

NALJEŠKOVIĆEVA KOMEDIJA PETA I FRANCUSKA FARSA

Nikola Batušić

Nema sumnje da je od sedam Nalješkovićevih scenskih djela, »komedija« peta najbliža žanrovskom određenju *farse*. Jednočine je strukture, dovodi na poprište scenskoga zbivanja razmjerno mali broj osoba kao u sličnim europskim primjerima (ovdje agira tek petoro ljudi), a međusobno im je komuniciranje iskazano tipičnim farsesknim scenko-izražajnim sredstvima u kojima se drastičnost radnje i rječnika lako prepoznaje kao svjesno izabrana dominantanta. Peto u nizu autorovih djela za pozornicu broji tek 406 stihova¹, pak je i tim obilježjem koje nije samo formalne prirode već posjeduje i unutarnju dramaturšku dinamiku, bliže kratkom kasno-srednjevjekovnom, no razvijenijem renesansnom komediografskom obliku. U scenskoprostornom smislu, također bitnom obilježju farse, ovo djelo još uvijek ne iskazuje jedinstvenost prizorišta, već čuva neke relikte simultane pozornice — razgovorna i akciona komunikacija između dvaju prostora iste kuće, što je poznata značajka ovakvih prijelaznih dramskih oblika. Kada kasnije budemo upozorili i na tematsku razinu Nalješkovićevu, bit će jasno kako mu ovu uvjetno nazvanu »komediju«, bez obzira na vrijeme njena postanja, valja povezati sa zrelim medievalnim svjetovnim kazalištem, kojega su izdanci jasno i plodotvorno inkrustirani u rene-

sansu komediografiju. No za razliku od niza europskih farsa iz 15. stoljeća, ovdje je odraz sociologijskoga prosuđivanja vlastita okoliša tako snažan, da bi se upravo na ovu »komediju« mogla primijeniti tvrdnja naše novije teatrologije kako je time otvorena »mogućnost Grada da u kazališni sustav projicira svoje hijerarhijsko gledanje.«

Zbog čega, međutim, ovo djelo našega pisca želimo usporediti upravo s francuskim farsama? Htjeli bismo, naime, utvrditi neke podudarnosti između Nalješkovićeve scenskoga diskursa i tematsko-dramaturškoga sustava francuske farse, zasigurno ne samo najpoznatijega, već i gotovo integralno sačuvanoga korpusa ove scenske vrste u svjetskoj književnosti. No time bismo pokazali i naročitu samosvojnost Nalješkovićeve tematske razine, koja se usporedbama s drugim književnostima unutar istoga vrsnog sustava odlikuje vrlo preciznim, premda za površna čitatelja razmjerno skrovitim opaskama o javnom i društvenom životu vlastite sredine. A upravo ovu nakanu autorske i javne oporbe prema prijetećem mehanizmu Grada, valja pokazati kao naročitu Nalješkovićevu odliku.

Francuska se farsa nadaže, dalje, kao jasno komparacijsko odredište i s drugih razloga. Ne samo u kazališnoj povijesti, već i u permanentnoj scenskoj praksi (pa tako i na našim profesionalnim te amaterskim pozornicama), ona pulsira nadasve aktivnim životom. Za slične srednjovjekovne vrste ili njihove ranorenesansne sljednike (nje-mački *Fastnachtspiel*, razni tipovi *interludija* i kasnijih *intermezza* te španjolskoga *entremesa*), ona je nerijetko ostala nedosegnutim uzorom, a farse o *Advokatu Pathelinu* ili ona o *Čabru (La Farce du Cuvier)*, postale su kroz stoljeća glumačke i redateljske interpretacije obrasci što su nametnuli mjerila i time odredili neka razmjerno pouzdana presudbena polazišta.

