

O NASLJEĐU ANTIKE U HRVATSKOJ RENESANSNOJ KOMEDIJI

FRANJO ŠVELEC

Već i sumaran pogled na hrvatsku renesansnu književnost otkriva kako značajno mjesto u njezinu konstituiranju, pored drugih, ima antička kultura. Nedvojbeno o tome, kraj svega ostaloga, svjedoče djela brojnih hrvatskih latinista kao i djela također brojnih pisaca hrvatskog izraza, u istom razdoblju. Iz toga golemog kompleksa kao predmet raspravljanja izdvojio bih reflekse antičke komedije (prvenstveno Plautove i Terencijeve) u djelima komičkog žanra u hrvatskih pisaca XVI stoljeća.

★
★★

Zračenje bogatih i raznovrsnih duhovnih produkata antike ostaje trajno prisutno u evropskoj kulturi,¹ samo je, prirodno, u različnim epohama ona, tj. antika, imala sad veće sad manje značenje, zavisno od općih ekonomskih, političkih, društvenih i kulturnih prilika i, naravno, od stupnja otvorenosti pojedinih razdoblja prema antičkim utjecajima. Antička je naime kultura, kako je to odavno poznato, u svome dugotrajnom historijskom hodu doživljavala procvate i »preporode«, koji su redovno oplodivali gotovo sve vidove nadgradnje. Od nekoliko takvih »preporoda« najznačajniji i najdalekosežniji po općem je uvjerenju onaj što je u XIV i XV stoljeću zahvatio Italiju, odakle se u nekoliko pravaca širio Evropom. Jedan njegov odvojak pružao se u naše krajeve, prvenstveno u najrazvijenije gradove našega jadranskoga pojasa. Golemo je značenje toga »preporoda« između ostaloga i u tome što je definitivno skinuo s antike preostale predrasude i u svoj širini otvorio pred Evropom jedan svijet kojem je u centru pažnje bio čovjek ovozemaljski, za razliku od onoga u srednjem vijeku koji se smatrao tek prolaznikom na putu za vječnost. U sklopu toga »preporoda« rada se i hrvatska svjetovna književnost u nekoliko dalmatinskih gradova, književnost koja se, kao i u drugim evropskim zemljama, javlja u osnovi s istim rodovima i vrstama kakve su nikle u staroj Heladi. Stoga nas pro-

¹ M. Kravar, »Antički humanizam i naše vrijeme«, *Filozofski fakultet u Zadru*, Zadar 1958, 50 i d.

učavanje refleksâ antičke komedije u djelima našega komičkog teatra u razdoblju renesanse vodi do starogrčke komedije, odnosno do njezinih početaka, tamo u VI ili V stoljeće p. n. e. Samo, poznato je to svima, nisu sve vrste i podvrste antičke komedije probijale stoljeća i tisućljeća i nalazile odjeka u kasnijih komediografa. Takvu sudbinu, sudbine tisućljetnog življenja imala je, kako se zna, samo tzv. novoatička komedija, što se javlja u IV i III stoljeću p. n. e. i što u sebi sadrži već višestoljetna iskustva kako one sicilske, Epiharmove, tako i »stare« i »srednje« atičke komedije; takvu sudbinu, dalje, imala je i rimska, Plautova i Terencijeva, komedija koja je u sebi reproducirala u osnovi bitne crte novoatičke komedije.

Međutim, djela novoatičke komedije — koja nas ovdje kao polazište najviše zanimaju — vrlo su oskudno sačuvana. Ona četiri necjelovita ali ipak suvisla Menandrova komada, što su prvog desetljeća ovog stoljeća otkrivena na papirusima u Egiptu,² i jedan cjelovitiji, pronađen prije dvadesetak godina,³ s nizom otprije poznatih fragmenata, pa zatim nekoliko imena i naslova ostalih djela toga razdoblja, što su ih za potomstvo spasili Plaut i Terencije u »argumentima« svojih komedija — uglavnom je sve što o pojavnim oblicima komičkog teatra iz toga vremena znamo. Zbog toga glavnim izvorom za proučavanje one podvrste antičke komedije koja je, iz niza razloga, uspjela prekoračiti milenij, uz spomenute Menandrove i druge sačuvane dijelove, ostaje prvenstveno komediografska aktivnost Plauta i Terencija, jer njihova su se djela kako se danas općenito vjeruje uglavnom sačuvala. Zbog toga kad je riječ o utjecaju antičke komedije na renesansnu, onda se upravo misli na Plauta i Terencija, jer su oni bili prvi komički pisci antike s kojima se Evropa susrela na pomolu novoga vijeka. Terencije uostalom nikad i nije bio gurnut u stranu: komentirali su ga (u IV st.) i imitirali (u X st.), ali su ga shvaćali na srednjovjekovan način.

U neposrednoj vezi sa svim tim procesima javlja se pitanje kako se utjecaj novoatičke komedije uspio probiti na rimsku pozornicu, u djelima Plauta i Terencija, i kako je, nakon tolikih stoljeća, uspio preplaviti pozornice brojnih talijanskih gradova u XV i XVI stoljeću, kao i pozornice još nekoliko zemalja Evrope, i na koncu kako je dopro do pozornica u Dubrovniku i u Hvaru. Određenu ulogu imala je tu zacijelo fama koja je pratila sve što je potjecalo iz antičke starine i koja će sve to na ljestvici vrijednosti dovesti u prvi plan. Fama je bila toliko jaka i prodorna da je nasljedovanje antičkih pisaca uzdigla na stupanj teorijskog načela. Međutim, ni to po sebi ne

² P. Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, London, New York, Toronto 1952, s. v. Menander, 528.

³ *Enciklopedija Leksikografskog zavoda*, sv. 4, Zagreb MCMLXVIII, s. v. Menandar, 309.

bi bilo dovoljno da djela spomenutih antičkih komediografa nisu posjedovala osobina koje su im osiguravale aktualnost na dulju stazu, osobina koje su počivale u samoj njihovoj biti.

Ne ulazeći ovdje u pitanje razmatranje onih najdubljih uzroka i uvjeta koji su omogućili nastanak komedije što je nazvana novoantičkom, možemo tek podsjetiti da je u znanosti davno konstatirano kako je njezino područje i njezin predmet običan život u obitelji atenskog robovlasnika u IV i III stoljeću p. n. e. Ta komedija zahvaća čovjeka u situacijama u kojima je on oslobođen najrazličitijih pravila i konvencija što ga u javnim i u drugim neprivatnim funkcijama prate, tako reći, od rođenja do smrti. U privatnoj se sferi čovjek manje kontrolira, spontaniji je i vjerniji sebi i svojoj prirodi. U takvoj će sferi prije i lakše dolaziti do izražaja neke opće crte čovjekove prirode nego što je slučaj kad se radi o namještanju i dotjerivanju sa svrhom da se postigne što povoljniji dojam. Upravo tu se ostvaruju šanse da se zahvate čovjekove trajnije osobine, takve koje će biti aktualne uvijek, upravo zato što su ljudske, kako pozitivne tako i one negativne.

