

UDK 821.163.42.09-221

Pregledni rad

Svetlana KALEZIĆ-RADONJIĆ (Podgorica)

Filozofski fakultet Nikšić

svetla@t-com.me

DRŽIĆEV *SKUP* PREMA PLAUTOVOJ *AULULARIJI*

Zadovoljavajući osnovni kriterijum komedije karaktera baveći se „tipičnim likovima u tipičnim situacijama“, Držić i Plaut posjeduju brojne sličnosti, naročito oličene u predmetnom jezgri njihovih djela. Ipak, uprkos brojnim oslanjanjima na Plauta, o čemu sâm Držić svjedoči u prologu *Skupa*, razlike između njihovih varijanti su očiglednije, počev od forme izražavanja (u prozi, odnosno u stihu) pa sve do onih elemenata koji izgledaju veoma slični. Iako obje komedije karakteriše podjela na pet činova, dispozicija elemenata u njima je drugačija, što je vidljivo već iz upoređivanja njihovih uvoda i ekspozicija – plautovsku jednostavnost u kompoziciji smjenjuje raskošnost Držićeve dramaturgije. To je očito i iz većeg broja lica, što je uticalo na promjenu unutrašnje tehnike komedije. Držićev dramski postupak karakterišu stalni kontrapunkti: dijalog – monolog, poezija – proza, *Skup* – kontekst, realno – fiktivno, uzbuđenost – smirenost... Slično tome, po principu kontrasta mogu se posmatrati i osnovne razlike između Plautove *Aulularije* i Držićevog *Skupa*: poezija – proza, jednostavnost kompozicije – strukturna razućenost, lapidarna artikulacija – bogata dikcija, funkcionalnost svih primarnih motiva – nefunkcionalnost mnoštva epizoda... Ukratko, uticaji su vidni i neporecivi, ali slobodan odnos prema originalu i obradi jedne već tipične teme svjedoče da je bujni Držićev izraz sav u nadgradnji „kostura“ Plautove priče. Držićeva slobodna, nadovezujuća kompozicija čini pojedine djelove samostalnijim na štetu dramskog sklopa. Međutim, upravo u njima autorov talenat najviše dolazi do izražaja, i u njima se nalazi jedna od glavnih vrijednosti Držićevog djela.

Ključne riječi: *intertekstualnost, kompozicija, (ne)funkcionalnost epizoda, društveni kontekst, dramaturška jednostavnost, dramaturška raskoš, unutrašnja tehnika komedije...*

Poslije srednjeg vijeka i potpune okrenutosti nebu, Bogu i životu poslije smrti – u većem dijelu Evrope nastupa period opčinjenosti čovjekom, otvaranje prema ovozemaljskom i takav pogled na svijet da život treba živjeti ovdje i sada, ne čekajući nagradu u onostranom. Jednom riječju – renesansa. U to doba, kada intenzivno živi sve ono što je karakterisalo „veliku smjenu“ – bujnost, bogatstvo, raskoš, različitost, smisao za smijeh (šalu), javlja se naš najveći renesansni komediograf Marin Držić, u čijem djelu se može naći svaka od upravo navedenih karakteristika.¹

U skladu s tezom da književno djelo treba shvatiti kao jedinstvo teksta i konteksta, nemoguće je govoriti o Držiću i njegovom stvaralaštvu, a ne spomenuti neke od osnovnih renesansnih poetičkih postulata koji se, s obzirom na to da je renesansa nastala kao reakcija na srednji vijek, najbolje sagledavaju u opozitnim parovima obilježja karakterističnih za prvi, odnosno drugi period: antropocentrizam – teocentrizam, razum – vjera, realno – irealno, žanrovski pluralizam sa uporištem u narodnom stvaralaštvu – monizam i okrenutost crkvi itd. Dva najznačajnija poetička imperativa renesanse bila su u međusobnoj oprečnosti – ugledanje na antičke uzore i potvrda individualizma. Kao što ćemo kasnije vidjeti, upravo to predstavlja jedno od najkrupnijih pitanja koja se postavljaju u vezi sa Držićevim djelom. Drugo veliko pitanje glasi – da li je ovako raskošan talenat nastao u vatri samotvora i kako objasniti njegovu pojavu?

U dubrovačkoj književnosti prije Marina Držića bilo je dometa u nekoliko umjetničkih vrsta: u epskoj poeziji (Marko Marulić), u lirskoj (Šiško Menčetić, Džore Držić), religioznoj (Mavro Vetranović)... Postojala je i izvjesna dramska tradicija. S kraja XV vijeka datira najstariji poznati dramski tekst, ekloga *Radmio i Ljubmir* Džora Držića, zatim tu je tzv. *pirna drama* Antonija Rika (sačuvana u zborniku Dinka Ranjine), kao i Vetranovićeve pastoralne i

¹ Marin Držić je rođen (pretpostavlja se) 1508. godine u dubrovačkoj trgovačkoj porodici. U svojoj 18. godini postavljen je za upravitelja crkve Svih Svetih u Dubrovniku i Svetog Petra na Koločepu. Pored tih, bavi se i raznim drugim poslovima, najpostojanije kao muzičar, da bi 1538. bio izabran za orguljaša dubrovačke katedrale. Iste godine odlazi na studije u Sienu, a tri godine kasnije postaje rektor studentskog doma Sapientiae i prorektor sienaskog univerziteta. Potom se vraća u Dubrovnik, ali ga mjesto ne drži dugo. Uskoro stupa u službu grofa Kristofa fon Rogendorfa, odlazi sa njim u Beč (1545), a zatim u Carigrad (1546). U svojoj 40. godini Držić postaje đakon. Te iste, 1548. godine prikazuje se njegov *Pomet*, nakon čega slijedi bogata književna produkcija – *Tirena*, *Novela od Stanca*, *Venera i Adon*, *Dundo Maroje*, *Arkulin*, *Skup*... U oskudici, opet se prihvata raznih pisarskih poslova, najviše u uredima vlade i kancelarije solane. Ostavši bez osnovnih materijalnih sredstava, Marin Držić se upućuje u Veneciju 1562. godine, gdje postaje kapelan mletačkog nadbiskupa. Nekoliko godina kasnije, nezadovoljan stanjem u Dubrovniku, dolazi na ideju da izvrši politički prevrat uz pomoć toskanskog vojvode Kozima Medičija kojem, u tu svrhu, 1566. godine upućuje nekoliko pisama, da bi sljedeće, 1567. godine, „iznenada“ umro u Veneciji, gdje je i sahranjen.

crkvene drame (*Orfeo*, *Posvetilište Abramovo*), ekloge Nikole Nalješkovića. Ni jedan od tih dramskih tekstova ne može se mjeriti po kvalitetu s bilo kojim od djela Marina Držića, ali oni čine prvi podsticaj i kakvu-takvu književnu baštinu na koju se taj pisac donekle oslanjao u svom radu. Međutim, u okviru komedije koja bi iz svog fokusa tretirala društvene i (ili) psihološke sukobe, gotovo da nije bilo prethodnika, ako se izuzmu tri komedije Nikole Nalješkovića koje su više u vezi sa srednjovjekovnim lakrdijama, nego s rensansnim poimanjem komičnog. Tako Marina Držića možemo smatrati prvim pravim komediografom na prostorima slovenskog juga.

Ipak, nameće se pitanje – ako na sopstvenom tlu i u sopstvenoj tradiciji nije imao adekvatnog uporišta ko je, ili bolje reći šta je Držiću moglo predočiti tajne rensansne komedije? Naravno, boravak u Italiji od 1538. do 1541. godine koji mu je donio razna iskustva i omogućio upoznavanje s mnogim formama dramske umjetnosti, kao i sticanje teorijskih i praktičnih znanja o scenskom stvaralaštvu. O tome, između ostalog, svjedoči i podatak da je 1541. godine, kao novoizabrani rektor studentskog doma trebalo da bude kažnjen, jer je u vrijeme kada je bilo zabranjeno priređivati predstave učestvovao u izvođenju komedije, ali ga je spasila „titula“ rektora, te je dobio samo ukor.² Držićev odlazak u Sienu bio je tek logična posljedica dugogodišnje tradicije, s obzirom na to da su se Dubrovčani najviše školovali u Italiji. Kolijevka rensanse pokazala se izuzetno plodotvornom za njegov budući komediografski rad. Iako ne možemo pouzdano tvrditi da Držić nije pisao prije odlaska u Sienu, jedno je sigurno – Italija kao renesansno žarište iz kojeg su ponikla i neka najpoznatija imena toga književnog perioda, početkom XVI vijeka (Ariosto, Bibiena, Belo, Makijaveli...) inspirativno je djelovala na njega, o čemu svjedoči bogata književna produkcija od 1548. godine.

I

U književnoj istoriji ustaljeno je mišljenje da literarne početke Marina Držića, ako se vrijednost uzme kao kriterijum, treba tražiti u poeziji. *Pjesni ljuvene* upravo po mišljenju mnogih predstavljaju nastavak one linije leutaškog

² Ovdje se izvori ne slažu, pa historičari književnosti različito navode taj podatak. Tako Mihovil Kombol govori o „ukoru zbog polazka neke zabranjene predstave“, Franičević o „sudjelovanju u izvođenju nepoznate komedije“, Miroslav Pantić kaže da je „Držić ... prisustvovao predstavi neke zabranjene komedije“... Kao konačan uzimamo sud Franja Šveleca: „Na temelju onoga što je našao, Skok nije mogao reći da li je Držić bio samo gledalac ili je možda i glumio... U pronađenom zapisniku, međutim, nalazi se popis lica koja su glumila, s naznakom njihovih uloga. Za Držića se kaže da je imao ulogu ljubavnika“. (Franjo Švelec: *Komički teatar Marina Držića*, Matica hrvatska, Zagreb, 1968, str. 53–54).

stvaralaštva koju su prije Držića započeli Šiško Menčetić i Džore Držić. U tom smislu on se javlja kao njihov ne mnogo uspješan podražavalac. Veliki broj proučavalaca Držićevog književnog djela tim stihovima pridružuje kvalifikative tipa: „neinventivno“, „konvencionalno“, „mnoštvo klišeja i izlizanih metafora“, „bledi konvencionalni petrarkizam iz druge ruke“ (kao npr. Mihovil Kombol i Miroslav Pantić). Iako je očigledno da značaj tih stihova nije velik u okviru stare dubrovačke lirike, među njima se mogu naći i vanredno uspjeti, koji nagovještavaju budući kvalitet prisutan u dramskim tekstovima. Ali, i da nije tako, oni se ne bi mogli zaobići, jer se savršeno uklapaju u kontekst u okviru kojeg se javljaju – njihova vrijednost je saobrazna vrijednosti stihova ostalih pisaca toga doba. Svemu ovome treba dodati i činjenicu da su te lirske tvorevine nedovoljno proučene i iščitane, te su i zbog toga ostale u sjenci Držićevih velikih djela kao počeci koji nagovještavaju budućeg velikog „meštra od komedije“.

Držić se ogledao i u eklogama (*Tirena*, *Venera i Adon*, *Plakir*, *Džuho Krpeta*) koje su u stvari mješavina pastirske igre i seljačke komedije, što predstavlja direktan uticaj sienske dramske škole XVI vijeka – miješanje sentimentalnog i komičnog. U grupi tih ostvarenja Držićev talenat, sa naročito naglašenim smislom za oblikovanje scenskog prostora, dolazi do izražaja. Iako nije dao najveće domete u lirskoj pastoralu, on je i tu, krećući se između svoje nadarenosti, na jednoj, i konvencija te književne vrste, na drugoj strani, uspio progovoriti sopstvenim glasom. Upravo ta činjenica, od velikog značaja u postavljanju dileme „Marin Držić – kreator ili podražavalac“, daje glas njegovom talentu i pored toga što on u eklogama nije dobio svoju punu potvrdu. Držićevo ogledanje u pastoralnoj drami bitno je i po tome što predstavlja prelazni period u razvojnem luku – od pjesama po uzoru na petrarkiste do komedija u kojima je njegov posebni umjetnički dar naišao na plodno tle. Interesantno je da publici (posebno ženskoj) koja je više voljela pastoralne drame nego komedije, o čemu se govori u prologu *Skupa*, Marin Držić u tom smislu nije pravio ustupke (opravdavao se jeste, ali ustupke nije pravio), već se dalje kretao ka komediji protivno ukusu onih za koje je pisao, udovoljavajući stvaralačkom imperativu svoje invencije.

