

NAZBILJ I NAHVAO: DRŽIĆEVA RASKRINKAVANJA

Cvijeta Pavlović

Iako je u obljetničkom proslavljanju Držićeve djela (1508.-2008.) jedan od najnavođenijih ulomaka Negromantov prolog komediji *Dundo Maroje* te su književna kritika i interpretacija najčešće u njemu pronalazile ključ za razlučivanje etičkih suprotnosti u opusu Marina Držića, Držić je svoju utopiju gradio kontinuirano tijekom književnoga rada – primjerice i u komediji *Skup*, u koju je, oblikujući lik čovječnog Dživa, ugradio misli o tome kakav bi trebao biti čovjek i kako bi trebao biti uređen svijet.¹ Pažljivije čitanje razotkriva mnoštvo spona, kojima je Držić strukturirao svoju dramsku Ideju o ljudskom svijetu. Pritom se koristio istim motivima i komičkim likovima, koji su, pojavivši se u jednom tekstu u sporednoj funkciji, u sljedećim tekstovima izlazili u prvi plan, dolazili pod puno osvjetljenje.

Ovdje naglasak neće biti na mehaničkim i zanatski vješto provedenim razotkrivanjima, premda bi naslov »Držićeve razotkrivanja« mogao na to uputiti. Ponovno prepoznavanje (rođaka, prijatelja) – anagnoriza (grč. *anagnōrīsis*) – kao sastavni dio starogrčke drame a u Držića sastavni dio plautovskih komedija, mogao bi biti zanimljiv segment kojim bi se uspostavio sustav Držićevih književnih pa

¹ Dunja Fališevac: *Predgovor. Marin Držić: Novela od Stanca. Skup*, Konzor, Zagreb, 1996., str. 14.

i etičkih rješenja, a o njemu se često pisalo i neovisno o spomenutom aspektu.² Rjeđe je međutim svoje mjesto u znanstvenim analizama izborio postupak koji je u Držića prisutniji od spomenute antičke popudbine, a to je činjenica da Držićevi likovi često nose krinke, obrazine, a rasplet obuhvaća njihovo uklanjanje. Držićeva provedba načelno jednostavnoga postupka još jednom potvrđuje kompleksnost njegovih dramskih struktura, u kojima nije beznačajno u kojem se trenutku uvodi neki od elemenata (pa tako i krinke), koja je njegova funkcija i tko je njegov nositelj te koliko on opstaje u dramskoj radnji.

Držićeve etičke poruke moguće je iščitati iz nekoliko razina njegove dramske tehnike:

1. Važno je uočiti da likovi mogu nositi maske kao rekvizite, te se mogu »maškarati« ne samo obrazinom nego i odjećom;

2. Držić uvodi i igru perspektive: ponekad nije riječ o skrivanju iza krinke nego o problemu koji nastaje kada lik ili skupina likova percipira drugi lik u granicama vlastitoga svijeta, ne vodeći računa da uz svijet ljudi postoje i drugi mogući svjetovi pa drukčiji izgled ili ponašanje percipiraju kao krabuljni prijetvor;

3. Gledateljima Držić u toj igri dodjeljuje pasivniju ulogu nego dramskim osobama, jer upravo iz takve gledateljske pozicije nastaje odgovarajuća komička situacija.

Osnovna je dakle Držićeva ideja da uz zavidne i nerazumne, kakvi mahnitaju u Držićevim komedijama, postoje ljudi kojima se srce »ne maškarava«, kako kaže u prologu Dugog Nosa. Nemaškarano srce navodi na očekivanje da će se prepoznavanje istinskih ljudi sprovesti putem njihova djelovanja i putem njihovih riječi. »Tu tajnu (»sekret«) koju Dugi Nos otkriva Dubrovčanima, gledatelji moraju shvatiti iz radnje, iz aluzivnog i dvosmislenog zbivanja.«³ No sama Držićeva slika maškaranog i nemaškaranog srca pojačava dojam da bi masku u Držićevu teatru trebalo tumačiti u apstraktnom i u konkretnom značenju kao cjelinu.

Teorijska potpora za novu analizu nalazi se poglavito u zaključcima Zvonimira Mrkonjića: »(...) staviti na sebe masku, zastrti istinu tijela da bi se u igri koja se

² Morana Čale i Lada Čale Feldman: *U kanonu*, Disput, 2008.; Zvonimir Mrkonjić: »Život i njegov dvojniki«, *Prolog*, XII, 46, 1980., str. 174-176., i dr.

³ Frano Čale: *Predgovor*. Marin Držić: *Novela od Stanca. Dundo Maroje*. Školska knjiga, Zagreb, 1996., str. 11.

iz toga čina oslobađa otkrilo tko iza maske nema lica, to je krajnja perspektiva Držićeve teatralnosti, onaj obzor na kojemu se čitavo njegovo djelo jasno projecira kao igra istine. Čitavim svojim životom, kazališnim djelovanjem i djelom sânim Držić svjedoči kako je to opasna igra: igra u kojoj maska ne može sakriti, već prisiljava da se u nju uloži toliko više u čovjeka iza maske koji u svakom času mora biti spreman da je skine. Najpogodniji izraz koji je ikad izrečen za kazališnog čovjeka, 'feca od ljuckoga naroda', govori upravo svoju suprotnost, on iskazuje u svjetlu apokrifije martirske apoteoze opasnu kondiciju čovjeka koji je preuzeo na sebe da fenganje i efemernost scenskog bitisanja pretvori u istinosnu igru.«⁴

