

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

III/2011

ПАСТОРАЛНО У МЕЛОДРАМАМА ЦОНА ПАЛМОТИЋА

Апстракт: У раду се посматрају и анализирају пасторални елементи у мелодрамама Цона Палмотића. Прати се колико се одржала пасторалност у његовим мелодрамама и да ли је она наслијеђена из ренесансних пасторала или из драмских дјела његових савременика. У хронолошки праћеним мелодрамама посматра се пасторални удио, с циљем да се уочи у којој мјери је присутан и да ли је све развијенији или у опадању.

Кључне ријечи: Цоно Палмотић, пасторала, пасторално, мелодрама.

У ренесансном Дубровнику постојала је богата позоришна традиција, драма је била присутна са готово свим њеним врстама (пасторала, фарса, ерудитна комедија). У дубровачкој књижевности, као и у осталим европским, нарочито је као драмски жанр била омиљена пасторала, која је и свој врхунац доживјела у периоду ренесансе. Развој драме довео је до појаве мелодраме у барокном периоду, поједини елементи из једног жанра пренесени су у нови, али преузети дијелови у новом жанру имају друкчију функцију. Музички дио, наслијеђен из ренесансних пасторалних драма, пастирских игара и еклога, за разлику од пасторале, у мелодрама је повезан са самом радњом. Музика у пасторали има само илустративну улогу и није повезана са текстом, док у мелодрама изражава осјећања која носе ријечи. У мелодрама су обједињени говорни текст, инструментална и вокална музика (у дубровачкој мелодрама књижевни текст је доминантнији у односу на музички). Учесници су увијек били љубавни парови, један или више њих, који су у реализацији своје љубави наилазили на тешкоће, а оне су одавале утисак да ће се све трагично завршити.

Романтичан и трагичан заплет у посљедњем тренутку, захваљујући неочекиваним преокретима, доводио је до срећног завршетка. Чак су историјској или митолошкој причи, која није имала срећан крај, писци мелодрама мијењали садржај. Сама радња, неочекиван расплет догађаја, пропраћен са много суза и јаким страсти, будили су у гледаоцима снажне емоције. Публика је такође уживала у музици и сцени раскошне борокне позорнице са богатим декором, који је тражио необичније реквизите. На сцени су се користила раличита техничка достигнућа, а њима су се постизали изузетни ефекти за фантастичне и необичне призоре (тло би се отварало и из њега су излазили подземни богови, одношене су уграбљене личности на небо, из воде би се појављивале богиње и виле, бродови и галије прелазили су преко позорнице). Најчешће су приказиване двије сцене: поморска (*marittima*) и пасторална сцена (*boschereccia*), а оне су, испуњене садржајем мелодрама, музиком, игром, двобојима, представљале право задовољство за барокну публику.¹

¹ О мелодрамама видјети: Д. Павловић, *Мелодрама и почеци опере у старом Дубровнику*, Зборник Филозофског факултета, II, Београд, 1952,

У првим деценијама 17. вијека мелодрама је у Дубровнику прошла дио развојног пута који се везује за Паскоја Примовића и Ивана Гундулића. Аутор прве дубровачке мелодраме *Еуридиче* (превод Ринучинијеве истоимене мелодраме), штампане у Венецији 1617. године, јесте Паскоје Примовић. До 1620. изведене су с велицијем славама и Гундулићеве мелодраме и мелодрамски балети (*Галатеа*, *Дијана*, *Армида*, *Посветилиште љувено*, *Прозерпина уграбљена*, *Черера*, *Клеопатра*, *Аријадна*, *Адон* и *Кораљка од Шира*).² Сачуване су *Аријадна*, *Прозерпина уграбљена од Плутона*, и мелодрамски балети *Дијана*, *Армида*. Након неколико година изведена је Гундулићева *Дубравка* (1628) и Палмотићева *Аталанта* (1629). Пун процват мелодрама доживљава четрдесетих и почетком педесетих година 17. вијека, а најзначајнији дубровачки писац мелодрама из тог периода јесте Џоно Палмотић.