Ako smo, međutim, izrijeком spomenuli tek ova dva nezaobilazna tematska i dramaturška međaša unutar vrsnoga sustava francuske pa i europske farse, ne smijemo zaboraviti kako su pojedina specijalizirana izdanja starih francuskih kazališnih tekstova objelodanila zavidan korpus od pedesetak farsa, sotija i tzv. »veselih razgovora« (*sermon joyeux*). Te zbirke predstavljaju osnovno vrelo za proučavanje srednjovjekovnoga svjetovnog kazališta, ali i života u mediievalnim urbanim sredinama, budući da jasno odražavaju niz svakodnevnih situacija unutar određenih civilizacijskih skupina. Najpoznatija takva zbirka (a

paradoksalno je da se od 1845. godine nalazi u londonskom British Museumu) potječe od nekoga nepoznata njemačkoga putnika, očito ljubitelja scenskih zbivanja, što je oko 1500. godine putovao tadanjem kazališnim središtima Francuske, pak je u Parizu, Lyonu i Rouenu skupljao bilo rukopise, bilo pak tiskana izdanja kasnosrednjovjekovne dramske književnosti, koja je očito još i u prvoj četvrti 16. stoljeća bila u središtu kazališne, izdavačke, pa i književnokritičke pozornosti.¹

Našega Nikolu Nalješkovića, kojega je upravo peta »komedija« prikazana 1541. ili 1542. u Dubrovniku za vrijeme pira Mara Klaričića⁴, slobodno možemo uspoređivati upravo s dometima francuske farse. Upravo komedija »peta« koja ispod svoga rednog broja i ne krije ništa drugo do određene kronologije, čini nam se i mjestom svoje praizvedbe i namjerom prikazivanja pravim farseskim tkivom. Ona je na spomenutoj svadbi odista bila ne samo duhovitim, već i kritičkim »nadjevom«, odnosno »umetkom« (ne zaboravimo na izvorno značenje francuske riječi *la farce*) između obilna obroka i početka drugih dijelova svečanosti, pak je i zbog te prigodne namjene došla do punoga izražaja njena jaka dramaturška kondenzacija. Ona agonska napetost gdje sve buja i pršti snažnim naglascima i nema gotovo niti trenutka predaha u kojem bi kakvo diskurzivno scensko sredstvo zamijenilo jarku akcentuaciju međusobnih prijepora ili pak verbalnu dinamiku neprestano potcrtavanu lascivno-erotskim najavama. Identične ćemo značajke pronaći i u mnoštvu francuskih anonimnih pisaca, pak bi nam sada valjalo razvidjeti po čemu se Nalješković nalazi blizu njihova kola, a kakva ga obilježja razlikuju od poznatih Francuza.

Promotrimo ponajprije neke naslove iz spomenute londonske zbirke: *Savjet mladoženji* (dvije osobe: mladoženja i liječnik), *O tvrdoglavosti žena* (dvije osobe: muž i žena), *Farsa o vjetru* — pri čemu nije riječ o meteorološkoj, već o tjelesno-medicinskoj pojavi (četiri osobe: Hubert, njegova žena, sudac i tužitelj), *Farsa o ljubomornom mužu koji želi iskušati svoju suprugu* (četiri osobe: Colinet, tetka, supruga i supruga), *Nova, izvanredna i naročito smiješna farsa o Jeninotu koji je svoju mačku proglasio kraljem*, uzvikujući: *Kralj pije; a potom je uzjašio svoju gospodaricu kako bi je odveo na misu* (tri osobe: suprug, supruga i Jeninot), *Farsa o Vilimu koji je pojeo župnikove smokve* (četiri osobe: župnik, Vilim, susjed i njegova žena), *Ispovijed lijepe Margot* (dvije osobe: župnik i Margot), *Farsa o dimnjačaru* (četiri osobe: dimnjačar, njegov sluga, žena i susjeda), *Farsa o sobaricama koje*

odlaze na zornicu kako bi dobile svete vode (četiri osobe: velečasni Johannes, Trouсатаque, dadilja i Saupiquet) te mnoge druge.

Ne ulazeći potanje u njihov sadržaj i bez analize bitnih elemenata tematske razine, za ove je farse bjelodano kako se uglavnom odvijaju unutar istoga socijalnog kruga ili su po društvenohijerarhijskoj vertikali podijeljene na sloj koji je aktantski jasno dominantan i na onaj koji se prema njemu nalazi u svojevrsnoj prividnoj dramaturškoj opoziciji. Dakle na jednoj strani obiteljski, susjedski i općenito odnosi među pripadnicima iste društvene skupine (muž, žena, susjed, obrtnik, sluga-čudak ili mjesni blesan), a na drugoj pripadnici višega staleža (sudac, tužitelj, svećenik, vitez). No u međusobnoj agonskoj napetosti između aktanata francuske farse, bez obzira na staleško znamenje, pa prema tome i bez obzira na moć iskazanu novcem, svjetovnom ili duhovnom vlašću, kvaliteta podrijetla i stupanj društvene značajnosti nemaju snagu bitne dramaturške kategorije. Ne posjeduju, rekao bi Souriau, *dramsku funkciju*⁵ koja apriorno izbija iz sustava dramskih sila usredotočenih na jednu osobu isključivo s njene društvene, odnosno hijerarhijske vrijednosti. *Tematska sila* ili *Lav*, da se i nadalje prisjetimo francuskoga teoretika, može u ovim farsama izbijati iz bilo koje osobe, dakle iz okružja svake staleške skupine. Jednako iz župnika kao i iz dimnjačara, sobarice ili lukava sluga. Ta je tematska sila — a vidjeli smo joj temeljne smjernice iz spomenutih naslova, vezane uz neskrivene erotske, gdjekada i libidinozne, ili pak samo jednostavne defraudantske nakane pojedinih osoba u zbivanju.

