

NALJEŠKOVIĆEVE KOMEDIJE U SVJETLU SUVREMENE DRAMSKE TEORIJE I KAZALIŠNE PRAKSE

Darke Gašparović

Nalješkovićev nam teatar pridolazi iz onoga stvaralački bogata i plodotvorna stoljeća hrvatske dramatike i pozornice s kojim se, u smislu povezanosti s evropskim stilsko-dramaturškim suvremenim paradigama, pa i svjetskim kazališnim duhom epohe, može donekle u njihovu kasnijem trajanju mjeriti vjerojatno jedino ovo naše. Stoljeće je to iznjedrilo prvu hrvatsku svjetovnu dramu, Lucićeve *Robinju*, Vetranićev mitološki i religijski teatar, Držićev genij, da bi svoj posljednji izdanak dalo u Benetovićevoj *Hvarkinji*. Već je iz ovog ovlašana napominjanja najvažnijih sastavnica hrvatskoga kazališta XVI. stoljeća razvidna njegova žanrovska i tematska raznolikost, da o vrijednostima pojedinačnih djela (koja su, uostalom, u našoj književnoj historiografiji i, u novije doba, i teatrologiji, iscrpno i kompetentno pretresana) i ne govorimo. Što se pak sama Nalješkovića, naime značenja njegove ličnosti, tiče, dobro nam je znana, iz njegovih poslanica i zapisa humanističkih suvremenika, njegova uloga u onodobnu hrvatskom književnom krugu; a značaj njegova pjesničkog opusa opisan je u novijoj nam književnoj znanosti od predgovora Franje Račkog petoj knjizi kapitalne edicije *Stari pisci hrvatski*,¹ preko Rešetarovih, Torbarininih i Kombolo-

vih izvoda,² pa Bogišićeve monografije iz 1971. godine,³ do najrecentnijih, eminentno teatroloških, interpretacija Slobodana P. Novaka.⁴

Nestručnjaku za stariju hrvatsku književnost s teatrološkim afinitetima upravo Novak daje idealan »šlagvort« progovoru na temu naznačenu naslovom. U svom komentaru uz Nalješkovićevu *Komediju VII* utvrđuje Novak da pjesnikov dramski svijet stvara »jedan čvrsti dramaturški sistem kako prikazivanja a tako i gledanja«, te zaključuje:

»Do pravog razumijevanja rudimentarnosti Nalješkovićeva teatra nećemo doći ako se budemo uporno spoticali o neku njegovu navodnu nesavršenost i nedostatnu svijest o zahtjevima poetike. Do pravog razumijevanja Nalješkovićeva kazališnog svijeta može nas dovesti samo spoznaja da je pomanjkanje Nalješkovićeve »svijesti« o žanrovima ili poetičkim propisima, bila jednostavno autorova svijest o nečem drugom, o nečem što je i po sebi imalo dovoljno razloga za vlastiti život«.⁵

Ako je Bogišićeva monografija razložno upozorila i argumentirano utvrdila Nalješkovićevu pretežitu literarnu (ne i modelnu, dakako) neovisnost i samosvojnost spram talijanskih izvora, Novakov uvid pokreće danas, koliko teorijski toliko i kazališno praktički, za nas bitnije pitanje. Pojednostavnjeno, ono se može svesti na sljedeće: ima li u Nalješkovićevu teatru relevantnih stilskih i dramaturgijskih značajki koje bi ga izvukle iz gigantske Držićeve sjene, iz književno-historiografski, čini se, neporecivo određena mu mjesta skromna prethodnika jednog neosporno epohalnog mišljenja i ostvaraja kazališta/svijeta? (Zanemarimo li pri tom da puka kronološka fakta čine tu tezu o prethodništvu paradoksalnom: Nalješković je, naime, Držićev vršnjak, a nadživio ga je punih dvadeset godina!)