Novoatička je komedija u takvim ambijentima ostvarila ili bolje reći iz običnog života izvukla i kao dramske likove kreirala neko-like tipove koji se javljaju kao trajni i u veoma udaljenim stoljećima. Škrtač ostaje škrcem i u Rimu i mnogo kasnije u Italiji i drugdje u Evropi; mladi zaljubljenik ima neke bitne crte u svim vremenima. To isto vrijedi i za razmetljiva vojnika ili ratnika, za umišljena učenjaka za raspojasana sina i druge. Poučno je podsjetiti se na rimskog pjesnika Gneja Nevija (III. st. p. n. e.), koji je bio pokušao njegovati u Rimu komediju aristofanovskoga tipa takvu u kojoj je satirički prst ukazivao na javne ličnosti u javnom životu. Poznate su i posljedice toga pokušaja: pisac je ubrzo imao prilike da u tamnici razmišlja kako takvoj vrsti ne prija rimska klima. To je po svojoj prilici poučilo Plauta da pođe ne za Aristofanom nego za Menandrom i za drugim novoatičkim komediografima, odnosno da posegne za građom i motivima u privatnom životu običnih ljudi. A tu je, u toj naime sferi, i u Rimu lako prepoznavao neke likove kakve je nalazio u djelima novoatičkih komediografa. Ali ih nije prikazao kao rimske; smještao ih je u Atenu ili u koji drugi grčki grad, što, naravno, nije sprečavalo njegove gledaoce i čitaoce da u njima prepoznaju svoje suvremenike.

Otkrivene, osvojene i usvojene u novovjekim talijanskim gradovima i na kneževskim dvorovima, starorimske su komedije ubrzo našle nasljedovača, i to uglavnom iz istih razloga iz kojih su stari Rimljani prihvatili grčke. Ni u talijanskim gradskim sredinama aristofanovski model komedije nije mogao doći u obzir, prije svega zbog tiranskog karaktera vlasti u tim sredinama, a onda i zbog dvorjanskog statusa većine komediografa. U našim primorskim gradovima, gdje se u renesansnom razdoblju jedino i javlja komedija plautovskog tipa,

nije doduše bilo kneževa-monarha ni tiranske vlasti niti su naši komediografi bili dvorjani, a ipak ni dubrovački senat ni hvarski magistrat ne bi podnosili da u njihovim sredinama tko javno, na podsmješljiv način, uobličava gradske uglednike na pozornici.⁴ Stoga je i njima odgovarao oblik plautovske komedije, takve naime koja je zahvaćala već posvećene, uglavnom konvencionalizirane tipove kakvi su bili obrađivani u brojnim talijanskim komičkim djelima onoga vremena. Ali ni tako suženi okviri nisu bili smetnja darovitim piscima da unutar njih ostvare likove koji će s pozornice progovoriti s punom životnom silinom.

**

Samo je po sebi razumljivo da je zračenje Plautovih i Terencijevih komedija moglo sebi probiti put u daleka naredna stoljeća prije svega zbog svojih književno-scenskih vrijednosti, a onda i zbog mogućnosti da s generacijama tih udaljenih stoljeća uspostave kontakte. Ovdje predmet raspravljanja nije književno-scenska vrijednost tih komedija, ona se naprosto uzima kao općepriznata. Nas prvenstveno zanimaju kontakti, odnosno priroda i posljedice kontakata što su ih s tim komedijama imale naredne generacije.

Glavne kontaktne veze s antičkom komedijom i s antičkom književnosti uopće, zna se to dobro, ostvarivale su se putem škola. Književnost je od davnina obrazovni predmet u školama, bez obzira na to kakve one bile. *Odiseja*, na primjer, — zapisano je to gotovo u svim priručnicima antičke književnosti — bila je u latinskoj preradi Livija Andronika školskom knjigom već od trećega stoljeća stare ere. Doduše, nakon priznavanja kršćanske crkve državnom, antička je književnost pala u sjenu — a bila je uz to još i progonjena i uništavana kao poganska — ali su već od ranog srednjeg vijeka, pored niza kršćanskih, na popisu školskih autora bili i mnogi antički pisci, samo su bili shvaćeni u srednjovjekovnim shemama. Proučavali su ih i tumačili često alegorijski, kao da je riječ o biblijskim tekstovima. Poneki su služili i kao »exempla« i u dobrom i u lošem smislu. Ipak, njihova se funkcija najčešće svodila na »gramatičku poduku«: studirali su ih kako bi se steklo umijeće egzegeze biblijskih i drugih crkvenih spisa.⁵

Međutim, tamo od druge polovice XIV, a osobito od XV stoljeća dalje, otkad su se sve češće otkrivali do tada nepoznati ili samo po kakvoj naznaci poznati tekstovi antičke književnosti, čovjek kao da se počeo osjećati tvorcem i gospodarom svijeta i života, i nikakvih

⁴ P. Kolendić, »Premijera Držićeva 'Dunda Maroja'«, p. o. iz *Glasa SAN, CCI*, n. 1, Beograd 1951, 55 i d.

⁵ E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, preveo S. Markuš, Zagreb 1971, 54 i d.

ograničenja u proučavanju starih pjesnika više nije bilo. Broj tananih poznavalaca antičke kulture silno je porastao, sve više su se množile humanističke škole pod laičkom upravom, s najistaknutijim humanistima kao učiteljima. Zna se da su već od posljednjih decenija XIV stoljeća i u našim glavnim primorskim sredinama djelovale laičke humanističke škole u kojima su učiteljevali učeni humanisti iz Italije, gdje ih je bilo na pretek, a nerijetko i domaći ljudi koji su svoju učenost stekli u istim ili sličnim zavodima gdje i njihovi talijanski kolege. Od domaćih učitelja spomenuo bih samo Iliju Crijevića i Jeronima Bertučevića; samo njih zato što su svojim podrijetlom i djelatnošću vezani uz gradove u kojima se u to doba jedino i javlja komedija plautovsko-terencijevskog tipa. Crijević (sa zvučnim humanističkim imenom: Aelius Lampridius Cervinus) učio je, kako je poznato, početkom osamdesetih godina XV stoljeća u Ferrari,⁶ gdje mu je učiteljem između ostalih bio čuveni Batista Guarini, sin ne manje čuvenog Giovannija Guarinija iz Verone, koji je bio učitelj jednom drugom našem humanistu, Ivanu Česmičkom, poznatome pod imenom Janus Pannonius.⁷

Sva je prilika da je Crijević već u Ferrari upoznao Plautove komedije, i čitanjem i gledanjem na pozornici, jer su upravo u tom gradu, na dvoru Estensa, od sedamdesetih godina dalje, izvođene sve njegove komedije, i u izvorniku i u talijanskom prijevodu.⁸ Ista ljubav prema rimskom komediografu najvjerojatnije je Crijevića koju godinu poslije odvela u Rim, u akademiju fanatičnog zaljubljenika u antičku starinu — Pomponija Leta, u čijoj je režiji recitirao a možda i igrao u kojoj Plautovoj komediji. Treba li da se Crijevićevo zanimanje za Plauta potvrdi još i poznatim inače podatkom kako je u akrostisima prologa njegovih komedija otkrio njihove naslove.⁹ Vrativši se u Dubrovnik, Crijević je u dva navrata bio učitelj u humanističkoj školi u Gradu, a neko je vrijeme vršio i funkciju upravitelja. Kako je umro 1520, nije sasvim isključeno da je možda koju godinu poučavao Marina Držića. Posljedica njegove školske a možda i izvanškolske djelatnosti vjerojatno je i poznati interes što ga je grupa dubrovačkih mladića 1525. pokazivala za izvođenje jedne Plautove komedije.¹⁰ Teško je oteti se mišljenju da su i ona dva inkunabulna izdanja Plautovih komedija (Tarvisio 1482. i Venezia 1499) i jedno Terencijevih (Venezia 1491, s Donatovim komentarijama) stigla u Dubrovnik njegovom brigom.

