

Idealno i stvarno u Pastirskim igrama Marina Držića

Kosić, Irena

Undergraduate thesis / Završni rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:657003>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-23**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Filozofski fakultet

IRENA KOSIĆ

IDEALNO I STVARNO U PASTIRSKIM IGRAMA MARINA DRŽIĆA

Završni rad

Pula, rujan 2017.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Filozofski fakultet

IRENA KOSIĆ

IDEALNO I STVARNO U PASTIRSKIM IGRAMA MARINA DRŽIĆA

Završni rad

JMBAG: 0283020131, redoviti student

Studijski smjer: Hrvatski jezik i književnost - Talijanski jezik i književnost

Predmet: Hrvatska renesansna književnost

Znanstveno područje: Humanističke znanosti

Znanstveno polje: Filologija

Znanstvena grana: Kroatistika

Mentor: Prof. dr. sc. Valnea Delbianco

Pula, rujan 2017.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Irena Kosić, studentica na Odsjeku za kroatistiku i Odsjeku za talijanistiku Filozofskog fakulteta u Puli ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Završnog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Studentica

U Puli, _____, _____ godine



IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Irena Kosić, dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom *Idealno i stvarno u pastirskim igrama Marina Držića* koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu sa Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, _____ (datum)

Potpis

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. PUT DO PASTIRSKE IGRE U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI.....	2
2.1. Kako je pastoralna promijenila svijet.....	2
2.2. Tradicija pastoralne u renesansnom Dubrovniku	3
3. „MLAD DJETIĆ“ KOJI JE HRVATSKU PASTORALU DOVEO DO VRHUNCA.....	7
3.1. Život kao pozornica	7
3.2. Materijalna, umna i duhovna ostavština u vremenu i kroz vrijeme	8
4. IDEALNO I STVARNO U PASTIRSKIM IGRAMA MARINA DRŽIĆA	10
4.1. <i>Tirena</i>	14
4.2. <i>Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena</i>	20
4.3. <i>Grižula ili Plakir</i>	24
5. DRŽIĆEVO NASLIJEĐE.....	32
6. ZAKLJUČAK.....	34
7. LITERATURA	36
8. SAŽETAK	39
9. SUMMARY	40

1. UVOD

Tema ovoga rada je analiza i usporedba idealnih i stvarnih sadržaja pastirskih igara Marina Držića. Pastoralna, kao oblik koji je u hrvatskoj književnosti svoj vrhunac doživio u razdoblju predrenesanse i renesanse, nastoji opisati život u skladu s prirodom, a Držićev cilj je oslikati dubrovačku svakodnevicu na nesvakidašnji način kroz imaginarne likove u neobičnom okruženju. Stoga se u njegovim pastoralama isprepliću fiktivni i realni elementi. Renesansni književnici uzore nalaze u svojim prethodnicima, a s obzirom na to da početak razvoja pastoralne književnosti smještamo još u helenističko razdoblje, i kod Držića je vidljivo da građu i nadahnuće za svoja djela pronalazi u nekim starijim tekstovima. Hrvatska pastoralna književnost upravo je s njim doživjela svoj vrhunac: on je u pastoralu unio određene promjene koje su posljedica ozračja koje je bilo prisutno u književnosti i u svakodnevnom životu njegova vremena, kao i posljedica njegovih vlastitih uvjerenja, prvenstveno vezanih uz društveno stanje rodnog mu Dubrovnika.

U ovom se radu, nakon pregleda općih obilježja razvoja pastoralnog žanra u svjetskoj i hrvatskoj književnosti, nastojalo izdvojiti idealizirane i stvarne sastavnice u Držićevim pastirskim igrama *Veneri i Adonu*, *Grižuli* te najpoznatijoj pastoralu *Tireni*. Oblikovan je i osvrt na Držićevo nasljeđe i utjecaj koji je u tradiciji pastoralnog žanra imao na buduće generacije hrvatskih pisaca.

2. PUT DO PASTIRSKJE IGRE U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI

Pastorala kao književna vrsta u prošlosti je zapravo vrlo skromno proučavana, ali je unatoč tome bila omiljeni žanr mnogih pisaca. Rodila se još u helenističkom razdoblju, a razlog njezina nastanka mnogi pronalaze u određenim događajima iz društvenog života zbog kojih se javlja pjesnička želja za bijegom od stvarnosti i problema svakodnevice. Pjesnici se prurušeni u pastire povlače u idilične krajolike u kojima doživljavaju nekakvu vrstu osobnog preporoda te potaknuti novom energijom stvaraju svoja djela. Prosperov Novak (1984:37) opisuje taj svijet kao „svijet prirode“ u kojem su likovi „igračke u rukama neke vlasti koju vlast Grada ne kontrolira; tamo su podvrgnuti deformantnim emocijama, tamo su igračke sudbine“ u svijetu jednostavnosti, naivnosti i slobode koji postaje glavna razdjelnica između realnosti i fantastike, jer zbiljski ljudski život u načelu nikada nije takav.

2.1. Kako je pastorala promijenila svijet

Začetnikom pastoralnoga žanra smatra se Teokrit, starogrčki pjesnik koji je u poeziju uveo sjedinjenje s prirodom, glavnu i neizostavnu temu svakog pastoralnog oblika. Usmjeravajući pejzažnu koncentraciju na radnje prepune mitoloških bogova i nimfi (Curtius, 2004:203), on u književnost unosi opise obojanih šuma u ljetno vrijeme na kojima bezbrižni pastiri slušaju zvukove procvale prirode. Međutim, najjači razvoj ovaj književni oblik doživio je u starorimskoj književnosti gdje se glavnim njezinim predstavnikom i uzorom mnogih pjesnika smatra Vergilije, pjesnik koji preuzima i oblikuje Teokritovo pastoralno stvaranje ubacujući u svoje pastirske pjesme i elemente vlastitog života prožetog jednostavnošću i opisima divljih šuma, cvjetnih livada i ljupke prirode. Pastorala se njegovala kroz gotovo sva književna razdoblja, a na specifičan način ušla je i u srednji vijek gdje se njezini elementi nerijetko javljaju u crkvenim prikazanjima. U humanizmu se pastorele pišu na latinskom jeziku, a čak i kada je latinski jezik nestao iz upotrebe, ta faza pastorele se nastavila što nam pokazuje omiljenost ove književne vrste.

Poezija srednjovjekovlja i humanizma u smislu pastoralnog žanra nastavlja se na Teokritovu i Vergilijevu tradiciju nepokretnih figura u pastoralno neizostavnom „mjestu uživanja“ zvanom i „locus amoenus“ (Curtius, 2004:213), a u renesansi ona dobiva nove elemente i njezini oblici doživljavaju znatan procvat. Književni oblici se šire, teme se obogaćuju (osobito u dramama), a novi elementi, nova građa, novi stil i novi tonovi u kojima prevladava težnja za opisivanjem istinskog seljačkog života isprepletenu s tradicionalnom pastirskom književnošću zaokupljaju djela. Cilj pastore postaje opisivanje stvarnih ljudi u idealiziranom svijetu kroz svojevrsan san o tome kako bi pisci željeli da taj svijet izgleda, a on je prepun priviđenja, snova, ljubavi i plesa, ljubavnih susreta pastira i nimfi, događaja iz manje ili više daleke prošlosti, mana iz društvenog života ili pak pohvala visoko društveno ili politički rangiranim osobama.

Veliki utjecaj na europsku (pa tako i hrvatsku) književnost toga doba imala je i bogato razvijena talijanska pastorala, u čemu su se najviše istaknuli Angelo Poliziano s djelom *Orfeo* i Jacopo Sannazzaro s djelom *Arcadia*. Do savršenstva pastore renesanse dovode Torquato Tasso (*Aminta*) i G. B. Guarini (*Pastor fido*), čija su djela prevedena na hrvatski jezik vrlo rano, a idealni svijet pastirskog života zahvaljujući njima ulazi i u tragikomediju oblikujući melodramu kao novu scensku vrstu, dok preko G. Marina ulazi i u arkadijsku, a zatim i u klasicističku poeziju (Bogišić, 1989:23). Naravno, pastoralni književni žanr doživio je veliku slavu i izvan Italije, pa je tako i u Hrvatskoj postao jedan od iznimno cijenjenih književnih oblika.

2.2. Tradicija pastore u renesansnom Dubrovniku

Počeci hrvatske pastoralne književnosti, iako skromni, prvi su koraci u nastanku svjetovnoga dramskog života. Pastore se u hrvatskoj književnosti počela razvijati već u srednjem vijeku, osobito u 15. stoljeću iz kojeg potječu najstariji sačuvani zapisi i gdje se javljaju pokušaji, doduše poprilično nejasni, čovjekova povezivanja s još uvijek tajnovitom i neistraženom prirodom. To zapravo i ne čudi ako znamo da je jedna od najvažnijih tema teatra srednjega vijeka rođenje Isusa Krista, koji se rodio u staji, mjestu bliskom pastirima i seljačkom životu (Bogišić, 1989:27).

Razlika koja hrvatsko srednjovjekovlje uvelike odjeljuje od plodne talijanske pastorale skriva se u njezinoj svrsi, jer za razliku od talijanske, koja je u većini slučajeva bila stvarana s ciljem izvođenja na dvorovima bogatih građana, hrvatska srednjovjekovna pastorala pisana je za širi sloj građana.

U razdoblju stvaralaštva hrvatskih humanista, nasljednika velikih rimskih pjesnika, pastoralnim se elementima služe brojni pisci kao što su Ivan Kesinečki, Juraj Šižgorić, Ilija Crijević, Damjan Benešić, pa čak i Marko Marulić, a kod njih se može primijetiti vrlo velika privrženost rodnom kraju i seoskim prirodnim ljepotama što se lako povezuje s kasnije razvijenom ljubavlju prema pastirskom načinu života. Alegorijske ljubavne situacije i pojava likova iz neprestano prisutne grčke mitologije koji su često nositelji sretnog raspleta mnogih pastorala vladaju velikim brojem djela iz tog razdoblja što u velikoj mjeri asocira na oblike u renesansnom razdoblju hrvatske književnosti u kojima se taj književni žanr javlja kao jedna od prevladavajućih vrsta cjelokupnog umjetničkog stvaralaštva (Bogišić, 1989: 39). Za razliku od srednjovjekovne pastoralne književnosti, koja kroz opisivanje prirode nije otkrivala unutrašnje stanje društva i čovjekove realnosti, i humanističke, koja je slavila ljepote rodnog zavičaja, u književnosti renesanse se opisuje upravo „zbiljnost“ (Curtius, 2004:201), a kao takva se ispreplitala s raznim drugim vrstama i rodovima i uvelike utjecala na razvoj hrvatske renesansne, ali i cjelokupne književnosti, pa se veliki broj hrvatskih književnih djela razvijao upravo u njezinoj sjeni ili pod manje ili više direktnim utjecajem pastoralne književnosti. S vremenom je postalo neizmjenno važno njezino poznavanje kako bismo razumjeli i upoznali sve ostale književne žanrove hrvatske književnosti.

