

O NEKIM PROBLEMIMA PRI PROUČAVANJU HRVATSKE RENESANSNE DRAME

Rafo Bogišić

Problemi, pitanja i teškoće koji se javljaju pri proučavanju hrvatske drame 16. stoljeća mnogostruki su i raznovrsni. Oni su pogotovo složeni i raznoliki ako se u temi o kojoj je riječ želi uvesti neki sistem, red ili redosljed, tj. ako se želi hrvatsku dramu 16 stoljeća kronološki, stiški, tematski ili bilo na kojem planu sistematizirati, a to je zapravo nužno. Međutim, složenost problematike, tj. složenost rađanja i razvoja hrvatske renesansne drame predstavlja i neobično snažan i privlačan rekao bih, stvaralački izazov. Složenost i mnogostrukost problematike osigurava plodnost relacija u ispitivanju, ali i plodnost u rezultatima.

Svi metodološki problemi koji se pri proučavanju hrvatske renesansne drame nameću na neki način su povezani uz onaj stari i dobro poznat problem postupnosti u nastajanju i rađanju djela, dakle uz kronološki problem u redosljedu javljanja pojedinih autora i njihovih ostvarenja. Lakako tu tvrdnju i sve što iz nje proizlazi treba shvatiti kao okvir, kao uvjetnu i svojevrsnu pomoćnu orijentaciju a ne kao bitnu unutrašnju predodrednicu. Kronološka kvalifikacija i u određenom trenutku javljanja nekog djela ne mora istovremeno značiti i stilsko ili tematsko predodrednje. Hrvatska književnost, pa tako i drama, rađala se i razvijala u tako svojevrsnim prilikama i uvjetima da ne možemo govoriti ni sigurno raču-

nati bilo na koju apsolutno sigurnu crvenu nit dosljednosti i »reda.« Jedna od tih svojevrsnosti, da spomenemo samo jedan primjer, proistjeće iz činjenice što su upravo u rađanju i prvim koracima renesansne drame — da ostanemo uz temu o kojoj je riječ — ulogu šire ili cjelovite etničke cjeline igrala samo dva grada: Dubrovnik i Hvar. Ipak upravo zbog toga kronološka orijentacija, odnosno obzir prema vremenu i vremenima na neki način bit će i ostati punkt ili linija prema kojoj moramo imati obzira. Treba naime znati da su se sve renesansne književne pojave, pa i drama, rađale u skladu sa suvremenim višestrukim uvjetima zacrtanim mnogim i raznovrsnim odrednicama i onog općeg, mediteransko — zapadnoevropskog ali i domaćeg stanja, a ti uvjeti su u mnogome upravo vremenom bili određeni. Prema tome vrijeme i trenuci u fiksiranju puta hrvatske renesansne drame ne mogu se shvatiti kao čiste, klasične kronološke kategorije. One su to samo donekle, trajno su dopunjavane i praćene sveobuhvatnošću uvjeta, i to onih literarnog ali i onih neliterarnog podrijetla.

Jedan od glavnih ako ne i glavni metodološki problem u studiju hrvatske renesansne drame proizlazi iz činjenice što se hrvatski renesansni dramski oblici nisu počeli javljati niti su se javljali samo u vremenski bliskom ili čak istom razdoblju nego su, što je dakako u skladu s tim što je rečeno, i stilski međusobno redovito povezani i prožeti. Hrvatske renesansne dramske pojave, koliko god svaka za sebe ima obilježje svoje vrste i svoga stila, ipak se ne mogu apsolutno zasebno proučavati. One se mogu objasniti tek u međusobnoj povezanosti jednih s drugima. Štoviše, hrvatska renesansna drama u sebi nema samo predstavljene dramske oblike koji su bili tipični za prošla vremena (npr. crkvena prikazanja Mavra Vetranovića i Marina Gazarovića) nego i novi, stilski novi oblici i nove vrste često sadrže u sebi elemenata srednjovjekovne drame. Kao primjer u tom pogledu dovoljno je spomenuti farse Nikole Nalješkovića, koje su — to ne treba ni isticati — po duhu i temi sasvim u suprotnosti s crkvenim prikazanjima, ali imaju u sebi nekih strukturnih elemenata koji podsjećaju na srednjovjekovni teatar.