Палмотић је као дјечак могао гледати *Еуридиче* Паскоја Примовића, као и све Гундулићеве мелодраме и балете, што је вјероватно утицало и на његово књижевно стваралаштво. *Еуридиче* је драма са митолошким садржајем, која је имала примјесе пасторалног, од учесника радње (хор пастира, хор вила), који пјевају у дубрави зеленој, позивају на танце, на пјесни придрага гдје / сјенца / бистрога код кладенца / с многоме љувезни сви се справите (127–129)³, апострофирају планинске виле, а сатире

стр. 243–254. S. Stipčević, *Evropski kontekst dubrovačke melodrame, Dubrovačke studije, Zbornik za udžbenike i nastavna sredstva*, Beograd, 2004, str. 247–262.

2 У посвети *Пјеснима покорнијем краља Давида*, Гундулић наводи своје драме, уз напомену да су на *очитијех мјестујех с велицијем славам приказивали (Djela Dživa Frana Gundulića, SPH, IX, JAZU, Zagreb, 1938, str. 330).*

3 Стихови из мелодраме *Еуридиче* наводе се према: W. Potthoff, *Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts*, Wilhelm Schmitz verlag in Gies-sen, 1975, str. 1–45.

позивају на игру, до самог пасторалног амбијента гдје се налази *Еуридика (По лијепој, јаох, зелени / гдино свако цвитје бива, / ко кладенац тај студени / тихо текућ свећ полива (302–305)*, уз допуну из дидаскалија да се виле враћају са студенца). Гундулићеву *Аријадну* карактерише одсуство пасторалности (осим једног примјера, *Тезеј се*, нпр. радује свом љубовању са *Аријадном сред лијепе зелени*), док је у *Прозерпини уграбљеној* више, потврђује је хор пастира (са именима из дубровачких пасторала *Радмио*, *Љубмир*), а и пасторални опис је присутнији (*славиц поје у дубрави, зеленим се пољем ресе, зелен цвитјем разлициме*, актери су сакривени иза дубја).

Ипак, Палмотић не слиједи у потпуности пасторалност Примовића и Гундулића, његови описи више су у складу са барокним начелима. Пасторалност својих савременика (осим *Дубравке*, о чијем ће се утицају писати касније) прати само амбијентом гдје се радња дешава.

Историчари књижевности су на основу великог броја рукописа и преписа успоставили низ од 17 Палмотићевих сценских дјела, већином са податком о години извођења. То су мелодраме: *Аталанта* (1629), *Павлимир* (1632), *Акиле* (1637), *Натјецанье Ајача и Улиса за оружје Акилово* (1639), *Елена уграбљена* (1640), *Даница* (1644), *Алчина* (1647), *Лавинија* (1648), *Цаптислава* (1652), *Испипиле* (1653), *Бисерница* (1653), *Армида* (недатирана), *Андромеда* (недатирана), *Дошастје од Енеје к Анкизу* (недатирана) и три кратке драмске сцене, за које се не зна када су написане и које су, како се претпоставља, могле бити балети *Гости града Дубровника*, *Глас* и *Коломбо*.

Палмотићеве мелодраме представљају, и због музике (пјевача, свирања, хорова), и позоришне технике, напредак у односу на раније дубровачке мелодраме. Изворе је тражио у античким књижевним и митолошким причама

(Аталанта, Акиле, Натјецање Ајача и Улиса за оружје Акилово, Елена уграбљена, Лавинија, Дошастје од Енее к Анкизу, Ипсипиле, Андромеда)⁴, у националној легенди (Павлимир), а писао је и мелодраме засноване на фабулама романтичних епизода из ренесансних епова, Ариостовог Бијесног Орланда (Даница, Алчина⁵, Цаптислава, Бисерница) и Тасовог Ослобођеног Јерусалима (Армида). Иако је италијанска мелодрама утицала на стваралаштво Џона Палмотића, он је у своје мелодраме унио доста личних ставова, патриотских, хришћанских, моралистичких, тако да су његове мелодраме, осим хедонистичког, имале и васпитни циљ. Представљајући, попут италијанских аутора, сцене *marittime* и *boschereccie*, уносио је и пасторалне елементе у своје мелодраме, нарочито приликом описа ових других, на почетку изражајније и под утицајем ренесансних и савремених писаца, а касније све мање, и то једино у опису природе, а када би се и појавили, представљали би њега као барокног писца који описује *locus amoenus*.