⁶ P. Kolendić, »Krunisanje Ilije Crijevića u akademiji Pomponija Leta«, p. o. iz *Zbornika radova*, knj. X, Instituta za proučavanje književnosti SAN, knj. 1, Beograd 1951, 65 i d.

⁷ M. Kombo, »Predgovor« *Pjesmama i epigramima Ivana Česmičkoga*, kolekcija »Hrvatski latinisti«, sv. 2, Zagreb MCMLI, IX i d.

⁸ I. Sanesi, *La Commedia*, v. I, Casa Ed. Dr. F. Vallardi, Milano, 1954, 186.

⁹ P. Kolendić, »Krunisanje...«, 68—69.

¹⁰ Vidi djelo pod bilj. 4, str. 57.

O Jeronimu Bertučeviću, koji je bio »rector scholarum« u Hvaru, što bi po svoj prilici trebalo značiti da je bio upravitelj elementarne i humanističke škole, nema doduše tako indikativnih podataka kao o Crijeviću, ali se zna da je slovio sa svoje učenosti, što je uostalom i pristajalo čovjeku koji je, kako se čini, u ono doba rukovodio školskim radom na otoku. O njegovoj obrazovanosti lijepo svjedoči i Petar Hektorović u svome *Ribanju*, gdje na nedvosmislen način izriče istinsku pohvalu prijateljevoj učenosti; hvali ga i Hanibal Lucić i iz nešto udaljenijeg Kotora tamošnji latinski pjesnik Ludovico Pasquale, dajući mu pridjevak »Atticus«, poznat još iz 1519; a to ne znači drugo nego da su ga smatrali čovjekom antičkoga kova, odnosno čovjekom učenim kao što su nekad bili učeni građani starogrčke Atike. Bertučević u Hvaru zacijelo nije bio jedini učen humanist toga vremena; uostalom, i tamo se sačuvala jedna inkunabula s Plautovim komedijama (iz 1499).¹¹

Danas doduše ne posjedujemo podataka o planovima i programima po kojima su te naše najstarije humanističke škole radile. Ipak, čini nam se da su one bile na istoj razini kao i takve škole u Italiji i u drugim razvijenim sredinama tadašnje Evrope. Jer kad bi strani učitelji na poziv gradskih vijeća dolazili u službu, oni ne bi tek tako izmišljali programe, nego su se po svoj prilici naslanjali na ono što je već postojalo u njihovim sredinama. A ono što je od škole do škole moglo biti novo ili drugačije, najvjerojatnije se odnosilo na učiteljeve posebne afinitete ili pak na posebne zahtjeve gradskih vijeća, čime se zasigurno nije narušavao opći standard tadašnjih humanističkih škola. A taj je standard sadržavao prije svega latinski jezik kao nastavni jezik, osobito u starijim klasama, a onda i »auctores«, ali ne više u onom srednjovjekovnom opsegu, ne strogo odabran broj pisaca sa strogo odabranim djelima, već gotovo sve antičke pisce koji su bili pristupačni.

Mogućnost prenošenja djela antičke kulture u naše krajeve ostvarivali su, zacijelo na najvišoj razini, i oni gotovo bezbrojni mladi ljudi iz naših sredina što su odlazili na studij na talijanska i druga sveučilišta. Mnogi su od njih, istina, u stranim zeniljama ostajali cijelog života i tamo stjecali visoka priznanja, ali su se mnogi i vraćali. I jedni i drugi čine onu legiju naših latinista a i pisaca na rodnom jeziku, od kojih osobito prvi zahtijevaju još mnogo istraživanja kako bi slika kulturnog stvaralaštva naših ljudi u tom prijelomnom razdoblju bila jasnija i dohvatnija.¹²

Nemalu ulogu imale su tu i trgovačke i druge neknjiževne veze, ali očito s književnim posljedicama, jer ako je trgovac u stranom svijetu, recimo, posjećivao kazališne predstave ili je vraćajući se

¹¹ J. Badalić, *Inkunabule u Hrvatskoj*, Zagreb MCMLII, 172.

¹² V. Gortan i V. Vratović, »Temeljne značajke hrvatskog latinizma«, *Hrvatski latinisti*, »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, sv. 2, Zagreb 1969, 7 i d.

donosio sa sobom knjige, onda je on vršio i stanovitu kulturnu misiju. Uostalom, u samom Dubrovniku, a i drugdje u to doba, pjesnik i trgovac u istoj osobi nije bila nikakva rijetkost. Svi ti kontakti s kulturnim središtima na Apeninskom poluotoku omogućavali su našim ljudima istodobno i upoznavanje s talijanskom književnosti, kojoj, kako se odavno zna, jednu od značajnih komponenata čini antika. Jer antika je u Italiji najviše bila »kod kuće«, pa je stoga, prirodno, bila i najprisutnija u njezinoj renesansnoj književnosti, odakle je zračila u Evropu i, naravno, u naše krajeve. A kako se talijanska književnost nametala snagom suvremenosti i snagom veće difuzne moći zbog živog jezika kojim je pisana, njezina disperzija, a s tim samim i njezina posrednička uloga, bila je u upravnom omjeru s proširenošću poznavanja talijanskog jezika. Talijanski pak jezik, kako je svima poznato, bio je u našim primorskim gradovima, iz praktičkih razloga, jezik uprave i jezik trgovine, pa i jezik škole u početnim razredima. Zbog svega toga talijanska je književnost — i u njoj antičke komponente — bila i u nas a ne samo u Italiji pristupačna daleko širem krugu čitalaca nego rimska, koju su u izvorniku najvjerojatnije mogli čitati ipak samo najobrazovaniji slojevi.

Logički zaključak koji iz toga proizlazi jest da su postupci, ideje, motivi i opća iskustva antičke komedije u djela naših komedio-grafa u razdoblju renesanse dolazili i putem neposrednih kontakata i putem kontakata što su se ostvarivali posredovanjem talijanske renesansne komedije.

