao je Miljenko Majetić (1964). Ne slažući se s tvrdnjom Franje Petračića (1867: 3–10) da od Držićeve tragedije nije nastalo ništa dobra, kao i s tvrdnjom Armina Pavića (1867: 3–11) da je preradom pokvarena jedna od ljepših Euripidovih tragedija, Majetić je analizirao *Hekubu* služeći se grčkim originalom, latinskim prijevodom Erazma Roterdamskog i talijanskom preradom Lodovica Dolcea. Prema dotadašnjim istraživanjima koja su utvrdila da Držić nije poznavao grčki original, nego da je prenio Dolceovu iskvarenu inačicu Euripidove *Hekube*, došao je do suprotnog zaključka. Uspoređujući navedena izdanja djela, dokazao je kako je Držić prevodio i prerađivao Dolceovo djelo, ali i da je ponegdje služeći se latinskim prijevodom, ako ne i grčkim originalnom, prevodio Euripidove stihove, stoga smatra kako

Hekuba „više nije samo Euripidova jer joj je Dolce promijenio duh i oblik, a Držić je od Dolceova pjesnički beznačajnoga komada, uz neke dramatruške preinake, stvorio značajan poetski tekst“ te da bi trebalo „govoriti o Držićevoj *Hekubi* prema Euripidu i Dolceu“ (Majetić 1964/2008: 320).

Na pitanje zašto je Držić poslije niza izvanrednih komedija odlučio raditi na tragediji, pokušavao je odgovoriti Frano Čale koji je o *Hekubi* govorio kao o potvrđi Držićeve manirističke orijentacije i kao zadnjoj reakciji na dubrovačku vladu prije urote. Autor ponekad odstupa od književnostilističke metode u svojoj analizi te interpretira socijalne elemente u tragediji. Tvrdi kako su Držića sadržajem privukli često pjesnički beznačajni Dolceovi stihovi koji su se slagali „s njegovim pogledima na život, a posebice s predurotničkom raspoloženjima, i on im zato poklanja posebnu pozornost, proširuje ih i daje im precizniju i pregnantniju određenost“ (Čale 1987: 129). Čale u Držiću vidi manirističkog pisca čija je jedna od odlika zaoštavanje nerazrješivih protuslovnosti života te napominje da Držić na zbilju više nije mogao reagirati smijehom, odnosno komedijom, već tragedijom. Jedna od bitnih odrednica Držićeve tragedije očituje se u problemu dvostrukoga morala, to jest u sukobu između privatnog morala i državnih interesa. Prema tome, u *Hekubi* bi trebalo uočiti simboliku u tragičnoj sudbini glavne junakinje čiju su patnju uzrokovali državni razlozi. Koristeći se šibenskim rukopisom pri analizi *Hekube*, kojega je 1933. godine Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti u Zagrebu otkupila od Zorke Skočić iz Šibenika, upozorava na posebne znakove pored odabranih stihova za koje smatra da su imali određenu funkciju, odnosno uočava kako su označeni stihovi karakteristični po misaonom sadržaju i moralnoj poučnosti, na temelju čega donosi zaključak da im je cilj bio upozoriti na njihovu važnost ili ih na neki način odvojiti od ostatka teksta. Kao moguć odgovor na prethodno postavljeno pitanje „zašto je Držić kao epilog svome stvaranju složio *Hekubu*?“, Čale pronalazi upravo u tim markiranim stihovima i tvrdi kako se „u njihovu smislu zrcali Držićeva interpretacija i moralna osuda dubrovačke zbilje, kakvu će pjesnik za koju godinu otvoreno iznijeti u toskanskim pismima Cosimu Medicejskom“ (*ibid.*: 140). Tako, primjerice, izdvaja stihove preko kojih Držić, prema njegovu mišljenju, cilja na državničko opravdanje zločina:

Gospostvo tuj gine, a ludos tih sudi
gdi časti ne čine vridnosti od ljudi;

a s vridnim nevidni upored gdi stoje,
pokonji toj su dni države svakoje. (2006: 82, stihovi 903–906)¹⁷

Zatim izdvaja stihove koji ističu odgovornost vladara koji ne bi smjeli zlorabiti zakon:

U ruke vam na svit pravda je, zakon dan,
bez vas se sahranit ne more pravedan;
činite, kim doli dano je vladati,
da se prav ne boli i da prav ne pati.
Er ako zloba uz vas vladaoce moć steče,
slatki mir, pokoj vās od ljudi uteče;
već drago na saj svit vesel'je i rados
meu ljudmi neće bit, ma dresel'je i žalos.
Pravednu sahrana gdi da se bude nač
kad pravde izbrana sila se bude zač? (*ibid.*: 118, stihovi 1956–1965)

Slobodan Prosperov Novak tražio je u *Hekubi*, kao i u prethodno analiziranim eruditnim komedijama, određene mehanizme moći i subverziju vlasti u kontekstu urotničkih pisama. Njegovo je mišljenje da je tragedija bila zabranjena zato što je njena radnja uznemiravala vlast samu. Ista je ta vlast gledajući izvedbu na sceni gledala svoje zrcalo ili je promatrajući publiku donosila određene zaključke vezane uz sebe samu pa tako i uz situacije u samome Gradu, no za nju je najbitnije bilo da svojim tijelom nikada ne stupi u prostor predstave (Novak 1984: 132). Držić je *Hekubom* na scenu doveo junaka moderne tragedije koji se razlikuje od antičkoga po tome što se u njemu gube odrednice obitelji, države i sudbine te je taj junak slobodan sam po sebi bio upravo podložan da predstavlja apsolutnog moćnika ili u ovome slučaju da se na sceni izravno prikaže dubrovačka vlast. Prema tome, za Novaka je *Hekuba*

presudni lakmus o odnosu rukopisa vlasti s Držićevim kazalištem, lakmus koji se temelji na obratu: rukopis vlasti više ne 'piše' teatar s drugima na sceni kojoj je vlasnik, nego je pisac predložka prisilio rukopis vlasti da upiše samoga sebe na sceni, da postane u igri transparentan svačijem oku, da postane dramski diskurs (*ibid.*: 134).