Ja ne želim ustvrditi, niti itko to može, da je takva situacija nešto apsolutno specifično u hrvatskoj književnosti. Prelijevanje i refleksi nekih srednjovjekovnih dramskih struktura i pojava u humanističku ili renesansnu dramu karakteristični su uopće za rađanje novije evropske dramske književnosti. To se isto može reći i za međusobne odnose renesansnih dramskih vrsta. Pa ipak međusobni dodiri i prožimanja hrvatskih rene-

sansnih pastirskih ekloga, fersa, komedija, pastirskih igara, crkvenih prikazanja i drama — mitoloških i »običnih«, u hrvatskoj renesansnoj književnosti nemaju samo specifične vidove nego su i izazvani posebnim uvjetima i potrebama. Dramska djela Džora Držića, Mavra Vetranovića, Nikole Nalješkovića, Marina Držića i Hanibala Lucića, iako su stilski i formalno redovito razlikama naglašena, odvojena i izrazita, u mnogim se elementima dodiruju i na svoj način nadopunjuju. Međusobna prožimanja u raznim vrstama i u raznih autora ne odnose se samo na pojedine elemente iz oblasti tematike i motivike, pa iz raznih drugih slojeva i razina koje su renesansne teme oblikovale i omogućavale nego i na filozofske i teorijsko-poetičke reflekske i zahtjeve. Ne treba posebno isticati da povijest hrvatske renesansne drame mora brižljivo uočavati navedene međusobne odnose i dodire i jednoga i drugoga tipa. Treba međutim pri tome voditi računa o dijalektičkoj pojavi da su suvremene renesansne filozofske tendencije i zahtjevi poetike ipak u mnogome bili zajednički, ali su se na različite načine u raznim vrstama i djelima realizirali.

Čini mi se da bi sve stvarne i metodološke probleme pri proučavanju hrvatske drame 16. stoljeća trebalo svrstati u tri grupacije, u tri poglavlja, prema čemu bi se mogla i takva povijest podijeliti. Prva grupa bi imala na umu dramska ostvarenja posljednjih decenija 15. i početke 16. stoljeća kad se nisu samo javljali prvi dramski tekstovi nego su se u to vrijeme oblikovale i prve dramske vrste. Osim toga upravo u tim tekstovima zacrtani su i svi najvažniji putovi i tokovi kojima će se hrvatska renesansna drama i kasnije kretati. Drugu grupaciju stvarnih i metodoloških problema treba povezati uz ime Marina Držića, a u trećem dijelu trebalo bi govoriti o raznovrsnim književno-dramskim originalnim i prevodilačkim pojavama iz druge polovice stoljeća.

Na osnovu te vizije čini se kao da se hrvatska drama 16. stoljeća i sama može ugledati kao jedna specifična drama, kao rast i život u tri čina: u prvom činu imamo pojavu mnogih lica, mnogih aktera i mnoštvo odnosa u drugom imamo kulminaciju, zrenje i veliki sukob, odnosno sintezu između drame i života (Marin Držić), a u trećem činu imamo svojevrсно atomiziranje, disperziju, epilog u kojem pratimo relikte i reminiscencije ali i nove stvaralačke pokušaje na raznim stranama i u raznim oblicima.

Prvo poglavlje razgovora o hrvatskoj renesansnoj drami mora, barem u uvodu, uključiti kraću ili dužu reminiscenciju, kraći ili duži osvrt na dramu srednjega vijeka, posebno na crkvena prikazanja u kojima se,

oskudno i povremeno ali ipak vidljivo javljala i scena koja naslućuje nova vremena. To je nužno pogotovo stoga što će se crkveno prikazanje povremeno javljati i u novim vremenima i pri tome svoje renesansne dimenzije sve više i određenije naglašavati i manifestirati.

Nekoliko znanstvenih istraživača i književnika historičara pokušalo je u prvo, pionirsko, razdoblje hrvatske drame unijeti reda, učvrstiti potanji redosljed. Činili su to doduše mahom usput, govoreći o nekim osobitim pojavama, djelima ili autorima (npr. Milan Rešetar u Uvodu VII toma edicije Stari pisci hrvatski), ali se ipak težnja za redosljedom uvijek osjećala i nametala.