*
**

Već ovlašna usporedba djelâ naših komičkih renesansnih pisaca s komedijama Plauta i Terencija upućuje na neka zajednička teorijska ishodišta. Najizrazitije a i najkompletnije se to očituje u komedijama Marina Držića, prije svega u ambijentu u kojem se zbivaju radnje njegovih dramskih komada, u određenom, ograničenom broju tipiziranih likova i motiva, zatim u nepromjenljivoj pozornici, u raspodjeli građe na pet činova, u preokretu sudbine itd. U njegovim sačuvanim komedijama — a tako je, sva je prilika, bilo i u onima što su do nas doprle samo u kraćim ispisima — sve se događa na trgu kamo se slijevaju bar dvije ulice, s kućama glavnih junaka, na prostoru dakle gdje će se tokom izvođenja radnje naći jednom ili više puta sva lica »umiješana« u fabulu. Takvi i slični dodiri nešto su manje izraženi u Nikole Nalješkovića, koji, kako se općenito drži, svojim dramskim djelima prethodi Marinu Držiću; nešto su prisutniji u Antuna Sasina koji svoju jedinu komičnu igru, *Malahnu komediju od pira*, sastavlja bez sumnje nakon Držića i pod snažnim dojmom njegova opusa. Mnogo očitije nego u Nalješkovića i Sasina, oko pol stoljeća iza Držića, javit će se plautovsko-terencijevske crte u *Hvar-kinji*, djelu Martina Benetovića.

Respektiramo li kronološki red, u promatranju i analizama neposrednih i posrednih kontakata s antičkom komedijom poči nam je, prirodno, od Nikole Nalješkovića (oko 1500—1587).

Od sedam njegovih »komedija« — termin je autorov — komičkoj vrsti pripadaju samo tri, i to tri posljednje, naime V, VI i VII.¹³ Samo, po svojoj organizaciji one nisu razvijene; to vrijedi bar za prve dvije, koje su izgrađene kao jednočinke, sa zgodama iz skandalozne kronike u obiteljima dubrovačkih gospara, koji gotovo na očigled svojih žena ljubuju s jednom (u V) ili s više godišnica (u VI). Zgode su to kakve su se nerijetko dešavale u dubrovačkim kućama, gotovo kao nešto što se samo po sebi razumije. Veza s antičkom komedijom naslućuje se u tome što se prikazuju neke zgode iz običnog, svakodnevnog života dubrovačkih građana.

Mnogo se dalje u pogledu veza s antikom ide u trećoj (VII) komediji. Ta ima već složeniju fabulu, organiziranu u tri čina: mladić »pratika« kod prostitutke, a otac u želji da ga otrgne od neželjene žene, nastoji da ga vjenča kćerkom svoga prijatelja. Globalno uzevši, takva se radnja, u najopćenitijim crtama, nalazi u Terencijevoj *Svekrvi*. I tu je otac nevoljko gledao sinovljevo ljubovanje s prostitutkom i oženio ga prijateljevom kćeri. Ali je upravo u tim općenitim linijama i krupna razlika: u Terencija je naime ženidba već obavljena, mlada povedena kući, ali je mladić nije ni taknuo, već i dalje posjećuje svoju ljubavnicu, sada čak i po danu. Do pravog zapleta dolazi iz sasvim drugih razloga: mlada je žena napustila kuću i vratila se u roditeljski dom, i svi misle da je krivnja u netrpeljivu držanju mladićeve majke, dakle svekrve, po čemu je komedija dobila ime.¹⁴ U Nalješkovića vjeridba tek treba da se obavi, i glavna je briga očeva — i pravi predmet komedije — pridobiti sina da napusti prostitutku i da pristane na ženidbu.

Međutim, u Nalješkovića nema onih refleksivnih crta ni osjećajnosti, osobina što karakteriziraju Terencijeve komedije uopće i posebno *Svekrvu*, koja je, kako je poznato, izuzetno oskudna radnjom, ali zato ima u njoj samorazmatranja i psihološkog nijansiranja.¹⁵ Stoga se, na primjer, Nalješkovićev Maro (u VII komediji), tip razuzdana mladića, po svome cinički intoniranom držanju prema ocu a i prema svojoj sredini, više približava Plautovu tipu raspojasana mladog čovjeka. On se priklanja očevim željama (da se zakonito vjeri) ne ponukan razmišljanjima ili uviđavnošću prema ocu, već zato što je uvrijeđen nevjerom prijateljice (prostitutke), što mu je uostalom bilo namješteno. Terencijev mladić naprotiv djeluje stupnjevito: on se doduše ženi, ali se supruzi ne približava posjećujući

¹³ N. Nalješković, *Pjesme*, »Stari pisci hrvatski« V, 1873.

¹⁴ Térence, *Comédies*, t. III, texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris 1949. — Na stanovitu bliskost Nalješkovića s Terencijem ukazao je, općenito doduše, V. Švacov (*Dani hvarskog kazališta* III, Split 1976. 92).

¹⁵ *Ibid.*, »Notice«, p. 15.

i dalje ljubavnicu; olako odlazi i na duži put. Razmišljanja ga međutim sve više približavaju zakonitoj supruzi. Ali saznanje da je ona, kratko vrijeme nakon vjenčanja, rodila, baca ga, čini mu se, definitivno iz konteksta razmišljanja u kojem se već bio složio da se sasvim preda supruzi. Ipak, na kraju se doznaje da je otac djetetu on, i tako se čvor raspleće u korist konačnog pomirenja. Sada je na koncu svima jasno i to da mlada supruga nije bježala iz novoga doma krivnjom svekrve nego zbog trudnoće koja je postajala sve uočljivija. Ništa od toga u Nalješkovićevoj VII komediji, a s obzirom na Dubrovnik njegova a i kasnijih vremena nije ni moglo biti.

Ima stanovitih znakova koji napominju približavanje Nalješkovića i jednoj drugoj Terencijevoj komediji. Riječ je o rezoniranjima o odgojnim metodama što ih očituje Demea prema svome bratu i sinovima u *Braći*¹⁶ nasuprot »rječkanju« oca i sina u Nalješkovićevoj spomenutoj VII komediji. Otac mladićev u Nalješkovića po svojim je pogledima na odgoj nekako između Terencijevih polariziranih likova, između već navedenog Demeja, koji zastupa stroge i oštre postupke prema djeci, i Miciona, koji smatra da mladosti treba pustiti da radi sve što je u skladu s njezinom dobi, i da je mnogo bolje postupiti tako nego pustiti da ti sin čeka dok te ne odnesu na groblje pa da onda radi ono što mu ni na koji način više ne pristaje. Ako je njegov adoptivni sin, na primjer, otimajući nekom svodniku djevojku u koju je zaljubljen, razbio vrata, nadoknadit će štetu, a ako je strasno zaljubljen, zar ima u tom išta čudno i neprirодно. Njegov je brat, naravno, zaprepašten nad takvim shvaćanjem; pravi će šok doživjeti kad dozna da je djevojka oteta zapravo za njegova sina, za onoga na kojega je on primjenjivao najstrože metode u odgoju.

Takvih razgovora, naravno, u Nalješkovića nema. U njega je otac na neki način kontaminacija obaju Terencijevih likova: ljut je i uznemiren zbog sina pred ženom i prijateljem; pred samim sinom nastoji biti pomirljiv i razložiti.