Tako se i protivnik *Lavu*, a to je *Mars*, može naći u bilo kojoj sociološki jasno određenoj skupini. U francuskoj farsu nije implicite određeno da bi župnik htio iskoristiti djevojinu neukost i prostodušnost, kada znamo i za primjer onih sobarica koje odlaze na ranu jutarnju misu jer su čule da velečasni Johannes posjeduje posebno lijepo škropilo za svetu vodu pa bi htjele vidjeti tu znamenitu napravu (pri čemu je spomenuto *škropilo* i namjenom, a još više oblikom, daka-ko samo metafora za određeni anatomske pojam). *Lav*, odnosno *Mars*, dakle tematska sila i njen protivnik, nisu zadani feudalnom ljestvicom, već *strukturalnom figurom* koju nazivamo *dramskom situacijom*.⁶

I Nalješkovićeva komedija »peta« pokazuje sličnosti s ovim tipom farse, jer jasno naznačuje svoj sustav sila koje u njoj djeluju. Ona je jasni »kolektivni čin neke manje ljudske grupe u kojoj se sučeljavaju

arhitektonski strukturirane sile⁷, ali su te sile i smjer njihova kretanja unaprijed zadane moćnom slikom Dubrovnika što se zrcali u bitnom tematsko-inicijalnom žarištu našega pisca. Kod Nalješkovića ne može biti sumnje iz kojega će socijalnoga okružja izaći Souriauovo *Sunce* (ili *Predstavnik vrijednosti*) i koga će njegova sila satrti. Kao što je Rim sveprisutan u *Nikomedu* Corneilleovu, a monarhija Austro-Ugarska u nizu Krležinih drama, tako je u Nalješkovićevim komedijama, a naročito u »petoj«, »šestoj« i »sedmoj«. Grad sa svojom hijerarhijskom ljestvicom bitno je izvorište sustava sila koje će im oblikovati dramske situacije.

Odnos gospodar-služkinja, gospodarica-služkinja, otac-sin, pa čak i odnos između muža i žene proističe u Nalješkovića iz jasne svijesti o strogom rasporedu unutar socijalnih skupina i njihovoj međusobnoj nedodirljivosti. Ovdje ne postoji, kao u Francuza, mogućnost interferencije sustava sila po hijerarhijskoj ordinati. U »petoj« se komediji točno znade zbog čega i zašto su služavke u gosparskoj kući izvrgnute ponižavanju, svakovrsnom iskorištavanju, pa i gladovanju. Njih moralno ubija *Sunce*, tj. predstavnik vrijednosti Grada. I kada smo uvodno spomenuli oznaku vrste — *farsu*, a sada uočili oblike života s dna, dotakli smo egzistencijalne probleme koje ćemo dva i pol stoljeća kasnije tako drastično čitati u Stulića.

Francuska farsa kao da je pisana isključivo s motrilišta grotesknoga oka koje u žarište svoga pogleda uvlači međusobne odnose između muškarca i žene u bilo kojem stadiju njihove legitimne ili zabranjene veze. Tu ćemo i pozornijim čitanjem jedva naći trenutaka iz kojih bismo mogli uočiti žešću kritičku nakanu anonimna pisca, jer osim u slučaju izravnoga referiranja na sudstvo i tragikomične sporove iz njegova tematskoga okružja (usporedi majstorsko djelo o *Advokatu Pathelinu* ili pak gotovo travestički prikaz parničnoga postupka zbog *vjetra* u već spomenutoj farsi), dublji je društveni kontekst dramske funkcije u njoj gotovo posve zanemaren.

