

# Žanrovska obilježja "Ljubovnika"

---

Huterer, Nina

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:198601>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-23**



**FILOZOFSKI FAKULTET**  
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku  
Filozofski fakultet Osijek  
Studij hrvatskoga jezika i književnosti i pedagogije

Nina Huterer

***Žanrovska obilježja „Ljubovnika“***

Završni rad

Mentor: prof. dr. sc. Zlata Šundalić

Sumentor: dr. sc. Ivana Mikulić

Osijek, 2018.

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost / Katedra za staru hrvatsku književnost

Studij hrvatskoga jezika i književnosti i pedagogije

Nina Huterer

***Žanrovska obilježja „Ljubovnika“***

Završni rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

Mentor: prof. dr. sc. Zlata Šundalić

Sumentor: dr. sc. Ivana Mikulić

Osijek, 2018.

## Sažetak

Barok je razdoblje u književnosti i umjetnosti čiji se počeci uglavnom vežu uz nastup protureformacije sredinom 16. stoljeća, a kraj uz smrt Luja XIV. poslije 1700. godine. Naziv *barok* potječe od portugalske riječi *barocco* što označava biser nepravilna oblika, tvorevinu bolesne školjke, odnosno upućuje na nepravilnost kao najistaknutiju karakteristiku barokne književnosti. Žanrovska struktura hrvatske barokne književnosti sadrži četiri osnovna žanra: liriku i ep koji su naslijeđeni iz renesanse i modificirani te melodramu i poemu koji su stvoreni baš u vrijeme baroka. Cilj je ovoga rada detaljnije se upoznati s još jednom dramskom vrstom 17. stoljeća, a to su komedije u prozi ili *smješnice*, odnosno dubrovačke anonimne komedije iz druge polovice 17. stoljeća. U tom smislu izdvaja se komedija *Ljubovnici* kao najizdavanija i najhvaljenija smješnica, čija žanrovska obilježja ponajbolje ilustriraju poetiku smješnica. Uz kategoriju smijeha, vrlo često se ističe realističnost i povezanost smješnica sa svakodnevnim životom dubrovačkoga društva kao važno žanrovsko obilježje. Upravo se stoga središnji dio analize teksta *Ljubovnika* odnosi na istraživanje struktura svakodnevice – prehrane, stanovanja i zajedničkog života, vjerovanja – te njihove komunikacije s dubrovačkom kulturom druge polovice 17. stoljeća.

**Ključne riječi:** barok, smješnice, *Ljubovnici*, žanrovska obilježja, svakodnevica

## SADRŽAJ

Sažetak .....	3
1. Uvod .....	5
2. Hrvatska barokna književnost .....	6
3. Drama i kazalište 17. stoljeća .....	10
4. Komedije u prozi ili <i>smješnice</i> .....	11
4. 1. Utjecaj eruditne komedije i komedije <i>dell'arte</i> .....	13
5. <i>Ljubovnici</i> .....	16
5. 1. Fabula, likovi, jezik i stil .....	17
5. 2. Elementi svakodnevice .....	21
a) Hrana i piće .....	21
b) Stanovanje i zajednički život (brak) .....	24
c) Vjerovanja .....	27
6. Zaključak .....	29
7. Literatura i izvori .....	31

## 1. Uvod

U ovome se radu istražuju žanrovska obilježja smješnice *Ljubovnici*, s tim da je najveća pozornost usmjerena na utvrđivanje elemenata svakodnevice koji potvrđuju realističnost smješnica kao važno žanrovsko obilježje. Cilj je rada prikazati i razvoj te obilježja komedija u prozi (smješnica) u okviru hrvatske barokne književnosti, tj. drame i kazališta 17. stoljeća. U toj namjeri analizirat će se tekst *Ljubovnika* kako bi se pokazala najreprezentativnija poetička obilježja smješnica, a ponajviše njihov odnos prema talijanskoj komediji *dell'arte*.

U poglavlju *Hrvatska barokna književnost* ukazuje se na društveno-politički kontekst i temeljne značajke hrvatske barokne književnosti; književni regionalizam, utjecaj katoličke obnove na književnost te barokni slavizam.

Sljedeće poglavlje – *Drama i kazalište 17. stoljeća* – donosi uvid u dramsku i kazališnu aktivnost hrvatskih krajeva, i to ponajprije južnih, dubrovačkih autora. Prvi dio stoljeća u znaku je melodramskih tekstova, a u drugoj polovici javljaju se komedije u prozi ili smješnice.

Književnopovijesnu i poetičku problematiku smješnica rasvjetljava poglavlje *Komedije u prozi ili smješnice*, odnosno potpoglavlje *Utjecaj eruditne komedije i komedije dell'arte*.

Središnji dio rada čini peto poglavlje u kojem se analiziraju žanrovska obilježja *Ljubovnika* s posebnim osvrtom na elemente svakodnevice – hranu i piće, stanovanje i zajednički život te vjerovanja.

Zaključno se sažimaju osnovne spoznaje o *Ljubovnicima* kao smješnici koja sadrži refleksije dubrovačke stvarnosti 17. stoljeća.

## 2. Hrvatska barokna književnost

Glavne karakteristike hrvatskih zemalja u 17. stoljeću i dalje ostaju politička rascjepkanost i podčinjenost tuđim suverenitetima. Turci pod svojom vlasti još uvijek drže znatne dijelove hrvatskog narodnog područja: „Tek Dubrovnik uživa relativnu političku samostalnost plaćajući i dalje Turcima golem danak, ali zauzvrat i dalje trguje po zemljama sultanovim“ (Švelec 1974: 175). Obično se izdvajaju tri veće hrvatske regije koje se razlikuju po književnom jeziku i po značajkama ukupnog književnog života. U Dubrovniku se razvila književnost na hrvatskom jeziku (ijekavskoj štokavštini) čije su glavne značajke: „naglašena estetičnost, žanrovska raznolikost, velik broj pisaca koji osjećaju i iskazuju pripadnost jedinstvenoj književnoj zajednici i svijest o posebnom društvenom statusu lijepe književnosti...“ (Dukić 2003: 488). Može se uočiti i svojevrsna književna eksplozija u smislu osnivanja i rada književne akademije u Dubrovniku, bogatog kazališnog života i dramskog rada, raste i interes za književni folklor, pojavljuje se veći broj pjesnikinja i dr. S druge strane književna proizvodnja u mletačkoj Dalmaciji zaostaje za onom u Dubrovniku. Glavni agens i temeljna poveznica književnog života u dalmatinskoj regiji odnosi se na djelatnost katoličke obnove. Takva duhovna klima pogodovala je stvaranju nabožnih djela, a jedino opus P. Kanavelića po svojim žanrovskim i stilskim osobinama odgovara suvremenoj baroknoj književnosti u Dubrovniku (Dukić 2003: 488). Također dolazi i do promjena u sferi književnog jezika: čakavska se osnovica povlači pred štokavštinom. Posljednje se veže uz kajkavsku književnost, čiji je utemeljitelj Antun Vramec i koja korača putem nabožne književnosti. Religiozna, liturgijska lirika i homiletička djela čine njezinu žanrovsku dominantu, a najviše se ističe Juraj Habelić kao najznačajniji kajkavski prozaik. Valja izdvojiti još jednu osebujnu književnu pojavu, ozaljski jezično-književni krug: „...književnost ozaljskoga kruga izdvaja se sve naglašenijom zastupljenošću i svjetovnih tema i žanrova koji pripadaju onovremenoj lijepoj književnosti“ (Dukić 2003: 491). Zahvaljujući F. K. Frankopanu ta se književna regija može podičiti prvim hrvatskim prijevodom nekog Molièrova djela te prvom autorskom uporabom epskog, asimetričnog deseterca. Trima glavnim književnim regijama, pridružit će se i Slavonija, u 18. stoljeću, nakon protjerivanja Turaka krajem 17. stoljeća u vrijeme cara i kralja Leopolda. Tu će se izgraditi poseban književni jezik sa štokavsko-ikavskom osnovicom i posebnom ortografijom utemeljenom na mađarskoj. I dalje je naglasak na nabožnoj književnosti za puk (katekizmi i molitvenici), a osnovna obilježja ostaju vezanost uz