Pastoralni život u književna je djela prenošen kroz fantastične sudbine likova, tj. pastira, satira i nimfi koji čine neizostavan dio toga žanra, a realizirao se u raznovrsnim književnim rodovima, od ekloge iz koje je nastao do pastirske igre i komedije kao „lirsko-petrarkistički pjesnički iskaz doživljaja čarobnog svijeta i vizije bukolike“ (Bogišić: 1989:7) u kojem pastirski razgovori postaju glavni i neizostavan dio. Glavna podloga pastorale je idilično prostranstvo koje se javlja još u grčkoj književnosti, a temeljni pojam hrvatske renesansne pastorale i glavni razlog njezinog nastanka predstavlja alegorija potaknuta i ostvarena velikim brojem mitoloških sastavnica. Njezine metaforički stvorene slike ukomponirane i u prozu i u poeziju

prikaz su „domaćeg“ načina života, rada i ponašanja što ju čini unikatnim oblikom stvaranja u cjelokupnoj svjetskoj književnosti.

Također, važno je spomenuti kako je dubrovačko društvo u razdoblju renesanse bilo izrazito hijerarhizirano, pa su opće prilike u kojima se našao narod neopisivo utjecale na kulturni i književni život toga vremena. Uzevši to u obzir, ne možemo se začuditi pojavi težnje za bijegom od stvarnosti i problema koje je nosio takav život. Pastoralna, isprepletena naivnošću, jednostavnošću, odvojenošću i slobodom mašte doživljava ogroman uspjeh jer i autora i čitatelja/gledatelja odvodi na putovanje u svijet u kojem se zaboravlja ono što je u načelu nemoguće zaboraviti i od čega je nemoguće pobjeći, pa poezija pastira tako postaje kratkotrajno izbjavljenje od opasnosti koje nameće svakodnevni život. U željeni arkadijski svijet, svaki pojedini autor je kroz svoje stvaralaštvo unosio individualne elemente što je dovelo do međusobnog stapanja i povezivanja karakteristika mnogobrojnih umjetnika u jednu jedinstvenu književnu tradiciju. Međutim, kao i brojna druga velika književna opredjeljenja, pastoralna nije mogla izbjeći pojavu nekih mana. Zbog inzistiranja na bijegu u idilični pastirski život, obnavljanja više ili manje sličnih ljubavnih zapleta i likova, često je dolazilo do ponavljanja i svojevrsne jednoličnosti. No, to ne mijenja činjenicu da je s pastoralom stvoren jedan unikatni književni put, uvelike različit od bilo kakvog dotadašnjeg stvaralaštva i, unatoč tome što se kao književna vrsta danas više ne upotrebljava, gotovo je nemoguće izuzeti njezino postojanje pri proučavanju hrvatske književnosti. Osvrćući se na proces nastanka i razvoja pastoralnog žanra u Hrvatskoj, postoji nekoliko autora koje je potrebno spomenuti. Ekloga *Radmio i Ljubmir* Džore Držića, nastala u drugoj polovici 15. stoljeća, predstavlja prvu pravu eklogu napisanu na hrvatskom jeziku. To je djelo započelo plodonosan književni put i ostavilo znatan utjecaj na stvaralaštvo njegovih nasljednika. Tako je potreba za zabavom i razvitak kulturnog života u Dubrovniku nakon Džore Držića dovela na scenu Mavra Vetranovića i Nikolu Nalješkovića koji svoje pastire i vile predstavljaju na pozornici iznenađujući bogatim pastoralnim scenskim igrama. Vetranović se ističe svojom *Istorijom od Dijane i Lovcem i vilom*, iako se i u ostalim njegovim djelima mogu uočiti mnogi pastoralni elementi, a njegova mitološka igra *Orfeo*, zajedno sa spomenutom Držićevom eklogom, označava začetak pastoralne književnosti. Nalješković s druge strane, napisavši čak četiri pastirske igre, publiku oduševljava novom tematikom i elementima prilagođenim dubrovačkoj sredini onoga vremena

(Bogišić, 1989:63). On povezuje „ranopastoralnu fazu hrvatskog glumišta s početka XVI. st. i zaokruženu te izrazito scensku sliku Držićeva kazališta“ (Batušić, 1978: 45), a prvi je pisao ono što danas možemo nazvati pravim pastoralama hrvatske književnosti. U njima glavne likove čine pastiri, njihov se život vrti oko ljubavi, a pisane su dvostruko rimovanim dvanaestercima (Pavličić, 2009:576) baš poput onih renesansnoga velikana Marina Držića, čijem je književnom pastoralnom stvaralaštvu posvećen ovaj rad.

3. „MLAD DJETIĆ“ KOJI JE HRVATSKU PASTORALU DOVEO DO VRHUNCA

3.1. Život kao pozornica

Pjesnik i komediograf Marin Držić rođen je u Dubrovniku u uglednoj građanskoj obitelji trgovaca, vjerojatno 1508. godine. O njegovom djetinjstvu ne postoje pisana svjedočanstva, a tek jedan dokument datiran na 1526. godinu svjedoči o tome da je upravljao crkvom Svih Svetih u rodnome gradu i crkvom Sv. Petra na Koločepu. Neko vrijeme bavio se i trgovinom, a 1538. godine odabran je za poziciju orguljaša u crkvi Sv. Marije. S obzirom na to da je njegova obitelj iznenadno osiromašila, uz pomoć vlasti koja mu daje stipendiju od 30 dukata te iste godine odlazi na studij u Sienu gdje tri godine kasnije postaje prorektor Sveučilišta (Prosperov Novak, 1984:9). 1542. godine, dok je Italija bila pod španjolskom vlašću i kada je bilo zabranjeno maskiranje i održavanje predstava, sudjelovao je u jednoj nepoznatoj komediji zbog čega je zaslužio opomenu. Godinu dana kasnije posuđuje sto zlatnih dukata, pa 1545. godine bez diplome odlazi natrag u Dubrovnik gdje zbog oskudice radi kao pisar, zabavljač, sobar, tajnik i tumač, a zatim postaje đakon i prezbiter (Franičević, Švelec i Bogišić, 1974:124). S grofom Christopherom Rogendorffom, za kojeg je radio, putuje po Beču i Carigradu, ali se nakon optužbe za svađu s članom njegove službe vraća u Dubrovnik (Čale, 1972:15). Unatoč lošem iskustvu, putovanja na kojima je sudjelovao obogatila su njegova znanja i pogled na život i svijet, a velikim dijelom utjecala su i na njegovo književno stvaralaštvo.

Za vrijeme svog boravka u Dubrovniku, Držić se nije bavio poslovima koji bi mu mogli donijeti nekakvu konkretnu zaradu, pa je većinu života živio u siromaštvu. „Neprekidno je pokušavao krenuti stepenicama društvene moći“, zbog čega je i stekao titulu rektora, svećenika i pjesnika, ali „nikada nije do kraja uspio doseći neku čvršću životnu stepenicu“ (Prosperov Novak, 1984:152). Život mu je bio ispunjen kontroverzama i s mnogim svojim suvremenicima nije bio u skladnom odnosu. Volio ih je ismijavati i zbijati šale na njihov račun, pa su ga zbog takvog ponašanja često napadali: bio je optužen i za plagijat, kada je proširena glasina da je *Tirena* zapravo djelo Mavra Vetranovića što Vetranović ubrzo demantira u pjesmi *Pjesanca Marinu*

Držiću u pomoć., a takvi i slični konflikti s vremenom dovode do sprječavanja izvođenja njegovih djela. Uistinu, on posljednjih dvanaest godina svog života nije napisao ništa kvalitetno (Bogišić, 1974:11).

Njegov nemiran karakter potiče ga da na početku druge polovice 16. stoljeća napusti Dubrovnik i ode u Veneciju, iz koje kasnije prelazi u Firenzu. U glavnom toskanskom gradu sastavlja četiri pisma vladaru Toskane, Cosimu I. de' Mediciju, s molbom da mu pomogne u detaljno isplaniranom rušenju vlade u Dubrovniku koju bez ustručavanja omalovažava i vrijeđa. Glavni cilj mu je promjena vlasti, tj. ravnopravna podjela upravljanja između građana i aristokrata u skladu s režimom koji je vladao u Genovi (Čale, 1972:23). Na svoj idealistički osmišljen plan nije dobio nikakav odgovor pa odlazi u Veneciju gdje umire pod nerazjašnjenim okolnostima 1567. godine.

3.2. Materijalna, umna i duhovna ostavština u vremenu i kroz vrijeme

Publika s kojom se Držić susreo nakon dolaska u Dubrovnik je zahvaljujući Vetranoviću i Nalješkoviću već bila djelomično upoznata sa skromnim kazališnim scenskim radom, a iako se ne zna kada je točno započeo s pisanjem, dostupni podatci potvrđuju da je njegovo stvaralaštvo nastajalo tijekom jedanaest godina (Batušić, 1978:52). Iako se iskušao i u poeziji, najveću slavu stekao je svojim dramama. Godine 1548. počinje prikazivati svoju prvu komediju *Pomet*, a nakon toga nižu se ostala književna ostvarenja, od kojih su u potpunosti sačuvane *Pjesni ljuvene*, *Venere i Adon*, *Novela od Stanca*, *Tirena* i *Hekuba*. Djelima *Grižula* ili *Plakir* i *Arkulin* nedostaje naslov, a štetu su pretrpjeli i *Skup* i *Dundo Maroje* kojima nedostaje završetak te *Tripče de Utočče (Mande)* kojemu nedostaju prva dva dijela drugog čina. Od komedija *Pjerin* i *Đuho Krpeta* ostali su samo fragmenti, a *Pomet* je u cijelosti izgubljen (Franičević, Švelec i Bogišić, 1974:126). Neka je od navedenih djela sam dao u tisak, a razlog tome je zamor izazvan ručnim prepisivanjem koje je obavljao zbog želje da pokloni prijateljima kopiju svojih tekstova, kao i strah od tuđih nemarnih i često netočnih prepiski, što ističe i u posveti *Tirene* obraćajući se Maru Makulji Puciću:

„Budući, gospodine Maro, vridni vlasteline, plemenita krvi, srčani prijatelju, od mnogih moljen bio da komediju Tirenu (koju ovo minuto vrime, za ne stat zaludu, složih i za arajdat prijatelje prikazah) dam na svitlos, i budući se rodio naravi za poslužiti i pogoditi svakomu u stvari razložite, nije mi se moglo smanje neg njih volju učiniti, i najliše, er ova ista komedija bijaše jure u rukah od nekijeh ki je davahu svojijem prijateljem ispisovat, kojijem pismom s brjemenom bi ostala (kako i u Rimu Paskvin) bez nosa i bez ruka, razbijena i razdrta...“ (Čale, 1987:204).

S obzirom na to da su mnoga Držićeva djela izgubljena, nedovršena ili nisu pronađena, ne možemo sa sigurnošću odrediti kvantitetu njegovog književnog opusa, ali bogati repertorij koji je poznat današnjim čitateljima sastoji se od oko stotinu pedeset likova (Anđelković i Thomas, 2009:11). On svojim dramskim ostvarenjima ponovno oživljava rasulo koje je do tada predstavljalo dubrovačko kazalište, a njegova uloga u teatarskom životu započinje s pastirskim igrama na što je možda veći utjecaj imala onodobna vlast nego sam autor. Nastavlja se komedijama s kojima postavlja visoku ljestvicu u cjelokupnoj strukturi hrvatske književnosti.

