

# HRVATSKA RENESANSNA DRAMA

*Franjo Švelec*

Proučavanje hrvatskog renesansnog teatra sastoji se od dva veoma složena kompleksa pitanja: prvi predstavljaju dramski tekstovi kao književna djela i sve ono što ih čini jezično ostvarenim književnim umjetninama, a drugi njihovo uprizorenje, odnosno njihovo postavljanje na scenu. Predmet ovoga raspravljanja bit će upravo dramski tekstovi naše renesanse, razumije se u opsegu u kojem su sačuvani i danas dostupni. Jer kako se općenito zna, nije sačuvano sve što je u nas tokom stoljećâ za pozornicu napisano. Mnogo se toga izgubilo. Među trima nestalim Vetranovićevim knjigama pjesničkih djela mogla je za cijelo biti i koja drama. Pa i neki Držićevi dramski tekstovi poznati su samo po naslovu (*Pomet*), neki su sačuvani samo u kratkim ispisima (*Pjerin* i *Džuho Krpeta*), a neki su do nas došli u necjelovitu obliku (*Dundo Maroje*, *Skup*, *Arkulin*, *Mande*). Ne tako davna otkrića dotad nepoznatih tekstova naše starije drame samo potvrđuju više puta izrečenu misao kako smo još dosta daleko od toga da taj inače davno završen književno-dramski proces možemo smatrati u svim pojednostima poznatim i objašnjenim. Pođemo li međutim od činjenice, potvrđene i u drugim, većim i starijim literaturama od naše, da se ono što je bilo najvrednije češće prepisivalo i prikazivalo, možemo s velikom

vjerojatnošću pretpostaviti da glavna djela ipak poznajemo i da će teško biti ikakvih značajnijih iznenađenja.

Zbog svega toga, postojanje lakuna u našem poznavanju toga, kako rekoh, davno završenog procesa, mada bi neosporno bilo bolje da znamo sve, ne lišava nas mogućnosti niti nas oslobađa obaveze da na dosad poznatom materijalu ne pokušamo izgraditi našu, suvremenu viziju dramskog stvaralaštva naše prošlosti, u ovom konkretnom slučaju našega dramskog stvaralaštva u razdoblju renesanse.

Među glavne zadatke ovoga raspravljanja išli bi ovi: utvrditi što je moguće točnije kronologiju naše dramske produkcije u razdoblju o kojem je riječ, iz čega bi se onda lakše mogla uočiti razvojna linija od pisca do pisca, pa i od djela do djela; zatim ustanoviti u čemu je i koliko ta naša drama u kontekstu evropske, u prvom redu talijanske renesansne drame, a preko nje, ili čak izravno, u kontekstu antičke drame, koja je, kao što je poznato, upravo u doba renesanse bila živi književno-dramski fond. Tu će se, dalje, samo od sebe nametnuti i pitanje koliko su naši dramski pisci, primajući određene oblike, u zavisnosti od svojih specifičnih prilika i shvaćanja misije drame, odstupali od uobičajenih i gotovo ozakonjenih teoretskih principa i time narušavali vladajuće forme i unosili svoja rješenja.

\*

\* \*

Već i najsumarniji pogled na našu renesansnu dramu pokazuje da se ona javlja — mislim dakako na sačuvane tekstove — samo u dva naša književna središta: u Dubrovniku i u Hvaru, pri čemu ovo drugo središte treba shvatiti u širem smislu s obzirom na činjenicu da su neki tekstovi vezani uz mjesta izvan grada Hvara. Kako to da su se baš u ta dva grada sačuvali dramski tekstovi, iako je i u drugim našim sredinama kazališnih predstava pa prema tome i tekstova bilo, teško je pouzdano odgovoriti. Pa ipak, i tu će važiti pravilo po kojemu se u življim kazališnim sredinama tekstovi lakše čuvaju nego u onima gdje su se takve priredbe davale rjeđe ili samo prigodice. Ovdje možda nije sasvim bez značenja napomenuti da su se upravo u Dubrovniku i u Hvaru sačuvali prvotisci (inkunabule) Plauta, u prvome jedan primjerak iz 1482. i jedan iz 1499, a u drugome jedan primjerak iz 1499.<sup>1</sup> Za

Dubrovnik s velikom vjerojatnošću pretpostavljamo da ga je Plautom obdario Ilija Crijević, učenik glasovitog Pomponija Leta u čijoj je akademiji na Kvirinalu u Rimu studirao a i igrao Plauta i otkrio da se u akrostisima komedija toga znamenitog dramskog pisca kriju njihovi naslovi.<sup>2</sup> Za Hvar toliko ne znamo, ali je sigurno da je i u toj sredini bilo ljudi koji su čuvenog rimskog komediografa mogli čitati u izvorniku.

Samo pri tome ne smijemo misliti da je prisutnost Plautova bio odlučan impuls za nastanak dramske aktivnosti u tim sredinama. Uostalom, izraziti utjecaj Plautov osjeća se u Dubrovniku tek u Marina Držića sredinom XVI stoljeća, a u Hvaru istom potkraj toga stoljeća posredno u Martina Benetovića. Plauta je u Dubrovnik i u Hvar donijela ona ista žed za teatroj koja ga je u tim gradovima i stvorila.

Kakvi su bili dramski tekstovi u ostalim našim primorskim sredinama, osobito u Korčuli,<sup>3</sup> kakvi u Zagrebu, ne znamo, jer su vijesti krajnje oskudne i svjedoče tek toliko da je kazališne aktivnosti bilo.

Bujan kazališni život u Dubrovniku XVI stoljeća ostavio nam je u nasljeđe dvadeset i tri kazališna djela, a u Hvaru istoga razdoblja četiri. Pribrojimo li tome tri izgubljena ili samo u kratkim izvodima sačuvana djela Marina Držića, onda se ukupni broj penje na trideset izvornih djela. Svemu tome treba pridodati i deset prijevoda ili prerada s talijanskog jezika, koji su također utjecali na stvaranje književno-dramske atmosfere u gradu pod Srđem. Imajući u vidu da je ta dramska produkcija sačuvana samo u dva u osnovi nevelika grada, moramo konstatirati da tridesetak izvornih i desetak prevedenih odnosno prerađenih dramskih djela u rasponu od stotinu godina predstavljaju sliku impozantnog kazališnog života u sredinama koje su u svojoj historiji pored ostalih imale i tu nevolju da žive u višestoljetnoj opasnosti od brojnih neprijatelja.

