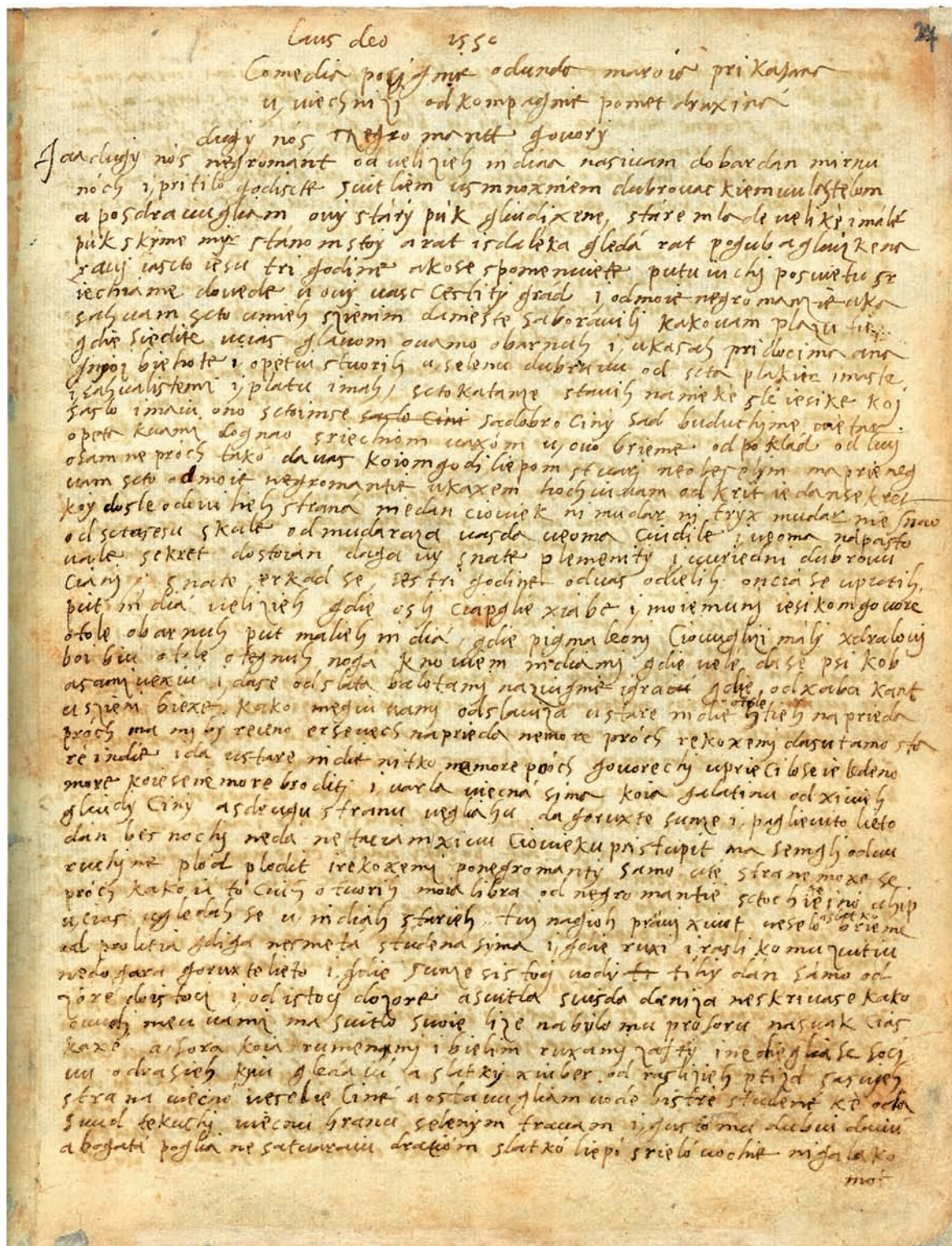




Karta Rima Sebastiani Münstera, 1549.

poklada, logično je da ona nije mogla biti izvedena 1550. jer su te godine poklade trajale do 19. II. te završile prije nego što je jubilarna godina počela. Zbog toga datum praižvedbe *Dunda Maroja* treba tražiti u pokladama 1551. Spomen 1550. na izvornom rukopisu vjerojatno označuje vrijeme kad je autor dramu započeo pisati. Osim toga, u tekstu se komedije spominje kako su u Dubrovniku »ovo minuto godište bile velike nemoći«, a to se može odnositi jedino na 1550, kada je u Dubrovniku bila epidemija od koje je umrlo 500 osoba. Praižvedba *Dunda Maroja* bila je o pokladama 1551, a kako su one te godine trajale od 6. I. do 10. II., dan izvedbe vjerojatno je bio u subotu 8. II., koji dan nakon blagdana Svetoga Vlaha, i to zato što su dubr. vlasti upravo u tim posljednjim danima karnevala dopuštale maskiranje i javno prikazivanje kaz. predstava, dok je u svim drugim pokladnim danima maškaranje bilo strogo kažnjavano. U vezi s pisanjem komedije Držić nudi i konkretan podatak: »I ne scijen'te da se je vele truda, ulja, knjige i ingvasta oko ove komedije stratilo: šes pometnika u šes dana ju su zdeli i sklopili«. Ta bi tvrdnja mogla značiti da je riječ o kolektivnom autorskom poslu, u kojem su sudjelovali i glumci. U Vijećnici su se sred. XVI. st. i prije praižvedbe *Dunda Maroja* održavale kaz. pred-

stave ali i javni razgovori o teol. temama. Dubrovačke su vlasti 10. IV. 1554. posebnom odlukom zabranile izvođenje bilo kakvih predstava i javnih nastupa u grad. Vijećnici. Iako je teško posumnjati u vjerodostojnost podatka da je *Dundo Maroje* izveden u Vijećnici, negromant Dugi Nos na početku komedije o scenskom mjestu na kojem se prikazuje predstava doslovno kaže: »Scijenim da niste zaboravili kako vam Placu, tu gdje sjedite, u čas glavom ovamo obrnuh i ukazah prid očima, a na njoj bijehote; i opet ju stvorih u zelenu dubravu, od šta plakijer imaste«. Aluzija da se prethodna Držićeva komedija *Pomet* odigrala na Placi, dakle negdje između katedrale i palače Sponza, i da je upravo to bilo *tu gdje sjedite* zbunjujuća je. Naime, na jedno scensko mjesto upućuje tekst sam, a na drugo prepisivačev podatak na rukopisu. Predstave su na Placi mogle biti izvođene najvjerojatnije ispred Kneževa dvora, ili Prid Dvorom, kako se tada govorilo. Spomen toga drugog prostora, dakle ne više Vijećnice, nije ipak izrečen bez temelja. Kaz. predstave u to su se doba često izvodile i Prid Dvorom. Vjerojatno se taj negroman-tov navod odnosi na neku od ponovljenih izvedaba, uz koju je bila fiksirana sačuvana verzija teksta komedije, ili je možda u spomenu Place riječ o Držićevoj prvotnoj zamisli da se predsta-



Početak Dunda Maroja, Rešetarov rukopis (Stracci di prose e di versi, tolti dalle Comedie di Marino Darfich, l. 27r, Prag, Národní knihovna České republiky – Slovanská knihovna, T 4117 /J 7127/)

va izvede na otvorenom, ali se to zbog lošeg vremena ili kakva drugog razloga nije moglo ostvariti. Zna se da je upravo Prid Dvorom na otvorenom prostoru 1526. jedna plemićka družina dobila dozvolu da pod maskama izvede neku komediju. Na istom je mjestu 1546. bilo izvedeno Vetranovićevo Posvetilište Abramovo, a 1548. Držičev Pomat i Tiren. Dana 16. II. 1549. izda-

na je glumcima dozvola za izvođenje neke komedije na Placi, ponovno Prid Dvorom. Na otvorenom, a to će reći Prid Dvorom, prikazivala se 1554. i neka komedija u vrijeme kad je vlast trajno i vrlo strogo, pozivajući se na sakralnost prostora, zabranila da se u Vijećnici izvede i komedije i tragedije i maskerate. Prema današnjem znanju mora se vjerovati da je Dundo Maroje