Zatim, Držić se ogledao u sasvim drugačijim književnim vrstama: farsu, koju karakteriše gruba komika i živa radnja (*Novela od Stanca*), i kontrastu, u kojem se kroz dijalog vodila rasprava između dvije ličnosti (*Dživko Oblizalo i Savo Vragolov*). Oba ta žanra predstavljaju nastavak poetičke linije srednjeg vijeka koja je modifikovana unošenjem renesansnih elemenata, pri čemu je i takva kontaminacija pod okriljem Držićeva duha morala dati dobre rezultate – upravo se *Novela od Stanca* smatra njegovim najcjelovitijim, najzavršenijim i

najdorečenijim djelom³ u kojem dolazi do izražaja onakvo shvatanje komičnog koje će Šopenhauer označavati kao pobjedu faktičkog stanja nad zamišljenim. Na području komedije Marin Držić je prevazišao dotad postojeća iskustva u tome žanru, i tu je, i pored oslanjanja na uzore, najviše svoj. Sačuvano je šest komedija, makar po imenu: *Pomet*, *Dundo Maroja*, *Skup*, *Mande*, *Arkuljin* i *Pjerin*. Pri pokušajima datiranja početaka Držićeve književne djelatnosti proučavaoci njegovog djela zapadali su u teškoće. Otuda imamo neslaganja u davanju prvenstva – od sačuvanih djela koje bi se moglo uzeti kao najranije? Neki od naučnika (kao npr. Branko Drehler Vodnik) zastupaju mišljenje da prvenstvo treba dati *Tireni*. On njeno prikazivanje pred Kneževim dvorom smješta u 1548. godinu. Međutim, jedan drugi momenat iz prologa *Dunda Maroja* navodi na sumnju. U njemu se kaže: „Ja, što jesu tri godine, ako se spomenujete, putujući po svijetu srijeća me dovede u ovi vaš čestiti grad, i od moje negromancije ukazah vam što umjeh“.⁴ Ako se izvođenje *Dunda Maroja* smjesti u 1551. godinu (što je uspješno dokazao Petar Kolendić)⁵ to znači da se tri godine ranije na istom mjestu prikazivao *Pomet*.⁶ Od njega je sačuvan samo naslov kao podatak o postojanju – stoga ne možemo proučavati stilske karakteristike toga djela, što bi svakako olakšalo davanje odgovora na pitanje o prvenstvu. Posljednji konkretni podatak o nastanku jednog od Držićevih krupnih ostvarenja – prevod *Hekube* – vezuje se za godinu 1558. Tim se može odrediti ako ne period Držićevog stvaranja, a ono najplodnija decenija njegovog života (u slučaju da se gore iznesen podatak o 1548. godini, uzme kao početak ozbiljno organizovane književne djelatnosti).

Književno djelo Marina Držića obimno je čak i kada se uzme u obzir da je jedan njegov dio nepovratno izgubljen. Taj podatak nam govori o izuzetnoj stvaralačkoj energiji, a svakako i činjenica da se ta energija ispoljavala na najrazličitije načine, kada se uzme u obzir žanrovska pripadnost djela toga pisca – tu su pjesme, ekloge, farse, kontrasti, eruditne komedije... Pored kriterijuma žanrovske pripadnosti i kriterijuma kvaliteta gore naznačenog (na

³ Vodnik je o tome pisao: „...nema tu u njega tako obične raspršenosti, kojoj je povod bogatstvo invencije i bujna mašta, već je sve jedinstveno i usredotočeno oko jednog lica, naivnog i sujevnog Stanca, koji je najsavršenije ocrtan pjesnički lik Držićev“. (Branko Drehler Vodnik: *Povijest hrvatske književnosti I*, Matica hrvatska, Zagreb, 1913, str. 168).

⁴ Marin Držić: *Novela od Stanca/ Tirena/ Skup/ Dundo Maroja*, Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1962, str. 189.

⁵ Petar Kolendić: *Premijera Držićeva „Dunda Maroja“*, Zbornik radova o Marinu Držiću, SKZ, Beograd, 1958, str. 235-252.

⁶ U nauci o književnosti taj se podatak dovodi u pitanje kada se uzme u obzir kleveta Držića, nastala povodom uspješnog izvođenja *Tirene*, kojom se optužuje da je pomenuto djelo plagijat Mavra Vetranovića. Postavlja se pitanje – ako *Pomet* zaista prethodi *Tireni*, kako je moguće da se poslije njegovog izuzetnog uspjeha isti autor optuži za „krađu“?

osnovu kojeg se ono što je manje uspjelo stavljati na početak razvojnog luka) postoji još nekoliko mjerila po kojima se može razvrstati razuđeno djelo Marina Držića:

1. **Kriterijum očuvanosti** – u potpunosti su očuvane *Pjesni ljuvene, Tirena, Venera i Adon* i *Novela od Stanca*, štampane u Veneciji 1551. godine. U cjelosti je očuvan i kontrast *Dživko Oblizalo i Savo Vragolov*, ali se na osnovu njegovih stilskih karakteristika i nedorečenosti pretpostavlja da je u pitanju prolog ili odlomak nekog većeg djela. Djelimično su oštećene komedije *Arkulin, Mande* (nedostaje im početak), *Dundo Maroje, Skup* (nedostaje im kraj), *Plakir* (od kojeg je izgubljeno svega nekoliko rečenica na kraju); *Pjerin* i *Džuho Krpeta* su ostaci ostataka (sačuvano je tek nekoliko kratkih izvoda), dok je *Pomet* sasvim izgubljen i poznat tek po naslovu.
2. **Kriterijum hronologije nastanka, odnosno izvođenja**: *Pjesni ljuvene* (prije 1548. godine), *Pomet* (1548), *Tirena* (1549), *Novela od Stanca* (1550), *Venera i Adon* (1551), *Dundo Maroje* (1551),⁷ *Skup* (1554), *Džuho Krpeta* (1555), *Plakir* (1556), *Hekuba* (1558), pri čemu se neka djela kao što su *Mande, Arkulin, Pjerin, Dživko Oblizalo i Savo Vragolov* ostaju van ovakve kategorizacije, jer im se ne zna godina nastanka.
3. **Kriterijum forme, odnosno načina na koji je tekst oblikovan i na koji funkcioniše** – u stihu su napisani *Tirena, Venera i Adon, Novela od Stanca* i, naravno, prije svih *Pjesni ljuvene*. Sva ostala djela su u proznoj formi.
4. **Kriterijum oslonca na realno ili irealno i odnosa te dvije kategorije** – oslonac na realnost imaju: *Pomet, Mande, Arkulin, Skup, Dundo Maroje* (izuzev prologa sa negromantom), odnos irealno-realno imaju *Tirena, Venera i Adon, Džuho Krpeta* i *Plakir*, dok odnos realno-irealno posjeduje *Novela od Stanca*.

Sve to takođe predstavlja jedan od dokaza složenosti bavljenja Držićevim opusom kojem se, kao i svakom velikom djelu, može pristupati sa veoma različitih aspekata.

Kad se uzmu u obzir uticaj domaće književne baštine, na jednoj, i italijanske eruditne komedije, na drugoj strani, kao i preuzimanja koja je sâm pisac priznavao, onda i ne čudi „optužba“ nekih proučavalaca Držićevog djela koji su toga velikana smatrali eklektičarem. Međutim, takva tačka gledišta nudi jednostrano viđenje stvari. Tačno je da gore pomenuti uticaji postoje i ta

⁷ Neki proučavaoci Držićevog djela, kao npr. Milan Rešetar, komediju *Dundo Maroje* smještaju u 1556. godinu, a komediju *Pomet* u 1553. godinu.

se činjenica ne može opovrgnuti, ali isto tako je tačno da se Marin Držić, kao i svi veliki umjetnici, prema građi odnosio stvaralački i ona, prelomljena kroz njegovu kreativnu prizmu, nosi obilježja njegovog vremena i sredine, talenta i personaliteta. Pored toga treba naglasiti da, iako elementi književnog djela imaju svoja samostalna značenja – oni dobijaju nova i drugačija u zavisnosti od interakcije s ostalim elementima unutar datog sistema. Kada se neka tema, motiv, lik i sl. upotrebe samostalno – oni bivaju istrgnuti iz konteksta djela u okviru kojeg su egzistirali, a samim tim mijenja se i količina i kvalitet informacija koje ti elementi nose. Kada se utkaju u neku drugu strukturu, njihovo značenje se još više mijenja i modifikuje.

Isti problem oslanjanja na prethodnike može se postaviti i u vezi sa Šekspirom i Molijerom.⁸ Iako vremenski dolaze kasnije, s temom o kojoj je ovdje riječ vežu ih problem „eklekticisma“ i različite obrade istih motiva. Šekspirova *Komedija zabune* predstavlja preradu Plautovog djela *Menehmi* koje je ranije iskoristio i sam Držić za svoga *Pjerina*. Kao što Držić govori u *Skupu* o štetnom uticaju zlata – taj temat naći će se i kod Šekspira u *Timonu Atinjaninu*.⁹ Motiv prerusavanja – prisutan u *Dundu Maroju* – javlja se i u *Mletačkom trgovcu*, *Bogojavljenjnoj noći*, *Kako vam drago* itd. Slično tome, motiv podmetanja sopstvene žene mjesto očekivane ljubavnice (preuzet iz Bokačovih novela) zajednički je komedijama *Mande* i *Mjera za mjeru*. Da li ćemo se poslije pobrojanih podudarnosti usuditi da jednog od najvećih dramskih pisaca svih vremena nazovemo plagijatorom ili eklektičarem? Sigurno ne, jer je ovdje kao i kod Držića, na snazi princip izuzetne stvaralačke energije koja prema svojim potencijalima oblikuje preuzeto, dajući pritom sasvim novu vrijednost. U tom smislu odnos prema prethodnicima treba tumačiti kao Šekspirov odnos prema Plutarhu (iako je u pitanju istorija, a ne umjetničko djelo) – književne tvorevine tu služe kao izvor podataka, motiva, ideja i sl., dakle, kao građa.¹⁰ Uopšte, u renesansi se na ta pitanja gledalo drugačije, jer

⁸ Nakon 1472. godine, kada je Plautovo djelo ponovo ugledalo svjetlost dana, bilo je mnogo njegovih prerada (npr. Đeli, Mediči), ali zbog nedovoljnog umjetničkog dometa nećemo djeteljnije spominjati ostvarenja tih autora.

⁹ Šekspir o tome kaže: „A ovo, to će napraviti crno/ Belim, ružno lepim, dobro rdavim,/ Staro mladim, nisko plemenitim/ A kukavičkim ono što je hrabro./ Ah, bogovi! Čemu to, i zašto?/ To će odmamiti vaše sveštenike/ I slugе, izvući jastuk ispod glava/ Snažnih ljudi! Ovaj žuti rob/ Stvorice haos od vere, davati/ Blagoslov prokletim, učiniti da se/ I sama bela guba obožava:/ Uzdići lopove, dati im titule,/ Počast i mesto na klupi Senata...“ (*Timon Atinjanin*, BIGZ, Narodna knjiga, Rad, Nolit, Beograd, 1978, str. 525, prevod Živojin Simić i Sima Pandurović).

¹⁰ Pobornici fluksusa u teoriji postmoderne književnosti tvrde da nema zaokruženog djela koje bi moglo postojati kao entitet za sebe, bez veze sa ostalim djelima, a pobornici intertekstualnosti tvrde da se tekstovi preplicu. U tom smislu napore proučavalaca koji su u Držićevom djelu tražili tuđe uticaje, ako se izuzme teza o eklekticismu, možemo posma-

nije bio cilj biti originalan po svaku cijenu, već biti svoj u stvaralačkom smislu. Princip originalnosti u književnosti i uopšte u stvaralaštvu postao je značajan tek u „novijoj“ umjetnosti, od predromantizma i romantizma naovamo.