Према познатим подацима, *Аталанта* је најраније изведена Палмотићева мелодрама, која прерађује дио мита о Аталанти и њеним просцима. Аталанта је, желећи да остане чедна, надмудривала просце. Услов просцима да је ожене био је да буду бржи у трчању од ње, а уколико би били побијеђени, губили су живот. Хипомен је успио побиједити Аталанту уз помоћ три златне јабуке. Јабуке је бацао, а она би застајала да их узме. Ова митолошка прича о Аталанти испу-

њена је и пасторалним елементима. Пасторално чине амбијент гдје се радња дешава и пасторални свијет који носи пасторалне мотиве (пастири, сатири, виле). Са Аталантом, у жељи да је добије, такмичи се и сатир Вукдраг, а њега траже забринути синови.

У једном рукопису из 17. вијека пише да је *Аталанта* музичка пасторала коју је извела Дружина испразнијех 1629, а у препису с краја 18. вијека наведено је да је извор за драму узет из *Овидијевих књига*. Иван Броз је 1892. године издао ову Палмотићеву драму и у предговору, осим што је истакнуо чињеницу да је *Аталанта* настала годину дана после Гундулићеве *Дубравке*, жанровски је дефинисао као пастирску игру, затим прецизније одредио да је Палмотић користио Овидијеве *Метаморфозе* (X), да „многа мјеста озвањају ријечима и мислима Овидијевим“, те да се митолошка прича губила у дијеловима, који су добро познати из дубровачке пастирске игре. Закључује да се са њом завршава и дубровачка пастирска игра.⁶ И касније се у литератури истицало да Палмотићева *Аталанта* „веома опомиње на *Дубравку*“, те да је Гундулићево дјело послужило као узор Палмотићу многим елементима, између осталог пасторалном формом, композицијом, амбијенталном ведрином. Све се потврђује примјерима: Аталанта, којом су сви одушевљени, налази се у дубрави, попут *Дубравке*. И њу хоће да освоји сатир Вукдраг, који има дивну *свируку*, а чађу намазао косу да би изгледао млађе, а сцена у којој разговарају сатир Дивјак и Вукдраг подсјећа на сцену из *Дубравке* у којој разговарају сатир Дивјак и Горштак, као и само алегорично приказивање *Дубровника* у оба дјела.⁷ У новије

4 S. Stipčević, *Mitološke teme u dubrovačkoj melodrami, Evropski kontekst dubrovačke melodrame*, str. 313–323.

5 За *Алчину* је утврђено да се Палмотић, осим на Ариостов еп, много више ослонио на италијанског пјесника Фулвија Тестиа и његово дјело *L'isola di Alcina* (штампано 1636), а пролог и хорови његов су независни додатак. Видјети: П. Колендић, *Палмотићева Алчина*, Књижевни југ, I, II, 1918, стр. 300–304.

6 I. Broz, *Djela Gjona Gjora Palmotića*, SPH XIX, Zagreb, 1892, стр. 42–43. Стихови из *Аталанте* наводе се према овом издању.