\*

\* \*

Prema našem današnjem znanju začetak hrvatske svjetovne drame — nakon crkvenih prikazanja a i paralelno s njima — treba tražiti u Dubrovniku, u dijalogiziranoj pastirskoj eklogi Džora Držića,<sup>4</sup> nastaloj negdje posljednjeg decenija XV stoljeća. Dalja razvojna linija — ne vodeći za sada računa o vrstama i podvrstama — išla bi od Mavra

Vetranovića, Nikole Nalješkovića, Marina Držića i Antuna Sasina.<sup>5</sup> Tu onda valja uklopiti prevodioce ili prerađivače. Prvi je prijevod, kako se zna, tzv. pirna drama Napoletanca Antonija Ricca,<sup>6</sup> čiji je tekst prepisao Nikša Ranjina u poznatom Zborniku. Ostali prevodioci ili prerađivači idu mahom u drugu polovinu XVI stoljeća. Tu je prije svih drugih Marin Držić s *Hekubom*,<sup>7</sup> pa onda Savko Gučetić Bendevišević s *Lalidom* i *Raklicom*, Dominko Zlatarić s *Elektrom* i *Amintom*, Frano Lukarević s *Vjernim pastirom* i *Atamanteom* i Miho Bunić Babulinov s *Jokastom*.

U Hvaru sa svjetovnom dramom, kao što se zna, započinje Hanibal Lucić, po svoj prilici trećeg ili četvrtog decenija XVI stoljeća; za njim bi slijedio Ivan Parožić,<sup>8</sup> sva je prilika negdje oko sredine druge polovine XVI stoljeća, i na koncu negdje potkraj XVI ili na početku XVII stoljeća došao bi Martin Benetović.

Međutim, navedeni redosljed zapravo još ništa ne govori o stvarnoj kronologiji dramskih djela. Istina je, u mjesto Džora Držića nema razloga sumnjati. On je neprijeporno prvi. Ali već s Vetranovićem, koji kronološki na životnom putu dolazi odmah iza Džora Držića, iskrsavaju znatne teškoće. Njegove se nabožne drame isprepleću brojnim svjetovnim elementima, gdjekad takvima da bismo se, u slučaju da su se našli odvojeno od cjeline i bez oznake pisca, teško mogli odlučiti da na nj i pomislimo kao na mogućeg autora. Petar Kolendić je njegove pastirske prizore,<sup>9</sup> najvjerojatnije točno, smjestio potkraj prvog decenija XVI stoljeća, a *Orfeja* iza 1517, ili najkasnije u treći decenij istoga stoljeća.<sup>10</sup> Milan Rešetar naprotiv Vetranovića stavlja čak iza Nalješkovića i M. Držića, vjerujući kako se svetoandrijski remeta sa svojim svjetovnim dramatika polemički obarao na Nalješkovićeve i Držićeve preslobodne dramske sastave, odnosno da je svoje tekstove pisao kao utuk na drame svojih mladih suvremenika.<sup>11</sup> Rešetar svoje gledište ničim ozbiljnim nije potkrijepio osim uvjerenjem da bi Vetranovićeve tekstovi morali izgledati drugačije da ih je napisao mlad čovjek. Doduše ni Kolendić nije predložio čvršće argumente, ali je njegovo zaključivanje zasnovano s obzirom na činjenicu da je teško zamisliti da bi se Vetranović od početka četvrtog decenija XVI stoljeća, otkad sve dublje tone u mistiku, dao na pisanje svjetovnih dramskih komada.

Nije bez slabih točaka ni Rešetarovo mišljenje da je Vetranović sa svojim dramatika želio paralizirati Nalješkovićeve i Držićeve pastirske igre. Za Nalješkovića bi se to još kako-tako moglo povjerovati, ali

nikako za Držića. Jer iz njegove pjesme *Marinu Držiću u pomoć*,<sup>12</sup> napisane u povodu potvore da je Držić u svojoj *Tireni* potkradio nje-ga, Vetranovića, izbija iskrena privrženost i prijateljstvo prema autoru *Tirene*; tobože oštećeni Vetranović drugarski brani Držića dajući kratak sadržaj vilinskog dijela *Tirene* i ni na koji način ne ostavlja dojam kao da bi on osuđivao takvu vrst drame.

Znatne su teškoće i s Nalješkovićem. Redoslijed njegovih sedam drama vrlo vjerojatno odgovara stvarnom redoslijedu njihova nastan-ka, ali je neprilika u tom što ne znamo ni kad je počeo ni kad je završio s pisanjem kazališnih komada, odnosno je li što napisao još za Vetranovićeve dramske aktivnosti svjetovnog karaktera i je li što napisao u doba kada je već Držić bio debitirao. Rešetar ga u spomenu-toj radnji smješta ispred Držića,<sup>13</sup> u nejasnoj slutnji da bi bilo nevjero-jatno da se Nalješković dao na pisanje građanskih drama u stihovima u doba kad je Držić bio postigao tolike uspjehe s proznim igrama. Miroslav Pantić je otkrićem da se Nalješkovićeva peta komedija davala 1541. ili 1542. definitivno potvrdio<sup>14</sup> Rešetarovu tezu o prvenstvu Na-lješkovića prema M. Držiću. Pantić s mnogo razloga pretpostavlja<sup>15</sup> da se jedna Nalješkovićeva igra davala 1536, samo se ne zna koja. To bi bila jedina dva podatka koji nam govore o vremenu postanka Na-lješkovićevih dramata, ali nedostatna. Ipak, čini se da bi se upravo oko tih odnosno između tih dviju godina mogao vremenski smjestiti Nalješkovićev dramski opus. Naime u priličnoj mjeri ujednačena kom-pozicijska struktura Nalješkovićevih »komedija« govore bi u prilog sudu da su one mogle nastati u jednom ne suviše dugom periodu, kao plod određene, recimo, dramske-kazališne faze toga dubrovačkog pisca.

Da je Vetranović išao ispred Držića mislim da svjedoči spomenuta »afeta« oko Držićeve *Tirene*. Naime ako su neki Dubrovčani ubacili famu da Držić *Tirenom* plagira Vetranovića, onda je takva fama nužno morala pretpostavljati bar jednu sigurnu činjenicu: da je Vetranović dotada već morao imati kakav svjetovni dramski komad. Na temelju svega toga mislim da se može smatrati sigurnim da je Marin Držić s čitavim svojim opusom išao iza Vetranovića i Nalješkovića.

