

Slika obitelji u "komedijama" Nikole Nalješkovića

Jambrešić, Sara

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

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:142:276931>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-21**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Studij hrvatskoga jezika i književnosti i mađarskoga jezika i književnosti

Sara Jambrešić

Slika obitelji u „komedijama“ Nikole Nalješkovića

Završni rad

Mentor: prof. dr. sc. Zlata Šundalić

Sumentor: doc. dr. sc. Ivana Mikulić

Osijek, 2019.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

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

Studij hrvatskoga jezika i književnosti i mađarskoga jezika i književnosti

Sara Jambrešić

Slika obitelji u „komedijama“ Nikole Nalješkovića

Završni rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

Mentor: prof. dr. sc. Zlata Šundalić

Sumentor: doc. dr. sc. Ivana Mikulić

Osijek, 2019.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, datum 13. rujna 2019.

Jara Jambrešić 0122217584

ime i prezime studenta, JMBAG

Sažetak

U drugoj polovici 15. i tijekom 16. stoljeća dolazi do razvoja novoga književnog pravca – renesanse. Središte hrvatske renesanse nalazi se u Dubrovniku u kojemu se početkom 16. stoljeća rodio Nikola Nalješković, prethodnik Mavra Vetranovića i Marina Držića. Nalješković će u povijesti književnosti ostati zapamćen ponajprije po svom dramskom opusu koji uključuje tekstove sedam „komedija“ koje su žanrovski zapravo četiri pastore, dvije farse i jedna komedija. Zahvaljujući Nalješkoviću prvi se put u renesansnoj drami iz javne ulazi u privatnu sferu doma, obitelji i bračnih odnosa u kojoj značajno mjesto zauzima prikaz položaja žene u okviru strogih staleško-klasnih propisa. Nalješković u svom dramskom opusu opisuje dubrovačku svakodnevicu u širokom rasponu društvenih odnosa, međutim, u središtu pozornosti nalazi se dubrovačka obitelj i njezina uloga u kulturnom, gospodarskom i političkom životu renesansnoga Dubrovnika.

Ključne riječi: renesansa, Nikola Nalješković, dubrovački književni krug, „komedije“, obitelj

SADRŽAJ

Sažetak	4
1. Uvod	6
2. Hrvatska renesansna književnost.....	7
2.1. Drama u hrvatskoj renesansnoj književnosti	8
2.1.1. Uloga komedije.....	9
3. Nikola Nalješković	10
3.1. Dramski opus	11
4. Renesansna slika obitelji	14
4.1. Renesansna žena: od godišnice do gospodarice	16
5. Slika obitelji u Nalješkovićevim „komedijama“	17
5.1. Sluškinje kradljivice i stup srama	18
5.2. Odnos gospodar – gospodarica	20
5.3. Trudna sluškinja	21
5.4. Odnos prema Crkvi	23
5.5. Brak ili samostan	24
5.6. Odnos otac – sin.....	25
5.7. „Zle žene“	26
6. Zaključak	28
7. Literatura i izvori.....	29

1. Uvod

Ovaj rad istražuje sliku obitelji u trima „komedijama“ Nikole Nalješkovića: *Komediji petoj*, *Komediji šestoj* i *Komediji sedmoj*.

Cilj je rada prikazati književnu sliku renesansne obitelji kroz rodne i klasne odnose, s tim da se prethodno naznačuje kulturno-povijesni okvir društvenih odnosa u ranonovovjekovnom Dubrovniku.

U poglavlju naslovljenom *Hrvatska renesansna književnost* ukratko je predstavljena hrvatska renesansna književnost, dok se u potpoglavlju *Drama u hrvatskoj renesansnoj književnosti* navode dramski žanrovi u razdoblju renesanse i njihova obilježja. U potpoglavlju *Uloga komedije* donesene su glavne značajke eruditne komedije u Dubrovniku.

Sljedeće poglavlje *Nikola Nalješković* i potpoglavlje *Dramski opus* donose kratak prikaz piščeva života i književnoga stvaralaštva te opće žanrovske i tematske odrednice „komedija“.

Poglavlje *Renesansna slika obitelji* predstavlja funkciju obitelji u društvu srednjega vijeka i renesanse te hijerarhijske odnose i uloge pojedinih članova unutar obitelji. Potpoglavlje *Renesansna žena: od godišnice do gospodarice* iznosi jednu od glavnih tema starih pisaca iz Dubrovnika, a to je opis uloge i položaja sluškinja u dubrovačkome društvu.

Poglavlje *Slika obitelji u Nalješkovićevim „komedijama“* podijeljeno je na sedam potpoglavlja. U prvom potpoglavlju *Sluškinja kradljivica i stup srama* govori se o sluškinjama kradljivicama i oblicima kažnjavanja u dubrovačkoj sredini. Potpoglavlja *Odnos gospodar – gospodarica*, *Trudna sluškinja*, *Odnos prema Crkvi*, *Brak ili samostan*, *Odnos otac – sin* i naposljetku potpoglavlje „*Zle žene*“ govore o sljedećim problemima: grubom i sarkastičnom odnosu gospodarice i gospodara, nevjeri i o traženju ljubavnica kao istaknutom obilježju dubrovačkog međuklasnog života, oštroj kritici kojoj je podvrgnut svećenički stalež, odgoju mladih žena i njihovu odlasku mužu ili u samostan, odgoju sinova koji je bio puno radikalniji u odnosu na odgoj ženske djece te o zlim ženama, tj. kurtizanama kod kojih su dubrovački mladići ostavljali imetak svojih očeva.

U posljednjem poglavlju, u *Zaključku*, iznosi se kratka sinteza rezultata usmjerenog čitanja koje je imalo zadatak istražiti sliku obitelji u Nalješkovićevim „komedijama“.

2. Hrvatska renesansna književnost

Tijekom 15. i 16. stoljeća dolazi do velikih svjetskih otkrića, od otkrivanja novih kontinenata do razvoja tiskarskog stroja koji pokreće eru tiskanja knjiga. Također dolazi do procvata u književnosti u kojoj se razvijaju nove književne vrste i stilovi. Osim toga, 15. i 16. stoljeće početak je razvoja autorske književnosti na narodnome jeziku, a po tom pitanju su u Hrvatskoj vladale teške povijesne i političke prilike. Naime, Hrvatska je bila podijeljena među više država i carstava, a najveća je opasnost prijetila od Turaka koji su posjedovali velik dio hrvatskoga teritorija. Dio dalmatinskih gradova i otoka bio je pod mletačkom vlašću, a dijelovi sjeverne Hrvatske pod habsburškom vlašću. Jedino je Dubrovačka Republika, pomoću diplomacije i novca, uspjela sačuvati relativnu slobodu. Uz gradove poput Zadra, Hvara, Korčule i Splita, Dubrovnik je bio središte kulturnoga i književnoga života renesanse dok se na sjeveru Hrvatske renesansa počela razvijati tek kasnije (Franičević 1974: 7).

Renesansa se na našim prostorima pojavila u 16. stoljeću, iako je u nekim dijelovima Europe, posebno u Italiji, započela već krajem 14. stoljeća. Po nekim povjesničarima kulture „kotač zamašnjak“ renesanse je bio humanizam, kao kulturni i filozofski pokret koji je obnovio antičke filozofske, umjetničke i estetske vrijednosti. Renesansni humanizam, pokreti koji su težili obnovi vjerskoga života i temeljitoj reformi Katoličke crkve, prekid sa srednjovjekovnom skolastikom, filozofija aristotelizma i (neo)platonizma, počeci oblikovanja individualiteta i subjektiviteta u modernom smislu – samo su neki aspekti renesanse kao univerzalnoga i inovativnoga epistemološkog modela kojim započinje velika epoha ranoga novovjekovlja. Renesansa je nastala pod utjecajem talijanske književnosti u kojoj su se veličali antički pjesnici, estetički ideali i savršenstvo umjetnosti. Pojavile su se satirične, religiozne i pokladne pjesme, epovi, romani, putopisni spjev, komedija i pastoral. Bitne odrednice renesanse su zaokupljenost čovjekom kao misaonim i emocionalnim bićem kojeg obilježava dostojanstvo i slobodna volja. U prvi plan postavlja čovjeka i njegov ovozemaljski život, a zaokupljena je onime što je individualno i konkretno. Postavivši u prvi plan čovjeka, hrvatska renesansna književnost tematizirala je sadržaje karakteristične za europsku književnost renesanse: ljubav prema ženi i ljepota ženskoga bića opjevava se u ljubavnoj lirici; povijesno-politički sadržaji, kršćansko-teološke i biblijske teme u epici; briga i ljubav prema užem zavičajju i domovini u domoljubnoj lirici; analiza ljudske naravi, vrlina i mana u komedijama, u tragediji se postavlja pitanje odnosa vlasti i pojedinca, u pastoralnoj se drami kreiraju utopijski projekti i željena slika svijeta i čovjeka, u maskerati se prezentiraju odnos prema tjelesnom, erotske i seksualne fantazme, u poslanicama se govori o privatnom životu,

književnim krugovima i poetičko-estetičkim pitanjima (Fališevac, Novak, Rafolt 2009: 656-665).