Učestalo posežući za motivom obrazine, makar sporednog značaja za dramski zaplet, Držić stvara vlastit i osebujan dramski svijet, u kojemu je maškaravanje iznimno važno. Ono bi potencijalno moglo ući u opis Držićevog kazališta u estetičkom smislu:⁵ u *Tireni* se maskira jedna od ključnih dramskih osoba – sâm Kupido; u *Grižuli* – naslovni junak, starac remeta; u *Arkulinu* Negromant ženi Ančicu preodjeven u Arkulina; u *Dundu Maroju* vjerenica Pera odjevena je »na mušku«, ali i njezin vjerenik Maro Marojev poseže za svojevršnom krinkom, a isto bi se moglo reći i za njegova oca, Dunda Maroja, što, nadalje, s ovom komedijom povezuje i komediju *Skup*, jer je i u njoj naslovni junak u osnovi maskiran kao i Dundo Maroje. U *Noveli od Stanca* međutim Držić se poigrava s odnosima ljudi pod maskom i bez nje. S obzirom na brojne primjere, moguće je zaključiti da je u svojim igrama razotkrivanja Držić od samih početaka, od *Tirene* i *Novele od Stanca*, oslonac pronašao u postupku prerašavanja, u pojmu ljudskih obrazina, u prenesenom ali i u doslovnom njihovom značenju, te ih je nastavio koristiti tijekom cijeloga dramskoga stvaralaštva.

U *Noveli od Stanca* sve su dramske osobe maskirane, osim naslovnog, središnjeg lika koji pak žudi za preobrazbom pa će na kraju i postati komična maska pomlađivanja tj. renesansnog »botoxa« i »faceliftinga«, a to što likovi nose maske motivirano je i dramskim i stvarnim kazališnopovijesnim vremenom poklada. Ipak, pokretač novele – dosjetke, Dživo Pešica, ne nosi obrazinu, nego svojim pravim

⁴ Zvonimir Mrkonjić, u: Marin Držić: *Dundo Maroje*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1999., str. 158-159; Zvonimir Mrkonjić: *Ogledalo mahnitosti*, Cekade, Zagreb, 1985.

⁵ Nikola Batušić: *Uvod u teatrologiju*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991., str. 17.

obrazom hini preobrazbu, maskiran tako što je preodjeven, tj. »obučen na vlašku« te se takav lažno predstavlja naivnom Stancu.

Odijevanje na vlašku Držić je iskoristio i u *Tireni*:

»Poći ću promienit haljine na meni, –
da sam ja tko će mnit Kupido ljuveni?«
Ovdi se Kupido na vlašku priobrazi... (IV, 2)⁶

a u suprotnom smjeru, kad Vlasi – seljaci u *Grižuli* žele ući u svijet kojem ne pripadaju, u »visoko društvo« ljubavi i ljepote, tj. u vilinski grad, moraju se prekriti ženskim haljinama: vila nagovara Grižulu da mu veže ruke i da ga stavi u vreću, kako bi svatko mislio da je to uobičajena ženska »bagaža«, dakle haljine. I uistinu, svi koji će naići na tu čudnu vreću, pomislit će da su to upravo haljine. Muškarac koji se pretvara da je svežanj ženske odjeće da bi ušao u svijet žena duhovito je naličje tradicionalnom postupku preoblačenja – dok suvremeni pučki teatar XX. i XXI. stoljeća uživa u komici muškarca preodjevenog u ženu (primjerice suvremena lokalizacija *Dunda Maroja: Muke po Dundu. Blasfemija po Držiću* u režiji Michala Babiaka i izvedbi pučkoga kazališta »Petar Hektorović« iz Staroga Grada na Hvaru 2007.), ranonovovjekovlje redovito uživa u preoblačenju žene u muškarca, kao u jednom od onodobnih dramaturški očekivanih komičkih toposa, što proizlazi iz kazališno-povijesne zadanosti.⁷ Moguće je da je to stalno mjesto ženskog lika preobučena u muškarca, koje Držić koristi u *Dundu Maroju*, povezano s upravo objašnjenim, izokrenutim postupkom u *Grižuli*. Ako se Grižula maskirao u vreću ženskih haljina da bi ušao u prostor mladosti, ljepote i ljubavi, ali prostor posvećen ženama, i vjerenica Pera u *Dundu Maroju* morala je zamijeniti rod odjećom, učiniti sličan obrat, preodjenuti se u muškarca, da bi kao žena mogla ući u za nju inače zabranjen svijet – da bi se u gradu putenosti i raskalašenosti koji simbolizira Rim mogla slobodno kretati, što je mogla samo kao muškarac. Također, nije nevažno da je ideju i poticaj za prerusavanje Pera dobila od muškarca – Dživa, Dživulice, što Držić ne propušta naglasiti. U mušku se odjeću odijeva i Držićeva Mande (*Tripče de Utolče*), dok obrnuti postupak, kad Tripče oblači Mandinu odjeću, nije u funkciji

⁶ Prema: Marin Držić: *Dubrava u komediju stavljena*, Mozaik knjiga, Zagreb, 1996.

⁷ U renesansnom kazalištu ženske su uloge igrali muškarci.

krinke. »Tripče, inače bogat čovjek, nema nego jedno odijelo koje mu je žena uzela, a njemu nije preostalo drugo nego da odjene njezinu odjeću.«⁸

Još jedan tip maskiranja Držić uvodi likom Mara Marojeva, a isti tip će izokrenuti u liku Dunda Maroja, ali na suptilniji, manje očit način, a onda ga se ponovno oduševljeno prihvatiti u liku Skupa. Maro Marojev presvlači se iz veluta i oblači na trgovačku te od Sadija traži kaput ili ogrtač od proste robe (*Dundo Maroje*, III, 6), da bi na kraju IV. čina Popiva podsjetio Mara:

»vрати sajun i tu kapu Žudjelu, a uzmi tvoj sajun od veluta i kapu.«
(*Dundo Maroje*, IV, 13)

Iako su takve pojedinosti sporedne, Držić do njih drži u velikoj mjeri, jer ih navodi izričito i jasno.⁹ Nasuprot Maru koji se presvlači u odoru bogata trgovca, Maroje, koji je imućan, ali škrt otac, nosi vrlo skromnu odjeću. Petrunjela ga opisuje Pometu kao »uš njeku u razdrtoj čošini« (*Dundo Maroje*, IV, 4).