Isti je slučaj i s Molijerom koji je obradio motiv tvrđice u svom čuvenom djelu *L'harpagon*. Naravno, njegov tvrđica se razlikuje od Skupa, kao što se i Skup razlikuje od Dunda Maroja. Sličnost s Držićevim djelom vidimo već i u samom naslovu u kojem je sadržano ime glavnog junaka, za razliku od Plautove *Aulularije* (što u prevodu znači „čup sa blagom“) gdje se akcenat stavlja ne na junaka, već na samu situaciju ili bolje reći uzrok zapleta i preokreta. Nalazimo zajedničke crte i u motivu o ponovo pronađenim srođnicima koji je prisutan i u *Dundu Maroju*, iako već donekle predstavlja jedno od uobičajenih dramskih sredstava, pomalo istrošenih. Još jednu sličnost predstavlja i motiv ženidbe na silu, prisutan u Držićevom *Arkulinu* i Molijerovom *Mariage forcé*, kao i komični ljubavni razgovori slugu i sluškinja u *Dundu Maroju* i *Dépit amoureux*-u, i Bokačov tofano-motiv (prevarenog i nadmudrenog muža) u komedijama *Mande* i *George Dandin*.

Interesantno je na primjeru ta tri velika imena vidjeti kako se korišćenjem gotovo istih elemenata, ali različitom njihovom organizacijom (pri čemu se mijenja odnos tih elemenata u okviru cjeline) dobijaju sasvim nove tvorevine od kojih svaka funkcioniše na poseban način. Istovremeno, tako dokazujemo i tezu da se djelo oslanja na djelo, te da „samoniklih“ umjetničkih ostvarenja nema, što ne mora ni u kom slučaju biti dokaz o odsustvu originalnosti, kao umjetnički valentne kategorije. I ono iskustvo koje je preuzeto ne mora i ne treba da bude ocijenjeno kao apriori negativno, jer se kreativne radionice velikih duhova razlikuju, i od istog početnog impulsa na kraju dobijamo sasvim različite tvorevine. U tom smislu možemo navesti riječi T. S. Eliota, izrečene u eseju *Tradicija i individualni talenat*: „... dok hvalimo nekog pesnika mi podvlačimo one vidove njegovog dela u kojima najmanje podseća na bilo koga drugog... Međutim, ako pridemo jednom pesniku bez ovakvih predrasuda, često ćemo otkriti da ne samo najbolji već i najindividualniji delovi njegovog dela mogu biti oni u kojima su mrtvi pesnici, njegovi preci, najsnažnije potvrdili svoju besmrtnost“.¹¹

II

Komedija *Skup* prvi put je izvedena 1554. godine na piru Saba Gajčina. Sam Držić za komediju naglašava (kroz riječi Satira) da „sva je ukradena iz

trati i kao pokušaj rekonstrukcije intertekstualnosti, odnosno traženja „odraza nekog šireg sistema“.

¹¹ T. S. Eliot: „Tradicija i individualni talenat“, u knjizi: T. S. Eliot: *Izabrani tekstovi*, prevela Milica Mihailović, Prosveta, Beograd, 1963, str. 34.

njekoga libra starijeg neg je staros, – iz Plauta; djeci ga na skuli legaju“.¹² Iz te prenaplašene ocjene o neoriginalnosti djela saznajemo dva za nas bitna podatka – da je kao izvornik tome djelu poslužio Plaut i da je taj rimski komediograf u Držićevo vrijeme bio toliko poznat da su ga i djeca u školi učila. To nam, između ostalog, pomaže da odgovorimo na pitanje – zašto baš oslonac na Plauta?

Ima više razloga za takav Držićev odnos prema Plautu i uopšte prema antičkom nasljeđu. U odnosu na druge pisce rimske starine, od Plauta je sačuvano najviše djela i spada u najpoznatije i najbolje proučene antičke pisce; zatim, postojale su izvjesne sličnosti u društvenoj strukturi i društvenim problemima Držićevog i Plautovog vremena, itd. Naravno, Držićeva tvrdnja o „kradi“ je pretjerana. Uticaji su vidni i neporecivi, ali slobodan odnos prema originalu i sjajna obrada jedne već tipične teme daje nam za pravo da Držića odbranimo od njega samog (Držića pisca od Držića kritičara). Vidjećemo, između ostalog, da je Držić slijedio i iznevjeravao Plauta, kao što su to činili renesansni poetičari u odnosu na Aristotela, ali i sâm Plaut u odnosu na Menandra, Filemona, Difila,¹³ a ovi su se opet ugledali na predstavnike stare antičke komedije itd. Tako je upravo i nastala *palijata*, tj. rimska komedija, kao prerada grčke komedije, a njeno odstupanje od grčkih izvora može se tumačiti kontaminacijom različitih uzora. Iz sličnih razloga došlo je i do odstupanja eruditne komedije od njenih uzora, pojedinačno uzetih.

U Držićevu djelu otkrivamo tragove više takvih izvornika: Plauta, Bokača, realni život...,¹⁴ ali ni u jednom od tih slučajeva ne možemo njegov odnos prema tradiciji i preuzetom okarakterisati kao mehaničko preuzimanje (prema Plautu posebno, iako ima možda i najviše dodirnih tačaka između pomenutih majstora komediografskog „zanata“). Tu složenu relaciju najbolje je sagledati kroz sličnosti i razlike. Međutim, kao što će se vidjeti, gotovo da nema elementa književnog djela koji bismo mogli podvesti samo pod jednu od tih kategorija. To se potvrđuje već i spoljašnjom formom djela.

¹² Marin Držić: *Novela od Stanca/ Tiren/ Skup/ Dundo Maroje*, Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1962, str. 138.

¹³ O odnosu između pojedinih tradicijskih slojeva, pouzdani poznavaoци ove materije Milan Budimir i Miron Flašar su pisali: „Plaut nije samo birao grčke komedije čije su mu se teme činile najpogodnije za rimsku publiku. Nije samo naglašavao po neke misli i crte koje su se demokratskom tendencijom i snažnom komikom mogle svideti širim rimskim slojevima, on je grčke originale u svojim preradama nemilice sekao i istežao, sastavljao i gomilao da bi postigao željeni cilj: komični efekat“. (*Pregled rimske književnosti*, Zavod za izdavanje udžbenika NR Srbija, Beograd, 1963, str. 159).

¹⁴ To se takođe može uzeti kao jedan od kriterijuma podjele Držićevih komedija. Tako je Pavle Popović dijelio Držićeve komedije na: 1. plautovske (*Pjerin*, *Skup*, *Arkulin*), 2. bokačovske (*Mande*), 3. ostvarenja sa motivom iz realnog života (*Dundo Maroje*, *Pomet*). (Up. „Komedije Marina Držića“, u zborniku: *Marin Držić*, SKZ, Beograd, 1958, str. 221).

Obje komedije imaju po pet činova,¹⁵ ali sasvim različit odnos i broj prizora u njima. Taj odnos brojno izražen izgleda ovako – 27 prizora kod Plauta prema 41 prizoru kod Držića. Već iz toga vidi se da je Držićeva tvorevina dinamičnija i raskošnija u odnosu na jednostavnu formu Plautove komedije u kojoj je sve usmjereno na osvjtljavanje Euklionovog lika i karaktera. Ako bi se Plautov stvaralački postupak mogao opisati pravim tokom brze planinske rijeke, onda bi Držićevom prosedeu odgovarala krivudava linija ravničarske rijeke koja, zalazeći sad na jednu, a sad na drugu stranu, u biti stiže do istog cilja. To je već vidljivo i iz poređenja prologa tih dviju komedija.

Sličnost među tim djelima predstavlja pojavljivanje fiktivnih likova – Domaćeg lara, zaštitinika kuće, u prvom, i Satira, u drugom djelu. Međutim, funkcija njihovog pojavljivanja, kao i riječi koje govore sasvim je različita. Kod Plauta se govori o istorijatu sebičnosti – ta crta ljudskog karaktera se generacijama nasljeđuje u Euklionovoj porodici (već tu na samom početku imamo postavljanje problema tvrdičluka na koji će se fokusirati kompletna pažnja). Dalje, dok je kod Plauta cijela fiktivna situacija data u prologu postavljenja kao realna, i njena „uvjerljivost“ se ne dovodi u pitanje, dotle u tom smislu kod Držića primjećujemo razgrađivanje postupka. Tako Satir na početku postavlja sebi pitanje: „Jesam li ja Stijepo? Je li ovo naša kuća?“ i daje odgovor: „I Stijepo sam i Satir sam: kako Stijepo gostom ne pripadamo; – kako Satir, da vam povijem smijeh.“¹⁶

Pomenuto prebacivanje sa realnog na fiktivno (i obratno) vidimo i u odabiru ličnosti koje se u prologu pojavljuju – rame uz rame stoje vile sa svekrvama, što se može tumačiti i kao ostatak iskustva, umjetnički oblikovanog u eklogama. Drugi bitan momenat predstavlja obraćanje publici i indirektna prisutnost njenog glasa (ukus, reakcija na Njarnjase) kroz Satirove riječi, čime se recipijent uključuje u sam događaj umjetničkog djela.¹⁷ U tom

¹⁵ Dramsku podjelu na pet činova je prvi teorijski kanonizovao Horacije, što će reći da to iskustvo potiče iz vremena skoro dvjesto godina poslije Plauta. Iz toga se makar globalno može zaključiti da su podjele starijih dramskih tekstova na utvrđen broj činova nastale u poznije vrijeme njihovim preoblikovanjem.

¹⁶ Marin Držić: *Novela od Stanca/ Tirenal/ Skup/ Dundo Maroje*, Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1962, str. 138. Miješanje ravni realnog života i umjetničke fikcije postoji i u trećem prizoru IV čina kad Skup (lik) kaže da ga je Dum Marin (pisac u indirektnoj funkciji lika) zagovorio kad je žurio da sakrije blago.

¹⁷ Iako je u pitanju manje kompleksan odnos sa recipijentom, nešto slično nalazimo i kod Plauta kada se Euklion obraća publici tražeći savezništvo: „Ako Boga znate, molim vas i preklinjem vas da mi pomognete i pokažete lopova“. Nastavak koji slijedi je vrlo interesantan: „Znam vas sve – svi ste vi lopovi, u tim vašim lepim haljinama i tako nakićenim, a pravite se da ste poštene ljudi“, i može se tumačiti i kao kritika toga vremena, „zavijena“ u paranoidnu psihologiju glavnog junaka, iako je poznato da se Plaut klonio kritike društva, želeći samo da nasmije publiku. (Tit Makcije Plaut: *Odabrane komedije*, SKZ, Beograd,

smislu bilo bi zanimljivo sprovesti novo iščitavanje Držićevog djela.¹⁸ Dalje, dubrovačka sredina je više prisutna u prologu *Skupa*, nego rimska u cijeloj Plautovoj komediji: od žena nezadovoljnih zbog izostanka pastirskih igara sa repertoara, preko Njarnjasa kao glavne glumačke družine toga doba, i recepcije njihove djelatnosti od strane publike, preko svekrva (koje su jednim dijelom i razlog tome što će se prikazivati komedija, a ne ekloga) i njihovog odnosa sa snahama, do opisa mladićkih života prije i poslije ženidbe, preko recepcije Plautovog djela u dubrovačkoj sredini do same te sredine... Nakon takvog osvrta na realnost opet slijedi „skok“ u fiktivno, te Satir priča „kako Stijepo“ i „kako satir od gora zelenijeh“ i tek u prolazu spominje ono što pored isticanja Euklionove škrtosti predstavlja jednu od glavnih funkcija Plautovog prologa: da je on „starcu u gori kameni tezoro objavio“.

