

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stariju hrvatsku književnost

Zagreb, 26. veljače 2014.

**PASTORALA KAO DRAMSKI ŽANR U DUBROVAČKOJ
RENESANSNOJ KNJIŽEVNOSTI**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS bodova

Mentor:

Dr. sc. Dunja Fališevac, red. prof.

Student:

Ana Jelić

SADRŽAJ

SADRŽAJ	1
1. UVOD	2
2. PASTORALA / PASTIRSKA IGRA / PASTIRSKA DRAMA.....	3
3. DRAMSKI ŽIVOT DUBROVNIKA U 15. i 16. STOLJEĆU.....	5
4. HRVATSKA PASTIRSKA DRAMA	6
5. POČETAK PASTIRSKE DRAME U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI.....	7
5.1 dramski potencijal <i>Radmila i Ljubmira</i>	9
6. MAVRO VETRANOVIĆ (1482.-1576.).....	12
6.1 <i>ISTORIJA OD DIJANE</i>	13
6.2 <i>LOVAC I VILA</i>	14
7. NALJEŠKOVIĆEV PASTORALNI SVIJET U ČETIRIMA KOMEDIJAMA	16
8. NAJPLODNIJI RENESANSNI PISAC PASTORALA - Marin Držić	19
8.1 <i>TIRENA</i>	20
8.2 <i>VENERE I ADON</i>	25
8.3 <i>GRIŽULA / PLAKIR</i>	28
8.3.1 problem žanrovskog određenja <i>Grižule</i>	33
8.4 PROLOZI DRŽIĆEVIH PASTORALA	35
9. POSLJEDNJI RENESANSNI PISAC PASTORALA - Antun Sasin	40
10. PRIJEVODI I PRERADE TALIJANSKIH PASTORALA.....	42
11. ZAKLJUČAK	44
SAŽETAK.....	46
POPIS LITERATURE	47

1. UVOD

Pojam pastoralnog podrazumijeva nešto idilično, odnosi se na idiličan pejzaž, pastirsko arkadijsko okruženje, veže se uz pastirski život i život u skladu s prirodom, a svojstven je mnogim žanrovima (idilama, eklogama, pastirskim dramama, lirici). Taj idiličan krajolik bogat prirodnim ljepotama u kojem vlada vječno proljeće, prostor udaljen od urbane sredine/ grada jest prostor arkadije. Bijeg iz urbanog civiliziranog prostora u prostor prirode, svojevrsne arkadije u potrazi za srećom, obilježje je pastirske drame, a do izražaja će doći u dubrovačkim renesansnim pastirskim dramama. U dubrovačkoj renesansnoj pastorali likovi odlaze u prostor dubrave kako bi u njoj pronašli utočište, ostvarili svoju sreću i ideale, stoga dubrava podsjeća na utopiju - idealnu zemlju ili zajednicu u kojoj vladaju blagostanje i sreća te savršeni društveni odnosi, mjesto gdje se uživa mir i spokojstvo. Bijeg nekog lika s frustrirajućeg mjesta u potrazi za utočištem i osobnom srećom nalazimo u svim dubrovačkim renesansnim pastoralama od pastirske ekloge *Radmio i Ljubmir* Džore Držića, preko Vetranovićevih i Držićevih pastoralata, do prijevoda i prerada talijanskih pastoralata *Aminte* i *Vjernoga pastijera*. U pastoralama pastiri i vlasi traže sreću u idiličnom prostoru netaknute prirode. Tako pastir Ljubmir Džore Držića po planinama tragajući za vilom traži ljubavnu sreću, ali kraj ostaje otvoren pa ne znamo je li sreću ostvario dok su u Držićevoj *Tireni* pastiri ostvarili svoje ideale dobivši vile kao svoje družice, a u *Veneri i Adonu* sreća je također realizirana. No, to neće biti slučaj u još jednoj njegovoj pastorali - *Grižuli*. Njeni likovi ne bježe u arkadijski prostor, nego prostor pustinje, a cilj im nije potraga za ljubavi, već bijeg od lošeg života u gradskoj sredini čime se aludira na onodobne društvene odnose u Dubrovniku. Osim pastira u Držićevim pastoralama u idiličan krajolik dubrave iz prostora seoskog svijeta dolaze vlasii, ali ne kako bi pronašli vječnu idealiziranu ljubav, već oni žude za tjelesnom ljubavi.

Pastoralata je kao dramski i književni žanr doživljavala u nekoliko navrata sjajne procvate, stoga zauzima ugledno mjesto u općem razvoju književnosti kako u europskoj, tako i u hrvatskoj književnosti. Donosim pregled jednog književnog žanra u dubrovačkoj renesansnoj književnosti, osnovne etape njegova razvoja od pastoralne ekloge do prijevoda i prerada. U radu ću se baviti strukturnim i žanrovskim obilježjima pastoralata Džore Držića (*Radmio i Ljubmir*), Mavra Vetranovića (*Istorija od Dijane, Lovac i vila*), Nikole Nalješkovića (*Komedija I., Komedija II., Komedija III., Komedija IV.*), Marina Držića (*Tirena, Venere i*

Adon, Grižula), Antuna Sasina (*Flora, Filide*) te prijevodima Dominka Zlatarića (*Ljubmir*), Savka Gučetića Bendeviševića (*Raklica*) i Frana Lukarevića Burine (*Vjerni pastijer*). Pastoralna se kao zasebna književna vrsta učvrstila u hrvatskoj historiografiji, struktura je dugog trajanja jer je stoljećima živjela kao specifična pojava, stoga postoji valjan razlog za njeno proučavanje.

2. PASTORALA / PASTIRSKA IGRA / PASTIRSKA DRAMA

Pastoralna ili pastirska igra dramski je oblik nastao u Italiji u 16. stoljeću. Radnja inspirirana idiličnošću života pastira opisuje život u skladu s prirodom, a javljaju se i mitološki likovi i likovi satira. Konvencionalni mitološko-pastoralni svijet tematizira ljubav pastira prema vili (nimfi), jezgru čini razgovor pastira, a kao tipični motivi javljaju se: iznenadni susret pastira s vilom, očaranost njenom ljepotom, vilin bijeg, boj suparnika i potraga za vilom. U toj potrazi vila postaje objektom žudnje. Pastoralni prostor je idilična arkadija, idealan krajolik bogat prirodnim ljepotama gdje vlada vječno proljeće, sreća i ljubav, prostor udaljen od gradske vreve i svih nedaća koje donosi urbani život (usp. Fališevac 2009: 27). Arkadijski prostor je mitski prostor čovjekove sreće i utopijskog prostora idealne društvene zajednice. Središnje mjesto pastoralnog prostora predstavlja kladenac, tj. izvor vode (*locus amoenus*) na kojem se susreću prirodno i natprirodno (zemaljski i mitološki svjetovi), a cilj jest da se na njemu ostvari i realizira ljubav.

Pastoralna temelj nalazi u antičkoj književnosti. Tematski se naslanja na dugu tradiciju bukoličko-idiličke književnosti koja seže sve do grčkog pjesnika Teokrita. Teokrit (o. 310. - o. 245. pr. Kr.) se smatra kanonizatorom idilične/ arkadijske književnosti. Bio je pristaša malih lirskih oblika, a u svojim *Idilama*, pastirskim i bukolskim pjesmama u monološkom ili dijaloškom obliku, daje lirske opise života pastira i slike prizora iz prirode. Od trideset idila koliko ih Teokrit piše, desetak ih je bukoličkog sadržaja u kojima opisuje priprosti pastirski svijet gdje se pastiri nadmeću u pjevanju, sviranju i igrama te se jadaju jedan drugome.

