

HRVATSKE DRAMSKE ROBINJE

Slobodan P. Novak

Među dramskim tekstovima što su se sastavljali i predstavljali na hrvatskom jugu prije Marina Držića lako je nazrijeti jedan tematski korpus koji ćemo označiti sintagmom HRVATSKE DRAMSKE ROBINJE.

Motiv zaslužnjene i potom oslobođene djevojke jedan je od centralnih korelativa kojim su najstariji pisci hrvatski izražavali emociju svoje trajne vezanosti i tragične neslobode. Ovom se motivu od početka može pratiti prisustvo u dramskoj književnosti, pri čemu se izboru dramskog roda ne bismo smjeli čuditi jer u prostorima hrvatske književne riječi drama je bila oduvijek medij rezerviran za najrelevantnije i najkompleksnije sadržaje. Tako je to od dramskih pokušaja Džore Držića pa sve do Krležinog »Areteja«.

Motiv robinje pripada najstarijoj hrvatskoj drami

Pitati otkud je motiv robinje došao k nama bilo bi umjesno na žalost još i danas. Kažemo — na žalost, jer su na ovo pitanje davani odgovori koji sa svoje brojnosti i upornosti mogu navesti na zaključak da je riječ o nekom novom osmanskome pitanju naše stare književnosti. Donikle pitanju o postanju robinja to i jest, jer umah što su se stišale gla-

sovite i formalističke polemike oko Gundulićevog »Osmana« javljaju se koncem prošlog stoljeća i prvi glasi da kažu svoju o izvorima naših robinja. Naravno govorilo se uvijek samo o izvorima Lucićeve »Robinje«, premda je danas anakrono pitati se samo o postanju ove jedne robinje kada znamo i nekoliko djela iz razdoblja prije Marina Držića, koja se mogu označiti kao dramske robinje i koja su sva, kako u dramskoj vrsti a tako i u svojoj epohi, vrijedna ostvarenja.

Već zarana Ante Radić¹⁾ i Andra Gavrilović²⁾ priskrbljuju nekoliko dokaza o tzv. narodnom postanju »Robinje«, imajući pri tom na umu da motiv robinjice dolazi u tzv. umjetnu književnost preko narodne poezije, preciznije preko narodnih romanci. Njihove dokaze ubrzo potvrđava oštroj kritici Petrovski,³⁾ ali tek će Branko Drechsler Vodnik problem postanja »Robinje« i robinja osvijetliti s više strana.⁴⁾ On prije svega upozorava na neka djela iz starije književnosti, npr. na »Čudni san« Džore Držića i dokazuje da Lucić nepobitno poznaje ovu pjesmu. Uz to Vodnik kao jedan od izvora naših robinja navodi i maskerate preko kojih da je motiv robinje i njenog oslobođenja bio populariziran, da bi potom ušao u našu umjetnu a valjda i narodnu književnost gdje su mu pridodali još i povijesne osobe. Nakon zatišja od nekoliko decenija, jer Vodnik je bio temeljit znanstvenik, ponovo su se javili tragači za izvorima postanja Lucićeve »Robinje«. Ivan Esih na primjer predlaže, zbog Lucićeve klasične obrazovanosti kao izvor »Robinje« jedan Menandrov fragment,⁵⁾ a Antun Dobronić hrabro ali, valja kazati, naivno najavljuje premijernost prikazivanja paške robinje, koja po njemu, da je služila Luciću kao predložak.⁶⁾ I Milivoj Petković govoreći o maskeratama razumljivo dolazi do porijekla robinja. Između već ponuđenih odgovora on se zalaže za onaj što ga je već predložio Vodnik, no Petković ide i dalje, pa zaključuje kako je ovaj motiv u našoj literaturi stran, uvozan, mediteranski, te smatra da izvorno ne pripada ni narodnoj poeziji ni svjetovnoj drami već da potječe iz prikazivanja moreški po Dalmaciji.⁷⁾

Uglavnom, to su svi odgovori, ili barem oni relevantniji. Svi odreda pokazuju simptomatično zajedništvo: svi se pitaju o izvorima i to čine u porno već gotovo čitavo stoljeće, a ne nalaze čvrstog odgovora i čak ga i ne vide na obzoru. To kao da je moguće samo u našoj literarnoj historiografiji. Izlika po kojoj razmatranje postanja »Robinje« i robinja nije formalno pitanje vrijedi tek donekle, jer ako je i danas nakon stotinu godina moguće pitati isto, tada smo se doista tek vrtjeli u krugu. Umjesto da smo se pitali kakve su naše robinje i zbog čega nas one

uopće interesiraju, pitalo se o tome kako su one nastale. Mislimo da su danas odgovori davani na ovo pitanje formalistički i da ne dodiruju bit književnih vrijednosti što ih je motiv robinje mogao ponijeti i što ih i danas ima. Razumljivo da bi i nama, dok se prihvaćamo ove teme, bilo mnogo lagodnije još jednom, po tko zna koji put, upitati se odakle su nam to stigle robinje. Lako bismo se retoričkom aparaturom, koja bi nam se učinila primjerenom, dosjetili kakve teze se nije dosjetio nitko prije nas. Ali, nama se čini da je problem postanja robinja danas toliko okamenjen da ga nikakovo domišljanje riješiti neće, te da je jedini mogući izlaz rezanje gordijskog čvora. Stoga je naša teza da je motiv robinje po svojoj učestalosti, po svojoj, ako hoćemo, autohtonosti i po svojoj nacionalnoj vrijednosti izvorno najvažniji dio hrvatske drame prije Marina Držića. Zato nećemo izbjeći susret s činjenicom da ni u jednoj mediteranskoj ili evropskoj književnosti motiv robinje nije ponovljen drugi put, da ni u jednoj drugoj književnosti on nije dignut na pijedestal motiva na kojem će se po prirodi stvari ogledati svi najznačajniji pisci razdoblja, i Džore Držić, i Mavro Vetranović, i Hanibal Lucić, i Nikola Nalješković... U drugim je književnostima, ako je i postojao, taj motiv bio slučajan suputnik,⁸⁾ dok je kod nas, pošto se uselio u dramski pokušaj Džore Držića živio s njom i u njoj se indikativno razvijao sve do scenskog nastupa velikog Marina.

Ovako postavljen problem dokida pitanje o postanju robinja i vodi nas do stupnja na kojem možemo pokušati fiksirati ovaj fenomen hrvatskih dramskih robinja, a taj nam otvara viziju koja nas sada vodi u same izvore hrvatske dramske književnosti.

Zasužnjenost kao jedan pol dramske svijesti Džore Držića

Sa sigurnošću možemo kazati da se motiv robinje po prvi put u našoj književnosti javlja u pjesmi »Čudni san« Džore Držića.⁹⁾ Branko Vodnik je pokazao da Lucićeva »Robinja« sponira poznavanje ove pjesme.¹⁰⁾ Josip Torbarina apostrofirao ju je kao svojevrsnu pohvalu rodnom gradu,¹¹⁾ a Josip Hamm kaže da se ne bi smjelo pisati o Lucićevoj »Robinji« a da se ne spomene i ova Držićeva, koja da je zapravo dubrovačka robinja.¹²⁾ »Čudni san« Držićev dovođen je, dakle, u vezu s Lucićevom »Robinjom« više puta. Među njima pronalažene su i frapantne verbalne podudarnosti, no svi koji su uspoređivali ova dva teksta morali su se pomiriti s činjenicom da je »Čudni san« ipak samo pjesma, te da sto-

ga veza jedne pjesme s Lucićevom dramom i sa svim ostalim našim robinjama nije toliko značajna. Ipak, nešto se zaboravilo!

