

Izvorni znanstveni članak  
Primljeno: 23. travnja 2013.  
Prihvaćeno: 1. rujna 2013.  
UDK 821.163.42

# Iskustvo praga u Držićevoj *Noveli od Stanca*

Lidija Dujić

Medijsko sveučilište, Koprivnica

Analiza *Novele od Stanca*, jedine cjelovito sačuvane komedije u stihovima Marina Držića, polazi od njezine žanrovske gipkosti, sličnosti retorike komedije s retorikom pravosuđa i tematiziranja neuralgičnih točaka Grada, što upućuje na to da strategija prikazivanja ohrabruje prekoračenje praga estetskog i ne-estetskog iskustva, time i transformaciju identiteta. Supsumiranje pragova nastalih renesansnim karnevalskim izvrtanjem završno se suočava i s pitanjem karaktera subverzivnosti izvedene iz povezanosti *Novele od Stanca* i urotničkih pisama Marina Držića.

*Ključne riječi:*

Marin Držić, komedija, renesansa, subverzija

Jedina cjelovito sačuvana Držićeva jednočinka produktivan je predložak za razmatranje veze između kazališnog i socijalnog diskursa. Drama – “majušna ali ispisana moćnim kazališnim glasom i gipkim stihovima” (Novak 2003: 55) – izvedbom<sup>1</sup> naslonjena na običaje godišnjeg i životnog ciklusa (karnevala, vjenčanja),<sup>2</sup> dinamična je igra pretapanja teatra i života, pješčani sat koji presipava dva kulturna modela i umnožava motrišta (Novak 1984: 57–60). Fikcionaliziranjem stvarnih odnosa ona kreira privremenu zajednicu s neposrednim socijalnopoetičkim posljedicama. Mehanizam identifikacije djelatna je u autora koji nastupa kao angažirani dubrovački kroničar,<sup>3</sup> kao i u naslovljenika (stvarnih vlasnika Grada pa i scene). Po-

<sup>1</sup> Izvedena na piru vlastelina Martolice Vidova Džamanjića koji se oženio Anicom Kabužić za poklade 1551. godine u palači Frana Kabužića, a objavljena 1551. godine u Veneciji (prema Stojan (2007: 81) i *Leksikon Marina Držića* (2009: 545–546)).

<sup>2</sup> Usp. istraživanja Ivana Lozice o predstavljačkim prigodama koje su najbliže kazalištu (1996: 45–47) i Petera Burkea (1991: 145–164) o svijetu poklada.

<sup>3</sup> Riječ je o konkretnom događaju opisanom u urotničkom pismu firentinskom gospodarar Cosimu Mediciju: “Neka Vaša Preuzvišenost čuje o još jednom slučaju koji se nedavno dogodio.

sredno vrelo građe,<sup>4</sup> što tragično oprimjeruje socijalno neproporcionalno odmjerenu kaznu, razlog je i današnjih prijepora o odnosu Grada i Držića, koji nisu do kraja stabilizirali značenje ovoga teksta. Jedini poznati pokušaj destabiliziranja monopola dubrovačke vlastele u korist građana diskvalificira se kao neozbiljna i smušena zamisao (Harris 2006: 189–190), brani kao “sanjani društveni projekt, ili projekcija sna o kažnjavanju moći” (Novak i Lisac 1984: 220)<sup>5</sup> i još je uvijek najproučavanija i najkontroverznija epizoda u Držićevu životu.<sup>6</sup> Ono što je moglo ugroziti identitet publike transformacijski je potencijal ove drame – ona mijenja prostor (inscenira mali trg s velikom Onofrijevom česmom u prostranoj vlastelinskoj dvorani, zatvara otvoreno),<sup>7</sup> mijenja vrijeme (u karnevalsko okružje uvodi ivanjsku epizodu),<sup>8</sup> mijenja kazališne funkcije (vlast je objekt, autor subjekt)<sup>9</sup> s namjerom da ih javno supsumira i kao ne-estetska iskustva. Takav bi postupak moglo ilustrirati tumačenje komične konstrukcije iz drame Northropa Fryea što podrazumijeva njezino kretanje od jedne vrste društva prema

---

Jedne noći tri golobrada mladića odu da se zabave po gradu, pa im neki čovjek učini nekakvu neugodnost, a budući da je dubrovačka mladež jako dobre ćudi, kad se u igri siječe udara pljoštice. Ti se mladići dogovore da napadnu onoga što im je napravio neugodnost, ne s ciljem da ga rane, nego samo da ga malo natjeraju u bijeg. Kad su ga pronašli, dvojica ga od njih na takav način i napadnu, ali treći, koji je bio malo nesmotreniji, zamahne i rani ga u ruku. Idući dan skloni se u crkvu, a ona druga dvojica koja nisu učinila nikakva zla ne htjedoše bježati. Ranjeni čovjek bijaše plemić, pa njegovi rođaci samovlasno odu u crkvu i s nekoliko ga dukata izvuku iz crkve. Prestrašeni dječak svali krivnju na drugove, pa oni mahnitno pograbe i njegove drugove, a kako jedan od njih, koji nije plemića ranio, bijaše rekao ‘Napadnimo ga!’, oni donesu presudu da mu se odsiječe ruka, a onome koji je ranio dadoše blažu kaznu. Na moju molbu ispravi se tolika nepravda, ali je spomenuti dječak ipak bio osuđen na dugotrajno tamnovanje u okovima i još je i danas tamo” (prema Novak 1984: 58). Držićeva urotnička pisma Novak interpretira i kao Damoklov kompleks (1994: 16–17) te kao identifikacijski proces u kojem se život i teatar miješaju i obrću (Kombol-Novak 1992: 138), dok neuspjeh pripisuje primjerima kojima Držić nastoji zainteresirati Medicija – zaboravivši na Machiavellijev savjet urotnicima “da ne poduzimaju urotu ako nemaju rang onih koje žele srušiti” (Novak 2008: 148). O položaju umjetnika između *kruhodavaoca* (kojem uzvraća zabavom) i publike (koja oslabljuje njegovu službu ljepoti) usp. Schücking (2001: 19–43). O odnosu (i obrtanju odnosa) između dokumenata i književnih tekstova usp. Biti (2000: 64–81).