Dundo Maroje, HNK Zagreb, 1938
(redatelj Marko Fotez)

Dundo Maroje, Dubrovačke ljetne igre, 1970
(redatelj Kosta Spaić) (gore desno)

Dundo Maroje, HNK Zagreb, 2007
(redatelj Ozren Prohić) (dolje desno)

praižveden u Vijećnici, a ne Prid Dvorom. – Scenska slika *Dunda Maroja* u svim je elementima posve u skladu s načelima perspektivne scenografije i perspektivnog slikarstva koja je u Italiji uveo Piero della Francesca a u teoretskim terminima osmislio matematičar Luca Pacioli. Prostorna perspektiva kakva je postojala u renesansnom slikarstvu ušla je u renesansnu komediju kao za nju vrlo bitna ideja o trodimenzionalnom prostoru scene u kojem se sve linije gledanja skupljaju u jedinstvenoj točki u dnu scene. Doživljena kao društv. novotarija, komedija s modernom tematikom koja nije bila preuzeta od ant. pisaca otvorila je polemiku s prethodnim načinom gledanja i doživljavanja kazališta. Bilo je onih koji nisu lako pristajali na revolucionarno poimanje scenskog prostora kao prostora novog, umetnutoga grada u postojeći grad, koji je s tim fiktivnim utopijskim gradom čas dobivao nove a čas gubio stare demarkacije. Držić je prostoru viziju svoje komedije izradio u skladu s kanonima ant. komediografije, Plautom i Terencijem. Trudio se kako bi unutarnjom strukturom drame ali i izravnim retoričkim sredstvima demarkirao prostor scene, tj. glumačkog igranja, od prostora stvarnoga grada. Premda je scensko mjesto komedije na najdubljoj razini dramske strukture osmišljeno i kao grad uopće, radnja se komedije na doslovnoj razini premješta u Rim. Uporabom topografskih termina i verbalnim preseljenjem scene iz Dubrovnika u Rim, kao i uvodnim opisom negromantova povratka s putovanja u Velike Indije, Držić pridaje pozornici mobilnost a tekstu omogućuje aluzivnost. Takve preobrazbe scenskog prostora, njegovo preoblikovanje i verbalno prenošenje radnje u druge gradove, bile su među važnijim dramaturškim inovacijama renesanse. Toj je konvenciji bio blizak Ludovico Ariosto, poznavali su je Niccolò Machiavelli i Pietro Aretino, a od Hrvata ju je prije Držića primjenjivao samo Hvaranin Hanibal Lucić. Ideja o preseljenju pozornice iz grada u kojem se predstava prikazuje u neke druge gradove javlja se prije Držića najkonzekventnije u Machiavellijevu prologu *Mandragoli*, gdje pisac za scenu koju je tom prigodom smjestio u Firencu kaže da će »jedan drugi put možda ona postati Rim ili Pisa«. Držić u *Dundu Maroju* to povjerava magičnim sposobnostima negromanta, koji u svojem proznom prologu poput kakva renesansnog scenografa određuje prostor gledanja i prostor igre te preseljava dubr. po-

zornicu u Rim. Publiku kao da raspolovljuje na dio koji je otputovao s glumcima na proštenje i dio koji je ostao u Vijećnici u Dubrovniku da sve to gleda. Prostornu zamjenu realizira najviše zato da omogući negromantu da u jasnim slikama i postavkama izloži svoju aluzivnu teoriju o zlatnom dobu kao prostornoj ali i pov. kategoriji, da ispriča Dubrovčanima priču o sukobu *ljudi nazbilj s ljudima nahvao* i da izravnu aluzivnost smjesti u najudaljeniju zemlju svijeta, u Velike Indije. Držić na više mjesta u komediji najavljuje reorganizaciju pozornice i raskidanje mogućnosti simultanih gledanja i igranja. To je raskid s ostacima srednjovj. gledanja kakvih je bilo u tekstovima njegovih dubr. prethodnika Nikole Nalješkovića i Mavra Vetranovića. Držić tekstom i njegovom novom narativnom strukturom organizira scenski prostor *Dunda Maroja* kao da je prikazani prizor svojevrstni spomenik općem pojmu grada u kojem se radnja komedije odigrava. To što je taj grad bio i Rim ali i Dubrovnik nije značilo da je perspektivna slika grada koji se vidio bila nužno i realan prikaz Rima. Publiku je više od vjernih perspektivnih slika fascinirala činjenica da je scenografska struktura koja se pred njom odvijala bila organska, da je ulazila u bit dramske imitacije i izgovorenog teksta. Gledatelji su uživali da je takvo *mirakulo* uopće moguće pred njihovim očima u njihovoj Vijećnici ostvariti gestama, riječima i scenskim perspektivnim slikama samo jednokratnim pozivom publici da sama stvori *mirakulo*, a ono je bilo »Rim iz Dubrovnika gledat«. Da bi se prostorne inovacije koje je komedija posjedovala u dubinskoj strukturi mogle vidjeti na sceni, tekst je morao ponijeti i neke u Dubrovniku i na scenama do tada nepoznate prostorne kodove. Na sceni komedije oblikovao se grad s potpuno hijerarhiziranim odnosima svojih prostora. Tako je kuća u kojoj je stanovala kurtizana Laura, premda se nije nalazila u sredini scenske slike, bila na najvidljivijem i publici najbližemu mjestu, najvjerojatnije s lijeve strane scene. Takav položaj kurtizanine kuće dobro se vidi i na Serlijevim crtežima renesansnih komičkih scena, gdje upravo na istaknutoj kući u lijevom kutu piše *ruffiana*, tj. prostitutka. Kuće u kojima su bile smještene tri rim. tovrjerne nalazile su se na sceni *Dunda Maroja* u dubini perspektivne scenografije, tako da se iz gledališta dobivao dojam kako su one ipak udaljenije od Laurine kuće, pred kojom se događao najveći dio radnje. Je li na