Posljednjih godina počeci hrvatske svjetovne drame vežu se uz noovotkriveni ekološki tekst Džore Držića »Radmio i Ljubmir«.¹³⁾ Svi smo prihvatili otkriće ovog teksta kao stvar o kojoj ne valja preveć umovati pa smo kazali: za početak hrvatske svjetovne drame bit će i jedna ekloga dostatna. O definiciji ekloge pri tom nismo raspravljali, premda je teško vjerojatno da bi u okvirima svojih nacionalnih književnosti pisci poput Spencera, Boiarda, Sannazzara bili proglašeni dramskim autorima samo zato što su pisali ekloge. Predlažemo da se dokine proglašavanje jednog pisca dramskim stoga što je autor jedne atipične ekloge. No ovim nam nikako nije namjera detronizirati Džoru Držića sa hrvatskog kazališnog Parnasa, već naprotiv pokušat ćemo začrtati njegovu dramsku svijest i fiksirati joj pionirstvo u hrvatskoj drami dijalektičkim sagledavanjem autorovih dužih tekstova. Dovoljna bi nam za ovu potvrdu bila tek dva duža teksta Džore Držića: prvi neka bude pjesan »Čudni san«, a drugi noovotkrivena ekologa »Radmio i Ljubmir«.

Držićevu pionirsku ulogu u hrvatskoj drami ne bismo smjeli sagledavati odvojeno od publike za koju je pisao. Nastup a odatle i ton njegovih dužih pjesama trubadursko-rapsodskog je tipa te je zbog toga razumljivo da Džore Držić prvi u našoj svjetovnoj književnosti pokuša pisati za scenu i da za taj svoj nastup pokušava na scenu dovesti jedan tipični motiv stare književnosti, naše i evropske, uzaludnu potragu za vilom i opsjednutost njome i da sve to začinja akordima pastoralnog i petrarkističkog i da taj motiv pokušava scenski uobličiti i za svoju komornu publiku proširiti i stvoriti *dijalošku pjesan* koju tek uz popriličan broj ograda možemo označiti eklogom. Ili, u drugoj prilici, on će za svoju publiku, đardinsku i komornu, potražiti korelativ dominantne i zajedničke opsese sviju Hrvata onog doba — slobode i njene ugroženosti — i za tu će svrhu uzeti motiv robinje što ga je valjda vidio u prikazivanjima moreške; tada će nastati umjesto drame koja je ovom korelativu, najbolje odgovarala, kako će to kasnije pokazati mlađi pisci, tek odulja *monološka pjesan*.¹⁴⁾

Lako je u Držićevoj eklogi »Radmio i Ljubmir« evidentirati motiv traganja. Ovaj motiv Džore Držić pozna u više oblika, no u dužim pjesmama on ga redovito motivira i proširuje. (Tako postupa i u pjesmi »Po vas dan minuti« gdje nakon sna i dijaloga s Amorom tragač-zaljubljenik odlučuje neharu vilu odbaciti.)¹⁵⁾ U eklogi »Radmio i Ljubmir« Ljubmir

donosi odluku, a ona uslovljuje nastanak čitavog prizora i njegove uvjetne sceničnosti, da svoje traženje vile, svoj »slid«, uopće ne prekida. Ovakva odluka razumljivo uvjetuje i izbor ekloškog, dakle uvjeravajućeg oblika u kojem će se nužno pojaviti i antagonist koji će razuvjeravati. Ovo rješenje nije tek stvar konvencionalnog izbora već je uvođenje ekloškog oblika kao okvira motivu traganja prvi pokušaj, rješenja, ovog inače lirskog motiva, za scensko izvođenje. Ovakav postupak na scenu dovodi i drugo lice, daje mu zadaću da uvjerava protagonistu, možda i da zabavi publiku, ali sve to izvršenjem svoje osnovne scenske zadaće — da ne uvjeri zaljubljenika da mu je »slid« besciljan. Ovakav postupak omogućuje useljenje određene radnje koja u okviru ekloškog teksta biva najskromnije ispoljena, no postupak uvjeravanja, i to ovaj put ne u snu kao u pjesmi »Po vas dan minuti« i ne od strane nestvarnog Amora, rješenje je potrebe za scenskim iskazom, za stvaranjem nečeg što bi moglo sa scenske strane biti više od jednosmjerne izjave. Na ovaj način skromno stvorena radnja bit će dovoljna da, proširivanjem petrarkističkog motiva traganja, otvori svim slijedećim dramskim vilama scenu, a donekle ovo će rješenje, barem indirektno, kako će se vidjeti, asimilirati i Lucić. Žena, njen konkretni lik, ostaje u ovoj eklogi izvan, ona je stvarna tek u zaljubljenikovu odnosu prema njoj ili u Radmilovom negativnom određenju vilinje ljubavi. Za nerazvijenu teatarsku publiku što ju je pisac imao pred sobom pojava vile na sceni imala bi odveć potenciranih elemenata radnje. Stoga, premda se u eklogi rađa jedan od polova Džorine dramske svijesti — njen mitos i prisuće radnje — bila je ona, dramska svijest, još uvijek preveć krhka. Za pojavu vile u ovoj sferi, u tom danas bismo rekli neproblematском dijelu dramske svijesti Džore Držića, nije bilo mjesta.

Vili, ženi, gospoји otvara Džore Držić svoj teatar u drugom aspektu svojih dramskih rješenja — daleko od mitosa još nerazvijene scenske radnje stvorio je on scenu za vilu u dijanoji, alegoriji, što će je ponijeti motiv robinje.¹⁶⁾ Pjesan »Čudni san« dolazi u sferu Držićeve dramske svijesti kao njen problematski i retorički dio, i kao jedan od njenih polova koji kod Džore Držića nikad ne dolazi u direktni dodir s mitosom tj. drugim polom njegovih dramskih pokušaja. Iz perspektive promatranja koju zagovaramo važno je da i u »Čudnom snu« uočimo početnu situaciju. Ona je tjeskobna, daleko smo od petrarkističkog leuta, a mnogo smo bliži trubljji. Motiv naoko ipak jest leutaški i ne bi mnogo odudarao od konvencionalnog prizora o zaljubljeniku koji sanja svoju gospo-