Razlika je očita kada se uporede prolozi ta dva djela. Kod Držića, drugačije nego kod Plauta, imamo kompleksan odnos realno-fiktivno, odraz sredine, vremena i ukusa toga doba, gdje je prisutno preplitanje svakodnevnih problema sa refleksijama o funkciji umjetničkog djela. U Držićevom prologu prisutna je svijest o tome da je pozorišna igra iluzija (Njarnjasi su se spremali da izvedu pastirsku dramu, da „učine maškaratu“), ali istovremeno ta iluzija se doživljava kao realnost, u kojoj „caruju“ zakoni kauzaliteta, karakteristični za svakodnevni život (vila pobjegne ugledavši Satira). Kod Plauta iluzija funkcionira kao realnost i u tom smislu Domaći lar se ne pita da li je glumac ili lik, što mu obezbjeđuje izvjesnu homogenost u odnosu na heterogenost Držićevog prologa. Kada bismo sve pobrojano sveli na jednu ili dvije odrednice – rekli bismo da je Plautov prolog funkcionalniji, ali da je Držićev životniji i bogatiji.

Sličnosti između Držića i Plauta su, prije svega, u fabuli, u njenom samom predmetnom jezgru. Ovdje spada i osnovni motiv u kojem glavni junak svojom naglašenom negativnom osobinom ima prevagu nad ostalim dramskim kompozicionim načelima, što je uslovljeno žanrovskim zahtjevom komedije karaktera. U obje komedije riječ je o siromašnom starcu koji nalazi ćup sa zlatom, što ga izbacuje iz ravnoteže, te više ne vlada sobom. U isto vrijeme, paralelno se odvija udaja njegove kćerke za znatno starijeg bogatog čovjeka, čiji je sestrić zaljubljen u nju (buduću nevjestu svog ujaka). Starac biva

1923, (preveo s latinskog jezika Veselin Čajkanović), str. 26).

¹⁸ Uključivanje recipijenta u događaj umjetničkog djela, u skladu sa Jausovom teorijom recepcije, i tretiranje kao sustvaraoca, prisutno je i u posljednjim riječima prologa: „Vaša pitomos namjeri divjači našoj (Vaša ugladenost neka nadoknadi našu prostotu)... ako komedija ne uzbude dobra, vi ju dobrotom vašom učinite dobru i čujte ju s dobrijem srcem“. (Marin Držić: *Novela od Stanca/ Tirenal/ Skup/ Dundo Maroje*, Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1962, str. 138).

pokraden, udaja njegove kćerke prekinuta, osjećanja i namjere bogataševog sestrića obznanjene. U raspletu dolazi do komičnog dijaloga i nesporazuma (koji je zasnovan na neskladu komunikacionih ravni – šalje se signal, ali biva pogrešno protumačen) između starca i mladića, koji se pozitivno razrješava.

Obje komedije doživjele su istu sudbinu (i to se može navesti u prilog sličnostima) – kraj im je izgubljen, ali se na osnovu situacije u raspletu može zaključiti da je naposljetku ishodom svako zadovoljan – mladi se uzimaju, bogataš je srećan jer se nije „orodio“ s tvrdicom, a tvrdica se oslobađa tereta novca. Sličnosti postoje i u prizorima (npr. dijalog tvrdice i sluškinje, dijalog bogataša i njegove sestre koja ga nagovara da se ženi, dijalog bogataša i tvrdice itd.), ali i u odnosima među pojedinim likovima (naklonost sluškinje prema tvrdičinoj kćeri). Takođe, sličnosti su i u replikama pojedinih likova koji variraju iste ideje, i upravo se mogu vidjeti iz sljedećeg primjera:

Plaut: „Ovde, kod nas, dao Bog, lopovi nemaju šta ni da traže – kuća je puna samo praznine i paučine“.¹⁹

Držić: „Da ti hoću ukrasti, ne bih ti imala šta ukrasti neg paučina. Toga ti je najpunija kuća, ni daš mesti“.²⁰

U sličnosti između tih djela spada i formiranje likova iz perspektive drugih (kada sluškinje, odnosno robovi pričaju o škrostitarca), kao i postizanje komičkih efekata više iz jezičke prakse, nego iz situacione komike, formiranje zapleta uz korišćenje već istrošenog sredstva – monologa izrečenog naglas, uz prisustvo skrivene osobe. Sličnosti su i u društvenoj strukturi antike i renesanse (poboljšanje materijalne situacije u odnosu na prethodni period i nekontrolisano trošenje tih dobara), koje su, u okviru kritike datog vremena, našle svoje mjesto u samom djelu. Takođe, svaki od likova *Aulularije* ima svoj prototip u *Skupu* (Domaći lar – Satir, Euklion – Skup, Stafila – Variva, Eunomija – Dobro, Megador – Zlati Kum, Strobil – Munuo, Likonid – Kamilo, Fedra – Andrijana, Antraks i Kongrion – Pasimaha i Drijemalo...). Karakteriše ih sličan psihološki profil i u tom smislu preovlađuju funkciji nad aktantima.²¹ U istoj ravni, u sistem sličnosti spadaju i pitanja dramskih jedinstava (mjesta, vremena i radnje), kao i ključni stepeni u razvoju radnje (obje komedije na istim tačkama imaju ekspoziciju, zaplet, kulminaciju, peripetiju i rasplet).

¹⁹ Tit Makcije Plaut: *Odaabrane komedije*, SKZ, Beograd, 1923, (preveo s latinskog jezika Veselin Čajkanović), str. 4.

²⁰ Marin Držić: *Novela od Stanca/ Tirenal/ Skup/ Dundo Maroje*, Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1962, str. 141.

²¹ O pojavi na koju se ovdje misli Mihovil Kombol je pisao: „Držićeva lica... žive, iako ne žive punim životom kompleksnih ličnosti“. (*Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb, 1945, str. 153–154).

III

Uprkos bogatim oslanjanjima Držića na Plauta, razlike između njihovih varijanti su očiglednije i brojnije. One se prije svega očituju u formi izražavanja – dok je Plautova *Aulularija* napisana u stihu, Držić je svoju komediju oblikovao proznim iskazom, što predstavlja konkretno zadovoljenje zahtjeva za realističnošću, kao jednog od najizrazitijih načela renesansne poetike. Iako obje komedije karakteriše podjela na pet činova, dispozicija elemenata u njima je drugačija, što je vidljivo već iz upoređivanja njihovih uvoda i ekspozicija – dok se u *Aululariji* javljaju tri prizora i svega dva lika (Euklion i Stafila), dotle kod Držića imamo deset prizora i već polovinu likova izvedenih na scenu. Plautovsku jednostavnost u kompoziciji smjenjuje raskošnost Držićeve dramaturgije. To je očito iz većeg broja lica, što je uticalo na promjenu unutrašnje tehnike komedije. U *Skupu* se javljaju i neka sasvim nova lica (Niko, Dživo, Gruba, Pjerić), a s njima i scene sporednih događaja koje su funkcionalno povezane sa načelom lokalizacije, odnosno uvođenja dubrovačke sredine umjesto rimske, što prati prilagođavanje dramskih elemenata kulturnom i etičkom kontekstu toga miljea.²² Pojavljivanje novih epizodnih lica sasvim je u službi onoga što će kasnije francuski romantičari označiti kao *couleur locale* (npr. Gruba i njen odnos sa Munuom), ali je istovremeno povezano i sa kritikom društva, odnosno mladeži, jednim dijelom oličenom u liku Dunda Nika.

Dundo Niko kao pripadnik starije generacije ima konzervativne i stroge poglede na svijet, tako da se dubrovačka mladež uvijek nalazi na meti njegovih kritika. Glavne zamjerke on nalazi u njenoj raskalašnosti, želji za kindurenjem, neradu i otporu prema sticanju znanja ili, kako sam kaže: „Ne denjamo se svitu nosit koja se u gradu čini, neg ištemo ispriko svijeta komade koji će nam personu uresit; a ne nastojimo da nam ispriko svijeta meštiri dohode da nam pamet urese“.²³ Nasuprot njemu Dživo, iako istih godina, drugačije gleda na stvari. On razloge takvom ponašanju traži u pogrešnom vaspitanju očeva koji kao glavno vaspitno sredstvo koriste batine, a ne ljubav. Još jedno neslaganje u mišljenju Dživa i Dunda Nika očituje se povodom razlike u go-dinama supružnika – dok prvi osuđuje „združivanje“ starca i djevojke, drugi to podržava. Pojavljivanje ta dva lika i njihov duel spada u epizode sasvim nefunkcionalne po osnovnu namjeru djela u kojem bi, po pravilu, sve trebalo

²² Jedan od najizrazitijih „ustupaka“ te vrste svakako predstavlja odnos Kamila i Andrijane, zasnovan na platonskoj ljubavi, a ne na nasilno izvedenom ljubavnom činu, nakon kojeg Fedra i Likonid postaju roditelji, što čini glavni razlog njihovog vjenčanja.

²³ Marin Držić: *Novela od Stanca/ Tiren/ Skup/ Dundo Maroje*, Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1962, str. 171.

da teži razrješenju. Na drugoj strani, one predstavljaju udovoljenje zahtjevu poučavanja, koji je jedna od osnovnih karakteristika eruditne komedije.

Nešto je drugačiji slučaj sa Grubom i Pjerićem, koji se kao nova epizodna lica pojavljuju i funkcionalno i nefunkcionalno. Prvi od tih aspekata ogleda se u početnom razgovoru Grube sa Varivom koji služi za uvodnu karakterizaciju glavnog lika i, takođe, u Pjerićevom razgovoru sa Munuom kada ga presreće nakon pljačke i vodi kod Kamila. Drugi proizilazi iz odnosa Grube i Munua – on unosi svježinu i dah svakodnevice toga vremena, ali nije od značaja za sam ishod dramske radnje, kao ni Pjerićev razgovor sa Dundo Nikom. Pored tih, ima i drugih sporednih scena koje „ometaju“ brži tok glavne radnje, te vrše funkciju retardacionih elemenata (epizode u kojima Kamilo pokušava preko Grube i Varive da dođe do Andrijane, razgovor Dobre i Dživa, epizoda u kojoj Gruba govori o Kamilovom očajanju zbog Andrijanine udaje itd). Ipak, neke od njih, iako se čine suvišnim, imaju svoje mjesto u motivacionom sistemu. Tako se epizoda u kojoj Kamilo očajava zbog saznanja o Skupovoj odluci da Andrijanu uda za Zlatog Kuma dobro uklapa u karakterizaciju toga lika, ali i u motivacioni sistem – da se učini na smrt bolesnim, te na taj način opstruira ujakovu ideju o ženidbi. Novinu svakako predstavljaju i likovi otrestitih „godišnica“ kojih nema kod Plauta. Onu funkciju koju u *Aululariji* ima Stafila, ovdje imaju Variva i Gruba, te komedija dobija životnost i iz njihovih pojedinačnih odnosa sa Skupom, ali i iz njihovog međusobnog odnosa, što je posljedica zahtjeva lokalizacije.

Već je spomenuto da gotovo svaki od Držićevih likova ima svog „dvojnika“ u Plautovoj komediji. Međutim, razlike među njima su evidentne kada pomenute likove stavimo jedan uz drugi i uporedimo.