crkvene pisce, velik udio nabožnih tema i praktičan karakter. Nadalje, hvarski, splitski i zadarski književni krug vraćaju se crkvenim prikazanjima i moralno-didaktičnim temama, a time i književnost zamire, dok se kajkavci u sjevernoj Hrvatskoj iscrpljuju u pobožnim pjesmaricama, propovijedima i katekizmima. Ipak se i u to vrijeme javljaju novi poticaji i novi ljudi među kojima su najistaknutiji Bračanin Ivan Ivanišević, Splitsani Ivan Dražić i Jerolim Kavanjin, na Korčuli Petar Kanavelović te u sjevernoj Hrvatskoj Petar Zrinski, Fran Krsto Frankopan, Juraj Križanić te Pavao Ritter Vitezović. Također, „posebno značenje za sveukupan razvoj Hrvatske u XVII stoljeću imala je protureformacija kao reakcija na reformaciju koja je razbila katolički univerzalizam“ (Švelec 1974: 177). Njezine prve reakcije počinju od Tridentskog koncila, koji je uz prekide trajao oko dvadeset godina, od 1545. do 1563. godine i iz čijih se zaključaka deduciraju poetičke osobitosti barokne književnosti: izbor tematike, modaliteti djelovanja na čovjeka (Dukić 2003: 494). Već od Marulića, Lucića i Hektorovića osjeća se težnja za ujednačavanjem književnog jezika. Dubrovačka književnost već je u priličnoj mjeri štokavizirana, snažno utječe na Dalmaciju i u književnoj i u neknjiževnoj praksi. U to je doba u svijesti učenih ljudi u našim krajevima vladalo uvjerenje o golemu prostranstvu slavenskih naroda i jezika. Štoviše, slavenski se jezici smatraju jednim jedinstvenim jezikom, s mnoštvom osobitosti, ali ipak ne takvim da bi onemogućavale sporazumijevanje. U vezi s tim ističu se tri etape na ideološko-nacionalnom planu našeg „slovinstva“ u kojima se ističu Orbin, Križanić i Vitezović: „Orbin daje viziju slavne prošlosti slavenske, koja treba da nadahne sviješću o veličini slavenstva, nekad tako važnog, a sada svedenog na veće ili manje nepovezane jedinice što u najvećem dijelu čame pod nizom tuđinskih gospodstava. Križanić ocrtava veličanstvenu sliku slavenske budućnosti u kojoj će Slaveni biti sjedinjeni, samostalni, nezavisni i od Romana i od Germana te u kojoj vodeću oslobodilačku funkciju treba da ima najveća i najmoćnija slavenska država – Rusija. Vitezović tu fantastičnu viziju vraća u realnije, konkretnije i bliže, upravo u južnoslavenske okvire“ (Švelec 1974: 181). U takvim uvjetima Crkva je htjela zadiviti, ali temama iz zagrobnog života kako bi se zatomile misli i osjećaji o ovozemaljskim problemima. U slikarstvu također pretežu nabožne teme, a u slike se uvlači asimetričnost, odsutnost središta jer slika je ono što zatvara okvir, ali pejzaž se nastavlja i izvan njega. Pastoralna se zaglušuje muzikom, riječ postaje sporedna, bitna je bučna muzika koja je imala svrhu utapanja tih, već spomenutih ovozemaljskih problema. Prevladava kićenost i bujnost, forme postaju konvencionalne, piscu je više stalo do toga kakav će dojam ostaviti na čitaoca nego do toga što



njegovo djelo zapravo jest. Prava poezija bježi od problema, sklanja se na plandišta, pašnjake, u pastirske i arkadske predjele, da se barem u mašti uživa u onom čega nema i što se priželjkuje u stvarnosti. Može se reći kako hrvatska barokna književnost nudi promatranje četiri osnovna žanra: dva naslijeđena od prethodnih epoha i dva stvorena upravo u baroku. Od starih su to ep i lirika, a od novih melodrama i poema. Barokna se lirika pod utjecajem novih zahtjeva promijenila samo na sadržajnoj razini. Uočava se važan prodor duhovne lirike - pojam ljubavi je revidiran što bi značilo da je duhovna ljubav opisana istim sredstvima kao i zemaljska, najčešće petrarkističkim načinom. Pavličić navodi kako je u sferi izraza ostala nedodirnuti zahtjevima izvanknjiževne kontrole, pa se u tom vidu u velikoj mjeri oslanja na tradiciju: „Ona je u hrvatskoj književnosti preuzela u cijelosti pjesnički jezik koji su joj namrli prethodnici i dosljedno ga je dalje razvijala“ (Pavličić 1979: 12). Što se tiče epa, on je u protureformacijskoj poetičkoj koncepciji jedan od najprihvatljivijih žanrova. Također je definiran svojim sadržajnim aspektima. On, dakle, treba prikazivati borbu za kršćanstvo, mora uzdizati naciju, njenu silu i povijesnu ulogu, ne smije propustiti da čitatelja obavijesti o raspoloženju božanskih sila prema akcijama junaka. Također je barokni ep skloniji interferirati s drugim žanrovima, a kao struktura najbolje funkcionira kad je promatran iz perspektive suvremenih poetičkih normi i izvanliterarnih zahtjeva. Nadalje, melodrama je nastala kao izraz pokušaja da se taj žanr obnovi sa svim svojim formalnim osobinama i to na dvije razine: razina radnje i razina strukture. Što se tiče razine radnje: „Za temu se uvijek bira takav događaj koji je presudan za opisanu zajednicu, pa je sudbina svih likova vezana za sudbinu protagonista, a odluke ovih potonjih odlučuju o daljem razvoju opisanoga društva“ (Pavličić 1979: 17). Melodrama, osobinama svoje strukture, nije ostavila presudnijih tragova na razvoj hrvatske dramske književnosti, ali su zato tragovi melodrame na metričkoj razini značajni: prvo je u hrvatsku književnost uvela mnoge stihove i strofe, a uvela ih je tako da se metrička situacija hrvatske književnosti nakon nje nije bitno promijenila. Za razliku od melodrame, nemoguće je utvrditi pojavu poeme. Pavličić (1979.) navodi kako je ona stvorena da bi izrazila sadržaje koji nisu dovoljno opsežni ni dovoljno važni da bi se obradili epom, a na način koji je bliži lirskom izričaju. U poemama je opisan događaj koji unutar sebe nema gotovo nikakva razvoja, početna situacija nalikuje završnoj, često samo sa suprotnim predznakom. Glavna je značajka svakako to što je poema vremenom razvila čvrstinu i izgradila norme te postala žanrom koji postoji i nakon baroka, dok se melodrama pretočila u operu ili potpuno zamrla. Valja zaključiti kako se žanrovska situacija u baroku razlikuje od

ostalih razdoblja, kako po broju žanrova tako i po njihovom značenju i međusobnom odnosu. Žanr je prepoznatljiv kao didaktički, nabožni, narativni, a normirani su na sadržajnoj razini – javljaju se kako bi izrazili neke sadržaje. Barokni su se žanrovi razvili kao direktni izraz onih istih ideja koje su stvorile baroknu metaforiku i barokni stil uopće (Pavličić 1979: 25, 26). Zapravo, može se reći kako je znatan dio naše književnosti 17. stoljeća praktično-nabožnog karaktera, sveden na neposredno utilitarno djelovanje, ali, pojavljujući se i u sredinama gdje do tada nije bilo nikakvog štiva, takva književnost značila je dobitak jer „kad se jednom stekla pismenost u širim slojevima, ona je dalje rasla i razvijala se i mimo intencija pokretača, prevladavajući dijalektički početne impulse, stala da se kreće prema vlastitoj logici“ (Švelec 1974: 183).

### 3. Drama i kazalište 17. stoljeća

Upravo od 17. stoljeća drama i kazalište mogu se pratiti na gotovo čitavom području današnje Hrvatske. Dolaskom isusovaca u Zagreb i njihovom prvom predstavom 1607. godine, glumište se počinje javljati i u drugim sjevernohrvatskim gradovima. „Za hrvatsko je glumište baroknoga razdoblja od neporecive važnosti činjenica da je već od prvih desetljeća XVII. stoljeća u pojedinim gradovima postupno ulazilo u zatvorene prostore“ (Batušić, 2003: 523). To je značilo da se otvaraju kazališne dvorane, adaptirane unutar postojećih urbanih objekata i namijenjene cjelokupnom pučanstvu određenog grada. Godine 1612. Hvar je dobio kazališnu dvoranu u Arsenalu (početak djelovanja prvog komunalnog kazališta), a 1682. i Dubrovnik dobiva prikladan kazališni prostor u Orsanu. Izgradnjom kazališnih zgrada te prilagodbom raznih dvorana u glumišne svrhe, likovna sastavnica predstave postaje sve izraženija, a već će u 18. stoljeću pojedina gradska kazališta (Dubrovnik i Zagreb) poprimati sve jasnije administrativno-ustrojstvene oblike. Batušić (2003.) navodi kako je razvitak barokne drame i kazališta u 17. stoljeću obilježen mladenačkim teatrom Ivana Gundulića. Kazalište je obilježeno libretističkom dramskom strukturom koja je tada bila dominantna u Italiji i gdje je uz pratnju glazbe dovela do razvitka opere (o postojanju opere u Dubrovniku toga vremena nema pouzdanih podataka). Kasnije Gundulić objavljuje svoju *Dubravku* koja u potpunosti ispunjava zahtjeve pastirskog žanra (pastoralno-idilična po tonu, mitološka po fabularnom tijeku i alegorijska po značenju). 1629. godine Junije Palmotić objavljuje glazbenu pastoralu *Atalanta* koja predstavlja početak nove teatarske paradigme, a svoje je drame i kazalište gradio na „sretnom spoju klasicističkoga neoaristotelizma i bujno razvedene scenske slike“ (Batušić 2003: 524). U drugoj polovici 17. stoljeća dolazi do razvoja komičkog teatra u Dubrovniku, a na temelju tzv. *smješnica* (prema talijanskom *ridiculusa*). Taj se hibridni žanr služi čvrsto fiksiranim predloškom kao matricom u kojoj su talijanske maske dobile autohtone i prepoznatljive domaće značajke. Međutim, improvizirana komedija nije mogla nastati u tadašnjem Dubrovniku jer nisu postojale pretpostavke za uspostavu kazališnog profesionalizma (prvog preduvjeta svake scenske improvizacije) pa je skupina domaćih autora tih smješnica amaterskim glumačkim drušinama pripremala čvrsto fiksirane tekstove koje su one mogle uspješno interpretirati (Batušić 2003: 525). Od ostalih književnika istaknuli su se i Petar Kanavelić sa svojom tragikomedijom

*Vučistrah*, koja djeluje kao politička drama u kojoj su se mogli prepoznati i prihvatiti je svi staleži, te Marin Gazarović kao autor brojnih drama, ponajviše crkvenih prikazanja.