Po uzoru na Teokrita rimski pjesnik Vergilije (70.-19. pr. Kr.) spjevao je svoje *Bukolike*, poznate i kao Vergilijeve ekloge, gdje je s izraženom alegoričnošću opisan pastirski svijet koji nije teokritovski priprost, već ima oznake učenosti i uglađenosti. Njegovi pastiri nisu više priprosti, već postaju obrazovani, a Vergilije u idiličan svijet unosi i elemente suvremene

svakodnevice, tj. na skriveni način u djelo unosi političke probleme i kontroverze ondašnjice. Ta inovacija bila je odlučujuća za kasniji razvoj pastoralne poezije omogućivši alegoričnost žanra. Vergilije je prvi bukolsko pjesništvo upotrijebio kao sredstvo za moralnu kritiku suvremenog društva. Pastoralno pjesništvo javlja se i u srednjem vijeku, u humanističkoj poeziji i renesansi. Procvat pastoralnog žanra u renesansi najavljen je slavnim trolistom talijanskog 14. stoljeća: Francescom Petrarcom (1304.-1374.) koji piše ekloge pod nazivom *Bucolicum carmen*, Danteom Alighierijem (1256.-1321.) koji piše dvije latinske ekloge (*Egloghe*) i Giovannijem Boccacciom (1313.-1375.) koji piše šesnaest ekloga pod nazivom *Eclogae*. Djela navedenih autora bila su recitirana, međutim nisu bila namijenjena scenskom izvođenju, stoga govorimo o nescenskim eklogama koje spadaju u lirski žanr. Iz takvih se pastirskih razgovora razvijaju kompleksniji i razvijeniji dramski oblici.

Pastorala dramski oblik dobiva krajem 15. stoljeća kada nastaju scenske ekloge. Postanak i razvoj scenskih ekloga pripisuje se 70-im i 80-im godinama 15. stoljeća. Začetkom pastoralnog teatra smatra se djelo talijanskog pjesnika Angela Ambrogina Poliziana (1454.-1494.) *Favola d'Orfeo* (izvedeno 1471. godine). Nakon Poliziana Jacopo Sannazaro (1481.-1486.) piše *Arkadiju* (1485. godine), pastirski roman pisan u prozi i stihu u kojem je prikazan sretan i idiličan pastirski život u prirodi, netaknutoj civilizacijom i nedaćama urbanog života (usp. Fališevac 2009: 28). Iz ovih početaka razvila se prava pastirska igra u Italiji čiji je sadržaj postao složeniji, a u idiličan krajolik ulaze zabavni i satirički elementi. U početku su pastirske igre bile sasvim jednostavne, bez podjele na činove, a kasnije dobivaju odlike cjelovitog teatarskog djela (imaju najmanje tri čina, velik broj likova i razvijenu radnju). Među mnogim renesansnim pastoralnim dramama u Italiji koja su utjecala na razvoj pastore u ostalim europskim književnostima ističu se *Egle* Giralda Chinthija (1545.), *Il sacrificio* Agostina de Beccarija (1554.) i *Aretusa* Alberta de Lollija (1563). Talijanska pastirska drama razvila se do svog konačnog oblika u drugoj polovini 16. stoljeća o čemu svjedoče dvije često prevedene i imitirane pastore: *Aminta* (1573.) Tarquata Tassa i *Vjerni pastijer* (1585.) Giambattiste Guarinija (usp. Bogišić 1989: 23). Pastorala je bila izrazito popularan žanr u europskim književnostima, a vrlo brzo nakon njene pojave u Italiji nastaje i u našoj književnosti.

3. DRAMSKI ŽIVOT DUBROVNIKA U 15. I 16. STOLJEĆU

U Dubrovniku, gradu imućnih plemića i građana, kazališni se život počeo razvijati već u 15. stoljeću. U kazališnom životu renesansnog razdoblja ističu se dva središta - Dubrovnik i Hvar. Dubrovačka Republika zaokružiti će svoj teritorij, Filip de Diversis osnovat će humanističku školu i time stvoriti temelj obrazovanja. Počet će rasti interes za kulturu, a time i za kazalište. Dubrovnik je zbog svoje razvijenosti, demokratičnosti i otvorenosti prema drugim kulturnim dobrima od druge polovice 15. stoljeća bio u stanju prihvatiti humanistički utjecaj iz Italije. Kao izrazito urbana struktura imao je sve preduvjete da u nizu drugih kulturnih djelatnosti razvije i kazalište. Dubrovnik urbanizacijom svoga stanovništva, oplemenjivanjem običaja i životnih navika, čemu pridonose brojni kontakti sa zapadnim zemljama, osobito s Mlecima, omogućuje procvat kazališta. Međutim iz razdoblja humanizma ne postoje zapisi o postojanju organiziranih kazališnih oblika. Ilija Crijević (1463.-1520.) u Rimu se upoznaje s antičkom dramom, prije svega rimskom komedijom (Plautom i Terencijem) te po povratku u Dubrovnik nastoji na scenu postaviti neka klasična djela, ali nema podataka je li u tome i uspio (usp. Batušić 1978: 26-30). Obrisu kazališnog života javiti će se tek u posljednjim desetljećima 15. st., a jasnije konture dobiti u prvoj polovici 16. stoljeća. Scenski prostori na kojima se odvijao kazališni život jesu komorne pozornice u gospodskim kućama i ljetnikovcima, gradske palače, vrtovi, parkovi, ulice i trgovi dok su pirovi, zaruke, karnevali i proslave svetaca bile prilike da se djela postave na scenu (usp. Prosperov Novak 1977: 5-14).

U srednjem vijeku crkvena su prikazanja u južnoj Dalmaciji, pa tako i u Dubrovniku, bila najrasprostranjeniji dramski žanr. Tradiciju nastavljaju i u renesansi, osobito u prikazanjima Mavra Vetranovića (1482.-1576.): *Uskrstje Isukarstovo*, *Suzana čista*, *Prikazanje od poroda Jezusova*, *Kako bratja prodaše Jozefa* i *Posvetilište Abramovo*. Razvijeni teatar u Dubrovniku nastaje dramskim stvaralaštvom Marina Držića (1508.-1576.), a u razdoblju prije Držića postoje pojedini tekstovi koji mogu biti nazvani dramskima: *Radmio* i *Ljubmir* Džore Držića, sedam *Komedija* Nikole Nalješkovića, navedena crkvena prikazanja Mavra Vetranovića te njegova mitološka drama *Orfeo* i dvije pastirske igre *Istorija od Dijane* i *Lovac i vila*, *Robinja Hanibala Lucića* te anonimni prijevod *Pirne drame* Antonia Ricca. Navedena djela pisana su na hrvatskome jeziku te su najvjerojatnije u svoje vrijeme bila izvođena. Postoji podatak da je Vetranovićevo *Prikazanje od poroda Jezusova* izvedeno 1537., a *Posvetilište Abramovo*

1546. godine. Renesansna književnost za razliku od srednjovjekovne obrađuje nove teme, a jedna od njih je ljubav prema ženi (iz muške perspektive). Upravo Džore Držić u djelu *Radmio i Ljubmir* uvodi motiv poznat iz europske književnosti - opsjednutost vilom i uzaludna potraga za njome. Džore Držić prvi u našoj svjetovnoj književnosti piše djelo namijenjeno scenskom izvođenju i to u vrijeme kada originalnih teatarskih oblika, osim onih izvan poklada i crkvenih prikazanja, nije bilo. Iako u navedenom djelu nije u potpunosti iskoristio dramski potencijal, svojom teatarskom sviješću predstavlja početak prvog razdoblja hrvatskog teatra.