Temeljni cilj njegovih scenskih pothvata bilo je crtanje prizora iz društvenog života koji donose onovremenu problematiku grada, pri čemu pažnju usmjerava na čovjeka koji svojom jedinstvenošću čini neophodan dio jedne zajednice. Tako i svoje drame, prikazivane većinom u pokladno vrijeme, piše za raznoliku publiku, od „gradskih stanovnika raznih socijalnih slojeva s pridošlim prigradskim posjetiteljima svečanosti i veselja“ (Batušić, 1978:31). One su se ponekad izvodile pred kneževim dvorom, a ponekad pred biranim uzvanicima u Vijećnici ili na plemićkim pirovima.

Kako bi se približio običnim ljudima, on ne preza od toga da svojim likovima udahne način govora i izraze kojima se koriste sluškinje, sluge, mornari, krčmari i stočari, a spajanjem pučkog govora i umjetničkog raskošnog pisanja postiže privremeno oslobađanje od ropstva stvarnosti kod svoje publike, što je tada bilo teško ostvarivo u zagađenoj dubrovačkoj sredini (Franičević, Švelec i Bogišić, 1974:135). Mnogi likovi inspirirani su stvarnim ličnostima iz dubrovačke sredine kojima upotpunjava zamišljenu sliku, pa oni, poput besmrtni Orlando ve skulpture koja označava važno ceremonijalno mjesto, predstavljaju statue jednog vremena koje će vječno živjeti sve dok postoje oni koji čitaju njegove tekstove.

4. IDEALNO I STVARNO U PASTIRSKIM IGRAMA MARINA DRŽIĆA

S obzirom na to da je Držić ključan dio svoga života proveo u Italiji, talijanska književnost utjecala je na njegova djela, što i sam potvrđuje u drugom prologu *Tirene*:

„Držića svi znamo pobolje nego ti,

priko mora tamo ki uči sviriti“ (Čale, 1987:191).

Međutim, iako je slavu u književnom svijetu stekao pastoralama i komedijama koje su bile iznimno popularne u talijanskoj, osobito sienskoj književnosti, prema likovima u svojim djelima odnosi se ljupko i dobronamjerno, za razliku od prevladavajućih tonova talijanske poruge. Ipak, i on „u mitološko-sentimentalan okvir pastirskih igara“ vješto unosi „komično-realistične seljačke prizore u kojima je prikazao naše ljude iz dubrovačkog zaleđa koji govore o sebi i o suvremenim pojavama“ (Ratković, 1962:16). U velikoj mjeri taj mitološki element Držićevih pasterala odgovoran je za stvaranje svijeta u kojem se isprepliću ovozemaljski ostvarive situacije i transcendentna iskustva likova koji ponekad pripadaju ovom svijetu, a ponekad svijetu fantazije. Popularnost Držićevih pasterala stečena je velikim dijelom zbog takvog povezivanja čuvstvene pasturale i prostačke rustikalne lakrdije koje čini u Hrvatskoj do tada neviđenu kazališnu inovaciju, pa uplitanje seljaka koji preuzimaju osobine zaljubljenih pastira na čudan i neočekivan način sudjeluje u oblikovanju dramskog sukoba (Kombol, 1961:155-156).

Također, Držić je bio sklon ubacivanju autobiografskih elemenata, likova i događaja iz svakodnevnog života koji su na njega ostavili određeni dojam, a to potvrđuje i činjenica da su mnogi povjesničari i teoretičari književnosti njegova djela proučavali s ciljem pronalaženja detalja iz povijesti nekadašnjeg renesansnog Dubrovnika. Grad je, dakle, postao dom njegovim likovima i utočište pastoralama u kojima su zbiljske dubrovačke ulice i trгови brzo i gotovo neprimjetno pretvoreni u izmišljeni svijet priviđenja u koji i sami ponekad nesvjesno ulazimo gubeći iz vida granicu između jave i sna. Zbiljski likovi su pri tome na poseban način uklopljeni u jedan izmišljeni svijet. Ti likovi su doista postojali, katkad i prije Držića, i to su sve članovi najraširenijeg sloja naroda, ali događaji kroz koje ih on pokušava prikazati nisu realni. Njima se koristi upravo zbog toga što oni čine zbiljsku sliku onovremenog

života u Dubrovniku, a istovremeno su i stvarni i imaginarni, i mnogi od njih prikazani su na komičan način. Time njihova glavna funkcija postaje izazivanje smijeha, pri čemu je važno primijetiti da oni danas ne mogu izazvati jednake reakcije kao što su izazivali kod publike onoga vremena koja ih je često i osobno poznavala (Stojan, 2007:33). Svoju su ulogu u njegovom stvaralaštvu dobili zbog nekakvih specifičnosti i karakteristika kojima su ga zadivili i za koje je smatrao da mogu biti dodatni pokretači stvaranju obojenih efekata u svijetu iluzije i mašte.

Za Držića su književna djela značila slobodu u kojoj su određena doza igre, fikcije i iluzije neizostavan dio stvaralaštva jednog umjetnika, pa svakom novom dramom proširuje okvire žanra s ciljem da dokaže kako je u umjetničkom imaginarnom svijetu, u kojem se često brišu granice prostora i vremena, sve dopušteno. Tako ispreplitanje fikcije i zbilje postaje jedna od prepoznatljivih karakteristika njegovih djela kojom se vješto služio kako bi dočarao i oživio uspomene i viđenje jednog društvenog stanja čime je pokazao visoku razinu „samosvijesti pojedinca ili društva i vremena koji ga uokviruju“ (Bojović, 2009:11), a društvo koje je činilo njegovu publiku bilo je uglavnom dubrovačko. Drame su mu izvođene najčešće javno u pokladno vrijeme ili privatno na određenim svečanostima (Fotez, 1976:266), pa zbog toga ne čudi povremeno ubacivanje elemenata plesa kao vesele aktivnosti koja pomaže u postizanju svojevrsnog katarzičnog iskustva kod čitatelja i gledatelja njegovih drama. Stojan (2007:136) to objašnjava potrebom da se kreira oruđe u borbi protiv stanja na dubrovačkim prostorima. Njegove pozornice tako oživljavaju osjećajni pastiri, ljubavnici koje možemo susresti u svim tipovima pastoralna, ali i pastiri iz svakidašnjeg života koji se pojavljuju kako bi podigli radnju na jednu višu razinu zaljubljujući se u vile ili kritizirajući sredinu i mentalitet kojima su okruženi. Iako se ne može negirati njegov suživot s petrarkizmom, karakterizaciji tih likova uvelike pogoduje njegova sklonost antipetrarkizmu, pa takvi likovi na kraju najčešće shvaćaju da uzvišeni svijet ljubavi i mira nikada neće biti njihovo prirodno stanište, da se vila nikada neće u njih zaljubiti i da je povratak zbilji jedino što im preostaje (Kombol, 1961:155).

4.1. *Tirena*

Pastoralni svijet u koji nas ovom dramom uvodi Držić prikazan je kroz pet činova oblikovanih dvostruko rimovanim dvanaestercima (Fališevac, 2009:803) koji su označavali visoku razinu poznavanja književnosti. Ta razina uočljiva je i u problematici koju je obrađivao, a to je „odnos književne fikcije i zbilje“, kojom zaključuje da se književnost i stvarni život u velikom broju slučajeva preklapaju i recipročno utječu jedno na drugo (Pavličić, 1988:150).

Žanrovsko određenje usmjerava *Tirenu* u različite tokove, pa tako ona postaje „seoska ekloga, pastirsko-seljačka igra, pastoralna i pastoralna komedija“ (Fališevac, 2009:803), a autor naznačava kako se radi o komediji:

„...ova ista komedija bijaše jure u rukah od nekijeh...“ (Čale, 1987:204).

Pri tome je važno pojasniti da se izrazom *komedija* tada označavao svaki književni rad namijenjen prikazivanju na pozornici, a ne samo onaj prožet šaljivim sadržajem kao što je to slučaj danas. Tako je *Tirena*, prvi put izvedena 1549. godine „*prid Dvorom*“¹, a upravo ta pozornica bila je pogodna za njezinu izvedbu jer ju se nije trebalo pretjerano prilagođavati zamišljenoj scenografiji djela. Klaustrofobija koja bi bila stvorena izvođenjem drame u zatvorenom prostoru nije dopustila njezino izvođenje na drugačijoj lokaciji, a njezina podloga, na kojoj su se i u stvarnom životu odvijala slavlja i „igre vlasti“ (Prosperov Novak, 1984:29), savršeno su se uklopila u Držićev idealizirani pastirski svijet.

S obzirom na to da se Držić često koristio djelima kako bi uputio čitatelja u vlastiti život, ni ova pastoralna nije iznimka. Zbiljska crta vidljiva je od samog početka, kroz uvođenje nekih stvarnih pojedinaca i situacija u djelo (Pavličić, 1988:153). *Tirenu* zato započinje uvodnom posvetom i pohvalom *Svitlomu i uzvišenomu vlastelinu Maru Makulji Puciću*, dubrovačkom plemiću, u kojoj aludira na optužbe da je Vetranovićev plagijator. Moguće je da time *Tirena* predstavlja jedino djelo u književnosti u kojem autor u uvodu izriče pohvale samome sebi pa se može zaključiti

¹ Knežev dvor, dubrovačka palača u čijim se prostorima i danas održavaju brojni koncerti klasične glazbe.

da je prolog nastao nakon što je djelo već napisano i nakon što je optužen za navedeno plagiranje (Franić Tomić, 2012:122).

Djelo se nastavlja prvim od dva sačuvana prologa, napisanim za prvu izvedbu. U njemu Držić opisuje težak karakter dubrovačkih škrtaca, iza čega slijedi hvalospjev Dubrovniku koji je prikazan poput arkadijskog utočišta u nemirnom okruženju. Nakon idealiziranja prirodnog svijeta dolazi do naznaka susreta s natprirodnim:

*„Ljepši Bog ki stvori ljeposti tolike,
meu vilam u gori nije njima prilike“,*

dok u nastavku publiku uvodi u tematiku koja će se provlačiti kroz dramu:

*„iz vode će ispliti jedna vil ku Ljubmir
njeki će ljubiti, vele uzmožan pastir,
koga će jedan dan lijepa vil gledati
gdi hoće žalostan sam sebi smrt dati
pokli ga ne ljubi (tako će tužan mniti)“ (Čale, 1987:206).*

Naizgled harmonična forma zakomlicirana je dolaskom satira na scenu, koji narušava ostvarenu idilu:

*„Ma huda nesreća, od slatkoga mira,
koja je zla smeća, doniet će satira“ (Čale, 1987:207),*

pa pastir i satir započinju naizgled beskrajnu potragu za vilom Tirenom, personifikacijom ljepote koja se ukazuje kao simbol nedostižnosti i vječnog traganja za idealima koji nikada ne mogu biti ostvareni. Njezin dom je Rijeka dubrovačka², izvor u kojemu stanuje skupa sa svojim sestricama:

*„Hladenac jes jedan tuj blizu kraj gore,
izvire mora van, a teče u more;*

² Područje rijeke Omble i grada Dubrovnika kojim autor želi dočarati arkadijski svijet na lokalnim prostorima.