ju koja mu u snu nanosi bol. U »Čudnom snu« ona toga nije ni svjesna jer zaljubljenik je sanja vezanu i zarobljenu od gusara i kada se nakon sna, ispunjena gospojinom tužaljkom i molbama upućenim trgovcima za spas iz ropstva, zaljubljenik probudi, ostat će mu tek da zamoli boga neka mu san preokrene u radost. Leutaški motiv tek je okvir koji se pred težinom gospojine situacije i pjesnikovim postupkom uvođenja tjeskobnog sna rastače i dovodi nas u dominaciju svojevrsne dramske retorike jednog od polova Džorine dramatičnosti. U vlasti smo dijanoje u kojoj se rađa svojevrsna dramaturgija svih hrvatskih dramskih robinja — emocionalni ustroj izražen u ovoj pjesmi postat će konstanta i srž mnogih naših dramskih ostvarenja prije Marina Držića. Motiv zarobljene djevojke ostvaruje se kao korelativ vječite hrvatske opsesije slobodom i opsesije o njenoj nemogućnosti u realnim prilikama. San je središnji dio prve hrvatske dramske robinje, on nosi i svu dramsku nabijenost, a on je i pozornica na kojoj je robinja inaugurirana u hrvatsku dramu. Stihovima koji ocrtavaju vilinu situaciju, a koje ona sama kazuje, ulazimo u krug problematskog u Džorinom teatru, teatru još nerazvijenom zbog nerazvijenog glumišta kojem su ovi tekstovi i bili namijenjeni. Zbog svega toga Džore Držić je pisac koji ima dramsku svijest, ali on nije dramatičar u pravom smislu te riječi. Dramska srž prve dramske robinje monodramski je iskaz. Antagonist ovdje ne postoji, ne nahodi se se ni stanoviti anagnorisis, a izvanglumišno zaljubljenikovo postojanje zametak je prologa i svojevrsne scenografije. Vidjeli smo već prije kako Držićev teatar ne podnosi fizičku pojavu žene, vile ili gospoje. Tako je i u »Čudnom snu« u kojem je vila premještena u san.

Ako je ekloga »Radmio i Ljubmir« drama u začetku zbog razloga koje smo prije naveli, onda je »Čudni san« monodrama robinjina u začetku zbog razloga koje smo sada naveli.

Džore Držić prakticira motiv robinje u svima svojim kasnije konstitutivnim elementima, pa se tako u njegovim anticipacijama vilina situacija vezuje za invektive o slobodi, o spasu koji ima doći iz Grada, iz Dubrovnika. Sav retorički aparat koji će odsada pratiti svaku robinju na njenom scenskom putu. Veže se ili uz tužaljku ili uz ove invektive. Dakle, Džore Držić, u vrijeme kad originalnih scenskih oblika u Dubrovniku i nema i kada nije ni bilo prave kazališne publike, izim one pirne, komorne, đardinske i ulične, stvara u nekim svojim dužim tekstovima, a to su u prvom redu ekloga »Radmio i Ljubmir«, a potom i monodramski »Čudni san«, rješenja i anticipacije koje će obvezivati i

konstituirati kroz pola stoljeća unaprijed sve do nastupa Marina Držića glavne tijekove hrvatske drame, između kojih ovom prilikom pratimo tijek dramskih robinja.¹⁷⁾

Pjesma »Čudni san« prva je hrvatska dramska robinja, no ona to jest samo onda kada Džoru Držića ne gledamo kao dramskog pisca koji je zaslužio taj glas jer je autor jedne netipične ekloge. »Čudni san« je *dramska robinja* tek onda kada pokušamo uzeti u obzir postojanje Džorine dramske svijesti i kad je, zbog nerazvijenosti glumišta, fiksiramo i evidentiramo strogo razdvojenu na polove. »Čudni san« nosi u sebi problematski dio dramske svijesti što ju je Držić posjedovao i pokušao izraziti u nabijenoj alegoriji robinjine neslobode i Dubrovnika kao spasitelja. Shvativši njenu težinu i značaj pokušao ju je izraziti dramskim oblikom, a za taj mu se oblik i za emociju koja mu se nametnula najprimjerenijim učinio motiv što ga je on zasigurno vidio u prikazivanju moreške. Izvrsno je Džore Držić naslutio mogućnosti motiva robinje kojom je on već u početku zacrtao razvoj, opskrbivši ga iskazima o zarobljenosti, o slobodi, o veličini Dubrovnika i o cijeni slobode. Robinja i misao o slobodi išle su u našim prostorima prirodnom stvari oduvijek zajedno. Prevlast logosa u ovom alegorijskom i monodramskom djelu proširit će još više mlađi autori, pa će pod njihovim perom i na njihovoj sceni okvir što ga je Džore Držić u »Čudnom snu« anticipirao doživjeti velike promjene i obogaćenja, te će još izravnije moći ponijeti ono što je prva naša dramska robinja tek slutila.

Naravno, kod mladih nećemo morati govoriti o dramskoj svijesti, govorit ćemo već o dramskim pokušajima i o pravim dramama.

Mavro Vetranović izvodi robinje na javu

Kada Branko Vodnik 1909. godine piše o našim robinjama, spominje uz postanje Lucićeve »Robinje« i Mavra Vetranovića.¹⁸⁾ Vodnik se poslužio, uspoređujući motiv robinje kod Lucića sa sličnim očitovanjima kod Vetranovića — jednom malahnom maskeratom s naslovom »Dvije robinjice«. Ipak, Vetranović je u povijesti razvoja dramskih robinja odigrao ulogu mnogo značajniju od ove koju mu je tada namijenio Vodnik, koji nije poznavao i dva pastirska dramska prizora Vetranovićeve. Njih po našem mišljenju treba nužno smjestiti u tijek dramskih robinja.

Naoko nas može začuditi kako to da Vodnik nije poznavao ove sceneke prizore kada su oni već 1871. godine bili prvi put u znanosti spo-

menuti i opisani. Taj opis, a sačinio ga je radeći historiju stare naše drame Armin Pavić,¹⁹⁾ nije pružio Vodniku dovoljno mogućnosti da bi mogao shvatiti tematsku vizuru Vetranovićevih tekstova. Ni kasniji proučavatelji ovih prizora neće ovu vizuru sagledati i u njoj vidjeti prisuće motiva robinje.²⁰⁾ No kako su oba teksta u novije vrijeme tek izašla tiskom, o njihovom inkorporiranju u tijek dramskih robinja a može biti govora tek danas.

Spomenuto Vodnikovo dovođenje Vetranovićeve maskerate »Dvije robinjice« i Lucićeve drame »Robinja« u svezu ipak nam se po jednom od Vodnika uočenom elementu čini indikativnim. Ne smatrajući pri tom da su relevantne podudarnosti u cijeni koja se za robinju nudi, a koja je kod obojice pisaca ista (»suhijeh dukata tri hiljade« i »tri hiljade sve suhijeh dukata«) ukazat ćemo na jednu važnu opasku Vodnikovu: po njemu, naime, u »Dvije robinjice« Vetranović radnju bitno i izrijekom konkretizira u Dubrovniku, pri čemu slavi Grad i spominje spas koji iz njega može za robinjice doći.²¹⁾ To nije bilo izravno rečeno u »Čudnom snu« Džore Držića, pa Vetranović u ovoj maskerati prvi u okviru korelativa robinje, no u ovom slučaju ne i u drami, konkretizira zbivanje prostorno pa i politički. Kod Držića bilo je to još uvijek na nivou teško razlučive alegorije, dok je u Vetranovića iskazano direktno i neposredno, u monološkoj formi. Sve to je vidio i Vodnik, no nas više interesira činjenica da mi danas pred sobom imamo nedavno tiskana dva Vetranovićeva teksta s robinjom kao predložkom i da pošto ih sagledamo iz vizure razvoja motiva robinje u staroj hrvatskoj drami, imamo mogućnost da ih stavimo na mjesto koje im u tom razvoju pripada.