Jednostavnije rečeno, prema Novaku, kneževi, odnosno vlast, ili dvadeset nakaza, slabića i kukavica iz Dvora kako ih oslovljava Držić u svojim pismima toskanskom vojvodi, gledajući tragediju koja se odvijala na pozornici znala je da u tom trenutku gleda

¹⁷ Citati iz *Hekube* navedeni su prema izdanju *Tragedije XVI. stoljeća*.

sebe samu te da je ona gledana od strane drugih, između ostalog i od običnog puka. Držić je postao opasnost za *rukopis vlasti* jer sada se vlast, koja je dosad uživala povlašten položaj i kontrolirala svaki aspekt scenske izvedbe, a koja se u ovome trenutku prvi put popela na scenu, preslikala s pozornice na Grad i postala vidljiva svima. Stoga Novak u tragediji vidi Držića kako nagovješta firentinsku urotu kada napominje da je slijepi Polinesto „otvorio diskurs Držiću koji će iz njegovih usta izgovoriti četiri ključne riječi cijele *Hekube*, rečenicu koja sluti Firenzu i urotu! Ona glasi: *Što nećeš, bude toj!* To je trenutak u kojem oslijepljeni Držić u oslijepljenu teatru poručuje moćnicima da će čuti i vidjeti još i više i još gore“ (*ibid.*: 139).

Leo Rafolt polazeći od samoga teksta, i ne uzimajući u obzir sociopolitički aspekt djela poput Čale i Novaka, analizira *Hekubu* stavljajući naglasak pritom na karakterizaciju likova, dramsku radnju kao i na dramaturške posebnosti Držićeve tragedije u kontekstu senekijanskog tipa dramaturgije. Elementi senekijanske dramaturgije ogledaju se u motivima nasilja, ubojstava i krvoprolića, poput infanticida, matricida i patricida, ali i u retoričnosti. Upravo bi te nasilne motive, prema Rafoltu, „trebalo smatrati i *zaštitnim znakom* senekijanskih tragedija uopće“ (Rafolt 2007: 350). Nasilje se u tome tipu tragediografije ostvaruje u dva oblika – retoričkom i performativnom. Performativno nasilje je najizraženije jer se odnosi na prikazu ubojstava i krvoprolića koje ne mora uvijek imati obilježje *nefasa*¹⁸ niti on mora biti nužno ostvaren, već bijes može biti i odglumljen. Retoričko nasilje iskazuje se u govoru likova koji se služe agresivnom retorikom popraćenom naglašenim osjećajima tuge i bijesa što na kraju dovodi do *nefasa*. Rafolt ističe kako su „rimske retorike govorništvo uspoređivale s glumačkim umijećem, pri čemu se ponajviše ističe govor glumčeva tijela (*sermo corporis* ili *eloquentia corporis*)“ (*ibid.*: 351–352). Oba oblika nasilja ostvaruju se i u Držićevoj *Hekubi*. U samome prologu što ga izgovara Sjen Polidora mogu se zapaziti brojni motivi krvoprolića, primjerice, spominje se kako je Polinesto ubio Polidora ili kako je Ahilej ubio Hektora. Osim što se u njemu niže katalog krvoprolića, prolog je važan iz još jednog razloga, a to je što sadrži ključni motiv koji je pokretač dramskog sukoba, to jest motiv zlata. Prizori nasilja prisutni su i u

¹⁸ Citiram: „Pojam *nefas* preuzet je iz rječnika rimskoga prava i pretežito označava zločin koji se u potpunosti razlikuje od uobičajena zločina (*scelus*), zatim koji redovito izmiče pravu i koji liku naposljetku omogućava preobražaj u čudovište (*monstre*). Takvim se tipom zločina (*le crime inexpiable*) klasično rimsko pravo zapravo i ne bavi. Takav je zločin pravno isključiv, čudovištan, te ga zato možemo smjestiti jedino na granice ljudskosti“ (Rafolt 2007: 341).

scenama Poliksenina žrtvovanja, ali i u posljednjemu činu kada Hekuba svojom lukavošću osljepljuje Polinesta, uzrokujući pritom i smrt njegove djece.

Kada govori o protagonistima tragedije, Rafolt navodi kako su oni „dinamički ili otvoreni, višedimenzionalni ili transpsihološki likovi“ te da su „društveno profilirani, što nerijetko uvjetuje njihova vlastita dramska pretpriča“ (*ibid.*: 134–135). Tako Hekuba od zarobljenice i bivše trojanske kraljice postaje ubojica, no njen se višedimenzionalan karakter najviše ističe u sukobu između privatnoga i javnoga. Nadalje, lik Agamemnona u tragediji ima funkciju presuditelja kada Hekuba pred njim nastoji opravdati svoj čin čime se aktivira princip *deus ex machina*. Agamemnon opravdava Hekubin čin, ali ne opravdava Polinestov jer je radio u svoju korist, a ne na slavu grčkog naroda. Polinesto je u tragediji okarakteriziran kao okrutni despot lišen obilježja senekijanskoga vladara. On je, Rafoltovim riječima, „primjer(ak) renesansnog ubojice i lakomca, oblikovan gotovo tipski, odnosno bez mnogo individualnih karakteroloških obilježja“ (*ibid.*: 136). Kor i semikor također imaju bitnu poziciju unutar tragedije, oni su u funkciji idealizacije ili poopćavanja, estetske derealizacije te izražavaju općevažne stavove (*ibid.*: 138). Treba spomenuti i motiv sna što ga Hekuba sanja. Njegova je važnost u tome što anticipira buduće događanje i djeluje gotovo proročki jer će u snu junakinja predvidjeti smrt svoje kćeri Poliksene. Hekuba je, tvrdi Rafolt, „autorski favorizirana“ što se može uočiti strategijom „manipuliranja perspektivom“ (*ibid.*: 140). To se posebno očituje u posljednjemu činu kada Hekuba svojim informacijskim viškom namamljuje Polinesta u šator gdje mu iskopa oči, dok mu trojanske žene ubijaju djecu. Međutim, Hekubine su replike kada sazna za sudbinu svoju djece okarakterizirane emocijama tuge i jada, ali i srdžbom i bijesom, no ona „simulira senekijansku tugu, pretvara se kao da ne može kontrolirati vlastite osjećaje, na trenutak se smiruje, uvlači Polinesta u klopku i na taj način osvećuje živote svoje djece“ (*ibid.*: 141).