<sup>4</sup> *Posrednim* vrelima Steinbeck smatra beletristiku svih žanrova s kazališnim temama (od sudskih i policijskih spisa, popisa stanovnika i kazališnih pretplatnika, do pisama, dnevnika, anegdota, karikatura i sl.) – za razliku od *neposrednih* vrela, koja su vezana uz kazališne prostore i sve popratne zapise (od kazališnih cedulja i fotografija do filmova i sl.) (usp. Batušić 1995).

<sup>5</sup> Freudova teza o snu kao skraćenom i krivo shvaćenom (vizualnom) prijevodu potvrđuje da u umjetničkom stvaranju djeluju oni isti mehanizmi nesvjesnoga koje poznajemo kao proizvođači snova. Freud im stoga pridružuje sintagmu *cenzura snova* koja nesvjesnoj želji ima zabraniti da se izrazi u njoj prikladnim oblicima (usp. Freud 2006).

<sup>6</sup> Usp. *Leksikon Marina Držića* (2009: 837).

<sup>7</sup> Usp. Stojan (2007: 81–83).

<sup>8</sup> O Ivanju kao ljetnom pokladnom obliku organiziranom oko teme obnove usp. Burke (1991: 157).

<sup>9</sup> O dijalogu *tijela pisanja i tijela vladanja* usp. Novak (1994: 10–11, 16).

drugo, novoj vrsti društva, koje nerijetko najavljuje zabava ili obred svetkovine, a razrješenje dolazi “s one strane pozornice na kojoj je publika”, zbog čega komediograf “u pravilu piše za mlađe ljude u svojoj publici, te su stariji pripadnici gotovo svakog društva skloni pomisliti kako komedija ima u sebi nečeg rušilačkog”, odnosno:

Radnja komedije u svojem kretanju od jednog društvenog središta do drugoga nije bez sličnosti s radnjom sudbena procesa, u kojemu optužba i obrana sastavljaju različite verzije iste situacije da bi naposljetku jedna bila ocijenjena zbiljskom a druga neodrživom. (Frye 1979: 186–189)

Tu je sličnost retorike komedije i retorike pravosuđa sačuvao i Držić. Dvostruko rimovani dvanaesterci čuvaju vezu s obredom (Lozica 1996: 33), koji u karnevalskom diskursu kulminira parodijom pravnog formata, a u Držićevoj se komediji kreće od *pistisa* (stava) do *gnosisa* (dokaza). Otvara se i razvija kršenjem zabrana/zakona da bi u svojem gibanju prema sretnom svršetku socijalnu ravnotežu tražila u moralnoj normi. Pritom *Novela* dijeli problem manipuliranja sretnim svršecima u komediji koji su više poželjni nego istiniti<sup>10</sup> jer tema stvaranja i razaranja iluzija ide za tim da zbilju prokaže kao negaciju iluzija – o tome da je staro društvo proizvoljnih zakona moguće demokratizirati<sup>11</sup> *pomlađivanjem*. Dimenzija javnosti za koju likovi agi(ti)raju osigurava komediji povlašteno mjesto foruma, i dopisuje atribuciju političkog teatra.<sup>12</sup>

Prema Fryeovoj tipologiji<sup>13</sup> *Novela od Stanca* najbliža je (pred)šekspirijanskom modelu komedije četvrte faze koja se još naziva “dramom zelenog svijeta” jer zaplet izvodi iz ritualne teme pobjede ljeta nad zimom te uspostavlja analogiju i s plodnim svijetom iz rituala i svijetom sna iz vlastitih želja koji se sukobljava s iskustvenim svijetom. Višestruke intervencije realnog u

---

<sup>10</sup> Ostavljanje novca za ukradenu robu na kraju *Novele* Kolumbić (1980: 238) ocjenjuje dosta namještenim, ali i sasvim smišljenim, jer bi drukčiji postupak bio suprotan osnovnom tonu komada.

<sup>11</sup> Walter Lippmann definira demokraciju kao vladavinu “putem publika koje javno donose sudove i prepravljaju ih” (usp. Lippmann 1995: 316).

<sup>12</sup> Renesansnu komediju Melchinger (1989: 91–92) određuje kao političko kazalište samo onda ako je kritika njezina tema, odnosno ako je aristofanska – agresivna prema crkvi, gornjim slojevima, novcu i sl.

<sup>13</sup> Šest faza komedije odgovara stupnjevima iskupljenja društva: (1) čisto ironijska komedija izlaže društvo u njegovu djetinjstvu, (2) donkihotska komedija izlaže ga u dječastvu, (3) u obijesnoj komediji društvo sazrijeva i trijumfira, (4) u socijalno raslojenoj komediji koja preferira i idealizira jednu razinu društvo je već zrelo i izgrađeno, (5) u komediji koja ne izbjegava tragičnost ono je dio utvrđenog poretka, (6) faza sloma i raspada komičkog društva kojoj pristaju mitovi (Frye 1979: 202–211).

fiktivno, umnažanje kazališnih kutija i dvostruko fokusirano motrište (Dživo koje otvara i Stančevo koje zatvara komediju), usmjeravaju izvedbu i izvan prostora igre – prema socijalnoj zajednici. Prihvaćanje suigre preduvjet je za izmjenu perspektiva,<sup>14</sup> a time i proizvođenje/doživljavanje zajednice (Fischer-Lichte 2009: 58). Estetski značaj izvedbe ne obeshrabruje pritom sudionike da je iskušaju i kao socijalnu realnost. Karnevalski agresivan čin pomlađivanja s prepoznatljivom terapijskom ulogom solarnog mita u svježoj se renesansnoj perspektivi iščitava i kao tematska diverzija izvedena miješanjem kazališnih funkcija (Novak 1984: 53–56). Razdioba sintaktičkih funkcija između Dživa Pešice (subjekt) i Stanca (objekt)<sup>15</sup> dovodi temeljni aktancijalni model u neodrživu ravnotežu. Obijest (adresant) iskazana željom za zabavom/igrom/teatrom (adresat) navodi ga na to da *učini novelu* starom Vlahu,<sup>16</sup> a na ruku mu idu sve okolnosti (pomoćnik) – od kronotopa do akutnih predrasuda što ih održavaju opozicije selo/grad ili star/mlad, srednjovjekovni/renesansni kulturni model<sup>17</sup> – dok s druge strane (protivnik) nema zapravo nikoga i ničega, tek moralni relikv sačuvan u didaskaliji “ostave mu dinara što ta pratež valja” (Držić 1987: 279). Izvan te kazališne rečenice djeluje arbitar kao dodjelitelj dobra.<sup>18</sup> Iako je svediv i na druge aktancijalne funkcije (adresanta, subjekta, pomoćnika), funkcijom arbitra Držić je ojačao već preuzetu funkciju subjekta: “Držić je uselio sebe u funkciju korifeja, a ostarjeloj i bolesnoj vlasti dao je mjesto u starcu Stancu” (Novak 1984: 61). *Homo ludens* s ključevima za gledanje predstave osnažuje aspekt prekoračenja praga (rituala) i granice (zakona).<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Walter Lippmann tvrdi da svaki socijalni krug (a to “nije puka ekonomska klasa već nešto što bliže nalikuje na biološki klan”) posjeduje prilično jasnu sliku o svom položaju u društvenoj hijerarhiji, te da činjenice koje vidimo ovise o tome “kako smo smješteni i o navikama naših očiju” (usp. Lippmann 1995: 44–65).