4. HRVATSKA PASTIRSKA DRAMA

Hrvatska renesansna pastorala započinje eklogom *Radmio i Ljubmir* Džore Držića (1461.-1051.), pastirskim prizorima Nikole Nalješkovića (1505.-1587.) i Mavra Vetranovića (1482.-1576.), vrhunac doživljava u djelu Marina Držića, a završava *Raklicom* Savka Gučetića Bendeviševića (o. 1531.-1603.). U hrvatskoj književnoj prošlosti pastorala je stoljećima živjela i razvijala se kao jedan od najvažnijih oblika književnog života. U našoj tradiciji ona predstavlja strukturu dugog trajanja, a nastanak i vrhunac doživljava u renesansi. Kako su pastirske igre bile vrlo dobro prihvaćene od dubrovačke publike, možemo vidjeti u prologu Držićevu *Skupu* gdje se satiru činilo da su „njeke od žena“ nezadovoljne komedijama pitale: „Gdje su vile od planina? Gdje su satiri od gora zelenih? Gdje su vienci, ruže, hladenci i Kupido s lukom i strielami?“ (usp. Kombol 1948: 137). U baroku *Dubravka* Ivana Gundulića (1589.-1638.) pokazuje odlike žanra pastorale dok se *Atalanta* Junija Palmotića (1607.-1657.) smatra posljednjom originalnom pastirskom igrom. Pastirske razgovore pišu Ivan Bunić Vučić (1592.-1658.) *Razgovori pastijerski*, Ignjat Đurđević (1675.-1737.) osam *Egloga aliti razgovora pastijerskih* u zbirci *Pjesni razlike* i Matija Petar Katančić (1750.-1825.) tri pastirska razgovora u knjizi *Fructus autumnales*, međutim oni se uvelike razlikuju od renesansnih pastorala, već se vraćaju prvobitnom obliku - eklogi.

5. POČETAK PASTIRSKÉ DRAME U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI

Po prvi puta nimfa je pastirski mir narušila u scenskoj eklogi *Radmio i Ljubmir* dubrovačkog renesansnog pjesnika Džore Držića (1461.-1501.). Nastala je na samom kraju 15. stoljeća u posljednjim godinama pjesnikova života. Točan datum njezina nastanka nije nam poznat, prema hipotezi Josipa Vončine kao godinu nastanka mogli bismo uzeti 1489., međutim jedino što je sigurno to je 1501. godina, godina pjesnikove smrti (usp. Rapacka 1998: 67). Šezdesetih godina 20. stoljeća u Marsh biblioteci Sv. Patricka u Dublinu otkrivena je Džorina zbirka pod naslovom *Gjorete Držića pjesni ke stvor dokle kroz ljubav bjesnjaše*. Zbirka sadrži devedeset i sedam naslova od kojih je više od dvadeset prije toga nepoznatih pjesama, a među njima i scenska ekloga *Radmio i Ljubmir* koja je započela put hrvatske pastore (usp. Franičević 1983: 251). S obzirom da se Džore Držić smatra začetnikom ovoga žanra na hrvatskome jeziku, nije imao uzore u našoj književnoj tradiciji pa mu kao izvori poslužiše talijanski renesansni pisci ekloga (Baldassare Taccone, *Egloga pastorale*; Serafin Aquilano, *II. ekloga*; Angelo Poliziano, *Favola d'Orfeo*; Antonio Tebaldeo, *Ekloga II.*). Nakon pronalaska *Dublinskog rukopisa Radmio i Ljubmir* u literaturi se navodi kao prva autorska drama na hrvatskom jeziku i najstarije svjetovno dramsko djelo hrvatske književnosti, no ne možemo sa sigurnošću utvrditi započinje li zaista njome hrvatski svjetovni teatar.

Središnji motiv Držićeve ekloge jest ljubav pastira Ljubmira prema nedostižnoj vili. Presudni trenutak za pastira jest susret s vilom i magični proplanak kao mjesto susreta. Svijet Držićevih junaka idealni je rustikalni prostor. Pastir nakon duge potrage za vodom dolazi do izvora na koji se nagnje kako bi ugasio žeđ. Na izvoru počiva nimfa/ vila čijom ljepotom pastir biva očaran (*Jer sebi protiva vidih pri studencu/ Gdi vila počiva pod vrbom u vencu/ Kraj bistra jezera, slađega od meda*). Izvor vode, tipično mjesto u pastoralama (*locus amoenus*), tako postaje izvorom ljubavi i života, mjesto užitka pa i autorova poetskog nadahnuća. Žeđ za vodom simbolički se pretvara u žeđ za ljubavlju. Očaran Ljubmir ne sluša savjete prijatelja te odluči napustiti svoje stado (*Da bih ju iznašal, obiteću saj svit vas/ Jer bih za njom sašal sred pakla u propas*). Potpavši pod vlast svojih osjećaja Ljubmir ne prihvaća Radmilove pokušaje da ga vrati na put razuma. Radmio ne nalazi načina kako bi odvratio zaljubljenog Ljubmira od njegova nauma. Zbog ljubavne opijenosti Ljubmir ne razmišlja racionalno i pristaje svoj život staviti u službu viline ljepote (*Cić toga jur ina gospoja ni meni/ Razmi ti jedina, kej sam rob*

kupljeni). Radmio zaljubljenog prijatelja pokušava pridobiti opisujući mu ljepotu sela u proljeće naglasivši kako su „gizdavih seljanka sada sve hore“. Međutim Ljubmir svjestan prolaznosti zemaljske ljepote djevojaka iz sela (*Kratka je taj slados, sve časom toj mine/ Ljetnja je sva rados do zimnje godine*) odbacuje seljanke, a osim njih i gradske gospoje svjestan da je i njihova ljepota prolazna. „Traženje nimfe u gradu u okviru zatvorenog predstavljanja svijeta kršilo bi načelo žanrovske vjerodostojnosti ekloge i lišilo tekst koherentnosti“ (Rapacka 1998: 80). Sve su one manje vrijedne od njegove nimfe jer se njena ljepota ne pokorava zakonu prolaznosti i umiranja. Vila bježi od Ljubmira jer „ljuvenoj vlasti“ nije dano da upravlja vilom, već se ona nalazi u službi „čiste Dijane“.

Ljubmir opisuje vječnu nimfinu ljepotu koristeći petrarkistički stil. Mnogim epitetima, usporedbama i metaforama slavi vilinu ljepotu na način na koji su petrarkisti ljepotu voljene žene uzdizali do božanske:

Kakva je uresa i rusijeh još vlasa,
Ke rukom rastresa niz bil vrat do pasa!
Tuj sunce gorušte mnih da je nje lice,
A oči svitluše dvi zvizde danice. (55-58)

Osim petrarkističkog stila Držić uvodi i svakodnevni govor kojim je ispričana Ljubmirova povijest prije presudnog susreta s vilom (pjesnik koristi trivijalne uzrečice, obične predmete dočaravajući tipičan život na selu u skladu s prirodom). „Međutim običan predmet u eklogi nikada nije obilježen petrarkističkim atributom. Riječ je o supostojanju dvaju jezika, a ne o dekonstrukciji jednoga drugim“ (Rapacka 1998: 83). Oba stila funkcioniraju unutar iste strukture, petrarkistički u službi isticanja vilinske ljepote, a svakodnevni kao seoski govor. U djelu nailazimo na nekoliko naglašenih opreka, tj. suprotstavljanja vječne i prolazne ljepote, opisanih pomoću dvaju godišnja doba (proljeća i zime), realnog seoskog svijeta i idiličnog vilinskog, elemenata visokog stila i leksika seoskog govora te gradskog i seoskog prostora. Radmio ističe ljepotu boravka u prelijepoj prirodi dočaravajući prirodu u proljeće, predstavljajući posebnosti seljačkoga života (seljanke na livadama plešu uz diple i bubnjeve). To je prostor seljačkoga života u kojem seljaci/ pastiri bivaju štovani. S druge strane gradski je prostor za pastire posve tuđ, u njemu se osjećaju izgubljeno i postaju predmetom izrugivanja. Radmio u trećoj replici upozorava Ljubmira na gospoje iz publike:

Svaka sih gospoja oholih je dila
I lisih ner tvoja gorštica taj vila,
Nut kako sve tobom smijehom se špotaju
I hvale meu sobom tuj er te skončaju! (167-170)

te svjestan oholosti „gradskih gospoja“ nagovara zaljubljenog prijatelja da se s njime vrati svijetu kojem pripadaju. Do ismijavanja dolazi zbog nerealnih očekivanja zaljubljenika koji za sebe želi djevojku koja ne pripada njegovu svijetu. Držić je na taj način u djelo uveo suvremene odnose urbanog prostora i priprostog sela. Također uvodi socijalnu otuđenost junaka u gradu (*Sa mnom se tim vrati, ka selu pođmo van/ Gdi nas će čtovati kako sve naš stan*), a ujedno aludira na neprimjerenost miješanja staleža (seljaka i građanki). Na taj način se uspostavlja društvena granica među likovima te se gradski prostor odvaja od seoskog prostora, kao i pastoralnog prostora nimfe. Iako Držić u djelu aludira na gradske gospoje i društvenu raslojenost, Slobodan Prosperov Novak smatra da djelo nema alegorijskog prizvuka koji postoji u vergilijanskoj eklogi te pastoralama Marina Držića (usp. Prosperov Novak 1977: 54). Djelo je pisano u 316 dvostruko rimovanih dvanaesteraca, tj. šest replika dvaju pastira, Radmila i Ljubmira. No, unatoč malenom broju replika, Džore Držić je konstruirao složeni prostor koji se sastoji od triju različitih prostora (seoskog, gradskog i pastoralnog prostora).

5.1 dramski potencijal *Radmila i Ljubmira*

Radmio i Ljubmir u stručnoj se literaturi ne naziva pastoralom ili pastirskom igrom, već eklogom. „Pod eklogom podrazumijevamo tekst koji ima neke osobine dramskoga djela, osobine što su latentne, ali nisu razvijene pa stoga ne možemo kazati da je svaka ekloga i drama. Ona je neka vrsta dramske poeme koju karakterizira stanovita akcija, pri čemu akcija i karakterizacija proizlaze iz razgovora ili monologa osoba“ (Prosperov Novak 1977: 49).

Postanak i razvoj scenskih ekloga pripisuje se osamdesetim i devedesetim godinama 15. stoljeća, tako da Držićeva ekloga spada u svojevrsnu novinu europske književnosti. S obzirom na njenu jednostavnost, kratkoću i minimalan broj likova (dva muška lika) postavlja se pitanje je li riječ o scenskoj eklogi imajući na umu da su se Vergilijeve *Bukolike* i Teokritove *Idile* recitirale, a da time nisu automatski postale scenske ekloge. „Moramo reći da granice scenske

i ne scenske ekloge nisu čvrste, a sam pojam scenske ekloge nije jasno definiran. Da bi konkretno djelo svrstali u tu kategoriju, potrebna su dva kriterija koja se često primjenjuju nezavisno jedan od drugoga: zapis o postavljanju djela i dramski elementi u strukturi djela“ (Rapacka 1998: 69). S obzirom da ne postoje zapisi o izvedbi *Radmila i Ljubmira*, pozornost ćemo posvetiti dramskim elementima u djelu.

Iako je Držićevo djelo načinjeno od šest replika, u njemu nalazimo elemente scenskog već u prvim stihovima kojima se signalizira postojanje realnog prostora izvedbe i realnog recipijenta:

Moj dragi Ljubmire, što tuj meu knezovi?

A ovce tve tire po gorah vukovi? (1-2)

Radmio upozorava Ljubmira da je stupio u prostor „drugoga“, tj. „meu knezove“ čime se publika neposredno uvodi u igru. U potrazi za vilom Ljubmir je stigao u Dubrovnik gdje ga zatječe Radmio te ga nagovara da se opameti. Posljednji stihovi pak aludiraju na rastanak od publike:

Htijah ti darovat mijeh s bedre svjesivši,

Nu ni moć putovat grla ne skvasivši. (307-308)

Josip Vončina pretpostavlja da se ova ekloga izvodila i da je Džore glumio Ljubmira. Autor se u djelu poistovjećuje s Ljubmirom preko njegova krsnog imena (*Mjesec je sad travan, prolitja jur vrime/ Skoro je Đurđev dan, moje krsno ime*). Ljubmir iznosi činjenice koje se mogu povezati s pjesnikovim životom, a osim Đurđev dana i krsnog imena spominje bolesnog strica kojem šalje pozdrave i trideset ovčica, a baki ostavlja vepra Bakoja. Na taj način Džore Držić unosi autobiografske elemente u eklogu (usp. Rapacka 1998: 79).

Osim scenskog karaktera ekloga ima i prilično izrazitu fabularnu strukturu, što je sa stajališta oblikovanja dramskog žanra puno važnije od dijaloškog iskaza. Prevladavajući monološki i dijaloški iskazi kojima je ostvarena statičnost djela pokazatelji su kako nije razvijen njegov dramski potencijal. Međutim jasno je vidljiva fabularna linija koja se zasniva na potrazi za nimfom gdje pastir pokušava uhvatiti nimfu, a prijatelj ga nastoji spriječiti. Okosnicu djela čini nekoliko osnovnih situacija: nagli susret (očaranost)→ljubavna izjava→nimfin

bijeg→potraga za nimfom→susret s prijateljem→daljnja potraga (usp. Rapacka 1998: 70). Jezgru ekloge čini razgovor pastira Radmila i Ljubmira, a likovi u djelu vrše određene funkcije: subjekt je zaljubljeni pastir, objekt vila, pošiljatelj ljubav/ eros, a primatelj ljubavi Ljubmir. S obzirom na Ljubmirove ljubavne jade, tj. uzaludno zaljubljenikovo traganje, uvodi se i drugo lice na scenu, pastir Radmio. Radmilova je zadaća pak uvjeriti prijatelja u neispravnost njegovih postupaka i vratiti ga na pravi put. U ovoj situaciji on je realan i vođen razumom, za razliku od Ljubmira kojeg vodi srce i ljubavna opijenost. Prvi Radmilov argument čine riječi o ljepotama prirode u proljeće gdje „gizdave seljanke“ pjevaju i plešu tance. Postupak uvjeravanja jedino je rješenje kako Ljubmira odvratiti od njegovog ljubavnog nauma. Ljubmirovi jadi mogu se riješiti na dva načina, Ljubmir nikada neće pronaći svoju vilu, ali unatoč tome slijedit će je do smrti ili će je uloživši veliki napor ipak pronaći. Autor ne dopušta da se vila pojavi na sceni, stoga Ljubmir nastavlja potragu za neprolaznom ljepotom žuđene vile. „U eklogi *Radmio i Ljubmir* Ljubmir donosi odluku, a ona uslovljuje nastanak čitavog prizora i njegove uvjetne sceničnosti da svoje traženje vile, svoj „slid ne prekida“ (Prosperov Novak 1977: 25).

Sceničnost *Radmila i Ljubmira* može biti naslijeđena od talijanskih pisaca Serafina Aquilana (1466.-1500.) i Baldassarea Taccone. Prototip je Držićeve ekloge *Egloga pastorale* B. Taccone koja se kao ekloga potrage naslanja na Poliziana, premda posjeduje elemente ekloge ljubavne patnje kakva je prva ekloga u Sannazarovoj *Arkadiji*. U Aquilanovoj *II. eklogi* pastir Silvano pokušava uvjeriti pastira Ircana da mu je uzaludan trud slijediti nimfu. Tacconeov tekst predstavlja kostur za Držićevo djelo koje je on nadogrudio. Međutim djela se razlikuju po duljini, Držićev je tekst znatno dulji (dvostruko više stihova 316:105) (usp. Rapacka 1998: 74). Na Džoru Držića vjerojatno je utjecala i scenska bajka *Favola d'Orfeo* A. Poliziana. U jednoj epizodi Aristej, naglo ugledavši Euridiku, ostavlja svoje stado i odlazi za njome, a u njegovu naumu ne može ga spriječiti razumni Mopso. Ta epizoda funkcionira kao samostalna pastoralna ekloga čija shema u potpunosti odgovara shemi koju je u eklogi *Radmio i Ljubmir* upotrijebio spomenuti autor, a ujedno je parafrazirao i neke njegove stihove. Međutim određenje podrijetla sheme kojom se koristio Džore Držić ne znači i pronalazak neposrednog izvora hrvatske ekloge (usp. Rapacka 1998: 70). Također treba naglasiti da iako je vila središnji motiv Držićeva djela, ne pojavljuje se kao lik na sceni, već o njoj doznajemo iz Ljubmirova prepričavanja susreta i opisa viline ljepote. Iako za Držića na sceni nema mjesta za stvarnu vilinu pojavu, on je svim kasnijim vilama otvorio put ka sceni. Kod Džore Držića

nailazimo na elemente scenskog, međutim dramski potencijal djela nije u potpunosti razvijen. Unatoč tome Držićeva je ekloga utemeljila dubrovačku pastoralnu književnost i izvršila znatan utjecaj u mnogim pastoralama 16. stoljeća Marina Držića, Nikole Nalješkovića, Mavra Vetranovića.