Lada Čale Feldman u svojoj knjizi rasprava o Držićevim dramama također dovodi u pitanje Čalino i Novakovo čitanje tragedije preko urotničkih pisama, osobito njihovo ne traženje problema unutar samoga teksta. Polazeći od samoga teksta i uspoređujući ga s Euripidovim i Dolceovim predloškom, autorica, oslanjajući se na psihoanalizu, analizira dramaturške posebnosti Držićeve tragedije istovremeno uočavajući u kojoj se mjeri Držić povodio za spomenutim autorima, a u kojoj mjeri je preuzete motive proširivao ili pak dodavao nešto svoje. Zapaža kako u liku Hekube dolazi do teškoće iskazivanja, ponajviše u njenim stalnim prosvjedima da joj nedostaje snage da govori ili da je ne čuju, međutim

dok Euripidova Hekuba očajava te propovijeda o „govoru“ koji treba usavršiti, a Dolceova spominje čovjekovu nuždu da se nauči „umijeću uvjeravanja“, Držićeva zadobiva leksički i retorički zamah (Čale Feldman 2012: 116–117). U *Hekubi* također prevladava naglasak na tjelesnosti koji se ostvaruje u odnosu majke i njezine djece, vidljivim napose u tjelesnim, erotskim i krvnim motivima poput „sisanja mlijeka“, „prsiju koje u trudu nose“, „usana medenih i slatkih što daju cjelove“, „oplakivanja mrtve kćeri krvavim suzama“ reflektiranim u Polikseninu oproštaju od Hekube. Važno je napomenuti kako tih stihova u Euripida nema, dok se u Dolcea ti motivi ponegdje podudaraju. Držić naglašava i element ženske osvete više od Euripida i Dolcea. Dok Euripidov i Dolceov Polinesto proklinje žene nazivajući ih „prokletnicama“ i „bezbožnim ženama“, Držićev lik bestijalno niže katalog pogrdnih epiteta u kojima optužuje žene, između ostaloga, za čarobnjaštvo, nazivajući ih „zlim krvnicama“, „zmijama“ i „psicama vrlim“. Podudarnost s Euripidom može se uočiti i na polju semantičkih suprotnosti svjetla i mraka, ali se i u ponekim odstupanjima, kakvih se ne pronalazi kod grčkog i talijanskog autora, ogleda Držićeva originalnost, na primjer, evokacija „svitlosti sunčane“ kao jamca života. Nadalje, Držićeva novina je u tome što je unio pastoralne elemente u intermedije koji su, tvrdi Čale Feldman, povezani s „metateatarskim silnicama piševa opusa, propitivanjima i sudarima literarnih književnih konvencija i uloga“ (*ibid.*: 126). Naime, pastoralni elementi u dodatnome koru što ih je uveo očituju se u pojavi satira i vila koji imaju funkciju sućutnih gledatelja i komentatora dramske radnje. Autorica upućuje i na važnost motiva Hekubina sna i Polidorova prologa kojega je Držić preuzeo od Euripida i Dolcea, ali ga je za razliku od dvojice autora znatno proširio, smatrajući kako onirički aspekt dodatno uokviruje „svekoliku metamorfičnost, prijenose svojstava i simboličkih popudbina, zamjene uloga i porodne granice neprijateljstava i savezništva“ (*ibid.*: 127). Riječ je o prologu kojim Sjen Polidora nagovješta tijek radnje te o snu koji ima proročke karakteristike budući da najavljuje Polikseninu smrt. Uočavajući značaj u Držićevim leksičkim ponavljanjima, metričkim i ritmičkim kombinacijama, srokovnim i retoričkim eufonijama i semantičkim kontrastima, autorica smatra kako u tragediji nema političkih implikacija ili poveznica s urotničkim pismima već

više metamorfičkog, oniričkog, dediferencijacijskog potencijala samoga kazališnog prikaza, koji onemogućuje da razaznamo tko je *nahvao*, a tko *nazbilj*, pa manje prijeti probojem kakva alternativnog političkog poretka ili urote, a više svojom prijetvornom međuzamjenjivošću ontoloških razina i jezičnih iskaza, napose „poganskim“ prkosom ideji jedinstva, identiteta i integriteta jastva koji se u opusu dubrovačkog pisca redovito javlja uokviren aluzivnošću na neizbježnost kazališne mimeze (*ibid.*: 129).

Jedan od najvažnijih radova o *Hekubi*, naslovljen *Držićeve Hekuba između izvedbe i knjige*, napisali su Irena Bratičević i Ivan Lupić. U središtu je njihova interesa, kao i Čalinu, šibenski rukopis Držićeve *Hekube*, preciznije navodni znakovi koji se pojavljuju na marginama teksta, ali se za razliku od njega i Novaka odmiču od interpretacije tragedije preko urotničkih pisama i piščeva političkog angažmana. Njima nije u cilju tražiti u djelu subverziju vlasti ili poveznice s Držićevom urotom, već otkriti što se to događa na marginama šibenskoga rukopisa te kako bi se to moglo reflektirati na (buduća) čitanja Držića. Napominju kako se slažu s Čalom da je svrha znakova u šibenskome rukopisu „na neki način odvojiti stihove od ostatka teksta“, ali se ne slažu da je „svrha tog izdvajanja bila podcrtati Držićevu osebnost“ (Bratičević i Lupić 2013: 80). Autori smatraju kako je posrijedi uobičajena onodobna praksa kojom su se izdvojeni stihovi nudili daljoj čitateljskoj i spisateljskoj uporabi bez obzira na poetiku samoga autora ili kontekst u kojem su se stihovi zatekli.