#### **4. Komedije u prozi ili *smješnice***

Upravo je 17. stoljeće prozvano „zlatnim vijekom“ jer je to bilo razdoblje kada su živjeli i radili Ivan Gundulić, Ivan Bunić Vučić i Junije Palmotić. Od dramskog stvaranja iz tog vremena poznat je niz djela među kojima se ističu mitološke igre i pastorage, svojim melodramskim karakterom slične opernim libretima. Obilje melodrama i zapisi o njihovim izvođenjima navode na zaključak da je u to doba u Dubrovniku "kazališni život bio razvijen i uspješan, gotovo kao u slavna renesansna vremena Nalješkovića, Držića i Sasina" (Fotez 1967: 10). Iako je dubrovačka komediografija dostigla vrhunac u stvaralaštvu Marina Držića, te se dugo vremena činilo da je taj književni rod obamro, u posljednjim desetljećima 17. stoljeća komedija je u Dubrovniku opet oživjela. Za komedije anonimnih autora iz kraja 17. stoljeća može se reći da su komedije situacija i komedije karaktera, ali i "Ma koliko bile pisane po uzoru na komediju dell'arte, u njima su odraženi i ljudi i način života i onoga vremena i gradova u kojima su nastale i bile prikazivane" (Fotez 1967: 14). Fabule su im gotovo uvijek bile identične: zaljubljenici, stari i mladi, povjeravaju svoje *jade* slugama koji posredujući u ljubavnim avanturama gospodara stvaraju zaplete, tako da na kraju sve završi skladno. Tu sve vrvi od presvlačenja muškaraca u žene i obratno, od serenada koje završavaju polijevanjem iz noćnih lonaca, od uvlačenja zaljubljenih staraca u vreće i bačve kako bi lakše ušli u kuće svojih ljubavi, od zamjena ličnosti, pronalaženja davno izgubljenih ili zaboravljenih roditelja i potomaka, a u svim tim grotesknim sukobima i zabunama, popraćenim masnim izrekama, opscenim aluzijama i grubim gestama, žrtve su starci i gospodari, a dobitnici sluge i mladi: "Pretvarajući se da im pomažu, sluge zapravo materijalno iskorišćuju i moralno ljuto nasamaruju gospodare, što nije samo pobjeda bodre mladosti nad ishlapjelom starosti, nego i osvećivanje nižih staleža društvenim upravljačima i vlastodršcima" (Fotez 1967: 15). Na tlu na kojem su stvarane i bile prikazivane te su komedije bile povezane sa svakidašnjicom i ljudima u njoj. Usprkos uzorima koje im danas pronalazimo, one ostaju naše ne samo zbog jezika na kojem su pisane, a koji je značajan dokument i sam po sebi, nego i po tzv. epizodnim karakteristikama koje nam i danas živo predočuju mnoge komponente tadašnjeg društvenog života gradova i sela na našoj

jadranskoj obali. Također treba upozoriti kako uz sastavnicu naše komedije 17. stoljeća što se u horizontalnoj liniji naslanja na talijansku i pisanu i improviziranu komediju, svakako treba konstatirati i da je odnos autora naših komedija 17. stoljeća prema vlastitoj komičkoj baštini bio sve prije nego imitatorski. Oni su kao pisci bez sumnje bili mnogo skromnijeg komičkog talenta od svojih prethodnika, osobito od Držića kojeg nitko nije nadmašio. Zbog svega se toga čini da sastavljači naših komedija 17. stoljeća nisu previše razmišljali o građi; glavno im je bilo pronaći prikladnu fabulu sa situacijom u koju će se moći uključiti na smiješne zgode iz njihove sredine i ljudi koji su u njima sudjelovali bilo kao inicijatori bilo kao žrtve. Za ove je komedije bilo važno da služe svojoj svrsi: "da nasmiju publiku scenama koje su po glavnim svojim osobinama nalikovale scenama u kakvoj domaćoj ili stranoj komediji, ali da likovi u njima, bar po nekim svojim akcijama ili svojim ponašanjem, budu prepoznatljivi" (Švelec 1977: 20).

#### 4. 1. Utjecaj eruditne komedije i komedije *dell'arte*

Hrvatske su smješnice, odnosno komedije u prozi nastajale tijekom druge polovice 17. stoljeća, svoja prva tiskana izdanja doživjela skoro dva i pol stoljeća kasnije, s tim da jedna od njih još uvijek čeka svoje prvo tiskano izdanje. „Tih deset komedija kritičari su postavljali naspram dva komička sistema koji su im, svaki na svoj način, prilično bliski, ali i razmjerno udaljeni, povezivali su ih, naime, s eruditnom komedijom i s *commedijom dell'arte*“ (Novak; Lisac 1984: 123).

Komedija *dell'arte* nastala je u Italiji kao reakcija glumaca na nedostatak pisanih tekstova. Trajala je dva stoljeća i uspijevala je ostati jednakom i zadržati vitalnost te stvoriti izvanredno bogatu baštinu: „...vitalnost Komedije dell'Arte ništa nije moglo suzbiti“ (Čale 1986: 49). Hrvatska komedija druge polovice 17. stoljeća ima ograničene korelacije s talijanskom komedijom *dell'arte*, kako zbog potreba i mogućnosti recepcije, tako i zbog vlastite kazališne prošlosti (Čale 1986: 48).

Kao najveća mana smješnica smatralo se to što obiluju konvencijama. Međutim, ta kritika nije bila opravdana jer upravo je bit takvog teatra u zadovoljavanju i ponavljanju jednog te istog sistema gestičkih konvencija. Prva se informacija o smješnicama u hrvatskoj stručnoj i kulturnoj javnosti pojavila 1918. godine, i to na neuobičajen način – kroz objavljivanje samo jedne uloge iz komedije *Ljubovnici*. Rukopis je dospio u ruke Petra Kolendića koji je rekonstruirao sadržaj komedije na temelju prepisane samo jedne uloge – uloge Dotura Prokupija. Frano Čale (1994.) ističe kako je samo jedna od deset smješnica izazvala jednu od življih rasprava među stručnjacima za stariju hrvatsku književnost, a to su *Ljubovnici* nejedinstvenog jezičnog izraza. Vrijednost hrvatskim komedijama anonimnih autora iz druge polovice 17. stoljeća izrekli su brojni književnici među kojima se ističu Miroslav Krleža, Branko Hećimović, Nikola Batušić. Od deset naslova koliko ih se danas svrstava u smješnice, jedna je još uvijek u rukopisu (*Sin vjerenik jedne matere*), a četiri su doživjele samo svoje prvo ćirilčko izdanje i to kao spomenici na srpskom jeziku. „Tako su do spomenute 1967. godine od deset naslova smješnica širem hrvatskom čitateljstvu bila dostupna tek četiri latinička izdanja (*Ljubovnici, Mada, Starac Klimoje, Džono Funkjelica*)“ (Šundalić; Pepić 2011: 18). Pronalazak deset zasebnih komedija u prozi iz druge polovice 17. stoljeća znatno je upotpunio kazališni život novom, proznom dimenzijom. Riječ je o tekstovima koji su se sve do druge polovice 20. stoljeća žanrovski

određivali kao *komedije*. Genološki su bile određivane kao *renesansne komedije*, odnosno kao *derivirane eruditne komedije* sve dok žanrovsku odrednicu *smješnice* u hrvatsku književnu historiografiju nisu uveli Slobodan Prosperov Novak i Josip Lisac. Pojam smješnice prihvatit će i drugi povjesničari hrvatske književnosti i teatrolozi, pa će tako 1988. godine Branko Hećimović pisati o „desetak komedija, smješnica, anonimnih autora“ (Šundalić; Pepić 2011: 19). Smješnice su domaći hibridni komički žanr koji se naslanja na talijanske tiskane *ridiculse*. Može se reći kako su se smješnice našle na pola puta. S jedne strane bile su posljednji iskaz starog eruditnog teatra, svih onih napisanih i propisanih komedija koje su svoj *apogej* doživjele u renesansi, dok su s druge strane hrvatske smješnice bile reakcija na iskustva modernije i novije komedije *dell'arte* i na njezinu nenapisanost. Također mogu se navesti neke sličnosti, ali i razlike komedije *dell'arte* i smješnica te razlike između eruditne komedije i smješnica. "Usporednost hrvatskih komedija s komedijom *dell'arte* vidi se primjerice u nizu sadržajnih obrazaca, koji se od teksta do teksta ponavljaju, raspodijeljeni u brze prizore, a oni su po funkciji i zacijelo po načinu scenske interpretacije podsjećali na bravurozno izvođenje takozvanih komičkih fragmenata u talijanskom teatru" (Čale 1994: 29). Od sličnosti još se izdvajaju iskrivljavanje stranih imena kao poticaj smijehu te "spretnost zapleta i brzina radnje u *Ljubovnicima*" (Čale 1994: 22). Što se tiče razlika, komedija *dell'arte* nije bila tekstualno fiksirana te je nastajala na temelju komičkog scenarija, dok su smješnice redovito bile tekstualno fiksirane; komediju *dell'arte* izvodile su profesionalne družine dok su smješnice amaterske družine; komediji *dell'arte* naša stvarnost nije bila svojstvena, nisu bile do kraja napisane i bile su produktivan žanr, za razliku od smješnica koje su odražavale tzv. domaću stvarnost, autori ih nisu potpisivali, a sačuvano je samo desetak komedija (smješnica). "Drugim riječima, o takvu se jedinstvenu kazališnom organizmu kao što je komedija *dell'arte* pa i o sukladnosti našeg žanra s njom ne može raspravljati ako predmetom proučavanja nisu scenariji, odnosno *canovaccio*, profesionalne družine, kontinuitet narudžbi i s tim u vezi visoka tehnička i artistska razina izvedbi, maske, *lazzi*, specifični društveno-povijesni preduvjeti postanka i razvoja i sve ono zbog čega je komedija *dell'arte* dosegala savršenost i slavu" (Šundalić; Pepić 2011: 38). Nadalje, za eruditnu komediju karakteristično je jedinstvo vremena i mjesta, peteročinska kompozicija, okrenutost svjetlu, nesamostalnost geste, *imitatio* stvarnosti, *furor comicus* koji zahvaća čitavu scenu i čitav trg, melodramatična prepoznavanja, a u odnosu na sadržaj i likove uvijek je riječ o odnosu glupih i oholih gospodara te domišljatih slugu, o ruganju praznovjerju, škrtosti, lažnoj učenosti itd. Smješnice, pak, nisu građene na

jedinstvu vremena i mjesta i nisu sklopljene u pet činova, karakterizira ih okrenutost mraku, *repetitio* gesta čija su značenja vezana uz scenu, *furor comicus* koji zahvaća dijelíc tijela ili neki scenski rekvizit, gesta zadobiva samostalnost, melodramatičnih prepoznavanja gotovo da i nema, a u donosu na sadržaj i likove, naglasak je na pobjedi uma nad glupošću, bez dubljih misaonih ili moralističkih dimenzija. (Šundalić; Pepić 2011: 34)