Učvrstiti siguran redosljed u pojavi autorâ i nastanka djela Džore Držića, Mavra Vetranovića, Nikole Nalješkovića i Hanibala Lucića nije nimalo lagan posao. To nije teško samo zbog toga što su npr. Nalješković i Vetranović zajedno živjeli nego i zbog toga što postoji mogućnost da je neki od njih, npr. Vetranović, svoje dramske tekstove pisao u različitim razdobljima svoga života. Ipak prema onome što znamo, prema podacima koje posjedujemo i prema prirodnim i logičnim pretpostavkama i zaključcima možemo u osnovi prihvatiti određen redosljed, prema kojemu je Vetranović svoje ekloge i »Orfeja« pisao nakon Džore Držića, a Nalješković svoje pastirske igre, frase i komedije nakon navedenih dramskih djela Vetranovićevih. Vetranovićev doprinos u crkvenim prikazanjima kasnijeg je postanja i on za to novo razdoblje hrvatske drame nema neposrednog efekta osim što će Vetranović u svojim crkvenim prikazanjima pokazati da mu nije stran već uvelike prihvaćeni pastoralni i komediografski kompleks. S druge je strane »Robinja« Hanibala Lucića drama svoje vrste pa i nije apsolutno od primarne važnosti da doznamo je li nastala koju godinu prije ili kasnije od, recimo, neke Vetranovićeve ekloge ili neke Nalješkovićeve farse.

Međutim, koliko god te kronološke pretpostavke i spekulacije pa onda i sigurni zaključci bili zanimljivi i važni, oni ipak u proučavanju nastanka i razvoja hrvatske renesansne drame neće igrati prvorazrednu ulogu. Kao što smo već naglasili, razna i raznovrsna djela autorâ koje smo spomenuli nastajala su u istom vremenskom razdoblju, a to ondâ izaziva i istraživanja i sistematiziranje ne autorskog tipa nego pojedinih književnih vrsta, raznih osobina i relacija unutar vrsta.

O kakvim se to sve osobinama i relacijama radi ovdje možemo samo ukratko naznačiti: riječ je o tematsko-motivacijskom kompleksu, o raz-

voju kompozicije i novostima u strukturama s obzirom na razvoj vrste te o refleksu života i življenja, o egzistencijalnom refleksu s univerzalnog ali i s lokalnog, domaćeg aspekta, što, dakako, predstavlja praktičnu književno-dramsku primjenu filozofije i poetike. Aspekt filozofije i poetike bit će u drami uvelike približen običnom življenju i u tom slučaju promatran posebno s obzirom na zahtjeve i mogućnosti drame, i to drame jednog osobitog područja i jednog osobitog vremena. S obzirom na dobro poznatu dramsku napetost povijesnim elementom i mi ćemo, prema savjetima starijih i novijih teoretičara drame, u prvom redu voditi računa o unutarnjim socijalnim, pa etičko-moralnim i osobno egzistencijalnim problemima koje autor »postavlja« i bez kojih se ne može utvrditi ni književno-umjetnički status djela. Treba istražiti i utvrditi u kakvom su međusobnom odnosu ti unutarnji elementi s izvanjskim oblicima književno-dramskog strukturiranja i kompozicije.

U razdoblju javljanja hrvatske renesansne drame i oblikovanja prvih vrsta treba govoriti:

- o pastorali i njoj bliskoj mitološkoj drami,
- o farsii,
- o komediji,
- o »običnoj« drami.

Svako od tih područja istraživanja mora postavljati i razne. »svoje« probleme.

Tako rađanje pastirske drame u hrvatskoj renesansi mora postaviti npr. problem svog unutrašnjeg smisla, alegorije, svoje svrhovitosti pa zatim problem svog vlastitog unutrašnjeg sukoba, kontrapunkta i odnosa prema mitologiji. Prva hrvatska pastirska djela, čak i u skromnom kvantumu koji je sačuvan, pokazuju postojanje vlastitog razvoja, od dramski intonirane pastirske koncone i ekloge (Džore Držić, Mavro Vetranović) do složenije pastirske igre koja će se javiti u velikoj i sasvim svojevrsnoj pastirskoj sintezi Marina Držića. Taj put, osim obične materijalne istine o domaćem postojanju raznih, nižih i viših oblika, ima i niz drugih pojava koje su strukturom i stilom, isključivo domaćeg podrijetla.