praizvedbi *Dunda Maroja* postojala iza glumaca perspektivna slika koja bi prikazivala neki grad, nije poznato. Ako je postojala, ona sigurno nije prikazivala Rim kakvim su ga Dubrovčani poznavali. Ta slika jednako kao i žanr eruditne komedije, kojemu pripada *Dundo Maroje*, bila je apstrakcija, tj. idealizirani, utopijski grad. Kazališna predstava u renesansi temeljila se na analitičkom gledanju, tj. na svladavanju pravila igre koja su bila određena trima elementima: poznavanjem antičke poetike, prepoznavanjem sustava antropometrijskih ideja perspektivnoga slikarstva i prihvaćanjem renesansnoga poučka o narodnom jeziku kao idealnom mediju dramskih žanrova, komedije, tragedije i pastoralnih drama. – U *Dundu Maraju* je Držić prema vlastitom priznanju likovima uklonio sve verbalne zapreke: »Sada im katance dvižem, neka govore, neka se govorenjem punijem nenavidosti ukažu i odkriju ljudi od trimjed, ljudi od ništa i ljudi nahvao«. Uklanjanje krutih retoričkih pravila starije humanističke propisane drame ili eruditne komedije nalazi se u jezgri pišćeve namjere. *Dundo Maroje*, jer je stariji *Pomet* izgubljen, najstarija je danas poznata hrvatska prozna drama. Držićev kaz. ulazak u prostor Vijećnice može se smatrati dijelom njegova polit. projekta da se uz pomoć književnosti, kad se već ne može drukčije, osvoji ili s dotadašnjim vladarima podijeli prostor utjecaja na javni život u Dubrovačkoj Republici. Za takvu nakanu on nije odabrao pastoralni svijet, nego komediju, i to njezinu inačicu koja je bila bliska humanističkom, učenom, pravilnom komediografskom modelu kakav je u Dubrovniku bio poznat još za učiteljevanja Ilije Crijevića u javnoj školi potkraj XV. i u prvim desetljećima XVI. st. Taj model komedije poznat i pod imenom *nova komedija* bio je u renesansi deriviran iz komičke baštine starogrč. autora Menandra, čiji su tekstovi sve do njihova otkrića 1905. bili poznati jedino u adaptacijama mlađih rim. komediografa Plauta i Terencija. Nova komedija, svejedno u kojoj nacionalnoj renesansnoj varijanti, dramatizirala je prizore iz svakodnevnog života i bila zainteresirana za život grad. stanovnika. Pisci takvih komedija s posebnom su se pozornošću zimali za seksualnu tematiku, intrigirala su ih pitanja cirkulacije novca i bilo im je važno da na razini simbolične forme na sceni pokažu povratak patrijarhalnog sustava, koji je početnim stanjem, koje su nazivali *furor comicus*, bio ugrožen. U novim komedijama, u renesansi nazivanim eruditnima, prvi su put stvoreni završni ženidbeni prizori a *dramatis personae* u tim dramama kao da su kopije opisanih trideset karaktera iz Teofrastove zbirke *Karakteri*, ali su preuzimani i iz uobičajenoga svakodnevnog okoliša. U novoj komediji stvoreni su čvrsti tipovi i njihove varijacije. To su prije svega rastrošni sin, nevičan kakvu ozbiljnijem poslu, seksualno zainteresiran, zatim *senex* ili starac, mladićev roditelj i na neki način konkurent. U komedijama je obično sudjelovalo i nekoliko ženskih karaktera, od kojih je jedna bila uvijek obećana ili legitimna supruga raspojasanog mladića, zatim *meretrix* ili kurtizana, koja je toj ženi bila konkurencija. Učene komedije poznaju i figuru sluškinje, koja je najčešće u službi kurtizane i njezina pouzdanica. Na sceni je obično bila figura nekoga grad. parazita, vječnoga studenta ili učitelja, i konačno *miles gloriosus*, koji je najčešće bivši hvalisavi vojnik. Takav dramaturški model dao je osnovni poticaj Držićevoj komediji. Od lat. prethodnika, osim modela učenih komedija, preuzeo je umijeće stvaranja dijaloga i sposobnost da u tekstu upotrebljava svakodnevni jezik te da u istom tekstu miješa različite jezike i narječja. Od renesansnih poetičara i suvremenih komediografa preuzeo je *Dundo Maroje* pravila dramske igre prema kojima publika posjeduje za vrijeme trajanja spektakla više infor-

macija o razvoju radnje ili o stanju stvari s nekim likom nego ti likovi sami. Zato Držić u *Dundu Maraju* i kaže da će osobama u svojoj komediji dići »katance« s usta. Već zarana tako je bilo i u svih tal. komediografa Držićevih suvremenika ili njihovih malo starijih prethodnika. Bilo da je riječ o Aretinovim, Ariostovim ili Machiavellijevim pa i Ruzzanteovim komedijama, uvijek je u njih prodirao govor svakodnevlja i ritam ulice, radikalno se otvarao prostor psihol. interiorizacija i snažnih emocionalnih privatizacija, ali i polit. aluzivnosti i uznemirenosti što su je izazivale proturječnosti vremena u kojem su živjeli renesansni pisci i njihova publika. Komedija Držićeva doba rano je napustila strogi školnički model. U njezinoj prirodi skrio se prijestup, nju je ponajprije karakterizirala igra s konvencijama, manirizacija strukture i karnevalizacija tekste. Držićev *Dundo Maroje* nastavio je ondje gdje je njegov tal. prethodnik P. Aretino započeo rasklamljavanje nikad dokraja učvršćena modela. Nove komedije kakve su pisali Aretino ili Držić nisu više djeca »legala na skuli«, i to ne samo zato što one nisu bile pisane na latinskom nego na govornom grad. jeziku nego i zato što je dio poruka tih komedija bio društveno subverzivan. U tim manirističkim komedijama ulica je u scenskom smislu progutala trg, a nekoć skladnu ritmiziranu lat. frazu, najprije monotono recitiranu sa scene, istisnula je melasa nar. jezika, višejezičnost ali i višeznačnost, kao i do tada neviđena dijaloška mnogostrukost. Eruditna komedija o kojoj su pisali renesansni teoretičari u čistom stanju postojala je samo u školi. Tu idealno shvaćenu komediju s redukcijom ljubavnih zapleta koji u središtu imaju scensko prikazivanje čovjekove naravi i koji izbjegavaju poigravanje s društv. proturječnostima u praksi je bilo nemoguće ostvariti. Renesansna komediografija zato se vrlo rano emancipirala od akademija i od škola, samostana i fakulteta. Važan je sloj tih novih komedija svakako klas. komedija derivirana iz ant. iskustava, ali je renesansna komedija najvažniju snagu crpila iz stvarnosti. – Svi gl. odnosi među likovima uspostavljeni su u *Dundu Maraju* oko stvarnih prostornih antiteza. Među njima najvažnija je ona koja rim. prostor uspostavlja kao da je dubrovački, a Dubrovnik gleda kao da je Rim. Druga se važna antiteza odnosi na društv. položaj likova. I ona je prostorno utemeljena i to tako da su u njezinu okviru odnosi među likovima vertikalno uspostavljeni. Ti su odnosi antiteze između očeva i djece, muškaraca i žena, stranaca i domaćina, slugu i gospodara. *Dundo Maroje* je dramaturška studija o neslušanju i o nesporazumima među ljudima, jedan od najvažnijih i najslojevitijih dramskih tekstova svojega vremena uopće. To je tekst u kojem se čuju i sudaraju stotine različitih glasova. Držićevoj se publici nije predstavljao samo neki obrnuti Dubrovnik, nego je Rim osim toga bio i topos Babilona, grada koji je *caput mundi* i koji je najnemirniji i najuzurpaniji mjesto svijeta, prostor u kojem se energija kaosa najudobnije osjećala. Svi se likovi kreću po planu koji im određuju slučaj i providnost. To se najviše odnosi na Pometu, koji više puta izravno zaziva fortunou, naglašava potrebu *akomodavanja* zlom vremenu i zagovara čekanje pravog trenutka kako bi se moglo uspješno djelovati. Sve te deklaracije o sreći i vrlini, svi ti ispadi žestine i mudrosti dio su neobično snažna citatnog mehanizma po kojem bi se moglo učiniti da su svi likovi izravno izišli sa stranica najpopularnijeg ali i najozloglašenijega filoz. spisa onoga doba, Machiavellijeva traktata o vladaru. Taj se tekst u komediji nekoliko puta izravno citira. I druge se knjige onoga doba citiraju u replikama Držićeve komedije. Tako je i Pometov opis bogate trpeze i načina na koji su na njoj pripremljena jela doslovno preuzet iz jedne tadašnje kuharice. Ta je citatnost još paradoksalnija kad se zna