Smješnice su stigle do nas uglavnom bez naslovnih listova, što onda znači i bez imena autora. Prema prvoj tezi autorstvo se pripisuje Petru Kanaveliću, zbog čega se i govorilo o stanovitoj „kanavelićomaniji“ u našoj književnoj historiografiji, kojoj se oštro protivio Franjo Fancev. Pored Kanavelića kao mogućeg autora smješnice pojavljuju se i imena nekih drugih pisaca kao što su Frano Radaljević, Džanluka Antica, Šiško Menčetić mlađi, Ivan Sarov Bunić, Petar Kanavelić. Prema drugoj tezi u tim se komedijama prepoznao samo puki odbljesak komedije *dell'arte*, odnosno nijekala im se književna autonomnost. Prema trećoj tezi hrvatska je komedija 17. stoljeća autohtonoga postanja, s primjesama nekih dramaturgijskih shema talijanske improvizirane komedije, a „autor je možda množinski – koautori, jer su na konačnom izgledu predstave, po svemu sudeći, radili i predstavljajući, i organizatori i vođe amaterskih družina“ (Šundalić; Pepić 2011: 26). Vrijeme nastanka smješnice još uvijek je otvoreno pitanje, iako književna historiografija pokušava različitim posrednim podacima doći do njega. Od deset komedija samo se za jednu zna točno vrijeme prikazivanja i to za onu koja još do danas nije tiskana (*Sin vjerenik jedne matere*), za njih se četiri na temelju „unutrašnjih podataka“ odgonetava vrijeme nastanka ili prikazivanja (*Jerko Škripalo, Džono Funkjelica, Pijero Muzuvijer, Šimun Dundurilo*) – za tri se zna da su bile izvedene „prij dvorom“ 1699. godine, dok se za preostale četiri komedije ne mogu ni pretpostaviti traženi podaci (*Mada, Starac Klimoje, Ljubovnici, Lukrecija ili Trojo*). Na kraju valja istaknuti to kako su smješnice ipak autorska djela jer ako ih se bude uspoređivalo s inozemnim srođnicima, to može biti samo prema talijanskoj, rimskoj *ridiculosi* te kako su hrvatske smješnice u sebe ukomponirale i vlastitu kazališnu prošlost, tradiciju eruditne komedije, i suvremene artistske trendove, zbog čega se o njima često govori kao o hibridnom komičko-kazališnom žanru.



## 5. *Ljubovnici*

Frano Čale (1994.) kaže da je samo jedna od sveukupno deset smješnica izazvala „jednu od življih rasprava među stručnjacima za stariju hrvatsku književnost“ (Čale 1994: 18), a to su *Ljubovnici*. Najveći prijedor bio je zbog njezina nejedinstvenog jezičnog izraza jer se miješaju štokavsko-ijekavski i čakavsko-ikavski oblici i zbog neadekvatnog prvog (1921.) i podjednako neprihvatljivog drugog (1967.) tiskanog izdanja. Naime, „objavljivanje rukopisa smješnice *Ljubovnici* ima neuobičajeni tijek: najprije je pronađen rukopis samo jedne uloge iz komedije (uloga Dotura) i objavljen 1918. godine; nakon toga je pronađen cijeli rukopis i tiskan 1921. godine te ponovo pretiskan 1967. godine, objavljen i 1988., a 1994. godine ponovo je tiskan u novoj redakciji“ (Šundalić; Pepić 2011: 157). Rukopis te komedije pronašao je Petar Karlić 1917. godine u Zemaljskom arhivu u Zagrebu i objavio ga kao dubrovačku komediju iz 16. vijeka 1921. godine pod naslovom *Ljubovnici*, iako komedija u rukopisu nema naslov. Tekst rukopisa nalazio se u zbirci trogirskih plemića Fanfogna-Garagnin, a Karlić ga je pogrešno pripisao Marinu Držiću, što je Petar Kolendić odbacio kao neutemeljeno, jer se u replikama Dotura Prokupija pojavljuju i stihovi iz Palmotićeve drame *Alčina*. 1917. godine Kolendić je pronašao necjelovit rukopis koji sadrži samo ulogu Dotura iz komedije *Ljubovnici* i objavio ga sljedeće 1918. godine. Rukopis koji se „nalazio u ostavštini Antuna Lukanovića u Šibeniku, pripadao je knjižici Milana Rešetara, pa ga zato, s Vodnikom nazivamo rkp. R.“ (Čale 1994: 10). Taj je fragment rukopisa trebao poslužiti „rečitantu“ koji je igrao ulogu Doktora. Kolendić koji je, pronašavši i objavivši spomenuti rukopisni fragment, prvi rekonstruirao tekst komedije, zaključio je da je ona dubrovačka i smjestio je najprije u konac šesnaestog, a naknadno se ispravio i odredio joj pripadnost drugoj polovici sedamnaestog stoljeća. To što su Karlić, Cvjetković i Deželić smatrali kako je komedija dubrovačka ne može se smatrati bitnim, ali je bitan Vodnikov sud, koji je proučio i rukopisni fragment pa se na temelju dobra poznavanja naravi teksta složio s Kolendićem o dubrovačkom podrijetlu komedije: “Sve su to uvjerljivi i dokazima potkrepljivi razlozi zbog kojih je potrebno ne samo prirediti tekst očišćen od krupnih i mnogobrojnih grešaka dosadašnjih dvaju izdanja nego i ujednačiti njegov jezični izraz približavajući ga, koliko je to moguće, vjerojatnoj prvotnoj dubrovačkoj verziji, a to će reći učiniti ga jedinstvenim, logičnim, prihvatljivim” (Čale 1994: 269).

## 5.1. Fabula, likovi, jezik i stil

Na početku djela Fabricio govori Intrigalu kako je zaljubljen u gospoju Lukreciju, a ona ga uopće ne doživljava. Intrigalo mu odlučuje pomoći oko gospoje, ali mu jedini problem predstavlja njezin sluga Proždor.

FABRICIO: „*Da, tako je, o Intrigalo moj galanti, gospoja Lukrecija namislila je dovesti me do smrti i neće da se ni malahno smili na one žestoke trude koje podnosim cića nje ljubavi.*“ (31)<sup>1</sup>

Dotur se žali Intrigalu kako je i on zaljubljen u Lukreciju te ga moli da mu pomogne oko toga da ga Lukrecija primjeti. I Starac se žali Intrigalu kako je zaljubljen u Lukreciju te će mu pomoći ako mu ovaj plati. Lukrecija i Anka razgovaraju o tome za koga bi se Lukrecija mogla udati, a Lukreciji nitko ne odgovara. Intrigalo razmišlja o tome kako se „uvalio“ jer je svoj trojici obećao istu pomoć pa se dosjeti da će se s Ankom dogovoriti, a Proždora će potkupiti da mu pomogne. Intrigalo govori svoj trojici neka dođu pod Lukrecijin prozor te da će ona razgovarati s njima. Međutim, ništa od toga nije bilo jer su maskirani Proždor i Intrigalo oteli Starca i Fabricija, dok je Dotura otjerao sam Fabricio. Dotur sam opet jadikuje za Lukrecijom. Intrigalo ponovno odlučuje nasamariti svu trojicu govoreći im neka svi dođu k Lukreciji, s tim da se Dotur preobuče u žensko. Na kraju ih Proždor sve otjera. Lukreciju zanima što se to noćas događalo na ulici, ali joj Anka ništa ne otkriva te Lukrecija govori kako se odlučila udati, samo ne zna koga da odabere – Fabricija ili Dotura:

LUKRECIJA: „*Eto sam se odlučila vjeriti, zato ću se s njim svitovati ali ću uzeti dotura ali Fabricija, zašto hoću svakako jednoga od njih.*“ (68)

Sastali su se Lukrecija, Anka, Starac, Vesela, Intrigalo i Proždor. Lukrecija želi razgovarati s tutorom, svi se deru, on ih hoće svezati, na kraju svi pobjegnu, a za njima i Lukrecija. Fabricio odlučuje uzeti stvar u svoje ruke i priznati svoje osjećaje Lukreciji koja se na kraju i odlučuje udati za njega dok im Starac odluči prirediti feštu. Na kraju su svi shvatili kako je Intrigalo cijelo vrijeme muljao i spletkario, ali sada za to nisu marili jer su se svi veselili fešti. Vesela donese Starcu fagot i on počne svirati, a Dotur čestita Fabriciju te mu govori kako je postojana

---

<sup>1</sup> Citirano prema: *Ljubovnici*, u: Fotez, Marko, 1967. *Hrvatske komedije XVII i XVIII stoljeća*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Knjiga 20, Zagreb. Sve citate iz navedenog djela u seminaru donosim tako da na kraju citata u zagradu stavljam broj stranice na kojoj se citat nalazi.

strpljivost zaista dostojna velike slave. Vesela i Proždor se spoje kao i Anka i Intrigalo i tako veselo završi ova smješnica!