Mitološki element ulazio je u hrvatsku renesansnu dramu na dva načina: u posebnim djelima (npr. »Pirna drama«, prij. Antonija Riccoa, »Orfej« Mavra Vetranovića) i kao element u pastirskim eklogama i sce-

nama. Treba, međutim, već ovdje, odmah na početku ozbiljno postaviti pitanje o stvarnim mogućnostima takve podjele, o književnim i dramsko-teatarskim posljedicama dodira, odnosno odvajanja mitoloških od čisto pastoralnih slojeva.

Istraživanje farsičnih hrvatskih renesansnih oblika neće se zaustaviti ni zadržati samo na klasičnim primjercima u Nikole Nalješkovića. Treba u tom smislu i u ovom području vidjeti postoje li elementi farse i u nekim drugim, susjednim pojavama, čak npr. u pastoralnim djelima (npr. u istoga Nalješkovića). Ali, taj zahtjev spada zapravo u onaj opći i neizbježni imperativ da se pri studiju svake vrste nužno mora ispitati mogućnost i nužnost međusobnog dodira.

Proučavanje najstarije hrvatske renesansne komedije mora voditi računa ne samo o komedijama Nikole Nalješkovića, to jest o njegovoj »Sedmoj komediji«, posebno o pitanju koliko je ta komedija hibridna tvorevina između farse i učene komedije, a koliko je, možda jedan srčano započet a nenastavljen put razvoja autohtone dubrovačke komedije. Treba voditi računa o komičkim i komediografskim elementima u drugim oblicima npr. u pastirskoj drami. Ovdje treba biti na čistu da nećemo uvijek sigurno znati odvojiti element ili put farse od elementa komedije. Možda bi zato istraživanje i historiju ta dva puta trebalo ujediniti. Posebno treba imati na umu da se ni pri pastoralnom a ni pri farsično-komediografskom realitetu ne mogu zaboraviti takvi elementi u Vetranovićevim crkvenim prikazanjima, pa ako i ostanemo pri spoznaji da su Vetranovićeva crkvena prikazanja kasnijeg datuma, da su ona prema tome refleksi već postojećih i prevladanih pojava.

Lucićevu »Robinju« treba posebno promatrati. Osim problema strukture i kompozicije treba u tom pionirskom djelu temeljito istraživati i domet idilično-pastoralnog i petrarkističkog te doprinos farsično-komediografskog u finalu drame.

Zaključak toga prvog poglavlja metodoloških zahtjeva traži među ostalim da se naglasi i nekoliko slojeva u ispitivanju, a posebno dva aspekta:

1. Treba posebno istraživati i naglašavati književne i posebno dramske kvalitete i slojeve djela. Treba pri tome s puno pažnje voditi računa o svojevrsnostima nailaska novih dramskih struktura u pojedina djela, sve u svjetlu istine da je to u nas rađanje pojedinih vrsta i oblika.

2. Treba također posebno voditi računa i govoriti o kazalištu, o teatru, o načinu i mjestu izvođenja predstava te o međusobnoj uvjetovanosti postanka i realizacije djela. Drama je u našoj renesansi nastajala redovito kao potreba jedne prigode (poklade, svadba i sl.), ali je takva drama kao književno društveni fenomen također pomagala u razvoju i oblikovanju i prigodnog društveno-kulturnog stanja i književnog života

Drugo poglavlje problematike o hrvatskoj drami 16. st., kao što rekosmo, treba povezati isključivo uz lik Marina Držića. Sve to treba raditi imajući u vidu da je Držić i u pastirskoj igri i u komediji učinio veliku završnicu, putove i tokove zaokružio i zaključio.

Treba u Marina Držića imati na umu dvostrukost pristupa u proučavanju: 1. treba napose proučavati pastirske igre, napose »Novelu od Stanca« i napose komedije, 2. Držićeva djela treba promatrati i kao cjelinu, kao jedinstvenu književnu pojavu.

Držićev dramski rad ima raznovrsne oblike. »Novelu od Stanca« ćemo u proučavanju izdvojiti, ali pri tome treba precizno utvrditi koji su to sve elementi koji tu jednočinku izdvajaju iz cjelovitog Držićeva opusa.