Kolebanja i neizvjesnosti u kronologiji nisu lišena ni djela Marina Držića, iako je tom piscu posvećen izuzetno velik broj rasprava. Prema onome što danas znamo, izvjesno je da on nije najprije pisao jednu pa onda drugu vrstu, jer se zna da je njegov *Plakir* nastao 1556, a prije toga svakako je napisan *Skup* i po svoj prilici *Dundo Maroje* i *Pomet*,

a za Tirenu svatko zna da je dovršena i prvi put prikazana 1549. Za *Mandu* i *Arkulina* o vremenu nastanka i prikazivanja nema nikakvih podataka. Nije bez slabih točaka ni vremensko smještanje *Pometa* i *Dunda Maroja*. Rešetar nije baš posve vjerovao u autentičnost godine u bilješci na naslovnoj strani *Dunda Maroja* »Laus deo 1550«. On je u nuli na kraju cifre »1550« naslućivao krivo prepisanu brojku 6. Nije bio potpuno uvjeren ni u podatak na istoj naslovnoj strani koji govori da se *Dundo Maroje* izvodio u Vijećnici.<sup>16</sup> Petar Kolendić se nije zadovoljio Rešetarovim postupkom ni rješenjem, već je, polazeći od čvrstog uvjerenja da je ona godina na naslovnoj strani rukopisnog *Dunda Maroja* točna i da je podatak o izvođenju te komedije u Vijećnici pouzdan, neke podatke u tekstu komedije doveo u vezu s određenim činjenicama u dubrovačkim arhivskim knjigama<sup>17</sup> i došao do zaključka da je *Dundo Maroje* doživio premijeru 1. ili 8. veljače 1551. Po tome bi onda *Pomet* morao ići u 1548. Ali ni arhivski podaci koje je otkrio Kolendić nisu takve naravi da bi neposredno odgovorili na pitanje o prvom prikazivanju te Držićeve komedije. Zato je i on morao poći od kombinacija, koje, ako je pri ruci veći broj podataka, mogu biti plodonosne, ali ako podataka nije mnogo, kao u našem slučaju, onda one mogu i udaljiti od cilja.

Pri studiranju toga problema ponešto zbunjuje kronološka slika Držićevih djela kakva proizlazi iz Kolendićevih zaključivanja. Naime suviše velik broj djela bio bi grupiran na svega 2—3 godine. Po tome bismo datiranju u razmaku od 1548—1551. imali čak pet drama: *Pometa*, *Tirenu*, *Novelu od Stanca*, *Veneru i Adona* i *Dunda Maroja*. Mislim da se u pogledu sumnje u točnost godine 1550. za *Dunda Maroja* treba prikloniti Rešetaru. Jer riječ je o prijepisu, i u ovom se slučaju spomenuta godina ne može smatrati apsolutno sigurnom. A ni podatak da je dubrovačka vlada 1554. donijela odluku da se zabranjuju predstave u Vijećnici ne može biti apsolutan dokaz da se *Dundo Maroje* u sali Vijećnice nije mogao izvesti, recimo, 1556. god., ili možda na Placi pred dvorom, kako je naslućivao Rešetar. Zbog toga sam se ja priklonio Rešetaru, ne doduše toliko njegovoj tezi o pogrešno prepisanoj brojci (mada ni to nije isključeno) koliko mišljenju da bi *Dundo Maroje* po svojoj izgrađenosti i po gotovo savršeno sazdanim dijalozima morao biti napisan prema koncu Držićeve komediografske karijere.<sup>18</sup> Pri tome osobito naglašavam činjenicu da je izvedba *Tirene* 1549. izazvala glasine da njezin autor plagira Vetranovića. Danas je općenito prihvaćeno

mišljenje da su protivnici Držićevi ubacili famu o plagijatu zato što Držić dotada nije bio poznat kao dramski pisac. Da Držić ništa za pozornicu do *Tirene* nije bio napisao govori i jedan unutrašnji razlog. Držić se naime u prologu *Tirene* vrlo opširno predstavlja, kao ni u jednoj svojoj drami: izriče brojne pohvale Dubrovčanima, pripovijeda kako je »ispriko mora« učio »sviriti«, kako »opći s vilama« (tj. kako se bavi poezijom), a sve je to, po mom uvjerenju, iznosio zato što se tim djelom prvi put javio pred dubrovačkom publikom.<sup>19</sup> *Tirena* bi po tome imala biti Držićev dramski prvenac. Pa kako onda da prihvatimo ideju kako se Držić već 1548. predstavio s *Pometom*, a godinu dana poslije toga dio njegove publike ne vjeruje da je on sposoban da napiše *Tirenu*? Prema tome, ako *Dunda Maroja* valja smjestiti prema kraju Držićeva dramskog rada, onda ni *Pomet* ne bi mogao biti na početku.

Za prijevod *Hekube* zna se da je dovršen 1558. i da je prvi put predstavljen 1559.<sup>20</sup> Tako eto za Marina Držića jedinoga od dubrovačkih dramskih pisaca znamo kad je počeo i kad je završio sa svojom spisateljskom dramskom aktivnošću, naravno ako nije napisao još koji komad za koji se danas ne zna.

Posljednji dubrovački dramski pisac XVI stoljeća Antun Bratosaljić Sasin, kojemu ne znamo ni točnu godinu rođenja ni smrti (smatra se da je rođen prije 1524. i da je umro poslije 1595), kronološki bi išao za Marinom Držićem, ali sudeći po činjenici da je već bio prešao dvadeset i petu godinu života kad je Držić najživlje stvarao, nije sasvim isključeno da je koju od svojih triju drama napisao još za života velikoga komediografa. Ipak teško je vjerovati da se usudio pokazati kao konkurent svome velikom suvremeniku. A uz to je najveći dio života proveo u malom i po mnogočemu neudobnom Stonu, pa po svoj prilici i nije imao mogućnosti da znatnije djeluje u samom Gradu.

Ni kronologija prijevodnih dramskih sastava nije nam sasvim poznata. Na prvom se mjestu susrećemo s tzv. pirnom dramom Napoletanca Antonija Ricca kojoj ne znamo prevodioca, a hrvatski joj je prijevod sačuvan u Ranjininu Zborniku. Riccova je drama prvi put prikazivana u Italiji 1507. i te je godine bila i objavljena. Rešetar je njezin prijevod prema mjestu gdje se nalazi u Ranjininu Zborniku stavljao u šesti decenij XVI stoljeća, smatrajući da je tada negdje i prevedena na naš jezik, što sigurno baš nije, jer ničim ne možemo dokazati da je Nikša Ranjina pjesme u svoju bilježnicu smještao upravo po redu njihovih nastajanja.<sup>21</sup> Po karakteru i po motivima mogla bi ići

negdje oko Nalješkovića, svakako prije M. Držića. Za *Hekubu* smo rekli da je prevedena 1558. O godini postanka ostalih prijevoda, ako nisu naznačene u posveti, malo se znade. Iza *Hekube* slijedila bi, kako se čini, Gučetićeva *Dalida* 1578; u godinu 1580. ide prva verzija Zlatarićeva prijevoda Tassova *Aminte* da negdje prije 1597. nastane i druga verzija; Lukarević je Guarinijeva *Pastora fida* preveo 1592, a Gučetić je još jednom, nakon Zlatarića, preveo Tassovu pastoralnu dramu oko 1600. Za godinu postanka Bunićeve *Jokaste*, Lukarićeve *Atamante* i Zlatarićeve *Elektre* nema podataka.