Naši su književnici odlazili na školovanje u Italiju, a i naše su se knjige tiskale u talijanskim tiskarama. Veliki književnici hrvatske književne povijesti u ovoj epohi ostavljaju svoj trag; od „oca hrvatske književnosti“ Marka Marulića, zatim pisca prvog romana *Planine*, Petra Zoranića, potom Petra Hektorovića i njegovog putopisa *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, te Marina Držića i njegovog *Dunda Maroja*.

2. 1. Drama u hrvatskoj renesansnoj književnosti

U renesansi dramska djela gube liturgijsku ulogu i postaju više svjetovna. I dalje su se obrađivale religiozne teme, no javljalo se sve više novih tema u skladu s renesansnim nazorima, tj. povezanih sa čovjekom i ovozemaljskim. Osim toga, češće se pišu drame na narodnome jeziku. U hrvatskoj književnosti su posljednja desetljeća 15. i počeci 16. stoljeća obilježeni ne samo pojavom „prvih“ dramskih tekstova nego i procesom oblikovanja „prvih“ dramskih vrsta i žanrova. Od dramskih su se žanrova u renesansnoj književnosti pisala prikazanja, pastore, mitološke drame, tragedije i komedije. Porijeklom još iz srednjega vijeka, u renesansi su jedan od najstarijih žanrova crkvena prikazanja. Najpoznatija su Vetranovićeva. Svi motivi u njegovim prikazanjima preuzeti su iz Biblije, međutim Vetranović u njih unosi mnogo svjetovnih, pastoralnih, dramskih i humorističnih elemenata tako da se neka prikazanja mogu smatrati gotovo svjetovnim dramama. Pastore ili pastirske igre i mitološke drame još su jedan od popularnih žanrova hrvatske renesansne dramske književnosti. Pastoralne ili mitološke drame opisuju život u skladu s prirodom, dok su likovi takvih drama većinom pastiri, pastirice, vile, satiri i druga mitološka bića među kojima se uspostavljaju jednostavni odnosi neuzvraćene ljubavi, nadmetanja oko ljubavi, djevojke i slično (Franičević 1983: 7-27). Marin Držić ostvario je osebujnu varijantu toga žanra preplitanjem idiličnoga pastirskog svijeta s elementima seljačke lakrdije i suprotstavljanjem svjetova idilično-arkadijskoga s banalno-seljačkim unutar zadanog modela (Fališevac, Novak, Rafolt 2009: 665).

Oblikujući se na elementima antičke, plautovsko-terencijevske komedije, od koje je preuzela strukturu komediografske radnje, zaplete i rasplete te likove-tipove, hrvatska eruditna komedija u antičko je naslijeđe unijela mnogobrojne inovacije. Ta vrsta komedije nje govala se osobito u Dubrovniku, a glavni je predstavnik Marin Držić s komedijama *Dundo Maroje*, *Skup*, *Tripče de Utočće*, *Arkulin*. U žanru tragedije hrvatska kultura nije ostvarila

originalnih djela. Svjetovna drama se također rodila u doba renesanse: Lucićeva *Robinja* prva je svjetovna drama u hrvatskoj književnosti čiji su likovi povijesne osobe, a obrađuje temu otmice i gusarenja.

U hrvatskoj su renesansi produktivni i iz srednjega vijeka naslijeđeni dramski žanrovi, primjerice farsa koja ocrtava najniže, banalno-naturalističke aspekte urbane svakodnevice. Popis dramskih žanrova prikazuje da je Dubrovnik uvelike prednjačio pred ostalim hrvatskim regijama: s iznimkom hvarske sredine, drame nigdje izvan Dubrovnika u renesansnom razdoblju nije bilo. U Dubrovniku su bili zastupljeni gotovo svi onodobni dramski modeli, eruditna komedija, tragedija, ali prijevodna, pastoralni dramski oblici te farsa. Kako se renesansna književnost najprije razvijala u dubrovačkoj regiji, od toga je doba započeo proces oblikovanja dubrovačke sredine kao književnog središta koje će bar dva sljedeća stoljeća biti poticajem ostalim hrvatskim regijama (Fališevac, Novak, Rafolt 2009: 664-665).

2.1.1. Uloga komedije

Komedija je uz tragediju najstarija dramska vrsta. Aristotel ju je definirao kao „oponašanje ljudi manje vrijedna karaktera, ali ne loših u svakom pogledu, nego je ono što je smiješno dio ružnoga“. Smijeh, kao svrhu komedije, može izazvati „neka pogreška ili neka ružnoća koja ne izaziva bol niti vodi u propast“. Radnja i likovi komedije ironičnom relativizacijom ljudskih slabosti izravnije se vezuje uz društvene navike određenoga doba. U Dubrovniku se komediografija plautovsko-terencijevskoga modela, koja će se u 16. stoljeću u punini ostvariti u složenoj dramskoj formi eruditne komedije, pojavila u sklopu klasične humanističke obrazovne matrice. O tome svjedoči prolog *Skupa*, gdje Marin Držić ističe da Plauta u Dubrovniku i djeci „na skuli legaju“. Miljenko Foretić upozorava da su Plautove i Terencijeve komedije „iz školskih klupa humanističkih znanosti izlazile na pozornice pred dubrovačku publiku“, posebice nakon Crijevićeve smrti 1520. godine. Idealan model plautovsko-terencijevske dramaturgije čini čvrsta aktantska struktura koju čini staleški, etnički i rodno raznolik sastav likova među kojima se uspostavljaju najrazličitiji odnosi, konvencionalni ili konvencionalizirani zapleti koje najčešće provociraju sukobi između starih i mladih, zabune uzrokovane zaljubljuvanjem, raznovrsne financijske prijevare itd. U središtu su pozornosti najčešće vješto konstruirani dramski zapleti koji proizvode širok spektar komičkih tipova, relativno stabilnih, ako ne i fiksnih karakternih obilježja (npr. škrtaca, hvalisavaca, lakomaca, zaljubljenika, sluga i prevrtljivaca) (Senker, Rafolt 2009: 401-404).

Komedije su se u Dubrovniku uglavnom izvodile u vrijeme poklada tijekom kojih je vladalo prividno bezvlađe. Glavni je cilj komedija bio nasmijati i zabaviti gledatelja, ali ponekad su imale i kritičku funkciju. Osim kritičke funkcije, komički elementi mogu na pozitivan način prikazivati izvanknjiževnu zbilju ili izražavati slaganje s nekom ideologijom. Prilikom analize Nalješkovićevih drama Leo Rafolt taj prvi model izvanknjiževne aluzije naziva *ludensom* (ludičkim) i ističe da pretpostavlja igru kao zabavu s afirmativnim vrijednosnim predznakom prema izvanknjiževnoj zbilji. Izvorište ludičkome je u svakodnevici i ono ne kritizira zbilju, ne sadrži ništa subverzivno, nego nastoji sagledati mane i nesavršenosti svakodnevice sa simpatijom. Ludički postupci izazivaju smijeh. Politički model drugi je Rafoltov model izvanknjiževne aluzije i njime se pisac služi kako bi se sukobio s dominantnom ideologemskom mišlju ili je negirao. Politička strategija svoje izvorište ima u Bahtinovoju koncepciji karnevala i karnevalskog, a piscu služi za političku subverziju, kritiku (Rafolt 2005: 210-212).

Nalješković je svojim dramskim opusom postavio temelje komediji koja propituje i kritizira društvene odnose u renesansnom Dubrovniku, čime je anticipirao Držićeve dramaturške modele, ali i tendencije suvremenoga kazališta.