*„Rieka“ se taj zove hladenac medeni,
vrhu svih ki slove u gori zeleni“ (Čale, 1987:208).*

Uz tom su *hladencu* mnogi dubrovački pjesnici pronašli svoju oazu mira, a vile su im postale muze iz čijih su vrela crpili inspiraciju i građu za svoja djela. Ni Držić nije mogao odoljeti zanosu i šarmu vodenih nimfi čime pokazuje svoju naklonost prema starijim književnim tekstovima i poštivanje običaja iz ranijih razdoblja (Pavličić, 1988:151), ali te iste nimfe ga postavljaju i na pijedestal kao začetnika nove tradicije u hrvatskoj književnosti:

*„Sad jedan mlad djetić s tim vilam pri vodi
stare kuće Držić svu mlados provodi,
koga su tej vile od bistra hladenca
dostojna učinile od lovorna venca³,
ki mu su na glavu stavili za ures,
da ovu državu proslavi do nebes“ (Čale, 1987:208).*

U navedenom je citatu vidljiv utjecaj grčke mitologije koju je Držić iznimno cijenio i koja prožima čitavo djelo, osobito kada se govori o izvornoj pastoralnoj pozadini u kojoj je okolina oblikovana poput grčke Arkadije⁴ što „vrijedi i onda kad se radnja eksplicitno prenosi u kakav poznati i realno postojeći pejzaž, kao što to biva u dubrovačkoj pastorali“ (Pavličić, 2009:575). U nju Držić osim muza i arkadijskih prostranstava unosi i mitološke bogove, što se može iščitati u stihovima koji slijede:

*„Otajna naravi sva mu odkrivaju,
ki im bog objavi u vodah da znaju.
Taj mladac sad pjesni tej spieva kraj rike,*

³ Lovorov vijenac u antici je simbolizirao pobjedu i dodjeljivao se kao nagrada pobjedniku olimpijskih igara. Kao simbol moći ukrašavao je glave mnogih rimskih vladara, a u književnosti je označavao slavu i stavljao se na glave čuvenim pjesnicima.

⁴ Prema grčkoj tradiciji simbolizira mjesto uživanja, karakteristično po idiličnoj prirodi i životu.

da ljudem duh biesni od slasti tolike“ (Čale, 1987:208).

Dakle, vile su neka vrsta božjih poslanika, a *duh biesni* javlja se kao simbol „pjesničkog nadahnuća i inspiracije koji se tumače kao nebeski dar Apolona, odn. muza, stanje svojevrsne mahnitosti (*furor poeticus*)“ (Fališevac, 2009) prilikom kojega se pjesnik na neki način izjednačuje s bogom. Kroz takvo shvaćanje svemogućeg autora možemo postaviti u isti red s anđeoskom ljepotom protagonistice djela, ali i s nepobjedivom snagom ljubavi koja ruši sve zidove oko sebe i o kojoj pastiri Radmio i Ljubenko govore već na početku prvoga čina. Oni Ljubmira prikazuju kao pijuna u vilinskoj igri u kojoj već u prvom potezu ostaje pobijeđen kada druga strana izvuče kartu ljubavi.

Osim očite iluzije ostvarene u liku nimfe, Tirena se javlja i kao objekt koji izaziva zaljubljenost muških likova upravo zbog energije koju širi zahvaljujući svojoj natprirodnoj ljepoti:

„Takoga je uresa Tirena slavna vil,

er sunce s nebesa ljepšu vikni vidil“ (Čale, 1987:210).

Ona svojom pojavom očarava sve sudionike neovisno o godinama, staležu, vjerskoj pripadnosti i manjoj ili većoj pripadnosti realnom svijetu i unatoč uvriježenom mišljenju da su vile *srca kamena*. To je vjerojatno proizašlo iz mita o božici Dijani, zaštitnici žena, koja je svoje nimfe odgajala u mržnji prema muškarcima. Međutim, Tirena nije takva, a još jedan fantastičan fragment utkan u djelo je stvaranje dojma kako vile imaju prave ljudske osjećaje:

„Toliko kamene ni toli nemile,

u paklu rođene nijesmo mi vile“

„Srcem je kamena prem svaka nas vila

pri neg nas ljuvena dosegne taj strila⁵“ (Čale, 1987:216-217).

Sukobi se tako grade između zaljubljenih pastira i satira, a ovako razrađena, *Tirena* potvrđuje titulu najtipičnije od svih pastirskih igara koje je Držić stvorio i najbliža je staroj bukoličkoj tradiciji. Kada bi i kraj tekao tokom kakav je određen početkom

⁵ Govori se o ljubavnoj strijeli boga Kupida.

drame, sa sigurnošću bismo mogli reći da ona uzorno slijedi pravilo pastirske ekloge: pastir se zaljubljuje u vilu anđeoske ljepote, upliće se satir i ostali zaljubljenici koji obogaćuju zaplet i staju na put njihovoj sreći, pojava bogova iz mitologije utječe na radnju i jedino što nedostaje sretan je kraj. Međutim, „on tradiciju zove za svjedoka, za mjerilo vlastitom djelu“ (Pavličić, 1988:157), a njegov gotovo nenadmašiv talent mu jednostavno ne dopušta da se u potpunosti upusti u slijepo marširanje u sjeni svojih prethodnika, pa nakon tipičnih obilježja pastirske igre odlučuje iskušati mogućnosti i proširiti granice do kojih seže pastoralna igra. Zbog toga izvor, koji u Držićevim djelima predstavlja vilinski dom, „određuje centralnu točku scenskog prostora“ i „njegovo je značenje magijsko: to je *axis mundi* kazališnog prostora, mjesto susreta prirodnog svijeta s natprirodnim svijetom“ (Rapacka, 1998:93). Držić tako daje igri novu boju unoseći motive prizora sa seljacima kao realnim elementom ove pastorale, pa šaroliko društvo Vlaha koje upoznajemo na Držićevim pozornicama bitno proširuje tematske granice hrvatske pastorale pod utjecajem „sienskih lakrdijsko-farsičnih dramskih oblika“ (Fališevac, 2009:806). Njihovom pojavom stvara se svjetovni dualizam karakterističan za držićevski tip nove pastorale koji se ostvaruje kroz vječni kontrast među likovima, događajima, okolinom i osjećajima. U usporedbi s pastirskim fazama ispunjenim vječnim sukobima strasti, seljački život, iako jednako nestvaran, služi kako bi se stvorila slika jednostavnog i realno ostvarivog svijeta zbog koje ono nestvarno postaje još upečatljivije. Tako Vlasi zapravo svojim „materijalno-tjelesnim habitusom predstavljaju snižavanje ideala petrarkističkog zaljubljenika“ pri čemu su prikazani na komičan način, a „komični su po svojoj neprimjerenosti želji da prodru u svijet idealnog i idealiziranog“ (Fališevac, 1995:32). Oni su najčešće pretjerano samouvjereni što im se ne isplati, jer priroda u kojoj su se našli nije onakva na kakvu su oni navikli pa u sukobu s njom uvijek ostaju poraženi. Javljaju se kao obični ljudi, vjeruju u svoju nadmoć nad drugima i nepogrešivo su mudri, a postaju neka vrsta glasa razuma i protivnika ideala pastirskoga svijeta. U osnovi su upleteni u radnju od samog početka drame. U prologu su tu Vučeta i Obrad koji osim autobiografskih elemenata iz života autora donose i kratki pregled događaja kroz koje će nas dalje voditi protagonisti djela. Na pozornici se ponašaju nedosljedno, pa se ponekad čini kao da su se slučajno našli na prostoru neke dubrovačke ulice, a na trenutke se uključuje njihova svijest o prisutnosti publike i toga da ih netko promatra (Pavličić, 1988:155). Nakon njih pojavljuje se Miljenko koji pada u zamku viline anđeoske ljepote, pa se bez

razmišljanja upušta u borbu za njezinu naklonost i svim silama pokušava prodrijeti u unutrašnjost imaginarnog svijeta:

„Ka s' godi ti vila, ljepša s' ner sunačce,

ka s' meni stravila ljepotom srdačce“ (Čale, 1987:219).

Jedini problem postaje Tirenino obećanje Ljubmiru zbog kojeg odbija Miljenka, ali ga pokušava spriječiti u njegovoj namjeri da si oduzme život:

„Ne umri pastiru! Zemlje ove toj daju:

u njih ki umiru veće ne ustaju“ (Čale, 1987:220)

čime pokazuje svijesti o svijetu smrtnika u kojem se nalazi, pa se fantastična osobina njezine pojave nakratko miješa s realističnom slikom koju nam vila dočarava. Tu prividno realističnu sliku razbija lik starca Radata koji Miljenku pokušava dokazati da je Tirena utjelovljenje zla, a ne ljepote, i želi mu batinom izbiti pomisao o ljubavnom savezu iz glave:

„Oči ti 'e svojome uzela tamnosti

noćnica, kojome tužan si zadosti“ (Čale, 1987:221),

Ovi bat ozdravlja od nemoći svake,

ljubavi izbavlja i svake zle mrake“,

„Načinja sve vrijeme, a pamet nikada“ (Čale, 1987:222),

a nedugo nakon toga na scenu dolazi i Stojna, Miljenkova majka, s istim mislima:

„Moj sinko, tej vile ohvaone su ćudi,

ni ljube ni mile naše ruke ljudi;

pastiri ubozim one se rugaju,

tim ruzi i mnogim tužicu zadaju“ (Čale, 1987:225).

Tako njih dvoje postaju primjer zdravog razuma među zaluđenim likovima, iako se njihov cinizam često nalazi na granici pretjerivanja. Oni Miljenka pokušavaju

urazumiti, ali ne i razumjeti, daju mu savjete i žele ga oženiti sa seljankom. Također, često pametuju i prosipaju poslovice te smatraju da vila ne postoji. Radat omalovažavajućim tonom govori i o bogu Amoru smatrajući da su ljudi svi koji ga slave i padaju pod njegov utjecaj:

„Ljubav se taj zove, ku vele svi ljudi,

toliko da slove na nebu i svudi“ (Čale, 1987:232).

Amor prelazi iz pasivnoga u aktivni lik odmah nakon Radatovih prozivki kako bi dodatno začinio sukobe. On nije prikazan kao pretjerano pozitivan, već kao narcisoidan lik koji se nakon hvalospjeva samom sebi odlučuje osvetiti Radatu i raniti ga svojom strijelom da bi mu pokazao koliko je velika i nesavladiva njegova moć:

„Radate, i ti sad svjedoči na sviti

u srcu što je jad ljuveni trpiti“ (Čale, 1987:233).