6. MAVRO VETRANOVIĆ (1482.-1576.)

Nakon ekloge Džore Držića hrvatsku pastoralu u prvim desetljećima 16. stoljeća obogaćuju Mavro Vetranović i Nikola Nalješković. Ne postoje podaci kada su njihova pastoralna djela nastala (osim Vetranovićevih prikazanja *Od poroda Jezusova* 1537. i *Posvetilišta Abramova* 1546. te jedne Nalješkovićeve farse 1541. godine). Gledajući kronologiju možemo pretpostaviti da su Vetranovićeve pastore nastale prije onih Nikole Nalješkovića. Mihovil Kombol smatra da možemo pretpostaviti da su Vetranovićevi pastirski prizori nastali prije 1507. godine kada Vetranović odlazi u samostan, a pastirskom su se tematikom bavili najviše pisci u mlađim danima. U prvoj fazi svoga stvaralaštva u prvim desetljećima 16. stoljeća, Vetranović je napisao tri svoja svjetovna djela: mitološku dramu *Orfeo* i dva pastirska prikazanja *Istoriju od Dijane* i *Lovca i vilu* (usp. Pavešković 2012: 231). Pastirska prikazanja zapisana su u rukopisu Biblioteke male braće u Dubrovniku, a rukopis potječe s kraja 17. ili početka 18. stoljeća. Iako je rukopis sačuvan, ne sadržava potpun tekst jer svi sačuvani stihovi nisu cjeloviti. U rukopisu su igre naslovljene *Prikazanje složeno po neznanu pisaocu u kom govore Vila i Dijana* i *Drugo prikazanje također složeno po neznanu pisaocu, govoru Lovac i Vila*. Armin Pavić na temelju stilskih osobina zaključuje da pripadaju Dubrovčaninu Mavru Vetranoviću, a do istih zaključaka dolaze i Petar Kolendić i Mihovil Kombol (usp. Djamić 1968: 191-192). *Prvo prikazanje* - dijalog *Vile*, *Satira* i *Dijane* naknadno će biti prepoznato kao jedan dio drame *Istorija od Dijane* čiji se cjeloviti tekst sastoji od 1741 stiha. Potpuni tekst ove pastirske drame u Milanu je otkrio Slobodan Prosperov Novak, a sa svojim ga je suradnicima objelodanio 1982. godine u časopisu *Forum* (usp. Pavešković 2012: 241).

6.1 *ISTORIJA OD DIJANE*

Vetranović u *Istoriji od Dijane* složenom dramskom radnjom čini važan korak u razvoju hrvatske pastorale. Osnovni motiv drame jest sukob Dijane i Kupida. U prostor idilične dubrave nailazi Dijana kako bi se odmorila sa svojom družinom, a jedna vila odlazi potražiti izvor vode za piće. Vila upadne u Kupidovu mrežu, a njenu tužaljku čuju satiri koji je oslobode i vrate Dijani. Dijana se odluči osvetiti Kupidu i kazniti ga smrću, stoga vile Kupida zarobe u lugu. Sukob biva riješen voljom bogova, Merkurij naređuje da se Kupidov život poštedi, a Dijana dobiva pobjednički vijenac. Vile kazne Kupida šibanjem pa bijeli cvjetovi na ružama kojima su šibale kažnjenika postaju crveni i od tada cvjetaju crvenim cvjetovima. Iako Vetranović uvodi mitološke likove u djelo (Dijana, Kupido, Merkurij, jedanaest vila i satira), dramu ne određujemo kao mitološku jer ne obrađuje određenu mitološku priču, mitološki su samo likovi i sukob koji Vetranović prilagođava konceptu kršćanskog života u djevičanstvu, stoga Dijana traži od nebesa da brane čast njezinih službenica. „U Vetranovićevoj drami sučeljavanje nije ostvareno kao sukob konkretnih geografski konkretiziranih protivnika, već je sukob oko zarobljene djevojke apstraktan i verbalan, čak se i smještanje radnje u Dubrovnik obavlja na planu verbalizacije „*Vod te ,me bratjo, sad tako vam ljubavi, u oni slavni grad Dubrovnik gizdavi*“ (Prosperov Novak, Lisac 1984: 102).

Dramu Vetranović nije podijelio na činove i prizore, no uočavamo njenu dvodijelnu strukturu. U prvom dijelu javlja se motiv robinje¹ tako što nimfa „upada u mreže koju bješe prije toga Kupido skroveno spleo“ i svezao joj ruke naopako. U drugom dijelu situacija je obrnuta, sada je zarobljen Kupido, a sudjeluju isti likovi kao u prvome dijelu, osim satira. U Vetranovićevim pastoralama vila je prisutna na sceni, zarobljena je i čuje se njezin „cvil“. Vilina tužaljka uzrokovana je tjeskobom zbog izgubljene slobode, a popraćena je i tjelesnom boli pa se njena patnja vidi na licu:

Sad bl`jede u mene rumena ma lica
jakino kad vene prid mrazom ljubica. (21-22)

¹ Smatralo se da je Vetranović prvi ovim djelom u našu književnu tradiciju uveo motiv robinje, no otkrićem spomenutog zbornika Džore Držića saznajemo da je on taj motiv upotrijebio prije njega u pjesmi *Čudni san* čiji središnji dio sadrži vilinu tužaljku

Vetranović osim vile na scenu dovodi i likove satira tipične za pastoralni svijet. Satiri imaju važnu ulogu, vijećaju o nimfinoj sudbini treba li je prodati ili osloboditi. Vetranović je nastojao ugoditi gledateljima, stoga u pjesmi koju pjevaju satiri hvali Dubrovnik i njegovu vlastelu:

Da vlasteli i vladike
Dubrovnika slavna grada
pogledaju naše dike,
Igraju li lijepo sada,
Neka sude tko će bolje
poplesati ovo polje. (1075-1080)

Vila svezana moli satire da je oslobode ili, ako to ne žele, neka je odvedu u „oni slavni grad Dubrovnik“ koji je spreman otkupiti i osloboditi roblje. Središnja strukturalna osobina Vetranovićeve *Dijane* jest višekratno ponavljanje početnog dijela radnje. Vila tri puta ponavlja kako je bila zarobljena, a ponavlja se i opsjednutost satira vilom jer nekoliko njih želi vilu zadržati za sebe (usp. Pavešković 2012: 245). Vilu zarobljava Kupido i odlazi sa scene te njeno oslobađanje prepušta satirima.

Nakon vilina oslobođenja Dijana poziva vile neka igraju i pjevaju (*I tamo u tancu igrom se dičite/ i slatku pjesancu iz glasa kliknite*), a pridružuju im se i satiri čiji ples sadrži elemente moreške. Međutim borba Crnih i Bijelih umrtvljena je i zamijenjena natjecanjem i dogovaranjem satira o vilinoj sudbini i dogovoru vila o Kupidovom kažnjavanju. Slikom sa svršetka drame u kojoj bijela ruža od Kupidove krvi postaje rumena ublažena je grubost i bojovnost oružanog plesa (usp. Prosperov Novak, Lisac 1984: 101-102).