Pero Kvrčić kao Pomet, Dubrovačke ljetne igre, 1969 (redatelj Kosta Spaić)

da su gotovo svi likovi na sceni kao i osobe koje se u komediji spominju izvedeni po mjeri osoba iz dubr. stvarnosti te da ih je Držić većinom i osobno poznao. To naravno ne može umanjiti činjenicu da svi likovi govore posve funkcionalan tekst čvrstih kaz. figura kakve su se od sred. XVI. st. sve češće javljale u komedijama *dell'arte*. Na idejnoj razini većina u komediji izgovorenih rečenica gledašta su samosvjesnih ljudi renesanse koji znaju da im vlastite sposobnosti, vlastite vrline i vlastita spretnost određuju društ. položaj. Stvarnost koja ih je okruživala većina likova osjećala je umjetnom i ograničavajućom pa su zato oni u duhu Erazma Roterdamskoga vjerovali da je svijet prepun ludosti. Držić sugerira gledateljima da je upravo spoznaja ludosti uvjet bez kojega ljudska priroda neće moći ostvariti puninu društ. interakcija. Kao većini ljudi iz renesanse i Držićevim bi likovima život bez onoga što se nazivalo *moria*, dakle bez ludosti, postao nepodnošljiv. Idejna poruka u *Dundu Maroju* bila je najava pisma Cosimu Mediciju, kada je Držić 1566. tražio pomoć stranog vladara kako bi mu pomogao srušiti tamošnju plemićku oligar-

hiju. – Na početku komedije, u njezinu izvaniluzionističkom dijelu, u prvom prologu na scenu izlazi negromant od *Velicijeh Indija*, koji iznosi publici svoj utopijski zemljopisni izvještaj. Taj prozni tekst samo je na prvi pogled priča o egzotičnim zemljama i o ljudima koje je sreo u Indijama. On pripovijeda kako je putovao u egzotične krajeve i ondje otkrio tajnu postojanja dvaju svjetova, svijeta stvarnosti i svijeta kaz. iluzije. Ondje u Indijama, priča negromant Dubrovčanima u njihovoj Vijećnici, vidio je do tada nevidene svjetove. Spominje četiri različite Indije, Velike, Male, Nove i Stare. Najprije je bio u Velikim Indijama, gdje je prema tadašnjem geogr. znanju danas Hindustan, u zemlji magije, zatim u Malim Indijama, što će reći da je boravio u zemljama koje danas obuhvaćaju Indiju i Pakistan, a to su zemlje za koje se vjerovalo da ih nastanjuju patuljci koji se bore protiv ždralova. Što se Novih Indija tiče, za negromanta su to novootkrivene zemlje današnje Amerike, zemlje u kojima teče med i mlijeko. Konačno spominje i Stare Indije, u kojima je našao utopijsku zemlju sreće, koju je upravo u taj dio svijeta smjestio i

Thomas More, a gdje je prema srednjovj. kartama, koje je Držić dobro poznao, bio zemaljski raj. Tu mu je rečeno »er se već naprijeda ne more proć«, ali on je svejedno u tu bajoslovnu zemlju uz pomoć svojih »libra od negromancije« odlučio ući. Ondje je sreo pravi život, istinu samu, ali i dvije vrste ljudi, *ljude nazbilj*, prave i sretne ljude, ali i *ljude nahvao*, ljude lažne, kakvi su na pozornici njegovi glumci, ali kakvi su u obrnutom svijetu negromantova teksta i glavni glumci na sceni grada, to jest njegovi vladari. Držić, skriven pod negromantovim plaštom, ne govori o tom putovanju u zemlju Istine da bi pričao o pustolovinama, da bi poput Morea izvijestio o drugima nepoznatoj Utopiji, nego da bi na sceni, za trajanja svoje predstave, dešifrirao laž kao istinu, a istinu kao laž. Kriptičnost negromantova iskaza prisiljavala je publiku na dešifriranje koje joj je omogućavalo da svijet scene bez ostatka prispodobi stvarnosti i njezinim lažima. Zato posve ironično zvuči iz negromantovih usta Držićev utopijski i idilični opis svijeta *nazbilj*, taj retorički savršeno sročeni topos ljupkoga krajolika: »Tuj nađoh pravi život, veselo i slatko brijeme od prolitja, gdi ga ne smeta studena zima, i gdje ruži i razlikomu cvitju ne dogara gorušte ljeto, i gdje sunce s istoči vodi tihi dan samo od dzore do istoči i od istoči do dzore; a svitla zvizda danica ne skriva se kako ovdje meu vami, ma svitlo svoje lice na bilomu prozoru na svak čas kaže; a dzora, koja rumenimi i bijelim ružami cafti, i ne dijelja se s očiju od drazijeh ki ju gledaju; a slatki žuber od razlicijeh ptica sa svih strana vječno veselje čine. A ostavljam vode bistre, studene ke, odasvud tekući, vječnu hranu zelenim travam i gustomu dubju daju; a bogata polja ne zaptvaraju dračom slatko, lijepo, zrijelo voće, ni ga lakomos brani ljudem, ma otvoreno sve svakomu stoji. Tuj ne ima imena 'moje' i 'tvoje', ma je sve općeno svih, i svak je gospodar od svega. A ljudi koji te strane uživaju ljudi su blazi, ljudi su tihi, ljudi mudri, ljudi razumni. Narav, kako ih je uresila pameti, tako ih je i ljepotom uljudila: svi općeno uzrasta su učinjena; njih ne smeta nena-vidos, ni lakomos vlada; njih oči uprav gledaju, a srce im se ne maškarava; srce nose prid očima, da svak vidi njih dobre misli«. Svi koji su na premijeri stajali uza zidove dubr. Vijećnice ili su se nagurali na improviziranim klupama u njezinu središtu bili su svjesni da se pod negromantovom odorom skrio sam pisac, koji je svojim tekstom poslao izravnu poruku moćnicima što su vladali Dubrovnikom a koje je on smatrao opakima i nesposobnima. Tekst je retorički realiziran u formi antičkih menipskih satira, a dijelu publike kojem je bilo poznato Držićevo nezadovoljstvo polit. stvarnošću grada, posebno njegovo neprihvatanje klijentskog statusa što ga je Republika imala prema tur. Porti, taj je tekst imao izravnu aluzivnost na stanje u gradu. Negromantov utopijski putopis Držić usmjerava ljudim i mahnitim vladalcima grada, kako ih sam poslije naziva u pismima Cosimu I. Mediciju. Sa scene njegov tekst nije ipak shvaćen kao izravan poziv slabima za eventualnu pobunu. Držić prologom obesnažuje dubrovačku polit. utopiju interesne ravnoteže, dovodeći do besmisla ideju o navodnom zlatnom dobu u kojem suvremeni Dubrovnik živi. Njegove poruke sukobljavale su se s istinom koju je Dubrovniku vlast svakodnevno nudila i propovijedala. Služeći se relativizacijom te istine, a što je inače karakteristično za literaturu karnevalskoga postanja, Držić tekstualno uspostavlja negromantov prolog kao sadržajni *patch-work* obilježen neobuzdanom fantazijom, kojoj nije svrha govoriti istinu, nego joj je namjera da u slušatelja potakne proces istraživanja istine koja je u utopijskoj i monološkoj koncepciji društva, prema piščevu uvjerenju, redovito i opasno skrivana. Negromant zato i govori o sukobu *ljudi nahvao* s *ljudima nazbilj*. Njegov diskurs opasno re-