U prvom pastirskom prizoru²²⁾ Vetranović, za razliku od Džore Držića koji robinju zadržava u snu, robinja po prvi put izlazi na javu. Vetranovićevu robinju ne zarobljava gusar, a stoga u činu zarobljavanja, na prvi pogled, Vetranović sebi uzima pravo da iziđe izvan, od moreške i Džore Držića, zadanog okvira. Štoviše, njegovu prvu vilu svezao je Kupido, pa ova situacija, rekao bi površni čitatelj, sa čistim motivom robinje nema veze. Satiri su često, a zašto ne bi i Kupido, u onovremenoj literaturi grabili djevojke iz požude i »zarobljavali« ih vezama ljuvenim. No prizor nije robinja samo prividno! Prvo: scena se otvara tužaljkom čija intonacija, repertoar razloga i retorika ne odudaraju uopće od iste tužaljke gospoje iz sna zaljubljenikovog kod Džore Držića ili pak svih kasnijih tužaljki koje još ne spomenusmo. Drugo: kada vila završi tužaljku, Vetranović, čiji teatar, kako je iz priloženog očito, može već

podnijeti fizičku pojavu vile na sceni, shvaća dramatičnost motiva, dramatičnost koju je naslutio već Džore Držić. On, Vetranović, dakle, uviđa dramatičnost i osjeća da je prizoru potreban klimaks u razrješenju koje mora doći, a tako je bilo i u prikazivanju svih starih pučkih moreški, iz oslobođenja zarobljene djevojke. Vetranović stoga po prvi put uvodi u dramske robinje protagoniste — oslobodioce. Dovodi ih čak deset u obličju satira. Brojnost oslobodilaca onemogućava da se povratak vile zaštitnici Dijani izvrši na neki dramatičniji način, npr. anagnorisisom koji će uvesti tek Lucić, pa se Vetranović poslužuje ekloškim oblikom satirskog nadmudrivanja oko toga što da se radi sa svezanom robinjom. Ova je robinja, dakle, još uvijek u vlasti ekloškog postupka, ona je tek uvjetno drama.

U drugom pastirskom prizoru²³) Vetranović se još više približava idealnom ustrojstvu što ga dramski korelativ robinje na našim stranama, sada u praksi dum Mavrovoj, traži već po treći put. I ova je vila svezana, no nju nije svezao poput one prve Kupido, nju je uhvatio lovac i vodi je u Dubrovnik na prodaju. Na dubrovačkoj Placi ponavlja se tjeskobna situacija identična gospojinoj iz Držićevog »Čudnog sna«. Tjeskoba zarobljenosti i ovaj se put iznosi publici standardnom tužaljkom, ali ovaj put ženina molba trgovcima i vlasteli da je otkupe ne dolazi iz zrakoprazja već je upućena stvarnim kupcima i oslobodiocima. Ipak Vetranović koji je, vidjeli smo već u prvom svom scenskom prizoru, inaugurirao u ovaj motiv specifično razrješenje oslobođenjem Robinje, nije još sposoban da na ovom stupnju razvitka dramatičnog, razriješi osnovnu situaciju nekim klasičnijim sredstvom što bi ga onovremena poetika propisivala za klimaks. On stoga svu težinu dijaloga i stvaranja dramske situacije prebacuje na lovca, dok spasilac, ovdje je to Knez, ostaje samo spomenut u didaskaliji. Odluka oslobodiočeva i ovaj je put morala ponijeti dramsku težinu prizora i zajedno sa situacijom viličinom napraviti okosnicu prikazivanja. Doista bi već i ovim Vetranovićevi prizori osigurali značajno mjesto u razvoju naših dramskih robinja, ali oni to postižu još i više donošenjem već spomenute konkretizacije dramske situacije u prostornom a tako i u političkom smislu. Ova konkretizacija za razvoj dramskog korelativa robinje postaje vrlo značajna jer se u njoj nazire useljavanje političke svijesti u dramski svijet naših pisaca. Stara hrvatska drama jednim svojim tijekom oduvijek je bila, u dramskim robinjama naročito, duboko angažirana. Već Džore Držić nagovještava angažman u tom smislu premda njegove

društvene invektive ostaju u »Čudnom snu« na nivou alegorije cijelog prizora, a ukotvljenost u prostornom i političkom smislu može im se otkriti tek pažljivijim čitanjem. Vetranović je ono što je kod Držića nagoviješteno potpuno upotrijebio u svojim prizorima. On je naslutio dramatičnost motiva robinje, potom ga je sa svoje strane obogatio konkretiziranjem osobe vilihog »mučitelja« i njenog osloboditelja i na koncu on je konkretiziranjem čitave situacije osjetio, i to još više od Džore Držića iskoristio, da korelativ robinje lako može ponijeti politički sadržaj. Svoja otkrića ipak nije uspio ukrotiti, već su ga ona zavarala, pa je u oba prizora ostao raspet između nemogućnosti da balansira naglo spojene polove dramske svijesti koji su kod Džore Držića bili još potpuno razdvojeni. Mitos i logos kod Vetranovića kao polovi njegove dramske svijesti premda spojeni ne znaju se izbalansirati.

U oba prizora apostrofira se Dubrovnik direktnim izriječkom, te takav postupak pokazuje piščevu želju da s terena čiste alegorije Držićevog »Čudnog sna« sklizne na, danas bismo valjda rekli, dramu s tezom. Ipak invektive o Dubrovniku i slobodi pod njegovim plaštem u oba su prizora različite. U stvari prizori se između sebe razlikuju upravo po uklopljenosti spomenutih invektiva. U prvom je prizoru spominjanje Dubrovnika deklarativno i pamfletističko, jer u ovom prizoru Vetranović tek sluti da je moguće društveni sadržaj direktno ispoljiti u motivu robinje. U drugom je, pak, prizoru uklopljenost ovih invektiva drugačija i vrednija jer je *funkcionalna*. Već počevši od konkretne situacije u koju je stavljena zarobljenica na Placi u Dubrovniku lako je zaključiti da pisac, ako je htio, a htio je sigurno, apostrofirati Dubrovnik, nije to morao raditi nametljivo, i nije mogao ostvariti pravu dramsku konkretizaciju s alegoriji nakalemljenim apostrofiranjem Dubrovnika. Vetranović u drugom svom prizoru ni jedan put ne spominje Dubrovnik imenom, pa ipak smo od prvog stiha svjesni da se radnja zbiva baš u Dubrovniku i da se upravo tom gradu pjeva u sceni panegirik. Vetranović je dakle osjetio ono što će kasnije, kada to isto osjeti Hanibal Lucić, roditi pravu dramu — bilo je to saznanje kako je sama alegoričnost, u čistom obliku, teret za dramsku robinju. Teret je stoga jer već robinjina situacija ima u sebi elemente alegorije pa joj je potrebno dodati društveni i politički okvir u koji bi se motiv situirao, motivirao i učinio sceničnim. Tu i leži tajna relativnog uspjeha Vetranovićeve drugog pastirskog prizora.²⁴⁾

U Vetranovićevim prizorima, naročito u drugom, Dubrovnik postaje po prvi put stvarnom pozornicom naših dramskih robinja i to će ostati u svim kasnijim prigodama.