Starac tada započinje svoj petrarkistički ciklus veličanja viline ljepote. Kontrast stvoren u ovom dijelu bazira se na opreci moralnog i nemoralnog te starog i mladog. Ubacuje se i Dragić, Radatov sin čijom pojavom dolazi do povezivanja fantastičnog i stvarnog svijeta. To se najviše očituje kroz verbalne sukobe Dragića s Kupidom, u kojem lik Kupida poprima osobine malog djeteta, a zatim ranjava Dragića svojom strijelom, pa se i on nakratko nudi vili:

„Umijem, gospoje,

u dipli sviriti na počtenje tvoje,

i svračke puhati, i ptice ostale

umijem hitati, velike i male“ (Čale, 1987:241),

ali ubrzo shvaća da je on ipak samo dijete, pa odustaje od tog neuspjelog pokušaja. Dragićev lik je poseban, njegovo je ime pripadalo stvarnoj osobi iz Držićeva života, uzornom stanovniku renesansnog Dubrovnika koji se spominje i u dubrovačkim spisima iz 1553. godine (Stojan, 2007:29). Njegov neuspjeli pokušaj udvaranja vili pokazuje da se Vlasi vrlo nespretno snalaze u svijetu u kojem su se našli. Oni se koriste običnim pučkim jezikom za razliku od uzvišenog jezika fantastičnih likova

utkanih u djelo, vjerojatno zbog Držićevog nastojanja da se približi čitateljima ove drame. Više su komentatori događaja nego sudionici u njihovoj realizaciji.

Za razliku od njih, fantastični likovi pokreću dramsku radnju, poput satira koji se pojavljuje u nastavku djela. On je simbol nepobjedivosti i otpornosti, pobjednik u svakoj borbi za prevlast, a ipak, uspijeva ga savladati jedna obična vila zbog koje ranjava Ljubmira. Do dramatičnog obrata dolazi kada vila umire od tuge misleći da je Ljubmir mrtav, a nakon mladićeva buđenja dolazi do općeg ludila zbog Tirenine smrti. Nju smiruje dolazak starca Remete koji se javlja kao „svojevrsni deus ex machina, posrednik između neba i zemlje“ (Fališevac, 2009: 806) i koji objašnjava pastirima da su bogovi uzeli Tirenu, ali da će ju oni i vratiti:

*„Pastiri znajte ovoj, er višnji za milos
dušu su vili toj uzeli, nje lipos,
da takoj dan i noć za drazim ne cvili“,
„koju će povratit, vjerujte vi meni,
i žalost vam skratit, pastiri ljuveni“ (Čale, 1987:250).*

Razina transcendencije raste s pastirskim prinošenjem zavjetnih žrtvi bogovima, nakon kojih se javlja glas s neba koji, vraćajući Tirenu među žive, proširuje ono idealno u djelu:

*„Zavjete primamo, pastiri ljuveni,
a dušu vraćamo prilijepoj Tireni“ (Čale, 1987:251).*

Vrlo često se to njezino uskrsnuće „dovodilo u vezu s raspletima u raznim pučkim dramskim oblicima“ (Fališevac, 2009:807), a nakon buđenja ona odlučuje darovati sve prisutne:

*„Ja vam ću vila dat darove tej sada,
ke ne biste pitat umjeli nikada:
pastirom vas razum od svita i znanje;
satirom pamet, um i ljucko spoznanje;*

ostalim daću svis da znaju na sviti

kako je u nesvis gruba stvar živiti“ (Čale, 1987:252),

čime prikazuje da idealni svijet nije tako perfektan kao što je usađeno u svijesti realnoga svijeta, ali zadržava u svom liku ipak onu dozu savršenosti kojom nas drži u uvjerenju da se ono ipak može dostići. Tako na kraju jedna obična vila majstorski pobjeđuje boga ljubavi i pomiruje sve prisutne, jer „pravorijek vile i njezino priklanjanje Ljubmiru smiruje na kraju svu tu buru u čaši vode“ (Kombol, 1961:157).

4.2. Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena

Kao i ostale Držičeve pastorage, rustikalna drama *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena* (skraćeno i u daljnjem tekstu korišteno: *Venere i Adon*) se temelji na međusobnom sukobljavanju idealnog mitološko-pastirskog i zbiljskog zemaljskog svijeta. Međutim, ovo je jedna od netipičnih Držičevih pastorage koju stvara s ciljem iskušavanja granica kazališta i književnosti uopće, pa se njezina radnja odvija u dva potpuno odvojena prostora, dvije scene koje se jedna za drugom ubacuju u kompoziciju djela i sadrže dvije odvojene skupine likova. „Jedna pisana s više majstorstva, makar i u maniri vremena, a druga s više živosti, neposrednosti, angažiranosti“ (Franičević, Švelec i Bogišić: 1974:128). Na prvoj se upoznajemo s vlasima Kojakom, Grubišom, Vukodlakom i Vladom, a glavne sudionike druge scene, osim naslovnih junaka Venere i Adona, čine satiri, vile i Kupido. Kada se zastori druge scene spuste, ponovno se pojavljuju vlasii koji ostaju začuđeni i uplašeni mitološko-alegorijskim priviđenjima koja su upravo vidjeli, pa nakon komentiranja radnje odlaze sa scene. Takve situacije ostvaruju se više puta, pa pastoralna radnja zapravo ostaje slabo zastupljena (Čale, 1987:85). Navedene fabule su vrlo slabo povezane: mitološki svijet se ne miješa sa rustikalnim, a ni vlasii ne ulaze u radnju druge pozornice, već se drama ostvaruje kao svojevrsan prikaz „teatra u teatru“, pa se jedna od radnji ne odvija na pozornici već na prosceniju, a „rustikalna je radnja okvir unutar kojega se komentira mitološko-alegorijska radnja“ (Fališevac, 2009:628).

Uz tipične osobine svjetova uključenih u djelo, Držić uvodi i neke nove elemente. Vlaški svijet prikazuje kroz upotrebu folklorne kulturne baštine, pa se karakter svakog pojedinog vlaha više ne prikazuje samo kroz uopćeno mišljenje o zajednici kojoj pripada, već mu se daju vlastite originalne karakteristike koje ga čine jedinstvenim u odnosu na društvo kojem pripada: „Vukodlak nastupa oštro i bez dlake na jeziku, Vlade se očituje kao nježna i zabrinuta majka, a Grubiša kao bezazlen mladić-dječak koji najprije želi 'pritilu' ženu, a zatim 'poludi' za vilom“ (Bogišić, 1989:75). Njihovi međusobni razgovori pisani su niskim stilom, što osobito dolazi do izražaja u Vukodlakovom i Kojakovom uzajamnom vrijeđanju, a njihove pojave simboliziraju priprostost i ljudsku opsesiju materijalnim dobrima:

„Da je peču štapa! Nu čeka', svinjo, stoj!“,

„Istom hlap dedeli! Ter, kozo, gdi je to?“ (Čale, 1987:286).

To se prekida ulaskom u imaginarni svijet druge scene u kojoj vile govore svoj hvalospjev božici Veneri naglim prelaskom iz niskog u visoki, uzvišeni način izražavanja:

„Venere božica po zemlji sad hodi,

prislavna kraljica koja Ljubav rodi.

Slav'te ju, dubrave, pjesni od slavica,

dostojna jes slave Venere božica“,

a fantastičnu notu djelu daje i pojava satira koji nastavljaju slaviti božicu:

„Veselje činimo, pokli nam srjeća da

da s neba vidimo Veneru mi sada“ (Čale, 1987:291).

U ovim stihovima vidljivo je povezivanje satira, pripadnika imaginarnog svijeta, sa životom na zemlji koji bi u definiciji trebao biti racionalno objašnjiv, pa njihova prisutnost u ovozemaljskom stvara poremećaj slike stvarnosti. Razlog tome je isticanje svemoći božice (ranije povezane sa svemoći autora), iako ona sama na sebe stavlja etiketu smrtnosti, jer je pala pod utjecaj ljubavi:

„O luzi zeleni, mnim da pri do danas

*meu nami čuven ni božice tužan glas;
er narav božica ni tužit ni livat
suzice niz lica neg blaženstvo uživati“,
„Oto me liposti zemaljsko smamiše,
oto sve kriposti me rajske straviše“ (Čale, 1987:291,292).*

Međutim, razlika vidljiva u ovoj pastorali u odnosu na ostale Držićeve pastore je u tome što predmet žudnje i pokretač svake radnje više nije nedostižna vila, nije više odbačeni muškarac, već to postaje žena božica:

*„Ostavih vječni raj, ostavim bogove,
s Adonom na svit saj obljubih lugove. -
A bježiš od mene, Adone dragi moj,
u gore zelene sakrivaš obraz tvoj“ (Čale, 1987:292).*

Činjenica da je Venere Kupidova majka, čini ovakav zaplet još nevjerovatnijim, kao i pojava Kupida koji pristaje na majčinu molbu da pogodi Adona svojom otrovnom strijelicom:

*„Moje je željenje tebi samo ugoditi;
tim na tve hotjenje sve ti će sada biti“ (Čale, 1987:293).*

Opreka uzvišenom svijetu stvara se u trenutku uvođenja Grubiše na rustikalnu scenu. Uz pasivne seljake koji su bačeni na ovu pozornicu (koja čak i nije pozornica, već njezin sporedni dio) kako bi komentirali događaje u kojima sudjeluju imaginarni likovi, Grubiša se javlja kao zaljubljenik koji očaran božanskom ljepotom više ne želi običnu djevojku, već Veneru, zbog čega dolazi do sudara između visokog i niskog svijeta:

*„Mnokrat sam kon vode vidio gdi vile
tanačce izvode kakono snig bile;
ma ova čudesa ja ne čuh ni vidih“ (Čale, 1987:294) .*

Uplitanje Grubišine majke Vlade, i stalno prisutnih Vukodlaka i Kojaka, daje čitavoj priči posprdan ton. Vlade tuguje zbog sinove zaluđenosti, a kroz njezinu uznemirenost činjenicom da će joj sin preći u misteriozan i razumom nedohvatljiv svijet, ukupan imagarni prostor u drami pretvara se u presliku seljačkog praznovjerja (Fališevac, 2009:629). S druge strane, Vukodlak se izruguje Grubišinoj zaluđenosti i Maruši, godišnici koju je trebao oženiti:

*„Neboge Maruše! Osta' će cvileći,
neće im bit duše Grubišu želeći;
proklinat će vile koje su ljubavi
Grubišu stravile u pustoj dubravi;
a junak Grubiša s vilam će uživat,
a biedna Maruša suze će prolivat“ (Čale, 1987:294).*

Kao dodatni kontrast banalnosti Grubišinih vizija, na suprotnoj, svemogućoj pozornici ostvaruje se Kupidovo obećanje i Adon se nakon počinka budi opijen Venerinom ljepotom:

*„Da ti sam vik sužan, i tvojoj liposti
da služim noć i dan sa svom mom kriposti“ (Čale, 1987:296).*

Ostvarena ljubav između Venere i Adona tako predstavlja alegoriju vječne ljubavi i stupanja u brak koja je na neki način morala biti ostvarena jer je djelo prvi put prikazano 1551. godine na piru Vlaha Nikolina Držića i Marije Sinčićević Allegretti (Fališevac, 2009:627). Djelo završava na vlaškoj pozornici pozivom na odlazak:

*„Grubiša, ovamo! Veseli da' vjeru,
a Vlaho vas tamo čeka na večeru. -
Primate u ljubav razgovor naš ovi;
nitko u svem nije prav neg sam Bog.
Zbogom svi“ (Čale, 1987:296,297).*

Završetak je isti kao i početak, poziva se na hedonizam i uživanje na piru koji slijedi, a vlasni koji su svaki zbog svog razloga došli u grad, odlaze svojim domovima neostvarenog zadatka. Takav dramski redoslijed prikazuje nemogućnost postizanja harmonije između duhovne i tjelesne strane u svakom čovjeku, tj. idealnog i stvarnog svijeta koji se često sudaraju, ali se nikada u potpunosti neće stopiti u jednu cjelinu. Držićevi likovi predstavljaju nositelje „niza velikih renesansnih ideja na kojima su se zasnivale filozofija i poetika toga doba, poimanje svijeta i nove čovjekove uloge u njemu“ (Bojović, 2009: 11). Vidljiva je duboka ukorijenjenost motiva iz dubrovačke svakidašnjice, pa se „krajnja opreka vilinsko-mitološkom svijetu drastično produbljuje dokumentarnom realističnom evokacijom Dubrovnika, njegovih ljudi i predjela, ulica i spomenika“ (Čale, 1987:87) koji služe kao svojevrsna replika na tadašnju situaciju u Dubrovniku. Takav je i lik Milašice, stvoren kao spomen na ženu koja se na središnjem gradskom trgu bavila prodajom sira, jednom od glavnih namirnica toga vremena. Na neki način ona je simbol nepromjenljivosti, statua u vremenu koja predstavlja svojevrsan putokaz koji olakšava orijentaciju po gradu, a to potvrđuje i činjenica da se na tom trgu sir prodavao već od polovice 15. stoljeća (Stojan, 2007:46).