Bratičević i Lupić ponajprije kritiziraju Novakovo čitanje *Hekube* u njegovoj monografiji *Planeta Držić*. Novak ističe pridjev *turbulenta*, koji se pojavljuje u zapisniku Maloga vijeća, aludirajući na dvostruku zabranu *Hekubine* izvedbe iz 1558. godine kojom bi, prema njegovu mišljenju, djelo sadržavalo subverzine elemente, odnosno kritiziralo dubrovačku oligarhiju, no autori smatraju da taj izraz nije povezan s djelom već opisuje „uzburkano vrijeme koje nije za izvođenje tragedija, a ne uznemirujuću tragediju koja ne bi bila po volji dubrovačkim nakazama“ (*ibid.*: 84). Novakovoj tezi ne ide u prilog niti to što je u zapisniku tragedija neimenovana, stoga se ne može sa sigurnošću utvrditi da je upravo riječ o Držićevoj *Hekubi*. Naime, 21. siječnja 1559. godine, tjedan dana prije izvedbe Držićeve *Hekube*, Vijeće je razmatralo dva prijedloga kojima bi se izvela neka tragedija u dvorani Velikoga vijeća, pri čemu je prvi prijedlog da se izvedba dopusti odbačen, a drugi prijedlog da se izvedba ne dopusti usvojen. Isto je to Vijeće 1554. godine zabranilo da se u Vijećnici izvode komedije, tragedije i maskerate, stoga iz toga podatka autori ukazuju na mogućnost da „su tragedije izvođene u Dubrovniku i prije Držićeve *Hekube*, ali da njihovi tekstovi nisu sačuvani“ (*ibid.*: 85). Iako odobravaju mogućnost da se *Hekuba* dovede u vezu sa zabranom iz zapisnika Maloga vijeća, nisu je skloni tumačiti kako to rade Čale i Novak. Njihovo je mišljenje kako je mala vjerojatnost da bi dubrovački senatori 1559. godine u Vijećnici gledali dramu koju su 1558. godine zabranili zbog subverzivnih elemenata te im se ne čini

da se zanimanje jedne *plemićke* družine [...] za Držićevu *Hekubu* može lako, ili bilo kako, pomiriti s vizijom dubrovačke političke stvarnosti prema kojoj bi pokvareno vladajuće plemstvo bilo neproblematično suprotstavljeno nekoj zamišljenoj zajednici potlačenih kojima bi Držić u *Hekubi* davao politički relevantan glas (*ibid.*: 87).

Autori se zatim osvrću na stihove¹⁹ koje Čale izdvaja prilikom svoje interpretacije i dovodi u vezu s urotničkim pismima. Uočavaju kako njegovu citatu prethode četiri Hekubina stiha, također istaknuta posebnim znakovima, čije značenje okreću od moćnika, a koja se prije svega utječu Bogu, kritizirajući pritom na taj način njegov analitički pristup tvrdeći da je „širina misli i tema [...] tolika [...] da se iz tih stihova lako može izvući upravo onakav Držić kakvog je kritičar zamislio da bi u drami trebao naći“ (*ibid.*: 90). Njegovu čitanju *Hekube* suprotstavljaju tumačenje Matthäusa Heuslera iz 1554. godine, dakle razdoblja u kojemu je Držić djelovao, prevodio i prerađivao spomenutu tragediju. Heusler tumači djelo tvrdeći kako je sreća nestalna, da se u liku Polinesta (Polimestor kod Euripida) ogleda ljudska lakomost, ali i da tragedija pokazuje za što je sve sposoban ženski rod te smatra da je žensko spletkarenje glavna tema tragedije. Bratičević i Lupić među označenim stihovima pronalaze upravo one koje se odnose na žensko spletkarenje, a koje Čale u svojoj analizi ne izdvaja, stoga postavljajući pitanje gdje bi se u njima mogao vidjeti Euripidov, a gdje Držićev glas, nude odgovor kako ti stihovi „funkcioniraju prije svega unutar strukture *drame*, a tek onda unutar neke zamišljene strukture *autora*“ (*ibid.*: 92).

Kritizirajući Čalinu tezu da je Držić odabrao *Hekubu* kako bi reagirao na vlast moćnih te da je, povodeći se tvrdnjom Lea Košute, poput Lazara de Baïfa preveo djelo da opomene vladare o nepostojanoj svjetovnoj vlasti, autori smatraju kako Čale tragediju „nasilno navlači na političku interpretaciju“ (*ibid.*: 94). Nadalje, napominju kako prevoditelj *Hekube* u ovome slučaju nije Lazare de Baïf, kao što su to utvrdili francuski proučavatelji, nego Guillaume Bochetel. Bochetel, francuski prevoditelj Euripidove tragedije, bio je financijski savjetnik francuskom kralju Franji I., kojemu je uputio uvodnu poslanicu iz *Hekube* u kojoj govori kako je tragedija obmana, ali i da je svrha te obmane da pouči što je dobro, a što loše, te da, budući da ukazuje na nesigurnost i varljivost vremenitih stvari, upozorava vladare da ne bi trebali zloupotrebjavati svoj položaj već se pouzdati u svoju krepost. Dakle, takav pogled na *Hekubu* razlikuje se od Čaline i Košutine interpretacije koja kritizira dvostruki moral, jer takvoj je tragediji namjera vladaru pružiti pouku. Takvo su shvaćanje tragedije koja reflektira nestalnost sreće u životima vladara

¹⁹ Vidi iznad stihove u kojima se ističe odgovornost vladara koji ne bi smjeli zlorabiti zakon.

humanisti preuzeli od Donata i Diomeda, stoga autori tvrde kako takvo poimanje tragedije „sredinom šesnaestoga stoljeća nije izuzetak; ono je pravilo“ (*ibid.*: 96).

Navodne znakove na marginama pored istaknutih stihova u šibenskome rukopisu, koje je Čale tumačio u kontekstu Držićeve urote, Bratičević i Lupić pronalaze i u mnogim izdanjima Erazmova prijevoda Euripidove *Hekube*, ali i u prvom tiskanom izdanju sabranih Euripidovih drama što ih navodi na to da je riječ o prepletenosti stvaralačkih i čitateljskih praksi u ranonovovjekovlju. Potvrdu da je riječ upravo o takvoj praksi pronalaze u Petrarcinu djelu *Secretum*, gdje, kako navode, „Augustin Petrarki savjetuje da uz odlomke koji mu se čine korisnima stavi kuke (*unci*) tako da mu dotične misli – on ih zove *salutares sententie* – ne pobjegnu, nego da tim kukama ostanu pričvršćene u pamćenju te tako dostupne i kad sama knjiga više ne bude pri ruci“ (*ibid.*: 101). Takvi su navodnici iz šibenskoga rukopisa u europskom ranonovovjekovlju bili prisutni svugdje te autori napominju da u tom kontekstu *Hekubini* „stihovi zauzimaju sasvim razumljivo mjesto“ (*ibid.*: 103).