Temeljni preduvjet da se uopće pristupi ovako postavljenu problemu jest zamjena povjesničarskog teorijskim motrištem. U samoj je, naime, prirodi, povijesnoga mišljenja prvenstveno dijakronijska svijest koja sve pojave nužno vidi i raščlanjuje činjenicama u vremenskome slijedu, dakle kao nešto što drugo, izvan njih samih, upravlja dvama funkcijama: anticipatorskoj ili zaključnoj. Pojedinačni se fenomen, u takvoj optici logično pojavljuje kao čestica u lancu međusobno povezanih kretanja, gdjekad u kauzalnom, gdjekad opet u cikličkom redu, ali svagda u nekoj vertikali ili pak krugu. Teorijski je vizum, naspram tomu, bitno sinkronijski; vodi ga i upravlja pokušaj spoznaje fenomena

kao takvog, ali i oštrina reza kojim se u istu ravan očičta privode ostvaraji i intencionalnosti vremenski međusobno koliko mu drago udaljenih razdoblja. U našem slučaju, primjerice, Nalješkovičeva dramsko-teatarskoga svijeta prve polovice XVI. stoljeća i epohe koju živimo: izmaka XX. vijeka.

Razmotriti nam je ponajprije dramaturšku strukturu sedam Nalješkovičevih komedija, eda bismo uznastojali otkriti što tvori naslučeno »čvrsto dramaturško jedinstvo« u njihovoj žanrovskoj raznovrsnosti; pa onda propitati u čemu je — ako jest — »autorova svijest o nečem drugom«. Taj bi nas postupakimao privesti eventualnim suvremenim konotacijama Nalješkovičeva teatra, iz dvostruka aspekta koji se, dakako, međusobno dodiruju i prožimaju: teorijskog i izvedbeno-praktičnog.

Jasno je da Nalješković, nazvavši svoja kazališna djela komedijama, slijedi uzus svoga vremena prema kome se pod tim nazivom najčešće razumijeva tekst što teatralizira svijet u neposrednom agonskom prikazivanju. Starija je književna historiografija prve četiri komedije preciznije odredila kao pastirske igre (Kombol), odnosno binske ekloge (P. Kolendić), dok ih Švelec naziva pastirskim komedijama, što nam se čini i pojmovno najtočnijim. Sve one, naime, nalaze svrhu u završnome veselom tancu pastira, odnosno mladića, i vila, a taj tanac nije drugo nego upravo jedna varijanta komosa. Slobodan P. Novak ide dalje, pa potanko razgraničuje te scenske tvorbe: prva i četvrta komedija pastirske su igre s ekloškim proširenjem, druga je mitološka igra (varijanta obrasca poznata kao Parisov sud), treća pak robinja-moreška s osloncem na pučki folklorni arhetip toga toposa hrvatske kulturne baštine. Komedija peta i šesta evidentno su farse, ali ne iz seljačkog, već iz gradskog života, dok je sedma ostvarena u rudimentarnoj formi eruditne komedije.

Što je, dakle, tim, po preuzetim oblikovnim modelima unatoč formalnom zajedničkom žanrovskom imenitelju »komedija«, očito raznolikim dramskim tekstovima, zajedničko? Odmah se, na prvi pogled, uočavaju dvije čvrste konstante: stihovni metar koji je uvijek dvostruko rimovani dvanaesterac, zatim obvezatni Prolog koji prethodi radnji komedije. Prvo je, dakako, kanonizirana konvencija u biti srednjovjekovne provenijencije (s tim što se ondje u pravilu nalazi rimovani osmerac kao vjerojatno najstariji hrvatski stih uopće). Prolog je opet tipična renesansna dramsko-teatarska konvencija, pak ne treba dvojiti da je to

primarni razlog njegova uvođenja u strukturu Nalješkovićevih komedija. Pročitamo li samo početak Prologa Komediji prvoj, učinit će nam se da više od toga ne treba tražiti.