S obzirom na raznolikost tonova i galerije slika koje prožimaju ovu dramu, ona se žanrovski određivala vrlo različito, od sienske rustikalne drame, sienske majske igre, komediole, mitološko-alegorijskog sastava u stihu, rustikalne ili pastirske igre sve do kombinacije mitološko-alegorijske drame i farsičnog, lakrdijskog djela, kao i konvencionalne pastorale i seljačke lakrdije (Fališevac, 2009:628-629). No, neovisno o tome kako ju nazivali i određivali, ostaje činjenica da pastirska igra *Veneri i Adon* svojom originalnošću zauzima visoko mjesto na kazališnoj i književnoj ljestvici renesansnog dramskog života.

4.3. *Grižula* ili *Plakir*

Težnja za dosezanjem ideala, iz *Tireninog* arkadijsko-fantastičnog okruženja i dvostruke pozornice u *Veneri i Adonu*, u ovoj se drami petočinki prebacuje u realan svijet u kojem naglašenu alegoriju zamjenjuje jezik stvarnosti. Drama je okrnjena:

njezin naslov, kao i posljednji monolog nisu sačuvani. S obzirom na to da se zbog toga i danas vode dvojbe oko naziva ove Držićeve pastorale, pretežito zbog određivanja glavnog lika koji bi uspoređujući nazive ostalih djela najvjerojatnije trebao biti nositelj naziva čitave drame, u nastavku ovoga rada bit će korišten naziv *Plakir*, jer su likovi iz mašte protagonisti i ostalih Držićevih pastorala. Ako *Tirena* nosi ime po istoimenoj vili, a *Venere i Adon* po bogovima iz mitologije, onda bi i ovo djelo trebalo nositi ime po fantastičnom liku Plakira, Kupidovog sina, a ne starca Grižule.

Žanrovsko određenje drame je raznoliko i svrstava ju se u mnoge oblike, od kojih su najpopularniji „pastorala, rustikalna ekloga, rustikalna komedija, pastirska komedija, mitološko-pastoralna komedija, pirna igra i alegorijska pastirska igra u prozi“, a razlozi tome su mnogobrojni i kriju se u podžanrovskim elementima, kao što su „mitol. rekvizitarij karakterističan za klasičnu pastoralnu eklogu (Dijana i njezine vile, alegorije različitih kreposti), konvencionalni motiv pastira opčinjena vilom (Dragić), potraga za njom, pokušaj razumnoga savjetnika (Gruba, Radoje, Miona) da ga odvraći od uzaludnoga nauma te otrježnjenje. Upletanje vlaha (Radoje, Miona, Staniša, Vukosava) samo je djelomično naslijeđe rustikalne ekloge“, a „Omakalini i Mionini monolozi uvode u Dijanin svijet - iako se s njim ne dodiruju - socijalno i moralno angažiran diskurs“ (Tatarin, 2009:286). *Grižulu* je teško svrstati u okvire jednog jedinstvenog žanra, jer ju narušavanje, izbjegavanje i upotpunjavanje klasičnih elemenata pastirske igre, unošenjem elemenata držićevske (eruditne) komedije koji u pastoralni svijet unose svježinu, uvelike udaljava od autentične pastirske igre, a „gotovo sva lica govore u stihu i prozi, koja se razlikuje ne samo od proze kakvom se pisalo u Držićevu stoljeću nego i od njegove vlastite iz ostalih komedija“ (Franičević, Švelec i Bogišić, 1974:128). Razlog tomu je taj što se u središtu pozornosti nalazi komični petrarkist koji svoj izraz neprestano pokušava pretvoriti u pjesme, ali to na kraju uvijek postaje neuspješno i besmisleno. Nekad je riječ o namjernom pjesnikovanju, a nekad o svakodnevnom govoru, što je zapravo manje važno jer je ishod uvijek nezadovoljavajući, pa djelo „zato i nije prava pastorala, nego napola komedija“ (Pavličić, 2009:576). Probijanje stvarnih slika iz dubrovačkog života i zapletena fabula daju drami etiketu komedije, a fantastika i likovi iz mašte ju svrstavaju u redove pastorale.

Drama je napisana 1556. godine za pir Vlaha Sorkočevića (Batušić, 1978:52), a sastoji se od dva prologa. U prvom prologu kroz glas Slave Nebeske otkriva se

ljepota prirode i uvodi najava vladavine vila i božice Dijane, kao i najava pira. Drugi prolog, koji izriče neimenovana vila, stvoren je kao svojevrsna replika na prvi prolog. U njemu vila ubacuje suptilnu digresiju o nepovezanosti scenske izvedbe i mjesta na kojem se ona realizira, a veliča protagonista svadbe Sorkočevića, najavljuje prevlast vilinskog svijeta nad dubrovačkim ulicama i otkriva nam događaje u djelu:

„I znajte, u ovoj strani stoje četiri vile, koje se zovu kriposti: jednoj je ime Pravda, drugoj je ime Hitros, trećoj je ime Jakos, četvrtoj je ime Tihoća; ove kriposti svi vladaju. S ovu stranu stoji čista Dijana s svijem divicami, a tamo stoji Žuđenje, boj bije s Čistoćom; a sve te kriposti među njimi mir čine“ (Čale, 1987:474).

Sukobljavanje Dijane i Kupida koje završava pomirenjem alegorijski je prikaz bračnog saveza između Vlaha i Kate, a ismijavanje starca Grižule, koje se najavljuje u nastavku, simbol je povezanosti mitoloških i seljačkih sastavnica:

„U ovoj planini stoje satiri i stoji jedan smiješan remeta, koji nas vile vele čini smijejat“ (...) Ljubav ga mori, a Ljubav se njime ruga, a satiri se oko njega, kako oko čuvete, kupe i igraju“ (Čale, 1987:474).

Držić je tako u *Tireni* započeo „ulazak oštromnih dubr. vlaha u arkadijski svijet“, a u *Plakiru* to postaje stalna pojava, iako u vilu više nije zaljubljen pastir nadahnut bukoličkom tradicijom, nego priprosti starac (Tatarin, 2009:290). Specifičnim ga čini nekoliko fabularnih linija koje se isprepliću, a njima autor vjerojatno želi razbiti jednoličnosti jednostavnog pastirskog traganja za nedostižnim. Te linije su vrlo nestabilno povezane, ubacuju se jedna u drugu bez pretjeranog smisla i uklapanja u kompoziciju djela i vidljiv je očit izostanak logike koji se često realizira i kroz nepovezanost iskaza likova koji sudjeluju u stvaranju radnje. Djelo je tako prikazano poput polomljenog zrcala onodobnog života, rasutog, slomljenog i prožetog unutarnjim i vanjskim krizama. „Opsesija bijegom pokreće cijeli ovaj scenski svijet“ (Prosperov Novak, 1984:126), isto kao i u *Tireni*, samo što je u njoj dubrava predstavljena kao sigurno arkadijsko utočište, a *Plakirova* dubrava je pustinja u kojoj svi likovi mogu postati i lukavi lovci i naivne lovine.

Pretvorbom zbiljskih Držićevih suvremenika (poput Dragića koji se u ovom djelu javlja kao odrastao čovjek) u virtualna lica, daje se drami dokumentarni karakter

karakterističan za Držićevo stvaralaštvo (Stojan, 2007:169), a dobra strana grada prikazana je upravo u susretima poznatih ljudi koji oslikavaju povezanost jedne sredine koja možda nije savršena, ali ju njezini fragmenti čine univerzalnom u svijetu. Tako nitko nije usamljen niti odbijen, a čak i komični, ružni i pokvareni likovi čine dio te strukture. Osim toga, Dubrovnik je i tada bio gospodarski vrlo razvijen, pa se često susretao s pridošlicama koje čine neizostavan dio Držićevih pastoralala. Njihovom prisutnošću se na trenutak može učiniti kao da je djelo pisano direktno za njih kako bi upoznali čari grada u kojem je on proveo većinu svoga života, a činjenica da je prikazano društveno stanje daleko od idealnog upućuje na Držićev poziv na promjene. Tako Kupido zapravo predstavlja alegoriju dubrovačke vlasti pred kojom su svi pobjegli, pa i samog grada koji je postao nemilosrdan i u kojem je „zlo nedodirljivo, nekažnjivo, i gdje je moguće zarobiti samo male »funkcionare« zla, kakav je uostalom bio i Plakir, sin Kupidov“ (Prosperov Novak, 1984:125-126). Konce igre kojima je upravljao Držić neprestano je kontrolirala tadašnja vlast, pa razlog dolaska svih likova u njegov svijet izolacije ostaje nezadovoljstvo životom u gradu. U tom kontekstu, slave se dan i sunčeva svjetlost, kao simboli novog početka:

„Svjetlosti sunčana, svitlosti, zdrava budi, svijećo“ (Čale, 1987:497),

a u opreci s noći, koja predstavlja simbol straha i obračuna, javlja se zvijezda Danica koja će donijeti novi dan, napredak i očekivano blagostanje:

„danica vodi dan jur draži neg ikad,

a sunce gora van najsvitlje sviti sad“ (Čale, 1987:474).