Držićeve su pastirske igre svojevrsna sinteza ne samo poznatih renesansnih idiličko-realističkih kombinacija nego je to posebna Držićeva i držićevska varijanta te sinteze. sinteze koja je u skladu s dubrovačkom situacijom i s Držićevim sklonostima. Iako Držićeve pastorele imaju štošta zajedničko, one ipak svaka za sebe izazivaju i zaslužuju i poseban književno-dramski tretman.

To se isto dakako može reći i za Držićeve komedije. SKUP i DUNDO MAROJE imaju dodirnih elemenata, ali svaka od tih komedija ima i vlastite, naglašene dimenzije i osobine.

Osim svega rečenog treba dobro prostudirati i ona Držićeva djela koja nisu dovršena i nakon toga utvrditi koje i kakve osobine treba u tim djelima predviđati.

Držićevo dramsko djelo zahtijeva i studij kao jedinstveni dramski fenomen. Tu se rađaju mnoga pitanja i problemi. Nešto ćemo spomenuti:

— kronologija postanka, svestrani razvoj jedne književne ličnosti, redosljed preokupacija, koliko se takav redosljed može utvrditi;

— koliko je Držić imao na umu, koliko je slijedio domaću književnu baštinu (Džore Držić — Mavro Vetranović — Nikola Nalješković), što je od

njih preuzimao kao znak mode a što po neizbježnosti apsorpiranja vlastite tradicije Tri navedena autora nije teško otkriti u književno-dramskom postupku Marina Držića.

— Držić se dakako koristio okvirima renesansne dramaturgije i iskoristio ih. Treba međutim temeljito ispitati kojim se varijantama te dramaturgije Držić koristio jer, kao što dobro znamo, ni u pojedinim talijanskim središtima nije renesansna drama imala identične okvire

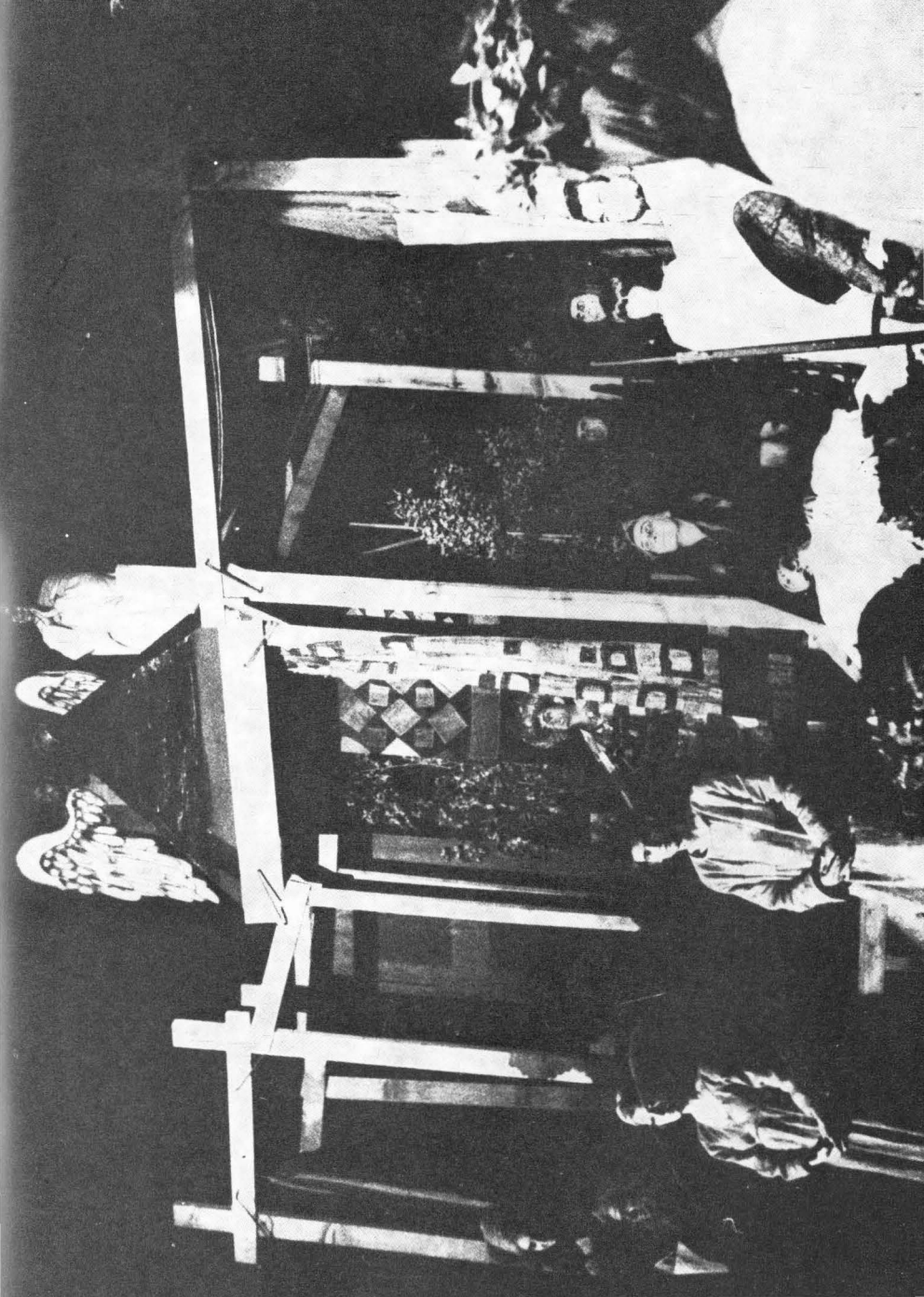
— Držić je sudjelovao i u suvremenom petrarkističko-idealističkom pastoralnom kompleksu. On je vidljiv i u Držićevim dramama, iako je u Držića uvelike prevladala antipetrarkistička tendencija i sklonost.