Priklono molim vas, o ljudi i žene,

da biste jedan čas slišali sad mene;

er ću vam spovidjet' što ćete odi vi

sad slišat' i vidjet'; tim pamet stav'te svi.⁶

Postoji li, upitajmo ipak, osim preuzeta konvencionalnog obrasca, u Nalješkovićevim prolozima neka drugotna svijest koja bi bila iminentna ne samo strukturi njegove dramskoscenske tvorbe, nego i temeljnome duktusu toga teatarskog svijeta? Ovaj nas upit vraća tragu Novakovih postulata koji se, glede funkcije prologa, sažimlju u tvrdnji da je Nalješković »neviđenu autonomnost i iluzionističku organizaciju svojih kazališnih tvorbi ublažavao izvaniluzionizmom svojih prologa«. Valja nam, dakle, pokušati pokazati kako se u tkivu drama i, implicitno, svijeta što ga on zrcali, prolog objavljuje — i s kojim i kakvim značenjima.

Strogo strukturno gledajući, prolog se u Nalješkovićevim dramskim tekstovima pokazuje zalihosnim elementom, kako literarno tako i scenski. On nije drugo do, bukvalno kazano, doslovno prepričavanje komedijske fabule: ono što će se samim prizorima pokazati, to se isto u prologu čvrstim naracijskim slijedom sažeto kazuje. Nigdje ni najmanjeg traga teatralnih (scensko-prostornih), nekmoli filozofijskih konotacija kojima obiluju prolozi Držićevih komedija. Zato Nalješkoviću i nije potrebno ulaženje pod masku nekog lika, što je slučaj u Držića (bilo da je taj lik sudionik dramske radnje, ili je pak izvan nje poput Negromanta iz *Dunda Maroja*, koji je zapravo prolog klasičnome Prologu). Nalješkovićev Prolog ostaje dosljedno izvan drame i njena scenskog kronotopa, ostvarujući tako, usuđujemo se ustvrditi, pravi brehtovski efekt. On je, naime, sam autor koji se prije dizanja zavjese (metaforički!) neposredno obraća publici, da bi je upoznao s onim što će gledati i zamolio za njenu naklonost. Netom završi uvodno kazivanje, njegovo se oko utapa u kolektivno očište od kojeg se razlikuje tek time što je prizore koji će se pokazati već ranije vidio »u oku duha svog«, te ih stoga i može ispričati. Možda bi ga stoga valjalo zamisliti ne izdvojena, već upravo usredištena u kolektivnom recipijentu uprizorenja. Prologovo zaključno »rijeh« signal je za pokretanje autonomna mehanizma

scenske iluzije gdje autoru, u tako postavljenu dramaturškom sustavu, naravno nema mjesta.

Iz ovoga se Novakova naizgled paradoksalna teza, postavljena iz sagledavanja teatarskog fenomena kao sociopolitičkog stratuma, — »ovim sustavom kazališno gledanje poistovjećuje se s vladanjem/gledanjem Grada, s kontrolom gledanja«, jer je »vlastima lakše bilo kontrolirati stotinu očiju koje gledaju predstavu nego jedan autonomni, piščev, glas koji bi je svojevóljno organizirao« — očituje apsolutno točnom. Držić je, znamo, krenuo drukčijim, upravo suprotnim putem: skriven pod razlicijem maskama ušao u samo tkivo predstave, zašto, prividno nevidljiv, onkraj zrcala kako bi upravljao slikom što će ga ono pokazati. Da se u toj opasnoj igri prikrivanja neprestanim premaskiranjem ipak ne može ostati trajno neprimijećenim i neidentificiranim, dokazaše posljedice koje je zbog tog svog čina naposljetku iskusio. Nalješkoviću takva opasnost očito nije prijetila. Kako je dobro uočio i formulirao Rafo Bogišić, on unatoč svom kritičkom odnosu spram »negativnih pojava« zbilje kojoj bijaše suvremenikom i sudionikom, uvijek ostade lojalan građanin Republike.⁷

Prolog je, možemo zaključiti, Nalješkoviću prvenstveno u funkciji distanciranja od naglašene samostalnosti budućih prizora, no istodobno motiviran prirodnom potrebom autora da se i sam nekako neposredno objavi, kad to već ne čini unutar scenskoga događanja kao Držić, ili, na drugi način, Ruzante. A što to Nalješkovićev teatar uprizoruje, kakav nam svijet pokazuje u vremenu/prostoru svoje iluzionističke kutije?