Kronologija hvarske drame jasnija je od dubrovačke samo po tome što možemo sigurnije odrediti kojim su se redom pisci javljali. Ali se ona ne može promatrati bez dubrovačke drame, jer s njome čini isti renesansni i uz određena ograničenja isti nacionalni književni krug. Stoga je potrebno odrediti i kronološki odnos pojedinih hvarskih dramskih djela prema pojedinim djelima dubrovačke dramske književnosti. A tu se već na prvom koraku susrećemo sa znatnim teškoćama, jer ni za jednu hvarsku dramu ne znamo točnu godinu postanka. *Robinja* zacijelo nije bila napisana prije 1519, jer bi je autor u protivnom slučaju jamačno bio spomenuo u pismu Jerolimu Martinčiću u kojem piše kako je probrao svoja »davnjena od pisni našega jezika skladanja«. <sup>22</sup> O Ivanu Parožiću <sup>23</sup> znamo tek da se rodio 1537, a gotovo ništa o njegovu životu ni o godini postanka njegove *Vlahinje*. No sudeći po godini njegova rođenja moramo zaključiti da u svakom slučaju ide u drugu polovicu XVI stoljeća. Ništa pouzdano ne znamo ni o godini kad je Benetović napisao *Hvarkinju* i eventualno *Komediju od Raskota* (ako je doista njegovo djelo). Kako je Benetović umro 1607, mora da je *Hvarkinju* složio potkraj XVI ili na samom početku XVII stoljeća.

Kako se iz dosadašnjeg izlaganja vidi, praznina u našem znanju u pogledu kronologije naše drame XVI stoljeća nije malo. Pa ipak, i u takvoj situaciji daje se uočiti geneza bar nekih dramskih vrsta i djela jer neki su pisci, u kojima naziremo međusobne veze, vremenski svojim životom poprilično udaljeni, tako da nema sumnje o mogućem smjeru genetskog puta, a po tome onda i utjecaja jednog pisca na drugoga.

\*

\* \*



Na samom čelu naše svjetovne drame, kako je već rečeno, nalazi se dijalogizirana pastirska ekloga Džora Držića — *Radmio i Ljubmir*. U njoj doduše nema pravih karakteristika ekloge jer je odsutno nadmetanje u pjevanju ili sviranju, već se sve svodi na dijalog između beznadno zaljubljenog pastira Ljubmira i njegova prijatelja Radmila koji pravim seljačkim razlozima nastoji mladog prijatelja odvratiti od ludog i uzaludnog traganja za vilom, dok mu gospodarstvo propada. Tema i građa, naravno, potječu iz latinske i talijanske književne tradicije, ali ih Džore prenosi na naš jezik dajući pastirima domaća imena, a nimfu klasične književnosti pretvara u vilu, i unosi još uz to i neke autobiografske crte. Ne znamo da li se Džorina igra i prikazivala ili je bila samo zabava učenom poeti, ali već po prvom stihu »Moj dragi Ljubmire, što tuj meu knezovi« reklo bi se da je bila namijenjena izvođenju, i to »meu knezovi«, što dakako ne može značiti drugo nego mjesto gdje se imala izvoditi, tj. »prid dvorom«, odnosno »na Placi« pred Kneževim dvorom. Već taj prvi stih kao da nameće misao o dva svijeta: na svijet scenske iluzije u koji je ušao Ljubmir i na svijet zbilje u kojem je i iz kojega se javlja Radmio.

Iako ta malena igra s čisto dramskog gledišta nema osobite vrijednosti, njezino je značenje u historiji naše drame golemo. Tu je na prvom mjestu prisutno pastirstvo kao predmet književnog oblikovanja, koji će u našoj književnosti ostati sve do Ignjata Đurđevića na koncu XVII i na početku XVIII stoljeća; tu su dalje i imena pastira Radmio i Ljubmir koji će uz još neka nastaniti i Nalješkovićeve i Držićeve i Sasinove pastirske igre; tu je napokon i topos ljupkog mjestanca u gaju s obavezanim izvorom i sjenovitim drvećem koji postaje opće mjesto gotovo u svim našim pastirskim igrama i eklogama, pa čak i u *Robinji* H. Lucića koja se po nacionalno i rodoljubno angažiranoj tematici od- vaja od svih naših drama, i u Vetranovićevu epu *Piligrin* koji u sebi sadrži nabožno-refleksivnu tematiku danteovske inspiracije. Time je Džore Držić na samom pragu naše novovjeke drame, iako u najnerazvijenijem obliku, progovorio u kontekstu evropske, u prvom redu talijanske književnosti koja u sebi sadrži gotovo sve oblike i motiviku antičke književnosti. Naredni su pisci doduše i sami mogli crpiti iz istih izvora kao i Džore Držić, ali je u prirodi same stvari da su već poradi jezika kojim su se izražavali morali poći od književnih dostignuća na vlastitom jeziku u vlastitoj užoj i široj sredini.

Otprilike na istoj razini razvijenosti dramske radnje ostat će i Mavro Vetranović u svoja dva pastirska prizora, dok će u *Orfeju* poći korak dalje, valjda i zbog toga što je za dramsku obradu izabrao nešto složeniju priču ili fabulu. Na žalost, ne znamo vremenski odnos njegovih svjetovnih dramata prema nabožno-crkvenima, ali valja naglasiti da, na primjer, u *Posvetilištu Abramovu*, sazdanom na građi iz Biblije, ima nekoliko scena koje predstavljaju sasvim svjetovnu, profanu preokupaciju i u kojima već nalazimo naznačenu motivaciju postupaka pojedinih likova. (Scena uzbuđenja, nervoze i žurbe u trenutku kad se Abram sprema noću s Izakom na put, a Sara sva izvan sebe želi spriječiti muža da ovako iznenada krene u njoj nepoznatom pravcu; scena s kunom koja je provalila u Sarino dvorište da ugrabi kokoši, i napokon scena s pastirom koji je donio glas od Abrama i njegova pomalo skliska šala sa Sarinim sluškinjama).<sup>24</sup>