Kroz čitavu dramu provlače se takvi sukobi, a osim sukobljavanja idealnog i stvarnog svijeta poput Kupida, predstavnika tjelesnih i niskih požuda, i Dijane, predstavnice onog duhovnog i uzvišenog u svemiru, antitetični su i elementi zadržani u okvirima idealnog, kao i elementi u okvirima stvarnog svijeta. Takva antiteza prisutna je najčešće u odnosu među likovima, ali i unutar njih samih. U liku Dragića vidljiva je razapetost između zaluđenosti vilom i obećanja seljanki Grubi, pri čemu je vila prikazana kao božanstvo, besmrtna i savršena u cjelokupnoj svojoj pojavi:

„Prikaza mi se vila iz planine bjelja od snijega, svjetlja od sunca, rumenija od ruže, tanka, visoka, strilovita pogleda, draga i vidjenju, mila u hodu, slatkosmjeha“ (Čale, 1987:478),

a Gruba joj je potpuna suprotnost: obična, dosadna, prazna, neprivlačna i predvidljiva:

*„Od grube ću sveđ bježati,
sveđ za liepom uzdisati,
uzdisajuć liepu zvati,
grubu u smrti još bježati,
i po smrti grubu mržit,
i po smrti liepu ljubiti“ (Čale, 1987:477).*

Unutarnja opreka vidljiva je i u liku Grižule, jer se u njemu, uz petrarkističku fazu ljubavi prema vili, javlja i želja za tjelesnim zadovoljstvima s došljakinjom Omakalom i seljankom Grubom. Takva „rascijepjenost između realnosti i sanjarenja povezuje sve likove“ koji „pokazuju univerzalnu prirodu, a ta je priroda čovjekova dvojnost“ (Fališevac, 2009:807), iako i sama pomisao da se jedan starac zaljubio u mladu vilu daje drami potpuno novi ton. U razgovoru s Omakalom ističe se i sukob između siromaštva i bogatstva, sluga i gospodara, grada i pustinje:

*„Ti si utekla od zle gospođe i u pustinju si došla - gospar od službenice,
djevojka od gospođe utekli od zla života i u pustinji se stanili“ (Čale,
1987:482).*

Omakala dolazi u kontakt s imaginarnim svijetom govoreći o susretu koji je doživjela i zbog kojeg zaključuje da joj kod gospodarice nije bilo tako loše kao što je mislila:

*„Njeki divji čovjek dođe na me. Sjetna, pošla vilam posle opravljat: dušom
mojom kako su ono sve nemani“*

(...)

„Gospo moja draga, čemu ja od tebe utekoh“ (Čale, 1987:496,497).

Pojava Radoja i Mione, pravih zaljubljenika koji su najslabije povezani s glavnom radnjom djela, javlja se također kao suprotnost imaginiranom svijetu jer u njima nema zapravo ničeg arkadijskog i najbliži su stvarnom životu. Oni su predstavnici

pastoralnog svijeta u djelu kakve gledatelj jedne pastirske igre zapravo i očekuje (Pavličić, 1988:185). Kod Mione se javlja unutarnji sukob između želje za posjedovanjem muškarca i čiste ljubavi koju osjeća prema njemu, a uzajamna privlačnost i ljubav koju osjećaju jedno prema drugome umetnuti su u djelo kao prirodna pojava u začaranom krugu svijeta u koji su ubačeni. Njihovo uplitanje u radnju izgleda kao neplaniran i slučajan događaj, iako vjerojatno služi kako bi se dodatno naglasila razina fantastičnosti utkana u djelo.

Ta fantastičnost dolazi do izražaja i kod spletkara Plakira, koji pokušava namamiti vile u svoju zamku kako bi dobio priznanje od oca Kupida, pa se pretvara da donosi užitek, a zapravo je nositelj zla (Tatarin, 2009:287):

„Cvitje, razliko cvitje, i vi, travice zelene, vam pridavam tvrde uze od zamčica koje sam ovdje zapeo: čuva'te ih i skroveno ih držite“,

„Bijele vile, drage vile! Polja pengana razlicijem cvijetjem, livade urešene bijelijem džilji, rumenom ružom, gora odjevena zelenim liskom, studenci bistri, hladni, žuber tihijeh slavica, prolitje veselo, gorske vile, zovu vas, i Plakir vas zove; izidite, bijele vile, brijeme je kola vodit, brijeme je od pjesni, brijeme je od slatkoga mira, daleko od nas zli nemir“ (Čale, 1987:480-481).

Bijela boja vilinske čistoće suprotstavlja se crnoj prevarantskoj boji u Plakiru i Kupidu kroz čitavo djelo, a posebno dolazi do izražaja u trenutku zarobljavanja Plakira, što predstavlja alegoriju pobjede dobrog nad zlom:

„Sud je moj, da Plakira bijele vile omrče, neka ostane grub, da se u nj veće nitko ne vara; i kako je zla srca, da je i crna obraza, i da ga u svoj dvor stave u tamnicu, i da zatvoren za sada tako stoji“ (Čale, 1987:493).

Međutim, s obzirom na to da se ovdje ipak radi o barem djelomičnoj pastirskoj igri, pred sam kraj djela javlja se lik Oposlovnice, obične službenice, koja sebe izjednačuje s dubrovačkom godišnicom, a povezuje dva antitetična svijeta: mitsku podlogu stvorenu pojavom bogova i sebe, stvarnog lika koji služi kao posrednik između Dijane i Kupida, čime su realno i fantastično u direktnom dodiru. Pozivanjem na mir poziva se na ujedinjenje riječi i tijela koje je bilo neophodno za uvjete u kojima

se djelo izvodilo (Prosperov Novak, 1984:124), pa ne preostaje ništa drugo, nego da se crno i bijelo napokon ujedine:

„sužanstvo Plakirovo hoće još velik mir učinit među čistom Dijanom i među goruštom Ljubavi. A to je, er Ljubav večeras hoće združiti Vlaha Sarkočevića svojom vjerenicom“,

„uvrću se, da mir među njimi učinim i da čistoća i ljubav od sada jedan bez drugoga nigda ne stoji i, bijele vile, veće Plako neće vaš neprijatelj bit“
(Čale, 1987:493).

Njihovo ujedinjenje simbol je ovozemaljske ljubavi, a sve ostale radnje stavljene su u drugi plan. Potjera za vilom tako nije više u središtu pozornosti, već se prebacuje na odnose među muškim i ženskim likovima, iznošenje osjećaja i raspoloženja, borbu za ono što volimo i svijest o nejednakosti između onoga što želimo i onoga što možemo imati (Tatarin, 2009:287).

Rezultat svih događaja u *Plakiru* je zarobljenost, a prostor u kojem se likovi nalaze nije prikazan kao sigurno mjesto za odbjegle, već kao mjesto duševnog nemira i straha: „vile se boje Kupida, Plakir se boji vila, Gruba se boji da će baš tu izgubiti Dragića, Dragić u tom prostoru gubi sebe, Omakala bježeći od jednog zla upada u drugo, Grižula biva ismijan i zaslužnjen“ (Tatarin, 2009:290), pa klišeizirani završetak poput *Tireninog* ovdje izostaje, a djelo završava Grižulinim pozdravom:

„Goro zelena zbogom! Maškarate, zbogom! Svak veće prosti! Što umjesmo, činismo; a veće naprijed ni umijemo ni hoćemo, i nitko naprijed ne gub' riječi. I maškaratam, koliko za nas ki ovu smotrismo...“ (Čale, 1987:498)

kojim nas autor iz fantastičnog svijeta vraća u svijet stvarnosti, na pirnu pozornicu, čime nam daje do znanja da je utopijski svijet nedostižan i da je savršenstvo nemoguće doseći, a realnost stvarnog života je jedino što nam ostaje i što trebamo čuvati, koliko god se činilo nesavršenim. Vlasi uvedeni u djelo se zato na kraju vraćaju svojim ženama i zemaljskim dobrima: Dragić se vraća Grubi, Grižula odlazi s Omakalom, a Radoje i Miona ostaju zajedno kao i do tada. Oni nisu pokušavali doseći neostvarive ideale, već su svoju utjehu našli jedno u drugome. Razlog zbog kojeg nema sretnog završetka je Držićeva moralna pouka: „kad obični ljudi prijeđu

granice koje su im kao ljudima određene i dođu u dodir s nadnaravnim vilinskim svijetom, oni postaju komični i žrtve nemira i nesporazuma“, jer „normalni ljudi nemaju što tražiti u svijetu Arkadije“ (Tatarin, 2009:290).

Kroz ovo je djelo autor pokazao veliko zanimanje za niže slojeve društva, a njegovom rascjepljenošću pokazuje nestabilnost vremena i kazališta u kojem se izvodilo. Prosperov Novak (1984:121) ističe da je ta nestabilnost razlog želje za ostvarivanjem njegovog urotničkog plana i da „zato Držićeva dubrava 1556. prestaje biti znak mira, pravednosti, kulture i imenovanosti, i postaje jednadžba za nemir“. Iako Dubrovčani tada možda nisu uspjeli dešifrirati takvu poruku, u svakom pojedinom liku izražene su piščeve unutarnje misli jer kroz njih iznosi problematiku za koju se zanimao. Prilikom izgovaranja posljednjih Grižulinih riječi, glumac skida masku i tako *Plakir* ostaje posljednje njegovo izvedeno djelo, pa se izostanak sretnog kraja savršeno uklapa u Držićevo napuštanje kazališnog svijeta (Prosperov Novak, 1984:127).

5. DRŽIĆEVO NASLIJEĐE

Dubrovačka kazališna scena nakon Držićevog odlaska gotovo je u potpunosti iščezla, na što su najvećim dijelom utjecala politička zbivanja koja su uslijedila. To se može iščitati kroz jednostavnu sistematizaciju scenskih izvedbi kojom se utvrđuje da je između prikaza Držićeve *Hekube* 1559. godine i scenskih priredbi s početka 17. stoljeća u Dubrovniku izvedena samo jedna predstava.

Ipak, njegov utjecaj vidljiv je u književnom stvaralaštvu autora koji su ga naslijedili. Isto kao što je Držiću „život bio neiscrpno vrelo iz kojeg je crpao građu za svoja djela“ (Ratković, 1962:19), i njegova su djela postala vrela mnogim kasnijim stvaraocima, pri čemu se u hrvatskoj književnosti spominje ime Antuna Bratosaljića Sasina koji se u svojoj *Malahnoj komediji od pira* eksplicitno koristi držićevskim načinom oblikovanja dramskog teksta. To najviše dolazi do izražaja na kraju djela kada Sasin poziva publiku „*da zasviri glumac*“, čime pokazuje naslijeđe svijesti o zabavlačkoj prisutnosti koju je potrebno postići kod publike prilikom održavanja svečanosti i pirova. Utjecaj je vidljiv i u pastoralama *Flora* i *Filide*, očigledno potaknutim Držićevom *Tirenom*, a najbolje se vidi u načinu oblikovanja opširnih didaskalija (Batušić, 1978:74-75). I na pozornici svjetske književnosti javljaju se autori koji su krenuli Držićevim stopama. Nedugo nakon njegovog odlaska iz teatarskog života na scenu dolazi Shakespeare, što podcrtava i Fotez (1976:259) citirajući Kindermanna: „Držićeva zvijezda je zašla kad su se Lope de Vega i Shakespeare pojavili u ovom svijetu. Jedan veliki preteča naslijeđen je tako u budućnost“. Izdvaja i istraživanje njemačkog povjesničara Creizenacha u kojem tvrdi da je *Plakir* najoriginalnije Držićevo djelo i preteča *Snu ljetne noći* koji je nastao pedesetak godina kasnije, a mnogi drugi nazivaju ga čak i Moliérovom pretečom. Život i stvaralaštvo tog dramskog genija u svoje radove, osim mnogih domaćih, uvode i češki, talijanski, ruski i francuski proučavatelji, a njegovu popularnost potvrđuje i činjenica da je komedija *Dundo Maroje* prevedena na čak devetnaest jezika (Fotez, 1976:262).