lativizira sve ono što se svakodnevno nudilo kao istina oligarhijski upravljanog Dubrovnika. Negromantov govor izriče usred grad. Vijećnice, na mjestu s kojega se laž vlasti svakodnevno objavljivala kao istina. Držićev je scenski i idejni obrat u tome da se fikcija kazališta objavljuje kao istina, i to ne kao mogući svijet, nego kao istina o stvarnom društvu i njegovim ograničenjima. Nečist i škrt naturalizam negromantova prologa najuspješniji je kad opisuje *ljude nahvao* i kad ih oslikava kao majmunske lice-mjere, kao varalice koji se usuđuju prisiljavati druge da zbilju vide onakvom kako ju oni izokrenuto prikazuju: »A obrazi od barbačepa, kojih nena-vidos vlada i nerazum vodi, mojemuće, žvirati, barbačepi, tovari i osli, koze, ljudi nahvao, sjeme prok-le-to, po negromanciji učinjeni, huliti će sve, od svega će zlo go-vorit, er iz zlijev usta ne more nego zla riječ iziti«. Negromant u *Dundo Maroja* izravno uvodi politiku, i to tako što sugerira da *mondo vero* u kojem su njegovi slušatelji bili prisiljeni živjeti uopće ne postoji, da je on tek opasna priča ljudi koji su se urotili protiv svih i koji svijet pretvaraju u kraljevstvo svoje laži. Sve što govori negromant satira je na renesansne utopije, on denuncira stvarnost i njezine bijedne protagoniste. Lažni legitimiteti i lažne svetosti obilježja su društva koje postoji kao iluzija o tome kako je čovjek jednom davno bio bolji od svojega današnjeg stanja. – Čim je s pozornice otišao negromant i čim je završio uobičajeni prolog, Držić je svoj scenski svijet smjestio među tovjernare i kurtizane, u rim. prostor višejezičnosti. U središtu je naracije fabula o starom Dubrovčaninu Maroju, bogatom vlastelinu, trgovcu, koji stiže u Rim 1550, i to ne zbog svete godine, nego kako bi spasio vlastitih 5000 dukata iz ruku razmetnog sina Mara, koji je taj iznos potrošio na provod umjesto na posao. Našavši se na rim. ulicama sa slugom Bokčilom, Maroje brzo shvaća položaj i način života svojega sina pa uz pomoć likova koji su na neki način poslovni i seksualni konkurenti njegovu sinu uspijeva prevariti sina ali time i njegovu kurtizanu te na kraju vratiti svoj novac. U zapletu koji je potaknuo Dundo Maroje najaktivniji je Pomet, lik koji u rukama drži konce intrige i koji konačno poveže njezine silnice. On je sluga njem. avanturista Uga Tudeška pa je i po tome neka vrsta Držićeve preslike jer je pisac sam u jednoj fazi života bio komornik austr. grofu Christophu Rogendorfu. Na sceni komedije još je dvoje slugu, Petrunjela, koja radi za kurtizanu Lauru, i Popiva, koji je sluga Marojeva sina Mara. Među osobama koje pokreću radnju nalazi se i vječni student Tripčeta Kotoranin, koji Maroju postaje prvim savjetnikom a preslika je ant. likova parazita, zatim Sadi Žudio, čije financ. usluge omogućuju ostvarenje Marojeve zamisli, te Dživulin Lopudanin, hvalisavi vojnik, zapravo kapetan broda koji je doveo Dubrovčane u Rim na proštenje pa je time pokretač njihova dolaska i odlaska sa scene. S broda se iskrcala skupina likova koju predvodi prerusena Përa, inače Marova zaručnica, koja se u Rim došla obračunati sa svojom suparnicom, rim. kurtizanom, a na sceni se pojavljuju i trojica trgovaca koji poznaju Mara iz dubrovačkih mladenačkih avantura, zatim i niz likova s rim. ulice. Konačno prepoznavanje kurtizanine plemićke prošlosti obavljeno je uz pomoć živopisnog lika, Gulisava Hrvata, koji u drami, zajedno s dubr. poštarom Mazijom, ima funkciju glasnika. Gulisav govori jezikom za koji bi se moglo reći da je prva tekstualna fiksacija onoga što se danas naziva gradišćanskohrv. jezikom. On je za razvoj radnje i konačno finalno prepoznavanje važan jer donosi vijest o Laurinu tajanstvenom podrijetlu, što će ju osloboditi nezavidnog položaja kurtizane, dok poštar iz Dubrovnika donosi vijest o smrti bogate Përine tete, što zaručnike Mara i Përu prirodom komičke lakoće uvodi u na početku ugroženi a

na kraju komedije posve mogući brak. – U *Dundu Maroju* najznatniju dijalogičnost od svih tekstova imaju monolozi sluga Pometa. Pomet zvan Trpeza sam sebe naziva kraljem od ljudi, *dokturom*, filozofom, pravim čovjekom, on je *abate*, *kont*, *kavalijer*. Njegovi tekstovi kao da su izravni piščevi govori pa je Pomet u svijetu komedije ono što je negromant bio prije njezina početka. Kako je piščev glas raspoređen u brojnim tekstualnim razinama komedije, događa se da Pometove poglede, to jest piščev izravni glas, na razini smisla i ideologije, izgovara katkad i netko drugi. Najčešće je to Kotoranin Tripčeta, koji u jednom monologu govori kao da je Pomet: »Reče se: tko je bjestija, bjestija će i umrijeti, a sve što se od mačke rodi, sve miše lovi, i sve što lisica leže, sve liha; a što hrtica koti, sve zeca tjera; a zmije što rađaju, sve to prokletu sjeme jadom meće. Hoće rijet da ljudi – *son stato a scola, non parlo miga a caso* – velim, hoće rijet da ljudi partičipaju, *misser mio*, od ovizijeh bjestija. Lav ima srce i *zec ar contradio*; pas vjeran – lisica liha; prasac u gnusnoći – armilin u čistoći; vuk grabi – ovčica s mirom stoji; osao trom – konj brz; ljudi neki od rampine, – neki daju; neki osli – neki *la gentilezza di questo mondo*; neki crnilom meću kao i hobotnica, a neki čisti u jeziku, čisti u mislih; neki *'Or misser mio, or misser mio'*, šaren kako i zmija, vlači se tiho kako i zmija; čovjek je u formu, zmija je u pratiku; grij zmiju, da te uije; pratika' š njim, da te otruje. *Omo coperto di lupo cerviero, intrinsecus autem sunt lupi rapaces; a fructibus eorum cognoscuntur*. Sve što se od pelicara rodi, šije peli; a sve što se od mlinara rodi, svu muku krade« (III, 10). Pomet, sluga Uga Tudeška i pretendent na ruku godišnice Petrunjele, ima u radnji središnji udio. On izgovara ključne monologe, vodi najizravnije dijaloge, drži u rukama razvoj radnje i smišlja glavnu intrigu oko fiktivne robe koju je Maroje navodno spremio u nekom magazinu i koja postaje razlog sinova zaduživanja i razrješenja zapleta. Njegov pogled na svijet i na djelovanje u svijetu zasniva se na ključnim pojmovima renesanse, a to su fortuna, tj. sreća i virtù, tj. vrlina. Fortunu Pomet često spominje u svojim *konsideracijunima* kao dobru *srjeću*, on ju hvali i zaziva, katkad proklinje. Fortuna mu je prirodni fatum, ukupnost povoljnih okolnosti, koje kad se iskoriste u pravom trenutku i na pravi način pridonose pobjedi čovjekove inteligencije. Slijepu silu koja se suprotstavlja ljudskim težnjama može svladati samo onaj koji posjeduje svojstva sadržana u drugoj kategoriji Pometova etičkog sustava, a to je vrlina. Nitko više od Pometa u komediji ne iskazuje ideju novog doba o pojedincu koji obdaren vrlinom ima priliku dosegnuti ljudski sklad i ostvariti čovjekovu bit. Te se ideje nalaze među ostalim u Machiavellijevu *Vladaru (Il Principe, 1532)* i one su nekom vrstom razrada najslavnijih politoloških zamisli renesanse. Machiavelli pojmovima fortune i vrline posvećuje najveću pozornost povezujući ih s načelom prilagođavanja ili kako bi Pomet rekao akomodovanja: »Ma se je trijeba s bremenom akomodavat; trijeba je bit vjertuožu tko hoće renjat na svijetu. Kralj je čovjek od ljudi, kad se umije vladat. Nije ga imat dinâr, er vidim mnoge s dinarmi potištene; nije ga bit doktor, er vidim mnoge te brigade fantastike; nije ga bit junak s mačem u ruci, er su ti većekeat ali ubijeni ali ih su pune tamnice; nije ga bit poeta ni komedije umjet činit, er tizijem svak ore i na svaki ga pijer hoće operat, kao bastaha, a umjesto zahvaljenja da mu reku: 'Ne valja ništa, izdeni!', i da mu neprijatelji ostanu; nije ga bit mužik, er tizijeh druži čine pjet kad veću volju plakat imaju. Trijeba je bit pacijent i ugodit zlu bremenu, da se pak dobro brijeme uživa. Svakijem kamil! Maro mi prijeti, a ja mu se s baretom u ruci klanjam; Tudešak me, moj idol, dviže s trpeze, s delicija! Srcem mučno idem – čijerom vo-