No bilo kako mu drago s pitanjem prvenstva između Vetranovićevih svjetovnih i nabožnih dramskih sastava, njegovi tzv. pastirski prizori, ako možda nisu direktno prevedeni iz kakva nama danas nepoznatog predloška, sadrže sve oznake pastirske poezije, sa svim konvencijama kakve se već nalaze u Džorinoj igri, samo je smjer drugačiji. I u jednom i u drugom Vetranovićevu prizoru vile su zarobljene, ali ih ne oslobađaju njihovi ljubovnici (oni se i ne pretpostavljaju u tekstovima), već im protagonisti nakon podužih dijaloga sami poklanjaju slobodu. U prvom scena se mijenja nekoliko puta, u drugom sve se događa na jednom mjestu, pred dubrovačkim knezom, vlastelom i građanima, najvjerojatnije »prid dvorom«; po tome bi prvi imao biti nastavljanje tradicije u crkvenim prikazanjima, a drugi bi se već približavao novom, renesansnom postupku. U tom drugom prizoru osjeća se u pogledu scenske organizacije neposredna veza s Džorinom igrom. U *Orfeju*, međutim, u kojem se obrađuje poznata mitska priča o čudesnom tračkom pjevaču, autor je opet na tragu scenske organizacije crkvenih prikazanja.

Utjecaj Vetranovićev na razvoj naše svjetovne drame relativno je malen; tek drugi prizor njegov, kako je nedavno utvrđeno,<sup>25</sup> mogao je jednim svojim dijelom imati odjeka u Lucićevoj *Robinji*.

Nakon Vetranovićevih sastava mogli bismo, s razumljivim oprezom, smjestiti *Robinju*, koja kao cjelovit dramski organizam u našoj dramskoj književnosti predstavlja sasvim osebujnu pojavu. Genetski po izvoru i motivici, a i po topici, ona označuje određen krak zračenja iz

Dubrovniku u Hvar, ali se tu razlistava na originalan način: robinja je tu funkcionalizirana i nacionalno konkretizirana u projekciji ratnih meteža, poraza i stradanja naših ljudi. Naslijeđene strukture — petrarkizam, stilska topika i motivika — samo su rekviziti za stvaranje nove strukture, pa iako organizacija pozornice nosi još karakteristike crkvenih prikazanja, ta drama znači prodor u novo.<sup>26</sup> Ali to novo u razvoju naše drame nije našlo odjeka u umjetnoj drami; naprotiv, po narodskom shvaćanju i glavnom motivu, ono je, tko zna kakvim putevima, prešlo u repertoar narodne, pučke drame kojoj se posljednja verzija sačuvala na otoku Pagu.<sup>27</sup>

Uzana dramska staza, zacrtana Džorom Držićem i proširena Mavrom Vetranovićem, pretvara se s Nikolom Nalješkovićem u širok put. Nalješković sve svoje dramske sastave, koji se javljaju u razvijeni- nijem obliku, naziva »komedijama«. Tim se terminom u dubrovačkim arhivskim zapisima vrlo često nazivaju dramski tekstovi različitog karaktera.<sup>28</sup> On i u talijanskoj dramskoj književnosti XVI stoljeća ima široko značenje. Uostalom, sjetimo se Danteova djela. Tim su se nazivom obično označavali tekstovi koji su bili namijenjeni prikazivanju. Ipak su se već u XVI stoljeću iskristalizirale neke distinkcije. Tako su, na primjer, u Sieni postojale »pastirske komedije«, »seljačke komedije« i »učene komedije«.<sup>29</sup> U objašnjenju »učene komedije« uglavnom nema dilema. Manje je određeno značenje prvih dvaju termina. U »pastirskoj komediji« obično se pojavljuju pastiri i nimfe, s mitološkim licima ili bez njih, a seljaci dolaze tek epizodno; obično se zaljubljuju u nimfu i bivaju stoga ismijani i izrugani; »seljačka komedija« je redovno kratka kao i pastirska; u njoj se javljaju seljaci i seljanke u karikiranom vidu, i po karakteru su farse. U talijanskoj se sredini nazivaju *contenzioni*, *dialoghi*, *bruscelli*, *mogliazzi*. Karikatura rustičkog ponašanja i govora glavna im je osobina.

Nalješkovićeve prve četiri »komedije« bile bi »pastirske komedije«, koje P. Kolendić naziva »binskim eklogama«. Ali je već prva među njima spoj pastirskih i seljačkih elemenata. Njezin središnji dio čini intervencija starice vračare koja pribjegava grubom naturalizmu i opscenostima. Ona je zapravo nosilac podsmjehivanja. Ostale tri Nalješkovićeve »komedije« (od prvih četiriju) približavaju se »čistijem« vidu »pastirske komedije«.

Peta i šesta »komedija« su farse, ali ne na materijalu iz seljačkog života, kako je to redovno u talijanskim rustikalnim komedijama, već

na onom iz gradskog života, i to iz domene gradske skandalozne kronike. Riječ je zapravo o živim slikama iz dubrovačkog porodičnog života, o ljubakanju gospara sa sluškinjama tako reći pred očima njihovih žena. Sedma se već po nekim osobinama približava eruditnoj komediji, prije svega po tematici i građi, ali je pozornica organizirana još tipično srednjovjekovno.

Nalješkovićeve pastirske »komedije« svoje polazište nesumnjivo imaju u Džorinoj igri, prije svega po samom pastirskom žanru na pozornici, po žanru koji ima dugu historiju, tamo od Teokrita pa sve do Sannazzara, da na kraju dođe i na pozornicu. U Džore Držića Nalješković nalazi i topos za koji se u znanosti ustalio naziv »locus amoenus«, nalazi i pastirska imena, koja će uz još neke napučiti i pastirsko-seljačke igre Marina Držića i one Antuna Sasina i Ivana Gundulića. Upotrijebit će ih i Dominko Zlatarić u prijevodu Tassova *Aminte*. R. Bogišić je u svojoj monografiji o Nalješkoviću,<sup>30</sup> jedinog koju u tom piscu imamo, istražio i moguće uzore i poticaje. Prema njegovim zaključcima, Nalješković je na temelju dobrog poznavanja talijanskog teatra saznao svoje drame, ali ne tako što bi ih naprosto prenio u svoj jezik nego je slobodno kombinirao i unosio u njih nešto od dubrovačkog shvaćanja života, osobito u drugoj i trećoj »komediji«, gdje se na neki način glorificira slobodno življenje u Dubrovniku i dubrovačko shvaćanje pravde, dakako u idealiziranom vidu. U farsama, naprotiv, Nalješković ide svojim putem, bar u prve dvije, jer prosto, u stihovima doduše, donosi sukobe između dubrovačkih gospara i njihovih žena na građi o kakvoj se i danas može pročitati u poznatim serijama dubrovačkih arhiva.