3. Nikola Nalješković

Nikola Nalješković, nadimkom zvani Nale, predstavnik je dubrovačkog renesansnog književnog kruga. Ne zna se točno kada je rođen, ali se smatra da je to bilo u prvom desetljeću 16. stoljeća (Franičević 1974: 118), odnosno oko 1500. (Muhoberac 2000: 519). Rođen je u uglednoj trgovačkoj obitelji te je neko vrijeme i sam pokušao biti pomorski trgovac, ali bez većeg uspjeha. Nalješković je bio član bratovštine antunina, sekundarne gradske elite koja je brojila pedesetak bogatih pučanskih obitelji koje su svoje bogatstvo stekle u trgovini ili manufakturi. Antunini nisu imali politička prava ni ovlasti, nisu sudjelovali ni u donošenju zakona, ali su ipak bili društveno značajni. Kada bi određena obitelj bila prihvaćena u bratovštinu, prema odluci Senata, to bi se smatralo velikom čašću, te znakom uspona i uspjeha na društvenoj ljestvici. Za antunine je bilo specifično da se nisu bavili rušenjem vlasti nego njihovim oponašanjem (Janeković Römer 2005: 43-44).

U mladosti je Nalješković bio suočen s brojnim neprilikama. Iako se u mlađim danima trudio, ipak nije uspio steći veći imetak kao pomorski trgovac. Nakon očeve smrti preuzima brigu o svoje tri sestre (Katarina, Anica i Marija), no zbog propalih trgovačkih poslova i dugova 1538. godine Nalješković je bankrotirao i završio u zatvoru. U isto vrijeme propadaju

i njegove zaruke s Lukrecijom Zuzorić koja poslije njegova bankrota u vjenčanici odlazi u samostan, što je bila česta praksa u to vrijeme, dok on mora vratiti preuzeti miraz. Međutim, Nikola se uspijeva brzo nagoditi s vjerovnicima i već sljedeće godine izlazi iz zatvora. Nakon izlaska postaje pisar žitnice, radi u računovodstvu Dubrovačke Republike, te kao mjernik u Konavlima. U tim godinama poznato je da se na jednoj dubrovačkoj svadbi izvela i njegova peta komedija što je zapravo dokaz da je dramska djela napisao u ranijoj dobi svoga stvaralaštva (Kapetanović 2005: IX) Godine 1554. oženio je svoju rođakinju Niku Nalješković i u miraz dobio imanje Ljubac u Župi dubrovačkoj u kojemu je provodio najviše vremena.

Pored svih poslova koje je radio ipak je najviše volio pisati, stoga danas možemo biti svjedoci njegovog velikog opusa koji se sastoji od: 181 pjesme ljubavnoga kanconijera (među najopsežnijim sačuvanim u hrv. renesansi), 37 poslanica, 15 pobožnih pjesama, 4 nadgrobnice, 12 maskerata i 7 „komedija“, tj. 4 pastore, 2 farse i 1 komedije (Kapetanović 2005: XII). Pjesnički uzori njegove generacije bili su vezani uz petrarkiste, a Nalješković je bio pjesnik petrarkističkog realizma. Dokaz je tome Nalješkovićev kanconijer u kojemu ima mnoštvo podataka iz stvarnoga života. To je priča o događajima, susretima, očekivanjima i doživljajima Nalješkovića i njegovih sugrađana. Tijekom sljedećih godina napisao je još nekoliko djela: 1579. godine u Veneciji je objavljena njegova knjiga *Dialogo sopra la sfera del mondo*, u kojoj se raspravlja o matematičkim i astronomskim pitanjima; 1586. napisao je *Razmišljan'je (...) vrhu muke Isukrstove*, a već sljedeće godine, 1587. umire u Dubrovniku (Kapetanović 2005: IX-X).

Povezanost uz vlastiti kraj, svijest o domaćem podrijetlu i postojanju i snažan osjećaj rodoljublja bile su općenite kvalitete petrarkističkih pjesnika, tako i Nikole Nalješkovića. Također, pojava tematike društvenih odnosa, a posebno odnosa u dubrovačkoj obitelji, prvi put je bila prikazana na taj način u renesansnoj književnosti upravo u Nalješkovićevim dramama (Bogišić 2005: 30-31).

3. 1. Dramski opus

Amir Kapetanović ističe uvriježeno mišljenje prema kojem se Nalješkovićeви dramski tekstovi ujedno smatraju i njegovim najboljim djelima, a razlog je tomu vješto korištenje stiha, veliki osjećaj za inovacije, te obilje ponuđenih situacija i likova (Kapetanović 2005: XXV-XXVII). Sedam nenaslovljenih scenskih djela, sastavljenih od prologa i jednoga čina u stihovima, rukopisi označuju „komedijama“. Prve četiri Nalješkovićeve „komedije“ određuje se, dakle, pastoralama. Nalješkovićeve su pastore predstavnice dramske vrste koja nastavlja antičku tradiciju pastirskoga dijaloga koji je svoje vrhunce doživio u Vergilijevim eklogama. U talijanskim pastoralama teme i motivi bili su zajednički većini pastoralu; nesretno zaljubljeni pastiri u vile, njihovi dijalozi, zazivi smrti, pjesme, igra. Svi ovi elementi koji su karakteristični za talijansku pastoralu, prisutni su i kod Nalješkovića; nerazvijena radnja, nema podjele na činove, na pozornici su u isto vrijeme najčešće samo dva lica, sve do kraja kada se i ostali pridružuju u plesu i pjesmi, zatim motivi ljubavi, ljepote, otmice te idilični kontekst u kojemu se radnja odvija. Drame sadrže uobičajene likove: zaljubljeni seljak, vile, pastiri te robinja, a likovi nisu okarakterizirani. Nalješkovićeve su pastore, kao i ostale renesansne pastore, nasljedovale antičke modele, ali preuzele i suvremene, pučke elemente. Tijekom razvoja, na pastoralu su utjecali konvencionalni, idealno-bukolički, mitološki i petrarkistički elementi, ali i pučki, rustikalni elementi. Tako se u renesansi stvara pastirsko-seljačka poezija kojoj je glavni cilj pokazati običaje, jezik, psihologiju u susretu grada i sela, istaknuti razlike i izazvati smijeh. Unose se i elementi pučkoga izražavanja poput narječja, poslovice i narodnih pjesama te mitološki elementi koji stvaraju alegoriju pa i političke aluzije. Kao i mnogi renesansni pjesnici i Nalješković je okrenut svome tlu i njegove su mitološke scene alegorija na prilike u kojima su rođene, dok je Dubrovnik u prvome planu. Raspon motiva u Nalješkovićevim pastoralama kreće se od klasično-mitoloških, preko pastirsko-seljačkih do šaljivih, komičko-lakrdijskih (usp. Bogišić 2005: 21-42).

Komedija prva, ujedno i najdulji Nalješkovićev dramski tekst, drammatizira tipično pastoralnu tematiku s prepletanjem čarobnjačkih elemenata, podsjećajući na Tassova *Amintu*, ali i na pastirsku eklogu Džore Držića *Radmio i Ljubmir* te nagovješćujući Držićevu *Tirenu*. Alegorijsko-slavljenički okvir dinamiziran je izmjenom realizma i fantastičnoga, lascivnoga i sentimentalnoga, naturalizma i umora (Muhoberac 2000: 520). Tematski okvir prve pastore može se odrediti kao vilino odbijanje ljubavnih ponuda pastira Radata i njegova čežnja i patnja za vilom. Nesretno zaljubljenom Radatu nastoji savjetima pomoći prijatelj Ljubmir, ali

i Starica svojim dvosmislenim govorom nudi rješenje problema uz neizbježno vraćanje. Međutim, ni Ljubmir ni Starica mu ne uspijevaju pomoći te on počinu samoubojstvo. Na koncu ga ožive travama i pastorala završava kolom i pjesmom (Kapetanović 2005: XXVIII-XXIX).

Komedija druga, mitološka igra, dramatizira motiv iz klasične mitologije. Poznata je i kao *Paridov / Parisov sud*. U središtu je dramske priče mudri sudac – presuditelj pravde i mira u dubravi/Dubrovniku, koji uspostavlja trenutno poremećen mir. Alegorijsko-rodoljubna zamisao slavljenja dubrave i ljubavi provedena je u zabavnom tonu. Podsjeća na teokritovsku i petrarkističku tradiciju, Vetranovićev *Orfeo i Dijanu*, *Pirna dramu* iz *Zbornika Nikše Ranjine* (Muhoberac 2000: 520).

Komedija treća u žanrovskom je smislu hrvatska dramska robinja. Položaj vile koja tuži pretvara ovu pastoralnu dramsku robinju u pravu scensku igru: agonalnost i natjecanje nalik moreški između satira i lovaca (prirode) i mladića tragatelja (kulture) za Vilu prekida Starac sudac (svojevrsni *Deus ex machina*) oslobađajući „robinju“.