STARAC: „*Ti, doturu, vodi tanac i svak svoju uhiti, a ja ću vam zapivati paka ću vam zasvirati.*

*Imeneo dođi sveti,  
Zavjete naše upravi,  
Čin da ti su na pameti  
Ljubovnici ovi pravi.  
I sadruži ove pjesni  
Kê začina svak veseo,  
I utvrdi uzô udesni,  
Bože od pira Imeneo.“ (83)*

“Shematskim prikazom odnosa među likovima u dvadeset prizora prvog čina lako se i pregledno može pokazati kakvom je vještinom strukturirana cijela komedija, kakve su joj temeljne osobine i u koju se vrstu teatra svrstava” (Čale 1994: 272). U središtu se radnje nalazi Intrigalo, koji ima dominantan udio u radnji, u svim njezinim razmjerima, od zapleta kao tehničkog aspekta do njegovih značenjskih implikacija. Intrigalo nije samo suvereni svodnik o kojemu bi ovisilo spajanje para Fabricijo-Lukrecija, nego je međaš dvaju usput suprotstavljenih svjetova komedije, moćnih gospodara i siromašnih slugu, svjetova među kojima vlada određena društveno-moralna tenzija. U prva tri prizora ljubovnici uvode radnju *in medias res* odajući od početka odnos ovisnosti prema njemu i njegovu superiornost, koja se nameće zbog dojma da je „intrigavanje“ više posljedica njihove potrebe za njim nego njegove inicijative. Isti je odnos i u drugoj fazi intrigavanja (9, 11. i 12. prizor). U pravilu, tijekom cijele radnje, u prizorima djeluju po dvije osobe, što pridonosi preglednosti, brzini, usredotočenju na glavna čvorišta u znaku ljubavi, burle, novca, s replikama bez duga pripovijedanja. U jednoj seriji prizora (6, 13, 18) Intrigalo uvlači u svoju igru slugu, Anku i Proždora, a posebno je važan šesti, odmah nakon introdukcije s ljubovnicima, jer se u njemu obavlja dogovor s Ankom o daljnjem intrigavanju i o podjeli dobiti te o perspektivi njihove uzajamne simpatije. “*Ljubovnike* bitno određuju oni elementi njezine strukture i takve značajke živoga neliterarnoga, govorenoga i realistična dijaloga, u kojima se na specifičan način reflektiraju samo opće težnje improvizirane komedije, stanovite forme i standardi karakteristični upravo onoliko koliko se to razdoblje inače u svemu razlikuje od renesanse i manirističke epohe ili, u budućnosti, od romantičkog i građanskog doba” (Čale 1994: 273). Što se tiče odnosa prema nacionalnoj komediografskoj tradiciji, za opis

drugačijeg ustroja prizora i likova u *Ljubovnicima* korisne su, izvan vrednovanja, pojedinačne usporedbe, primjerice Pometa i njegova mlađeg i daljnjeg rođaka Intrigala. Pomet djeluje vlastitom inicijativom u daleko dramatičnijim i nepredvidljivim okolnostima, on je mnogo plastičniji i ljudskiji, sam ispliva iz neprilika, ali i upada u njih, mora se naoružati razumom i strpljenjem („pacijencija“), čekati zgodu („okazijon“) i osmijeh „fortune“, očitujući pri tome autorov svjetonazor i dalekosežnije umjetničke ciljeve. Svega toga u Intrigala nema, on je taj kojemu se antagonisti sami obraćaju, nerazumno je hladan u rizicima i uvijek siguran u sebe, što će reći jednostran; tuđa ga glupost i zaslijepljenost ljuvenim žarom olako stavljaju u poziciju da bez problema bude zaplitač i otplitač radnje i da izvlači korist, pa ni njegova mudrost ne mora imati pometovskih razmjera niti on, dosljedno tome, treba da računa na pomoć fortune. U obzoru se njegova djelovanja reflektira drugačija, plošnija, jednostavnija konfliktnost, primjerena moralu, redu stvari, vremenu koje ga je dovelo na baš takvu sebi doličnu scenu, među likove koji su društveno i psihološki manje-više fiksni prototipovi u određenu skladu s nekim rezultatima sećeteske dekadencije, nakon epizode manirizma kakav se i u nas obilno iskazao u Držićevim glumama a sada smirio u okviru racionalnosti, simetrije, izvanjske plastičnosti i unutrašnje praznine. Očito je da je komediju sastavio pisac koji je dobro poznao komediografski posao i koji je imao osjećaj za scenu, za logično, spontano odvijanje prizora, za ritam usmjeren na ostvarenje zgode oko jedinstvena motiva ljubovnika. Ljubovnici zaista ispunjavaju komediju od prvog do posljednjeg prizora, više ljubovnici, nego ljubav, kao što bi se očekivalo. Ako u komediji ima prirodne ljubavi, ona nije previše izražena, ali se očituje među parovima Intrigalo-Anka i Proždor-Vesela, koji osjećaje očituju usput narodski neizvještačeno. Prema očekivanom ishodu radnje, Fabricio (najmlađi među ljubovnicima) poći će s Lukrecijom, ali sve su zgode s njim i s dvojicom njegovih smiješnih suparnika podvrgnute burli, toliko da se gotovo zaboravlja pravi motiv njihovih zaplitanja, sudaranja i rastrošnosti: lijepa, mlada, plavokosa Lukrecija. Također Doturov hrvatski, a ne samo latinski govor karakteriziraju retorički ciceronijanski tročlani ritmovi i slični postupci neprimjereni trivijalnim situacijama pa zato smiješni, pripiti, poluučeni pedant Intrigalu i omogućuje da mu se naruga ili starcu da nagomilanu tirade Ovidijevih, Flakovih i Propercijevih misli zaključi svojom masnom poentom kontaminirajući vulgarnošću ljuvenu invokaciju gospoje u dvama dubrovačkim osmercima.

DOTUR: „*O moj fedeli Intrigalo, da znaš koje sam zle inkontre imâ ovu noć, požalovao bi me. Najposlije namiriše se na mene sve fantasme.*“ (64)

INTRIGALO: „...Akordâ sam se s Ankom da doješ u gospoje Lukrecije bjelodano, ma da se obučeš na žensku, i fingit ćemo da si frustirka koja se hoće s njom razgovoriti.“ (65)

Plurilingvizam komedije bitno se temelji na Doturovim latinskim ekshibicijama i citatima, koji nisu makaronski, nego se upravo čini da je autor htio pokazati suvereno poznavanje klasične književnosti, jer je znatan broj navoda, najviše iz *Eneide*, ali iz Vergilijevih *Ekloga* u pravilu primjeren situacijama, primjeren upravo po neprimjerenosti kojom se s tim situacijama sudara njihov ozbiljan smisao da bi se postigao komičan kontrast:

DOTUR: „*O spes una, senectae tu requies miserae, decus imperiumque Latini te penes, in te omnis domus inclita recumbit.*“ (42)<sup>2</sup>

“Karakteristično je za racionalnu strukturu i ekonomičnost komedije da bi se svi oni mogli razvrstati u simetričan raspored, tako da s jedne strane vidimo gospare, Fabricija, Datura i Starca, a s druge strane služinčad, Anku, Proždora i Veselu, dok su u sredini kao okosnice radnje Lukrecija i Intrigalo. Tako je izvanjskom čistoćom nacrt, koja je preduvjet skladnu organiziranju dramaturške linije od prvog dijaloga do konvencionalnog završetka autor uvelike nadomjestio pomanjkanje dubinskih razmjera komedije” (Čale 1994: 277).