Iskustvo i otpor u »Robinji« Hanibala Lucića

Hanibal Lucić je zacijelo dobro poznavao književnost od sebe starijih Dubrovčana. Od Džore Držića je, iz »Čudnog sna«, za svoju »Robinju« uzimao čitave stihove i rečeničke sklopove, međutim jesu li mu bila poznata dva Vetranovićeva dramska pastirska prizora ne možemo sigurno ustvrditi. Ipak mislimo, i pri tome dijelimo Kolendićevo mišljenje,²⁵⁾ da je oba svoja prizora Vetranović sačinio prije nego što je otišao u samostan, a kako je taj odlazak prethodio Lucićevom književnom nastupu, mislimo da je Lucić morao poznavati i Vetranovićeve prizore. No, ima nešto u problematici odnosa između Lucića i dubrovačkih književnika čemu se ne malo čudimo. Naime, Lucić je grad Dubrovnik proslavio u stihu kao ni jedan pjesnik prije ili poslije njega. Prvo u »Pohvali gradu Dubrovniku« a potom i u »Robinji«. Ipak, uza sve to, u stihovima i svjedočanstvima što nam ih je ostavilo dubrovačko 16. stoljeće uzalud je tražiti neki spomen Lucića i njegovih književnih djela. Karakteristično je da ga s druge strane spominju mnogi suvremenici, da ga hvale i slave, ali je karakteristično da ni jedan među njima nije Dubrovčanin.²⁶⁾ U Dubrovniku Lucića prešućuju. Tako upravo Mavro Vetranović, kada piše pjesmu »Vlasteostvu hvarskom«, uopće ne imeuje Lucića, premda svoju pjesmu piše, kako sam kaže, u dubokoj starosti, dakle nakon postanka »Robinje« i premda u pjesmi navodi imena hvarskih književnika Hektorovića i Brtučevića. Nama se čini da izostanak Lucićev u ovoj pjesmi omogućuje da se pitamo kako to da ga upravo Mavro Vetranović, osoba koja je u prvoj polovici 16. stoljeća u Dubrovniku centralna književna figura, ne poznaje. Uz to Vetranović je s Petrom Hektorovićem, još jednim značajnim Hvaraninom iz tog vremena, u prijateljstvu bio, s njim se posjećivao i darivao, poslanice razmjenjivao. U pjesmi »Vlasteostvu hvarskom« spomenuvši Hektorovića i Brtučevića kazuje Vetranović kako na Hvaru ima još nekih čestitih koje je — veli on — Ganimed također nasitio nebeskom sladošću.²⁷⁾ Ako je Lucić svoje ime prečitao između ovih čestitih anonimusa, svakako je to za nj bio uvredljiv spomen.

Možemo se pitati nisu li Dubrovčani zbog nečeg Lucića kažnjavali? Doduše u Lucićevoj »Pohvali gradu Dubrovniku« postoje dva stiha, i to baš posljednja, koja su lako mogla u ušima Dubrovčana zazvučati kao rukavica bačena u izazov, a i kao dobar razlog da Luciću Dubrovčani od pera ne oprostite i da ga u svojoj sredini prešute. Naime, zaričući se da će napisati u dva posljednja stiha »Pohvale« književno djelo u kojemu će proslaviti Dubrovnik više no itko prije njega, kaže Lucić Dubrovčanima neka se ne prihvaćaju istog posla.²³⁾ Kontekst u kojem su se ova tvrdnja i izazov našli vrlo je značajan za ono što želimo zaključiti. Riječ je o panegiriku koji je posvećen političkoj i ekonomskoj slavi Dubrovnika, i u kojem je, govoreći o književnim uspjesima Dubrovčana, Lucić vrlo škrt u riječima. Tako od deset stihova posvećenih literaturi, u osam govori o svojim problemima u tom poslu, a samo u dva stiha moli boga da dade Dubrovčanima i u »pisnih«, uz ostalo, slavu još veću. Dobro je Lucić znao što govori, on je suvremenu produkciju književnika Dubrovčana pratio, poznavao je i onu stariju, i čini nam se da je upravo prema njoj imao kritički stav. Taj kritički stav naročito je ispoljavao prema onim dubrovačkim književnim pokušajima koji su useljavali društvene sadržaje u drame i u stihove koji su proslavljali rodni grad. Tu se prije svega radilo o djelima koje smo već spominjali — o »Čudnom snu« Džore Držića, o Vetranovićevim dramskim prizorima i o po kojoj maskerati s društvenim invektivama. Tim krilom Lucić nije bio zadovoljan, bolje rečeno ono ga nevještošću svojom nije moglo zadovoljiti, pa je pokušao iz aktivnog kritičkog odnosa prema njemu izvući više i obogatiti hrvatsku najstariju dramu.

Hanibal se Lucić svakako koristio iskustvom Dubrovčana koji su prije njega došli na trag motiva robinje i njegove latentne dramatičnosti. No sve što su dubrovački prethodnici na tom planu napravili bile su tek slutnje i tapkanja u mraku. Oni su u sve dodirnuli, sve su elemente naslutili pa je Luciću uglavnom ostalo još samo da njihove pokušaje asimilira i manjkavost im zaobiđe. Vetranović npr. motivu robinje nudi neka nova rješenja, no on robinje ipak odvodi u ćorsokak ne uspjevši iskoristiti sve mogućnosti koje motiv zaslužnjene i potom oslobođene djevojke može pružiti. Lucić je taj ćorsokak u »Robinji« zaobišao i tu bi valjalo tražiti uzroke zbog kojih su ga i pored svega Dubrovčani prešućivali. Ovaj odnos ima vanknjiževni značaj, ali on nas vodi i do problema razvitka hrvatskih dramskih robinja na taj način što sada možemo iznijeti tezu da je Lucićeva robinja, na onom planu

na kojem se zadovoljila iz prethodnih pokušaja preuzetim rješenjima, pokazala da znade cijeniti iskustva i anticipacije, ali je u krajnjim rezultatima Lucićeva drama pokazala i otpor prema onim prethodnicima koji su već od prije uzimali motiv robinje kao predložak svojim dramskim pokušajima.²⁹⁾

Hanibal Lucić je posve dosljedan kad u »Robinji« ispravlja jedno-smjernost, jednoličnost i dramsku shematiziranost Držićevih i Vetranovićevih dramskih robinja. Lucić ne pozna neostvareno jedinstvo dramske svijesti, jer on nema problema s uključivanjem disparatnih i konstitutivnih elemenata te svijesti. Upravo mu ta okolnost omogućava da dade još i više!