Necjelovita *Komedija četvrta* fragment je većega teksta na moreškansku temu, dramatizira temu mira i slobode u dubravi (Muhoberac 2000: 520). Naime, gusari su napali osmoricu mladića, a samo su se četvorica uspjela spasiti. Susret svih mladića, posredovanjem vile, događa se također u lugu. Spas u dubravi nalaze mladići. Na koncu se sve svršava uobičajeno veselo, začinjanjem pjesama i plesom (Kapetanović 2005: XXXI-XXXII).

Komedija peta i *Komedija šesta* u žanrovskom smislu prve su farse u hrvatskoj književnosti: obje realistički prikazuju život u dubrovačkoj kući, obrađujući temu nevjerna muža gospodara. U *Komediji petoj* ističu se jaki hranidbeni i seksualni elementi pojačani lascivnim i vulgarnim „ženidbenim“ dijalozima. U *Komediji šestoj* radnja se zapliće: s gosparom je zanjela ne samo sluškinja nego i „babica“, i „tovijernarica“; to doznajući, žena se pretvara da umire, a pop smiruje situaciju. Društvena kritika još je jača, jezik prostački, situacija naturalistička i gruba. Nalješković stvara prvi unutarnji (kućni) prostor u hrvatskoj dramaturgiji (Muhoberac 2000: 520).

Komedija sedma, kao i farse, isječak je iz dubrovačkoga života, podijeljena u prolog i tri ata, ima neka obilježja plautovske eruditne komedije i rimskoga mima (ljubavne intrige): scensko govorenje o „dezvijanu sinu i njegovoj amanci“, Marovo pijančevanje i bježanje *amanci* neočekivano se raspleće matrimonijalizacijom. Svojevrsna je preteča Držićeve komedije *Dundo Maroje*, ali i *Novele od Stanca*. U scensko-dramaturškom smislu Nalješković uspijeva, prvi put u hrvatskoj književnosti, u *Komediju sedmu* unijeti i prostor renesansne komedije (trg i ulica) (Muhoberac 2000: 520).

Nalješkovićeve „komedije“ realan su prikaz dubrovačke svakodnevice. Radnju svojih komedija smjestio je u novi scenski prostor, tj. unutar zidova, u obiteljski ambijent dubrovačkog građanskog sloja. Tim potezom napravio je značajan pomak iz javnog prostora u privatnu sferu obiteljskog integriteta i bračnih odnosa (Frndić 1988: 87). Inspiraciju za svoja djela nalazi na stranicama sudskih zapisa, „u mračnijoj strani dubrovačkog života“ (Janeković Römer 2005: 47), a u glavnoj su ulozi sluškinje koje su ljubavnice dubrovačkih vlastelina i glavne sudionice u obiteljskom nemoralu (Frndić 1988: 89). Nalješković je uzore u situacijama i likovima uzimao iz stvarnoga života svojih sugrađana, ali i iz vlastitoga. Frndić smatra da je Nalješković pronašao mjeru kojom će svojim najbližima reći kritičku, realističku istinu, a da zbog toga ne bude napadnut kao rušitelj temeljnih moralnih vrijednosti (Frndić 1988: 95).

S druge strane, u novijim čitanjima Nalješkovićeve „komedije“ iz pera Zdenke Janeković Römer, Slavice Stojan i Lea Rafolta u zborniku radova *Pučka krv, plemstvo duha* (2005) ipak se ukazuje na kritičku oštricu i političke strategije aluzivnosti kojima autor problematizira različite aspekte svakodnevnoga, osobito obiteljskoga i bračnog života. Upravo na tom tragu u nastavku rada iščitava se slika obitelji Nalješkovićevim „komedijama“ kroz rodne i klasne odnose, s tim da se prethodno naznačuje kulturno-povijesni okvir društvenih odnosa u ranonovovjekovnom Dubrovniku.

4. Renesansna slika obitelji

Obitelj je u srednjem vijeku i renesansi bila važna za cjelokupnu socijalizaciju pojedinca u društvenim, gospodarskim i političkim odnosima, o čemu nam svjedoči i Statut iz 1272. godine (Janeković Römer 2009: 552). Oženjeni muškarac idealiziran je posredstvom suvremenih humanističkih pisaca. Slika idealnog muškarca okarakterizirana je zreloom dobi, određenim imovinskim statusom, brakom te položajem glave obitelji. Žena je u položaju roditeljice i odgajateljice, barem do sedme godine djetetova života, kada, ako je u pitanju muško dijete, odgoj preuzima otac, dok djevojčice ostaju u rukama svoje majke sve do udaje koja bi uslijedila vrlo rano, već sa 16 ili 18 godina. Srednjovjekovna i renesansna obitelj, pa tako i dubrovačka, počivala je na načelima agnatskoga, patrilinearnoga sustava u kojemu su odnosi pojedinaca temeljeni na autoritetu i hijerarhiji, tj. mlađi su podređeni starijima, a žene muškarcima. Najuspješnijim obiteljima smatrale su se tzv. višestruke obitelji u kojima bi pod istim krovom ostajali očevi i njihovi oženjeni sinovi kako bi zajedno objedinili i gradili

bogatstvo. Upravo su antunini, kojima je pripadao i Nalješćković, težili takvome životu (Janeković Römer 2009: 552).

Kod nižih društvenih slojeva obitelj je također bila hijerarhijski postavljena, no obiteljska je dinamika ipak nešto drugačija. S obzirom na to da su se vlastelinske obitelji zasnivale najčešće na temelju miraza i dogovorenog braka pa je i razlika u godinama između supružnika nerijetko bila jako velika, uz to vlastelini su imali i brojne ljubavnice (najčešće sluškinje), obiteljska harmonija ne bi dugo potrajala. S druge strane, pućanske obitelji imaju jednostavniju obiteljsku strukturu, supružnici su približno iste dobi, a njihov je odnos ravnopravan kao i podjela vlasništva (Janeković Römer 2009: 552).

Ovakav prikaz obitelji nalazi se i u djelu *Upravljanje obitelji* (1589) dubrovaćkog filozofa Nikole Gućetića. Gućetić obitelj smatra temeljem društva, a s filozofskog motrišta govori o osjećajima, motivima braćnoga života, hijerarhiji i uvjetima dobra življenja. Polazeći od Aristotelovih postavki, povlaći paralelu između upravljanja obitelji i upravljanja gradom pa tako ćlanove obitelji hijerarhijski, preko žene, djece i slugu, uspoređuje s društvenim staležima. Otac se smatra glavom obitelji, a vlastela su glava Republike pa dobro organiziranu obitelj smatra jamstvom dobre vlade (Janeković Römer 2009: 552). Gućetićevo se upravljanje obitelji svodi na gospodarevo (oćevo) upravljanje najbližima, a to su: žena (supruga), djeca, sluge i posjedi. Također, definira i zadaću „gospodarskog nauka“: „on mora muža i ženu naućiti ispravnom i ćudorednom životu, podućiti oćeve kako odgajati vlastitu djecu, gospodare kako ispravno koristiti svoje sluge“ (Gućetić 1998: 15). Prvi je odnos muža i žene jer oni stvaraju potomstvo i gospodarsko ustrojstvo. Kako je prethodno spomenuto, muž je glava obitelji i kao takav on je njezin uzdržavatelj, a žena je smješćena unutar kuće i zadužena je za odgoj djece i upravljanje poslugom. „Muž mora paziti na svoje ponašanje jer on prouzroćuje i ženino ponašanje, tj. on je odgovoran za njezin odgoj. Ipak, žena je u kući gospodarica, a ne samo sluškinja“ (Gućetić 1998: 18). Ono što je kod Gućetića svakako zanimljivo jest to da ljubav smatra temeljem braćne zajednice, partnere vidi kao ravnopravne i podupire monogamiju, a monogamiji i braćnoj vjernosti ne pretpostavlja želju za djecom. No, iako ženu vidi kao ravnopravnu, ona se ipak ne smije previše istićati te mora posjedovati osobine stida, pobožnosti, ćistoće i ljepote (Gućetić 1998: 18-19).

Drugi je odnos otac – djeca. Gućetić govori o tome kako otac mora ljubiti svoju djecu, zatim brinuti o psihićkom i fizićkom odgoju djeteta od rođenja do kraja njegovog školovanja, te o ulozi majke i oca u pojedinim razdobljima odrastanja. U slućaju djećaka, majka se najviše brine o djetetu do njegove sedme godine, kasnije tu ulogu preuzima otac, dok su djevojćice pod okriljem majke do svoje udaje. Odgoj djevojćica i djećaka u to se vrijeme, a moglo bi se

reći i danas, još uvijek uvelike razlikuje pa se tako odvajaju muški od ženskih poslova. U Gučetićevoj interpretaciji djevojke treba učiti tkanju, pređenju, vezenju i drugim sličnim radnjama da ne bi dangubile, odakle se javljaju nepoštenje i pokvarenost (Gučetić 1998: 19-22).