Moglo bi se kazati ovako: u tom se teatru pokazuje i rastvara dvojaki aspekt lica Grada, njegov idealitet i realitet. Idealitet (koji je po sebi svagda negdje izvan) predstavljen je mitskim prostorom Arkadije/Dubrave; realitet se pak pokazuje voajerskim upadom u detalje skandalozne kronike onodobna dubrovačkog svakodnevnog života. Vile i pastiri konstituiraju prepoznatljiviji renesansno-pastoralni ugođaj mjesta bez boli i smrti, mjesta vječnog proljeća i ljubavi. Valja, međutim, uočiti da se već u Nalješkovićevoj dubravi marginalno pojavljuju neki prizorni segmenti koji svojom realističnošću, pa čak i grotesknošću, unose disonantan ton u njen idiličan i idealiziran opći obzor. Takav je, primjerice, prizor između Radata i Starice u Komediji prvoj, kojega se komič-

ko-groteskni efekt postiže nesporazumom likova na razini zamjene duševne fizičkom boli (dok Radat pati od ljubavi, starica misli da ga boli zub).

RADAT

Ne imam boljezan od zuba u glavi,
neg li sam zavezan od gorke ljubavi.

STARICA

A ja mnjah da zubi bole te, nebore.

RADAT

A vile tko ljubi, nie li dvaš gore?⁸

Na samom je rubu slična ispada prizor između satira i mladića u Komediji trećoj koji se dovodi gotovo do tuče što je sprečava mudri Starac u ulozu suca koji daje slobodu zaslužjenoj vili. Taj u Nalješkovića tek sporadičan proboj realističnoga u svijet dubrave realizirat će se kao dosljedna stilska crta u Držićevoj *Tireni*.

Voajerska tehnika pri uspostavljanju sprege između scene i gledališta strogo je i dosljedno primijenjena u dvjema farsama — Komediji petoj i šestoj. Budući da one prostorno ostaju čvrsto zatvorenima u enterijer, gledatelj je doista stalno u funkciji voajera koji kroz ključaonicu viri u intimu gospodarskoga doma. Nalješković je nemilosrdan u iznošenju prljavoga veša dubrovačkih gospara, što se ne mijenja niti u Komediji sedmoj, kad scenski prostor, shodno odrednicama eruditne komedije, u drugom činu izlazi na trg. Ako znamo da je spomenuta tehnika karakteristična za građansku dramu kakva se u evropskoj dramaturgiji pojavljuje dva stoljeća kasnije, moguće je, u tom elementu, Nalješkovića označiti njenim dalekim anticipatorom. Ovaj bi se slijed asocijacija mogao smionijim uzletom, a vazda u korelaciji teatra i sociusa, produžiti i dalje. Naime, u drastičnu Nalješkovićevu rezu kroz »mores ragusiana«⁹ XVI. stoljeća, razvidnu podjednako u situacijsko-motivičkom kao i lingvističkom aspektu drame, naslućuje se nukleus onog sindroma što će se posvema rasprsnuti istom na samom kraju XVIII. stoljeća, a to znači i Dubrovačke republike — u *Kati Kapuralici* Vlahu Stullija.

Daljnje izvođenje ove teze zahtijevalo bi preširoke elaboracije u koje ovdje ne možemo ulaziti. Neka nam stoga ostanu sponom preko ko-

je Nalješkovićev teatar uvodimo u kontekst suvremene dramske teorije i kazališne prakse.