<sup>15</sup> O Stancu kao objektu, odnosno svođenju njegova lika na funkciju zapleta usp. Karahasan (2008: 6–8).

<sup>16</sup> Franić Tomić (2012: 145–148) smatra da je Dživo osposobljen za to jer “ima sve potrebne informacije (tzv. ‘višak’) o Stancu”, a za razliku od Miha i Vlaha “posjeduje veću vještinu (‘virtù’) – što upućuje na makijavelistički intertekst.

<sup>17</sup> O Stancu kao eksponentnu srednjovjekovnoga kulturnog modela *usredištenog svijeta* usp. Karahasan 2008: 13–19.

<sup>18</sup> Greimasov aktancijalni model sa šest funkcija odbacuje sedmu funkciju (arbitra) Souriauova modela – što Ubersfeld (1982: 53) tumači ideološkim razlozima jer “ona pretpostavlja da iznad prisutnih sukobljenih snaga postoji neka odlučujuća sila, nekakva moć koja je iznad sukoba, ‘iznad klasa’”.

<sup>19</sup> Razliku između granice i praga Fischer-Lichte (2009: 253–254) smješta u polje konotacija, čak i asocijacija koje okružuju oba pojma – dok granica konotira isključenje, “nastoji spriječiti kretanje naprijed i prekoračenje, izgleda da prag poziva na to, treba ga zamisliti kao međuprostor u kojemu se može dogoditi sve moguće. Dok granica poduzima jasno razdvajanje, prag predstavlja mjesto omogućavanja, ovlaštenja, preobražaja”.

Žanrovska gipkost *Novele od Stanca* pulsira već u naslovu. Opredjeljenjem za pučku a ne za književnu etimologiju,<sup>20</sup> Držić je široko rastvorio diskurs komičnoga – od farse koja stimulira razularenu karnevalsku improvizaciju<sup>21</sup> do dosjetke kao afirmativne, pozitivirajuće komike zajednice smijeha.<sup>22</sup> Jollesovi jednostavni oblici produktivan su podsjetnik književnih formata koji žljebe ono što je tekuće (Jolles 1978: 149) te omogućuju iščitavanje žanrovske rešetke i u Držićevoj jednočinki. Zakon i norma (slika vage) ishodište su kazusa/slučaja koji postavlja pitanje (poput mita i zagonetke),<sup>23</sup> ali ne daje odgovor niti nalaže obvezu odluke: “Važu se postojanje, valjanost i protežnost različitih normi, ali vaganje sadrži pitanje: na čemu je težište, prema kojoj normi valja vrednovati?” (Jolles 1978: 135). Pokazujući “upečatljiv događaj u njegovoj jednokratnosti” kazus stupa na granicu umjetničkog oblika koji se naziva novelom, odnosno – upravo time što donosi odluku novela “dokida kazus” (Jolles 1978: 130–139). S druge se strane – činjeničnog i vjerodostojnog dokumenta – noveli približavaju memorabil(ij)e. Cjelokupna djelatnost ovog oblika može se “utumačiti u neki predmet” jer se ono što je svestrano u njemu nadaje konkretnim, čime memorabil(ij)e u “stajanju” nose smisao napredujućeg zbivanja i postaju sredstvo razlučivanja u nerazlučivom svijetu činjeničnosti (Jolles 1978: 148–154). Za razliku od duhovne zaokupljenosti činjeničnim, renesansni književnici zainteresirani za komično, o opuštanju duha (*relaxatio animi*) govore vicem – oblikom koji razvezuje ne samo jezik, logiku i etiku nego i druge jednostavne oblike: “književni oblik vica znači dvojstvo-u-jedinstvu (...). U jednom i istom vicu ispunjaju se bez izuzetka razvezivanje

<sup>20</sup> Frano Čale navodi da riječ *novela* odgovara pojmu *beffa* u *Dekameronu*, koji je Držić dobro poznao, ali je izraz “učiniti novelu” (šalu kakva se *pamti i prepričava*) preuzeo iz dubrovačkoga govora (Držić 1987: 281).

<sup>21</sup> Ilustrativan primjer farse – koju je Cecchi (1518. – 1587.) objavio u Prologu djelu *Romanesca* (1585.) – donosi Carlson (1996: 53–54): “*Farsa* je treća nova stvar / Između tragedije i komedije: uživa / Slobode obiju / A izbjegava njihova ograničenja. / Ugošćuje veliku gospodu i kraljeviće, / Što komedija ne čini; a ugošćuje / Poput bolnica i krčmi, / Neznatne, obične proste ljude / Što gospa Tragedija nikad nije htjela. / Ne ograničuje se na određene teme; prihvaća sve – / lake i teške, svete i svjetovne, / Seoske i gradske, zabavne i tužne. / Ne haje za mjesto; prizorište joj može biti / Crkva, trg ili bilo što. / A što se vremena tiče, ne dostane li / Jedan dan, može potrošiti dva ili tri.”

<sup>22</sup> Pozivajući se na Freudov koncept dosjetke, Dunja Fališevac (2007: 114–115) smatra da komične situacije u *Noveli od Stanca* nemaju “karakter pobune, osude društvenih normi ili konvencija, nego imaju karakter užitka, uživanja u prihvaćanju vesele, ničim opterećene igre”. Stančeva želja za pomlađivanjem “ne povređuje ni jednu društvenu normu, u njegovoj naivnosti uživamo bez nužnog uspostavljanja horizonta istinitog i lažnog”.