Kostimom, krabuljom, svojevrsnom maskom siromašna skromna čovjeka, Dundo Maroje želi pred svijetom i u Gradu sakriti svoje bogatstvo. U *Dundu Maroju* taj motiv međutim nije u prvom planu, ali je prikaz značaja Dunda Maroja toliko sličan škrtom Skupu da je neizbježno upitati se nije li Držić u te dvije komedije u liku dva različita oca razradio istu ideju.¹⁰

I *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena* sadrži isti motiv, ali obrnute funkcije u odnosu na njegovu uporabu u *Grižuli* – Držić vreću, kao krabulju za spas, uključuje za izlazak zatravljenoga Vlaha iz vilinskoga svijeta; vreća će ga zaštititi od opasnosti »pogleda«. Vreća kao krinka za ulazak i kao krinka za izlazak iz svijeta »drugih i drukčijih«, depersonalizirana i amorfnu, postavlja okvire za razmišljanja o znatnoj ulozi koju Držić dodjeljuje efektu krabulje.

⁸ Slavica Stojan: *Slast tartare: Marin Držić u svakodnevnici renesansnog Dubrovnika*, HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2007., str. 188.

⁹ O Držićevoj svijesti o gledatelju vidi u : Nikola Batušić: op. cit., bilješka 5, str. 254; 308-309.

¹⁰ O povijesnim okolnostima u kojima se u Dubrovačkoj Republici nalagala skromnost življenja vidi u : Slavica Stojan: *Slast tartare: Marin Držić u svakodnevnici renesansnog Dubrovnika*, HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2007.

Druga razina percepcije Držićevih krinki i raskrinkavanja povezana je s mnoštvom povijesno-političkih uvjetovanosti šesnaestostoljetne europske kulture. Uz pitanje anagonorize, ovdje tek uzgred spomenuto, stalno mjesto europske komediografije, ponekad dolazi svjesno i promišljeno utajivanje identiteta, kao što to čini Laura – Mande Krkarka, Manadalijena Ondardova, koja je u ovom promišljanju nezaobilazan lik, jer uz činjenicu da je kurtizana i da je promijenila ime, te češće govori talijanski, nego »našijenski«, prekriva svoje tijelo nakitom i skupim tkaninama. Takvo je zakrivanje identiteta naravno predvidljivo, očekivano, s obzirom na Laurin socijalni status, no ako ga dovedemo u vezu s već spomenutim Držićevim inzistiranjem na odjeći kao krabulji, tada i izrazito pojedinačan opis nakita koji Laura nosi ili želi nositi možemo prepoznati kao jedan u nizu Držićevih opisa ljudskih krinki. Držić često aludira na ekonomsku situaciju dubrovačkih građana, na običaje u oblačenju i hrani, koje je vlada Dubrovačke Republike nastojala držati pod kontrolom posebnim odredbama, zabranjujući raskoš i kočeci pomodstvo.¹¹ Taj kompleks forsirane a dijelom zacijelo i iskreno usvojene skromnosti Držić koristi gotovo na svakoj stranici svojih komedija, naročito *Dunda Maroja*. Tu će se u nizu zabranjenih stvari pojaviti i kolajna, ukras koji je tabu za obične smrtnike, dopušten zakonom samo vitezovima i liječnicima. Kolajna se izazovno pojavljuje kasnije kod Pometa – kad se okrene sreća; među dragocjenostima koje treba ukrasti od Laure, Popiva spominje i kolajnu (... *dvignimo joj kugodi kolajinu, prsten, dzoju, pokli naša srjeća hoće tako, i sjutra najsjutrije otidimo*, našto Maro odgovara: *To je najbolje našoj desperacioni, to je remedio najespeditiye*).¹²

Laura govorom (talijanskim jezikom) i nakitom skriva svoju prošlost, a suprotno njezinim očekivanjima, upravno će ju raskrinkavanje prošlosti približiti njezinu idealu ostvarenja sreće – udaji za bogataša. Nakit raskošne i rastrošne

¹¹ »Više puta su obnavljani zakoni 'de novis fogiis et portamentis' – 'o novoj modi i nošnji, kojom se sada služi mladež našega grada, a koja ne priliči časti naše urbane zajednice (civilitatis)'. Ulazeći u detalje vrste sukna i kroja, propisi su posebno zabranjivali 'collaine' i 'naroquize', koje se nisu smjele poklanjati nevjestama, a ni drugim osobama. Rečene narukvice nisu se smjele ni prodavati ni proizvoditi, 'jer su stvari koje su nam došle iz Morlakije za rasipanje novca, bez ikakve upotrebne vrijednosti'. Vlada je propisivala i što se od jela smije trošiti na gozbama, a (...) sve se to radi da bi se 'obuzdali neumjereni apetiti raskalašene mladeži {juventu dissoluta} u gradu i distriktu.«, Ivan Slamnig: *Pogovor*, u: Marin Držić: *Skup*, Matica hrvatska, Zagreb, 1964., str. 95-96.

¹² Ivan Slamnig: *ibid*, str. 95-96.