U Nalješkovića, naprotiv, a posebice u petoj »komediji«, već nas stihovi kratkoga prologa uvjeravaju kako je njena tematska sila pokrenuta jasnim statusom socijalne podređenosti dviju služkinja. One su, naime, očito *gladne*, jer zašto bi inače, u odsutnosti njihove gospođe, ukrale leću i ulje. Nije to bio čin obijesti već nužde. A ukrale su jeftinu hranu, ne stoga da bi prema juridičkim paragrafima stekle

neku protupravnu korist, već da bi utolile glad. Farsa aktivira svoj mehanizam upravo iz postupka ovih dviju godišnjica, jer će gospodarića, čim se bude vratila kući, razljučena zbog njihova čina početi bjesnjeti i na godišnjice i kasnije na muža. A *glad* kao svojevrsna tematska sila, dakle *Lav* prema Souriauu, javit će se još jednom, na kraju zbivanja, kao tragikomično farsesko suzvučje. Kada, naime, Maruša bude s Milicom iznova ostala sama u kući — jer su im se gospodari odazvali pozivu na večeru — trijumfalno prijeti kako će njoj ipak biti bolje od onih koji su pozvani na obilnu gozbu: dok budu, naime, iznova same u kući, »zamèsti će toliko prikala, što mogu izjèsti«. I opet maštanje o jelu, o uštipcima ispečenima na masti koji će zamirisati gladnim djevojkama.

Uz seksualne aluzije i radnje (a one nisu izostale u ovom Nalješ-kovićevu djelu), javlja se ovdje važno farsesko topičko uporište — *hrana*.

Nije, dakako, riječ o gastronomiji kao desetak godina kasnije u Držića — sjetimo se samo Pometovih kosovića i »peče vitelja mesa«, ne radi se o kulinarskoj poeziji kao u II. činu Rostandova *Cyrano de Bergeraca*, već o transkripciji elementarnoga nagona koji posebno u pokladno vrijeme dosiže svoj apogej na liniji od kuhanja i polifagičnoga žderanja, pa sve do drastičnih opisa probavnih radnji. Pisci francuske farse zadovoljavaju se opisom nezasićenoga uzimanja golemih količina hrane ne ulazeći u sociološke razloge ovoga poroka, vođeni isključivo medievalnom grotesknošću koja je suprotstavljena poznatim crkvenim propisima o višetjednom postnom ili nemrskom razdoblju preduskrsnoga doba. Hrana u europskoj farsi tek je slika vremena koje je u opisima životno-uvjerljivih pojedinosti htjelo biti istinitije od javno proklamiranih hipokritskih propisa. U Nalješ-kovića, međutim, leća, slanuta, ulje, mast i fritule (dakle jela i začini koji su daleko od svake gurmancizije), postaju simboli održavanja gole egzistencije i svojevrsno su osvetno oružje gladnih i siromašnih. U petoj »komediji« tematska sila je *glad*. No ona neće imati za posljedicu kakvu grotesknu scensku radnju ili biti povodom za kakav *lazzo* (da uporabimo ovdje jedan kasniji termin iz komedije dell'arte), već će odigrati ulogu bitnoga dramaturškoga zamašnjaka i postati inicijalnom iskrom za početni i završni prizor. Samo prividno ova »komedija« djeluje bez posebno akcentuiranoga finala. Pozornijim čitanjem, međutim, jasno razaznajemo završni autorov akord: to je osveta nad moćnikom koja se jedino može

izvesti novom krađom hrane i sada već jasnim nagovještajem za prekomjernim uživanjem pokladnih uštipaka. Nema u Nalješkovićevom određivanju smjera tematske sile opscene groteske kao u anonimnih Francuza, gdje se često miješaju sadržaji noćnih posuda i vinskih boca. Njemu nije stalo do izazovne drastičnosti, već do krute istinitosti. A ona se zrcali i u još jednom autorovu osvrtu na dubrovačke prilike.

Za razliku od predstavnika puka u francuskoj farsii, gdje sluge, sluškinje, trhonoše, čas priglupi, a čas potom lukavi seljaci budalaši ili probisvijeti uglavnom drastičnim scenskim sredstvima pokazuju moralno naličje svojih gospodara i nisu u sociopolitičkom smislu izravni predstavnici neke određene urbane sredine, a još manje njeni kritičari ili čak oponenti, Nalješkovićeve godišnjice u prvih desetak stihova vrlo jasno suprotstavljaju svoj potlačeni plebejski pogled drakonskom zakonodavstvu dubrovačkom, koje je upravo u odnosu na njihov stalež bilo nemilosrdno okrutno.