<sup>23</sup> “U mitu se svijet obznanjuje pitanjem i odgovorom, postaje tvorevinom iz svoje stvorenosti. U zagonetki pitanjem i odgovorom ispituje se i objavljuje pripadnost posveti. U kazusu se oblik nadaje iz mjerila pri vrednovanju radnji, ali ozbiljenje sadrži pitanje o vrijednosti norme” (Jolles 1978: 135).

nedostatnoga ustroja i razrješenje stanovite napetosti” (Jolles 1978: 183). Udaljenost između subjekta (koji ismijava) i objekta (koji/što je ismijavan) manja je kod poruge i šale,<sup>24</sup> a povećava se kod satire i ironije. Dok satira uništava, ironija odgaja jer je svjesna zajedništva koje rugalac ovjerava ruganjem onomu što poznaje “iz sebe sama” te njezina pedagoška vrijednost počiva na osjećaju “naklonosti i povjerljivosti nekoga tko je više s nečim što je niže” (Jolles 1978: 176–184). Iz Držićevih urotničkih pisama *Novela od Stanca* preuzima tragove kazusa i memorabil(ij)a, što vode prema književnom obliku i pojmu novele – a kojoj Držić u svojoj komediji pretpostavlja usmenu pučku inačicu.

Na Jollesovo pitanje “Posjeduje li komično vlastiti svijet?” (1978: 184) hrvatski bi povjesničari književnosti neprijeporno odgovorili potvrdno – Držićem. Kontekstualiziran Dubrovačkom Republikom njegov je opus/*planeta Držić* (Novak 1984) podlijegao brojnim nacionalnoidentitetskim ideologemima i mitologemima, koji su nerijetko napuštali i(li) nadomjestili estetske ne-estetskim aspektima:

(...) na dubrovačkome je kulturnom području već vrlo rano obavljena definitivna sekularizacija hrvatske književnosti: renesansna je književnost u Dubrovniku, prihvaćajući modele antičke i onodobne talijanske književnosti, prva na hrvatskome kulturnom prostoru razvila onu poetološku svijest koja je književne tekstove opskrbljivala esteticističkim zadacima. (...) 80 % visokoestetizirane književnosti proizvodi elita, u načelu mnogo obrazovana od ostalih društvenih slojeva, elita koja je idiličnu i harmoničnu sliku o vlastitoj kulturi svjesno izgrađivala te postojano proizvodila idealizirane i mitotvorne predodžbe o sebi samoj. (...) dubrovačka književna kultura često [je] proizvodila antagonističke i dominantnoj kulturi elite oporbene tonove. Takve disharmonične tonove proizvodilo je najčešće građanstvo, nerijetko i svećenstvo, a gotovo nikada oni najniži društveni slojevi ili marginalne etničke grupe. (Fališevac 2007: 10–14)<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Jolles (1978: 181–183) naziva porugom ono prijekora vrijedno što vic rješava iz samog sebe, dok šala nadilazi porugu jer joj je svrha razriješiti napetost u životu i mišljenju i osloboditi duh.

<sup>25</sup> U činjenici da kazalište nije bilo dostupno najširim društvenim slojevima – “zabrane (su) pogađale čak i posve nevine oblike pučkih svečanosti, karnevalskih veselja i maškara” – Dunja Fališevac (2007: 7–39) vidi također oblik represivnog djelovanja nedemokratske vlasti: uz cenzuru rukopisa i knjiga, nepostojanje tiskare sve do 1783. godine, naglašeno nesudjelovanje žena u kulturi te ograničenu participaciju nerijetko stereotipiziranih pripadnika drugih etničkih skupina.

Distribucijom pastoralnog instrumentarija u stvarno zbivanje Držić u svom komadu naručenom za svadbenu svečanost<sup>26</sup> ne izostavlja neuralgična mjesta Grada, nego ih upravo markira. Plauzibilan su primjer za to žene, st(r)anci i uopće glumište i(li) bludilište (Stojan 2003: 264). Mizogini diskurs *Novele od Stanca* istodobno podržava i ismijava odnos prema ženama prozivanjem prihvaćenih socijalnih modela – poput raširenog običaja udavanja mladih ljepotica (Miona) za starce (Stanac)<sup>27</sup> ili verbalnog izživljavanja nad poružnjelim pretilim suprugama (Dživo kao Sedmi muž).<sup>28</sup> Ključna je subverzija sadržana ipak u transformaciji krabulja u vile i Vlahe – izvedenoj iz glumačke prakse vila-prostitutki. Kad je posegnuo za konkretnim toponimom (Duičinih skalina) i nadimcima (Perlica, Kitica, Pavica, Propumanica),<sup>29</sup> Držić nije samo javno ponovio poznatu antitezu čistoće apliciranu na one koje su svom tijelu pridružile merkantilnu sastavnicu,<sup>30</sup> nego i zaustavio publiku između dvaju socijalnih polova – novog braka kao prokreativnog mehanizma te retrogradne matrice u koju se spušta. U maskulinom dubrovačkom kazalištu ženskim se ulogama dodatno destabilizira poredak. “Osobito je s negodovanjem gledano na popularnost kazališnih predstava, što je pribrajano ženama kao tipično ženski grijeh, kao i sudjelovanje u karnevalskom veselju”, potvrđuje Slavića Stojan (2003: 348). Svadbena kontekst fokalizira i drukčiju sudbinu od kćeri vlastelina Džamanjića, koja očito ima dovoljno visok miraz propisan za udaju. Perspektiva samostana – posebno zanimljiva ovdje po kazališnoj

---

<sup>26</sup> Istraživanja Burkea (1991: 151) povezala su običaj održavanja svadbi u doba poklada s glavnim (stvarnim i simboličnim) pokladnim temama – hrana, spolnost i nasilje – pri čemu je meso (*carne*) samo preneseno značenje za putenost, a spolnost pojam što sjedinjuje hranu/putenost i nasilje.

<sup>27</sup> Njegovo se ime tumači kao hipokoristik imena Stanimir/Stanislav/Staniša/Stanko/Stanoje (Kolendić), povezuje sa solarnim mitovima i sintagmom *stanac kamen* (L. Košuta). Paljetak ga izvodi od glagola *stati*, tj. korijena *stan* te u Stancu vidi simbol Sunca što ga treba pomladiti (prema *Leksikon Marina Držića* 2009: 749 i Paljetak 2008: 78–82).