Laure u *Dundu Maroju* može funkcionirati kao krinka, jer Držić u istoj komediji uvodi opoziciju, ismijavajući dubrovačke gospođe koje žele djelovati kao svjetska »noblesse«:

»Uh, brižne ve one dubrovačke potištenice štono se čersaju bulom i usta na suhvicu čine u koretu od abe; kad optoku koja od dzetenina ima na koretu, para joj da je njeka gospođa velika – u cokulicak!« (*Dundo Maroje*, III, 9)

Prema njima je Manda/Laura do tančina prostudirala i uspješno oblikovala masku *en grande dame*. Ona se maskira odjećom, nakitom, ophođenjem, jer joj vlastita perspektiva nalaže masku za opstanak u odabranom svijetu rimskih kurtizana, a istodobno, niti likovi niti gledatelji ne prepoznaju njezinu masku (tj. masku drže pravim likom), do trenutka moguće anagnorize, koja nažalost ostaje nedorečena, jer svršetak 5. čina u Držićevu zapisu nije sačuvan.

Na toj je razini posebno zanimljivo da Držić upozorava na problem perspektive istine i njezina skrivanja ili priznavanja. Vlasi i Vlašići žude za vilama, ali u vilinskome zatvorenom svijetu vile mogu biti u pâru samo s pastirima. One pred Vlasima ne nose krinku, ali ih Vlasi ne prepoznaju nego se prema njima ophode kao prema ženama, pa spoznaju stvarnost tek kad vile pokažu da imaju sposobnosti dručkije od ljudskih. Raskrinkavanje prave prirode vila događa se kroz djelovanje: viline riječi u *Tireni* ne uspijevaju doprijeti do zatravljenog Vlašića Miljenka, premda mu se ona obraća čak i s dozom ironije. Tek kad »vila skoči u hladnac« i tamo ostane, tj. tamo se sakri (II, 3), što dakako »divic od sela« ne bi mogle, Miljenko se začudi i spozna pravu narav vile. To ga međutim neće spriječiti da ju i dalje strastveno progoni, jer spoznanje u pastoralu nije dostatno – potrebno je djelovanje višega bića, koje će uvesti harmoniju u hijerarhiju supostojećih svjetova. To je trenutak u kojemu Držić obrazlaže konotacije pridjeva »nahva«, poglavito kad Stojna pokušava uvjeriti Miljenka da mu ne priliči biti zaljubljen u vilu:

Moj sinko, tej vile ohvaone su ćudi,
ni ljube ni mile našê rúkê ljudi;
pastiri ubozim one se rugaju,
tim ruzi i mnogim tužicu zadaju.
Uzmnožne pastire i ljube i mile,
Radmile i Ljubmire, ohole tej vile:

a s tobom rug tvore i tebe u nemir
stavljaju i more jak lovac gorsku zvir.
Cić toga, sinko moj, g domu se it spravi;
a vas sí zlotvor tvoj s tom vilom ostavi,
koja se tobome očito naruga
ne ktiv te sobome u gori za druga.
Ter od kmečkih kćeri za dragu tvu ljubi
najlipšu izberi ku t' srce već ljubi.
(Tirena, II, 5)

Vile u svojem varljivom liku »običnih« mladih lijepih djevojaka uzrokuju uzburkane osjećaje, koji traju i kad uzvrat ljubavi postane bezizgledan. Takav je odnos tradicionalan izvor komičkih i tragičkih situacija, ali je u ovom primjeru motiviran neprepoznavanjem dramske osobe, za što ljudi krive vile, prevareni njihovim »lažnim likom«. Iz vlastite ograničene perspektive u toj situaciji Miljenku ne može biti jasno zašto vila bježi i zašto se skriva, a Stojnina racionalizacija ne postiže nikakvih rezultata. Stoga je zanimljiva slojevitost *Tirenina* raspleta: Miljenku i svim »ostalim« Vlasima vila Tirena daje na dar »svijest«, nakon koje su »osposobljeni« prihvatiti vile:

ostalim da' ću svis, da znaju na sviti
kako je u nesvis gruba stvar živiti.
Svakom ću još dat jednu od mo'ih sestara,
ku će vik uživat, š njom da se istara;
(Tirena, V, 5)

Konačno, na trećoj razini, Držić želi da poigravanje s obrazinama bude funkcionalno za napetost komičkoga lûka te da likovi doživljavaju maske kao stvarnost, dok su s druge strane gledatelji u svakom trenutku svjesni supostojanja i smjene dramskih lica i njihovih krinki.

Znanje kojim raspolažu gledatelji suprotstavljeno neznanju likova izvor je komičkih situacija, a s druge strane, u trenutku kad maske padaju gledatelji s likovima ne dijele njihovo iznenađenje ili radost. Gledatelji znaju više. No nisu ni svi dramski likovi upleteni u zabludu koju donose krinke; uvijek postoje suučesnici ili pomagači koji potiču »maškaravanje« i stoga razlikuju svijet iluzije i svijet

dramske zbilje. Takav odnos znanja o zbilji i himbi Držić postavlja da bi na pozornici prikazao oba trenutka: zakrivanje iza obrazine koja će proizvesti osebujan sloj komičke igre, kao i raskrinkavanje, koje sa sobom nosi pouku, koja može funkcionirati kao središnja dramska ideja, ali jednako i kao sporedna misao koja obogaćuje i usložnjuje didaktičnost šesnaestostoljetne komedije.

Pera, Dundo Maroje i Skup se ipak pojavljuju odmah s početka u svojim kostimima-maskama, krinkama: Pera kao djetić, a dva starca pod maskama siromaštva, skromnosti a škrtosti, no gledatelji su svjesni da ta lica nose maske tj. odjeću neprimjerenu svom društvenom statusu ili svojim stvarnim materijalnim mogućnostima, jer im to sugerira prolog, a i govor likova tijekom radnje potvrđuje nesrazmjer između njihova statusa i imidža.

Držićeva raskrinkavanja međutim nisu spektakularna – za to treba ipak pričekati baroknu poetiku. Budući da gledatelji znaju tko se krije iza maske ili iza osobitog kostima, trenutak u kojem svi likovi spoznaju pravi identitet zakrivenih osoba, gotovo da je nevažan: važnije je što će lik koji je doživio spoznaju učiniti s novim saznanjem.