7 B. Drechsler, *Palmotićeve „Atalanta” i „Pavlimir”*, *Nastavni vjesnik*, 1907, XV, стр. 481–489.

вријеме прецизније и свеобухватније се писало о овој Палмотићевој драми, гдје се није само посматрала као пастирска драма. Примичењено је да *Аталанта* није била у тој мјери пастирска драма, јер се у њој преплео типично мелодрамски митолошки сиже, који је чинио окосницу радње, са ликовима из пастирског свијета, тј. да су учесници заплета били Аталанта и Хипомен, Палада и Нептун, пастири и сатири који су носили народна имена уобичајена у дубровачким пастирским драмама, судије, хорови пастира и вила. Закључено је да је облик у коме је *Аталанта* написана показивао да је Палмотић слиједио од почетка основну линију модерне, нове драме – мелодраме, али да је, дивећи се Гундулићу, мелодрамску митолошку материју сјединио са пасторалом.⁸

Како је вријеме када је Палмотић писао ову драму вријеме велике популарности Гундулићеве *Дубравке*, и ако се узму у обзир раније анализе, неоспорно је да је *Аталанта* написана под тим утицајем, међутим, примјетан је утицај и ранијих ренесансних пасторала. Пасторални елементи пренесени из ренесансних пасторала огледају се у мјесту вршења радње, учесницима радње, као и стереотипним мотивима (заљубљивање у лијепу вилу, без обзира на године, одговарање од покушаја освајања виле, патња због неуслушене љубави).

Радња се у *Аталанти* одвија у пасторалном амбијенту, што се сазнаје већ од пролога (који говори Аполо и који каже да *сходи ове лијепе до дубраве*), преко разговора пастира у *лијепој дубрави*. И сатир Вукдраг потврђује да је у дубрави, а његов син Мркоје, тражећи га, каже да је обишао све ливаде. И Аталанта апострофирала ливаде да процвјетају ситним цвијећем (1097–1100), а Траторко је заспао испод зеленог бора, препри-

чавајући осталим пастирима како је био свједок необичног догађаја:

*кад ето с небеса у јасној ведрини
сунчана уреса свјетлос се учини,
дубрава сва сину и око ње лузи они* (1277–1279).

Сам крај драме осликава пасторални амбијент, који испуњава свеукупна радост на крају, када се из пјесме и хора сазнаје да се сви веселе на зеленој ливади.

Сатире, митолошка бића, демоне шума, полуљудског, полуживотињског изгледа, симбол похоте који обично изазивају неслогу у ренесансним пасторалама, у овој мелодрама не карактеришу ти традиционални елементи. Њихов лик и понашање су стилизовани и да није наглашено да су сатири, прије би се помислило да разговарају два пастира. Разговор Вукдрага и Дивјака више подсећа на разговоре заљубљених и трезвених пастира из ренесансних пасторала него на сцену из *Дубравке*, како је раније истицано. Сатири у *Дубравци* су непријатни у разговору, обраћају се један другом са *свињо, губава жабо, змијо љута*, док је Дивјак забринут за Вукдрага, чак и када каже:

*Ја видим, што је веће: да теби на свијети
Остало јес веће прем мало памети* (449–450)

више је љут на њега него што га жели вријеђати. Уосталом, он је тај који саопштава срећну вијест забринутим Вукдраговим синовима да су у заблуди и да им је отац жив.

Појава Вукдрага у другој сцени првог чина, када се сазнаје да се стари сатир заљубио у Аталанту и која говори о моћи љубави, типична је за пасторале у којима се, без обзира на године или изглед, сви заљубљују у виле. И његово хвалисање брзином, свирачким умјећем, снагом, љепотом, и поред тога што има много година, није ново. Као и у ренесансним пасторалама – када трез-

8 З. Бојовић, *Цоно Палмотић, Избор из дела* (предговор), Просвета, Београд, 1999, стр. 34–36.

вени пастир одговара заљубљеног пријатеља од узалудне љубави, у *Аталанти* сатир Дивјак одговара Вукдрага. И у овом разговору понављају се стари аргументи трезвеног да ће се заљубљеном ругати, али је нова одбрана заљубљеног, који увредљиво каже свом пријатељу нека савјетује млађе. Интересантно је да се раније само пријетило изругивањем⁹, док се у овој драми реализовало исмијавање, од изгледа (да се куф бијели у црног гаврана претворио, алузија на потамњивање Вукдрагове сиједи косе), његове немоћи (њему живот доста плати, / да истуче старе кости (741–742)), до крајњег понижавања, чак га из сажаљења нису ни осудили. И у ренесансним пасторалама појављивао се рурални свијет који осуђују заљубљивање,¹⁰ а у *Аталанти* Вукдрагов син Мркоје нема разумијевање за поступке свога оца, он тражи задовољство у другим стварима, њему је драже да се добро наједе и напије.