---

<sup>2</sup> *O jedina ti si mi nada,  
Utjeha starosti bijednoj; Latinovo je kraljevstvo u tebi i  
Dika, oslonac ti si slavnom domu što pada.  
Jedno te molim, (Verg. Aen. XII, 57-59)*

## 5. 2. Elementi svakodnevice

### a) Hrana i piće

U djelu se vrlo često spominju hrana i piće, u različitim kontekstima, a najčešće o njima razmišljaju i razgovaraju likovi sluga. Najprije se spominju *suhe smokve*, ali ne u kontekstu konzumacije, već kao nešto čime bi se mogla “kupiti“ ljubav. Nije ni čudo što se upravo smokve spominju u djelu, kada se sama radnja veže za primorski kraj koji je poznat upravo po smokvama i agrumima. A osim toga, suhe su smokve imale vrijednost novca kod siromašnijih kojima je često hrana bila sredstvo plaćanja:

INTRIGALO: „*Današnji dan se ne kupuje ljubav na te smokve suhe, nego na gol dinar, a to što si komponja vrzi za kasetu.*“ (34)

Nadalje, nailazimo na spomen *kestenja*, ali u pogrđnom značenju, budući da se navodi kako bi Proždor učinio sve što Intrigalo hoće samo za *litru kestena*. Pogrđno je značenje u kontekstu karakterizacije samog lika, kao potkupljivog i proždrljivog čime se potvrđuje i veza s imenom Proždor koje označava osobinu lika:

INTRIGALO: „*S Ankom tribuje diliti, a Proždor za litru **kastanj** činiti će sve što hoćemo.*“ (39)

Proždor spominje i *girice, makaruniće u maslu te kobasicu* i to pri obraćanju odmila sluškinji Anki, samo kako bi izmolio milost jer nije obavio posao koji mu je naredila njezina gospodarica Lukrecija:

PROŽDOR: „*Prosti mi ovi put, moja lipe Ane, moja dušice, moja zoro, moja **girice pofrigana, moj makaruniću u maslu varen, moja kobasice zlatna i srebrna!***“ (41)

*Slane srdele* i *bukara* pojavljuju se u značenju ljubavnog mamca za sluškinju Veselu, kojoj Proždor kaže:

PROŽDOR: „*A što si izašla? Ali te je ko dobabio na **slane srdele** i na **bukaru**, a poslije ostavio?*“ (61)

Intrigalo spominje *gnjile girice*, točnije poručuje Anki da ih je Marko Mulac sačuvao za nju. Ona sva sretna govori kako će otići po njih, ali nešto kasnije jer sad mijesi *kruh*. Iako zvuči neprivlačno, Anka je sretna što će pojesti takvu vrstu hrane, jer siromašne sluge koje su bile više gladne negoli site, često su čeznuli za bilo čime jestivim:

INTRIGALO: „*Poručio ti je Marko Mulac da dođeš uzeti ništo **gnjilih giric** što je ostavio.*“ (74)

ANKA: „*Sada misim ništo **kruha**, neka mi ostavi doma, a ja ću doći poslije uzeti.*“ (75)

Raffaella Sarti ističe kako porastom stanovništva i povećanjem obradivih površina dolazi i do promjena u prehrani seljaka: „...meso, osobito meso divljači i svježe meso sve su se rjeđe pojavljivali na njihovim stolovima gdje ih je dotada bilo, premda u manjoj mjeri u odnosu na vladajuće slojeve“ (Sarti 2006: 201). Prehrana postaje više vegetarijanska (žitarice i povrće). Najviši slojevi društva prednost daju svježem mesu divljači, ali se više orijentiraju na jarebice i fazane nego na jelene i veprove. Imućni stanovnici grada najviše konzumiraju govedinu koja je bila i najskuplja na gradskim tržnicama dok najsiromašniji stanovnici gradova, kada mogu birati, jedu ovčetinu te se tako žele razlikovati od seljaka koji jedu sušenu svinjetinu. Kasnije dolazi do smanjenja potrošnje mesa, čime se povećava potrošnja kruha, ali se i njegova kvaliteta pogoršava. I u gradu, gdje se pretežito jeo bijeli kruh, osobito kruh namijenjen najsiromašnjim postaje tamniji: pšenici se počinju dodavati velike količine manje vrijednih žitarica.

Nadalje, iz razgovora Starca i Dotura, saznajemo ponešto o Starčevu inventaru što ga je spremio za *kontradotu*. Iako se na popisu nalazi skupocjeno pokućstvo, galanterija i nakit, tobožnji učenjak Dotur ne zna pročitati točne nazive, već griješi i iskrivljeno ih čita kao nazive za određenu vrstu hrane. Tako nabraja: *kulin od vrata* (tj. *kolarin od zlata*), *makarune od rebra* (tj. *perune od srebra*), *dva ramena od elefanta* (tj. *dva kamena od dijamanta*), *rafirole od bubriga*, *kosiće pofrigane u lardu* (tj. *nožiće zakovane u smeraldu*), *kobasice od se- se- ru- ra* (tj. *kolajnice od bisera*):

DOTUR: „*Tko je ovo pisa? Faliva je per verita! Item šest kosića pofriganih u lardu.*

STARAC: *O che dottor! Nu, da! Item šest nožića zakovanih, a ne pofriganih, u smeraldu, a ne u lardu.*“ (70) itd.

Čitava ova scena funkcionira kao *lazzo* (komički fragment) u obliku verbalne komike temeljene na dvosmislenosti i igri riječi (Čale 1986: 63, 64), a leksemi koji se odnose na hranu samo doprinose ostvarenju komičnog efekta.

U razgovoru Fabricija i Proždora spominju se *kobasice*. Fabricio govori o svojoj ljubavnoj patnji, čak pomišlja na samoubojstvo („*E, e, sam ću sebi sikuro život ugrabiti i srce izvaditi na nožu!*“ /75/), a Proždora samo zanima može li se od tog srca napraviti koja kobasica. Fabricio uviđa kako ga Proždor ismijava, međutim Proždor je pragmatičan lik, i za njega je hrana najveća ljubav:

PROŽDOR: „*Da bi li valjalo to srce za učiniti od njega koju kobasicu?*“ (75)

FABRICIO: „*Ja vidim da ti mene u rug uzimaš, a nije pravo (...).*“ (76)

PROŽDOR: „*Ako, ja znam da je najlipša ljubav u kobasice i da lipos svakolika u njima se uzdrži.*“ (76)

Što se tiče pića, u djelu se spominje isključivo vino. Vino se veliča i slavi te likovi ne daju nikome da nešto loše kaže o vinu, upravo zato jer su u vinu pronalazili i sreću, i nadu, i utjehu, i spas, i bijeg od svih loših stvari, ali i od same svakodnevice. Tako, primjerice, Dotur napominje Intrigalu da nikada ne govori loše o vinu koje im pruža takvo zadovoljstvo:

DOTUR: „*Compone mores, digna loquere vino digno!*“ (33)<sup>3</sup>

Vino je bilo karakteristično piće bogatih slojeva, međutim i posluga je voljela uživati u njemu, samo u ograničenim količinama, budući da je ono predstavljalo zabavu i bijeg od svakodnevice. Siromašni slojevi društva mogli su si priuštiti vino, budući da je s vremenom vino postalo jeftina hrana, jer mu je cijena padala kako je rasla cijena žita. No, to se naravno odnosilo na vino loše kvalitete (Braudel 1992: 250). Vino je u 18. stoljeću bilo rasprostranjeno osobito u sredozemnoj Europi, no cijenili su ga viši slojevi čitavog kontinenta. Nije se pilo samo da utaži žeđ, već i da se „dostigne stanje euforije i uzbuđenja potrebno – poput pustošenja u vrijeme blagdana – kako bi se borilo protiv nesigurnosti, strahova i teškoća svakodnevnog života“ (Sarti 2006: 212). Takvo obilno konzumiranje vina opravdavalo se potrebom da se upotpuni kalorijski unos prehrane, ali je bilo povezano i s teškoćama u nabavci pitke vode, raširenim vjerovanjem da voda šteti zdravlju, potrebom da se olakša žvakanje i gutanje staroga kruha te s konzumiranjem osobito slane hrane:

INTRIGALO:

„*Gdi se peče, gdi se vari,  
Gdi se jidu slane stvari,  
Gdi razumni moji pari  
Desputaju na bukari.*“ (33)

---

<sup>3</sup> *Uljudi vladanje, dostojno govori o dostojnom vinu!* (prema tal. digna se izgovaralo „dinja“).



## b) Stanovanje i zajednički život (brak)

„Kada govorimo o kućama od XV. do XVIII. stoljeća jedva da možemo izdvojiti nekoliko općenitih crta, nedvojbenih, ali i bez iznenađenja. Vidiš jednu, vidio si sve i nema koristi od razmišljanja“ (Braudel 1992: 282). Također može se reći kako se svaka kuća gradi ili obnavlja prema tradicionalnim modelima te kako jedna kuća, kakva god da je, traje i neprestano svjedoči o sporosti civilizacija, kultura koja tvrdokorno nastoje sačuvati, održati, ponavljati. U to su vrijeme bogati građevinski materijali bili kamen i opeka, dok su se uz njih još koristili i drvo, zemlja te tkanine. Seoska i gradska sirotinja živjela je u potpunoj bijedi i pokućstvo nisu imali prije 18. stoljeća – spavalo se na slami.

U *Ljubovnicima* se saznaje kako svatko od likova živi u kući zajedno sa svojim slugama ili sluškinjama. Detalj koji se spominje su *stube* u Lukrecijinoj kući i to kada Intrigalo daje Anki još novaca i govori joj da ga odvede kod sebe kući i da ga sakrije pod stube pa će on njoj dalje govoriti kako će izvesti posao. U to vrijeme sluškinje su znale spavati u prostoru ispod stepenica, s gospodaricom ili blizu nje: „...također je barem jedan sluga i noću bio u neposrednoj blizini gospodara, ne zbog pomanjkanja prostora, već kako bi mogao udovoljiti njegovim potrebama“ (Sarti 2005: 164):

INTRIGALO: „*A sada hodmo u tebe doma, i sakrij me pod skalju, ondi ću ti praviti kako ćemo vas ovi posal izvesti.*“ (50)

Osim toga spominje se i *tovijerna*, javni prostor u kojemu su se najčešće sastajale muške sluge i koji je funkcionirao kao njihova druga kuća:

PROŽDOR: „*Eviva! Neka je meni! A gdi ću te najti?*“  
INTRIGALO: *Najdalje u tovirni. Addio!*“ (47)