Osobito mjesto iz ovoga aspekta zauzima *Novela od Stanca*, u kojoj su maškare dramske osobe, uključene u dramski lûk na nekoliko razina. U vrijeme karnevala noćnici Vlaho i Miho kreću se pod krinkom, što se pokazuje kao potencijalno vrlo opasno, jer je malo nedostajalo da jedan drugoga »ne štropija« tj. ne osakati (ne probode mačem).¹³ Takvo je ponašanje, kako se čini iz Držićeva teksta, bilo opravdano i uobičajeno, a to znači da se pod krinkom moglo činiti sve, ali, i s druge strane, da je krinka izazivala strah, a neprepoznavanje bio dovoljan razlog za napad (agresiju). To što dramske osobe skidaju krinke, tj. što se prepoznaju, zaustavlja ih da ne nasrnu jedna na drugu. No taj je prizor *Novele od Stanca* dekorativan, za razliku od sljedećih prizora koje nosi nova maska, Dživo Pešica, »obučen na vlašku«. Ponovno, Dživa zbog njegova vlašskog kostima Miho i Vlaho isprva ne prepoznaju pa su iz strukturnog aspekta prva dva prizora *Novele od Stanca* izgrađena na neprepoznavanju.

Slijedi novi sloj igre pod maskama: Dživo, odjeven na vlašku, to je učinio, baš kao i Kupido u *Tireni*, da bi bio učinkovitiji u svojoj igri s Vlahom Stancem. Lažno odijelo i lažno predstavljanje (*S Gacka sam trgovac, govodi trgovem [...]*,

¹³ Slavica Stojan: op. cit., bilješka 10.

Sedmi muž, Dugi nos, 3) u službi su pravog Dživova lica, lica mladića – svoje pravo lice Dživo predstavlja Stancu kao drugo, izmijenjeno lice, lice – posljedicu kure pomlađivanja, a Stanac mu vjeruje upravo zbog prethodno nanešene krinke – zbog lažljivih riječi i govora, i zbog lažnog odijela. U izmišljenu priču upleće se još jedan sloj maski – dubrovački maskari koji festidaju po Gradu, a obučeni su jedni kao vile, a drugi na vlašku, tj. kao seljaci (6) – oni sudjeluju u igri Dživova »obrnuto svijeta«.

U petočinom *Grižuli* proces maskiranja postavljen je u središte pozornosti, u središte komike i središte strukture, u III. čin. Grižulu, sakrivena u vreću [kako je već objašnjeno, zakrabuljena u vreću ženskih haljina, koju bi vila ponijela u svoj dvor (dakle maskiran da bi mogao ući u njezin svijet)], ne prepoznaje niti jedan lik koji se na tu vreću namjeri; kad god se Grižula oglasi iz vreće, sije strah, jer »djeluje« poput nemani. Od straha bježe Dragić, Staniša i Vukosava, a strah je i Omakalu; ipak, budući da je Omakala Grižulin par, Grižula će ju uspjeti uvjeriti u svoj identitet. Komička situacija se sada obrće, što je omiljen Držićev postupak, jer je Grižuli, koji glumi »ženske haljine«, u vreći onemogućeno kretanje pa trenutak kad Omakala prepoznaje Grižulu ne znači i Grižulinu slobodu. No kad Omakala dobiva od Grižule željeno obećanje vjernosti i kad ga odvezuje i oslobađa vreće, njih dvoje bježe jednako kao što su pobjegli Dragić, Staniša i Vukosava; bježe jer »ovdi vile uzimlju«.

Zanimljivo, u igri krinki u *Dundu Maroju*, kad se Maro preoblači u uspješna trgovca, svi likovi (i gledatelji) znaju da je to krinka, pa je on jedini koji ne zna da je već raskrinkan. Situacija je usporediva sa situacijom Skupa: Skup jedini ne zna da je Sedmi muž Dugi Nos maškara, a Maro Maroje jedini ne zna da svi znaju da se maskirao – ponovno Držićevo omiljeno obrtanje situacije.

O činu raskrinkavanja u *Dundu Maroju* nemoguće je donositi pouzdane zaključke budući da svršetak komedije nije sačuvan, kao ni svršetak *Skupa*, ali obje plautovske komedije, u onoj mjeri u kojoj to možemo razaznati iz teksta, imaju istu funkciju maškaravanja i raskrinkavanja.

U *Tireni* Kupido oblači krinku Vlaha da bi se slobodno kretao u seljačkom vlaškom svijetu s ciljem da kazni ljudsku oholost; on će se pojaviti samo još jedanput, u posljednjem prizoru, ali s pravim licem. U tom prizoru, nakon što je vila svima podijelila darove, Kupido izriče pouku da »nenavis« ne može naškoditi

ljepoti odnosno dobroti. To je trenutak u kojemu on izgovara uzvišene stihove sa svojim pravim licem – licem božanstva.