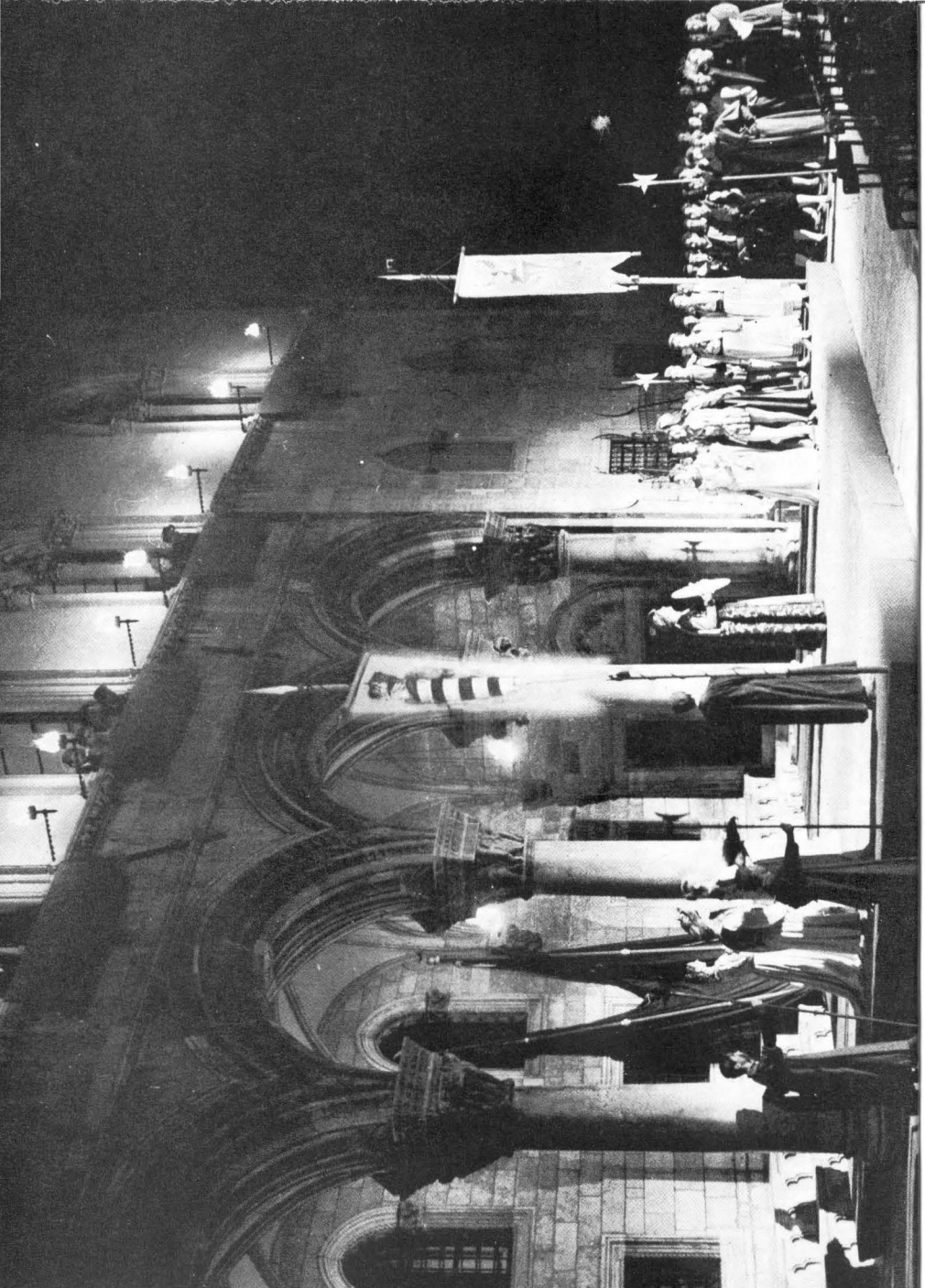
— Držić je vodio računa o prigodnim: pokladnim i svadbenim zahtjevima suvremene dramaturgije i suvremene komičnosti. U Držića su se elementi te dramaturgije oblikovali na Placi, Pelilima, Garištu, pred Gospom, pod Orlandom, u Crevljara i sl., pa je ta dramaturgija i ta komičnost pročeta osobitom životnošću, dakle osobitim kvalitetima i zahtjevima.