„Tovjerna, ugostiteljski objekt koji posjetitelju nudi usluge okrepe, najčešće u obliku pića i jela, a katkad i noćenja“ (Ravančić 2009: 813). Razlikuje se nekoliko tipova takvih institucija: svratišta, krčme i točionice, a osnovni je kriterij podjele vrsta usluga koje objekti nude te društveni sastav klijentele. U Dubrovniku je, recimo, krčma, uz crkvu i grad, bila jedno od važnih skupljališta puka. Također, krčme su bile jedina mjesta u Dubrovniku gdje se vino moglo nabaviti na malo. Osim konzumacije vina i razgovora, posjetitelj je mogao zaigrati i igre s kockama ili kartama. Drugi oblik kuće bila je javna kuća. Mlade su se žene okretale prostituciji najviše radi neke zarade, bilo hrane ili određenih materijalnih sredstava. Djelovale su u javnim kućama, a prva odredba o stanovanju i djelovanju prostitutki u Dubrovniku potječe iz 1409.

godine. Međutim i prije te odredbe postojao je dio grada gdje su boravile prostitutke i nazivao se *Castelletum* (Ravančić 2009: 814). U djelu se javna kuća spominje pri razgovoru Anke i Lukrecije, kada Lukrecija navodi da joj je već dosta tih spletkarenja i da se želi savjetovati sa svojim tutorom kako bi napokon odlučila koga će odabrati za svojega muža:

ANKA: „*U, u, da bih se prodevela ako ja znam što o tomu!*“

LUKRECIJA: *Dosti, dosti, neću ovoga burdila!*“ (68)

Kada se govori o braku, vidljivi su odnosi bogatih i siromašnih. „U načelu, što su mladenci bili siromašniji, to su manje obiteljskih sredstava mogli izvući prilikom vjenčanja“ (Sarti 2006: 56). Točnije, da bi se mogli vjenčati, mladenci su trebali malo-pomalo prikupiti svoticu dostatnu da se uredi vlastito samostalno domaćinstvo, a da bi u tome uspjeli morali su raditi uporno i s velikim strpljenjem. S druge strane, u bogatim obiteljima, u ženidbu su bili uključeni i roditelji mladenaca: „...u načelu je ta upletenost bila to veća što je viši bio sloj kojemu su pripadali te što je veći udio materijalnog bogatstva upotrijebljen kako bi se postavili temelji novome paru dolazio od obitelji iz koje potječu, a ne od vlastitog rada“ (Sarti 2006: 58).

Kada se govori o braku u samome djelu, on se konkretno odnosi na Lukreciju kojoj je na neki način već i vrijeme da se uda. Ona pri razgovoru s Ankom ističe kako se ne želi udati jer ne može zamisliti da netko „upravlja“ njezinim životom, ali i njom samom. Međutim, Anka napominje kako se ipak treba udati jer postoje brojni bogataši koji će se dobro brinuti o njoj:

LUKRECIJA: „*Zaista Anka, kad ja zamislim odati se, uhiti me groznica jer ne mogu pomisliti uzet gospodara vrhu mene.*“ (37)

ANKA: „*Tribuje svakako da se odaš, a sama znaš koliko politarića okolo tebe; ne može se zaisto nego jedan dan steći kojigodi glas koji nećeš otresti.*“ (37-38)

Također sam brak, ali i zaruke vežu se i za Lukrecijine prosce koji pokušavaju pronaći različite načine kako bi joj se svidjeli, kako bi ju osvojili te kako bi ona odabrala baš njih:

FABRICIO: „*Ostavimo to govorenje, sono cose odiose<sup>4</sup>, nego me malo nauči kako bi ja moga s ovom gospojom Lukrecijom ađustati moje posle i činiti da se vjeri za mene.*“ (63)

Osim braka i zaruka, u djelu se spominje i miraz koji se naravno i veže uz njih, kao preduvjet zajedničkoga života. Jačanje obiteljske loze po ocu oslabilo je ženska nasljedna prava, a „povratak miraza, počevši od jedanaestog, dvanaestog stoljeća, bio je jedno od sredstava putem kojih se takvo slabljenje ostvarivalo“ (Sarti 2006: 72). Miraz su žene donosile svojim muževima, no i muževi su poklanjali svadbeni dar te je s gledišta nasljedstva takva razmjena bila simbol

---

<sup>4</sup> to su mrske stvari

onoga što se ostvarivalo ženidbom. Mirazi su bili sastavni dio složene igre razmjena i sklapanja saveza među obiteljima. Dakle, miraz je predstavljao ženin doprinos zasnivanju nove obitelji. Mirazni je sustav predviđao odvajanje dobara među supružnicima. „To ne znači da su žene samostalno upravljale svojim mirazom. Naime, muž je upravljao mirazom te je ubirao i njegove plodove“ (Sarti 2006: 74). A mnogim je djevojkama, zato što nisu imale miraza, prijetila opasnost ne samo da se nikada ne uspiju udati, već i da zapadnu u prostituciju. Muškarci su odlučivali o raspodjeli posla, obiteljskoj imovini, brakovima, karijeri potomstva, a žene su upravljale kućanstvom i nadgledale rano obrazovanje djece. U obitelji i susjedstvu žene su stvarale svoje mreže koje su bile povezane prijateljstvom i solidarnošću. Time je zatvorenost dubrovačke vlastele davala značenje čistoći njihova plemićkog podrijetla. „Međutim, pripadnost povlaštenom staležu nije omogućavala dubr. vlastelinkama da ostvare politički i društ. utjecaj, kao što su činile plemkinje u eur. gradovima i na dvorovima“ (Janeković Römer, 2009: 888). Znalo se koliko novca djevojka mora donijeti u miraz, a ako obitelj nije bila dovoljna imućna te su kćeri morale poći u samostan. Dubrovačka žena u renesansi i dalje je bila ovisna o muškarcu budući da je upravljanje kapitalom pripadalo samo muškarcima.

U djelu se miraz veže za Lukrecijine prosee, muškarce, čime su muško-ženske uloge zamijenjene i upravo ta inverzija doprinosi komičnosti situacije. Svi dobro znaju da onaj muškarac koji ima veći miraz (inventar, imovinu) ima i veću šansu da će žena odabrati baš njega. Vrlo veliki miraz (protumiraz ili *kontradotu*) pripremio je i Starac za Lukreciju. Tako nabraja: *kulin od vrata* (tj. *kolarin od zlata*), *makarune od rebra* (tj. *perune od srebra*), *dva ramena od elefanta* (tj. *dva kamena od dijamanta*), *rafirole od bubriga*, *kosiće pofrigane u lardu* (tj. *nožiče zakovane u smeraldu*), *kobasice od se- se- ru- ra* (tj. *kolajnice od bisera*):

STARAC: „*Ja sam, signor dottor, učinio fermu risolucion uzeti ženu, a zašto sam avancan u etati, dubitam da mi ne može riušiti što sam zamislio ako ne obećam sovradotu. Zato molim tvoje gospodstvo da mi vidiš ovo inventario što sam učinio...*“ (68, 69)

DOTUR: „*Primieramente<sup>5</sup> jedan kulin od vrata.*

STARAC: „*Što, što? Da nije kolarin od zlata?*

DOTUR: „*Jest, jest, nego je error od štampe! Item deset ješina makaruni od rebra.*

STARAC: „*Da nisu rafioli od bubriga? Neka ja vidim to! Deset duzina, a ne ješina, perunih od srebra.*“ (69, 70)

---

<sup>5</sup> najprije

Sve to upućuje kako funkcija muških i ženskih doprinosa braku nije bila isključivo ekonomska. „Kuća u kojoj bi novi par živio; odjeća i nakit koje bi nosio; hrana koju bi jeo; pokloni koje bi poklanjao i tako dalje, vrijedili su i kao pokazatelji njihova statusa“ (Sarti 2006: 78). U tom smislu, kada su se ženili, muževi su svojim bogatim suprugama poklanjali nakit, a ponekad su uzimali u najam dragocjenosti kojima bi ih nakitili kako bi se njihove žene istaknule te kako bi preko njih potvrdili vlastiti status.

### c) Vjervanja

Lakovjernost i praznovjerje prate ljudski rod od pamtivijeka: „Neporeciva je istina da ljudi postaju lakovjerni onda kad počnu gubiti pravu vjeru u jednoga Boga“ (Vereš 1987: 278). Praznovjeran čovjek pripisuje božansko dostojanstvo i moć nekim osobama ili stvarima ovoga svijeta te im iskazuje pravo božansko štovanje. Praznovjerje je zapravo nadomjestak za pravu religiju. Kako Vereš navodi, tko zatvori vrata vjere tome praznovjerje ulazi kroz prozor.

To konkretno znači da likovi u djelu, kada im se nešto loše dogodi, smatraju da je to došlo od vraga, odnosno da ih je vrag kaznio. Isto tako spominju i vukodlake koji im donose nesreću. Najbolji je pokazatelj Fabricio koji govoreći o nesretnom događaju koji ga je snašao napominje kako je „upao“ u vojsku vragova i jedva ostao živ. Zapravo je riječ o maskiranim običnim ljudima (Intrigalu i Proždoru) koji su se našalili s njim, nasamarili ga:

FABRICIO: „*Ja ne znam, vragovi, vukodlaci, upirine, što li je bilo!*“ (57)

ANKA: „*Nemoj da ti dođu guje na spasmu, zato hodi najbrže doma i nakadi se na rutu, neće ti ništa biti.*“ (57)

FABRICIO: „*Bio ti sam se intriga u jednu vojsku vragov i ne znam kako sam živ osta. Ja se ne mogu domisliti što je ono bilo.*“ (63)

Fabricio je uvjeren u to da nije imao *glavicu od divje kapule* kod sebe, ne bi se mogao obraniti od ta dva „vraga“:

FABRICIO: „*Ovdi sam naša dva vraga, dva spetra, dvi fantasme, i zaisto da nisam ima pri sebi, cosi credo, glavicu od divje kapule, bili bi me odnili po ajeru*“

Recimo, „vukodlak je najčešće osoba koja se nakon smrti vraća pretvorena u vukodlaka i radi zlo ili se želi iskupiti za svoje grijeh“ (Šešo 2016: 45). Značenje se vukodlaka stopilo sa značenjem vampira, ne kao osoba pretvorena u vuka, nego kao dignuti mrtvac. U unutrašnjosti Dalmacije najčešće se spominje pokojnikov zao karakter za života kao kriterij za postojanje

vukodlaka. Vjeruje se kako vukodlaci hodaju po mraku, plaše i čaraju ljude. Smatra se kako blagoslov kuće, nošenje križa, molitvi i zapisa najbolje brane od vukodlaka.