6.2 LOVAC I VILA

Isti motiv Vetranović upotrebljava i u *Drugom prikazanju*, motiv robinje. Ovo je *Prikazanje* mnogo kraće od *Istorije od Dijane*, a lovac i vila jedini su likovi koji govore. Vila u dugačkom govoru, već na početku definira svoju situaciju. Opisuje trenutak zarobljavanja kraj jezera te poziva mjesec, zvijezde, dubravu, građane i građanke, seljane i seljanke te gizdave gospoje da čuju njenu tugu zbog oduzete joj „ljuvene mladosti“. Vilu iz ovoga prizora nije svezao apstraktni i mitološki Kupido, nego stvarni lovac s ciljem da je proda na tržnici. Vila se obraća Bogu neka uzme njen život jer želi sačuvati svoje „djevstvo pričisto“.

„Tjeskoba zarobljenosti i ovaj se put iznosi publici standardnom tužaljkom, ali ovaj put ženina molba je upućena stvarnim scenskim kupcima i stvarnim knezovima, stvarnim oslobodiocima, sa stvarne dubrovačke tržnice“ (Prosperov Novak, Lisac 1984: 107).

Vila odbija doći k lovcu kući opisujući razliku života u idiličnom prostoru dubrave koja ju je odgojila i seoskog/ vlašskog života lovca (ona ne zna nositi opanke, ovce na pašu goniti, musti krave, vunu tkati, već s lukom i strijelom loviti zvijeri po gorama, bisere i vjenčiće od cvijeća viti). Vetranović tako stvara opreku između visokog, mitološkog svijeta vila i niskog, komičnog svijeta priprostih seljaka. Vila lovca prikazuje kao seljaka koji dolazi iz svijeta kojem ona ne pripada. U završnoj replici lovac svoj svijet prikazuje kao idealizirani seoski svijet, mjesto bogatstva u prirodi (velika imanja, hrana, stoka, vino, dvori), njihove žene su odjevene po gospodski, oni su seoska vlastela. Ovu vilu Vetranović ne oslobađa natjecateljskom eklogom satira, već je lovac prodaje Knezu nakon što ju dubrovački trgovci i vlastela nisu otkupili zbog previsoke cijene koju je postavio. Knez ima ulogu spasitelja, ali se ne pojavljuje na scenskom prostoru. „Vetranović je konkretiziranjem čitave situacije osjetio, i to još više od Džore Držića iskoristio, da korelativ robinje lako može ponijeti politički sadržaj“ (Pavešković 2012: 240). Vila u svom govoru hvali dubrovačko bogatstvo, slobodu, trgovinu i razumnu vlast te moli da ju otkupe:

O slavni vlastele, nu me sad sliša`te,
po svijetu svud vele u slavi da sjate,
Pošten glas imate i pravdom još pravom
razumno vladate ovi grad s državom.
Sej mjesto obilno još vele zadosti,
gdi je žito i vino i svake radosti.
Maslo, med i mlijeko i pitnje sve sprava,
jedinstvo veliko i mlados gizardava
I ravno još polje sred grada ovoga
gdi je blaga dovolje i trga svakoga. (481-490)

Istorija od Dijane razvedena je i razvijena drama dok je igra *Lovac i vila* sastavljena od jednog prizora ostvarenog u dijalogu vile i vlašića. U objema dramama Vetranović uvodi motiv zarobljene vile, tj. motiv robinje koji iskorištava kako bi progovorio o svom

Dubrovniku, iznio pohvalu svome gradu, njegovoj slavi, moći i vlasteli te se obratio i samome Knezu čime u dramu uvodi i motiv rodoljublja:

Još neka da znate po svijetu svak pravi
da ste sve Dalmate natekli u slavi;
ne samo Dalmate, gospodo pridraga,
neg još sve Hrvate skupivši jednaga. (509-512)

Mavro Vetranović u svojim pastirskim igrama stvara prave dramske tekstove s radnjom koja se zbiva na sceni (dok su kod Džore Držića pastiri pripovijedali o radnji koja se već zbilila ili se tek treba dogoditi), uvodi mnoštvo didaskalija koje ne nalazimo u eklogi Džore Držića, a njegov put slijedit će i Nikola Nalješković u svojim četirima pastirskim igrama, no on će više pažnje posvetiti realističkom aspektu prikazivanja pojedinih pojava uvodeći šaljive, zabavljačke motive u djela.

7. NALJEŠKOVIĆEV PASTORALNI SVIJET U ČETIRIMA KOMEDIJAMA

Dubrovčanin Nikola Nalješković (1505.-1587.) napisao je sedam drama bez naslova koje rukopisi označavaju „komedijama“. Drame su pisane u stihu, dvostruko rimovanim dvanaesticima, a započinju prolozima u kojima se gledaoci pozivaju neka prate djelo, nakon što im je ukratko iznesen sadržaj. Nema oznaka tko govori prologe, ali na taj način Nalješković izravno komunicira s čitateljima i gledateljima. Ne zna se kada su drame nastale jer nijedna nije datirana, a za života Nalješković nije objavio ni jedan književni tekst. Prve četiri komedije žanrovski se određuju kao pastirske igre, peta i šesta komedija kao farse, a sedma se jedina po obliku približava tadašnjoj komediji (usp. Tatarin 2009: 533).

Najizrazitija drama, ujedno i najveća, jest *Komedija I.* koja dramatizira tipično pastoralnu tematiku s prepletanjem čarobnjačkih elemenata podsjećajući na Tassovu *Amintu*, ali i na pastirsku eklogu Džore Držića *Radmio i Ljubmir*. Dramska radnja je razvijenija nego kod Nalješkovićeve prethodnika. Pastoralno se iscrpljuje u prizorima koje prepoznamo kao najčešću i najtipičniju ljubavnu priču. Vila odbija ljubavne ponude zaljubljenog i očajnog pastira Radata upozoravajući ga da ona nije „pastirka od vašieh“ dok ga prijatelj Ljubmir nastoji odvratiti od uzaludne ljubavi. U drami je izražen odnos između sela i grada, odnosno

nepovjerenje koje seljački svijet osjeća prema urbanom svijetu što je vidljivo u Ljubmirovim upozorenjima Radatu kako vila neće s njim na slamu leći, krave musti, ni kolač mijesiti. Nalješković seljaka ne izvrgava ruglu, već ga čini smiješnim jer mu takav ljubavni odnos ne pristoji, stoga njegove pasturale imaju svojevrstu vedrinu, zabavni smisao i svrhu. Nailazimo i na motiv samoubojstva zaljubljenog pastira koji će biti spašen čarobnom biljkom (ružicom rumenom) njegove očajne vile. Vila ovdje fizički sudjeluje u radnji i ljubavnom zapletu dok je zabavni aspekt potenciran lascivnim savjetima starice vračare. Zanimljivost Nalješkovićeve pasturale nije u konvencionalnoj igri, već u komično-realističnim umetcima koji najednom raskidaju sentimentalni ugođaj djela prethodeći u tom Držićevim pastirskim igrama. Starica čuvši Radatovo lelekanje pomisli da ga boli zub, a shvativši prave razloge njegova jada daje mu savjete koji su prožeti komičnim elementima i lakrdijaškim motivom kojim se asocira na spolni čin. Starica predlaže zaljubljenom da sa ženom u koju je zaljubljen nastoji što prije ostvariti ljubavni odnos:

Imaju te vile, neka znaš, sinko moj,
svaka njih dvije spile, bila sam u jednoj..
ako bi t`taj vila moli ju, nu kušaj,
u nju dopustila uljesti jednom daj. (389-394)

Nadalje starica savjetuje zaljubljenom ako ne ostvari svoj put, neka se posluži tajanstvenim sredstvima i čarolijama (nokte, listove bršljana i zrnca tamjana treba zakopati na mjesto kojim vila prolazi). Uloga starice odvaja Nalješkovićevu pastoralu od sličnih pokušaja u našoj i talijanskoj pastirskoj poeziji. Detaljan i „slikovit“ opis ljubavnog čina između muškarca i žene, i to u pastirskoj igri, unio je samo Nalješković. Nalješkovićeve pastirske igre koriste klasično-mitološke, pastirsko-seljačke sve do komično-lakrdijskih motiva. Nalješkovićeve drame nisu klasični primjerci pastirskih igri, u njima nalazimo natruhe realizma i komičko-lakrdijske elemente. Alegorijski okvir dinamiziran je izmjenom realističnog i fantastičnog (Radatovo oživljavanje), lascivnog i sentimentalnog (Radatovi sentimentalni stihovi), naturalizma i humora (usp. Bogišić 1971: 87,89).