Након митолошке теме, Палмотић је потражио инспирацију у домаћој легенди, а *Павлимир* је прва дубровачка мелодрама заснована на словенској легенди о Павлимиру, оснивачу Дубровника. У мелодрамаи, у којој има и пасторалних елемената, приказан је Павлимир, који је прихватио позив да се врати у словенске земље (ретроспективно се сазнаје да је прогнани словенски краљ Радослав бјежао од сина Часлава и дошао у Рим – из брака са Римљанком добио је Петрислава, а овај сина Павлимира). Када је Павлимир био близу словенске обале Јадрана, бура га је натјерала да се искрца у луци Груж. У литератури се, осим везе са Гундулићевом *Дубравком* и Вергилијевом *Енеидом*, Павлимир дово-

дио и у везу са Гундулићевим *Османом*.¹¹ Злата Бојовић је примјетила да се у *Павлимиру* препознаје Палмотићево сјећање на *Дубравку* (Дубрава се јавља као алегоријска слика Дубровника, у пастирској Дубрави је много лијепих дјевојака, дочаравање атмосфере при прослављању светковине, помен старих словенских божанстава Долерија, Хоје и Лера, те игре које су се изводиле на већ традиционалан начин (морешка, *танача*)).¹² Све ове елементе Палмотић је преузео из *Дубравке*, а мало шта из ренесансних пасторала, осим што би се алегорија Дубровника могла повезати са ранијим драмама. Дубрава је алегорична слика Дубровника:

кијем ова дубрава
свјетља је над све ине
словинскијех држава
крај ове крајине (1189–1192).

Алегоризујући Дубровник, Палмотић се није само ослонио на Гундулића. Познато је да су и дубровачки писци пастирских игара и пасторала користили сваку прилику да истакну свој град и све оно што га је чинило другачијим и посебним (Ветрановић у *Ловцу и вили* и *Историји од Дијане*, а Наљешковић је у *Комедији III* јасно нагласио алегорију Дубровника).

Пасторално у другој Палмотићевој мелодрамаи потврђује појава Павлимира, који наговјештава да из дубраве иде скуп пастира, а он се крије иза дрвета да чује шта говоре (605–612). Пасторално је интонирана и *Дубравкова* пјесма, у којој говори да ће се скупити виле раштркане по дубрави и доћи са различитим цвијећем да се слави Иларово име. На крају трећег чина пјесме вила доносе дио пасторалне атмосфере. Славећи Илара, износе слику прије него што их је спасао, и након спасења, раније су ливаде биле без воћке, а ниједна вила није

⁹ У еклоги *Радмио и Љубмир* Џора Држића пастир Радмио одговара свог пријатеља Љубмира од узалудног трагања за вилом, аргументом да градске виле нису за пастире, већ им се ругају.

¹⁰ Радмио из еклоге *Радмио и Љубмир* Џора Држића, Радат из Држићеве *Тирене*, Радат из Сасинове *Флоре*.

¹¹ В. Drechsler, *Наведено дјело*, стр. 561–573.

¹² З. Бојовић, *Наведено дјело*, стр. 41–42.

могла са вијенцем пастиру свједочити своју љубав. Сада је то *locus amoenus*:

*Поносито сада свуди
воће расте, цвијетје зене,
и раскошној у разблуди
ливаде се све зелене,
лијепе виле све слободне
с бијелом зором заједно устају,
с дразијем својјем вијенце угодне
у разблуди тер справљају.*¹³ (957–964)

у њему поред кладенца пастири и виле изводе *танчац* и пјевају пјесме. Атмосфера је иста као из ренесансних пасторала, али сâм опис воћа које расте, цвијећа које зене, у *раскошној разблуди*, лијепих вила док устају и са *дразијем својјем у разблуди* праве вијенце, карактерише друкчији, барокни стил приликом описивања, а он доноси дозу сензуалности.