<sup>28</sup> Prema Stojan (2003: 346), portretirajući svoju ženu Dživo ostaje u omiljenom mizoginom registru usporedbi žene sa životinjom (mišja njuška, magareća leđa). Tu dimenziju Paljetak (2008: 94–96) proširuje na *komponirano biće* simbolično povezano s vremenom, odnosno godišnjim dobima.

<sup>29</sup> Usp. Paljetak (2008: 97–105).

<sup>30</sup> Franić Tomić (2012: 138) za njih piše da su “ni više ni manje, nego prostitutke koje šire spolne bolesti kao što je sifilis”, a u tom kontekstu tumači eksplicitnim opisom sifilisa i postupak pomladivanja o kojem Dživo govori Stancu. O izgledu, odjeći, ponašanju i nadimcima prostitutki te represiji nad njima usp. Stojan (2003: 249–274 i 2007: 43–45). O braku kao obliku legalne prostitucije usp. Pateman (2000: 185–196). O renesansnoj “sklonosti da se zanemare zahtjevi selekcije i da se pred oči publike prostre šarenilo zbilje sa svim oprekama sublimnih i vulgarnih pojava kako bi se podsjetilo na to da se tijelo stalno opire društvenoj konvenciji, stilizaciji, dresuri” usp. Žmegač (1982: 112–131).

djelatnosti u kojoj su najvjerojatnije sudjelovale isključivo žene (*dumne*)<sup>31</sup> – karnevalski je izvrnuta, možda čak i dokinuta perspektivom bordela. Karnevalski koncept izvrnutog svijeta (*mundus inversus*) upravo ovlašćuje različite marginalizirane likove da raster napetosti između visokog i niskog riješe raskrinkavanjem sustava što ih je i postavio na rubove. Kategorija *drugog* pritom je “idejno-svjetonazorski konstrukt koji istodobno reflektira i anomalije zajednice koja alteritet proizvodi” (Rafolt 2009: 70).<sup>32</sup> Takvo karnevalsko slavljenje zajednice izrugivanjem strancima Peter Burke (1991: 160) vidi kao dramski potentnu funkciju izražavanja komunalne solidarnosti.

U prvi prizor *Novele od Stanca* Miho bane nakon što se bio susreo sa Stancem – “Š njime sam dosada sprdao” (Držić 1987: 268) – dok njegov prijedlog prijatelju Vlahu “Da’ da mu kugodi novelu učinimo!” (Držić 1987: 268), prekida pojava Dživa Pešice, koga odmah ne prepoznaju zbog mraka<sup>33</sup> i(li) zbog odjeće, a koji je već (kostimiran) krenuo prema Stancu s istim naumom.<sup>34</sup> Mihina replika “Paraš Vlah!” (Držić 1987: 269) ovjerava i percepciju Grada i percepciju Stanca,<sup>35</sup> i tim *ugovorom* omogućava dijalog. Njoj je međutim prethodila replika u kojoj Miho oslovljava Dživa “naš stari Radate” (Držić 1987: 269), identificirajući ga time kao glumca,<sup>36</sup> koji je “trgovački putnik samog sebe” (Jouvet 1983: 63). Dinamika kojom se glumac rastjelovljuje na uloge izaziva gledatelje na to da pažljivo prate obmanu ili budu obmanuti. Ono što je želio i sam učiniti, Miho sada s Vlahom skriven

<sup>31</sup> Usp. Fališevac (2007: 31) i Marković (1970: 384–385).

<sup>32</sup> Diskriminatorni faktori koje navodi Leo Rafolt (2009: 69–70) jesu etničko podrijetlo, klasna ili staleška pozicija, spolna/rodna uloga ili seksualno opredjeljenje, drukčija vjeroispovijest i minimalna dislociranost, osobito regionalna drugost. Zanimljivo ih je usporediti s praksom vrijeđanja koja polazi od ženine seksualne reputacije, o kojoj ovisi i čast muškarca: “Uvredljive riječi ‘putana’/kurva i ‘rofijana’ često se sintagmatski kombiniraju s etničkim i vjerskim identitetom onih s kojima je žena općila, kao i mjestom ženina podrijetla, ako je bila rođena izvan dubrovačkih zidina” (Stojan 2003: 280, 294). O Stancu kao “periferno drugom” usp. *Leksikon Marina Držića* (2009: 143). O političkim dimenzijama spolnih/rodnih razlika uopće usp. Pateman (2000). O repertoaru stereotipa kojim se brani socijalni položaj usp. Lippmann (1995).

<sup>33</sup> *Novela od Stanca* jedino je Držićevo djelo “cjelovito posvećeno noćnim sadržajima dubrovačkog renesansnog života” (Stojan 2007: 138).

<sup>34</sup> Eagleton se poziva na Freudovu tezu da su nam stranci podatniji “za mržnju i neprijateljstvo nego za ljubavnost” i na Humeov “emotivni provincijalizam” kao dobro čuvanu granicu između prijatelja i stranaca koji “donekle odgovara klasnoj podjeli” (usp. Eagleton 2011: 67–68).

<sup>35</sup> O vezi pojmova vlah i stranac usp. Rafolt (2009: 80), o etimologiji imena Stanac usp. Čale (1987: 82 i bilješka 27).

<sup>36</sup> O stvarnom identitetu Dživa Pešice (Đivo Mihov Bona ili Đivo Stjepanov Palmota), njegovim sposobnostima prerusavanja te srodstvu glumaca s mladencima na čijim su pirovima izvođene Držićeve komedije usp. Stojan (2007: 73–78).



promatra u glumačkoj igri *ja* i *ne-ja*.<sup>37</sup> Princip udvajanja imanentan je karnevalskom diskursu:

(...) *jastvo* želi postati *drugost*, istodobno bježeći od drugosti, a pritom je na osebujan način stereotipizira. U likovima staraca mladi pronalaze svoje dvoj-nike, koje će ismijavati, potajno žudeći za njihovom moći i statusom. (Rafolt 2009: 93)

Princip udvajanja, strukturiranja najmanje dvaju ontološki različitih predstavljačkih planova, Lada Čale Feldman (1997: 33) smatra imanentnim i za teatar u teatru, a kao prve poznate hrvatske primjere uporabe tog prosedea navodi Držićeve komade *Veneru i Adona* te *Novelu od Stanca*. U njoj se umetnuti hinjeni ritualni ples maskara nadmoćno ruga zbilji što ga uokviruje, a koja bi se participacijom u toj igri željela preobraziti. Komedija kontaminira urbanu i ruralnu tradicijsku kulturu te subverzivni element povjerava (ponovno karnevalski) potonjoj. Lakovjerni gledatelj Stanac identifikacijska je stupica za vlastelu (Čale Feldman 1997: 172–173) – u skladu s renesansnim radikaliziranjem istinolikosti<sup>38</sup> s naglaskom na moralnim uputama.<sup>39</sup>