Već smo, govoreći o Džori Držiću, primijetili i pokazali kako ovaj pisac u pastirskom razgovoru »Radmio i Ljubmir« uzima petrarkističko-trubadurski motiv traganja koji situira u ekološki oblik, a u »Čudnom snu« uzima iz prikazivanja moreške motiv robinje i situira ga u san zaljubljenikov, te u monodramskom iskazu zarobljenice postiže neke osobine dramskog. Oba ova postupka i Lucić upotrebljava u svojoj »Robinji«. Od prve scene lako je u Lucićevoj robinji zamijetiti okušani motiv zarobljene djeve koja tuži i zove u pomoć, koja se zaklinje na svoje djevodstvo i koja zaziva smrt. Na sceni su i sasvim obavezni »krvnici«, tu su i potencijalni oslobodioci. Nakon ove početne situacije pučka bi moreška unijela razrješenje borbom za robinju, Vetranović bi možda vilu, ne uvijek motivirano, oslobodio odlukom nekog trećeg lica, a Lucić čini da njegova »Robinja« počne baš u trenutku kad bi u svim dotadanjim dramskim robinjama drama svršila. Doista »Robinja« je mogla završiti u onaj čas kad je na scenu stupio trgovac (prerušeni Derenčin) i razrješenje koje bi se dalje zbivalo na dubrovačkom trgu moglo bi ponijeti već prokušanu, kod Vetranovića, pohvalu gradu oslobodiocu. No Lucićeva drama je drama oslobođenja. Lucić više nema problema s krhkom dramskom sviješću, te on uzima od svog prethodnika, od Džore Držića, a od njega je već uzeo onaj problematski pol s motivom robinje, uzima dakle sada, još i onaj drugi, neproblematski dio koji pozna proširivanje radnje ostvareno motivom traganja. Motivom traganja dopunjuje Lucić robinjinu situaciju i vodi je prema oslobođenju. Oko traganja razvio se čitav središnji dio drame: potraga za nestalom (ne više kao kod Džore pobjeglom) ženom. Ovdje se dalje Luciću otvara prostor za uvođenje klasičnog anagnorisisa, a i prostor za svojevrsan melanges stilova, npr. u sceni sluškinja. Nakon uvođenja

jednog radnjom nabijenog postupka, Lucić se vraća u krilo svoje konvencije koju je odabrao drammatizirajući robinjinu situaciju, a to se vraćanje u okvire zadanog izvodi, u dramskim robinjama neizbježnim slavljenjem grada oslobodioca — Dubrovnika. Lucić preuzima neka iskustva Vetranovićeve, ali ono što on sada radi neće biti političko-prostorna konkretizacija koja lako ostaje, kao kod Dubrovčana, tek pridodani element radnji, nemotiviran, sličan panegiriku. Sve što se tiče slavljenja Grada, kod Lucića proizlazi iz dramske situacije stvorene vjenčanjem robinje i Derenčina, vjenčanjem koje je s obzirom na status mladoženjin i mladin moralo pobuditi pozornost kneza i vlastele dubrovačke na tlu čije republike se radnja razvila.³⁰⁾

U »Robinji« Hanibala Lucića zadane konvencije iz ranijih obradbi motiva robinje poštuju se, no Lucićev postupak predstavlja i stanovit otpor hladnim robinjama dubrovačkim koje su bile gušene primjesama alegorijskog smisla. Tog alegorijskog smisla znao se Lucić osloboditi u svojoj drami, premda čvrsto stoji u autohtonom tijeku hrvatske stare drame, u tijeku iz kojeg je baštiniio od Džore Držića motiv robinje, u kojemu je kod rečenog Vetranovića vidio što je to useljavanje političke svijesti u hrvatske dramske robinje. Bila su to tek početna iskustva na planu nekih rješenja u drami, dok Lucić poseže i za drugim tijekom dramskih postupaka naslućenih u našoj najstarijoj drami: od Džore Držića, na primjer, uzeo je postupak proširenja radnje motivom traganja što je u stvari od Lucićeve »Robinje« i stvorilo pravu dramu.

Lucićevu dramu, razumljivo, nije rodilo samo iskustvo prethodnih naših dramskih pokušaja već je ona kao svako veliko djelo rezultat procesa uključivanja mnogobrojnih poticaja. Lucićevu »Robinju« ne bi valjalo označavati kao prvu hrvatsku dramu s nacionalnom tematikom, u prvom redu stoga što je to preusko određenje. Ona je prva klasična hrvatska drama, i to ne klasična samo u nekom užem smislu riječi, već klasična jer je prvi tekst koji je u hrvatskoj književnosti ponio i uključio najveću količinu svijesti dotadanje i onovremene hrvatske književnosti i društva pri čemu smo se mi osvrnuli s a m o na svijest koju je »Robinja« ponijela iz prethodnih dramskih pokušaja u svjetovnoj drami.

Hanibal Lucić nije krenuo ćorsokakom kamo su ga lako mogli zaveći signali što su ih davale dramske robinje prethodnika, on je prvi stvorio pravu dramu, od jednog pučkog motiva, beznačajnog, izvukao je negdje oko 1520. godine pravu dramu, dramu koja je u to vrijeme već mogla računati u svim svojim aspektima na anticipacije u vlastitoj knji-

ževnoj i dramskoj baštini. O tome da je ona računala i asimilirala hrvatski petrarkizam, narodno stvaralaštvo, crkovnu umjetnost pisali su mnogi, mi smo željeli istaći iskustvo i otpor što ga je ona ostvarila u problematskom i neproblematskom tijeku domaće svjetovne drame. Na tom tragu, zbog otpora prema rješenjima prethodnika a nešto i zbog svoje kritičnosti, bio je Lucić u Dubrovniku vjerojatno na »zlu« glasu i nije uživao veliku naklonost kolega, premda je danas njegov književni uspjeh u »Robinji« stvar koja ne dolazi u pitanje. A osobnih razloga i klanova bilo je i u 16. stoljeću; to je bar razumljivo!

Jedna antirobinja Nikole Nalješkovića

Hrvatska drama prije Marina Držića nije obilovala dramatičarima, no svi oni odreda, a poznamo ih imenom samo četiri, iskušali su se na motivu robinje. I Džore Držić, i Mavro Vetranović, Hanibal Lucić i četvrti od njih dubrovački trgovac Nikola Nalješković, u komediji prethodnik Marina Držića. Nikola Nalješković sa svojih sedam dramskih tekstova doista je zaslužio glas plodnog dramatičara, a jedna od njegovih »komedija« je svojevrсна, ona je posljednja naša robinja.