Nalješković nije stvorio drame veće vrijednosti. On je važniji za razvoj dubrovačke drame no što je važan kao umjetnik riječi. Nalješković je razvio ono što je u nukleusu vidio u Džora Držića i donekle u Mavra Vetranovića na području pastorale; a na području farse on je naprosto dramatizirao pikantne zgode iz bračnih sukoba svojih sugrađana. Njegovo je najveće značenje što je, bar kao sirovu građu, pružio Marinu Držiću čitav niz zgoda i elemenata koji će u novoj strukturi postati autentičan književno-dramski čin, osposobljen da trajno živi na pozornici.

Pored imena pastira i općeg pastirskog aparata od Nalješkovića prelazi u djelo Marina Držića više slika i situacija, izraženih čak i veoma sličnim stihovima. Već u prvoj »komediji« (315—322) Ljubmir prekora

TIRENA  
COMEDIA  
MARINA  
DARXICHIA.

*Con Licenza de' Superiori, & Privilegio.*



IN VENETIA, M DC XXX.

Presso Marco Ginammi.

Izeta od Euripida.

Elektra Tragedia Marina Euripidia  
Dubrovčanina.

Pričazana u Dubrovniku, od strane i  
Uredne Druxine od Bizara  
nakon Poroda Gospodinova  
Godiseta . M. D. L. IX  
Na xxix Mesea  
Gienara.

Ovi pričazuju Elektru Tragediu.

Stien Polidora.

Elektra.

Chor od žena Troyanskih.

Polixena.

Sluga.

Ulixes.

Talibio.

Polimestor.

Semio.

Agamemnon.

Radmila na način veoma blizak onomu na koji starac Radat u *Tireni* kudi budalastog Miljenka. Zgoda s vilom i zaljubljenim Radmilom u istoj »komediji« pokazuje u osnovi istu liniju razvoja i gotovo isti reper-toar nevolja i sretnih trenutaka kao i Tirena s Ljubmirom u *Tireni*. U petoj »komediji« (61—66) gospođa osorno naređuje godišnicama da izvrše cijeli niz poslova u isto vrijeme; sličnu situaciju sa svojom gospodaricom slika Omakala u *Plakiru*. U toj istoj »komediji« odnosi se sluškinja Maruša prema gospodaru i časti se u odsutnosti gospodarice na isti način kao što o godišnicama, kudeći ih, govori starica Vlade u *Veneri* i *Adonu*. U šestoj »komediji« gospar se u krevetu pred ženom pravi da ga boli želudac i da ima »otvorenje« (proljev), kako bi se mogao izvući iz ložnice i otići ka godišnici u potkrovlje; na isti način o svome mužu Kriši, kad ga je uhvatila »na djelu«, govori Džove u *Mandi*. U sedmoj »komediji« mladi se Maro iskrada iz kuće noću poput Miha u *Noveli od Stanca*. U istoj »komediji« stari se Dživo cjenka oko miraza s budućim tastom svoga sina i izgovara misli o dinarima koji varaju »stare i mlade«, što predstavlja nukleus poznatom monologu Skupovu u *Skupu*. U toku sedme »komedije« mladić o »sadanjim nevjestama«, koje su u stanju »veće dvaš spendat neg donesu«, zna isto što i Zlati Kum u *Skupu* o bogatim udavačama kojima ni »carova riznica« ne bi bila dovoljna za kinđurenje. U nastavku iste »komedije« stari Dživo s indignacijom spotiče sinu kako je prostitutka kojoj odlazi stara i kako ima lice kao da ga je »piturao« neki bokarar. U *Noveli od Stanaca* žuto-kljunac Miho konstatira veoma sličan izgled neke »starežine« iz Podmirja. Sin se brani da nije on kriv što se uvrkao u oca i da je otac u svojoj mladosti bio još gori. U *Dundu Maroju* i u *Noveli od Stanca* čitavi se dijalozi vode upravo o toj temi.

Sve to dovoljno uvjerljivo govori koliko Marin Držić duguje domaćoj tradiciji.<sup>31</sup> Po tome on znači nastavak dubrovačke drame kakvu je zatekao, ali u najširem dijapazonu i na najvišem umjetničkom nivou. Ali Držić je — to je danas već u priličnoj mjeri istraženo — odlično poznao i Plauta i Terencija, dramske pisce koji su ostavili neizbrisiv trag u talijanskoj komičkoj produkciji u razdoblju renesanse. Polazeći zapravo od istih općih pretpostavki kao i talijanski komediografi, Držić je na principima eruditne komedije izgradio svoj teatar. Talijanima su Plaut i Terencije pružali bezbrojne konvencionalne motive i rješenja; u taj kompleks oni su ugradili elemente srednjovjekovne i osobito Boccacciove novelistike, a sve skupa protkali zgodama iz stvarnog života

svojih sredina. I Držić se naslanja na Plauta i Terencija i na neke motive novelistike, ali sve to prožima živim zgodama, likovima i nizom detalja iz svoje, dubrovačke sredine.<sup>32</sup>

A u pastirskoj drami Držić je čak i prema Talijanima pionir. Ako je prije njega bilo napisano mnoštvo komedija, organiziranih na Plautovoj dramskoj gramatici, u pastirskoj drami, upravo u razvijenoj, cjelovitoj pastirskoj pozorničkoj igri on je prvi u renesansnoj književnosti. Do postanka *Tirene* 1549. pastirski su dramski oblici, iz čisto pastirskog ili seljačkog života, bili mahom kraći sastavi, često kao recitacije uz koje se plesalo. Tek 1563, dakle četrnaest godina nakon *Tirene*, napisat će Alberto Lolio prvu talijansku cjelovitu pastirsku dramu, na principima eruditne komedije, u pet činova, s osnovnim motivom koji izaziva konflikte, da uslijedi razvoj do kulminacije, nakon čega dolazi do rješenja. Na tu je činjenicu već davno upozorio Milorad Medini u poznatoj *Povijesti hrvatske književnosti*, ali ga tada nitko nije ozbiljno shvatio. Najnovija istraživanja<sup>33</sup> pokazala su da je Medini bio u pravu. I ne samo da je napisao prvu kompletnu pastirsku dramu, nego je Držić stvorio djelo kojim narušava uobičajena pravila za takav dramski rod. Mjesto malih aktovki, obično u jednom činu, odnosno u nekoliko scena, kakve je mogao pročitati ili gledati u Italiji, Držić je saznao djelo u kojem je pastirski dio samo tanki okvir, a glavninu čini rustički dio, u sklopu kojega onda i onaj pastirsko-mitološki svijet dobiva novo osvjetljenje. Tako je u *Tireni* tek jednom trećinom zastupljen vilinsko-mitološki svijet, a ostale dvije trećine zauzimaju rustički prizori. Sličan je odnos i u *Plakiru* i u *Veneri i Adonu*; u ovoj posljednjoj vilinsko-mitološke scene samo su instrument za razrješenje u rustičkim zapletima.