U *Arkulinu* je pozornost usmjerena na ženidbu na prijeveru: škrti Arkulin ne želi dati »kontradotu«, premda bi se inače rado ženio. Kao rješenje pojavljuje se negromant koji se vjenča u Arkulinovu liku, a Arkulin nato prihvaća gotov čin. Ta Držićeva komedija najbliža je čistoj lakrdiji.¹⁴ Preodijevanje je tamo provedeno kao krađa identiteta, zbog koje prevareni Arkulin nije siguran proživljava li javu ili san, ili je pak riječ o »nečistim silama« (*Ajme, na sam uzet! u sni ja vidim moje zlo! /.../ Ovo meschino me, nije san! /.../ »erto sam ja' snio ona fastidija /.../ Negromancije i vragolije dosta me su mučile /.../ Spiriti daleko od moje kuće /.../ Ja', Kučivrate, što sam patio od vragolija i o[d] tizijeh nemani!*).¹⁵ U »ružan san« uveden je uz Arkulina i njegov sluga Vlah Kučivrat, koji ubrzo »mijenja stranu« tj. gospodara, i prihvaća obmanu, no za njegov značaj nije presudno vjeruje li ili ne vjeruje da je Negromant pravi Arkulin; ključno je da sudjeluje kao da je povjеровao; a povjеровao je, tj. prihvatio je obmanu, pod prijetnjom kazne, ali i stoga što na Negromantovu igru pristaju i drugi likovi (Marić, Ančica, Kangelijer i Milica). Arkulin ostaje uvjeren da su u pitanju »vražji posli« pa je krinka Držiću poslužila da motivira naslovnu komičku osobu da promijeni svoju (karakternu) početnu odluku i da prihvati uvjete na koje u stvarnom svijetu, bez intervencije »iluzije«, nikada ne bi pristao. Negromantova obmana dakle u potpunosti uspijeva, te on u ovoj komediji/lakrdiji zapravo nikada nije raskrinkan.

U komediji *Skup* potpuno izostaje trenutak raskrinkavanja na pozornici, jer on nije niti potreban publici, kao ni ostalim likovima, koji sve znaju; dovoljno je da je Skup doživio komički kompromis (spoznao stvarnost). A u *Pripovijesi kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona* tek se u posljednjem prizoru navlači krinka – vreća, kao izlazak – spas iz vilinskoga svijeta, a ujedno i izlazak glumaca s pozornice; raskrinkavanje nije potrebno, jer krinka pomaže samo u tuđem, tj. drugom svijetu.

Držić učestalo koristi maske da bi obrnuo svijet, a slijedom navedenoga, u krinkama, a ne u raskrinkavanju, leži jedan od temeljnih slojeva Držićeva spektakla

¹⁴ Ivan Slamnig: op. cit., bilješka 11, str. 87.

¹⁵ *Djela Marina Držića*. Stari pisci hrvatski, knj. VII, 2. izdanje, pr. Milan Rešetar, JAZU, Zagreb, 1930., *Arkulin*, V.

i Držićeve teatralnosti. Te je odlike moguće povezati sa Slamnigovom idejom o kazališnoj improvizaciji, kojom tumači kompleksnost Držićevih komada:

»*Tirena i Venera i Adon* su pastirske igre u stihovima, a po osnovnoj radnji ne odvajaju se od pomodnih pastoralnih scena. Meutim, Držić dovodi na pozornicu seljake iz dubrovačke okolice koji se upleću u tu radnju posve mijenjajući plan čitavog komada i dajući predstavi novu kompleksnost. Ako tome dodamo i konkretne aluzije na pojedine glume, družinu, gledatelje i autora – a zacijelo neke društvene i političke aluzije mi danas i ne uočavamo – onda nas se Držićeve scenska djela doimlju kao pažljivo smišljene improvizacije – taj paradoksalni izraz možda najbolje označava njegov način rada. U kasnijim proznim komedijama ta karakteristika dolazi sve više do izražaja povezujući Držićeve komade s *commedijom dell'arte*. On sam kaže za *Dunda Maroja* da je kolektivno djelo, da ga je šest članova Pomet-družine u šest dana složilo. Držić je nesumnjivo bio i režiser svojih komada, a i ne samo to, on je očigledno bio i *spiritus movens* svih kazališnih družina svoga vremena, pa je zacijelo i inspirirao svoje glumce na samostalne duhovitosti. (...) Analize komparativnoga karaktera Držićeve postupka s likovima ukazujući na njegovu originalnost vršili su Švelec i Košuta. Držićevi likovi, zaključujemo, uvijek su živi, nisu mehanički, ne postoje samo da bi se jasno očitala radnja ili ideja, ili da bi se postigao jednosmjerni komični efekt. Niti su likovi podčinjeni radnji, niti ona njima: Držićev postupak s likovima predstavlja finu sredinu između učene komedije i komedije dell'arte. Držićevi likovi nose svoju narav koja daje biljeg toku komedije, i zacijelo nije potpuna laž kad Držić kaže da je *Dunda Maroja* složilo »šes pometnika«; on je naime morao računati s naravi likova onako kako se razvila iz komedije u komediju, ili recimo čak i to, iz predstave u predstavu. Konačni je rezultat komedije, kako smo već napomenuli, kontrolirana improvizacija.«¹⁶

Držićeve kontrolirana improvizacija povezuje očekivanu formaliziranu uporabu maski *commedije dell'arte*, koja se u njegovoj tekstualnoj i kazališnoj izvedbi tom mogućnošću koristi tek djelomice, poglavito u karakterima i kostimima, a manje maskama u užem smislu riječi, s vlastitom umjetničkom sviješću o samom

¹⁶ Ivan Slamnig: op. cit., bilješka 11, str. 86; 100.

postupku njihova uvođenja. Budući da se krinkom koristi opetovano, moguće je zaključiti da je ona važan dio njegova kazališta. S druge strane, njezina je motivacija uvijek dramaturški opravdana, te je iz teksta u tekst uvijek drukčija pa ostaje dojam da je Držić budno pazio da se u načinu uvođenja motiva maškaravanja ne ponovi, što također upućuje na misao da su trenutak u kojemu dramska osoba stavlja na sebe krinku, način na koji ju nosi i koristi, kao i prizor u kojemu ostaje bez nje (pred gledateljima, pred drugim likovima ili/i pred samim sobom), za Držića bili važni, ili barem zanimljiv materijal za poigravanje s raznolikošću. Ipak, s obzirom na činjenicu da nije sačuvan cjelovit Držićev dramski opus, ne možemo na isti način prosuđivati o dramskom trenutku u kojemu Držić dopušta da »maske padnu«. Iz dijela sačuvanoga opusa moguće je tek ustanoviti da je uklanjane maske ili objava istine uglavnom uzvišene intonacije.