Komedija II. pak obrađuje motiv iz klasične mitologije, tj. Trojanskog ciklusa: svađu triju boginja o tome kojoj će pripasti zlatna jabuka kao najljepšoj (poznatoj i kao Parisov sud). Tri vile, jedna za drugom, pojavljuju se u dubravi, a treća pronalazi zlatnu jabuku koja treba

pripasti najljepšoj. Odlaze do pastira koji vlada dubravom, tj. suca da presudi kojoj pripada jabuka. Svaka vila mu nudi nešto da ga potkupi: prva zlato i imanje, druga razum i znanje, a treća djevojku. Sudac daruje jabuku trećoj vili opravdavajući se kako nije potkupljiv. Vjerojatno ovdje Nalješković aludira na sudstvo i upravu u Dubrovniku. Nalješković s namjerom za svoju dramu bira temu s određenim natjecateljskim nabojem. Njega zanima natjecanje oko jabuke i sud, a ne ratna zbivanja i Parisova sudbina, stoga likovima ne daje mitološka imena (Merkur, Junona...), već posve uobičajena za pastirske igre: Vila I., II. III., pastir, sudac. Nalješković pastoralizira dramske situacije unutar mitološke igre. Radnja se odvija u idiličnoj dubravi, a vile dolaze na scenu jedna po jedna pokušavajući svaki put na isti način jedna drugu preplašiti, stoga je riječ o stiliziranoj igri bez nagovještaja sukoba, tj. nema pravoga sukoba, nego je riječ o ekloškom nadmudrivanju (usp. Prosperov Novak 1977: 79-80). Osim teme mira i slobode, djelo se bavi i temom pravednosti, a mudri sudac jest presuditelj koji uspostavlja poremećen mir na poštenu način tako što daje jabuku vili koja ju je i pronašla, a nakon presude pastiri i vile „učine tanac“. Sudac presuđuje tako da se onemogućiti bilo kakav nemir ili uzbuđenje u dubravi.

Komedija III. razlikuje se od *Komedije II.* jer nema mitološke elemente i pripada nizu tekstova u hrvatskoj književnosti u kojima se nalazi motiv zaslužnjene djevojke, tj. robinje. Međutim Nalješković nije mjesto radnje smjestio na gradski trg gdje bi trgovci kupovali robinje, kao što je Vetranović učinio u *Lovcu i vili* te Hanibal Lucić u *Robinji*, već u dubravu kamo vila bježi u želji da se odmori od progona satira. U njenom položaju ima jedna novost: ona je prva hrvatska robinja koja nije svezana i ulovljena u vrijeme dok tuži i na taj način Nalješković robinjin položaj svjesno razblažuje. Iako nije svezana, vila se tuži na nemir zbog satira od „kojih svuda bje tjerana“. Satiri opkole vilu želeći joj služiti, a kao antagonisti četirima satirima javljaju se četiri mladića čija će pojava uzrokovati natjecanje nalik moreški. Sukob među njima kulminira u didaskaliji (*Odi satiri i mladići udare i bijući se...*), a povratak u žanrovske zadatosti pastoralne igre Nalješković čini uvodeći lik suca starca, svojevrsnog *deus ex machina* (usp. Prosperov Novak, Lisac 1984: 169-170). Starac ne dopušta nemir i nesklad u dubravi (*Što je toj rogobor u ovoj dubravi?*) pa svojom presudom daje vili slobodu i uvodi ponovno stanje ravnoteže.

Necjelovita *Komedija IV.* fragment je većega teksta koji dramatizira temu mira i slobode u dubravi. Četiri mladića bježe od gospoja kod kojih su služili jer su bile okrutne, međutim

napadaju ih gusari i putem gube dio družine. Vila im otkriva da su njihovi prijatelji u društvu s vilama i svih osam mladića „igraju tanac“. Nalješković je pažnju posvetio zabavljačkoj funkciji djela, igre je obogatio pjevanjem, sviranjem i plesom, tako njegove vile i satiri često „poje“, „svire“ i „čine tanac“. Neprestane napomene autora u škrtim didaskalijama to potvrđuju, ali i izbor stiha pridonosi općem veselju jer su potencijalne pjevne dionice pisane osmercima. Broj lica koja se pojavljuju na sceni je simetričan. U *Komediji I.* igraju četiri vile i četiri pastira, u *Komediji II.* tri vile i tri pastira, u *Komediji III.* vila i sudac, četiri pastira i četiri satira, a u *Komediji IV.* osam mladića i osam vila.

Tematika, atmosfera, likovi te pjevne dionice dio su pastoralnog ugođaja. Mogli bi se tomu pridružiti mitološki elementi koji nisu dominantni, nego odabrani nenametljivo i u skladu s pastoralnim potrebama. Razvijenošću radnje Nalješkovićevi su tekstovi bliski pastoralnoj vrsti, ali nemaju potpunu strukturu razvijene pastoralne drame koja je mogla slijediti i paralelne dramske radnje, a ne samo jednu razvojnu liniju. Razvijenu pastoralu s razdiobom po činovima, prizorima, većim brojem likova i kompleksnijom strukturom dramske radnje u hrvatskoj književnoj tradiciji započet će Marin Držić.

8. NAJPLODNIJI RENESANSNI PISAC PASTORALA - Marin Držić

Pastorala će kao dramski žanr vrhunac doživjeti u djelu Dubrovčanina Marina Držića (1508.-1567). Držić shvaća važnost ovog dramskog žanra te mu pridaje jednaku pažnju kao i komedijama koje piše istodobno s pastirskim igrama. Držić prihvaća pastoralne elemente koje su mu ostavili njegovi dubrovački prethodnici (Džore Držić, Mavro Vetranović i Nikola Nalješković), nastavlja njihov rad, no vrativši se iz Italije donosi i nove poticaje za svoja djela. Nauke je učio na sveučilištu u Sienni gdje 1541. godine postaje i rektorom. U Sienni se najviše njegovala *la dramma pastorale*. Osobiti se stil ove drame razvijao u prvoj polovici 15. stoljeća, a Držić ga odatle prenosi u dubrovačku književnost. Sienska dramatska škola prihvatila je zametke pastirske igre koji su se razvijali iz ekloga i stvorili novi tip drame, *drammu rusticale*, seljačku dramu u kojoj ima elemenata klasične ekloge i lakrdije. Tipična lica u eklogi su nimfa, pastir zaljubljen u vilu, zapreke stavljene pred ljubavnika i vjerni prijatelj koji tješi zaljubljenika. Sienska škola uvodi neke nove elemente: čarolije, umjetničke plesove i komične intermedije, osobito iz seljačkog života. Kada je Držić došao u Siennu ova

je drama bila u najljepšem cvjetanju te su je izvodile družine. Utjecaj talijanske književnosti vidljiv je na djelu Marina Držića koji ovu vrstu drame razvija u stilu sienske škole (usp. Vodnik 1913: 159). Držić piše tri pastoralne drame: *Tirenu*, *Grižulu* i *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju sastavljena (Venere i Adon)*.