Ритмичке игре, плес, *танчац*, те стилизована игра, морешка, карактеристика и ренесансне пасторале, јавља се у Палмотићевим драмама, између осталих и у *Павлимиру*, на крају чина или сцене, што потврђују дидаскалије „оди се чини морешка с луци и стријелама“, „оди се изводи таначац“. Ове ритмичке игре савршено су се уколопиле у нови жанр, доприносећи већој живости радње.

Палмотић је изворе тражио и античкој митологији и књижевности, а *Акиле* је прва мелодрама која је у потпуности заснована на овим изворима. У њој је обрађен дио мита о тројанском јунаку Ахилу, о посљедњим данима

¹³ Мелодраме: *Павлимир, Акиле, Натјецање Ајача и Улисе за оружје Акилово, Елене уграбљена и Даница* објавио је Армин Павић, *Djela Gjona Gjoga Palmotića*, dio I, SPH XII, JAZU, Zagreb, 1882. Исти аутор објавио је мелодраме: *Алчина, Лавинија, Цаптислава, Инсипиле, Бисерница, Армида, Дошастје од Енее к Анкизу у Djela Gjona Gjoga Palmotića*, dio II, SPH XIII, JAZU, Zagreb, 1883. Ауторство мелодраме *Андромеда* утврдио је и објавио Петар Колендић, *Једна српска мелодрама о Андромеди*, САН, Посебна издања књ. CCLXXIV, Београд, 1957.

његовог боравка на Скиру. Да би избјегла његову смрт, мајка га је оставила код краља Ликоменда да буде са његовим кћеркама. Ахил се заљубио у његову кћерку Дејдамију. Одисеј и Диомед пронашли су и лукавством открили Ахила на острву, јер се по пророчанству Троја није могла освојити без овог грчког јунака.

Пасторалност у овој драми обезбјеђује амбијент, тако је Палмотић Ахилеја, Дејдамију са сестрама и дворкињама смјестио у пасторални амбијент. То потврђује позив дворкињице да сви заједно изведу *танац*, што подсјећа на пасторале (вођење *танца* на зеленој ливади):

*О дружице ме љубјене
овди заман што стојимо?
Врх равнице сеј зелене
мили танац изведимо.
Нитко овди не проходи,
ко нас може упазити,
у весељу и слободи
танац ћемо моћ водити.* (492–500)

а у тој истој пасторалној атмосфери скрива се Кирон (у експлицитним дидаскалијама наглашава се да је иза дуба):

*Густо китје дубја овога
сакрићеме њих очима,
а у дубрави није никога,
ки ме указат може њима.* (505–508)

Пасторални описи нису развијени. Први и нема неке посебности, вођење *танца* на зеленој ливади типична је сцена из ренесансних пасторала. Други опис се издваја синтагмом *густо китје*, која се у пасторали 16. вијекане појављује, па се и овим дијелом описа Палмотић уклапа у барокни период.

Мелодрама садржи и једну пасторалну реминисценцију на Дијану, богињу лова, чест лик у пасторалама. Хадум, који чува краљеве кћери, објашњава краљу да *Тетина кћи гиздава* воли често да лута:

знаш да она у слободи,
ко дружица Дијанина,
често и сама на двор ходи
звијери тјерат од планина. (1463–1466)

У каснијим Палмотићевим мелодрамама удио пасторалности је све мањи, у већини и не постоји (*Даница*, *Цаптслава*, *Бисерница*), док је у осталим, ако се и појави, незнатан. У мелодрамама *Дошастје од Енеје к Анкизу* пасторалне реминисценције се везују за опис природе (*разлико пољем цвитје* (930)), пјесме скупа, у дубрави се изводе танчци при бистрој води, а *жубором поје / славици весели / на китој јели* (650–655). Овај опис је комбинација описа природе из ренесансних пасторала и барокног стила (*кита јела*), те се уклапа у претходне из Палмотићевих мелодрама.