Načinom na koji ljudi govore o nadnaravnim bićima, otkrivaju svoje probleme, upućuju u svoj način života i način na koji se odnose prema okolini. Također, nadnaravna bića služe i kao ispušni ventil društvenih napetosti. Danas se vjerovanja u nadnaravna bića sve više gube pod udarom modernizacije, no ona još postoje: „Stoga se čini da su nadnaravna bića snažno ukorijenjena u svjetonazor stanovnika unutrašnjosti Dalmacije i da će još dugo egzistirati u njihovoj svijesti ili barem u svijesti onih koji „u“ njih vjeruju“ (Šešo 2016: 282).

Uz vino u *Ljubovnicima* se spominju se i različiti pripravci, čajevi koji su liječili sve bolesti. Istaknuto je pučko vjerovanje u moć bilja. Intrigalo savjetuje Starca da uzme *sedam korijena od petrusina* ubranih lijevom rukom prije nego što sunce izađe i neka to stavi u mlijeko od krave koja je izlegla feminu pa nek to popije, zaspi i da će odmah ozdraviti.

INTRIGALO: „*Nego uzmi sedam korena od petrusina, ubranih livom rukom prije nego sunce isteče, i svari ih u mliku od teonice koja je izlegla feminu i napij se pak zaspi, ozdravio si delongo*<sup>6</sup>.“ (35)

Također se spominje i *korijen od divlje rodakve*, kao zaštita od opasnosti (praznovjerje). Vesela se boji magijskih zala, ali je Starac uvjerava da može biti mirna, jer je on ponio sa sobom korijen divlje rotkve. „Prilikom susreta s maškarama Vesela prestravljeno moli starca da izvadi rotkvu i *skondura ih*“ (Stojan 2003: 195):

VESELA: „*Dobro, ma me je strah da ne nastupim na štogod.*

STARAC: *Ne boj se od nastupa! Ja imam kod sebe koren od divje rodakve, ne može nam ništa nauditi.*“ (54)

STARAC: „*O skarabine, skonduravam s ovom alabardom i s ovim korenom od rodakve divje da mi imaš vratiti Veselu delongo, delongo!*“ (59)

---

<sup>6</sup> smjesta

## 6. Zaključak

U 17. stoljeću koje se smatra *zlatnim vijekom* dubrovačke književnosti, prvu polovicu stoljeća obilježile su tragikomedije autora poput Ivana Gundulića i Junija Palmotića, dok u drugoj polovici stoljeća dolazi do razvoja komičkog teatra s izvedbama komedija u prozi, poznatih i pod nazivom *smješnice*. Od sveukupno deset smješnica samo je jedna potaknula pravu zainteresiranost, a to su upravo *Ljubovnici*. Djelo obiluje zaljubljenicima koji se jadaju svojim slugama koji onda posreduju u njihovim ljubavnim avanturama, a istovremeno spletkare i iznuđuju novac gdje god i od koga stignu. Fabule su smješnica gotovo uvijek identične, vezane uz ljubavne jade likova i njihova spletkarenja. Na tlu na kojem su stvarane i bile prikazivane te su komedije bile povezane sa svakidašnjicom i ljudima u njoj. Također se uočava povezanost s komedijom *dell'arte* i eruditnom komedijom te su se na neki način smješnice našle na pola puta. S jedne strane bile su posljednji iskaz starog eruditnog teatra, svih onih napisanih i propisanih komedija koje su svoj *apogej* doživjele u renesansi, dok su s druge strane hrvatske smješnice bile reakcija na iskustva modernije i novije komedije *dell'arte* i na njezinu nenapisanost.

Na temelju istraživanja svakodnevice dobiva se uvid u materijalnu kulturu i društvene odnose Dubrovnik 17. stoljeća. Doznaje se kakve su bile prehrambene navike pojedinih slojeva stanovništva, tj. odnos prema hrani i vrsta hrane često su pokazatelj staleške razlike među likovima. Tako posluga češće spominje i čezne za jednostavnijim i jeftinijim namirnicama (gircama, kestenima, srdelama i sl.), dok iz komičnog prizora Starca i Dotura dobivamo uvid u znatno bogatiji i profinjeniji jelovnik gospodara u kojem se nalaze i delicije od mesa, ali i slastice. Hrana je bila jednako važna i siromašnima i bogatima, samo što je siromašnim slugama bila opsesivnija tema jer su češće bili gladni nego siti. U *Ljubovnicima* se saznaje i kako svatko od likova živi u kući zajedno sa svojim slugama ili sluškinjama. Osim toga spominje se i tovijska, javni prostor u kojemu su se najčešće sastajale muške sluge i koji je funkcionirao kao njihova druga kuća, te javna kuća, gdje su se mlade žene okretale prostituciji najviše radi neke zarade, bilo hrane ili određenih materijalnih sredstava. Također, u djelu se saznaje i ponešto u vezi miraza koji se veže za Lukrecijine prosce, muškarce, čime su muško-ženske uloge zamijenjene i upravo ta inverzija doprinosi komičnosti situacije. Sve to upućuje kako funkcija muških i ženskih doprinosa braku nije bila isključivo ekonomska, već su nakitom i drugim dragocjenostima potvrđivali vlastiti status. Nadalje, uočava se i prisutnost praznovjerja u

Dubrovniku druge polovice 17. stoljeća. Spominju se vukodlaci i vragovi u koje vjeruju svi, tako da nema razlika u praznovjerju sluga i gospodara. Vjeruju kako kad im se nešto loše dogodi, to dolazi od vraga, te da im vukodlaci donose nesreću. Zapravo, načinom na koji ljudi govore o nadnaravnim bićima, otkrivaju svoje probleme, upućuju u svoj način života i način na koji se odnose prema okolini. Istaknuto je i pučko vjerovanje u moć bilja koje liječi različite bolesti, ali i služi kao zaštita od opasnosti.

## 7. LITERATURA I IZVORI

1. Batušić, Nikola, 2003. „Drama i kazalište“, u: *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost. Svezak III. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*, ur. I. Golub, Zagreb.
2. Braudel, Fernand, 1992. *Strukture svakidašnjice. Materijalna civilizacija, ekonomija i kapitalizam od XV. do XVIII. stoljeća*, August Cesarec, Zagreb.
3. Čale, Frano, 1986. *Komedija dell'Arte i hrvatska komedija sedamnaestog stoljeća u Dubrovniku*, u: *Dani hvarskog kazališta*, XII, Split.
4. Čale, Frano, 1994. *O sudbini i značajkama Ljubovnika*, u: *Ljubovnici: komedija iz 17. stoljeća* (nova redakcija), priredio F. Čale, Književni krug, Split.
5. Dukić, Davor, 2003. „Hrvatska književnost: neke temeljne značajke“, u: *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost, Svezak III. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*, ur. I. Golub, Zagreb.
6. Fotez, Marko, 1967. *Hrvatske komedije XVII. i XVIII stoljeća, Pet stoljeća hrvatske književnosti*, Knjiga 20, Zagreb.
7. Franičević, Marin; Švelec, Franjo; Bogišić, Rafo, 1974. *Povijest hrvatske književnosti*, Knjiga 3 – *Od renesanse do prosvjetiteljstva*, poglavlja: *Dubrovačka komedija XVII stoljeća, Drama i kazalište*, Zagreb.
8. Janeković Römer, Zdenka, 2009. *Žena*, u: *Leksikon Marina Držića*, ur. S. P. Novak, M. Tatarin i dr., Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb.
9. Novak, Slobodan P. – Lisac, Josip, 1984. *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, Knjiga 2, Split.
10. Pavličić, Pavao. 1979. „Žanrovi hrvatske barokne književnosti“, u: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Čakavski sabor, Split.
11. Sarti, Raffaella, 2006. *Živjeti u kući. Stanovanje, prehrana i odijevanje u novovjekovnoj Europi (1500.-1800.)*, Ibis grafika, Zagreb.
12. Stojan, Slavica, 2003. *Vjerenice i nevjernice*, Prometej, Zagreb – Dubrovnik.
13. Šešo, Luka, 2016. *Živjeti s nadnaravnim bićima: vukodlaci, vile i vještice hrvatskih tradicijskih vjerovanja*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb.
14. Šundalić, Zlata; Pepić, Ivana, 2011. *O smješnicama & smješnice*, Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, Osijek.



15. Švelec, Franjo, 1974. „Dubrovačka komedija XVII stoljeća“, *Mogućnosti*, sv. XXI, br. 10, Split.
16. Švelec, Franjo, 1977. „Nasljeđe u dubrovačkim komedijama XVII stoljeća“, *Mogućnosti*, sv. XXIV, br. 2-3, Split.
17. Vereš, Tomo, 1987. „Bijeda ljudskog praznovjerja“, *Crkva u svijetu*, sv. 22, br. 3, str. 278–282.  
URL: <https://hrcak.srce.hr/86052> (27. 5. 2018.)