Na sve tri na početku izdvojene razine Držić pokazuje zainteresiranost za igru, varijaciju, istraživanje odnosa i varijabli – njegovo je kazalište kompleksno i zbog napora koji je uložio da se element kazališne maske ne pretvori u mehanički motiv, tj. da u svakom pojavljivanju bude raznolik, obogaćujući tekst i iznenađujući nepredvidljivom motivacijom.

Držićeva raskrinkavanja u službi su drugoga koraka, poruke Gradu i svijetu. Likovi koji sudjeluju u raskrinkavanju ujedno imaju pravo na etičke opomene, prije ili nakon raskrinkavanja, svejedno je. Omakala, koja je jedina uspjela izvaditi Grižulu iz vreće, ima pravo (*Grižula*, III, 4 – nešto ranije, dakle) prigovoriti da se u gradu svi »ištetiše«, Popiva koji podsjeća Mara kada se treba zakriti a kada skinuti krinku, obara se na lakomost (*Dundo Maroje*, III, 20) itd. Budući da je već utvrđeno da Držić rado koristi isti postupak u varijacijama, potrebno je čak i Stančevu posljednju rečenicu postaviti u etičke relacije, jer koliko god se obijesna mladež imala pravo narugati starcu, toliko i on ima pravo kad, nakon što spozna da su ga nasamarile maškare, kaže: »Haram' je tko bi mnio da su u ovomem gradu?!« (*Novela od Stanca*, 7. prizor).

A da bi se sačuvao Mir, koji Držić slavi u *Tireni*, *Pripovijesi kako se Venere božica užezje u ljubav lijepoga Adona* i *Grižuli*, najvažnije je poštivati prirodna pravila staleža. Funkcija krinke i raskrinkavanja, kao mogući kriterij za provjeru opstojnosti navodnih Držićevih opreka, potvrđuje zaključke, koji već dugo postoje u povijesti hrvatske književnosti i književnim interpretacijama,¹⁷ a na koje je sustavno upozoravala Slavica Stojan, koja je i sama uvelike doprinijela novim aspektima iste teorije.¹⁸ Držićeva je pouka poglavito društveno-etičke naravi: obrazine kojima se

¹⁷ Prije gotovo pola stoljeća upozoravao je Ivan Slamnig: »Držić se upušta u analizu strukture društva, unatoč svemu rujanju, dosljedno je konstruktivan (u predgovoru *Pjerina*, on, svećenik, ruga se bigotkinjama, »lišiotarima«.) Nategnuto bi, ipak, bilo tražiti kod Držića naša današnja socijalna gledanja. Držićevo suprotstavljanje ljudi nazbilj ljudima nahvao nije baš suprotstavljanje klasa, ali svakako uključuje demokratičnost.«, op. cit., bilješka 9, str. 98.

¹⁸ »Kao i kod Shakespearea, zagonetne su mnoge pojedinosti iz biografije i literature koju je stvarao Marin Držić. Štoviše, ostao nam je nedostupan njegov intimni portret i zasigurno nikada ne ćemo doznati kako je izgledao Marin Držić. Ta nepoznanica doima se kao namjerna nejanoca, još jedna od igara nestalne i nepouzidane fortune, još jedna od maski Držićeve nenadmašne intelektualne i književne autonomije i originalnosti. Poput negromanta, i Držić je učinio virtualno čudo, proizveo je posve različite, a ipak sebi dosljedne glasove, izmislilo je načine prezentacije ljudskih karaktera s njihovim osobitim duhom i prirodnim ponašanjem unutar njihova ambijentalnog svijeta, te od svojih suvremenika, nazbilj ljudi, stvarao dramske likove i teatarski osmišljavao njihove svakodnevne dogodovštine. Neke Držićeve ludističke zakučice znanost je uspjela razotkriti, neke su i dalje ostale samo njemu poznati *sekreti*, koje *ni mudri ni triš mudri* nikada ne će doznati.«, Slavica Stojan: »Marin Držić i njegovo djelo (2)«, *Hrvatsko slovo*, petak, 21. studenog 2008., str. 17; »Likovi koje je Držić preuzeo iz stvarnosti suvremenog Dubrovnika ne samo što se ne vladaju prema tradicionalnim književnim obrascima, nego je njihovom istančanom individualizacijom Držić ostvario posve nove, do tada u hrvatskoj književnosti nepoznate umjetničke dosege. (...) Negromantove riječi o ljudima nazbilj i ljudima nahvao navodile su pojedine književne povjesničare na percepciju sadržaja Držićeve komedije kao poprišta na kojem boj biju pravi ljudi i neljudi s promjenjivom srećom. Pobjeđuju teškom mukom ljudi nazbilj, ali ta pobjeda, prema Držićevim riječima, nije konačna, jer je sukob trajan. Neki su ovu Držićevu podjelu shvatili kao segregaciju na društvenoj ljestvici odnosno na liniji obnašatelja vlasti i običnih podanika, koja se odvija i na razini međuodnosa Držićevih aktera na pozornici, osobito nakon što je Jean Dayre otkrio nekoliko Držićevih urotničkih pisama u Firenci, pa se i njegova književnost u jednom razdoblju čitala u političkom ključu: ljudi nazbilj kao običan puk i ljudi nahvao kao predstavnici aristokratske vlasti, odnosno uzumno i ubozi kako ih je podijelio Živko Jeličić, a Držića neargumentirano promovirao u »pjesnika dubrovačke sirotinje« u istoimenoj knjizi iz 1950. Držić doista promovira usmenu tradiciju i folklorističke vrijednosti, premda se zna i našaliti s rustikalnim tipovima i grad-

služe Držićevi likovi otkrivaju da je, koristeći se ponekad i subverzivnim idejama, autor pokazao da vjeruje u čvrsto ustrojen klasni svijet s razrađenim pravilima ponašanja. U apstraktnijem registru rečeno: »Bijele vile nisu za seljaka!«, ili, u pučkom registru: »Svaka ptica svome jatuu leti«.