Držićevo okretanje tragediji shvaćeno je kao konačna potvrda njegova političkog angažmana koji je očit u njegovim političkim spisima. Frano Čale, kao što je već spomenuto, postavio je pitanje zašto se Držić nakon uspješnoga komediografskog iskustva okrenuo tragediji; zašto je prevodio kada se mogao okušati u originalnom radu; zašto je izabrao Dolceu i zašto se nije opredijelio, primjerice, za *Mariannu*, najbolje djelo mletačkog autora, nego baš za *Hekubu*? Bratičević i Lupić preformulirali su Čalina pitanja te nude sljedeća rješenja:

Zašto se pisac koji je napisao niz uspješnih komedija ne bi okušao i u tragediji, žanru koji je u to doba bio visoko cijenjen i koji bi piscu priskrbio osobitu pjesničku slavu kako u njegovo doba tako i u budućnosti? Zašto bi se pisac okušavao u tom poslu originalnim radom kad je njegovo shvaćanje pjesničke izvrsnosti i slave neodvojivo od antičkog naslijeđa i kad je kreativna imitacija, a ne originalnost, načelo koje ravna njegovom stvaralačkom praksom? Zašto bi odabrao Dolceovu *Mariannu* kad želi dubrovačkoj publici, i budućnosti, dati Euripida na hrvatskom jeziku, i zašto se ne bi oslonio na Dolceovu adaptaciju Euripida kad mu je ona pružala poticaj i primjer, njemu sigurno pristupačiji i od latinskog i od grčkog teksta? (*ibid.*: 93).

Opovrgnuvši Čaline i Novakove teze, autori dolaze do zaključka kako u tim posebno označenim citatima i sentencioznim odlomcima nije riječ o političkoj aluzivnosti ili u tome da Držićeva tragedija sadrži subverzivne elemente, nego da ti „navodni znakovi na marginama šibenskoga rukopisa govore da je Držić preko Dolceu, Erazma i Euripida,

neodvojivi dio europske književne kulture, u kojoj se ozbiljne, mudre i elegantne stvari mogu izreći i na hrvatskom jeziku“ (*ibid.*: 114).

5. ZAKLJUČAK

Marin Držić 1566. godine odlučio se na urotnički pothvat pišući pisma toskanskom vojvodi Cosimu I. Mediciju i njegovu sinu Francescu. U svojim je pismima razradio detaljan plan kojim bi uz pomoć firentinskoga dvora svrgnuo dubrovački aristokratski režim te bi se uspostavila nova vlast pod patronatom Medicija. Iz svega spomenutog, čini se da toskanski vladari nisu doživjeli Držićev plan provedivim, a njega ozbiljnim predstavnikom neke društvene grupe. Držićeva je urota u književnoj historiografiji bila različito prihvaćena. Doživljaji su se kretali od izdajnika s duševnim nedostacima pa sve do onih koji su nastojali revalorizirati Držićev lik smatrajući da je u pitanju patriotska narav urote.

Otkrićem urotničkih pisama promijenila se slika o Marinu Držiću pa tako i recepcija njegovih djela. Podjelom na *estetički* i *politički* pol književna je historiografija bila priklonjenija potonjem te su se pri interpretaciji njegova opusa retroaktivno upisivali sadržaji iz urotničkih pisama. Time su se zanemarile hermeneutičke i poetičke posebnosti Držićevih drama kao i ne uzimanje u obzir da one nastaju u kulturi retoričkoga gdje je poetika imitacije kreativno načelo stvaranja te da je riječ o unutarknjiževnim i intertekstualnim odnosima. Takva čitanja u sociopolitičkome, materijalnome i kulturnome kontekstu ponudili su prije svega marksistički interpretator Držićevih djela Živko Jeličić, Frano Čale, čije su interpretacije na neki način postale kanonske te se u Držićevim djelima isticao subverzivni karakter, Slobodan Prosperov Novak koji je opusu pristupio s teatrološke perspektive interpretirajući drame od 1548. do 1559. godine u kontekstu urotničkih pisama i odnosa vlasti, ali i Leo Košuta koji je na nekim mjestima u svojoj minucioznoj analizi odviše istaknuo politički karakter *Dunda Maroja*. Nastojeći revalorizirati Držićev lik, Josip Pupačić zalagao se za uklanjanje lijevih i desnih ideoloških atributa. U novije vrijeme, Milovan Tatarin nastojao se odmaknuti od kontekstualizacijskih čitanja te je interpretirao drame otklanjajući njihov subverzivni karakter. Stoga se nije teško složiti s Bogdanom koji smatra kako je ispravnije o Držiću razmišljati kao o književniku koji je pred kraj svojega života zalutao u svijet međunarodne politike i diplomacije, kao o urotniku koji se u svojim urotničkim pismima služio elementima književnih diskursa, a ne kao o piscu koji je u svojim djelima planirao pobunu kojom bi se svrgnula dubrovačka vlast (Bogdan 2015: 27).