Da li je sve to skupa bila posljedica direktnih kontakata Nalješkovića s Terencijevim komedijama, teško je reći. Mogućnost direktne veze nesumnjivo je postojala, i to već zbog prisutnosti inkunabulnog izdanja toga komediografa u njegovu gradu, kako je naprijed rečeno. Ali da toga primjerka i nije bilo u Dubrovniku, Nalješković se s Terencijem mogao upoznati i u Italiji, na primjer u Veneciji, gdje je više puta boravio, i on i njegova braća ili rođaci, o čemu svjedoče poznati *Dijaloz* Antonija Bruciolija,¹⁷ u kojima uz ostale kao sugovornici u učenim raspravama sudjeluju i Nalješkovići. Ne može se naravno isključiti ni mogućnost da je opća linija fabule u Nalješkovićevoj VII komediji preuzeta posredovanjem kakve talijanske drame.

¹⁶ *Ibid.*, »*Adelphes*«, p. 101 i d.

¹⁷ R. Bogišić, »Antonio Brucioli i Dubrovčani«, *O hrvatskim starim pjesnicima*, Zagreb 1968, 55 i d.

Bilo ovako ili onako, najvažnije je kod toga to da su Nalješkovićeve zgode toliko prirodne i obične da djeluju kao opis stvarnih događaja, a sudionici u njima kao njegovi autentični sugrađani. A ipak, pažljiva analiza pokazuje sasvim jasno da je riječ o stilizaciji, da su zgode oblikovane, dakako na temelju određenih životnih realiteta, što je najvidljivije u zgušnjavanju građe.

Samo, na utjecaj antičkih autora na renesansne i kasnije pisce ne treba gledati kao na školsku zadaću, zadanu na temu prerade ili imitacije određenog antičkog djela, kako se to nerijetko znalo desiti. Jer pred Nalješkovićem, na primjer, ili pred kojim bilo piscem njegova ili kasnijega vremena, nalazila su se stoljeća. Između renesansnog pisca i antičkog djela nalazile su se goleme naslage iskustava, te stoga ideje iz toga djela nisu mogle djelovati u »čistom vidu«; one su ulazile u jasnu svijest pišćevu u »društvu«, ne same, i već po tome imaju drugačije značenje nego što bi ga imale same. Nadalje, pisac koji piše za pozornicu, a to u istoj mjeri vrijedi i za ostale pisce od zanata, ne može ignorirati određene afinitete svoje publike, njezine moralne, političke i društvene poglede, pa zatim način mišljenja i navike zaključivanja. Jer Terencije je djelovao u Dubrovniku i u drugim sredinama ne u svom starorimskom kontekstu, već u kontekstu Dubrovnika i tih drugih sredina; znači da je Terencije za svoje rimske suvremenike bio nešto sasvim drugo nego što je on bio za građane Dubrovnika ili kojeg drugoga grada, bez obzira na visokoobrazovane slojeve, koji su toga rimskog komediografa mogli čitati u njegovu latinskom izvorniku. Zbog toga bi naravno bilo sasvim neprihvatljivo dubrovačkoj publici prikazivati zgode oko kakvih noćnih silovanja za Dionizijevih svečanosti; neprihvatljivo bi također bilo prikazivanje bijega mladih muževa k prostitutkama, jer svega toga u našim sredinama nije bilo i nije se moglo uopće računati da bi publika takva zbivanja mogla prihvatiti. Upravo zato je i Nalješković respektirao i morao respektirati konkretnosti svoje dubrovačke situacije i svoje publike, i zbog toga nije mogao slijediti sve što je u antičkih komediografa nalazio. U njegovim komičkim dramama nema, na primjer, jedinstva mjesta. On se nije predao tada vladajućoj struji, koja je svjesno išla na nasljedovanje antičkih komediografa; njemu kao da se činilo neprihvatljivim da se sve događa na trgu, pred očima svijeta, kad mu je iskustvo govorilo da se radnje događaju i mogu dogoditi na svakom mjestu. Dalje, kao da mu se nije činilo prirodnim i stvarnim da služi mladoga Mara dade značajnije mjesto, iako je to mogao vidjeti i u Plauta i u Terencija, jer je iz iskustva znao da sluga u gospodarovu poslovanju ima samo sporednu ulogu. Nije respektirao ni gotovo konstantnu napetost između mladih i starih, te je u svome djelu prikazao zdušnu suradnju sluškinje i njene gospodarice i poslije također iskrenu suradnju mladoga Frana s Marovim ocem. Po-

sutupao je tako — čini se da u to ne bi trebalo sumnjati — naprosto zato što je želio da što je moguće vjernije prikaže određene predloške iz stvarnog života.

Mnogo se neposrednije očituju tragovi antike u bogatom opusu Marina Držića (1508—1567).¹⁸ Kad je o pokladama 1554. ili 1555. u »Saba Gajčina na piru« predstavljao svoga *Skupa*, u prologu je, kako je svima poznato, obavijestio Sabine uzvanike, dakle svoju publiku, da je komedija što će je za koji trenutak gledati »sva (. . .) ukradena iz nekoga libra starijeg neg je staros — iz Plauta; djeci ga na skuli legaju«. Iz tih njegovih riječi — koje je malo koji istraživač Držićeva opusa propustio citirati — lako je kao neprijeporno zaključiti dvoje: prvo, da se dubrovački komički pisac otvoreno i nedvosmisleno poziva na čuvenog rimskog komediografa kao na izvor svoje komedije, i drugo, da je taj komediograf bio na popisu školskih autora koji su se čitali u dubrovačkoj humanističkoj školi.

Navedeni podatak nalazi se doduše u prologu komedije, dakle u tekstu koji se ne može u apsolutnom smislu smatrati sastavnim dijelom književnog djela, a opet, nije ni daleko od njega, pa je zbog toga nužan oprez pri interpretaciji. Ipak, mjesto i karakter teksta teško da ostavljaju dilema. Prolog je u stvari neposredan razgovor predstavnika izvodača ili samog autora s publikom, razgovor o djelu u kojem govori samo jedna strana, s ciljem da se publika pripremi na lakše praćenje predstave. Sve zapravo svjedoči u prilog zaključku da u navedenim riječima treba gledati podatke koji odgovaraju stvarnom stanju. Jer Držić ne bi riskirao da u prologu, koji pored ostaloga ima i tu svrhu da autoru pribavi naklonost publike, iznese kakvu misao ili podatak koji bi bio u suprotnosti s njezinim iskustvom. Teško da bi se autor dao i na drugi dio izjave, na onaj koji govori kako Plauta »legaju« u dubrovačkoj školi. I to je svima moglo biti poznato, pa autor ne bi imao nikakva razloga da govori nešto što bi mu na licu mjesta svatko mogao pobiti.