Supremacija motiva robinje kod starijih pisaca, a Nalješković je od spominjanih pisaca bio najmlađi, nije nikako mogla promaći mladom piscu koji je već od početka pa do konca svoje spisateljske karijere žarko želio u stihu proslaviti rodni grad i njegovu slobodu. Za tu je svrhu korelativ robinje već bio iskušan. O tome da Nikola Nalješković dobro poznaje književnost svojih prethodnika i suvremenika svjedoče buljuci njegovih pjesničkih poslanica književnicima, no sve nam te poslanice mogu poslužiti i kao dobar garant da on kad se, valjda pod konac četvrtog decenija stoljeća, odlučuje da u svom, inače vrlo razvedenom dramskom opusu, respektira, u »Komediji III«,³¹) dominantni i najautohtoniji dramski tijek hrvatske književnosti radi to osjećajući važno st robinja u hrvatskoj književnosti. Njegov pokušaj, premda posljednji akord u nizu naših dramskih robinja, nudi, kako ćemo pokušati pokazati, dramski svijet duboko uronjen u tradiciju domaće svjetovne drame, a da pri tom nosi i snažan trag stvaralačkog postupka koji je i danas zanimljiv: jer Nalješkovićeva robinja jest — antirobinja.³²)

Početak Nalješkovićeve antirobinje, u »Komediji III«, mnogo je već puta u hrvatskoj književnosti bio viđen. Tek što ovdje Nalješković ne uzima situaciju s nekoga gradskog trga gdje trgovci nude robinju na

prodaju, kao u drugom prizoru Vetranovićevom ili u Lucićevoj »Robinji«, već se vraća na uvodnu scenu spomenutog Vetranovićevog prvog prizora u kojem vilu proganja, zbog požude, Kupido. Kod Nalješkovića vilu proganjaju »mlaci«, a mi je u prvoj sceni zatičemo kako je trudna legla. To što je trudna legla i sprema se za san ne ometa je da nam izrecitira čitav repertoar razloga o zaslužjenosti koje smo čuli od svih robinja prije ove. No ima i jedna novost u njenom položaju: ona je, naime, prva hrvatska robinja koja nije svezana i ulovljena u vrijeme dok tuži. Premda tuži, u tužaljci njeni razlozi, inače vrlo ozbiljni, dolaze iz situacije koja im je neprimjerena pa se na taj način čitav prizor uneozbiljuje. Dok je u sličnoj situaciji prije pola stoljeća Džorin zaljubljenik protrnuo i probljedio, dotle Nalješković kao posljednji u nizu autora dramskih robinja svjesno uneozbiljuje robinjin položaj. Ipak, u uvodu u prizor on još ne može razmahati uneozbiljenje jer je još uvijek u vlasti zadanog okvira i starih propozicija. U okviru tih pravila njegova drama počinje, u njihovom okviru ona će i završiti, ali unutar tog okvira i Nalješković će, kao Lucić prije njega, pošto su Džore Držić i Mavro Vetranović ukazali na najbitnije elemente, donijeti i neke nove dramaturške zahvate unutar naših dramskih robinja. Movens svim Nalješkovićevim zahvatima nazire se već u prvoj sceni uvođenjem uneozbiljenja i nagovještajem principa igre, koji izvire, da bi se kasnije i zaoštro, iz činjenice viline nesvezanosti.

Vila se, vidjeli smo, premda nesvezana, tuži na svoju vezanost, a pošto završi tužbu, umorna liježe. Na panoramskoj pozornici u taj se tren ukazuju četiri satira. Kod Vetranovića u prvom prizoru oni su vilu koja je bila svezana, pa je stoga jaukala, zatekli budnom. Ova Nalješkovićeva sad spava pa na taj način otvara prostor i vrijeme stiliziranoj pripravi za lov. Priprava satira za lov drugi je stupanj autorovog hoda prema klimaksu. Nepotrebno je govoriti o prisuću igre u činu lova jer je to očito ali je sigurno da je za onovremenu publiku lov na sceni bio naročito spektakularan i zabavan čin začinjen baletskim pokretom i pjevanjem. Nakon stilizirane priprave satiri ugledaju vilu, ona se budi, i nakon nekoliko riječi koje je s njima izmijenila, postajemo svjesni da su se i na drugoj strani pozornice pojavila četiri mladića. Njihov dolazak donijet će klimaks sve to više razigranom mitosu ovog prizora. Dok su sve dramske robinje prije ove klimaks rješavale u retoričkim rješenjima, Nalješković se ustrojstvom zbivanja u ovoj poznoj robinji vraća predložku, vraća se pučkom prikazivanju robinje u vidu moreške. Njegov klimaks će biti

borba, direktni sukob oko robinje. Sukob između mladića i satira postaje, dakle u slijedu zbivanja neizbježan i kulminira u didaskaliji »Odi se satiri i mladići udare i bijući se oni . . .« Princip slobodne igre što ga je Nalješković uvodio već od prve scene rodio je agon i kompeticiju, jer ludens sam nije bio dovoljan da aktivizira inače pasivni motiv robinje. I Nalješković ima poput Lucića ispred sebe Vetranovićev neuspjeh, pa se i on trudi da ga pasivnost zbivanja na zavara. On nije poput Lucića dodao dijanoji motiva robinje i mitos zapleta traganjem za djevojkom, već on djevojku postavlja za povod i cilj borbe — igre koju dalje konzekventno neozbiljuje stavljajući je u didaskaliju. Agonalnost ovog motiva, da dalje zaključimo, logični je nastavak razvoja jer je agon imanentan svakoj igri.

Svoju scensku igru što se rasplamsala u didaskaliji Nalješković na svršetku ipak mora vratiti u okvire zadanosti iz koje je aktivizacijom svog motiva izišao. On za taj povratak uvodi lik starca-suca koji prekida rogohor u Dubravi. Pojavom starčevom Nalješković svog gledatelja, a i suvremenog čitatelja, zakida u iluziji sveprisutne igre. On je, a to nije beznačajno, i ovim potezom dosljedan jer princip Igre uz agon ima u sebi uvijek imanentnog presuditelja. Nalješkovićev sudac ima samo jednu funkciju, on je tu da obuzda ludens, da signalizira piscu kako njegov motiv, motiv robinje, mora imati retoričko razrješenje. Nikoli je Nalješkoviću uvođenjem sveprisutne igre iz ruke počeo izmicati zadani okvir i on se na koncu u nj vraća, jer mora nam biti jasno: Nikola Nalješković ne piše dramu jednog Hanibala Lucića — njegova je robinja tek nešto više od jednosmjernih Vetranovićevih i to po tome što je ona njihova parodija — Ona je antirobinja.

Premda Nalješkovićev sudac predstavlja glas dubrovačkoj vladi odanog čovjeka, a Nalješković je to bio i trudio se da bude,³³) aktivizirajući dramski princip koji svoj izraz nalazi u Nalješkovićevoj sceni o robinji, čini od Nalješkovića na jedan način nesvjesnog buntovnika. Nije bitno to što sudac dosuđuje vili slobodu, bitno je nešto drugo. Naime, dok se u svim hrvatskim dramskim robinjama oslobodioci u raznim obličjima bilo da su trgovci ili ljubavnici pojavljuju kao pravi oslobodioci, garanti i simboli slobode, te dok su se scene vezanosti s druge strane, prije ove Nalješkovićeve, donosile da budu alegorije neslobode, dotle će Nalješković svog čitatelja staviti u poziciju obrata: njegova progonjena vila postaje simbolom slobodne i nesputane scenske igre, a njen oslobodilac starac-sudac u Nalješkovićevom teatru postao je, i bez namjere piščeve,

izvor neslobode i simbol svega što slobodu sputava. A svemu je bila »kriva« nesputanost Nalješkovićevo ludensa! Na žalost, Nikola Nalješković nije znao aktiviziranost i višeznačajnost rezultata svog postupka unutar motiva robinje obuzdati, već ih je on na samom kraju izgubio iz ruke, pa u finalu ove posljednje robinje ponovo čitamo panegirik, formalistički iskaz uobičajen i pomalo dosadan a u slavu Dubrovnika. Nalješkovićevo robinja nije zbog toga manje vrijedna, ona je tek poštovala poetiku svog vremena, koja je kao jednu od svojih normi proglasila i imitaciju, ali njegov pokušaj iz vizure našeg senzibiliteta zaslužuje pažnju zbog želje da se motiv robinje oživi scenski i da se još jednom ispita relevantnost značajnog korelativa u okviru najstarije hrvatske književnosti.