Odnos gospodar – sluga treći je odnos u kući renesansne obitelji. Gučetić razlikuje nekoliko vrsta sluga, a to su: sluga po naravi (onaj kojega ne razlikuje od životinje), sluga po zakonu (kupljen je za novac ili zarobljen u ratu, tj. rob), zatim sluga za plaću koji je osobno slobodan, a za plaću se podvrgava služenju, te poslužitelj koji je također slobodan, ali služi iz zadovoljstva i vrline (dvoranin). Iako razlikuje nekoliko vrsta posluge, Gučetić „preporučuje human odnos čovjeka nad čovjekom, a ne izrabljivački odnos kakav neki posjednici (kakvih ima i među Dubrovčanima) pokazuju prema svojim bijednim i izgladnjelim kmetovima“ (Gučetić 1998: 22-24).

Posljednji, četvrti odnos je odnos gospodara prema posjedima. Posjede (vinograde, voćnjake, stada i dr.) i novac Gučetić smatra neophodnima za održavanje obitelji. Procesu bogaćenja treba pristupiti kroz filozofska i kršćanska načela te definira sedam načina na koji se dolazi do novaca: „1. prodajom dobara, 2. trgovačkim načinom (prodaja robe za novac), 3. plaćenički (kad netko prodaje svoj rad za novac), 4. pomoću vještine ili znanja, 5. iskustvenim načinom (primjer Talesa), 6. lihvarskim načinom (dobitak se stječe lihvom od prljavog novca), 7. mijenjačkim načinom (campsoria)“ (Gučetić 1998: 24-25). Lihvarenje posebno izdvaja kao nečastan način bogaćenja i smatra da lihvari trebaju biti protjerani iz grada jer oni uništavaju obitelji (Gučetić 1998: 25).

Kroz ove se Gučetićeve odnose može zaključiti da je upravo renesansni gospodar (muškarac) početak svakog navedenog odnosa i da se kao takav postavlja ispred svih, a često i ispred zakona ne birajući sredstva kojima će ispuniti svoje želje i ciljeve.

4. 1. Renesansna žena: od godišnice do gospodarice

Jedna od glavnih tema starih hrvatskih pisaca iz Dubrovnika bila je ženska posluga, a o toj temi piše i Nikola Nalješković u svojim „komedijama“. Naime, kada opisuje ulogu i položaj sluškinje (*godišnice*)¹ u dubrovačkom društvu, njegova se komedija zapravo pretvara u tragediju, ali prekrivenu razbibrigom jer Nalješković ne shvaća tragičnost svojih riječi niti položaja žena koje su bile sluškinje. Praksa seksualnog iskorištavanja sluškinja za njega je,

¹ *Godišnica* – sluškinja u najmu na godinu dana (Kapetanović 2005: 549).

kao i za ostatak društva toga vremena, bila društveno prihvatljiva, a „moral sluškinje promatran je kroz prizmu gospodarova promiskuiteta“ (Stojan 2003: 96, 249-250). Sluškinje su stradavale u gospodarovoj kući jednako kao i na javnim mjestima na koja su odlazile poslom. Nerijetko su bile fizički i psihički zlostavljane i od strane svojih gospodarica koje su bile frustrirane zbog toga što su znale da ih njihovi muževi konstantno varaju s njima (Stojan 2003: 131). Žene koje nisu živjele u bračnoj zajednici i nisu bile sluškinje, morale su se materijalno same pobrinuti za sebe te su se bavile različitim poslovima poput pekarice, prodavačice ulja, pralje, koraljarice, krčmarice (*tovijernarice*) i dr. Dakle, bile su zaposlene i kao takve pripadale su siromašnom, donjem sloju društva. Međutim, svaki javni posao ženu je dovodio u opasnost od toga da bude prozvana kako se zapravo bavi prostitucijom i da joj je postojeći posao samo krinka. Svako njezino pojavljivanje u javnosti moglo je dovesti do razmirica, napada i tuča koje bi je potom dovele do Kaznenog suda gdje bi njezina čast i egzistencija postajale upitne (Stojan 2003: 138-139).

Nasuprot godišnicama i ženama koje su imala druga zanimanja, u nešto se boljoj situaciji, ipak, nalazila renesansna žena gospodarica, koja je udajom mogla donijeti veliki miraz. No, nad njom je uvijek lebdio autoritet muža ili brata te je uglavnom bila osuđena na život unutar kuće. Smisao života pronalazila je u poslovima koji su bili nužni za opstanak obitelji kao što je to, primjerice, odgoj djevojčica. U vanjskom je svijetu bila vidljiva onoliko koliko je bilo potrebno za funkcioniranje obitelji, tj. ispunjavanje njezine uloge. Gospodaričini izlasci iz kuće uglavnom su se svodili na odlaske na misu. Najvažnija njezina uloga je ona kućanice posvećene bračnoj i materinskoj ljubavi (Stojan 2003: 137).

5. Slika obitelji u Nalješkovićevim „komedijama“

Nalješković svoju gorcu komiku traži u mračnijoj strani dubrovačkoga života, onoj koja se otkriva i na stranicama sudskih zapisnika. U alegorijskim pastirskim igrama čitav niz detalja „usidruje nas u zbiljski život onodobnoga Dubrovnika: teški rad pastira, njihov slamnati ležaj i kaša u zdjeli, Vlasi i vještice, grubost života i običaja, narodna vjerovanja i čaranja, neuka naivnost i lukavo preživljavanje tih ljudi“ (Janeković Römer 2005: 47). Nalješković opisuje interijer dubrovačkih kuća. Vidimo kakvo posuđe imaju, što jedu, govore i čine, kakav im je namještaj. Ti „vjerni crteži“ iz svakodnevice otkrivaju da u životu gospara i vladika ima mnogo mržnje i zloće, da im nije važno ono što jest, nego ono što drugi misle, da vole novac iznad svega, da nemaju poštovanja, da sile svoju djecu u neželjene brakove, da

i oni mogu biti neobrazovani itd. Tu su i polugladne sluškinje, izložene nasilju uvredama i grubostima gospodara i kaznama vlasti. S druge strane i one odgovaraju drskošću, lukavstvom, raspuštene su i kradljive. Tragikomična slika bračnih i obiteljskih odnosa odraz je „duboko ukorijenjenih društvenih običaja koji su krojili sudbine i mnoge gurali u nesreću“ (Janeković Römer 2005: 48).

Predmet analize ovoga rada će biti posljednje tri „komedije“ koje se žanrovski određuju kao farse (peta i šesta) i kao „prava“ komedija (sedma); za njih se kaže da su „mjesto punog procvata Nalješkovićeve političke strategije aluzivnosti“ (Rafolt 2005: 212). Nikola Nalješković otvoreni prostor sela mijenja gradskim, zatvorenim prostorom obiteljske kuće u kojoj glavnu ulogu imaju sluškinje, gospodarice i gospodar. Kroz tri se „komedije“ provlače problematični bračni odnosi, nevjera, dogovoreni brakovi, odnos prema Crkvi, uloga sluškinje.

5. 1. Sluškinje kradljivice i stup srama

Tračem dviju godišnica, Milice i Maruše, o trećoj godišnici Petruši započinje peta „komedija“. Iako nam ime Milica na prvu ne govori puno, njezina simbolika je veća time što je to najčešće ime za sluškinje toga vremena koje su bile pozicionirane na dnu društvene ljestvice renesansnog Dubrovnika. Nerijetko se susreću kao prijestupnice: krađu, psuju, izazivaju tuče i prodaju svoje tijelo, zbog čega bivaju kažnjavane. Uz svoje ime nosile su i nadimke, primjerice Milica kradljivica, no Nalješković ih nije koristio u svojim dramama (Stojan 2005: 72). U petoj „komediji“ gospođa saznaje da su Milica i Maruša razbile neku *pliticu*, a potom ih optužuje za krađu hrane:

GOSPOĐA:

*Mačka ju obori! Nut, ka će bit smeća
da već me umori ogota smrdeća.
Još je dva lonca velika razbila
(...)
Bogme ću t' još ulje nabiti i leću
ku sprca! Godulje, što mnite da neću?
(...)*

MILICA:

*Pače mi prem razlog učini ter me plat',
oto te uči Bog er neću s tobom stat.*

GOSPOĐA:

Prije neg se dinari [i]zbroje kako mniš,

činiću na kari da malo posjediš.