Jedino dio izjave koji govori da je komedija »ukradena« valja shvatiti dvojako: s jedne strane kao šalu koju je autor lako izrekao na svoj račun, jer će se poznavaoči Plautove *Aulularije* — na koju se tu misli — bez teškoća uvjeriti da je *Skup* na osnovi Plautove fabule samostalno koncipirana komedija, i s druge strane kao alibi koji bi mu poslužio za obranu ako bi se tko u njoj »našao« i eventualno tražio zadovoljštinu na sudu. Ipak, ne može se bez ostatka dokazati da je dubrovački komediograf djelo rimskoga komičkog pisca upoznao u latinskom izvorniku, jer ga je mogao upoznati i u talljanskom prijevodu ili naprosto gledajući izvedbe. Sva tri načina mogla bi se braniti, ali nijedan bez slabih mjesta. Imajući međutim u vidu činjenicu da je Držić poznavao latinski jezik, pa je prema tome mogao rimskog komediografa čitati ili u Dubrovniku, kamo

¹⁸ *Djela M. Držića*, »Stari pisci hrvatski« VII, Zagreb 21930.

ga je po svoj prilici donio već spomenuti Ilija Crijević ili koji njegov učenik, ili za studija u Italiji, kao i činjenicu da su tadašnji prijevodi Plauta bili više proširene prerade nego vjerno prenošenje originalnog teksta, te napokon imajući u vidu činjenicu da se u dubrovačkoj humanističkoj školi Plaut ipak nije mogao čitati na talijanskom nego na latinskom jeziku, možemo s velikom vjerojatnošću pretpostaviti da je naš komediograf poznao Plauta izvorno.

Uza sve to, ostaje pitanje da li se Držić inspirirao u Plautovoj *Aululariji* neposredno ili možda posredovanjem kakve talijanske prerade. Znanstvena je kritika ukazivala na mogućeg posrednika u komediji *La Sporta* G. B. Gellija i u *L'Aridosiji* L. de' Medicija. Na drugom sam mjestu pokazao kako je znanost ocijenila¹⁹ odnos *Skupa* prema navedenim talijanskim komedijama i kako se Držićeva komedija odnosi prema Plautu,²⁰ na kojega se, kako smo vidjeli, sam autor poziva. Držićeva je naime komedija koncipirana tako da škrtost i njezin nositelj nije jedini pa čak ni glavni problem, jer je ona stavljena u funkciju otkrivanja čitave panorame dubrovačkog života Držićeva vremena.

Osnovni nacrt fabule — toliko inače poznat da ga nije potrebno iznositi — bez sumnje potječe od Plauta. Dubrovački autor međutim uvodi drugo težište u komediji: braku iz računa suprotstavlja bračnu vezu iz uzajamne naklonosti; nad tim se oprekama nadvijaju one između mladosti i starosti, između razboritosti i »tvrdoglavstva«, između osjećaja za normalne životne tokove i zadržtog konzervativizma. Posebno upadaju u oči novouvedena lica koja i ostvaruju gore navedeno drugo težište u drami; tu je na prvom mjestu prpošno vesela sluškinja Dživina Gruba koja sa svojim normalnim, ljudskim shvaćanjima predstavlja kontrapunkt ustajalim shvaćanjima Dunda Nika i drugih takvih staraca u Dubrovniku; osobito mjesto, zatim, imaju Pjerić i Dživo, koji su ljudi srednje dobi, što znači odstupanje od antičke komedije, i koji se zalažu za ostvarenje ljubavi mladoga Kamila, nasuprot starcu Zlatom Kumu. Posebno je zanimljiv upravo Dživo, koji se svojim razmišljanjem o odgoju mladih pokoljenja donekle približava shvaćanjima Miciona u Terencijevoj *Braći*. Nakon niza konstatacija kako mladost nužno ide svojim a starost opet svojim »korsom«, Dživo sakrosantno konzervativnomu Dundu Niku ovako replicira:

Oci nerazumni zlijem guvernom, nemirni s batâ, koji palicom, ne ljubavi od oca, alevaju sinove, učine da im su sinovi ne sinovi, ma neprijatelji; i na to ih pravda božija osudi, er sinove valja alevat kako sinove a ne kako robove. (IV, 5).²¹

¹⁹ F. Švelec, »Problem odnosa Držićeva teatra prema talijanskoj književnosti«, p. o. iz *Zadarske revije* 1/1958, 24—28.

²⁰ F. Švelec, *Komički teatar Marina Držića*, Zagreb 1968, 101 i d.

Držić je, kao i uvijek, imao u vidu svoju vlastitu sredinu, koja je, naravno, drugačija nego Terencijeva, kao što je u njegovoj komediji i drugačiji splet zbivanja. Terencijeva braća teoretiziraju o odgoju, a postupci sinova su im praksa koju pokušavaju uopćiti. Tema je dakle dvojak pristup odgoju. U Držića je tema nešto šira: u njega je bit u odnosu između mlade i stare generacije, gdje se osuđuje nerazumijevanje starih prema potrebama mladih; u Terencija u središtu je pažnje naprosto pitanje: koji je pristup odgoju bolji, efikasniji, da li blag i prijateljski ili strog i neumoljiv?

Koliko se danas zna, Držić se samo još jednom neposredno poslužio fabulom jedne Plautove komedije. U pitanju je *Pjerin*, koji je doduše do nas došao samo u kratkim ispisima kao leksikografska građa, ali kako su ispisi vršeni po redu, Pero Budmani je iz tih ostataka uspio rekonstruirati fabulu i utvrditi da se ona temelji na fabuli Plautovih *Blizanaca*.²² Ali i tom prilikom, Držić Plautovu komediju nije preveo nego ju je adaptirao dubrovačkim prilikama, jer je radnja u Držićevoj komediji ne samo lokalizirana u Dubrovniku nego su lica toliko odomaćena da djeluju kao tadašnji autentični Dubrovčani, onakvi kakvi se naziru u arhivskim zapisima, tj. za poslom, u tvrdičenju, u zabrinutosti nad mladim naraštajem koji ne respektira starije itd. Držićeve izmjene odnose se prvenstveno na to da nijedan blizanac nije oženjen — suprotno od situacije u Plautu. Do zapleta dolazi u trenutku kad se izgubljeni mladić pojavi u Dubrovniku (izgubio se bio u Veneciji gdje ga je prihvatio i posinio jedan tamošnji vlastelin), gdje nalijeće sad na oca onoga dubrovačkog, neizgubljenoga blizanca, sad na Mrvu, sluškinju blizanceve djevojke odnosno zaručnice. Posebno upadaju u oči brojne kraće izreke koje su veoma bliske ili se čak podudaraju s nizom izreka u *Dundu Maroju* i *Skupu* a gdjekad i u ostalim Držićevim komedijama. Čak jednom prilikom otac govori izgubljenom a neprepoznatom sinu da se je drugi »učinio Maro Marojevi, koji, kad splavio imanje biješe, ne htje da oca pozna«.²³

Ali kako se komedija kao cjelina nije sačuvala, a ipak se vidi da nije prijevod, ne može se sa sigurnošću nijekati da je veza s Plautovom komedijom bila posredna, naime posredovana kakvom talijanskom suvremenom komedijom. Među prerađivačima Plautovih *Blizanaca* bili su, kako je poznato, brojni talijanski komediografi koji su se na različite načine koristili *Blizancima*. Gotovo doslovce su ga preveli Giovan Giorgio Trissino (*Simillimi*) i Agnolo Firenzuolo (*I Lucidi*).²⁴ Na nešto drugačiji način Plautovim su se motivom kori-

²¹ Vidi bilješku pod br. 18.