— Posebna dimenzija Držićeva tereta je naglašena misaonost, s vječnom sklonost refleksiji. Ona ide od navođenja običnih sentencija i tome adekvatnih narodnih poslovice, pa do neobično efektnih i zanimljivih monoloških razmatranja. Treba utvrditi kako se ta sklonost refleksiji učvrstila u strukturu drame.

— Držićev teatar ima snažnu društveno-socijalnu totu. Ona je stvarnog ali i načelnog karaktera. Držićev odnos prema životu naglašen je i u otvorenim, jasnim rečenicama, ali često i u uvijenim i zakukuljenim aluzijama i alegorijama, pa i u samom kontekstu radnje. Sinteza Držićevih socijalnih relacija naizgled je jednostavna, ali je ona zapravo veoma komplicirana i višedimenzionalno jer podjela na »ljude nazbilj« i »ljude nahvao« nije nipošto jednostavna. Književni teoretičari su davno utvrdili da u drami pisac iščezava iza svojih likova. Držić je također »iščezavao«, ali samo zato da bi u likovima što snažnije progovorio.

— Držićev je teatar uvelike djelovao i na kasniju hrvatsku dramsku književnost. Držić je bio učitelj i prijenosnik nekih bitnih renesansnih i postrenesansnih tendencija u kazalištu. Pri tome je što je posebno značajno, prenosio i mnoge stvari koje je naučio od svojih domaćih prethodnika. U tom pogledu napose treba imati na umu Držića kao pastoralnog asimilatora i učitelja. Njegov ugođaj jutra u dubravi u mnogim je elementima izraza naslijeđen od Džore Držića, Mavra Vetranovića i Nikole Nalješkovića a





doveo je do velebne sinteze u Ivana Gundulića. Gundulićeva ovisnost od Držića danas je pozitivno dokazana, »Dubravka« svoj postanak i svoju strukturu u mnogome duguje »Tireni«.

Ni komedija Držićeva nije završila s njime. Imao je i neposrednih nastavljača (Antuna Sasina, Martina Benetovića), ali Držić je nezogčan i u anonimnoj komediji 17. stoljeća, u ono desetak komedija što se sačuvava mahom iz druge polovice 17. stoljeća. Držić će živjeti i u kasnijim komediografskim pokušajima i ostvarenjima čak i u onima iz 18. stoljeća,

— Problemima prikazivanja i sudbine pojedinih djela završit ćemo ovo jedva dovoljno nabranjanje držićevskih problema. Uz napomenu da »Hekubu« treba razmatrati i posebno i u sklopu cjelokupnog Držićeva teatra opusa završit ćemo ovaj plan. Ipak, još ćemo reći da u studij Držićeva teatra kao stvaralački faktor treba uključiti i fenomen autorovih autobiografskih refleksa. Ta je biografija toliko čudna i značajna da je ne možemo zaobići (iako ju je teško shvatiti) ni u fenomenu kazališta. Jedno tragično biografsko podrhtavanje kompenziralo se neko vrijeme u kazalištu u komediji.