Victor Turner raščlanio je rituale prijelaza u tri faze tako što je središnju fazu nazvao fazom praga ili transformacije, u kojoj se proizvodi stanje liminalnosti<sup>40</sup> – prethodi joj faza razdvajanja, isključivanja iz socijalnog miljea, a slijedi faza inkorporiranja promijenjenih identiteta u novom statusu. Iskustvo *betwixt and between*, labilne među-egzistencije (prijelaza i preobražaja), Erika Fischer-Lichte (2009: 242) određuje kao estetsko ishodište performativne umjetnosti, koje upravo produkcijom nove materijalnosti smjera ponovnom začaravanju svijeta i preobrazbi svih sudionika predstave. Čuda koja vile izvode travama nisu u *Noveli* dio nadzemaljskog

---

<sup>37</sup> Za Jouveta (1983: 132): “Ja i ne-ja, to su glumac i uloga.” Uloga služi rastjelovljenju od samoga sebe, depersonaliziranju kojim se postiže bezosobnost lica (samozataja sebe, poniznost pred licem, napuštanje *ja*).

<sup>38</sup> Za renesansno otkrivanje Aristotela i shvaćanje istinolikosti u odnosu na gledatelje, Carlson (1996: 45–50) izdvaja primjere Scaligera (oko 1484.–1558.), koji je tvrdio da u idealnom slučaju “drama stvara zbilju” u kojoj je “gledateljstvo nesvjesno bilo čega umjetnog”, i Castelveta (1505.–1571.), koji daje prednost drami kao izvedbenoj umjetnosti i zagovara ugađanje gledateljima, odnosno “stvaranje za najniži zajednički nazivnik tog gledateljstva”.

<sup>39</sup> O percepciji morala kao dijela “namještaja materijalnog svijeta”, pitanja reprezentacije, tautologiji “biti moralni jer je to moralno” i sl. usp. Eagleton (2011).

<sup>40</sup> Za razliku od liminalnog (kolektivno, prisilno, stereotipizirano), liminoidno stanje rezultat je razdvajanja sfere rada i sfere dokolice: “Izbor prožima liminoidne pojave, obveza liminalne; Liminalno traži rad, liminoidno igru” (Turner 1989: 85, 113).

svijeta<sup>41</sup> jer su u narodnim vjerovanjima povezane s pučkim vidaricama, posrednicama vilinskih umijeća. Popularno “liječenje herbarijom”, čime su se najčešće “bavile Vlahinje koje su se iz graničnih područja Osmanske države spuštale u Grad ubirući dobru zaradu od lakomislenih žrtava”, balansiralo je na fragilnoj granici sa “zločinom herbarije”, što je uz trave uključivalo i čaranje, a zle “mađionice” približavalo vješticama (Stojan 2003: 175–204). Istim se pučkim terminom *vilenica* pritom označava ženu koja liječi i ženu koja čara.<sup>42</sup> Stančeva naivnost i lakovjernost zadobiva novu dimenziju – svijet iz kojeg dolazi čvrsto je oslonjen na vilinsku moć, zato se tom *poznatom* postupku Stanac prepušta bez posebnog opiranja i s preambicioznim očekivanjima.<sup>43</sup> To što brzo shvaća prijevaru – “Haram’je tko bi mnio da su u ovomem gradu!?” (Držić 1987: 279) – ne bi trebala biti samo individualna već i kolektivna katarza, kolaps pojmovnog para teatar-zbilja. Značenja karnevalskog izvrtanja višestruka su i ambivalentna. Katarzičnu ulogu kazališta, koja doseže razinu sublimiranja suicidalnih iskušenja, Jean Delumeau (1986: 178–186) tumači također imanentnom sklonošću renesanse za preokretanjem svijeta, odnosno ludošću (od grijeha do manifestacije zdravlja) – a sve zato jer, smatra on, dominantno raspoloženje renesanse i nije bio optimizam nego pesimizam. I Antonin Artaud svoj teatar okrutnosti<sup>44</sup> gradi na kritici destruktivnih renesansnih nazora (individualizam, logocentrizam, racionalizam), zbog kojih teatar što razbuđuje ponovno poseže za paradigmom rituala.

To što je funkcija rituala da “osnuje, osnaži i održi zajednicu” (Fischer-Lichte 2009: 242), ne isključuje pojavu nasilja u liminalnoj fazi. Stanac je stranac,<sup>45</sup> a ritualizirano nasilje nad njim šala, dakle – prag do kojeg dovodi kolektivno, stereotipizirano i obvezujuće iskustvo. Moguće ga je estetski

<sup>41</sup> Vilinski će svijet “biti ostvaren (pokladnom i pirnom?) prigodom uvjetovanom i dopuštenom ‘kazališnom’ lažju” (usp. Čale Feldman 1997: 171).

<sup>42</sup> Poznati su Držićevi ambivalentni stavovi o ženama koje “‘polakšu’ pamet od ljudi imaju” (Stojan 2003: 341), ali i sasvim suprotni – iznosi ga Miona iz njegove *Grižule* u “prvome feminističkom tekstu hrvatske kulture o položaju žena u ranonovovjekovnom Dubrovniku” (Fališevac 2007: 27).

<sup>43</sup> O stanju pasije i ljubavi kao gubitku a ne stjecanju identiteta usp. Luhmann (1996: 65–78).

<sup>44</sup> Artaudovo kazalište okrutnosti reakcija je na deskriptivno šekspirijansko kazalište – pri čemu pod okrutnošću (“kao da sam rekao život, ili (...) nužnost”) Artaud (2000: 105) podrazumijeva sve što je djelotvorno da nas kazalište razbuđuje.