Pogledajmo uvodnu sekvencu u kojoj »Maruša s Milicom sjedeći doma, budući im gospođa na posjedu, razgovaraju se«.

MARUŠA:

Ah Mile, Milice, začni ve ku pjesan,
draga ve sestrice, da nam se traje dan.

MILICA:

Na vjeru cječ stvari današnje ne mogu.

MARUŠA:

Što?

MILICA:

Vidjeh na kãri Petrušu nebogu.

MARUŠA:

Ah Mile, rasuta, da li je žigana?

MILICA:

Ne, nego vrh skuta ištóm bi frustana.

MARUŠA:

To joj se neće znat; što toj bi zaboga?

MILICA:

Htjela je upuštat u kuću nekoga.

MARUŠA:

U zao čas, gruba je, tko bi k njoj pošao?

MILICA:

Stvari se tej taje, drugi je posao.

MARUŠA:

Kako je radila; tako t'je, ži mi ti,
opet patila; nu Mile začni ti.

(23—34)

Milica, dakle, ne može otpočeti pjesmu koja bi zabavila dvije »godulje«, jer je toga jutra vidjela njihovu zajedničku drugaricu Petrušu na »kari«. Maruša, koja očito dobro poznaje sustav izvršenja tjelesnih kazni u Dubrovniku, pita da li je Petruša bila i »žigana«, na što Milica odvrća kako je samo šibana, i to ne na golo tijelo već »vrh skuta«, što neće imati velikih posljedica. A ubrzo, već u slijedećoj replici, Milica koja je vidjela jadnicu, a i sama je dobro obaviještena o sankcijama za sve prijestupe, priopćuje razlog kazne. Petruša je, naime, »htjela upuštati u kuću nekoga«. Dok nije bilo njenih gospodara, a pretpostavljamo zbog ljubavne avanture. To da je po Marušinu nahodenju kažnjena Petruša ružna i da ne bi mogla naći udvarača, spada u žensku zlobu ili u zavist one kojoj se takva prigoda nije pružila.

No pozabavimo se još malo Nalješkovićevom slikom okrutnoga dubrovačkog zakonodavstva. Jer Petruša je na »kari« bila »frustana«, »vrh skuta« i nije bila »žigana«, a mogla je proći mnogo gore. U dubrovačkom Statutu iz 1272. godine bilo je predviđeno »uglavnom devet vrsti kazni koje su se primjenjivale protiv okrivljenika. Pored smrtnice kazne koja se izvršavala vješanjem, odsijecanjem glave i spaljivanjem, predviđena je bila i kazna zatvora, kao i još sedam raznih vrsta kažnjavanja. Kazna sakaćenja vršila se odsijecanjem desne ruke, nosa, vadenjem jednoga ili oba oka, a tjelesne kazne šibanjem i žigosanjem užarenim željezom. Zatim slijede: javno izlaganje okrivljenika uz stup sramote (»Berlinu«, »kar« ili kasnije Orlandov stup), izgon sa dubrovačkoga teritorija, gubitak državljanstva, novčana kazna i kazna prema nahodenju kneza za manje prijestupe«. Petruša je, zapravo, prema težini svoga prijestupa morala biti osuđena na kaznu sakaćenja, jer je »odsijecanje nosa bilo rezervirano za žene. Ženi koja je ukrala više od 20 perpera odsjekao bi se nos i bila je prognana iz Dubrovnika i s njegova teritorija. Sluškinja koja bi nekog čovjeka uvela u kuću bez znanja gospodara ili gospodarice bila je također kažnjena odsije-

canjem nosa. To su jedina dva prekršaja za koje je u Statutu predviđena ta kazna. I nadalje: sva tjelesna kažnjavanja, dakle šibanja i žigosanja (uglavnom u čelo, ali i u jedan odnosno u oba obraza), obavljana su javno, uz izlaganje okrivljenika pred stupom sramote. Jedan od posljednjih slučajeva takvoga kažnjavanja zabilježen je 1759, kada je neka kućna pomoćnica zbog krađe u kući svoje gospodarice osuđena na jednokratno žigosanje užarenim pečatom u čelo pred Orlandovim stupom.⁸