Analizom *Dunda Maroja* ustanovilo se nekoliko stvari. Držiću je jedan od utjecaja za eruditnu komediju bio Boccacciov *Dekameron*. Nadalje, opreka *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao* tumačila se kao osuda dubrovačke oligarhije, a ideološko čitanje Živka Jeličića smjeralo je prema tome da u Pometu i Držiću vidi lik revolucionara. Te je ideološke interpretacije nastojao ukloniti Leo Košuta koji je uočavanjem brojnih intertekstualnih veza u prologu Dugoga Nosa dao značajan doprinos držićologiji. Njegovom je interpretacijom dubrovačka vlastela u obrnutom svijetu komedije mogla zaključiti da se *ljudi nazbilj* odnose upravo na njih, ali i on Tripčetin monolog odviše tumači u političkome kontekstu. Frano Čale također je dao značajan doprinos tako što je uočio da se Držić u oblikovanju Pometa služio Machiavellijevim *Vladarom*, ali je svoju interpretaciju doveo u vezu s urotničkim pismima. Prethodnim se tumačenjima suprotstavio Milovan Tatarin koji u opreci *nazbilj/nahvao* ne vidi subverzivni ili politički karakter, nego književnu polemiku. Držić je u prologu Dugoga Nosa govorio o onodobnoj recepciji njegova dramskoga stvaralaštva te je branio žanr i literarni angažman. Čalino tumačenje makijavelizma Tatarin reinterpreтира u kontekstu *antimakijavelizma*. Držić ironizira Machiavellijeve postavke i prekodirava ih u drugi sustav vrijednosti. Novakvu tezu da kod nas koherentne razrade eruditne matrice nikada nije bilo preispitala je Lada Čale Feldman koja je došla do zaključka kako je Držić disciplinirano slijedio talijansku razradu eruditnog modela. Ipak, u Držićevoj komediji ima subverzije, kako je uočio Bogdan, ali je ona prije svega omogućena dramaturškim postupcima. U *Arkulinu* se Držić povodio za Plautovim *Amfitrionom* te iako Novak u liku Negromanta vidi dubrovačku vlast koja proizvodi strah nad Arkulinom, odnosno nad Držićem, Paušek-Baždar upućuje na njegovu prosvjetiteljsku i pedagošku funkciju koja je u vezi s neoplatoničkim koncepcijama. Monolozi u *Skupu* nemaju politički predznak niti se u njima može vidjeti iskaz autora. Oni imaju svrhu unutar same komediografske strukture. U funkciji su oblikovanja radnje i portretiranja likova te polifonijom omogućuju da oni s raznih aspekata iznose mnoge svjetonazorske koncepcije. Također su u funkciji antipetrarkizma, jednim od Držićevih svrsishodnih komediografskih i dramaturških sredstava. Na samome kraju, analizom *Hekube* pokazalo se kako navodni znakovi na marginama šibenskoga rukopisa nemaju subverzivni karakter već je riječ o svaralačkoj i čitateljskoj praksi kojom su se obilježavali stihovi vrijedni pamćenja. Pridjev *turbulentna*, koji stoji u zapisniku Maloga vijeća, Novaku je bio poticaj da u tragediji vidi njen subverzivni karakter. Ipak, taj se pridjev ne odnosi na samu tragediju već na nepogodno vrijeme za izvođenje tragedija općenito. Štoviše, u zapisniku je zabranjivana tragedija neimenovana, stoga se ne može utvrditi da je bilo riječ upravo o Držićevoj *Hekubi*.

Držićevo okretanje tragediji smatralo se potvrdom njegova političkog angažmana, no zašto se pisac, kako su uočili Bratičević i Lupić, ne bi okušao i u tom žanru, visoko cijenjenim u to doba, koji bi mu priskrbio pjesničku slavu?

Naravno, kontekstualizacijska su čitanja u potpunosti legitimna upravo zbog otkrića urotničkih pisama i treba imati na umu da nisu nipošto pogrešna ili manje vrijedna, samo je riječ o drugačijem interpretativnom senzibilitetu, te ih ne bi trebalo, kako navodi Bogdan, „odvajati od ostalih društvenih praksi“ (*ibid.*: 21). Ipak, provedenom analizom vidjelo se do kakvih sve pogrešaka i zabuna povezivanje Držićeve opusa s izvanknjiževnom zbiljom može dovesti ukoliko se zanemari tekstualistički, imanentistički pristup. Na mjestima gdje je uočen subverzivni potencijal najčešće je riječ o unutarknjiževnim i intertekstualnim vezama kao i o komediografskim i dramaturškim postupcima. Mišljenja sam kako se takva čitanja ne bi trebala nametati kao nekakav apsolut, nešto što ne bi trebalo propitkivati, ili kao prijeka potreba u interpretaciji Držićeve opusa, naprotiv, autorovim djelima trebalo bi pažljivo pristupiti kako ne bi došlo do promašenih čitanja i kako se ne bi zanemarile poetičke posebnosti njegovih drama. Do određenoga stupnja i osobno skeptičan prema takvim interpretacijskim polazištima, volio bih ovaj rad završiti pomalo enigmatično, pitanjem što ga je postavio Milovan Tatarin: „Što bi međutim bilo da ne poznamo Držićeve urotničku epizodu, kako bismo tada čitali Pometove monologe?“ (Tatarin 2007: 77). Ili da isto pitanje malo preoblikujemo – kako bi se Držićev opus u cijelosti tumačio da nije došlo do otkrića urotničkih pisama?

SAŽETAK

Teorijski okvir ovoga rada činila je analiza kontekstualizacijskih pristupa i političke subverzivnosti Držićevih tekstova, odnosno razmatrala su se ideološka čitanja književnih povjesničara koja su nerijetko preciznije otkrivala njihove stavove negoli hermeneutičke posebnosti Držićeva opusa. Zbog otkrića njegovih političkih spisa, u Držiću se često tražio revolucionar i buntovnik, a u njegovim djelima subverzija vlasti jer se pjesnik u svojim pismima služi jezikom književnih diskursa, to jest svojih djela, što se u analizi pokazalo pretjeranim budući da je ponajprije riječ o mehanici literarnoga djela, a ne o mehanici moći. Također se u radu nastojalo ukazati na to da je Držićev opus bitno promatrati odvojeno od njegovog političkoga čina. Istaknulo se kako Držićeva djela nastaju unutar kulture retoričkoga u kojoj je poetika imitacije kreativno načelo stvaranja – djela nastaju nasljedovanjem, posuđivanjem i prerađivanjem od drugih autora. Upravo su tu bitnu značajku Držićeva razdoblja pri interpretaciji autorovih djela kontekstualizacijska čitanja često zanemarivala. Književni i politički identitet Marina Držića, jednog od najvažnijih renesansnih komediografa, ilustrirao se na primjeru različitih čitanja eruditnih komedija *Dunda Maroja*, *Arkulina*, *Skupa* te prve hrvatske renesansne tragedije *Hekube* čija je posebnost osvijetljena prema recentnim istraživanjima. Primarno je riječ o čitanjima Živka Jeličića, Lea Košute, Frana Čale, Slobodana Prosperova Novaka i Milovana Tatarina, ali i drugih autora koji ukazuju na dramaturške posebnosti Držićeva opusa. Provedenom analizom, to jest supostavljanjem tekstova spomenutih autora u odnos, zaključilo se kako je na mjestima gdje je uočena subverzija nerijetko zapravo riječ o unutarknjiževnim i intertekstualnim vezama kao i o dramaturškim i komediografskim postupcima.