У *Елени уграбљеној* на само једном мјесту постоји дио који подсећа на пасторалне описе (иако пролог говори Купидо, и истиче снагу љубави, не може се у овој драми довести у везу са ренесансним пасторалама, овдје је у функцији новог, барокног осјећања, криви се жена, чак и властита мајка, јер је поткупљена златном јабуком). Парид говори да га је отхранио пастир *посред гора и ливада*, а затим описује гору *Иду* као скривено мјесто *густом китом густичјех бора / одјевено и повито* (223–224). *Танчац* који изводе Еленине дворкињице на почетку трећег чина подсећа на сличне који су се изводили у пасторалама.

Мелодрама о „опасној виленици“ Алчини, која користи своје натприродне моћи, осваја Руђера и узима га од Брадаманте, те људе преображава у разна обличја, садржи пасторалност. Тако Алчина говори Руђеру о обостраној вјерности, а то се преноси и на цијелу природу, гдје је љубав постојана:

*Ти погледе твоје стери
у дубраве сеј зелене,*

*гди од тисућу птица и звијери
ледат игре мож' љувене* (417–420)

Мелиса ће, описујући амбијент, рећи да није природни,¹⁴ већ да га је таквим учинила виленица, а тај опис има све елементе пасторалног амбијента:

*Ливаде ове нарешене
разликога китјем цвијетја,
врху којијех сва час зене
раскошнога прималјетја;
...
ово дубје, гдје вјетрици
блази пршат не пристају,
и медени свуд славици
под њим пјесни све складају.* (583–586; 591–594)

Овај опис такође карактерише барокно у описивању, а у овој драми у функцији је реализовања необичности драмске радње, јер у њој се све преображава, и људи и природа. И дијелови у мелодрамама *Исплипиле*, који подсећају на пасторалу, од учесника у радњи (*Венера*, *Купидон*) до извођења *танца*, па и *саме морешке с мачима*, више су се уклопили у нови жанр него што би се могли посматрати као пасторални елементи, док је у *Лавинији* присутна само позната митолошко-пасторална акција Венере и Купида, па Лавинија објашњава како је Венера наговорила Купида да њу погоди стријелом, да умире од љубави за Енејом.

Међу недатиране Палмотићеве мелодраме спадају *Армида*, *Андромеда* и *Дошастје од Енеје к Анкизу*. Пасторални елементи прочитати су само у *Армиди*,¹⁵ тако већ у њеном прологу *Срећа* описује зачарано острво (иначе, митска слика раја), у којем *Армида* љубује са *Риналдом*, као *перивој* са свим чудесима, *дубје*, *цвијетје*, *трава*, гдје пјевају славуји (80

¹⁴ S. Stipčević, *Začarano ostrvo u Palmotićevoj baroknom pozorištu*, Dubrovačke studije, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2004, str. 327–347.

¹⁵ Ни три кратка драмска дјела: *Гости града Дубровника*, *Глас* и *Коломбо*, за која се не зна када су изведена, не садрже пасторалне елементе.

и даље). Ни Убалдов опис се не разликује од описа Среће:

*Бистријех вода! Драга цвијећа!
Китна дубја! Лијепијех трава!
Гиздавога примаљећа!
Овди мир је вас и слава! (421–424)*

Овај зачарани пасторални простор најживљи је од сличних описа у осталим Палмотићевим мелодрамама. И пјесме које се пјевају о животној радости и љубави и *изводе танци* такође су дио пасторалне атмосфере. Како није познато када је изведена, историчари књижевности је смјештају међу ране Палмотићеве мелодраме, а можда може послужити и овај живљи пасторални опис тој претпоставци, с обзиром на то да је пасторални удио у каснијим мелодрамама све мањи.