Skup je realniji od Eukliona kojeg je Plaut slikao prenaplašeno „gustim bojama“ i u tom smislu ima pretjerivanja, bilo u konstituisanju likova njihovim riječima,²⁴ bilo onim što drugi likovi kažu jedni o drugima. Komika Držićevog teatra proizilazi iz svakodnevnog, a Plautova iz nesvakidašnjeg, što je posebno vidljivo iz jezičke komike, kada na primjer Strobil govori o Euklionovoj škrtosti: „On kad vidi da mu iz odžaka izlazi dim, kuka da je propao i zove i bogove i ljude u pomoć. Kad leže da spava, on metne meh na usta... da u spavanju ne bi izgubio što od svoje duše. On plače čak i za vodom koju prosi-pa kada se umiva... *Glad* da potražiš, pa neće da ti je dâ. Pre neki dan berberin mu je isekao nokte: on je sve ostatke pokupio i odneo sa sobom... tu skoro ugrabio mu je jastreb džigericu, a on je sav uplakan došao pretoru i, plačući

²⁴ Prenaglašavanje nije vidljivo samo iz usta drugih, već i iz riječi samog Eukliona: „... Tu paučinu hoću da mi čuvaš!... Kad ja nisam kod kuće, da ne puštaš nikog unutra: *Sreća* da dođe – pa i nju da ne pustiš“. (Tit Makcije Plaut: *Odabrane komedije*, SKZ, Beograd, 1923, (preveo s latinskog jezika Veselin Čajkanović), str. 4).

i urlajući, molio da pozovu jastreba na sud!“.²⁵ Vrhunac karikiranja svakako predstavlja Euklionova pretpostavka da su kuvari podmitili pijetla-lopova da im prokaže gdje je sakriven novac. Takvo prenaplašavanje karakteristično je za Plautov model stvaranja koje je svakim svojim dijelom, svakom scenom, frazom, gestom – upravljeno prema smiješnom. Po estetskim mjerilima starog Rima, takva prenaplašenost u postupku nije visoko vrednovana i bila je glavni razlog kritikovanja Plauta.²⁶

Za razliku od toga, Držić se u slikanju Skupovog lika koristio realnijim sredstvima. Njegov *Skup* je toliko opijen blagom, da se iz jednog njegovog monologa može izdvojiti oda zlatu, ali u isto vrijeme prisutna je i svijest o pogubnom uticaju zlata na onog ko ga posjeduje: „Pri zlatu se gubi dobrota, zlato šteti ljudi, a komordita lupeža čini, a zlato je kalamita. Amor nije amor, zlato je amor; zlato stare – mlade, lijepe – grube, svete – griješne, svjetovne – crkvene pridobiva. Zato se sada zlati osli doktoraju, er su zlatni: vas je u njih razum, pritilo, lijepo, bogato, mudro; zlatu se i prvo mjesto dava“.²⁷ Neki proučavaoci Držićevog djela naglašavali su da njegova kritika toga vremena ustvari predstavlja vid konzervativne kritike (kao na primjer D. Pavlović), koja na oštricu dočekuje one crte ljudskog karaktera i one društvene prilike koje bi svako ocijenio kao loše (trošenje, raskalašnost, neprimjerenost), bez imalo zalaganja u političku situaciju toga doba. Isticanje magijskog uticaja zlata kako na „svjetovne“, tako i na „crkovne“, (pri čemu se i magarci nazivaju doktorima, samo ako su zlatom bogati), moglo bi se protumačiti upravo kao skretanje pažnje na konkretnu političku stvarnost, čiji su svjedoci bili podjednako i Držić i publika.²⁸ To ujedno predstavlja još jednu razliku u odnosu na Plauta koji je uglavnom izbjegavao rizik ukazivanja na društvene probleme, pri čemu je imao samo jedan cilj na pameti – nasmijati do suza. Držić takođe prihvata to komičko načelo, ali na drugoj strani pridodaje i poučavanje. Takav

²⁵ Ibidem, str. 12.

²⁶ Horacije je smatrao da je u nesvakidašnjem lako ostvariti komički efekat, i taj svoj stav iznosi u *Pismu Avgustu*: „... komediju da napišeš, to je bar lako/ to je svakodnevni život: al’ upravo zato što traži/ najmanje obzira, njen je zadatak i najteži“. Na drugoj strani, Ben Džonson drži da je publika ta koja određuje šta je komično, i da pomenuto prenaplašavanje predstavlja isključivo udovoljavanje ukusu publike toga vremena: „Kao što se sirće ne smatra dobrim dok se vino ne ukiseli, tako i šale koje su istinite i prirodne rijetko izazivaju smijeh kod one zvijeri-svjetine. Ona ne voli ništa što je dolično i pristojno. Što je dalje od razuma i vjerovatnosti, to se njoj više dopada“. A Držić je uspio upravo u tome, da svakodnevno učini komičnim, i tu, između ostalog, treba tražiti kvalitet njegovog djela.

²⁷ Marin Držić: *Novela od Stanca/ Tirenal/ Skup/ Dundo Maroje*, Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1962, str. 143.

²⁸ Potvrdu za ovo nalazimo i u riječima Zlatog Kuma: „Ma je lakomos svijet zaslijepila: kroz dinar svak gleda, na dinar svak pozire; što hoće razlog i što je bolje za čovjeka, od toga je svak slijep“. – Ibidem, str. 166.

nesklad može se tumačiti i žanrovskom razlikom eruditne komedije u odnosu na antičku, koja se od svog uzora – ili bolje reći predloška – razlikovala upravo za tu dimenziju poučavanja, ukazivanja na mane (da se i nasmiju, ali i da porade na sebi) što je oličeno u Horacijevoj maksimi *dulce et utile*.

Ostale nosioce radnje u Držićevom djelu ne karakteriše tako intenzivirano slikanje. Naravno, i oni se razlikuju od svojih modela u Plautovoj komediji – Zlati Kum nije isto što i Megador. Tom liku Držić je u svojoj komediji dao više mjesta nego Plaut u *Aululariji* – pored Skupa to je najprisutniji lik u cijeloj drami. Javlja se u svih pet činova, za razliku od Plautovog prototipa koji se pojavljuje u svega dva (II i III). Kroz riječi Zlatog Kuma progovorila je utopijska misao toga pisca da „bogat ubogog pomaga“ i da je „djevojкам ubozijem prćija dobrota“, te bi se na taj način „Grad i uzdržao i mantenjao u dobru bitju u vječna bremena, a ne uboštvo, kako grinja, konsumavalo građane i Grad“.²⁹ Ali, kao i svaka utopijska svijest koja, kako kaže Karl Majnham, „nije kongruentna sa 'bićem' koje tu svest okružava“, ona nije sposobna da preobrazi postojeću stvarnost u pravu sopstvene zamisli.³⁰ Sličnost sa Megadorom postoji i u domenu nekih osnovnih crta karaktera koje su vidljive iz načina rasuđivanja – obojica se klone žena s velikim mirazom kod kojih preovlađuje pretjerana samosvijest o sopstvenoj „veličini“ i naviknutost na trošenje, što ne doprinosi bračnoj sreći. Međutim, obojica, ne pristaju na ženidbu iz istih razloga – Megador želi da na taj način obezbijedi vlast nad djevojkom, da joj bude gospodar, a Zlati Kum prosto ne voli razmažene bogatašice. Takođe, razlika postoji i u brzini prihvatanja takve odluke – dok Megador pristaje gotovo odmah, Zlati Kum jedno vrijeme odbija i samu pomisao na to, ističući svoju starost: „Skuboh sjedine, – staros ne mogoh skrit. Brađa sva pobijelje; ako bih bradu ostrugao, ali kose ne taje; ako bih kose skrio, kašalj grinje otkriva“.³¹

Poređenje Dobre s Eunomijom pokazuje da je njihovo pojavljivanje jednako srazmjerno u obje komedije. Pojavljuju se u dva čina, ali u različitim odnosima (Eunomija – Megador, Likonid – Eunomija i Dobre – Zlati Kum, Dobre – Dživo) što uslovljava i razliku u njihovoj karakterizaciji. Istovremeno, Dobre je „životnija“ od Eunomije za koju se u tome slučaju može tvrditi ono što su isticali neki književni kritičari (kao npr. Mihovil Kombol) u vezi s Držićevim djelom – da se likovi previše brzo potčinjavaju novonastaloj situaciji. Dok Eunomija odmah prihvata datu situaciju podržavajući sina u njegovoj odluci, dotle Gruba prijeti izbacivanjem iz kuće, pri čemu se njeno

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ta ideja jednakosti i zajedništva stalno je prisutna u Držićevom djelu. Javlja se i u prologu *Dunda Maroja* gdje negromant govori o svom pohodu u čudesnu zemlju u kojoj „ne ima imena 'moje' i 'tvoje', ma je sve općeno svijeh, i svak je gospodar svega“. – Ibidem, str. 190.

³¹ Ibidem, str. 147.

nezadovoljstvo prenosi sa sina na buduću snahu, kao i snahe uopšte. Zajedno sa Dundo Nikom, Dobro je najizrazitiji predstavnik konzervativne kritike. Stvaranjem toga lika sukob se širi, i od konkretnog i pojedinačnog prelazi na univerzalni sukob stari – mladi.

Variva i Stafila se umnogome razlikuju po odnosu prema svojim gospodarima. Stafila se povinuje svakoj želji svog gospodara bez pogovora i spas iz bezizlazne situacije (nepodnošljivi tvrdičluk starca, na jednoj, i trudnoća djevojke, na drugoj strani) vidi u samoubistvu, dok Varivu u svemu karakteriše borbeni stav, što je vidljivo već iz upoređivanja njihovih replika:

Stafila: „Šta se to desilo mome gospodaru? Kakvo ga je to ludilo snašlo?“³²

Variva: „Stari pas ne da pristupit (...) na svakoga reži“³³

Takvi stavovi mogu da se javljaju i kao refleks određenih društvenih odnosa toga vremena – robovi su bili u posjedu gospodara, gotovo doživotno, pri čemu su vlasnici raspolagali životima svojih podložnika. Položaj renesansnih slugu u odnosu na njihove nadređene bio je povoljniji i slobodniji, tako da je i to uslovalo veću razboritost renesansnih pripadnika pomenutog staleža.

Kamilo i Likonid nemaju mnogo dodirnih tačaka (ako se izuzme istovjetna funkcija Ta dva lika u sistemu komedije), te je zato i njihova prisutnost različita. Dok je Likonid besprizorni mladić sklon nasilju i pijanstvu (i kao takav – javlja se tek u posljednjem činu), dotle Kamilo predstavlja prototip renesansnog junaka poznatog kao *amante timido*, koji je sav satkan od osjećanja, prefinjenosti, blagosti, ali i nedostataka sopstvene inicijative. Ta dva lika nalaze se u sasvim različitim pozicijama – Likonidovoj ženidbi niko ne staje na put, dok se Kamilova rodbina, na čelu sa majkom, tome oštro protivi. Na taj način *Skup* se pomjera u drugi plan, a dubrovačka sredina stupa na scenu.

O Fedri saznajemo iz Stafilinih riječi, i iz jedne jedine rečenice, izrečene u prvoj pojavi petog čina. Iako ni Andrijani nije dato više mjesta (pojavljuje se samo u dva prizora), ona ipak čini izrazitiju individualnost nego njen prototip iz Plautove komedije (npr. ona brani Stafilu od Eukliona). Uopšte, ljubavi Andrijane i Kamila posvećeno je mnogo više mjesta nego odnosu odgovarajućeg para u *Aululariji*.

Munuo i Strobil takođe imaju dodirnih tačaka. Obojica se javljaju kao nosioci intrige i bufonerije. U tom smislu može se reći da su likovi slugu u komediji Marina Držića zadržali neke univerzalne crte robova iz antičkih

³² Tit Makcije Plaut: *Odabrane komedije*, SKZ, Beograd, 1923, (preveo s latinskog jezika Veselin Čajkanović), str. 3.

³³ Marin Držić: *Novela od Stanca/ Tiren/ Skup/ Dundo Maroje*, Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1962, str. 139.

komedija, kao što su snalažljivost, lukavost, privrženost gospodaru..., ali ih određuju i novi momenti. U prvom redu, to je njihov jezik koji karakteriše obilje igara riječi i narodnih mudrosti. Zatim, tu je njihova sklonost ruganju, podjednako pripadnicima naroda i pripadnicima urbanog svijeta, koja sa prethodnim lingvističkim elementima čini glavni izvor komike. Još jedna od tačaka mimoilaženja Munua i Strobila je što je prvi od ta dva lika prikazan i u odnosu sa Grubom, te nam to daje potpuniju i življu sliku o njemu. I razlozi krađe blaga su različiti: jedan želi da se oženi, a drugi da kupi slobodu (to takođe spada u karakterološku razliku, ali i u refleksne odnosnih vremena u tim djelima).