²² P. Budmani, »'Pjerin' M. Držića«, *Rad JAZU CXLIII*, 1902.

²³ M. Držić, »Pjerin«, *Djela Marina Držića*, »Stari pisci hrvatski« VII, 21930, 445.

²⁴ I. Sanesi, *La commedia*, 309 i 335.

stili Lodovico Dolce (*Il Ragazzo*), Bernardo Dovizi da Bibbiena (*La Calandria*), Giovan Maria Cecchi (*La Moglie*), Nicolò Secchi (*L'Interesse* i *L'Inganni*) i dr. Drugačiji je opet slučaj zajedničkih motiva i potpune sličnosti dvaju likova kao posljedica nadnaravnih moći lica koja su u pitanju, bilo da se radi o bogovima ili o čarobnjacima. Takav je slučaj u Plautovu *Amphitriону* u kojem, kako se zna, Jupiter i Merkur svojom božanskom moći uzimaju tuđe likove i predstavljaju se prvi kao kralj Amfitrion a drugi kao njegov sluga Sozija. Svrha je Jupiterove metamorfoze da se približi Amfitrionovoj ženi dok ovaj ratuje. Slično prerusavanje imamo u Držićevu *Arkulinu*, gdje Negromant zahvaljujući svojim čarobnjačkim moćima uzima lik Arkulinov i takav se ženi Ančicom, dok pravi Arkulin sve to iz prikrajka nemoćan promatra i komentira.

Plautovsko-terencijevski trag u najsloženijoj Držićevoj komediji, *Dundo Maroju*, osjeća se tako reći na svakom koraku, iako je fabula, gledana u globalu, sva dubrovačka. Scena je organizirana na ulici, odnosno na trgu gdje se spaja nekoliko ulica, lica su mladi i stari zaljubljenici, lukave i dosjetljive sluge i sluškinje uvijek neraspoloženi prema gospodarima i uvijek gladni zatim očevi, kruti i zatvoreni, vječito nezadovoljni svojim sinovima i slugama; radnja se svodi na intrige i kontraintrige, dolazi do prepoznavanja, doduše na sporednom planu, itd. Predmet je borba za dukate, za Lauru, za vjerenika. Dundo Maroje je naime doputovao u Rim da uhvati sina i da spasi koju svotu dukata što ih je ovaj ponio sa sobom, Pera, Marova vjerenica, opet, došla je da vjerenika vrati na »pravi put«; našao se tu i bogati njemački plemić Ugo Tudešak, koji bi da s pomoću Pometa udalji Mara od kurtizane Laure, kako bi se on ugnijezdio u nje. Uz stanovita približavanja jednoj Boccacciovoj noveli (VIII, 10),²⁵ sve je plautovsko, a opet ništa konkretno, što bi imao biti znak da je riječ o komediji koja je doduše izgrađena na osnovnim principima plautovske poetike, ali je u biti sasvim samostalna i originalna. Poslati naime sina s pozamašnom sumom dukata u svijet za trgovinom bila je u Dubrovniku najobičnija i gotovo svakodnevna pojava; ne manje obično, ili bar u granicama običnog, bilo je i to da se mlad čovjek, daleko od roditelja i rodbine, dađe na zabavu i raskošnost; izvan životnoga konteksta nije bila ni briga očeva za sina i za dukate i pokušaj da spasi ako se još što moglo spasiti; nije na koncu bila neobična ni zabrinutost vjerenice za vjerenika koji joj se već tri godine ni na koji način nije javio. Na tim pretpostavkama građena, Držićeva komedija inače vrvi plautovskim i gdje gdje terencijevskim motivima i likovima. Daleki odjek iz Terencijeve *Braće* nazire se u dijaloškom raspravljanju Nika i Pijera (*Dundo Maroje*, II, 2) o očevima koji zaboravljaju da su i oni nekad bili mladi. Samo je u Drži-

²⁵ N. Kolumbić, »Boccacciova novela VIII-10 i Držićev 'Dundo Maroje'«, *Zbornik radova o Marinu Držiću*, Zagreb 1969, 347 i d.

čevoj sceni sve okrenuto na glavu; raspredaju mladići, s puno obijesti doduše, ali s jasno naznačenom istinitom podlogom: kad bi oci lijepo sa svojim sinovima postupali, sinovi bi i njih lijepo gledali i molili za njih boga da dožive starost kao Metuzalem; ovako su oni nezadovoljni s očevima, a očevi s njima.

Mnogo znatniji udio u *Dundu Maroju* a i u ostalim Držićevim komedijama ima Plaut. Samo, Držić ne reproducira nijedan plautovski lik u tzv. čistom vidu, osim donekle u Skupu (u istoimenoj komediji). Držićevi likovi doživljavaju novovitu transformaciju; postajući naime njegovi suvremenici, oni se ne javljaju s jednoznačnim osobinama. Nema u *Dundu Maroju*, ni u *Skupu*, ni drugdje ni traga Pirgopoliniku (iz *Hvalisava vojnika*), nema ni parazita iz *Blizanaca*, ni šarlatana, ni sljepara, ni svodnika, pa ni svodnica u strogo plautovskom smislu. Međutim, sve su te osobine prisutne u Držićevim likovima, ali ih ne pokrivaju potpuno. Pomet, na primjer, u *Dundu Maroju* predstavlja kontaminaciju roba iz antičke komedije i stanovitih crta parazita, ali i filozofa — čovjeka bez dukata i uopće čovjeka bez društvenih pozicija. Stari Arkulin (u komediji istoga imena) pohotnik je koji u sebi ima crta hvalisava vojnika; izdaleka podsjeća na Trazona u Terencijevu *Eunuhu*, i to po tome što sa slugama pokušava oteti Ančicu koju mu njezina rodbina želi dati kao zakonitu ženu pod određenim uvjetima. Kao i Trazonova, i njegova se »vojska« raspršuje, samo su uzroci i okolnosti napada drugačiji. Stanovitih crta hvalisava vojnika imaju i Ugo Tudešak i Tripe Kotoranin (u *Dundu Maroju*), ali tek u slabim naznakama.

Svodnika u Držićevim komedijama nikako nema; i uopće nema lica koja bi za novac kome prepuštala prostitutke. Uostalom, u čitavu Držićevu opusu djeluje samo jedna prostitutka, i to ne kakva kantonijska nego ugledna i imućna Laura koja posjeduje kuću i živi u svili i kadifi, a u banci ima više dukata nego »papine nepuče«. Laura je lukava i pohlepna i rasipna, ali nije zla; ona bi se čak i udala; takvu je nadu gajila uostalom prema Maru, pa kad je doznala da je vjeren, pokazala se teško uvrijeđena. Po tome se ona na neki način približila tipu Plautovih i Terencijevih prostitutaka koje su blage, uvidavne i humane; takva je poznata već u Menandra (u *Parničarima*). Osobito su humane Terencijeve žene toga zanimanja. Nastoje doduše na svojim probicima, ali nikad ne iskorištavaju tuđe zlo da na njemu grade svoj boljitak.