Na suvremenoj kazališnoj sceni Držićeve drame oživljavaju u prvoj polovici 20. stoljeća, a elemente iz Držićevih književnih ostvarenja u svoje tekstove unose mnogi autori čime postaje svojevrsna „metafora Dubrovnika“ (Fališevac, 2011:301). Tako se Zoran Ferić njima služi kako bi prikazao jedan potpuno drugačiji i izopačen svijet,

njegov utjecaj vidljiv je i u djelima Renata Baretića, Slobodana Novaka, Tomislava Zajeca, Radeta Jarka, Ive Brešana i Roberta Perišića koji oblikuju svoja djela prema ljudima nazbilj i ljudima nahvao, a ime mu se direktno spominje u romanima francuskoga pisca Yvesa Alexandrea Tripkovića. Navedeni autori njegove elemente unose kroz prikaz suvremene problematike današnjeg društva s ciljem da se prikaže „pohlepa, žudnja za moći, duhovna praznina, virtualna ukidanja gotovo svih moralnih normi i konvencija“, pri čemu njihovo mjesto bijega većinom postaje otok koji se javlja kao simbol odcjepljenosti od ostatka svijeta, oaza mira i slobode (Sablić Tomić, 2009:291-230).

Držićeva djela žive i danas, što potvrđuje veliki uspjeh koji su doživjela, kako kod nas, tako i u svijetu. Ona su prožeta idejama jednog plemenitog čovjeka i čine neprocjenjiv dodatak svjetskom književnom naslijeđu (Ratković, 1962:22), zbog čega bi izostankom Držića iz povijesnog pregleda hrvatske književnosti bilo nemoguće stvoriti potpunu sliku dubrovačke kulture i hrvatske renesanse. On nije predstavljao samo predvodnika jedne nove klase ljudi kroz kroz koju se zrcali odraz pravog renesansnog čovjeka, nego i vrhunskog prozaika predodređenog za podizanje hrvatske književnosti i kazališta na jednu potpuno novu razinu.

6. ZAKLJUČAK

Analizom pastirskih igara *Tirene*, *Venere i Adona* i *Plakira*, odnosno prikazanim idealnim i stvarnim značajkama koje prožimaju strukturu, sadržaj, karakterizaciju likova, stil i poruke tih drama može se zaključiti da, unatoč brojnim pokušajima zaustavljanja napretka stvaralaštva ovog autora, Držićevo ime postaje pojam u teatru renesansnog Dubrovnika. Kao temelj za građu pastoralu poslužila mu je starija bukolička tradicija iz koje preuzima prikaze arkadijski oblikovane prirode, kao i likove sentimentalnih pastira, nimfi i satira, dok se mitološki likovi javljaju u obliku bogova iz grčke i rimske književnosti. Ti likovi čine dio idealnog svijeta, a kao opreku tom svijetu Držić u svoje pastirske igre uvodi likove iz stvarnog života. Njega sačinjavaju realistički prikazi vlaha, čime se rustikalni seljački svijet direktno suprotstavlja idealima nadnaravnog i božanskog. Nadalje, u središtu *Tirene* je vila, u središtu *Venere i Adona* su dva tipa bogova, a u *Plakiru* sin boga ljubavi i božica Dijana. Osim navedenoga, razlika je vidljiva i u stihu, odnosno načinu na koji se ti likovi izražavaju, pa je uzvišeni stil karakterističan za izmišljene, a niski stil za realistične (stvarne) likove. U skladu s time, nastale su i oprečnosti u samoj radnji. U *Tireni* se vlasi izravno miješaju u radnju zaljubljujući se u vilu pod utjecajem boga Kupida, u *Plakiru* se međusobno sukobljavaju bogovi, vile se javljaju kao izvršitelji božanskih zamisli, obični ljudi vode svoje ljubavne ratove, a oni koji se usude zaljubiti u vilu, kao starac Grižula, uglavnom bivaju ismijani. U *Veneri i Adonu* dolazi do izmjene središnje ličnosti, umjesto muškarca ljubavne jade doživljava božica, pa se ovdje direktno sukobljava idealan lik s realnim emocijama. Isto tako, pozornica je u *Tireni* od početka do kraja oblikovana kao pastirski krajolik, u *Plakiru* ona sa stvarnih dubrovačkih ulica prelazi u nestvarnu pustinju kako bi se naglasila potreba za bijegom, a *Veneru i Adona* karakterizira dvostruka pozornica pri čemu se radnje zapravo ostvaruju zasebno ne utječući jedna na drugu.

Iako se tako prikazana djela po mnogočemu razlikuju, temeljna poruka im je ista: prikazuju društvenu problematiku stvarnoga svijeta kroz sukob idealnih i fantastičnih likova u nestvarnom okruženju. Upravo zbog toga što se već u temeljnoj ideji javlja prikrivena dvostrukost, proturječja u ostalim elementima su temeljna i neizostavna sastavnica ovih pastoralu.

Dakle, analiza je pokazala da je dualizam ostvaren kroz borbu za prevlast između idealnog i stvarnog igrao ključnu ulogu u oblikovanju ovih pastirskih igara, pa se antiteze javljaju u gotovo svakom njihovom segmentu. Time Držić ovu žanrovsku vrstu dovodi do vrhunca čime stječe titulu ikone i najboljega pisca hrvatske renesansne književnosti.

7. LITERATURA

1. Anđelković Sava i Thomas Paul Louis (eds.) (2009.) *Marin Držić - svjetionik dubrovačke renesanse. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa*. Zagreb: Državni arhiv u Pazinu.
2. Batušić, Nikola (1978.) *Povijest hrvatskog kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
3. Bogišić, Rafo (1989.) *Hrvatska pastorala*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
4. Curtius, Ernst Robert (1998.) *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Zagreb: Naprijed.
5. Čale, Frano (1972.) *Marin Držić: Djela*. Zagreb: Cekade.
6. Fališevac, Dunja (2011.) „Kako Držića pamte suvremeni hrvatski pisci“. *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. [Online] 37 (1/svibanj) str. 271-302. Dostupno na: <http://hrcak.srce.hr/72007> [Pristupljeno: 3. rujna 2017.]
7. Fališevac, Dunja (2009.) Antika. U: Novak Prosperov, Slobodan, et. al. (eds.) (2009.) *Leksikon Marina Držića*. knj. 1., Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
8. Fališevac, Dunja (1995.) *Smiješno & ozbiljno u staroj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
9. Fališevac, Dunja (2009.) Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena. U: Novak Prosperov, Slobodan, et. al. (eds.) (2009.) *Leksikon Marina Držića*. knj. 1., Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
10. Fališevac, Dunja (2009.) Tirena. U: Novak Prosperov, Slobodan, et. al. (eds.) (2009.) *Leksikon Marina Držića*. knj. 1., Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
11. Fotez, Marko (1976.) „Marin Držić u svjetskoj literaturi i na svjetskim scenama“. *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*.

[Online] 3 (1/travanj) str. 257-274. Dostupno na: <http://hrcak.srce.hr/100903>.
[Pristupljeno: 3. rujna 2017.]

12. Franičević, Marin, Švelec, Franjo i Bogišić, Rafo (1974.) *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 3., Zagreb: Mladost.

13. Kombol, Mihovil (1961.) *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska.

14. Novak Prosperov, Slobodan (1984.) *Planeta Držić. Držić i rukopis vlasti*. Zagreb: Cekade.

15. Pavličić, Pavao (2009.) Pastoralna ili pastirska igra. U: Novak Prosperov, Slobodan, et. al. (eds.) (2009.) *Leksikon Marina Držića*. knj. 1., Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

16. Pavličić, Pavao (1988.) *Poetika manirizma*. Zagreb: „August Cesarec“.

17. Rapacka, Joanna (1998.) *Zaljubljeni u vilu*. Split: Književni krug.

18. Ratković, Milan (1962.) *Marin Držić. Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Zagreb: Zora, Matica Hrvatska.

19. Stojan, Slavica (2007.) *Slast tartare: Marin Držić u svakodnevicu renesansnog Dubrovnika*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.

20. Tatarin, Milovan (2009.) Grižula. U: Novak Prosperov, Slobodan, et. al. (eds.) (2009.) *Leksikon Marina Držića*. knj. 1., Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

21. Tomić Franić, Viktoria (2012.) „Marin Držić u Hektorovićevoj očištu i Nalješkovićevoj posredovanju“. *Dani Hvarskog kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. [Online] 38 (1/svibanj). str.115-158. Dostupno na: <http://hrcak.srce.hr/82198>. [Pristupljeno: 27. srpnja 2017.]

22. Tomić Sablić, Helena (2009) „Ima li Držića u suvremenoj hrvatskoj prozi?“. *Dani Hvarskoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. [Online]

35 (1/svibanj) str. 291-301. Dostupno na: <http://hrcak.srce.hr/72839>. [Pristupljeno: 5. srpnja 2017.]

8. SAŽETAK

Pastorala je svoj put u književnost pronašla još u helenističkom razdoblju, a svoj vrhunac u hrvatskoj književnosti dosegla je za vrijeme stvaralaštva dubrovačkog genija Marina Držića. Napisao je tri pastore: *Tirenu*, *Veneru i Adona* i *Plakira*. Glavna ideja tih pastora temelji se na sukobu između idealnog svijeta - kojeg predstavljaju mitološki bogovi, pastiri, vile i satiri - i stvarnog svijeta u koji kao novinu uvodi likove seljaka, nerijetko prikazanih na komičan način. Pozornice su također oblikovane antitetično: na trenutak se radnje događaju na dubrovačkim ulicama, a zatim se prebacuju u idilična pastirska prostranstva. Uspoređujući karaktere, način izražavanja i izgled tih dviju skupina likova, on ističe dualizam čovjekova postojanja. Uz vječnu potragu za ravnotežom između duhovnosti i tjelesnih zadovoljstava, naglašava i unutarnji nemir koji prožima dubrovačko društvo onoga vremena.

KLJUČNE RIJEČI: pastirska igra, Marin Držić, idealno, stvarno, Dubrovnik

9. SUMMARY

Pastoral has found its way in literature yet in hellenistic period and climbed its peak in croatian literature in time of art of Dubrovnik genius Marin Drzic. He wrote three pastorals: *Tirena*, *Venera i Adon* and *Plakir*. The main idea of those pastorals is based on the conflict between the ideal world - presented by mythological gods, shepards, fairies and satyrs - and the real world in which as a novelty he introduces characters of peasants, often shown in comic way. Staiges are also formed antithetically: for a moment the action goes on Dubrovnik streets and then it goes over to idyllic pastoral vastness. Comparing characters, the way those two groups express and look, he points out dualism of mans existence. On the ever lasting pursuit for a balance between spirituality and body pleasures, he highlights the inner unrest that devours Dubrovnik society of those times.

KEY WORDS: pastoral, Marin Drzic, ideal, real, Dubrovnik