Nije samo individualizacija likova različito sprovedena, već i odnosi među njima. Najizrazitiji primjer je svakako odnos slugu i gospodara – Varive i Eukliona, prethodno apostrofiran, kao i odnos Munuo – Kamilo, koji se takođe u velikoj mjeri razlikuje od onog u Plautovom djelu. Dok Plautov Strobil smatra da „najpre ima da misli na gospodara, pa onda na sebe“, da treba da ispunjava svaku gospodarevu želju bolje i brže „nego konji na trkama“, da i u snu mora biti svjestan svog podređenog, ropskog položaja, dotle se Držićev Munuo javlja u nadređenoj poziciji arbitra koji osuđuje mane bogatog svijeta: „Služit gospodaru namuranu dvojica je fatiga, er se služi njemu i njegovoj mahnitosti“.³⁴

Odnos Grube i Kamila takođe predstavlja novinu u tom smislu da je iz njega vidljiva verbalna ravnopravnost slugu i gospodara.³⁵ Dodijelivši slugama jednako „pravo glasa“ kao i gospodarima, Držić je jasno iskazao svoje simpatije. Postavlja se pitanje – da li takav stav predstavlja plautovsko nasljeđe (i Plautove simpatije su na strani robova) ili modifikovani refleks piščeve ideološke projekcije u kojoj sluge i pučane treba saslušati jer imaju šta da kažu.³⁶ Bilo kako bilo, oni u tome Držićevom djelu imaju sasvim posebno mjesto, iako ne izbijaju u prvi plan kao sluge iz *Dunda Maroja*. Oni su neizostavne karike u konstituisanju Skupovog lika (i dubrovačke sredine) kao glavnog aktera radnje, u skladu sa žanrovskim zahtjevima komedije karaktera. Istovremeno, oni su glavni nosioci intrige čija dosjetljivost spašava ljubav Kamila i Andrijane. Njih karakteriše i optimistički životni stav, i taj dionizijs-

³⁴ Ibidem, str. 150.

³⁵ O tome dobro svjedoči primjer iz osmog prizora prvog čina:

Kamilo: „Grube, srce nas boli od slatka“.

Gruba: „Tot vam, a vi pomanje zaharom se davite. Da’ to! Imaš li?”

Kamilo: „Imam, na!“

Gruba: „Što si mi dao? Lakomca, dva mijendeoka mi je dao! Spore si ti ruke, - sporo vazda davao i na tebe plakali!“ – Ibidem, str. 145.

³⁶ Držićev pokušaj rušenja vlade „ludih nakaza“ i realizacija demokratske ideje o ravnopravnosti vlastele i pučana, vjerovatno je uticao na njegovu iznenadnu smrt 1567. godine.

ki *élan vital* je glavna pokretačka snaga te komedije. U isto vrijeme on je u suprotnosti s pesimizmom mladih vlastelina, što čini kontrast.

Posebno je zanimljiv međusobni odnos slugu i robova u Držićevom i Plautovom djelu, kao i razlike koje iz tih odnosa proističu, a ispoljavaju se na stilskom planu, o čemu će biti riječi nešto kasnije. Nasuprot Antraksovim „suvim“ zahtjevima za izvršavanje obaveza u vezi s gozbom koja tek predstoji – da se očisti riba, očerupa živina, donese testija i slično, Pasimaha zamišlja da je kapetan vojske koja ide u osvajanje tvrđave: „Tara tara tan! Ništo nam ne manjka neg tambur da je ežerčit pravi. Trunfanca! Ovo je vojska u koju svak dobrovoljno na sodu ide. Ovoj se vojsci kaštjeli svi pridaju, od ovake je vojske kapetan blažen er vazda viktoriju ima, s ključa svaki trči, - blaženi tko nas može primit. Drijemalu, mahni bandijerom da se ova fortica pridaje“.³⁷ Dalje, on poručuje Drijemalu koji mu se u toj igri pridružuje: „Reci gori: 'Kapetan ide, poklonite se!' Da dadu ključa od municijoni – od drva, od ulja, a kuhinju hoćemo za nas“.³⁸ U kasnijem razgovoru tih likova s Varivom i Skupom prisutno je takođe preplitanje realnog i fiktivnog.

IV

Sve definicije komičkog ističu kontrast. Marin Držić je kontrastirao svoje likove po plautovskom principu, tako da imamo gotovo identične opozitne parove: Skup – Variva (Euklion – Stafila), Skup – Zlati Kum (Euklion – Megador), Skup – Kamilo (Euklion – Likonid) itd. Dalje kontraste treba tražiti u suprotstavljanju mladosti i starosti, ljubavi i interesa, naprednog i konzervativnog...

Takođe, Držić je kontrastirao funkcionalne i nefunkcionalne prizore, čime je držao budnom pažnju gledalaca, smjenjujući elemente bitne za samo dramsko razrješenje sa onim koji u tom smislu nijesu igrali bitnu ulogu, ali su komediji davali životnost. Na taj način se smjenjivala uzbuđenost i smirenost zbivanja. Jedan od najznačajnijih kontrasta svakako predstavlja povod da se prikaže tadašnja realnost i, u skladu s tim, u određenim prizorima Skup biva potisnut u drugi plan. Takav postupak vidljiv je već od prve scene u kojoj se ne pojavljuje glavni lik, kao kod Plauta, već sluškinje iz čijeg razgovora saznajemo osnovnu crtu Skupovog karaktera, ali i problem starosno neharmoničnih brakova koji su tada postojali u Dubrovniku.

Konfrontiranjem Skupa i okoline konstituišu se te dvije predmetnosti jedna prema drugoj, ali i same prema sebi. Ipak, treba primijetiti da iako je to

³⁷ Marin Držić: *Novela od Stanca/ Tirena/ Skup/ Dundo Maroje*, Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1962, str. 162.

³⁸ *Ibidem*

komedija karaktera u kojoj bi sve moralo biti podređeno oblikovanju glavnog junaka – u njegovom modelovanju nema bitnih pomaka od slike date na početku. Konstituisanje dubrovačke sredine, naprotiv, može se porediti sa mozaikom kojem se dodaje dio po dio, i koji u svakom novom prizoru biva sve bogatiji. Takođe, pažnja se premješta s jednog opozicionog para na drugi, bilo da su u pitanju likovi ili društvene pojave. Držićeva slobodna, nadovezujuća kompozicija čini pojedine djelove samostalnijim na štetu dramskog sklopa. Međutim, upravo u njima autorov talenat najviše dolazi do izražaja, i u njima se nalazi jedna od glavnih vrijednosti Držićevog djela. (Kada se sve to uzme u obzir, Plautovo ostvarenje vidi se kao pregnantnije, dok je Držićevo životnije).

Pa ipak, pojava o kojoj je riječ u isto vrijeme predstavlja i slabost piščevog dramskog postupka koji se na kraju svodi na zabavno smjenjivanje događaja i njihovih kombinacija. To je jedan od razloga što u Držićevom djelu ne možemo naći produbljen psihološki portret. Razlog tome može se tražiti i u zahtjevu eruditne komedije za tipičnim likovima u tipičnim situacijama. Zadržavanje tipskog čini, s jedne strane, poštovanje određenih poetičkih zahtjeva toga doba (starac mora biti ozbiljan, djevojka čedna, mladić može biti nepromišljen, sluga lukav, majka ne smije biti „lakog“ ponašanja...), ali i prilagođavanje moralu dubrovačke renesansne sredine. Iz svega toga zaključujemo mnogo o refleksima toga doba u Držićevom djelu, ali i o komediografskoj vještini toga velikana.

Pored toliko komičkih elemenata naslijeđenih od Plauta, postavlja se pitanje – šta je to novo u Držićevoj komici? Osim komičkih digresija koje usporavaju razrješenje, a za koje je pisac inspiraciju nalazio u svakodnevicu, novitet treba tražiti ne u situacionoj komici, skoro do kraja preuzetoj, već u jezičkoj, što čini jedno od glavnih obilježja Držićevog djela. U tom smislu treba ispitati prirodu Držićevog dijaloga i način na koji ga vodi.

Držićev dijalog predstavlja neobičan spoj Menandrovog i Plautovog dijaloga. Od prvog je naslijedio prirodnost i neusiljenost, a od drugog oštroumnost u „nadgornjavanju“ i sklonost kalamburima. Varon je smatrao da je komika riječi najbolje bila sprovedena u Plautovom djelu (bilo je komediografa boljih u vođenju radnje i slikanju karaktera, ali i u komici riječi on je bio nenadmašan). Takođe, renesansna publika je iz istog razloga cijenila i Držića. U čemu se razlikuju ta dva majstora komičke riječi? Držić ne kombinuje kao Plaut jezik poezije, pravnih formula i ulice. Neki od tih elemenata zastupljeni su u izvjesnoj mjeri, ali je njihovo pojavljivanje funkcionalno povezano s karakterizacijom likova govorom – kao jednom od najznačajnijih odrednica renesansne poetike. Drugačije govori Kamilo, kad kojeg se u izrazu osjeća nešto od petrarkističkog duha, a drugačije Gruba ili Munuo, kojima je takav način izražavanja stran.

U Držićevom djelu vidljivo je „razračunavanje“ zrele renesanse sa svojim počecima, oličenim u petrarkističkoj poeziji. Tako Gruba kaže: „Brižna, svi ovi ki dunižaju govore 'Jao!' i umiru, a živi su. Sjetni, što vam je ter uzdišete?“³⁹ Istovremeno, to je i konfrontiranje logike seljačkog svijeta s ljubavnim idealima mladih vlastelina, koji su našli svoju potvrdu u izjavama tipa: „Ja sam lje nje, ne mogu neg nje biti i nje mrem, a pravo bi da nje živem“.⁴⁰ Takvo ironično razračunavanje s petrarkističkom retorikom pokazatelj je da je to retorika „prohujalih vremena“. Nasuprot njoj stoji pučko rezonovanje koje uzima racionalnost, a ne zanos, za svoj osnovni životni princip. To takođe predstavlja kontrast, neophodan kada je u pitanju komika. Važnost karakterizacije likova govorom (da mladić mora govoriti kao mladić, a starac kao starac) ističe još Horacije u svojoj *Poslanici Pizonima*.

U funkciji karakterizacije likova javljaju se i imena u kojima je sadržana neka od njihovih dominantnih osobina, pri čemu ona istovremeno predstavljaju i jedan od izvora komičkog. Tako je Skupu sve skupo, Variva vječito vari (kuva), Munuo će munuti (ugrabit) sve što mu dođe pod ruku, Pasihmaha (grč. *pas* – svako, *maho*, *mai* – boriti se) je spremna da se posvađa sa svakim, a Drijemalo da odspava bilo kad i bilo gdje.

Najčešće se ta imena javljaju u igri riječi koja takođe predstavlja jedan od izvora komičnog u Držićevu teatru. Tako Gruba govori Varivi o njenom životu uz gospodara kakav je Skup: „Prava si Variva koja pakao š njime variš“,⁴¹ a Munuo sam sebi našavši blago: „Munuo, ti si munuo, bježi da se vješala tobom ne munu!“⁴² Iz takvih i sličnih primjera vidi se Držićevo majstorstvo u oblikovanju jezika kojim se služio.⁴³ Njegova zasluga je utoliko veća, jer se on može smatrati rodonačelnikom scenskog jezika na ovim prostorima. U stvaranju sasvim novog izraza za novi žanr, nije se mogao u potpunosti osloniti na tradiciju koja mu je prethodila. Zato je trebalo tražiti drugačije puteve za ekspresiju dramskog sadržaja i forme. I Držić ih je našao tamo gdje se najmanje moglo očekivati – u svakodnevnom.

³⁹ Ibidem, str. 145.

⁴⁰ Ibidem, str. 155.

⁴¹ Ibidem, str. 139.

⁴² Ibidem, str. 170.

⁴³ Ponovno interesovanje za antiku u doba renesanse pozitivno je uticalo na razvoj filologije, tako da se njome bavio gotovo svako ko je bio zainteresovan za književni rad. Držićeva preokupacija filologijom vjerovatno je bila usputna, kao i veći dio njegovog obrazovanja, te u tom smislu ne možemo govoriti o njegovom sistematskom bavljenju pitanjima jezika. Ali, implicitno, jezik njegovog djela nam sugerise da je, živeći u ono vrijeme, morao doći do nekih znanja iz te oblasti.