Ključne riječi: Marin Držić, renesansa, urotnička pisma, kontekstualizacijski pristup, subverzivnost

SUMMARY

The theoretical framework of this thesis was formed by the analysis of contextualizational approaches and the political subversiveness of Držić's writings, i.e. ideological readings by literary historians were analyzed who frequently provided more insight into their own biases rather than accentuated the hermeneutical intricacies of Držić's works. Due to the discovery of his political writings, Držić was often labeled as a revolutionary and a rebel, and in his works subversion of power was sought because the poet uses the language of literary discourses in his letters, that is his works, which proved excessive in the analysis since it is primarily the mechanics of a literary work, and not about the mechanics of power. The thesis also tried to indicate that it is of great importance to view Držić's opus separately from his political act. It was pointed out that Držić's works are created within the rhetorical culture in which poetic imitation is a creative principle of creation – works are created by inheriting, borrowing and adapting from other authors. Precisely this essential feature of Držić's period has been neglected by contextualizational readings in the interpretation of Držić's work. The literary and political identity of Marin Držić, one of the Renaissance's most important comedic playwrights, was illustrated by various readings of the erudite comedies *Dundo Maroje*, *Arkulin*, *Skup* and the first Croatian Renaissance tragedy *Hekuba* in particular, whose distinctiveness has been demonstrated by recent scientific writings. These are primarily readings by Živko Jeličić, Leo Košuta, Frano Čale, Slobodan Prosperov Novak and Milovan Tatarin, but also by many other authors who point out the dramaturgic peculiarities of Držić's *oeuvre*. The conducted analysis, i.e. the juxtaposition of the texts of the mentioned authors, concluded that in places where subversion was observed, it was actually about interliterary and intertextual relations as well as dramaturgical and comediographic mechanisms.

Key words: Marin Držić, Renaissance, Conspiratorial Letters, contextualizational approach, subversiveness

LITERATURA

- Bogdan, Tomislav. 2009. Držićev antipetrarkizam. U: Sava Anđelković – Paul-Louis Thomas (ur.) 2009. *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse: zbornik radova s međunarodnoga skupa, (Pariz, 23.–25. listopada 2008.)*. Zagreb: Disput, 61–78.
- Bogdan, Tomislav. 2010. Ljubavna lirika Marina Držića. U: Nikola Batušić – Dunja Fališevac (ur.) 2010. *Marin Držić 1508–2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenoga skupa održanog 5–7. studenoga 2008. u Zagrebu*. Zagreb: HAZU, 65–85.
- Bogdan, Tomislav. 2015. Kratki spojevi: zamke kontekstualizacijskih pristupa renesansnoj književnosti. U: Krystyna Pieniążek-Marković – Tvrtko Vuković (ur.) 2015. *Transmisije kroatistike: zbornik radova s međunarodnoga znanstvenoga skupa održanog u Poznanju 9. i 10. studenog 2013.* Zagreb: Filozofski fakultet, Odsjek za kroatistiku, 19–36.
- Bratičević, Irena i Ivan Lupić. 2013. Držićeva Hekuba između izvedbe i knjige. *Colloquia Maruliana*, vol. 22, br. 22, str. 77–116. <https://hrcak.srce.hr/101009>.
- Čale, Frano. 1987. O životu i djelu Marina Držića. U: Marin Držić, *Djela*, prir. Frano Čale, Zagreb, 11–168.
- Čale Feldman, Lada. 2009. Dvojnjak. U: Slobodan Prosperov Novak et al. (ur.) 2009. *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 195–198.
- Čale Feldman, Lada. 2012. *U san nije vjerovati*. Zagreb: Disput.
- Držić, Marin. 1987. *Djela*. Prir. Frano Čale. Zagreb: Cekade.
- Držić, Marin. 2011. *Izabrana djela I*. Prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica hrvatska.
- Držić, Marin. 2015. *Izabrana djela II*. Prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica hrvatska.
- Dukić, Davor. 2004. *Sultanova djeca: predodžbe Turaka u hrvatskoj književnosti ranog novovjekovlja*. Zadar: THEMA.
- Fališevac, Dunja. 2010. O dijalogu i dijalogičnosti u Držićevim komedijama. U: Nikola Batušić – Dunja Fališevac (ur.) 2010. *Marin Držić 1508–2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenoga skupa održanog 5–7. studenoga 2008. u Zagrebu*. Zagreb: HAZU, 233–246.

Foretić, Miljenko. 1969. Marin Držić i kazališni život renesansnog Dubrovnika. U: Jakša Ravlić (ur.) 1969. *Marin Držić: zbornik radova*. Zagreb: Matica hrvatska, 233–255.

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

Jagić, Vatroslav. 1900/2008. Plautova *Aulularia* u južnoslavenskoj preradbi iz polovine XVI. stoljeća. U: Nikola Batušić – Dunja Fališevac (ur.) 2008. *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508–2008*. Zagreb: HAZU, 63–80.

Jeličić, Živko. 1961. *Marin Držić Vidra*. Zagreb: Naprijed.

Kolumbić, Nikica. 1969. Boccacciova novela *VIII–10* i Držićev *Dundo Maroje*, u: Jakša Ravlić (ur.) 1969. *Marin Držić: zbornik radova*. Zagreb: Matica hrvatska, 346–365.

Košuta, Leo. 1961/2008. Siena u životu i djelu Marina Držića. U: Nikola Batušić – Dunja Fališevac (ur.) 2008. *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508–2008*. Zagreb: HAZU, 220–262.