Pozornost suvremenoga hrvatskog kazališta Nalješković je, i to istom u novije vrijeme, privukao isključivo farsičnim dijelom svoje dramaturgije. Ovo, dakako, nije slučajno, već znakovito. U genezi modernoga kazališta, naime, koja započinje raspadom tradicionalnih sustava i vrednota krajem prošloga stoljeća, model se farse kao iskrivljena zrcala nametnuo jednim od dominantnih. Moderna farsa, doduše, svoju sliku ponajčešće izvrcē iz prostora svakodnevice, a i onda kad je u nju tematski i prostorno upisana projicira se uvijek u općija značenja. Ali, i takva, zadržava (ili ga bar posredno signalizira) svoje izvorno, lokalitetno tlo. Spomenut ćemo ovdje tek dva paradigmatka primjera koja su zapravo kontrasmjerna, pa baš time potvrđuju izrečenu tvrdnju. U Mrožeka ćemo, uza sve univerzalne konotacije kojima su prožeti njegovi komadi, ipak uvijek moći prepoznati specifično poljske stimule; u Brešana pak, uza sve lokalitetne odrednice, naći ćemo u dnu značenja njegove dramaturgije općenito groteskan položaj čovjeka u današnjemu svijetu. Vrijedi, dakle, sljedeće: kolikogod nam Dubrovnik XVI. stoljeća i Nalješković unutar njega bili daleki, nemoguće je da u njima ne naslutimo neke mentalitetne i kulturološke titraje koji nas još uvijek, danas, dotiču.

Kad bi se jednom kratkom izrekom pokušalo izreći tu naslućenu bliskost, mogla bi se ona izvesti ovako: u amoralnosti i na animalne instinkte svedenoj karakterizaciji likova dubrovačkih gospara kakve je ocrtao Nalješković u svojim farsama nedvojbeno se zrcali, nažalost čini se trajna, mentalitetna značajka prosječnoga »našijenca« koju točno iskazuje sintagma »U se, na se i poda se«. Nalješković i Brešan? Zašto ne!

Suvremeni se hrvatski teatar dosad svega tri puta susreo s Nalješkovićem. Tomislav Radić ujesen 1963. godine u zagrebačkom Studentskom eksperimentalnom kazalištu (SEK) režira *Komediju petu* — *Komediju šestu*, i to je prvo novovjeko uprizorenje jednoga Nalješkovićevog dramskog teksta uopće. Nešto više od godine dana kasnije Božidar Viočić u ZDK-u uprizoruje pod naslovom *Tri farse* Komediju petu, šestu i sedmu. I napokon, Narodno kazalište »Ivan Zajc« postavilo je, u režiji Vlade Vukmirovića, *Sluškinje* — komediju-farsu u dva čina, koju je prema motivima i opet Nalješkovićevih farsi priredio Anton Kolendić.

Ostavimo li po strani pitanje zašto se nitko od kazališnih praktičara nije dosad našao ponukanim poduhvatiti bar Komedije prve, u kojoj, izim konvencionalno-pastoralnih ima i realističkih, pa i grotesknih elemenata (već spomenuti lik Starice »koju u Vlasijeh zovu vještica«, pa neki dijalozi između Ljubmira i Radata), po čemu je ona u kompleksu Nalješkovićevih pastirskih komedija iznimna — preostaje nam promotriti kako su te tri izvedbe pristupile scenskom tumačenju djela prvoga hrvatskog komediografa.