Обрађујући и прерађујући митолошку, псеудоисторијску и романтичну грађу, тражећи изворе у ренесансним ауторима, италијанским еповима, античким митолошким и књижевним дјелима или домаћој легенди, Палмотић је својим мелодрамама обиљежио дубровачку барокну књижевност. Пасторалност у незнатној мјери даје боју његовим мелодрамама, а доприноси живости само сцене. Уносећи је, Палмотић је више рачунао на визуелни ефекат. Може се претпоставити да је већ дугогодишње искуство помогло да пасторалне сцене буду добро и живо представљене, и да су гледаоцима употпуњавале угођај приликом гледања. Са литерарне стране, пасторалне сцене не карактерише нарочита посебност. Пасторални описи ријетки су и неразвијени. Уколико се прате хронолошки, може се закључити да је пасторални дио након *Амаланте* у видном опадању, што потврђује да је сâм Палмотић на почетку био несигуран. Као почетник, тражио је ослонац, писао је под утицајем ранијих и савремених писаца, па та пасторалност представља неку комбинацију елемена-

та ренесансне пасторале, утицаја савременика и властите оригиналности, која се огледа у дијеловима појединих описа. Послије се све више ослобађа и пише потпуно у складу са бароком.

Литература

1. Бојовић, Злата (1999), *Цоно Палмотић, Избор из дела* (предговор), Београд: Просвета.
2. Broz, Ivan (1892), *Djela Gjona Gjora Palmotića*, Zagreb: SPH XIX.
3. *Djela Dživa Frana Gundulića* (1938), Zagreb: SPH IX, JAZU.
4. Drechsler, B. (1907), „Palmotićeve *Atalanta i Pavlimir*”, *Nastavni vjesnik*, XV.
5. Колендић, Петар (1918), „Палмотићева *Алчина*“, *Књижевни југ*, I, II.
6. Колендић, Петар (1957), *Једна српска мелодрама о Андромеди*, Београд: САН, Посебна издања књ. CCLXXIV.
7. Letić, Branko (1977), „*Narodna tradicija u delu Džona Palmotića, dubrovačkog pesnika XVII veka, Sarajevo*“, *Godišnjak Odjeljenja za književnost Instituta za jezik i književnost u Sarajevu*, VII.
8. Letić, Branko (1982), *Rodoljublje u dubrovačkoj književnosti XVII veka*, Sarajevo.
9. Pavić, Armin (1882), *Djela Gjona Gjora Palmotića* (dio I), Zagreb: SPH XII, JAZU.
10. Pavić, Armin (1883), *Djela Gjona Gjora Palmotića* (dio II), Zagreb: SPH XIII, JAZU.
11. Павловић, Драгољуб (1952), *Мелодрама и почеци опере у старом Дубровнику*, Београд: Зборник Филозофског факултета, II.
12. Potthoff, Wilfried (1975), *Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts*, Giessen: Wilhelm Schmitz verlag in Giessen.
13. Stipčević, Svetlana (2004), *Evropski kontekst dubrovačke melodrame, Dubrovačke studije*, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

14. Stipčević, Svetlana (2004), *Mitološke teme u dubrovačkoj melodrami*, Dubrovačke studije, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
15. Stipčević, Svetlana (2004), „Zaćarano ostrvo” u *Palmotićevo* baroknom pozorištu, *Dubrovačke studije*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

THE PASTORAL IN DŽONO PALMOTIĆ'S MELODRAMAS

Summary

Melodrama in Dubrovnik experiences its full blossom between the early forties and mid fifties of the 17th century, during which time Džono Palmotić is the most prominent Dubrovnik writer of melodrama. Palmotić marked the Baroque literature of Dubrovnik with his melodrama by editing and adapting mythological, pseudo-historical and romantic material. He searched for sources amongst the Renaissance authors, Italian epic poems, antic mythological and literary works as well as domestic legends. He also introduced pastoral elements in his melodrama, descriptions of which are often scarce and underdeveloped. Following them chronologically, one can come to a conclusion that the pastoral in his melodrama visibly declined after the first, which serves as a confirmation of Palmotić's initial insecurity with pastoral. Being himself a novice, he looked for support and was writing under the influence of both former and contemporary writers. Therefore, his pastoral represents a combination of elements of the Renaissance pastoral, contemporary influence and his own originality reflected in certain parts of his descriptions.

arezina.mirjana@gmail.com