<sup>45</sup> Karahasan (2008: 38) raščlanjuje tu dimenziju njegova lika ovako: “Stanac je stranac u Dubrovniku jer je seljak; stranac je među partnerima u drami jer je čovjek među maskama i jedini ‘neposredni’ tekst među šiframa; a sada prihvaća pomlađivanje, dakle izvodi negativan etički izbor i čini grijeh kojim se udaljava od Boga i, po prirodi stvari, negativno određuje prema svome kulturnom krugu. A opredjeljenje protiv duha u Stančevom je svijetu istovremeno opredjeljenje protiv svoje ontološke osnove, što znači da Stanac pristaje i na status ‘ontološkog stranca.’”

doživjeti kao proces preobrazbe sudionika predstave, a ne-estetski kao prijelaz *k* nečemu.

Pritom je zanimljivo da je opasnost odnosno šansa transformacije uvijek lokalizirana u posebnim medijskim uvjetima predstava, to znači, u tjelesnoj ko-prezenciji glumaca i gledalaca. Ona je prizvana odnosno otvorena prije svega načinom na koji glumci angažiraju svoje tijelo. (Fischer-Lichte 2009: 237)

U Stančevu tijelu sudaraju se dva kulturna tabua – nasilje nad drugim i nad samim sobom. *Njihova* politička nekorektnost i *njegova* zaludenost mladosti liječit će sudionike od sličnih *bolesti*,<sup>46</sup> ali ih neće moći spriječiti u tome da od jezika običaja krenu k jeziku pobune (Burke 1991: 163). Iako bi se kodovi mogli pomaknuti, činjenica da se izvrnuti svijet redovito reproducira, potvrđuje postojanje socijalne kontrole. Pobune i protesti u pokladno doba proizvode najčešće ipak prividnu subverziju.<sup>47</sup> Uzme li se u obzir činjenica da je Rousseau još polovicom osamnaestoga stoljeća baratao pojmom statičnog identiteta – optužujući kazalište da ugrožava kulturni, spolni i individualni identitet<sup>48</sup> – iznenađuje Držićeva sposobnost da iz temeljnoga kazališnog odnosa (distanciranja čovjeka od samoga sebe) izvodi i transformira identitete. Zajednica koja je aktivno sudjelovala u magijskim obredima vitaliziranja postaje publikom kazališnog čina – čiji socijalni kapaciteti mogu pospješiti odlaganje starog i preuzimanje novog identiteta. Razdioba Victora Turnera pretpostavlja i reintegriranje transformirane osobe u društvo, koje time registrira i legitimira promjenu, ali ni samo ne može ostati nepromijenjeno. Kazališna igra s različitim konceptima identiteta nije samo metafora nego i model svijeta – nestabilne, propusne socijalne stvarnosti. Plastičnost praga igrivog i stvarnog, kazališnog i socijalnog diskursa, konačno – komediografskog i urotničkog,<sup>49</sup> potvrđuje Držićevu

---

<sup>46</sup> Simbolično to pokazuje motiv brade koja je kao apsolutni muški atribut zrelosti “u predodžbama renesansnih ljudi isključivala razuzdanost, nasladu, lijenost, samoljubivost i lakomislenost, a dovodila je u korelaciju s muževnošću, snagom, dopadljivošću, samopouzdanjem, dominantnošću, hrabrošću, slobodom i zdravljem”, što se u *Noveli* razvija od identifikacije (Dživo govori Stancu da je nekad i on bio *bradat*) do kulminacije (odsijecanja brade), a i s urotničkim pismima povezuje ih Držićeva kvalifikacija sudionika ranjavanja kao *golobradih* mladića (Stojan 2007: 196–206). Franić Tomić piše: “u Držićevoj pokladnoj igri starac koji bi trebao simbolizirati Vlast i Sud u jednoj alegorijskoj dubravi, u historijskom Dubrovniku biva obrijan, svrgnut i prevaren od mladih vlastelina” (usp. Franić Tomić 2012: 134).

<sup>47</sup> O paradoksu subverzije na primjerima Gluckmana i Turnera usp. Burke (1991: 161).

<sup>48</sup> Prema Fischer-Lichte (2010: 9).

<sup>49</sup> Usp. interpretaciju Jeličića (1961: 126–190, 214–242) o Držićevim *pojmovnim sarkofazima* i sačuvanom integritetu *pod maskom feganja*.

zaokupljenost pisanjem kao načinom djelovanja. No karakter subverzije (subverzivnog podteksta), koji povezuje *Novelu od Stanca* s urotničkim pismima,<sup>50</sup> problematizira ideološku konotiranost renesansnih fikcionalnih i nefikcionalnih tekstova više nego što upućuje na mogućnost izravnog djelovanja. Jer ista je socijalna matrica onemogućila urotu<sup>51</sup> i omogućila komediju. Čak i tako kanalizirana inverzija pogoduje liminalnim stanjima i umnožava pragove estetskog i ne-estetskog iskustva – na što je barem djelomično nastojao uputiti ovaj rad.

## NAVEDENA LITERATURA I IZVORI

- Artaud, Antonin. 2000. *Kazalište i njegov dvojniki*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskog kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Batušić, Nikola. 1991. *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Batušić, Nikola. 1995. *Trajnost tradicije*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Bauman, Zygmunt. 2011. *Tekuća modernost*. Zagreb: Pelago.
- Benčić, Živa i Dunja Fališevac, ur. 2006. *Čovjek / prostor / vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*. Zagreb: Disput.
- Biti, Vladimir. 2000. *Strano tijelo pri/povijesti. Etičko-politička granica identiteta*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Bonifačić-Rožin, Nikola. 1963. *Narodne drame, poslovice i zagonetke*. [Pet stoljeća hrvatske književnosti, 27]. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Što znači govoriti. Ekonomija jezičnih razmjena*. Zagreb: Naprijed.
- Burckhardt, Jacob. 1997. *Kultura renesanse u Italiji*. Zagreb: Prosvjeta.
- Burke, Peter. 1991. *Junaci, nitkovi i lude. Narodna kultura predindustrijske Evrope*. Zagreb: Školska knjiga.
- Butler, Judith. 2000. *Nevolje s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Carlson, Marvin. 1996. *Kazališne teorije, 1. Povijesni i kritički pregled od antike do 18. stoljeća*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Curtius, Ernst Robert. 1971. *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Čale Feldman, Lada. 1997. *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD, Matica hrvatska.

---

<sup>50</sup> O *rehabilitaciji* urotničkih pisama od *kuriozuma do manifesta* te njihovoj povezanosti s Držićevim dramskim opusom usp. *Leksikon Marina Držića* (2009: 843–846).

<sup>51</sup> Usp. bilješku 3, prema Novak (2008: 148).