lentijero. I tko k meni dođe: 'Pomete, opravi mi', – opravljam; 'Pod' za mene', – idem; konselj mi pita, – umijem mu ga dat; psuje me, – podnosim; ruga se mnom, – za dobro uzimljem. Ovaki ljudi renjajuk« (II, 1). Tekst što ga izriče Pomet pun je doslovnih citata iz *Vladara*. Kad fortunu naziva ženom, citira Machiavellija, koji kaže da je fortuna, žena, prijateljica mladih ljudi jer su oni bezobzirniji, pa ju više žele i s više joj smjelosti zapovijedaju. Pomet je svjestan svoje moći pa kaže: »Bez mene se nitko ne može pasat, bez mene se ljudi ne umiju obrnut. Gdje nije Pometa tu nije ništa učinjeno; gdi nije Pometova konselja, tu sve stvari naopako idu. Zatoj se je dobro reklo: čovjek valja za sto ljudi, a sto ne valjaju za jednoga« (II, 10). Zagovor fortune bio je zagovor novoga društvenog i psihol. aktivizma, posve suprotan srednjovj. ideji o čovjekovoj predestiniranosti i navodnoj sigurnosti. Držić je izravni svjedok tih novih ideja o fortuni, a Pomet je na sceni komedije pravi čovjek, čovjek *nazbilj*, koji se upravo zbog toga na početku radnje ograđuje od svojega najvećega konkurenta Popive, Marova sluga, koji je nazivan psom, asasinom, lupežom. – Sve najvažnije fabulativne linije u *Dundu Maroju* vodile su jednoj te istoj ložnici i samo jednoj ženi, kurtizani Lauri. Sve se zaustavljalo u njezinu tijelu, od kojega je sve počelo. Na kraju će ta rim. kurtizana, zagonetna, ali nedvojbeno hrv. podrijetla, koja se nekad dok je živjela u Kotoru zvala Mandalijena, u svoje tijelo primiti i sentimentalnu novelizaciju s pomoću koje će se po biljegu ispod njezinih prsa otkriti da je upravo ona izgubljena bogataška kći koju je Gulisav Hrvat došao tražiti u Rim jer je znao da je upravo u taj grad došlo mnogo žena u potragu za poslom i ugodnim životom. Sve što se u *Dundu Maroju* odnosi na rim. kurtizanu Lauru posve odgovara stvarnom stanju prostitucije u renesansnom Rimu. Poznato je da je u doba svete godine 1550. u gradu bilo oko 6000 prostitutki i da su većim dijelom bile strankinje. Rim su tada nazivali gradom žena jer je broj kurtizana bio iznimno visok s obzirom na broj stanovnika, svaka deseta stanovnica bila je kurtizana. Bilo je to zato što je Rim bio grad s velikim brojem neoženjenih i celibatu obvezanih muškaraca koji su sudjelujući u svojim eklezijastičkim karijerama trebali žene i njihovo društvo. Rim. kurtizane bile su aristokratkinje među prostitutkama. Laura ne samo što na kraju otkriva svoje plemićko podrijetlo nego je očito da njezina veza s Marom Marojevim kod svih izaziva zavist i štovanje. Rimske renesansne kurtizane bile su učene, diskretne i elegantne, razumjele su se u glazbu i poeziju, neke su pisale knjiž. tekstove. Živjele su kao što je živjela Držićeva Laura, kći Ondardova, u vlastitim kućama i nisu nikad na ulici komunicirale sa svojim klijentima. Najslavnijim rim. kurtizana zapamćena su imena. Mnoge su se zvale upravo Laura, ali su poput Držićeve kurtizane imale više imena. Laura je tako bila nekoć Mandalijena, što svakako zbog biblijskog podsjećaja nije bez ironije. Ljubavni život kurtizana bio je uzbudljiv, nije se odnosio samo na seksualno obluživanje klijenata, često su se i zaljubljuivale. Tako kronike pamte rimsku kurtizanu Imperiju, koja se zvala Lucrezia Cognati i koja je zbog ljubavi počinila samoubojstvo 1512. Zapamćena je neka Lucrezia Porzia, s nadimkom Matrema non vuole, koju su tako prozvali jer nije htjela imati posla s klijentima ako ih sama nije izabrala. Po tome bi joj Držićeva Laura mogla biti bliskom. Neke od rim. kurtizana uzimale su sasvim javno imena svojih očeva kardinala pa su imale plemićka prezimena. Jedna od Laurinih prethodnica, neka Fiametta, bila je ljubavnica po zlu slavnoga Cesarea Borgie. Laurin ljubavnik Maro i drugi pretendent na njezinu postelju Ugo Tudešak ponašaju se u komediji kao da su potpuno svjesni vrijednosti te žene. Slično se prema njoj odnose Židov Sadi ili



Špiro Guberina kao Sadi i Milka Podrug-Kokotović kao Laura, Dubrovačke ljetne igre, 1967 (redatelj Kosta Spaić)

draguljar Gianpaulo Oligiati. Pred Laurinom privlačnošću tri dubr. trgovca, Niko, Pijero i Vlaho, svojem vršnjaku Maru otvoreno zavide a zaručnica Përa, kad shvati tko joj je protivnica, pokazuje zabrinutost. – Osobe što u *Dundu Maroju* stižu u Rim o svetoj godini kao da su iskrcane s broda ludaka Sebastiana Branta (*Brod ludaka – Das Narrenschiff*, 1494). Te osobe doista na scenu stižu brodom koji ih je u Anconu doveo i koji će ih iz Ancone, kad se pješice vrte iz Rima, odvesti kući u Dubrovnik. Kapetan i scenski *miles gloriosus* toga broda je Đivulin Lopudanin, neka vrsta scenskog demiurga, koji, za razliku od Pometa, ne govori ništa u ideološkom ključu. Inače, sve što se Dubrovčanima događalo u Rimu dogodilo im se u trku. Ako je netko u komediji i bio glavni junak, onda je to bila ulica shvaćena kao protočno mjesto i kao prostor uz pomoć kojega se lomila disciplina eruditnoga modela. Komički svijet *Dunda Maroja* posuđen je iz antike, od Terencija i Plauta, od kojih je uzeo repertoar čvrstih maski staraca i kurtizana, parazita i slugu, bučnih vojnika i doktora. Renesansa je tom formaliziranom ant. svijetu dodala vlastita iskustva s Boccacciovom novelistikom, koja su im pridala i nešto romantičnosti. Plurijezičnost bila je jednom od najvećih aktiva te dramske književnosti. Bila je to jezična diverzija koja je postupno u svijet komedija uvlačila nove tonove. U njih je prvo na razini zvuka, a onda sve više i općega ritma, ulazio svijet kontradikcija, svijet opterećen žudnjom za promjenom, antiautoritarizmom, svijet sklon izrugivanju i desakraliza-

ciji autoriteta. Renesansne su komedije postupno postajale idealnim manirističkim scenskim igratkama, u njih se useljavao frenetičan ritam ulice i nemir uzdrmanih ljudi, *furor* erotike koji se više nije mogao obuzdavati. Renesansni pomak u čovjekovu senzibilitetu i njegov novi odnos prema vlastitom životu i životima drugih ljudi otvorio se u *Dundu Maroju* grotesknom i karnevalskom, a u scenskom svijetu afirmirao privremenost i ofenzivnost. Time je u dramaturškom smislu ulica, njezin nemir, protočnost, postala sredstvo koje je Držiću poslužilo da mehanizmom antiklasicističke komediografije prevlada geometriju humanističke propisane komedije koju su često nazivali pravilnom, tj. učenom. Komički teatar što ga Držić ostvaruje u *Dundu Maroju* neobuzdan je u svim komponentama, on je prema autoritetima ofenzivan, sjedili oni u publici ili ih se prikazivalo na sceni. Sve što se izgovaralo ulazilo je zato u logiku dijaloga, u prostor dvostrukih značenja i dvostrukih igara. U takvoj dinamičkoj logici čak su i monolozi te manirističke komedije izgovarani, ali i slušani, kao da su dijalozi. Sve izgovoreno odmah se stavlja u dodir s novim tijelima i novim tekstovima, tako da umjesto sadržaja u prostoru drame cirkulira diskurs sam kao tekst i kao tijelo. A kada drama završi, kad se približi kraju, stječe se dojam da nitko od likova na sceni uopće i nije slušao one druge. – Renesansna komedija, premda je od početka uspostavljala skladan odnos s ant. tradicijom i neko vrijeme tolerirala i pedantsku školničku praksu, sve upornijim otvaranjem prema