V

Korišćenje efektom razgovornog jezika⁴⁴ samo po sebi nije bilo dovoljno da obezbijedi umjetnički kvalitet djela. I taj jezik je, kao sirova građa, morao proći kroz Držićevu kreativnu preradu. U tom procesu on ga je, u okviru karakterizacije likova, obogatio dijalekatskim elementima, najčešće u vidu upitne zamjenice *ča*, vokalnog – *l* na kraju participa perfekta (odnosno današnjeg radnog glagolskog pridjeva), prezenta 1. lica jednine na – *u* (*viđu*), izrazima tipa *živ mi ti* i njihove skraćene varijante *žint*, i tome slično. Korišćenje pomenutih elemenata, kao i korišćenje žargona, predstavlja ispunjavanje zahtjeva realističnosti, a u isto vrijeme doprinosi povećanoj ekspresivnosti jezičkog izraza.

Istu funkciju imaju i poslovice koje u tome djelu i nijesu tako brojne kao npr. u *Dundu Maroju*. Jedna od rijetkih je ona koju izriče Munuo, želeći da utješi očajnog Kamila: „Svemu je remedijo neg samoj smrti“. ⁴⁵ Dalje, italijanizmi (*skapulati*, *tezoro*, *malicija*, *sikuro*, *kontent*, *krudeli*, *kašteli*, *forteca*...) imaju sličan efekat intenziviranja izraza i doživljaja zvučnosti jezika i dočaranog svijeta.

Realističnosti i živopisnosti izraza doprinosi i spontanost dijaloga, odranije primijećena kod Držića, kao jedna od vrijednosti njegovog djela koja čini da se on uglavnom zbog toga doima kao improvizacija. ⁴⁶ Prije će biti da je u pitanju privid improvizacije u kojoj svaki elemenat ima svoje mjesto u sistemu, ali se takva organizacija ne osjeća kao artificijelna i iskonstruisana. Konkretni primjer za to imamo u promjeni forme umetanjem stihovanih pasaža, koji se ne doimaju neprirodnim iako poezija, sama po sebi, ne spada u sredstva svakodnevnog opštenja. U odnosu na to gdje se javljaju, ko ih izgovara i u kakvim prilikama, pomenuti umeci gradskih, pučkih i folklornih pjesama djeluju kao logičan nastavak izraza koji im je prethodio, a u isto vrijeme ga snažno poentiraju.

⁴⁴ Tvrtko Čubelić s pravom ističe da je Držićevo napuštanje pisanog jezika književne tradicije pogrešno smatrano prelaskom na svakodnevni razgovorni jezik: „Kao što jezik u narodnim dramskim izvedbama nije svakodnevni, s trga i pijaca, nego posebno razgrađeni u slobodnijem tonu i rječniku koji samo podsjeća na neke elemente dnevnog, govornog jezika, tako je i Držićev scenski jezik daleko od toga da bude jezik dubrovačke pijace“. („Narodna teatrologija u komedijografiji Marina Držića“, u zborniku radova: *Marin Držić*, Matica hrvatska, Zagreb, 1969, str. 343–344)

⁴⁵ Marin Držić: *Novela od Stanca/ Tirenca/ Skup/ Dundo Maroje*, Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1962, str. 155.

⁴⁶ Donekle je i sam Držić tome doprinio ističući u prologu *Dunda Maroja* kako je komedija nastala: „Šes Pometnika u šes dana ju su žđeli i sklopili“ – Ibidem, str. 195.

Pasažima na koje se ovdje misli, naravno, postižu se i komički efekti, a promjena intonacije sama po sebi doprinosi razbijanju monotonije, o čemu govore sljedeći primjeri:

„Vari, Vare, pakao vari!
S mladijem mladi
s starijem stari!
Da' mi mlade,
ne hajem glade;
ako me je mlad ubio,
ali mi je, brajo, mio...“⁴⁷

ili

„Reče Daša:
Bit ću vaša
ako uzbude
dobra paša!“⁴⁸

Ima slučajeva kada njihovu komiku više određuje kontekst u okviru kojeg se javljaju, nego njihovo značenje samo po sebi. Te „pjesme“ istovremeno imaju udio i u karakterizaciji likova, jer govore o pučkom porijeklu onoga ko ih izgovara. U Držićevom djelu to je Gruba. Zašto se baš njoj pridružuju ti stihovi? I tu odgovor treba tražiti u karakterizaciji – svakako je prirodnije i uvjerljivije da takve stihove izgovara mlada, živahna djevojka iz naroda koja zna i da se dopadne i da se odbrani, nego na primjer Zlati Kum ili Dobre, jer se to ne bi uklapalo u njihov psihološki profil.

Zvučnost predstavlja jedan od najvećih kvaliteta Držićeva jezika, što i nije za čuđenje kada se uzme u obzir njegovo izuzetno muzičko obrazovanje (savremenici ističu da je znao da svira gotovo svaki instrument). Pomenuta zvučnost posebno dolazi do izražaja kada se govori o hrani (izgleda da je „nutricionističko“ područje posebno bilo inspirativno za Držića, o čemu svjedoči i Pometov monolog o bogatoj trpezi). Učestalo aliteraciono ponavljanje glasa *r* primjećuje se u razgovoru Grube i Munua koji je nagovara da pođe za njega:

Munuo: „Kako malo zlaca u bunbaćicu bih te hranio!“

Gruba: „Ava, ja mnjah da bi me dušmanskijem priklami hranio. Ah, oni makaruli što dumne čine!... Hoć mi dat priganice ali kuljena potprigana i mavasije?... Vuhvence to govoriš, pak bi me britvom hranio...“⁴⁹

⁴⁷ Ibidem, str. 141.

⁴⁸ Ibidem, str. 174.

⁴⁹ Ibidem.

Kada se uporedi jezik Držićev s jezikom drugog velikana dubrovačke književnosti – Ivana Gundulića, primjećujemo da su obojica veoma dobro ovladali vještinom „kroćenja“ jezičkog materijala. Ipak, Držiću treba odati veće priznanje, jer je on zatekao u povoju tadašnji jezik komediografskog žanra i bio je prinuđen ne samo da ga prilagođava svom talentu, već da ga stvara. Nasuprot njemu, Gundulić se pojavio u epohi već formiranog književnog jezika koji su izgradili njegovi prethodnici. Iz gore navedenih primjera možemo primijetiti ne samo jezički materijal, već i ono što se u njemu i sa njim javlja u domenu značenja, odnosno svijeta prikazanih predmetnosti, kao odraz prilika toga doba. Iako je Držić tome posvetio veliki dio svoje komedije, čak mnogo veći nego što je to žanrovski propisivala komedija karaktera, i kod Plauta se može naći nešto od refleksa antičkih vremena.⁵⁰ U tom smislu možemo primijetiti da je Držić mnogo angažovaniji od Plauta koji tek dotiče neke teme, i da bi se na njegov književni rad mogle primijetiti one riječi koje će vjekovima kasnije iznijeti Žan Pol Sartr, govoreći o problemu angažovanosti: „Govoriti znači delovati: svaka stvar koja se imenuje nije više sasvim ista, ona je izgubila svoju nevinost. Ako date ime ponašanju nekog pojedinca, vi mu ga otkrivajte: on vidi sebe“.⁵¹

Iz tih neslaganja proizilazi da se organizacija prostora i vremena u Držićevom, odnosno Plautovom djelu, tj. hronotop, bitno razlikuju. Rim u trećem vijeku prije Hrista djeluje blijedo u odnosu na sliku renesansnog Dubrovnika koje je Držićevim razgranatim postupkom osvijetljavan sa svih strana. Kao takav, on daje potpuniji utisak, življu sliku i dublji doživljaj.

U onim segmentima svoga djela gdje je sasvim nov, Držić je dao izuzetne domete. Ali, ne treba tu vrstu kvaliteta vezivati isključivo za originalnost i novitet. I u onim naslijeđenim elementima znao je Držić ponuditi drugačije, bolje i pregnantnije rješenje od Plauta. Jedan od takvih primjera je motivacioni sistem koji je čvršće građen kod Držića, sa jačim uzročno-posljedičnim vezama,

⁵⁰ To su uglavnom opisi tadašnjeg načina života i potreba „prosječnog“ Rimljanina: „... Dela sad da mi daš purpur, i zlatan nakit, i robinje, mazge, mazgare, pratioce, dečake što nose poštu, da mi kupiš kola da ne idem peške... Kudgod se okreneš, u svakoj kući ima više kola negoli u selu kad su poljski radovi... Tu su ti pralje, pa kujundžije, pa zlatari, platnari, obučari, papudžije... tkači, krojači, bojadžije...“ (Tit Makcije Plaut: *Odabrane komedije*, SKZ, Beograd, 1923, (preveo s latinskog jezika Veselin Čajkanović), str. 19. Međutim, prisutan je i kritički odnos prema tim istim pojavama, što nam govori da Plaut nije u potpunosti ignorisao društvene probleme svoga doba. Tako Megador kaže: „Ja, hvala bogovima i našim starima, imam koliko mi treba, i ne tražim ni veliko gospodstvo, ni paradu, ni mastan miraz, niti mi treba trka i vika sa svadbi, ni sva moguća kola i skupocene haljine, koje samo mogu samo da upropaste čoveka“. – (Tit Makcije Plaut: *Odabrane komedije*, SKZ, Beograd, 1923, (preveo s latinskog jezika Veselin Čajkanović), str. 6).

⁵¹ Žan Pol Sartr: „Šta je to literatura“, u knjizi: Žan Pol Sartr: *O književnosti i piscima*, prevod i napomene Frida Filipović, Kultura, Beograd, 1962, str. 35.

u čemu treba tražiti pozitivan ishod Držićevog umjetničkog istrajavanja nad zahtjevom realističnosti. Primjera radi, to je očigledno iz one situacije koja spada u naslijeđeni plautovski materijal zapleta i razrješenja – i Zlati Kum i Megador odustaju od ženidbe, ali je motivacija njihovih postupaka različita. Dok se pretpostavlja da će Megador iz ljubavi prema sestriću ustupiti svoju buduću nevjestu, dotle Zlati Kum sam „diže ruke“ od vjenčanja, uvrijeđen istjerivanjem svojih slugu iz Skupove kuće, što predstavlja i uvredu njegovog vlasteoskog autoriteta.

U onom što je naslijeđeno, Držić je znao i pružiti uvjerljiva psihološka poniranja u duševnu buru glavnog junaka, iako ne možemo reći da su psihološki portreti njegova „specijalnost“, jer je svojim likovima davao više obrise jarkih boja nego tanana sjenčenja i prelaz jedne nijanse u drugu. O tome nam svjedoči jedan od Skupovih monologa: „Ja ne znam što ću, ja nijesam sikur s ovom čeljadi, ja sam nevoljan čovjek. Ne imaš zlato – zlo! Imaš li ga na ovi način – zlo i gore! Otkle ovo tezero nađoh, meni se mir izgubi, san me se odvrže, misli me obujmiše, sva zla na mene napadoše, i ne čekam drugo od njega neg dame tkogodi pri njem zakolje. Otkrit ga ne smijem, tajat ga je muka pakljena. A za moje zlo draže mi je neg duša!“⁵² Kombinovanjem tautologije, asindetona i svedene forme po uzoru na sentence i poslovice, Držić sa sigurnošću prikazuje möre dojučerašnjeg siromaha, koji je nakon iznenadnog otkrića izgubio duševni mir, čime obogaćuje izraz i daju mu snagu emocije.

Mane, naravno, postoje i u onim djelovima Držićevog ostvarenja u kojima je ponudio sasvim nova rješenja, za Plauta nekarakteristična, kao što su brojni prizori i epizode sasvim nefunkcionalni po krajnji ishod radnje. Oni doprinose boljem osvjjetljavanju društvenog konteksta u okviru kojeg egzistiraju, ali ne i razrješenju. S druge strane, ti isti elementi gotovo da imaju funkciju retardacionih sekvenci, što može izgledati vrlo neobično kada se zna da je upravo retardacija bila jedan od kriterijuma distingviranja dramskog od epskog. Korišćenjem ovih sredstava za odlaganje napetosti (koja je gotovo uvijek u vezi sa razrješenjem), Držić se približio tehnici epskog pričanja i na taj način još jednom potvrdio da je duh velikih stvaralaca nemoguće ograničiti na jednu formu koja se lako svrstava u tačno određenu kategoriju.