- Delumeau, Jean [Delimo, Žan]. 1986. *Greh i strah. Stvaranje osećanja krivice na Zapadu od XIV do XVIII veka*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, Dnevnik.
- Držić, Marin. 1987. *Djela*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Držić, Marin. 2008. *Novela od Stanca*. Zagreb: Profil.
- Duvignaud, Jean. 1978. *Sociologija pozorišta*. Beograd: Nolit.
- Eagleton, Terry. 2011. *Nevolje sa strancima. Etička studija*. Zagreb: Algoritam.
- Fališevac, Dunja. 2007. *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić.
- Fischer-Lichte, Erika. 2010. *Povijest drame. Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas, 1: Od antike do njemačke klasike*. Zagreb: Disput.
- Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb, Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske, Cankarjeva založba.
- Franičević, Marin, Franjo Švelec i Rafo Bogišić. 1974. *Od renesanse do prosvjetiteljstva*. [Povijest hrvatske književnosti, 3]. Zagreb: Liber, Mladost.
- Franičević, Marin. 1983. *Povijest hrvatske renesansne književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Franić Tomić, Viktorija. 2011. *Tko je bio Marin Držić*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Franić Tomić, Viktorija. 2012. "Marin Držić u Hektorovićeovom očištu i Nalješkovićeovom posredovanju". *Dani Hvarškoga kazališta* 38/1: 115–158.
- Freud, Sigmund. 2006. *Autobiografija*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Frye, Northrop. 1979. *Anatomija kritike. Četiri eseja*. Zagreb: Naprijed.
- Harris, Robin. 2006. *Povijest Dubrovnika*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Hobsbawm, Eric J. 1993. *Nacije i nacionalizam. Program, mit, stvarnost*. Zagreb: Novi Liber.
- Huizinga, Johan. 1991. *Jesen srednjeg vijeka*. Zagreb: Naprijed.
- Huizinga, Johan. 1992. *Homo ludens. O podrijetlu kulture u igri*. Zagreb: Naprijed.
- Ibersfeld, An. 1982. *Čitanje pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Jaus, Hans Robert. 1978. *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit.
- Jeličić, Živko. 1961. *Marin Držić Vidra*. Zagreb: Naprijed.
- Jolles, André. 1978. *Jednostavni oblici*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
- Jouvet, Louis. 1983. *Rastjelovljeni glumac*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Karahasan, Dževad, Slobodan Prosperov Novak i Luko Paljetak. 2008. *Triptih o Noveli od Stanca*. Dubrovnik: Dom Marina Držića.
- Kolumbić, Nikica. 1980. *Hrvatska književnost od humanizma do manirizma*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Kombol, Mihovil i Slobodan Prosperov Novak. 1992. *Hrvatska književnost do narodnog preporoda*. Zagreb: Školska knjiga.
- Lippmann, Walter. 1995. *Javno mnijenje*. Zagreb: Naprijed.
- Lozica, Ivan, ur. 1996. *Folklorno kazalište. Zapis i tekstovi*. [Stoljeća hrvatske književnosti]. Zagreb: Matica hrvatska

- Luhmann, Niklas. 1996. *Ljubav kao pasija. O kodiranju intimnosti*. Zagreb: Naklada MD.
- Marković, Zdenka. 1970. *Pjesnikinje starog Dubrovnika*. Zagreb: JAZU.
- Melchinger, Siegfried. 1989. *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Novak, Slobodan Prosperov. 1984. *Planeta Držić. Držić i rukopis vlasti*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Novak, Slobodan Prosperov. 1994. *Figure straha*. Zagreb: Durieux.
- Novak, Slobodan Prosperov. 2003. *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
- Novak, Slobodan Prosperov. 2008. *Vježbanje renesanse. Predavanja iz književnosti na Sveučilištu Yale*. Zagreb: Algoritam.
- Novak, Slobodan Prosperov i Josip Lisac. 1984. *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, 1. Split: Logos.
- Novak, Slobodan Prosperov, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija i Leo Rafolt, ur. 2009. *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Pateman, Carole. 2000. *Spolni ugovor*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Pelc, Milan. 2007. *Renesansa*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Rafolt, Leo. 2009. *Drugo lice drugosti*. Zagreb: Disput.
- Ravlić, Jakša, ur. 1969. *Zbornik radova o Marinu Držiću*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Schiffler, Ljerka. 1993. "Renesansa kao problem". *Prilozi* 37–38: 209–221.
- Schücking, Levin L. 2001. *Sociologija oblikovanja literarnog ukusa*. Zagreb: Dora Krupićeva.
- Souriau, Etienne [Surio, Etjen]. 1982. *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Beograd: Nolit.
- Squire, Susan. 2012. *Ne uzimam. Sporna povijest braka*. Zagreb: Algoritam.
- Stojan, Slavica. 2003. *Vjerenice i nevjernice. Žene u svakodnevici Dubrovnika (1600–1815)*. Zagreb, Dubrovnik: Prometej.
- Stojan, Slavica. 2007. *Slast tartare. Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*. Zagreb, Dubrovnik: HAZU Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
- Šporer, David, ur. 2007. *Poetika renesansne kulture. Novi historizam*. Zagreb: Disput.
- Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra. Ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: August Cesarec.
- Weinrich, Harald. 2005. *Lingvistika laži. Može li jezik sakriti misli?* Zagreb: Algoritam.
- Zuppa, Vjeran. 1995. *Uvod u dramatologiju*. Zagreb: Antibarbarus.
- Žmegač, Viktor. 1982. *Književnost i zbilja*. Zagreb: Školska knjiga.

## **The Experience of the Threshold in Držić's *Novela od Stanca* (The Dream of Stanac)**

### **SUMMARY**

This analysis of *Novela od Stanca* (The Dream of Stanac), the only comedy in verse by Marin Držić preserved in its entirety, examines the flexibility of the genre, the parallels between comedic discourse and the rhetoric of law, and Držić's focus on the most vulnerable sociopolitical aspects of city life. This focus reveals the ability of theatrical modes to encourage viewers to cross the threshold between aesthetic and non-aesthetic experience, and therefore also empower identity transformation. The subsuming of thresholds enabled by the Renaissance inversive carnival principle is also discussed in relation to the subversiveness that becomes explicit in the relationship between *Novela od Stanca* (The Dream of Stanac) and Držić's conspiratorial letters.

*Key words:*

Marin Držić, comedy, Renaissance, subversion