(Nalješković 2005: 394-395).

Kao što gospođa prijete Milici *karom*, tako i na samom početku „komedije“ o sluškinji Petruši izvještava se kroz spominjanje istog pojma:

Maruša s Milicom sjedeći doma, budući im gospođa na posjedu, razgovaraju se. Počina

MARUŠA:

*Ah, Mile, Milice, začni ve ku pjesan,
draga ve sestrice, da nam se traje dan.*

MILICA:

Na vjeru cječ stvari današnje ne mogu.

MARUŠA:

Što?

MILICA:

Vidjeh na kari Petrušu nebogu.

MARUŠA:

Ah, Mile rasuta, da li je žigana?

MILICA:

Ne, nego vrh skuta ištom bi frustana.

MARUŠA:

To joj se neće znat, što toj bi zaboga?

MILICA:

Htjela je upuštati u kuću n'jekoga

(Nalješković 2005: 394-395).

Petruša je bičevana jer se otkrilo da je pustila nekoga u kuću. Maruša, koja očito dobro poznaje sustav izvršavanja tjelesnih kazni u Dubrovniku, pita je li Petruša bila „žigana“, na što Milica odvrća da je samo šibana „vrh skuta“ i da neće biti većih posljedica. Pretpostavlja se da je nekoga htjela pustiti u kuću zbog ljubavne avanture. U to je vrijeme bilo društveno prihvatljivo i zapravo javna tajna svih vlastelinskih kuća da su sluškinje ljubavnice svojih gospodara. Međutim, Petruša to nije skrivala i zbog toga se ostale sluškinje nisu solidarizirale s njom (Kapetanović 2005: XXXII). Dakle, nisu je osudile zbog samoga čina jer su i one bile u istoj situaciji kao ljubavnice, nego zbog toga što nije bila pažljivija u prikrivanju. Uz to su joj se još i rugale jer su smatrale da nije dovoljno lijepa da bi bila gospodarova ljubavnica:

MARUŠA:

U zao čas, gruba je, tko bi k njoj pošao? (Nalješković 2005: 395)

Kazna bičevanja odvija se na *kari*, tj. stupu srama kako se on nazivao u Držićevo doba, a za njega se obično koristio Orlandov stup kao simbol pravnog poretka Grada (Lonza 2009: 382). Oblici kažnjavanja u svim sredinama u kojima je Marin Držić trajnije živio (Dubrovnik, Siena, Firenca, Venecija) bili su slični. Kazneni je sustav bio oslonjen na dva stupa: jedan su tvorile zatvorske i novčane kazne koje su se izricale u većini slučajeva; za osobito teške zločine i okorjele zločince zatvorski je režim bivao postrožen, npr. osuđeniku su se okivale ruke ili noge, smještao se u samicu ili podzemne prostorije s malo svježeg zraka i svjetla, vrata su se zazidavala i onemogućavana je komunikacija s drugima. Drugi stup penalnoga sustava bio je sazdan od kazni koje su se odvijale pred očima puka, često u ritualiziranu obliku. Egzekucije su bile javne i provodile su se ili na mjestima izvan grada (u Dubrovniku na Dančama i, rjeđe, Pločama) ili na jednom od glavnih gradskih trgova. U 16. stoljeću iz dubrovačke punitivne prakse još se nije bila izgubila tjelesna mutilacija (npr. odsijecanje nosa, ušiju, ruke) kao metoda trajne tjelesne i društ. stigmatizacije, no češće je bilo obilježavanje po čelu užarenim pečatom s likom sv. Vlaha, državnog simbola. Tog biljega na vlastitoj koži zločinac se više nikada nije mogao otarasiti, a smisao znaka bio je poznat i „čitljiv“ kamo god pošao (Lonza 2009: 381-383).

5. 2. Odnos gospodar – gospodarica

U *Komediji petoj* grub i sarkastičan odnos između gospodara i gospodarice izravna je posljedica namještena braka. Dvoje koji se nisu voljeli u mladosti, mrze se u zreloj dobi. Slično se događalo u mnogim vlasteoskim kućama. Vladika je nerijetko bila mlađa od muža, rađala je djecu, trpjela verbalno i drugo nasilje te seksualnu konkurenciju mlađih sluškinjica. Mnoge od njih nisu u kući provele ni jedan dobar dan. Gospodar iz pete „komedije“ smatra da je svu dužnost prema ženi ispunio time što joj je napunio škrinje odjećom i što još nije godište kad nije rodila:

GOSPODAR:

(...)

*Ti imaš sajune, košulje, kolete,
rukave, kordune, prstene, frecete,
razlike još veze, kuplice, ubruse (...)*

(Nalješković 2005: 405).

GOSPODAR:

*Nut vraga, što ište! Ti se s' pomamila,
još nije godište kad nijesi rodila.*

Hoć', braće, ako ć' sad? Na vjeru, nu hodi.

GOSPOĐA:

*O sebi tamo rad', na me te vrag vodi.
Kako ću bit živa od ove sramote,
gdje mi muž celiva naoči ogote?*

(Nalješković 2005: 403).

Žene su živjele zatvorene u kući, brinule se o djeci i kućanstvu, dok su njihovi muževi trgovali i vodili politiku. Vlastela je ljubovala sa sluškinjama, a njihovim je ženama plemićka čast nalagala da šutke trpe (Janeković Römer 2005: 48-49). Samim time što je to bila javna tajna i gospodarice su znale za to, sluškinje su često bile zlostavljane od svojih gospodarica, ali znale su ući i u sukob s njima jer su smatrale da imaju jednaka prava kao i one. Kada bi se gospodarica požalila svojemu mužu, on bi sluškinje samo ukorio kako bi privremeno smirio strasti u kućanstvu koje su svi dijelili, te na taj način još više ponižavao svoju ženu. Naravno, gospodar nije želio ni da se njegova bračna sramota otkrije izvan kuće jer to ne bi ostavilo dobru sliku o njemu u društvu. Uostalom, i druge su žene u Dubrovniku jednako tako živjele i šutjele:

GOSPODAR:

*Nu mi rec' kad Krila Frančeska upazi,
nije li pokrila i sve toj ugasi?
Da Stijepa kad Nika na Stani ugleda,
kakono vladika nikomu znat ne da.
A ti capariš kakono jedna zvir,
činiću da udariš glavom za to u mir.*

(Nalješković 2005: 403).

5. 3. Trudna sluškinja

Istaknuto obilježje dubrovačkog međuklasnog života bilo je traženje ljubavnica u inferiornoj klasi, naravno, samo kad se radilo o plemićima i muškarcima iz bogatijih građanskih obitelji i njihovim sluškinjama. Muškarcu se taj grijeh lako opraštao, a odnos sa sluškinjom u kući gotovo da je tolerirala i sama obitelj (Stojan 2003: 112). Šesta je Nalješkovićeva „komedija“ zapravo vrhunac farse u kojoj sve tri žene/službenice s kojima stari i sijedi gospodar ima spolni odnos – godišnica, dojilja i krčmarica – ostaju trudne (Kapetanović 2005: XXXIII):

(...)

*ter što je krijući činio pas jedan
s čeljadi u kući, znat se će ovi dan.
Svoju službenicu s babome jednaga
i tovijernaricu nabređa, nut vraga.*

(Nalješković 2005: 417)

Trudna sluškinja Vesela očajna pred neizvjesnošću svoje sudbine govori:

VESELA:

*Jede me ovoga bude Bog rastati,
umjet ću od toga naprijed se čuvati.
Ma što bih, rasuta, gospođa da uzna,
nu ti mi joh, skuta, sjetna ja i sužna.*

(Nalješković 2005: 418)

Gospodar joj mirno savjetuje da sve prešuti pred njegovom ženom, gospodaricom kuće, te da se „od zdala“ po truhu potapše kako bi njezina bremenitost bila manje primjetljiva (Stojan 2003: 113):

*Gospođi ne kaži, nego se odzdala
po njemu pripaši. Što si se pripala?*

(Nalješković 2005: 418)

Dakle, ponovno se radi o odnosu gospodar – gospodarica u kojemu si muž uzima za pravo varati svoju ženu, ali ovaj put čak sa sve tri sluškinje. U središtu je pozornosti sluškinja Vesela koja je već u visokom stupnju trudnoće i to je, naravno, velika obiteljska sramota koju treba primjereno riješiti na način da se Veselu zbrine izvan Dubrovnika, u ovom slučaju u Ston. Vesela je u strahu da gospođa ne sazna za cijelu situaciju, a gospodar ju tješi različitim darovima. Kad gospođa iznese svoju teoriju o Veselinoj trudnoći i svađa se skoro pretvori u tučnjavu, *baba*, koja se uplela u razgovor, pokušava smiriti strasti, no od silnog stresa gospođi pozli te joj u pomoć dolazi *hondrčica* (travarica) koja govori da je njezino stanje uzrokovano velikim stresom. Kada *hondrčica* i gospođa ostanu same u sobi, gospođa joj otkriva da je cijelu scenu namjerno napravila kako bi napakostila svome mužu koji je preljubnik:

GOSPOĐA:

*Nu sjemo da t' n'ješto spovijem ja sve pravo,
bogme mi nije ništa, dosta sam ja zdravo.
Ma nemoj njemu rijet, neg mi daj ti viru
da mu ć' dat razumjet er veće umiru.*

(Nalješković 2005: 425-426)

U iščekivanju razvoja situacije s gospođom, gospodar poziva svećenika koji izvodi egzorcizam nad njom. Nakon toga svećenik nudi svoju pomoć u rješavanju problema s Veselom tako što ponudi da sluškinja dođe živjeti kod njega. To se, naravno, gospodaru ne sviđa (Frndić 1988: 93-95).