Ako u Držića nema svodnika, takvu funkciju, ali sasvim drugačijeg kraktera, vrše u njega svodnice. One nisu vlasnice »sramotnih« kuća ni ženske čeljadi u njima. To su obične žene koje zamoljene za posredovanje između ljubavnika vrše taj posao gotovo iz dobrote. Njihovo posredovanje čak smiruje situacije, kakav je slučaj s Anisulom u *Mandi* koja zgodnom podvalom liječi pedanta Krišu i starca Lona od njihove pogubne pohotljivosti.

Antun Sasin (prije 1524—iza 1595), posljednji dubrovački dramski pisac XVI stoljeća, u svom jedinom djelu komičkog žanra, u *Malahnoj komediji od pira*, ostvaruje farsu prožetu komikom i groteskom, ali bez određenih elemenata koji bi upućivali na antičke tragove. Ona se kreće u držićevskoj domeni, ali naravno, bez njegova zaleta.

Po svojim brojnim intrigama i po glasnoj komici plautovskoj se komedigrafskoj poetici približava *Hvarkinja* Martina Benetovića (?—1607) koja ide u red tzv. retardiranih renesansnih komedija. Organizirana je u pet činova s uobičajenim stupnjevima u razvoju radnje, ali se s podvalama staromu zaljubljeniku Mikletu već stavlja u liniju s komedijom *dell'arte*. Sva je ona prilagođena ugladenom Hvaru, u tom smislu da se nigdje ne prelazi preko »mejaša«. Plautovske su ljubavne intrige, ali su one izvedene tako da su iskušenja moguća i dopuštena, ali ne smije doći do realizacije (ljubavni par Karlo i Perina i čeznutljivi ljubovnici Fabricio i gospođa Izabela, žena staroga advokata Nikole). Tek sa starcem Mikletom može doći do komično-groteskne situacije, jer su moralna shvaćanja hvarske publike zahtijevala drastično kažnjavanje ludo zaljubljena starca. Krajnji izdanak plautovske motivike ostaju likovi Bogdan i Goja, koji pokazuju simpatičnu ali i pomalo opscenu prirodnost, uostalom prema shvaćanjima kakva su o seljacima imali građani.



Plautovim je »grčkim« temama put na rimsku pozornicu bio poravnat tek u doba kad su grčki utjecaji već bili pomalo rastočili stare patrijarhalne i konzervativne oblike rimskog života; bio mu je otvoren put uglavnom tek pošto se rodilo nekoliko novih generacija koje nisu u znoju svoga lica morale stjecati imanjanje; javlja se onda kad nastupaju imućni nasljednici svojih marljivih očeva i djedova, dakle u doba kad je mladosti postalo glavnom brigom da se zabavi, a starosti da brine brigu nad takvom mladosti. Veoma je indikativno i valjda zakonito da se ni u talijanskim gradovima plautovska komedija masovnije ne stvara tamo do prvih decenija XVI stoljeća, kad su se u renesansnim gradovima javile nove generacije koje se nisu više morale previše truditi da steknu »ekonomsko« mjesto pod suncem, jer su to za njih već učinili njihovi djedovi i očevi. Stoga je i njima na prvom mjestu bila zabava i uživanje. Nije li također zakonita pojava da se i ovdje, kod nas, naime u Dubrovniku i bar donekle u Hvaru, plautovski tip komedije javlja tek u unuka marljivih i štedljivih djedova?

Dosadašnja znanja pokazuju da je Plaut u naših pisaca nailazio na više odjeka nego Terencije. Plautova *Aulularija* pružila je čak cijeli nacrt fabuli za *Skupa*, valjda zato što je bila lako svodljiva na prepoznatljive ideje i pojave kakve su bile aktualne u Dubrovniku.

U cjelini je fabula prenesena i iz njegovih *Blizanaca*, po svoj prilici zato što je po svojim zgodama pružala mnoštvo zgodnih zabuna koje su zabavljale i nasmijavale publiku. *Hvalisavi vojnik*, *Amfitrion*, *Pseudol* pak poslužili su samo kojim svojim motivom. Terencije nije probio ni s jednom svojom fabulom u cjelini nego tek s pojedinim zgodama ili motivima iz *Svekrve*, *Braće* i iz *Eunuha*. Nije to baš ni malo ako se ima u vidu da su spomenuti starorimski komediografi ostavili određenih tragova samo na dvojici naših pisaca, i to podosta u Držića i relativno malo u Nalješkovića.

Osim toga, ni od onoga uskog kruga antičkih motiva nisu naši komediografi mogli upotrijebiti sve. U nas nije moglo doći u obzir silovanje za svečanosti ni oslobađanje djevojke iz ruku vojnika ili svodnika. Dolazile su u obzir tek različne varijacije ljubavnih intriga i različite »trapule« da se izmami novac. Motiv prepoznavanja se primjenjivao, ali uvijek na sasvim sporednom planu.

Antička komedija nije stvorila dubrovačku i hvarsku komediju, ali joj je pružila teorijske principe i određen oblik i motiviku. Nije ju stvorila ni prisutnost inkunabula i kasnijih izdanja Plautovih i Terencijevih komedija, jer one nisu uzrok već posljedica entuzijazma i ljubavi naših starih prema teatru. Antička je komedija po svojoj snazi i prodornosti, zato što je zahvatila čovjeka u nekim njegovim trajnim osobinama, pomogla u otkrivanju vlastite sredine i u njoj vlastite tipove i probleme. Njezino je značenje u toliko veće što je i s tako ograničenim krugom motiva i s tako ograničenim fondom situacija ostala toliko jaka te je bila u stanju da živo i uvjerljivo govori i vremenski udaljenim generacijama kao da je u njima ili iz njih izrasla.

F. ŠVELEC

Franjo Švelec: CLASSICAL HERITAGE IN CROATIAN RENAISSANCE COMEDY

Summary

Out of the enormous complex of relations and connections between Croatian Renaissance literature and classical heritage the author has chosen the Croatian Renaissance comedy and its relations to the classical Roman comedy as topic for discussion. Those connections and relations have actually never been disputable. The problem becomes most acute only if one wants to apprehend the ways the classical comedy radiated upon the comedy writers of the old Dubrovnik. The mediation of the Italian Renaissance comedy occurs spontaneously. But that very mediation was in history of literature sometimes encumbered with elements that had no relevance to literary scholarship. The main aim of this paper is to point out through what filters did the Roman comedy penetrate the Croatian comic scene in the old Dubrovnik, to show whether there were any direct contacts and of what nature and character. The results of the research shown here point out that also direct contacts were numerous and rich.

Držić's *Skup* is very illustrative in that respect. *Skup* is a comedy based on Plautus' *Aulularia* but, as the author's research shows, that comedy can be taken as a doubtless proof of how a talented comedy writer, working on the same material and using almost the same plot, can create a completely new work — under different circumstances and in a different social background.