Nakon Nalješkovićeve »Komedije« robinje su se, barem one scenske, iselile iz našeg glumišta u čijoj povijesti ostaju kao nezaobilazni korpus koji označismo naslovom: Hrvatske dramske robinje.

BILJEŠKE

¹⁾ Ante Radić, Narodni izvor Lucićevoj Robinji, Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena 4, 1899.

²⁾ Andra Gavrilović, Lucićeva »Robinja« i narodna poezija, Prilog istoriji dubrovačko-dalmatinske drame, Nastavnik 7—8, 1898.

³⁾ N. K. Petrovski, K'voprosu o dramje H. Lucića, Žurnal m. nar. prosvješćenija, 1901.

⁴⁾ Branko Vodnik, Postanje... n. dj., str. 107. Ovdje se raspravlja kritički 176, 1909.

⁵⁾ Ivan Esih, Izvor Lucićevoj »Robinji«, Obzor 205, 1931.

⁶⁾ Antun Dobronić, Robinja Hanibala Lucića i muzičko-dramska gluma u Pagu, Posebni otisak iz »Vjesnika« Etnografskog muzeja u Zagrebu I, sv. 3—4, 1936.

⁷⁾ Milivoj A. Petković, Dubrovačke maskerate, Beograd 1950, str. 127—128.

⁸⁾ Branko Vodnik, Postojanje... n. dj., str. 107. Ovdje se raspravlja kritički o razgranjenosti motiva robinje na račun Alfreda Jansena (Gundulić und sein Osman, Göteborg 1900, str. 59: Vodnik zna samo jednu talijansku maskeratu na temu robinje a sve one ostale da su »daleko od motiva o robinji«, Petar Kolendić, Vetranovićeve binske scene, Iz starog Dubrovnika, Beograd 1964, str. 91, spominje neke suvremene primjere o robinjama u talijanskoj književnosti ali ne uspijeva uvjeriti da je motiv robinje bio i drugdje raširen: vidi uz ovo još i Milivoj A. Petković, Dubrovačke maskerate... n. dj., str. 128.

⁹⁾ Pjesme Šiška Menčetića i Džore Držića i ostale pjesme Ranjanina zbornika, Stari pisci hrvatski II², Zagreb 1937, str. 388—392 (pjesma broj 562).

¹⁰⁾ Branko Vodnik, Postanje... d. dj. str. 102.

¹¹⁾ Josip Torbarina, Italian Influences on the Poets of the Ragusan Republic, London 1931, str. 135.

¹²⁾ Džore Držić, Pjesni ljuvcne, Stari pisci hrvatski, Osvrt Josip Hamm, Zagreb 1965, str. 139.

¹³⁾ ibid., inače vidi uz Hammovo izdanje i M. Pantić: Prilozi XXXII, 1—2, 1966, te S. Petrović (Umjetnost riječi XI, 2, 1967).

¹⁴⁾ Vidi o problemima odnosa poezije i scene zbornik »Poezija i scena«, Beograd 1974. vidi na str. 215.

¹⁵⁾ Džore Držić, Pjesni... n. dj., str. 74—77 (pjesma LXXX).

¹⁶⁾ Odrednice mitos i dijanoja koje se češće spominju u ovom ogledu uzete su iz Aristotelove terminologije. O njima postoji široka literatura u rasponu od posvema klasičnih pristupa do suvremenijih u djelima neoaristotelijanaca i arhetipske kritike. Dok s oznakom mitos i nema mnogo problema, jer je u teoriji drame uglavnom definirana, velike komplikacije nosi pojam dijanoja koja bi, reklo bi se, kao dio dramske svijesti išla prije u retoriku nego u poetiku.

¹⁷⁾ Slobodan P. Novak, Dubrovački eseji i zapisi, Dubrovnik 1975, str. 5—17.

¹⁸⁾ Branko Vodnik, Postanje... n. dj., str. 99 i dalje.

¹⁹⁾ Armin Pavić, Historija Dubrovačke drame, Zagreb 1871, str. 56—57. Nakon njega opisuje ih i Milorad Medini, Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku, I, Zagreb 1902. str. 308.

²⁰⁾ Petar Kolendić, Vetranovićeve binske scene, n. dj., str. 91 i dalje.

²¹⁾ Branko Vodnik, Postanje... n. dj. str. 102; vidi još o tome prilogu: Nešto o vezi Mavra Vetranovića i Hanibala Lucića, Hvarski zbornik II, 1974, str. 361 i dalje.

²²⁾ Antun Đamić, Dva pastirska dramska prizora M. Vetranovića, Građa za povijest književnosti hrvatske, 29, Zagreb 1968, str. 194—211 (Prikazanje prvo).

²³⁾ ibid., str. 212—229 (Prikazanje drugo).

²⁴⁾ S. P. Novak, Nešto o vezi... n. mj. (preštampano u knjizi »Dubrovački eseji i zapisi«, str. 19—35).

²⁵⁾ Petar Kolendić, Vetranovićeve binske scene, n. dj., str. 87.

²⁶⁾ Vinko Pribojević, O podrijetlu i zgodama starih Slavena, Zagreb 1951, str. 87; Skladanja izvarsnih pisan razlikih počtovanog gospodina Hanibala Lucia, u Veneciji 1556. fol 45; Rime volgari di Lodovico Paschale, U Veneciji 1549, fol 83.

²⁷⁾ Pjesma Mavra Vetranovića Čavčića, Zagreb, I, skupili V. Jagić i I. A. Kaznačić, 1871, str. 205—208.

²⁸⁾ Pjesme Petra Hektorovića i Hanibala Lucića, Stari pisci hrvatski VI, Zagreb 1974, str. 205 (vidi stihove 147—156).

²⁹⁾ Ovom prilikom samo je naznačen problem hrvatskih dramskih robinja. Na žalost, ta problematika u svojoj kompleksnosti izlazi izvan okvira ovog oglada koji u prvom redu obrađuje dramu. Nadalje, trebat će ubuduće ovaj kompleks problema osvijetliti relevantnije i s obzirom na inače bogatu građu o ropstvu u našem srednjem vijeku i renesansi.

³⁰⁾ Franjo Švelec, »Robinja« Hanibala Lucića, Mogućnosti XX. 7, 1973, str. 680.

³¹⁾ Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića. Skupili V. Jagić i Đ. Daničić, str. 223—233 (Komediya III).

³²⁾ Vidi o ovom što slijedi: »Komediya III« Nikole Nalješkovića, Forum XIV, 1975, 7—8 str. 150—161 (preštampano u »Dubrovački eseji i zapisi«, str. 67—78).

³³⁾ Rafo Bogišić, Nikola Nalješković, Rad JAZU 357, Zagreb 1971, str. 35—37. str. 35—37.