Mustafa Nadarević kao Pomet i Danko Ljuština kao Ugo Tudešak, HNK Zagreb, 1981
(redatelj Ivica Kunčević)

stvarnosti bitno je izmijenila položaj među renesansnim dramskim žanrovima. Već se u jednoj od najstarijih renesansnih komedija na nar. jeziku, *La Calandrija* Bernarda Dovizija da Bibbienie, izvedenoj 1513, ističe u prologu da je potpuno nova, da nije stara, ali da je izrađena po starim pravilima, a trenutak poslije izravno se kaže da ju je napisao lopov koji je pokrao Plauta. Taj paradoks da su autori svoje komedije doživljavali istodobno i kao stare i kao nove jedna je od ključnih estetskih dilema renesanse. Za renesansne teoretičare komičkog žanra ne postoji potreba da se u novim komedijama imitiraju konkretni ant. predlošci, nego je njima u središtu imitacije nasljedovanje dubokih i nepromjenjivih zakona po kojima je izvedena njihova struktura. Ono što Držić radi s antičkom komediografskom baštinom imitacija je prirodnih zakona kakvi su postojali prije svake kult. proizvodnje. Renesansi pisci, a s njima i Držić, ne imitiraju u komedijama ništa iz ant. uzoraka na sadržajnoj razini, nego imitiraju strukturu komedije. I Držić je jedan od onih koji priznaju da su »legali na skuli« Plauta, da iz njega nešto preuzimaju, ali on nije rekao ono što zapravo radi s ant. komedijom, a to je da od Plauta preuzima samo ideju o aposlutnoj formi komedije. U *Dundu Maroju* on nije bio zagovornik eruditne, to jest najjednostavnije i najogoljenije renesansne komedije. Eruditna komedija bila je fiksirana s obzirom na razvoj radnje i naratološku shemu. Propisan joj je bio prolog, u kojem su se opisivali događaji koji su prethodili radnji, što je u *Dundu Maroju* prolog drugi. Odmah na početku,

u dijelu koji su teoretičari nazivali *protazom*, postavljani su odnosi gl. likova a publici se prezentiralo što oni žele učiniti kako bi izveli svoje zamisli. U *epitazi*, kako ju nazivaju antički i humanistički retoričari, pojavljivale su se prve poteškoće zbog kojih se zamišljene intrige nisu mogle lako realizirati. Pri kraju, kad se moglo učiniti da je intriga posve otišla u drugom smjeru i kad su se u publici svi pobojali da je katastrofa svih zamisli blizu, stvari se odjednom počinju popravljati i u *epilogu* se konačno razrješuju. Priča koja se oblikovala, a u *Dundu Maroju* postoji *in nuce* njezin idealni supstrat, dramatizira uvijek zaplet o nekom mladiću i njegovoj djevojci, u ovom slučaju o Maru Marojevu i Përi, koji zbog nekog razloga ne mogu biti zajedno. Përa iz Dubrovnika u Rim zato dolazi tražiti odbjeglog vjerenika. Ljubav mladog para kao u svim dotadašnjim eruditnim komedijama tada nailazi na zapreku. U *Dundu Maroju* su dvije zapreke, s jedne strane Maro pronašao drugu ženu, kurtizanu Lauru, pa je na nju potrošio veliko bogatstvo. Ta okolnost pokreće drugi rukavac radnje – u Rim dolazi i otac Marov, Dundo Maroje, da vrati svoj izgubljeni novac. Sada dvoje ljudi, otac i zaručnica, žele vratiti Mara ondje gdje je bio prije dolaska u Rim. Svaki od tih aktera ima svoje savjetnike i zagovornike, pri čemu lik s najviše scenske energije, sluga Pomet, nije sluga ni jednog od dubr. likova koji sudjeluju u potrazi za Marom, niti je sluga Marov. Pomet je sluga stranca Uga Tudeška i svojim zamislima neće na kraju bitno pomoći sebi, ali će pomoći koliko pristiglim Dubrovčanima toliko i kurtizani Lauri da pronađe tajnu svojeg podrijetla. Danas je poznato da je M. Držić za svojega boravka u Sieni bio u prijateljskim odnosima s dvjema kurtizanama te da su mu one posuđivale novac. Premda u narativnoj strukturi Držićeve komedije postoji vrlo jaka personifikacija i piščeve osobe ali i mnogobrojnih osoba iz stvarnosti, treba samo malo pa da svi likovi iz komedije dobiju ili vrate potpunu apstraktnost svojih bazičnih figura te da budu reducirani samo na svoje funkcije. Jer u *Dundu Maroju* organska ogoljela struktura eruditne komedije postoji u svojoj fiksiranosti. O fenomenu komediografske primjenjivosti na srodne sadržaje i lakom obnavljanju komičkih modela govori izravno Machiavelli u prologu komediji *Clizia* (prikazana 1525, objavljena 1537), kad kaže kako bi isti likovi koje je sada stvorio jednom za stotinu godina, kad bi se ponovno okupili, stvorili istu radnju i isti zaplet, jer veli da se jedan takav slučaj kakav će se sad prikazati u stvarnosti, dakle koji je također stvaran, dogodio nekoć u Ateni, a sad će se dogoditi u Firenci. Pišući *Dunda Maroja*, Držić je znao da će čim preuzme ant. formu komedije, njezin organizam i njezine čvrste likove, kad ih preseli u svijet svoje publike, ostvariti na sceni privid nekoga sasvim realnog događaja. Premda je savršeno poznao model eruditne komedije, u *Dundu Maroju* bio je zagovornik komediografske subverzije i pritom jedan od njezinih najartikuliranijih predstavnika u tadašnjoj eur. književnosti. U početku uspostavljena kao dvorska igračka za zrcaljenje plebejskog i zato navodno kontradiktornog svijeta, otvarala se njegova komedija sve više stvarnosti, dovodeći u pitanje i one koji su njezin mehanizam poput lijepe zrcalne kugle poželjeli kontrolirati u vlastitim rukama. Narativni kod renesansnih komedija stvorio je scensku formu koja je i u društvu i na sceni simbolično učvršćivala razorene obiteljske veze i koja je pomogla, protiv svoje volje, da se zadrži dinastički status sloja pred kojim se predstava prikazivala. Povlastice vladalačke i homogene grupe uza svu subverzivnost što ju je nosila radnja Držićeve najpoznatije komedije, nisu mogle biti dovedene u pitanje. Na sceni renesansnih komedija doista su se sukobljavali očevi i djeca, sluge i gospodari, škrci i rastrošnici, kilavci i