BIBLIOGRAFIJA

- Nikola Batušić: *Uvod u teatrologiju*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991.
Rafo Bogišić: *Pogovor*, u: Marin Držić: *Dundo Maroje*, Mladost, Zagreb, 1986.
Frano Čale: *Izvor i izvornost*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1984.
Frano Čale: *Tragom Držićeve poetike*, Biblioteka, Zagreb, 1978.
Frano Čale: *Usporedbe i tumačenja*, Matica hrvatska, Dubrovnik, 1991.
Frano Čale: *Predgovor*. Marin Držić: *Novela od Stanca. Dundo Maroje*. Školska knjiga, Zagreb, 1996.
Morana Čale i Lada Čale Feldman: *U kanonu*, Disput, 2008.
Djela Marina Držića. Stari pisci hrvatski, knj. VII, 2. izdanje, pr. Milan Rešetar, JAZU, Zagreb, 1930.
Dunja Fališevac: »Predgovor«. Marin Držić: *Novela od Stanca. Skup*, Konzor, Zagreb, 1996.

skim marginalcima, ali isto tako on ne ugađa ni vlasteli da bi joj se dodvorio. On nikakvoj ideološkoj i političkoj misli ne podređuje svoju teatarsku praksu. Riječ je samo o tome da su Držić i njegove kazališne družine, jednako kao i njegova kazališna publika, svi dionici jednog povijesnog prostora i njegovih društvenoekonomskih i kulturalnih raznorodnosti koje autor nije želio ni mogao mimoići. Držić je imao među vlastelom i bogatim građanima, na čijim je svadbama uprizoravao svoje predstave, svoje dobre prijatelje, glumce i sponzore, kao što je i prema običnome puku, kao čovjek vjere i svećenik osjećao mnogo više i dublje od puke sućuti.

Nakon euforične provale o Držiću kao pobunjeniku ustalila se podjela svijeta nahvao – nazbilj i na njegovoj pozornici; književni povjesničari aplicirali su često ljude nahvao i ljude nazbilj na likove iz njegovih komedija, nahvao kao plemiće, nazbilj kao pučane, shematizirajući na taj način njegovu umjetnost i negirajući je isforsiranom ideologizacijom i politizacijom.«, Slavica Stojan: »Razgovor«, *Hrvatsko slovo*, petak, 26. prosinca 2008., str. 4.

- Dunja Fališevac: »Žanrovi renesansne književnosti«, u: Marin Držić: *Dundo Maroje. Skup*, ABC naklada, Zagreb, 2004.
- Mihovil Kombol: »Pogovor«, u: Marin Držić: *Tirena*, Matica hrvatska, Zagreb, 1948.
- Zvonimir Mrkonjić: »Život i njegov dvojnik«, *Prolog*, XII, 46, 1980.
- Zvonimir Mrkonjić: »Predgovor«, u: Marin Držić: *Dundo Maroje*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1999.
- Zvonimir Mrkonjić: *Ogledalo mahnitosti*, Cekade, Zagreb, 1985.
- Slobodan Prosperov Novak: *Planeta Držić. Ogled o vlasti*, Dubrovnik, 1996.
- Miroslav Pantić: »Predgovor«, u: Marin Držić: *Dundo Maroje*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1980.
- Pavao Pavličić: »Marin Držić ili manirist i sudbina«, u: Marin Držić: *Dubrava u komediju stavljena*, Mozaik knjiga, Zagreb, 1996.
- Milan Ratković: »Predgovor«, u: Marin Držić: *Skup. Novela od Stanca*, Naklada Fran, Zagreb, 1999.
- Nela Rubić: »*Dundo Maroje* Marina Držića«, u: Marin Držić: *Dundo Maroje*, Mostar, 1998.
- Josip Skoko: »Predgovor«, u: Marin Držić: *Dundo Maroje*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1999.
- Ivan Slamnig: »Pogovor«, u: Marin Držić: *Skup*, Matica hrvatska, Zagreb, 1964.
- Slavica Stojan: *Slast tartare: Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*, HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2007.
- Slavica Stojan: »Marin Držić i njegovo djelo (2)«, *Hrvatsko slovo*, petak, 21. studenog 2008.
- Slavica Stojan: »Razgovor«, *Hrvatsko slovo*, petak, 26. prosinca 2008.
- Zbornik radova o Marinu Držiću*, Matica hrvatska, Zagreb, 1969.
- Milovan Tatarin: »Stav'te pamet na komediju i zbogom«, u: Marin Držić: *Dundo Maroje. Novela od Stanca*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2007.

NAZBILJ AND NAHVAO*: UNMASKING BY DRŽIĆ

S u m m a r y

Inspired by the social reality and culture of his manneristic time, Marin Držić often uses the mask as a highly motivated element of his dramatics. This analysis tries to show the mechanisms through which theatrical guises are used, and the three ways in which they appear: the mask and the costume as theatrical stage properties; an »imaginary« mask in the game of perspective within the play's realm; the audience's perception of the mask. Within the elements chosen to ascertain the nature of theatre, Držić has once more been established as an author of a multi-layered dramatic opus. He is closest to what we call the form of »controlled improvisation«, as defined by Ivan Slamnig, in which he tries to show the rich variety of possibilities in using the mask, as well as the meaning of unmasking – in his playing with the theatrical mask, Držić deliberately avoids repetition and uses the mask as an element of the complexity of manneristic theatrical illusion.

* These are terms for describing two kinds of people that Držić uses in his comedy *Dundo Maroje*. *Nazbilj* people are truthful and honest people, moral heroes, while *nahvao* people are those who are hypocrites, phonies and greedy people.