Košuta, Leo. 1964/2008. Pravi i obrnuti svijet u Držićevu *Dundu Maroju*. U: Nikola Batušić – Dunja Fališevac (ur.) 2008. *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508–2008*. Zagreb: HAZU, 263–303.

Kravar, Zoran. 2008. Dva kratka priloga o Marinu Držiću. U: Nikola Batušić – Dunja Fališevac (ur.) 2008. *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508–2008*. Zagreb: HAZU, 860–865.

Krleža, Miroslav. 1948. O našem dramskom repertoaru (povodom 400. godišnjice Držićeve *Tirene*). *Djelo*, br. 1, Zagreb, 138–163.

Kunčević, Lovro. 2007. "Ipak nije na odmet sve čuti": Medičejski pogled na urotničke namjere Marina Držića. *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, br. 45, str. 9–46. <https://hrcak.srce.hr/16197>.

Kunčević, Lovro. 2009a. Vinta, Francesco. U: Slobodan Prosperov Novak et al. (ur.) 2009. *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 860.

Kunčević, Lovro. 2009b. Concino (Concini), Bartolomeo. U: Slobodan Prosperov Novak et al. (ur.) 2009. *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 107.

Kunčević, Lovro. 2009c. Urota. U: Slobodan Prosperov Novak et al. (ur.) 2009. *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 837–846.

Kunčević, Lovro. 2015. *Mit o Dubrovniku: diskursi o identitetu renesansnog grada*. Zagreb-Dubrovnik: HAZU.

Majetić, Miljenko. 1964/2008. Euripidov utjecaj na Držića i Bunića. U: Nikola Batušić – Dunja Fališevac (ur.) 2008. *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508-2008*. Zagreb: HAZU, 307–323.

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

Novak, Slobodan Prosperov. 2009a. Životopis. U: Slobodan Prosperov Novak et al. (ur.) 2009. *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 892–896.

Novak, Slobodan Prosperov. 2009b. *Dundo Maroje*. U: Slobodan Prosperov Novak et al. (ur.) 2009. *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 183–195.

Novak, Slobodan Prosperov: 2009c. Strah u djelima hrvatskoga renesansnoga književnika Marina Držića. U: Sava Anđelković – Paul-Louis Thomas (ur.) 2009. *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse: zbornik radova s međunarodnoga skupa, (Pariz, 23.–25. listopada 2008.)*. Zagreb: Disput, 43–59.

Paušek-Baždar, Snježana. 2010. Pojam negromancije i negromanta u europskoj renesansi i u Držićevim komedijama. U: Nikola Batušić – Dunja Fališevac (ur.) 2010. *Marin Držić 1508-2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenoga skupa održanog 5.–7. studenoga 2008. u Zagrebu*. Zagreb: HAZU, 203–213.

Pavić, Armin. 1867. O dubrovačkih prevodiocih gerčkih tragedijah Vetraniću, Buniću i Lukareviću. *Izvjestje kraljevske gimnazije varaždinske koncem šk. god. 1867*. Zagreb, 3–11.

Petračić, Franjo. 1867. O životu i djelih Mavra Vetranovića. *Program des K. K. Obergymnasium zu Zengg 1866/7*. Zagreb, 3–10.

Pupačić, Josip. 1969. Pjesnik urotnik. U: Jakša Ravlić (ur.) 1969. *Marin Držić: zbornik radova*. Zagreb: Matica hrvatska, 166–206.

- Rafolt, Leo. 2016. Teologija urote: čitanje Držićevih pisama Cosimu I. i Francescu Mediciju. *Umjetnost riječi*, vol. 60, br. 1–2, str. 27–53. <https://hrcak.srce.hr/173566>.
- Rafolt, Leo. 2007. *Melpomenine maske: fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*. Zagreb: Disput.
- Rafolt, Leo. 2009a. *Arkulin*. U: Slobodan Prosperov Novak et al. (ur.) 2009. *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 31–33.
- Rafolt, Leo. 2009b. *Hekuba*. U: Slobodan Prosperov Novak et al. (ur.) 2009. *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 304–307.
- Ratković, Milan. 1967/2008. O Držićevu pokušaju prevrata u Dubrovniku. U: Nikola Batušić – Dunja Fališevac (ur.) 2008. *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508-2008*. Zagreb: HAZU, 352–358.
- Rešetar, Milan. 1930. Uvod. U: *Djela Marina Držića*. Prir. M. Rešetar, Stari pisci hrvatski, knj. VII. Zagreb: JAZU, I–CXLVII.
- Stipčević, Ennio. 2008. Otkrivena prva izdanja Držićevih djela u Milanu. U: Nikola Batušić – Dunja Fališevac (ur.) 2008. *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508–2008*. Zagreb: HAZU, 854–857.
- Šrepel, Milivoj. 1890. *Skup Marina Držića prema Plautovoj Aululariji. Rad*. Zagreb, knjiga XCIX, 186–237.
- Švelec, Franjo. 1968. *Komički teatar Marina Držića*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Tadić, Jorjo. 1948. *Dubrovački portreti*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Tatarin, Milovan i Novak, Slobodan Prosperov. 2009. *Skup*. U: Slobodan Prosperov Novak et al. (ur.) 2009. *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 724–732.
- Tatarin, Milovan. 2007. Držić i Machiavelli: nacrt za jedno čitanje Držićeve makijavelizma. U: Krešimir Bagić (ur.) 2007. *Jezik književnosti i književni ideologemi: zbornik radova 35. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 63–85.

Tatarin, Milovan. 2011. *Čudan ti je animao čovjek: rasprave o Marinu Držiću*. Zagreb – Dubrovnik: HAZU.

Tragedije XVI. stoljeća. 2006. Prir. Slobodan Prosperov Novak. Zagreb: Matica Hrvatska.

Vekarić, Nenad. 2009. Držićeva firentinska urotnička epizoda: dio plana Bobaljevićeva klana da razvlasti Gundulićev klan. *Dani Hvarškoga kazališta*, vol. 35, br. 1, str. 5–16. <https://hrcak.srce.hr/72822>.

Vetranović, Mavro. 2008. Pjesanca Marinu Držiću u pomoć. U: Nikola Batušić – Dunja Fališevac (ur.) 2008. *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508–2008*. Zagreb: HAZU, 9–12.