Držić je i u komediji narušio određena pravila, prije svega u organizaciji scene (prizora) i u broju koliko se puta na pozornici smjelo pojaviti koje lice. Lice u njegovim komedijama mogu doći na pozornicu u zavisnosti od logike radnje,<sup>34</sup> a ne od propisa što su ih propisivali Giralaldi Cinzio i drugi teoretičari renesansne drame. Odstupio je i od pravila da mladić u sukobu sa starcem mora obavezno izići pobjednikom. U njegovu *Dundu Maroju* pobjeđuje otac, jer suprotno ne bi odgovaralo dubrovačkoj sredini. U krajnjoj liniji sukob u *Dundu Maroju* i nije samo u opreci između škarta oca i rasipna sina. Tu je jagma za dukatima za kojima pružaju ruke svi: i stari i mladi, i sveti i grešni, crkveni i svjetovni, pa među njima i prostitutke, osobito one u Rimu, a najviše dakako ona koja se u Držićevoj komediji naziva »prva kortidana od



Rima«, dakle ona koja je najskuplja, a po tome onda i najopasnija. I takvoj eto odolijeva dubrovački trgovac. A da bi to postigao mora biti veći prevarant i veća prostitutka od svih prostitutaka, pa i od one koju u Rimu smatraju prvom.

Iako se nakon Držića nije pojavio dostojni nasljednik u dramskim stvarima, njegovo je zračenje ipak neposrednije oplodilo dva pisca, istina manjeg zamaha, pa stoga i s manje značajnim dostignućima. Jedan krak toga zračenja išao je prema Antunu Sasinu u Dubrovniku, a drugi prema Martinu Benetoviću u Hvaru.

Sasin se vraća seljačkoj farsii, ali piše i pastirsko-vilinske komade. Njegova *Malahna komedija od pira* zaista je malahna i kao tekst i kao vrijednost. U njoj nema neposrednih odjeka iz Držića, ni u stihovima ni u situacijama, a opet sasvim jasno osjećamo da se nalazimo u držićevoj atmosferi. Izdaleka je tu slična situacija onoj u rustičkom dijelu *Venere i Adona*. Naprotiv, u *Filidi i Flori* (prva ima tri a druga pet činova) sve vrvi od odjeka iz *Tirene*, osobito u Filidi, ne samo u imenima gotovo iz svih Držićevih pastirsko-seljačkih igara već i u izrekama koje se jedva imalo razlikuju od izreka što ih izgovaraju brojna Držićeva lica. Ima tu nadalje i nekih bližih podudaranja sa stihovima Džorine aktovke, zatim u Nalješkovićevoj prvoj »komediji«, pa čak i u Vetranovićevu *Piligrinu* u pogledu nekoliko tipičnih vetranovićevskih sintagma.

Drugi krak Držićeva zračenja išao je, rekosmo, prema Hvaru. U Benetovićevoj *Hvarkinji* malo se što može naći što bi neposrednije napominjalo Držića, osim naravno Mikletina pozivanja na velikog komediografa. Ali to bi moglo biti i određenje koje Mikletu oslikava kao Dubrovčanina koji poznaje djela svoga znamenitog sugrađanina. Uza sve to, u nizu scena jasno se osjeća ona veselost i prpošnost u mjestimice blistavim dijaloškim okršajima kakve smo navikli čitati u Držića. Osjećamo prisutnost onog finog, ironičnog čarkanja između slugu i gospodara, kakvo karakterizira Držićeve prizore, ali nosilac onoga gradskog pučkog humora, ironije i satire nije u Benetovića gradski sluga nego mladi seljak koji je upravo stigao iz Plama, lokaliteta na istočnom dijelu otoka Hvara, noseći advokatu kozle kao nagradu za vođenje neke parnice. Gotovo bi se reklo kao da je kakav Držićev Miljenko ili Dragić izišao iz pastirskog ambijenta i ušao u svijet gradskog života gdje odjednom zaigra ulogu seljačkog Pometa. Ali *Hvarkinja* ima donekle i karakteristike retardirane učene komedije i neke elemente koji su proizlazili

iz komponiranja komedije *dell'arte*. Postupci Bogdana i Barbare sa starim Mikletom nisu držičevski; oni nagovješćuju našu komediju XVII stoljeća.

*Komedija od Raskota*, za koju se misli da bi također mogla biti Benetovićeva, posve je seljačka komedija. U njoj ponovo susrećemo Bogdana iz Plama, ali ne više u hvarskom gradskom ambijentu nego negdje u Jelsi ili blizu Jelse. U njezinu korpusu prisutni su elementi Ruzzanteovih seljačkih lakrdija.<sup>35</sup> Zgode i nezgode Ruzzanteovih seljaka izazivaju doduše buru smijeha ali i sažaljenje. Te sažalne komponente u jelšanskoj komediji nema. Predmet grotesknog izrugivanja je Rasko, a Bogdan tobože treba da mu pomogne, ali i sam stvara situacije da se naruga svome kumu. Bogdan je tu sasvim drugačiji lik nego u *Hvarkinji*. Možda bi to govorilo za tezu da *Komedija od Raskota* neće biti Benetovićeva, već kakva jelšanskog ljubitelja teatra koji je pod dojmom hvarskog komediografa, poznavajući Ruzzantea, sklopio svoju komediju.

O Parožićevoj *Vlahinji* teško je što pouzdano reći. Sačuvana je samo u fragmentu. Kao da se kreće u atmosferi Pelegrinovićeve *Jejupke*.<sup>36</sup> Tek toliko možemo suditi da bi postanjem išla ispred *Hvarkinje*.