5. 4. Odnos prema Crkvi

„U naturaliziranu komiku farse u Nalješkovića se ne utapaju samo dubrovačke godišnice i tovjernarice, koje kradu hranu kako bi preživjele u njima nesklonu kućanstvu, nego i dubrovačko svećenstvo, čija se naprasitost i pohotnost u istoj mjeri raskrinkava“ (Rafolt 2009: 217). *Komedija šesta* još je jedna „komedija“ bez posebnih dramskih rješenja, ali koja ukazuje na prizore dubrovačke svakodnevice iz kojih je Nalješković crpio svoje ideje. Blud koji je u sukobu s kršćanskim moralom stalno je prisutan u književnom djelu Nalješkovića, međutim isticanje kreposti nije nimalo umanjivalo zov na užitek (Stojan 2003: 207). U onom trenutku kada je došao na vrata i ugledao pomahnitalu gospođu, pop se pravio da misli ili je stvarno mislio kako su je opsjeli đavli te je stao moliti neku za takvu priliku određenu molitvu (Rafolt 2009: 51):

*Muč'te, per carita! Što je takomskočila?
Ima li spirita? Jeda li vačela?
Ah, neboge žene, molitvu znam n'jeku,
daj vode krštene dočim ju ja reku,
ter joj će nemoć ta dohodit urjeđe.*

(Nalješković 2005: 427)

To je prvi put u dubrovačkoj komediografiji zgoda koja se temelji na namjernom ili stvarnom nesporazumu i jedan jedini primjer egzorcizma. Upravo je lik popa aktivator farsičnog ugođaja i pokazatelj pokvarenosti i licemjerja dubrovačkih viših staleža (Rafolt 2009: 52). Pop prividno sređuje stvari, ali posljednje replike pokazuju da je sve to samo put prema novim komplikacijama, „to jest prema onome istom nedostojnom životu kakav se i prije vodio: trudnice će biti zbrinute, gospođa će se umiriti, ali je lako moguće da će taj mir trajati onoliko koliko traje i večera, od koje opet prave koristi ima samo pop jer se neočekivano najeo na tuđi račun“ (Pavličić 2005: 194):

*Miri se ne čine negli u trpezi,
rabija tuj mine. Djevojko, ti gdje si?
Kuhaš li što tamo? Slobodno sve reci.*

(Nalješković 2005: 428)

5. 5. Brak ili samostan

„U srednjem vijeku i renesansi ništa nije bilo jednoznačno pa tako ni stajališta prema ženama“ (Janeković Römer 2009: 887). Pravni okvir s jedne je strane štitio žene zakonima o zaštiti miraza, a s druge ih je strane tretirao kao tek djelomično poslovno sposobne osobe. Nakon odgoja u kući, mlade su žene odlazile u kuću muža ili u samostan, već prema odluci oca ili tutora. Dubrovačke djevojke rano su se udavale, oko šesnaeste ili osamnaeste godine, i potom, u prosjeku, svake druge godine rađale djecu. Model ponašanja za vlastelinke bio je još stroži zbog zahtjeva njihova staleža. Znalo se koliko novca djevojka mora donijeti u miraz, a ako obitelj nije bila dovoljno imućna, sve kćeri za koje nije bilo novca morale su poći u samostan sv. Klare, ne po pozivu vlastitoga duha, nego zato što nisu imale miraz. Broj onih koje su u samostan stizale po obiteljskoj odluci znatno je nadmašivao broj djevojaka koje su o tome osobno odlučile (Janeković Römer 2009: 888). Miraz (*prćija* ili *dota*), u značenju imovine koju je žena donosila u brak, bio je obvezatan preduvjet za njegovo sklapanje. Miraznu imovinu činila je određena svota novca, nakit, odjeća i oprema za kućanstvo, a katkad i nekretnine. Pravno gledajući, miraz je bio ženino vlasništvo, ali se prije ili prigodom udaje predavao mužu koji je njime upravljao za ženina života (Janeković Römer 2009: 619-620).

Prvi čin *Komedije sedme* sastoji se od tri dijaloga: prvi, u kući, između Marove majke i godišnice, drugi, na ulici, između Petra i Marova oca Dživa i treći, po Dživinu povratku kući, između Marove majke i oca. U pregovorima oko miraza između dubrovačkih očeva Petra i Džive može se vidjeti koliko se važnosti pridavalo materijalnom i kako je ono bilo važnije od samog konsenzusa budućeg bračnog para. Iza tih se pregovora nazire i sudbina neudanih djevojaka koje su bile primorane otići u samostan (Kapetanović 2005: 34):

DŽIVO:

*Da gdi ti je manastijer? Lasno tej smirit mož'.
Dosta je od sve tri tu jednu da udaš,
a dvije spravi ti u dumne da ih daš.*

PETAR:

Da me proklinju u kami tukuće.

DŽIVO:

Da bogme ne mož' nju udat s dvije tisuće.

PETAR:

Znam, Dživo, err ti mož' u sina sve što hoć'.

(Nalješković 2005: 436)

U drugom činu Maro sazna da ga ljubavnica vara s drugima, a roditelji se pokušavaju dogovoriti oko miraza. Petar nudi kuću i tisuću dukata, a Dživo ne želi kuću nego samo dukate jer to želi i Maro. Saznavši da ga ljubavnica vara s drugima, Maro traži pomoć svog prijatelja Frane kako bi joj se mogao osvetiti, no sve na kraju završava prolijevanjem fekalija po Mari:

MARO kucajući, amanca ga polije ne poznavši ga, a on se javi govoreći polako:

*Ah, kurvo, mene, ha, govni me s' polila
prem ti si je... kurva vazda bila.*

(Nalješković 2005: 443)

U trećem činu Maro zbog ljubomore odbacuje ljubavnicu i odlučuje se oženiti odabranicom svojih roditelja, ponajprije oca, koji je uspješno dogovorio miraz od dvije tisuće i tristo dukata:

*Ja ću se vjeriti, partita što imam.
Pero dava men'je kćer ku sam vidio
kada na prošten'je on ju je vodio,
lijepa je kako cvijet, s dvije tisuće i trista.*

(Nalješković 2005: 445)

5. 6. Odnos otac – sin

Nalješkovićeva jedina prava komedija, sedma komedija, bavi se i temom odnosa oca i sina. U usporedbi s Gučetićevim opisima odnosa otac – sin može se povući paralela glede slobodnijeg odgoja sinova koji su i obrazovani te u centru pažnje kao budući gospodari. Iako se ovdje trguje i s njima i s mladim djevojkama, djevojke su u nepovoljnijem položaju. Ako se ne udaju, prisiljene su otići u samostan jer to predstavlja veliku sramotu za njihovu obitelj. S druge strane, mladići nisu snosili takve posljedice. Oni su uživali sva prava kao i njihovi očevi. Nasljeđivali su njihove poslove i uživali u obiteljskom bogatstvu te ih godine nisu sprječavale u ženidbi. Nalješković je jasno ocrtao odnose u obitelji: otac je čvrst i pomalo nasilan, a majčine riječi i postupci blagi. Pokazao je koliko su bili demokratski odnosi između oca i sina, među kojima je bilo značajnih protivnosti, ali suzdržavanja u izricanju smjele istine nije bilo (Frndić 1988: 97-98):

DŽIVO:

*Marine, što takoj činiš me žalosna?
Jesi li ti sin moj?*

MARO:

Majka toj sama zna.