Nalješković je, dakle, u samo nekoliko stihova iznio pred svoje gledatelje stravičnu sliku Grada (uostalom nimalo drugačiju od sličnih europskih sredina u to vrijeme), u kojemu hijerarhijska struktura vlasti bitno određuje položaj njegovih stanovnika. A upravo će i ta struktura utjecati na dramaturgijsku i tematsku razinu Nalješkovićeve »komedije pete« koja se čitava odigrava u sociološkoj vertikali. Između visoko-uzdignutih gospara koji i ne pomišljaju na svrtanje ljudskoga pogleda prema dnu gdje se nalaze njihovi potčinjeni. A upravo ovi s ruba, oni koji stoje »out-side«, začinju farsu. Godišnjice ne mogu učiniti ništa protiv zlorabe svoje situacije do krasti, obilato jesti ukradeno, pakostiti i gospodara eventualno staviti na seksualne muke, možda i ucijeniti. Na ovom tematskom mjestu progovara srednjovjekovna groteska kao dramaturgijski motiv koji će Nalješković vješto inkorporirati u svoju viziju renesansnoga kazališta. Njegov pokušaj komedije traži poticaj u srednjovjekovnoj grotesknoj burli.

No taj poticaj je tek inicijalna iskra koja će u širokom tematskom okružju Grada buknuti posve novim bojama. Francuska je farsa, međutim, ostala na prvobitnoj razini elementarnih odnosa u obitelji ili u već tada začetom trokutu, ne upuštajući se, osim sporadično, ni u kakve sociološke analize vlastite sredine. Tako čuvena *Farsa o čabru* počinje šaljivim pritužbama Jaquinota o vlastitu obiteljskom stanju:

Le grand dyable me mena bien
Quant je me mis en mariage;
Ce n'est que tempeste et orage,
On n'a que soucy et ¹/que/ peine.⁹

i ne izlazi iz uskoga tematskog kruga smiješnih relacija između muža, žene i punice. Ne znamo gdje se ove farse zbivaju, lokaliteti ostaju neobjašnjeni i nemoguće je identificirati (osim u nekim lingvističkim

analizama) bilo koju francusku pokrajinu ili čak neki grad kao akcijsko središte zbivanja. Preljubi, krađe, proljevi i žderanja mogući su i vidljivi posvuda.

Nalješkovićeve izvornost upravo je u preciznoj lokaciji komedij-skoga supstrata. A da je Dubrovnik bio pravim fermentom pokazalo se kroz čitavo njegovo scensko djelo.

BILJEŠKE

¹ Usp. SPH, knj. V, JAZU Zagreb, 1873. i PSHK, knj. 9, Zora-MH Zagreb, 1965.

² Slobodan Prosperov Novak: *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, sv. I, str. 165; Logos Split, 1984.

³ Spomenuta »londonska« zbirka tiskana je u čuvenoj ediciji *Ancien théâtre français* — ou collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille. Publiée avec des notes et éclaircissements par M. Viollet le Duc. Sv. I — X. Paris. MDCCCLIV.

Za naš predmet bitne su prve dvije knjige ovoga niza. I Gallimardova *Bibliothèque de la Pléiade* u *Jeux et sapience du Moyen-âge*, Paris, 1951, u jednoj od antologija francuskih srednjovjekovnih tekstova te kolekcije, poziva se, kada je riječ o drami, na spomenuto izdanje Viollet le Duca.

⁴ Usp. Miroslav Pantić: »Nalješkovićeve komedija arecitana u Mara Klaričića na piru«, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, str. 66—71, Novi Sad, III/1955 (1956!).

⁵ Etjen Surio (Etienne Souriau): *Dvesta hiljada dramskih situacija (Les deux cent mille situations dramatiques)*, prevela Mira Vuković, str. 42; Nolit, Beograd, 1982.

⁶ Etjen Surio, nav. dj. str. 42.

⁷ Etjen Surio, nav. dj. str. 42—43.

⁸ Ilija Mitić: »Prilog upoznavanju načina kažnjavanja u Dubrovačkoj republici«, *Anali Zavoda za povijesne znanosti istraživačkog centra JAZU*, sv. XXII—XXIII, str. 153—173; Dubrovnik, 1985.

⁹ Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse *Du Cuvier*, *Ancien théâtre français*, sv. I str. 32—49; Paris, MDCCCLIV.