SEK-ova predstava nastaje u razdoblju kad se to studentsko kazalište u zagrebačkom — a slobodno možemo dodati, i hrvatskom — teatarskom životu javlja između ostaloga i kao promotor relevantnih scen-skih propitivanja od profesionalnog kazališnog pogona zanemarenih djela hrvatske starije i novije dramske baštine. Tako je SEK već krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina izveo i Krležine legende *Kraljevo*, *Michelangelo Buonarroti* i *Maskerata*. Nalješković se, u posve stiliziranoj scenografiji i režiji, te s modernim, mladenački poletnim stilom glume, više nego prirodno uklopio u takva nastojanja. Pristupio je, naprosto, Nalješkovićevoj dramaturgiji bez ikakvih filoloških predrasuda, pročitao je u njenim suvremenim konotacijama, što, uostalom, bijaše i bitan raison d'être onodobna SEK-a.

Koliko različite adaptacijskim postupkom i redateljskim rukopisom, napokon i stilom igre, Violećeva se i Vukmirovićeva predstava u jednome ipak dodiruju. One, naime, žele Nalješkovićevu dramaturgiju što više približiti držićevskom modelu. U takvu se pristupu i postupku nesvjesno očitovala prevlast totalizirajućeg modela koji, od Fotezova *Dunda Maroja* iz 1938. godine do danas, kad je o hrvatskoj kazališnoj renesansi (i manirizmu) riječ, predstavlja Držićev teatar. O tome nam argumentirano svjedočanstvo pruža Vladan Švacov, autor rekonstrukcije izgubljenog dijela Komedije sedme (kraja prvoga i otprilike polovice drugoga čina). Više pod pritiskom kazališne prakse, a manje vlastita dramaturškog htijenja, Švacov je u adaptaciju za Violećevu predstavu unio, po vlastitu kasnijem priznanju, Nalješkovićevu djelu neadekvatna proširenja.

»Tada se dogodilo da su što redatelj što glumci tražili sve više teksta i sve više potpunijih karakterizacija lica koja su tumačili. Nalješkovićev duh nije intervenirao u svim tim nadogradnjama, pa je na kraju Dagna, koju je igrala Ljubica Jović, postala malne glavno lice,

a Marov prijatelj Frano vrlo je opsežno i 'argumentirano' pripremio Marove noćne nevolje o kojima se priča u III. činu. Dragana je tako postala nekakva rogobatna Petrunjela, Frano tko zna kakav spletkar, a cijela VII. komedija neuspjela anticipacija zrelog Držića!«⁹

Slična se stvar, tek s drukčijim predznacima, zbila u riječkoj predstavi. Forma eruditne komedije, koja u Nalješkovića postoji tek kao rudiment i to samo u jednoj jedinoj komediji, ovdje se pokušala nametnuti i uspostaviti kao dominantan oblik koji ta dramaturgija naprosto ne izdržava. Rezultat bio je, a pospješen obilato dodavanim glazbenim umecima u stilu suvremenoga šlagera, koliko neugodan toliko i pretskaziv: nije to bila ni komedija ni farsa, već čudna neka mikstura u kojoj se posvema izgubila izvorna geneza Nalješkovićeve teatra.

U čemu je, odgovorimo napokon, ta izvorna geneza? U svom pastoralnom, kazališno zasad posve neispitanu, dijelu, Nalješkovićeve je dramaturgija očito mišljena i pisana u duhu ekloge kakvu je prvi otpočeo stvarati Džore Držić, s tek mjestimice umetanim prizorima realističke groteske gdje se približava farsu. Farsično-komedijska pak njena komponenta svojom je naturalističnošću i žestokom kritikom individualnog morala, a i reduciranim prizorištem u odnosu na renesansni teatarski topos, još uvijek bliža srednjovjekovnom teatru profanoga karaktera, no renesansnom i manirističkom. U ove će prostore hrvatsku dramu i kazalište moćno uvesti, dakako, dum Marin. Ako sada iz ovako postavljene optike promislimo relaciju Nalješković-Držić, možemo je argumentirano prispodobiti onoj između Marlowea i Shakespearea pola stoljeća kasnije u Engleskoj. Zanimljiva je pri tom, bar anegdotski, protivna podudarnost njihova životnoga puta: i Marlowe i Shakespeare vršnjaci su, tek što je drugi nadživio prvoga otprilike toliko koliko Nalješković Držića: oko dva desetljeća.