U trećem poglavlju hrvatske drame 16. stoljeća trebalo bi obaviti i sistematizirati dvije vrste posla:

1. trebalo bi temeljito i svestranom analizom utvrditi kakva je književno — dramska vrijednost i kakav je kulturno-historijski doprinos onih dramskih pokušaja i ostvarenja koja su se javljala do kraja stoljeća;
2. trebalo bi također to isto utvrditi za prijevode i prerade.

Originalni dramski pisci u prvom su redu Antun Sasin i Martin Benetović. Oba su autora djelovala pod snažnim utjecajem Marina Držića, ali su također obadva bila i svojevrstne dramske i književne individualnosti. Imali su vlastiti odnos prema djelu, prema funkciji prikazivanja, s posebnim osvrtom na mjesto u kojem su djelovali.

U tom smislu treba utvrditi kakve relacije stoje npr. između mloga dubrovačkog gradića Stona i Dubrovnika u cijelosti s jedne strane, a kakve između Sasinovih komediografsko-pastoralnih ostvarenja i Držića s druge strane. Trebalo bi vidjeti postoji li funkcionalni razmjer između Sasinovih **malahnih komedija** i malahnog svakodnevnog življenja u Stonu, postoji li nešto originalno u strukturi Sasinovih djela.

Teži je problem i veći zalogaj svakako Martin Benetović. Taj posljednji ali neobično značajan izdanak hrvatske renesansne komedije zaslužu-

je posebnu i svestranu pažnju. Samo s obzirom na derivaciju, pa onda i na karakter njegovih nacрта i zahvata treba istraživati u četiri pravca:

- koliko je u Benetovića učene renesansne komedije,
- koliko specijalne mletačko-padovanske komedije,
- koliko u tog autora ima refleksa Marina Držića,
- koliko u Benetovićevu djelu ima osobnih autorovih stvaralačkih zapazanja i intervencija, koliko autohtonosti s obzirom na autora i njegovo mjesto Hvar (grad i selo).

Ako u slučaju Benetovićevu ustvrdimo zanimljivu i skladnu simbiczu svih tih elemenata, ako nam bude teško ili čak veoma teško ili naprosto nemoguće uvijek izvršiti distinkciju između navedenih četiriju slojeva, onda će to biti siguran dokaz da se radilo o značajnom kazališnom i dramskom čovjeku, koji je razne slojeve i motive uspio vješto i stvaralački ukomponirati u svoju cjelinu.

S obzirom na dramske prijevode i prerade iz druge polovice stoljeća treba razlikovati prijevode i prerade. Pri tome naravno ta razlika neće biti naglašena u kvantitativnom pogledu, tj. da bi sama prerada već zbog toga što nije prijevod značila nešto više od običnog prijevoda. Ne, nego treba utvrditi je li prijevod jednog djela na novom jeziku postao i novo književno djelo, dakle u neku ruku opet prerada i novi stvaralački čin. U tom smislu možda će zaista Zlatarićev »Ljubmir« (prijevod Tassova »Amin-te«) ispasti ne samo kao književno-jezično-stilski značajan pothvat nego *ipso facto* i kao dramski čin vrijedan pažnje. A treba zatim dokumentirano utvrditi kako stoji stvar i s drugim prevodiocima (Babulinov, Burina, Bendevišević, Lukarević i dr.), i u kakav kulturno-historijski i književno-umjetnički kontekst treba smjestiti kontrapunkt Hvaranina Martina Cazarovića, kontrapunkt između njegove svjetovne i crkvene drame.

Kao što se vidi, pristup stvarnom i problemskom pisanju hrvatske drame 16. stoljeća težak je i složen posao. To je posebno teško jer se pored studija o ličnostima i djelima zahtijeva i studij renesansne drame uopće i posebno studij rađanja novih književnih vrsta. Sve ono što se u renesansnoj drami u Hrvatskoj događalo stalno je napinjanje, stalni su pothvati u težnji za novim oblicima. Zbog toga nije moguće rutinski bilo što u tom poslu obavljati. Treba imati na umu da se uvijek radi o novom, stvaralački i formalnostvaralački novom činu.