Takvoj recepciji Držića doprinosi i bogatstvo njegovog stila, što se najbolje primjećuje direktnim konfrontiranjem sa Plautovom jednostavnošću izraza. Iz primjera koji slijede daje se primijetiti kako se kombinovanjem gotovo istih elemenata dobijaju različiti krajnji produkti:

⁵² Marin Držić: *Novela od Stanca/ Tirena/ Skup/ Dundo Maroje*, Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1962, str. 143.

Plaut (Eunomija): „Veruj mi, brate, da ovo što ti govorim, govorim ti samo kao sestra, u tvom interesu. Ja znam da se od nas, žena, zbog naše brbljivosti, ceo svet otresa. Svega, kažu, ima na svetu, osim mutave žene.... Ali, pomisli, brate, da ja imam samo tebe i ti samo mene, i da jedno drugom otvoreno treba da kažemo sve što nam je na srcu. Zbog toga sam te i izazvala ovako nasamo, da porazgovaram sa tobom o nečemu što se tiče tebe“.⁵³

Držić (Dobre): „Zlato, moje zlato, razlog je da sestra bratu uspomene što je razlog. Dobro je da mi žene scijenjene smo zamalo u stvoru, i da ne imamo pamet mušku ma djetinjsku, koja se kako i slaba grana, na svaki svjet obrće, ili lud ili mudar, i prije na lud neg na mudar; ništa ne manje ljubav ku ja nosim momu bracu, mudru me čini da mu uspomenem što je razlog i što čini za tebe. I zato sam se dijelila iz kuće da ti slobodnije ovdi gdje nije nikoga uspomenem što me je sveti duh nadahnuo da ti uspomenem er od kućnje čeljadi ne smiješ riječ pošaptat da ne prisluškuju; hoće sve znat, i što nije, pak svakomu pripovijedat“.⁵⁴

I Eunomija i Dobre prave uvod da spomenu ženidbu Megadoru, odnosno Zlatom Kumu. Potezanje istih argumenata i razloga kao što su: isticanje rodbinske veze i krvne bliskosti, ukazivanje na ženske mane, insistiranje na snazi sestrinskih osjećanja, želja da razgovaraju sami – ne čini ova dva iskaza sličnim. Iako im je veliki broj elemenata zajednički, oni se u znatnoj mjeri razlikuju i to se prvenstveno odnosi na Držićeva dodavanja i „dopisivanja“. Dok Plaut kao glavnu žensku manu ističe brbljivost, po Držićevom mišljenju to je dječija pamet, čiju kvalifikaciju proširuje daljim poređenjem da se „kako i slaba grana, na svaki svjet obrće, ili lud ili mudar, i prije na lud neg na mudar“. Ali u Držićevoj interpretaciji, taj se nedostatak dâ prevazići ljubavlju prema bližnjem i nadahnućem Svetog duha (na scenu stupa religiozni momci!), dok se kod Plauta sve zadržava samo na konstataciji da „svega... ima na svet, osim mutave žene“. Dalje, insistiranje da se razgovor vodi u privatnosti, bez prisustva trećeg lica, Plaut motiviše ozbiljnošću teme, a Držić željom da se zaštite od znatiželje slugu i na taj način spriječe dalje širenje sadržine vođenog razgovora. Na ovaj način – usputnim iskazima, koji se naizgled doimaju suvišnim – gradi se i dograđuje slika Dubrovnika i ljudi u njemu. Na primjeru ova dva kratka izvoda vidljiva je bujnost Držićeva izraza koji je sav u nadgradnji „kostura“ Plautove priče.

Pomenuta nadgradnja se više očituje na mikro nego na makro planu, više iz ekpresivnih elemenata nego iz krajnje cjelovite slike, što je vidljivo i pri

⁵³ Tit Makcije Plaut: *Odabrane komedije*, SKZ, Beograd, 1923, (preveo s latinskog jezika Veselin Čajkanović), str. 5.

⁵⁴ Marin Držić: *Novela od Stanca/ Tiren/ Skup/ Dundo Maroje*, Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1962, str. 147.

analizi poređenja. Nasuprot Držićevim slikovitim i razgranatim poredbenim korelatima, kao u prethodnom primjeru, Plautove karakteriše jednostavnost, ali i pojačavanje osnovnog tona, kao u primjeru tipa: „... Da očupaš toga petla, ali da bude čistiji nego glumac kada se obrije“.⁵⁵

Rimska književnost sa Plautom nedvosmisleno se javlja i djeluje kao pojavni oblik jedne velike tradicije. Renesansa i Marin Držić u njoj imaju formu i značenje druge velike tradicije. Koliko god se razlikovali, a razlikuju se po mnogo čemu, u detaljima i kao cjeline, sa stanovišta međusobnih relacija krugovi ovih dviju velikih tradicija nalaze se u složenom odnosu nagovještaja i otkrivanja, što će dovesti do uspostavljanja kontinuiteta primarnih tokova evropske civilizacije.

Držić je svoje djelo gradio oslanjajući se na poetičke norme renesanse. Teško je otkriti izvore njegove poetike i načine na koje je dolazio do osnovnih principa za kojima se povodio oblikujući svoje djelo. Ako se izuzmu najpoznatiji spisi Horacija, Cicerona, Elija Donata i drugih teoretičara i gramatičara koje je upoznao zahvaljujući Iliji Crijeviću, jednom od najobrazovanijih ljudi svoga vremena, Držić je formirao svoje poetičke stavove više iz kontakata sa ljudima, pohađajući školu života iz koje je najbolje učio.

Taj velikan renesansne komedigrafije pokazuje smisao za prevazilaženje ranijih sadržaja, što je vidljivo iz načina na koji transformiše postojeću književnu građu ili, kako kaže Mihailo Pantić: „... Držić je... postupao kao pčela koja sa raznih cvetova slobodno pribira sokove od kojih posle treba da radom njenih organa nastanu vosak i med“.⁵⁶ Iz toga proizilaze i neke bitne crte Držićevog dramskog postupka koji karakterišu stalni kontrapunkti: dijalog – monolog, poezija – proza, *Skup* – kontekst, realno – fiktivno, uzbuđenost – smirenost... Slično tome, po principu kontrasta možemo posmatrati i osnovne razlike između Držićevog i Plautovog ostvarenja o kojem je ovdje riječ: poezija – proza, jednostavnost kompozicije – strukturna razućenost, lapidarna artikulacija – bogata dikcija, funkcionalnost svih primarnih motiva – nefunkcionalnost mnoštva epizoda... Iako se Držićevom stvaralačkom postupku mogu staviti određene zamjerke u vidu pretjerane opširnosti, dugih monologa, odsustva dramaturške centripetalnosti itd, ipak je u pitanju raskošan talenat koji je, omeđen umjetničkim konvencijama sa svih strana, uspio progovoriti vlastitim glasom.

⁵⁵ Tit Makcije Plaut: *Odabrane komedije*, SKZ, Beograd, 1923, (preveo s latinskog jezika Veselin Čajkanović), str. 15.

⁵⁶ Mihailo Pantić: „Poetika Marina Držića“, u knjizi: *Iz književne prošlosti*, SKZ, Beograd, 1978, str. 29.

Vrijednosti Držića možemo tražiti i u novom i u preuzetom, jer ih objedinjava kvalitet njegovog umjetničkog izraza i interpretacije. Poznato je da se Držićeva koncepcija umjetnosti kretala između (platonovske) poezije kao nadahnuća i (aristotelovske) poezije kao umijeća, od opštenja sa Bogom preko hartije do korišćenja uobičajenih sredstava koje je propisivala antička retorika – i to s pravom, kada se uzme u obzir da njegovo književno djelo odiše i talentom i vještinom kod kojih, kako bi rekao Horacije, „jedno potpomaže drugo i prava saradnja ih veže“. Takođe, činjenica da je i u naslijeđenom bio svoj svrstava ga u onu kategoriju umjetnika-kometa koji se rijetko rađaju, vjekovima iščekuju, kratko žive, a čiji lik zadugo ostaje u odsjaju čitalačkog oka.

Literatura

Primarna:

- Tit Makcije Plaut: *Odabrane komedije*, SKZ, Beograd, 1923, (preveo s latinskog jezika Veselin Čajkanović)
- Marin Držić: *Novela od Stanca/ Tirena/ Skup/ Dundo Maroje*, edicija PSHK, Zora – Matica hrvatska, Zagreb, 1962.

Sekundarna:

- Branko Dreher Vodnik: *Povijest hrvatske književnosti I*, Matica hrvatska, Zagreb, 1913.
- Franjo Švelec: *Komički teatar Marina Držića*, Matica hrvatska, Zagreb, 1968.
- I. M. Tronski: *Istorija antičke književnosti*, Narodna knjiga, Beograd, 1952, (preveli: Miroslav Marković i Bogdan Stefanović)
- *Marin Držić (zbornik radova)*, SKZ, Beograd, 1958.
- Marin Franičević/ Franjo Švelec/ Rafo Bogišić: *Povijest hrvatske književnosti III*, Liber – Mladost, Zagreb, 1975.
- Mihovil Kombol: *Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb, 1945.
- Milan Budimir/ Miron Flašar: *Pregled rimske književnosti*, Zavod za izdavanje udžbenika NR Srbije, Beograd, 1963.
- Milan Ratković: „Marin Držić“, predgovor knjizi: *Marin Držić*, edicija PSHK, Zora – Matica hrvatska, Zagreb, 1962.
- Miroslav Pantić: „Poetika Marina Držića“, u knjizi: *Iz književne prošlosti*, SKZ, Beograd, 1978.
- Petar Milosavljević: *Teorija književnosti*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1997.
- *Rečnik književnih termina* (II izdanje), Romanov, Banja Luka, 2001.
- T. S. Eliot: *Izabrani tekstovi*, prevela Milica Mihailović, Prosveta, Beograd, 1963.

- Vilijam Šekspir: *Timon Atinjanin*, BIGZ, Narodna knjiga, Rad, Nolit, Beograd, 1978.
- *Zbornik o Marinu Držiću*, Matica hrvatska, Zagreb, 1969.
- Zdenko Lešić: *Teorija drame kroz stoljeća I*, Svjetlost, Sarajevo, 1977.
- Žan Pol Sartr: *O književnosti i piscima*, prevod i napomene Frida Filipović, Kultura, Beograd, 1962.

Svetlana KALEZIĆ-RADONJIĆ

THE MISER BY DRŽIĆ VERSUS AULULARIA BY PLAUTUS

Meeting the basic criterion of character comedy dealing with “typical characters in typical situations”, Držić and Plautus have numerous similarities especially personalized in the subject core of their writings. However, despite of much reliance on Plautus, highlighted by Držić himself in the prologue of *The Miser*, differences between their varieties are more evident, starting from form of expression (in narrative and in verse) to those elements which seem to be very similar. Although both comedies are divided into 5 acts, disposition of elements is different in them, which can be seen by comparing their introduction and expositions - the simplicity of Plautus in composition is replaced by richness of Držić’s dramaturgy. It is also obvious from many characters which influenced change of inner comedy technique. Držić’s drama method is characterised by continual counterpoints: dialogue - monologue, poetry - narrative, *The Miser* - context, the realistic - the fictional, excitement - calmness etc. Similarly, by principle of contrast, basic differences between Plautus’s *Aulularia* and Držić’s *The Miser* may be observed: poetry - narrative, simplicity of composition - structural complexity, lapidary articulation - rich diction, functionality of all primary motifs - dysfunction of abundance of episodes... Briefly, influences are evident and undeniable, but free relation with the original and treatment of an already typical topic witness that Držić’s exuberant expression upgrades Plautus’s story skeleton.

Key words: *intertextuality, composition, (dys)functional, social context, dramaturgical simplicity, dramaturgical grandeur, inner comedy technique...*