I da zaključimo. Izvedena teorijska analiza Nalješkovićeve dramaturgije, a potkrijepljena primjerima iz (nevelike) kazališne prakse vodi nedvoumno do tvrdnje o njenoj izvornosti i samosvojnosti u odnosu spram Držićeve. Dodat ćemo da to u velikoj mjeri potvrđuje najnovija izvedba Nalješkovićevih farsu koja se dogodila upravo na ovogodišnjim Danima Hvarskog kazališta. Akademsko kazalište iz Zagreba u režiji Maje Freundlich u svojoj je interpretaciji Komedije pete, šeste i sedme tragalo upravo za onim elementima Nalješkovićeve dramaturgije u kojima se očituje njena posebnost u cjelokupnu kontekstu hrvatskoga

kazališta XVI. stoljeća, stavivši u drugi plan crte pripadnosti općem komedijskom — držićevskom — modelu. Predstava je uspjela u nečem ne samo izvedbeno-praktički već i teorijski neobično važnom: u svom općem izgledu i bitnom duhu nije reproducirala minornoga Držića, već je izrazila originalnog Nalješkovića. A to uvelike obogaćuje suvremenu sliku toga značajnog kazališnog doba, jer ga čita i pokazuje u očitom stvaralačkom pluralizmu, a ne unificiranosti u jednom jedinom, totalitarizirajućem, modelu. Pridodajmo da time Držić i njegovo djelo ništa ne gube od svoga značenja i veličine. Naprotiv. U toj se usporedbi i slobodnom takmenju (u najplemenitijem smislu riječi) istom iskazuje nenadmašnost njegova genija u sklopu hrvatske drame i teatra.

Ponatirat ćemo zaključne izvode izlaskom iz teorijskoga u literarni diskurs. Ako u Držiću s pravom prepoznamo i štujemo našega Shakespearea, morali bismo napokon Nalješkoviću priznati da je hrvatski Marlowe.

BILJEŠKE

¹ Vatroslav Jagić, Gjuro Daničić (ur.) *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, Stari pisci hrvatski, knjiga 5, Zagreb, JAZU, 1873.

² Milan Rešetar, *Ispravci i dodaci tekstu starijih pisaca dubrovačkih*, Zagreb, Rad JAZU 119, 1894.

Josip Torbarina, *Italian influence of the poets of the Ragusian republic* (disert.), London, 1931.

Mihovil Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, Zagreb, Matica hrvatska, 1961.

³ Rafo Bogišić, *Nikola Nalješković*, Zagreb, Rad JAZU 357, 1971.

⁴ Slobodan P. Novak, Josip Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, Split, Logos, 1984.

Novakove interpretacije Nalješkovića nalaze se na stranicama 12—13, 165—166, 169—170 i 177—178.

⁵ O. c. str. 178.

⁶ V. Jagić, Gj. Daničić, o. c. str. 173.

⁷ U predgovoru izboru iz Nalješkovićeve djela za ediciju *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knjiga 9, Zagreb, Matica hrvatska 1965. Bogišić na stranici 16 zaključuje:

»Takav odnos Nalješkovića nije smetao da svaku prigodu u svom djelu koristi da pjeva u slavu svoga grada. Bio je tipični dubrovački građanin-rodoljub koji negativne stvari vidi i iznosi ali se pri tome njegova ljubav

prema svom gradu-državi ni za dlaku ne mijenja. Jednako je ostalo potpuno i uvjerljivo povjerenje prema onima koji vladaju.«

⁸ V. Jagić, Gj. Daničić, o. c. str. 187.

⁹ Vladan Svacov, *Problem rekonstrukcije izgubljenih dijelova »Komedije VII« Nikole Nalješkovića* — u: *Dani Hvarskog kazališta — Renesansa*, Split, Čakavski sabor, 1976, str. 89—117.