čarobnjaci, na toj su se sceni žene prerušavale u muškarce, a muškarci u žene, na toj su sceni blizanci mučili jedan drugoga nepodnošljivom sličnošću, ali sve to nije moglo umanjiti nepobitnu istinu da su te komedije u općem društvu mehanizmu bile tek neopasni dodaci zabavi. Stereotipna karakterizacija likova u poetici renesansnih komedija mogla je poslužiti jedino da podupre homogene poglede vladajuće klase u Dubrovniku na svijet i na svoj položaj u njemu. Takav model Držiću je bio nepodnošljiv pa nije slučajno da je svoju poziciju okarakterizirao kao stanje u kojem »srcem mučno idem – a čijerom [tj. maskom] volentijero«, tj. rado. Problem obuzdavanja komediografskog modela poznavali su i Držićevi tal. prethodnici. Tako Machiavelli u spisu *Dialogo della lingua* govori kako u dobro sročenoj komediji ima šest figura, šest funkcija, a to su ismijani starac, zaljubljeni mladić i djevojka, sluga, prostitutka i parazit, sve u svemu šest *dramatis personae*. *Dundo Maroju*, koji je maniristička komedija s decentraliziranom strukturom, trebalo je gotovo trideset likova na sceni. Bio je to pišćev odgovor na sve uobičajeniju praksu prema kojoj je struktura od šest likova bila preskromna da bi se na sceni pokazala realnost jednoga grada. Tražilo se da se unutar svake skupine likova-funkcija uključi što je više moguće osoba koje će u organskoj strukturi udvostručavati ili utrostručavati prethodno učvršćene funkcije. – U *Dundo Maroju* samo je pisac onaj koji kontrolira cjelinu scenskih znakova svoje drame. On je onaj koji posjeduje najviše informacija od svih aktera. Može mu se približiti samo energičnost Pometova središnjeg položaja. Jezični i komediografski hedonizam protivio se u toj komediji sretnom završetku pa je pisac bio prisiljen na kraju posegnuti za melodramatičnom novelističkom pričom s trostrukim ženidbama. Novelizacija drame bila je bliska svijetu manirističkih komedija jer su uz njezinu pomoć jezično neumjerene i uzburkane komedije završavale lagodnim i naivnim pričama o pronađenim kćerima, bogatim tetkama i zaljubljenim slugama za koje se na kraju otkrije da su plemićkoga podrijetla. Te priče, na kraju komedije, kada bi jezičnom i psihološkom Babilonu već iscurilo vrijeme, vraćale su svijet u prvotno stanje. Osnovne fabulativne relacije koje učvršćuju narativnu konstrukciju *Dunda Maroja* vertikalni su odnosi slugu i gospodara, starih i mladih. Ti odnosi miješali su se tijekom komedije i oni su za njezinu prvotnu strukturu najbitniji. U *Dundo Maroju* naposljetku na praznoj sceni ostaju tek oni koji su u Rimu pronašli sreću, koji su ondje pronašli izgubljene očeve i tetine oporuke, obnovili stare ljubavi ili vratili vlastiti novac. Svi drugi vraćaju se bez rezultata u anconsku luku, gdje ih čeka brod kojim će ih ratoborni Dživulin vratiti u grad. Među tim likovima su i oni koji su pomagali razvijanju fabule, ali su na brodu i oni koji su se kao Pavo Novobrdanin, prijatelj Dunda Maroja, slučajno našli na rim. proštenju. Na svršetku drame čak će i Dundo Maroje vratiti svoje *spendane* dukate, doduše ne kao novac nego kao protuvrijednost za oslobođenje sina od Laurina tijela. Na kraju su se naime svi oslobodili Laurina tijela, pa se čak i sama vlasnica toga tijela oslobodila njegova tereta. Ona ga odsad neće morati davati drugima za dukate i *kolajine*, nego će ga imati samo za sebe. I skupina likova koja je u Rim stigla predvođena prerušenom Marovom zaručnicom Përom na kraju je s olakšanjem dočekala oslobođenje od Laurina tijela. Përa je ponovno postala draga svojem Maru, pri čemu je upravo na rim. ulicama dubr. udavača doznala da je stekla nenadano nasljedstvo. U *Dundo Maroju* Držić je dramatizirao priču o Dubrovčanima u Rimu, o nevoljama staroga Maroja i o raspuštenosti njegova sina Mara, o domišljatosti sluga Pomet i Popive, o mudrosti, ali i društv. suvišnosti vječnoga đaka i mudraca

Kotoranina Tripčete, o snalažljivosti Dubrovkinje Përe, o sreći kurtizane Laure. Zajedno s njima izišla je na scenu i galerija stvarnih, a danas zaboravljenih dubr. likova koji su izravno ili u uzgrednim spomenima prešli onamo s dubr. ulice. Zvali se oni poštar Mazija ili Grubiša, bili oni mornar Dživulin ili trojica mladih trgovaca, Sadi Žudio, samo spomenuta neka Milašica koja »sirenje prodava« ili Bokčilo koji je nekoć imao tovjernu, a sada je sluga starom Maroju, svi su oni bili dio jedne u hrv. književnosti do tada neviđene ljudske komedije. Mnoštvo dubr. glasova i figura javlja se iz Držićeve komedije. Na rim. ulicama oni govore svoje tekstove u funkciji razvoja radnje ali isto tako oni ponavljaju, katkad potpuno neartikulirano, zvukove svoje osamljenosti. Poput Grubiše zazivaju svoju daleku pastirsku družinu što su je ostavili na scenama Dubrovnika da im se pridruži: »Bijedan se Grubiša u latinsku zemlju doskitaio, gdje se žabe i spuži ijeđu, gdje se ogrestija pije i gdje se na ure oni bijedan obrok jede, gdje se u zdravjice ne pije, a voda se u vino lijeva. Tata, mili Bože, gdje si me moja srjeća, huda srjeća dovede? Gdje si, Pribrate, Radate, Vukmiru, Obrade, Radmile, moja ljubima družino? Daleko mi ste, bijedan!« (IV, 9). Držić je u *Dundo Maroju* secirao društvo Dubrovnika na svim njegovim neuralgičnim mjestima, pratio mu je bolesti u svim i najskrivenijim kapilarama, puštajući u svoju komediju mnoštvo danas teško shvatljivih suvremenih dosjetaka i aluzija, otvarajući pri tome tkivo svojega teksta jednoj od najplodonosnijih asimilacija aktualnih filoz. pogleda u neki hrvatski knjiž. tekst. To što je pišćev tekst žanrovski bio komedija, nije čudno. Ono što se drugdje iznosilo u političkim ili filoz. spisima bilo je u Hrvatskoj Držićeva doba, na rubu zap. svijeta i na najakutnijem dotiru Zapada s Istokom, najlakše izreći u komediji. Slabost takva diskursa nije bila u onome što se u tekstu iskazivalo, nego su ograničenja tog iskaza proizlazila iz nemogućnosti da se iz tako nepovoljna medija uopće nešto i moglo čuti. Stoga, kada u *Dundo Maroju* odjeknu Aretinove i Ariostove, Moreove, Erazmove i Machiavellijeve rečenice, to nije rezultat banaliziranja tih rečenica, nego je to upravo dokument njihove jedino moguće aktualizacije. Forma renesansnih komedija bila je okov koji se nije mogao probiti i imanentni društv. optimizam toga žanra mogao je biti doveden u pitanje samo na razini izravnog diskursa ili trenutačnih napuštanja iluzionističkog okvira. Takav se glas očekivao u tragedijama i on je ondje ako već ne i dobrodošao pripadao žanrovskoj središnjici. Nije bilo uobičajeno da se u komedijama čuje pišćev glas pa je zato primjer *Dunda Maroja* jedna od rijetkih iznimaka u to doba. U okviru dvjestotinjak renesansnih komedija *Dundo Maroje* pripada uskom remek-djela renesansne književnosti. Držića je stvarnost uznemiravala a još više od svega ona ga je pozivala na akciju. Stvarnost ga nije zanimala zbog nje same, nego najviše zbog onoga što ju je nadilazilo, zbog svega onoga što je on u njoj prepoznavao kao mogućnost, a što je tek trebalo probuditi. To što je izvrsno opažao svoju sredinu, u *Dundo Maroju* mu je služilo da načas pridobije pozornost publike, ali ga je najviše zanimalo ono što je dolazilo nakon doslovnosti, zanimalo su ga strategije ljudskih akcija i ljudskog postojanja, strategije knjiž. teksta, sudioništvo u društvu, potpuno i bez ucjene podrijetlom. Držić je, jer je bio zakašnjeli humanist, u rečenicama *Dunda Maroja* povjerovao u plemstvo duha. *Dundo Maroje* prvi je relevantniji knjiž. dokument koji je Držić stvorio i u kojem ispod prividno životnih fraza gotovo u svakoj sceni eksplodira stanje pišćeve nemoći. Tragičnu neshvaćenost i neprihvaćenost Držiću u Dubrovniku nije bilo lako nositi, ali je on to stanje znao časno dovesti do posljednjega čina svojega života, kada je na