DŽIVO:

*Ti sprdaš er si vas u vjetru, Marine;
vidiš li zacić vas gdi mi život gine?
Zločesti sinu moj, htio sam svu bradu
oskubsti, gdi inoj nije čut po gradu,
neg tvoje sramote o kijeh svak govori.
Ajmehi ja, što te daj smrt ne umori!
(...)*

MARO:

*Da smisli ti sebe, ako se, ćaće, ja
uvrgoh u tebe, krivina nije moja.*

(Nalješković 2005:447)

Još je nadmudrivanja između oca i sina, ali na kraju se sve skladno privede sretnom završetku, u kojemu mladi imaju svoju volju i svoj odabir, jer ih „Ljubav obuzda prije neg se ožene“ (Frndić 1988: 98)

5. 7. „Zle žene“

Kako je ekonomska nezavisnost same žene bila prilično upitna, često se stoga žena dovodila u sumnju da se uz društveno priznati i nedovoljno plaćeni posao dopunski bavi i seksualnom trgovinom (Stojan 2003: 249). Osim toga, uvijek je postojala mogućnost da se neka žena iz puka proglasi zlom ženom, osobito ako je viđena u razgovoru s vlastelinom ili ako je taj ulazio u njezinu kuću za muževe odsutnosti. Pravila pučke društvenosti dopuštala su druženje poštenih s palim ženama, pa je i to razlog da je definicija prostitucije bila vrlo labava i da su poštene žene lako postajale zle žene. Stanovi prostitutki bili su u različitim dijelovima grada, živjele su u neposrednoj blizini obitelji uredna života. Prisutnost javnih žena u susjedstvu bila je stalna opasnost i za dobre glasove njihovih kćeri, ali i zbog dovođenja u napast muževa i sinova. Prostitutke s duljim stažem imale su manje neprilika u svakodnevnom životu od onih koje su se tek uključivale u tjelesnu trgovinu (Stojan 2003: 250, 254). Nalješkovićeva sedma komedija koja od svih sedam dramskih zapisa jedina ima tu formu, obrađuje motiv o *dezvijanu* sinu Maru koji je zaljubljen u prostitutku. Za Marine noćne sastanke roditelji doznaju posredno: majka od godišnice Maruše, a otac Dživo od Petra. Osim što je kod *amance* ostavljao očev imetak, postojao je i rizik od bolesti:

OTAC:

(...)

*Sin nam je dezvijan i k vragu pošao,
ter nam će rasut stan, toga mi je žao.
A nut još ovaj stav' na pamet ter gledaj
gdi nam će doć francav. Ah bože ti ne daj.*

(Nalješković 2005: 438)

Majka, također strahujući da joj sin ne oboli od sifilisa, pita supruga ne bi li mogao srediti da se ta žena obilježi sramnim pečatom i pošalje u Apuliju:

*Ne bi li mogo ti pasju tuj trabulju
učiniti žigati, pak poslati u Pulju.*

(Nalješković 2005: 438)

Iako u Dubrovniku nisu poduzimane značajnije mjere protiv prostitutki, one koje su bile uhvaćene u preljubu s Turcima ili Židovima, te one kod kojih je bila izraženija putenost, kažnjavane su izgonom iz države (obično u Pugliju, na teritorij Napuljskog Kraljevstva). Tome je često prethodilo i izlaganje na sramotnom stupu ili sramotna ophodnja na magarcu (Stojan 2003: 256).

6. Zaključak

Iako se Nikola Nalješković našao u sjeni velikih renesansnih autora Mavra Vetranovića i Marina Držića, njegov književni i znanstveni opus svjedoče o njemu kao važnom renesansnom piscu. U njegovu raznovrsnom stvaralaštvu prepoznaju se sve tipične teme i ideje hrvatske renesansne književnosti: petrarkizam, rodoljublje, priroda, poklade, društveni odnosi, egzistencijalni problemi i dr. (Bogišić 2005: 22-23). U ovom radu posebno nam je bio važan njegov interes za društvene odnose koji se analizirao kroz sliku obitelji i obiteljskih odnosa u trima „komedijama“ iz dramskog opusa. Nalješković je prvi dramatičar koji u svoja djela uvodi privatni prostor obiteljske kuće i prikazuje složene obiteljske odnose između muža i žene, gospodara/gospodarice i sluškinje, oca i sina/kćeri, s tim da se navedeni odnosi uvijek isprepliću i ukazuju na odnose i pojave u široj društvenoj zajednici kao što su: položaj žene u društvu, uloga svećenstva, prostitucija u Gradu, mirazna politika, sustav kažnjavanja i sl. Izvanknjiževna aluzivnost u komičnim oblicima farse i eruditne komedije može se pritom iščitavati i kao Nalješkovićeva kritika staleške i rodne politike dubrovačkog društva te se s pravom smatra kako je time postavio temelje kritici društva kojom će se kasnije poslužiti i najveći renesansni komediograf Marin Držić.

7. LITERATURA I IZVORI

1. Bogišić, Rafo. 2005. „Nikola Nalješković u hrvatskoj renesansnoj književnosti“, u: *Pučka krv, plemstvo duha: zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Zagreb: Disput: 21-42.
2. Fališevac, Dunja; Novak S. P. N; Rafolt, L. 2009. „Renesansa“, u: *Leksikon Marina Držića*, urednici: M. Tatarin, S. P. Novak, M. Mataija, L. Rafolt. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža: 656-665.
3. Franičević, Marin. 1974. „Razdoblje renesansne književnosti“, u: Franičević, Marin – Švelec, Franjo – Bogišić, Rafo, 1974. *Povijest hrvatske književnosti – Od renesanse do prosvjetiteljstva*, Knjiga 3, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
4. Franičević, Marin. 1983. *Povijest hrvatske renesansne književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
5. Frndić, Nasko. 1988. „Prizori iz obiteljskog života u Nalješkovićevim komedijama“, u: *Dani Hvarskog kazališta: Nikola Nalješković i Mavro Vetranović*. Knjiga XIV. Split: Književni krug: 83–98.
6. Gučetić, Nikola Vitov. 1998. *Upravljanje obitelji*. Zagreb: Biblioteka Scopus.
7. Janeković Römer, Zdenka. 2005. „Pučka krv i plemstvo duha: život renesansnog Dubrovnik u djelu Nikole Nalješkovića“, u: *Pučka krv, plemstvo duha: zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Zagreb: Disput: 43-58.
8. Janeković Römer, Zdenka. 2009. „Obitelj“, „Prćija“, u: *Leksikon Marina Držića*, urednici: M. Tatarin, S. P. Novak, M. Mataija, L. Rafolt. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža: 552-553; 619-622.
9. Muhoberac, Mira. 2000. „Nalješković, Nikola“, u: *Leksikon hrvatskih pisaca*, urednici: D. Fališevac, K. Nemeč, D. Novaković, Zagreb, Školska knjiga: 519-521.
10. Kapetanović, Amir. 2005. *Nikola Nalješković*, u: *Nikola Nalješković: književna djela*, kritičko izdanje priredio i popratne tekstove napisao Amir Kapetanović. Zagreb: Matica hrvatska: V-XLVI.
11. Nalješković, Nikola. 2005. *Komedija V., Komedija VI., Komedija VII.*, u: *Nikola Nalješković: književna djela*, kritičko izdanje priredio i popratne tekstove napisao Amir Kapetanović. Zagreb. Matica hrvatska: 394–453.
12. Pavličić, Pavao. 2005. „Farsine farse farsa“, u: *Pučka krv, plemstvo duha: zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Zagreb: Disput: 187–203
13. Rafolt, Leo. 2005. „Ludičko i političko u 'komedijama' Nikole Nalješkovića“, u: *Pučka krv, plemstvo duha: zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Zagreb: Disput: 205–228.

14. Rafolt, Leo. 2009. „Farsa“, u: *Leksikon Marina Držića*, urednici: M. Tatarin, S. P. Novak, M. Mataija, L. Rafolt. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža: 216-218
15. Senker, Boris; Rafolt, Leo. 2009. „Komdija“, u: *Leksikon Marina Držića*, urednici: M. Tatarin, S. P. Novak, M. Mataija, L. Rafolt. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža: 401-404.
16. Stojan, Slavica. 2003. *Vjerenice i nevjernice. Žene u svakodnevi Dubrovnika (1600-1815)*. Zagreb – Dubrovnik: Prometej.
17. Stojan, Slavica. 2005. *Izazov dubrovačke svakodnevice u Nalinoj fortuni*, u: *Pučka krv, plemstvo duh: zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Zagreb: Disput: 205–228.