\*  
\* \* \*

Da na koncu sumiram. Na samom početku hrvatske renesansne drame je pastirska scena Džora Držića. Od nje isti pastirski žanr, ali proširen već mitološkom građom, ide do M. Vetranovića, od kojega glavna linija kreće do Nalješkovića, Marina Držića i Sasina, a sporedna u Hvar do Lucića. Prihvaćajući pastirsko-mitološki svijet, Nalješković u nj unosi rustički element s opscenim izrazom, i ravno iz toga ulazi u građansku farsu sa zgodama iz neposrednog života. M. Držić prihvaća oba smjera i na temelju odličnog poznavanja raznih oblika talijanskog pastirskog i komičkog teatra, razvija do vrhunca pastirsko-seljačku dramu i učenu komediju. Od njega, dalje, jedna linija ide prema Sasinu, i u jednom i u drugom žanru, a druga, komička, prema Martinu Benetoviću; zrači poslije i u Ivana Gundulića.<sup>37</sup> A u pogledu prijevoda odnosno prerada — u pitanju su pastirske igre i tragedije — možemo konstatirati da im je pjesnički jezik prepun ustaljene topike, da je sav u okvirima dubro-

vačke dramske tradicije, i lirske i epske i dramske. A Držićev pjesnički jezik — doduše u nešto manje razigranom vidu — susrećemo i u komedijama XVII stoljeća, pa čak i u tzv. frančezarijama, tj. u molijerovskim komedijama u XVIII stoljeću.<sup>38</sup>

#### BILJEŠKE

- <sup>1</sup> Josip Badalić, *Inkunabule u Hrvatskoj*, Zagreb 1952, 172.
- <sup>2</sup> Petar Kolendić, *Krunisanje Ilije Crijevića u akademiji Pomponija Leta*, p. o. iz Zbornika radova, knj. X Instituta za proučavanje književnosti SAN, knj. 1.
- <sup>3</sup> Cvito Fisković, *Pokladne svečanosti i kazališne igre XVI stoljeća u Korčuli*, *Mogućnosti XXII*, 5, 1975, 558 i d.
- <sup>4</sup> Džore Držić, *Pjesni ljuvene*, *Stari pisci hrvatski (SPH) XXXIII*, Zagreb 1965, 87 i d.
- <sup>5</sup> Franjo Švelec, *Komički teatar u Dubrovniku XVI stoljeća*, *Zadarska revija XVII*, 3, 1968, 197.
- <sup>6</sup> Milan Rešetar, *Uvod u Djela Marina Držića*, SPH VII, Zagreb 1930, LXXX.
- <sup>7</sup> Petar Kolendić, *Srpskohrvatski prijevod Dolčeoove »Hekube«*, *Izvještaj c. kr. vel. gimnazije u Kotoru za šk. g. 1908—1909*, Kotor 1909.
- <sup>8</sup> Milivoj A. Petković, *Dubrovačke maskerate*, Beograd 1950, 95.
- <sup>9</sup> Petar Kolendić, *Vetranovićeve binske scene*, *Srpski književni glasnik*, n. s., knj. IX, 1, 1923, 24 i d.
- <sup>10</sup> Petar Kolendić, *Vetranovićev »Orfeo«*, *Nastavni vjesnik XVII*, 1909, 84.
- <sup>11</sup> Milan Rešetar, o. c., LXXXIII.
- <sup>12</sup> *Pjesme Mavra Vetranovića*, SPH III, Zagreb 1871, 208.
- <sup>13</sup> Milan Rešetar, o. c., LXXXV—LXXXVI.
- <sup>14</sup> Miroslav Pantić, *Nalješkovićeva komedija »arecitana u Mara Klaričića na piru«*, p. o. iz Zbornika Matice srpske za književnost i jezik, knj. III (1955), 66—71.
- <sup>15</sup> Miroslav Pantić, *Predstava nepoznate komedije iz 1536. godine*, p. o. iz Zbornika istorije književnosti Odeljenja literature i jezika SAN, knj. 3 (1962), 204 i d.

- <sup>16</sup> Milan Rešetar, o. c., XCIII i d.
- <sup>17</sup> Petar Kolendić, Premijera »Dunda Maroja«, p. o. iz Glasa CCI SAN (Odeljenje literature i jezika), n. s., knj. 1, 58.
- <sup>18</sup> Franjo Švelec, Komički teatar Marina Držića, Zagreb 1968, 20.
- <sup>19</sup> Franjo Švelec, isto, 16.
- <sup>20</sup> Miroslav Pantić, Prilozi za istoriju renesansnog pozorišta u Dubrovniku. Držićeva Hekuba i dubrovački platoničari, p. o. iz Zbornika istorije književnosti, knj. 3 Odeljenja literature i jezika SAN, Beograd 1962, 208 i d.
- <sup>21</sup> Franjo Švelec, Komički teatar M. Držića, 39.
- <sup>22</sup> Hanibal Lucić, Jeronimu Martinčiću pozdravljenje, posveta prijevoda »Pariž Eleni«, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 7, 133.
- <sup>23</sup> Marin Franičević, Razdoblje renesansne književnosti u knjizi: Povijest hrvatske književnosti, sv. 3, izd. Liber i Mladost, Zagreb 1974, 87.
- <sup>24</sup> Vidi o tome поближе u mojoj raspravi: Mavro Vetranović II, Radovi Instituta JAZU u Zadru, VI—VII, Zagreb 1960, 378 i d.
- <sup>25</sup> Slobodan Prosper Novak, Nešto o vezi Mavra Vetranovića i Hanibala Lucića, p. o. iz »Hvarskog zbornika«, br. 2, 1974, 362.
- <sup>26</sup> Franjo Švelec, Robinja Hanibala Lucića, Mogućnosti XX, 7, 1973.
- <sup>27</sup> Narodne drame, poslovice i zagonetke, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 27, Zagreb 1963, 44 i d.
- <sup>28</sup> Miroslav Pantić, Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu u doba Gundulića i Palmotića, p. o. iz »Pitanja književnosti i jezika«, knj. IV, sv. 1, Sarajevo 1958, 66 i d.
- <sup>29</sup> Leo Košuta, Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa, estr. da »Ricerche slavistiche«, n. IX, Roma 1961, 21.
- <sup>30</sup> Rafo Bogišić, Nikola Nalješković, Rad JAZU, knj. 357, Zagreb 1971, 102 i d.
- <sup>31</sup> Franjo Švelec, Komički teatar M. Držića, 43 i d.
- <sup>32</sup> Josip Torbarina, Marin Držić, pjesnik, Forum 11-12, 1967, 793 i d. i F. Švelec, Komički teatar M. Držića, 87 i d.
- <sup>33</sup> Leo Košuta, o. c., 24 i d.
- <sup>34</sup> Franjo Švelec, Fabula, čin i scena u Držićevu »Dundu Maroju«, Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru, sv. 3, 1962, 149 i d.
- <sup>35</sup> Franjo Fancev, »Komediya od Raskota«, jelšanska komediya iz kraja 16. stoljeća, Građa JAZU XI, 1932, 95 i d.
- <sup>36</sup> Milivoj A. Petković, o. c., 96.
- <sup>37</sup> Arturo Cronia, Ascendenze della »Tirena« di Marino Darsa nella »Dubravka« di Giovanni Gondola, Ricerche slavistiche, vol. IX, 1961, 39 i d.
- <sup>38</sup> Bila bi zahvalna tema obraditi jezik dubrovačkih dramskih pisaca od Džora Držića pa sve do molijerovskih komedija.