8.1 TIRENA

Tirena je primjer razvijenog pastoralnog žanra koji sadrži mnogo elemenata konvencionalne pastorale. Prvi je puta prikazana „Prid Dvorom“ 1548. godine, međutim vremenske su neprilike omele njeno prikazivanje, stoga je izvedba ponovljena na piru Vlaha Držića i Marije Allegretti 1551. godine. U drugom prologu kaže se da je izvedena u palači Džula Pjorovića. Ne zna se koja je družina izvela *Tirenu*, ali Nikola Batušić pretpostavlja da je sva Držićeva djela od *Pometa* do *Dunda Maroja* izvodila Pomet-družina. Prvi je puta objavljena 1551. godine u Veneciji. *Tirena* se mnogo prepisivala i doživjela je nekoliko izdanja. Podijeljena je u pet činova, pisana dvostruko rimovanim dvanaestercom (1690 stihova), a posvećena je vlastelinu Maru Makulji Puciću (usp. Fališevac 2009: 803).

Osnovni pokretač radnje jest ljubav prema vili Tireni kojoj ne mogu odoljeti ni uzumnožni pastir (Ljubmir), ni ubogi pastiri (Radat, Miljenko, Dragić), ni satiri. U drami se javljaju dvije skupine likova. Oni koji pripadaju mitološko-pastoralnom svijetu (*Tirena*, pastiri Ljubmir, Radmio, Ljubenko, Kupido, tri satira) i oni koji pripadaju svijetu vlaha (Radat, Miljenko, Dragić, Dragić dijete, Stojna, Vučeta, Obrad). Ljubenko i Radmio zabrinuti su za prijatelja uzumnožnog pastira Ljubmira koji luta magijskim proplankom „kon jezera“² tražeći *Tirenu* (tipičan lik pastorale) i smrt kako bi skratio *ljuvene* muke (tipično mjesto u pastorali). Ljubmirov monolog o ljubavnoj mucu prožet je retoričkim sredstvima ljubavne lirike (antiteze, hiperbole). Od lošeg nauma odvrća ga vilin glas i kada se čini da je njegova agonija završila u radnju se upleće satir uplašivši vilu koja bježi pred njime. Za Tirenom se užeže i ubogi Miljenko, ali mu ona utekne u vodu. Osvijestiti ga pokušavaju vlah Radat rugajući se njegovoj uzaludnoj ljubavi i majka Stojna podsjećajući ga da vile ljube samo uzumnožne pastire. No, ljubav pobjeđuje i staroga Radata kojem se Kupido osvećuje

² Joanna Rapacka u *Tireni* kladenac određuje kao *axis mundi*, tj. mjesto susreta prirodnog s natprirodnim, a oni koji se nađu u njegovoj blizini ulaze u svijet u kojem vladaju posebni zakoni koji prisiljavaju likove na sudjelovanje u igri, pri čemu će likovi izgubiti svoj dosadašnji identitet

ranjavajući ga ljubavnom strelicom. Radat postaje opijen vilinom ljepotom i njenim „pogledom ljuvenim“ na užas suseljana koji s nerazumijevanjem slušaju neprilične izjave o ljubavi iz usta čovjeka „ki nekad svakoga učaše živit“. Kupido zbog oholosti kažnjava i njegova sinčića Dragića i time stvara još jednog patnika u ljubavi prema vili:

Načinom, kim dosad nitkor ni ljubio

žudit će, a, veomi mlad, neće znat, što bi ktio.

(1243-1244)

U borbi satira i Ljubmira, Ljubmir biva ranjen, a Tirena vidjevši ga pomisli da je mrtav i počinje ga oplakivati (jedino mjesto u djelu gdje se koriste osmerci) te izgubi svijest. Ljubmir dolazi svijesti, no vidjevši mrtvu Tirenu htjede se ubiti, ali ga spašavaju vjerni prijatelji Radmio i Ljubenko. Posebno mjesto u djelu pripada liku Remete (pustinjaka) koji uz Božju pomoć i molitvu pastira oživi Tirenu. Tirena pripadne Ljubmiru, a pastirima vila daruje „vas razum od svita i znanje“, satirima „pamet, um i ljucko spoznanje“, ostalima „svis da znaju na sviti, kako je u nesvis gruba stvar živiti“. Svakom od njih daje i jednu od svojih sestara vila s kojima će „vik uživat“. U pastoralama vila predstavlja objekt žudnje, međutim Tirena se udaljuje od tog koncepta i postaje oličenje moći ljubavi, stoga nakon uskrsnuća drugim likovima dijeli darove božanske milosti. Iz tog razloga Leo Košuta smatra da je ona oličenje nepolatonističke Caritas (milosti) (usp. Košuta 2008: 242). Tirena jest personifikacija ideala i potrage za srećom. Ona je vodena vila, a voda je smatrana ženskim elementom. Superiorno vlada muškarcima i dokazuje da je ljubav kao ispunjenje ideala moguća. Ljubav je ta koja pobjeđuje svako biće, ona je vječni zakon prirode i nitko joj se ne može oduprijeti. To dokazuju Miljenkovi stihovi: *Hotješe toj zvizde, višnji sud hotje toj/ nje lipos i gizde da slidim vas vik moj*. Do izražaja dolazi platonistički koncipirana ideja o trijumfu ljubavi i ljepote koje dolaze od Boga, o ljubavi koja spaja božansko i zemaljsko i sebi podvrgava sva bića, što se ističe već u prvim stihovima (*Lipota zgar s nebes, višnjega prilika,/ na saj svit dana je rados človika*).

U radnji pastirske idile Držić preuzima tipičnu shemu ekloga i ne udaljava se od pastoralne radnje (potraga za izgubljenim prijateljem kraj izvora vode, nesretna ljubav, idealizirani junak u potrazi za ljubljenom vilom, satir koji prekida sreću, vilin bijeg, smrt). Takvu shemu nalazimo i u Sannazarovoj *Arkadiji* (usp. Fališevac 2009: 807). Međutim u djelu se ostvaruje spoj sentimentalne pastirske igre i seljačke lakrdije kakvu je Držić mogao vidjeti u Sienni

gdje su se njegovale te dvije vrste scenskih djela. U svojoj pastirskoj igri kraj idealiziranih pastira, kakve nalazimo u svakoj pastirskoj igri, Držić na pozornicu dovodi prave realistički prikazane pastire sa seljačkim imenima koji se također zaljubljuju u vile. Prikazom realnog seljačkog svijeta koji se komično upleo u ljuvena zbivanja na poprištu čarobne dubrave, suprotstavljanjem idilično-arkadijskog svijeta s banalno-seljačkim unutar zadanog modela, ističe se osobitost našeg pastirskog teatra. Uplitanjem realnog seljačkog svijeta Držić otkriva smisao za stvaranje prizora nadahnutih promatranjem situacija i ljudske naravi u stvarnome životu (likove vlaha nalazimo u talijanskim pastoralama *Egle* G. Chinthija, *Il sacrificio* A. de Baecarija, *Aretusi* A. de Lollija i *Aminti* T. Tassa). Svojim ponašanjem i govorom vlasi u dramu unose živost i znatan dio zabavnog karaktera djela treba zahvaliti njima. Međutim u sienskoj je pastorali omiljeno lice seljak koji biva ismijavan jer dolazi u grad ili se natječe s ostalim zaljubljenim seljacima za nimfinu ljubav. Autori se u njima grubo rugaju seljacima stvarajući djela s protuseljačkom tendencijom dok je Držićev odnos prema seljacima drugačiji, simpatičan i dobrodušan. U komično-realističkim seljačkim prizorima Držić je predstavio domaće ljude iz dubrovačkoga zaleđa koji govore o sebi i suvremenim pojavama. A to ne kazuju biranim petrarkističkim jezikom, nego svojim slikovitim govorom punim poslovice, tj. govorom dubrovačke okolice (npr. Radatov stav o uzroku ljubavne čežnje ondašnjih mladića *...Ah, bože mili/ Što čini bieli kruh i dobra ljetina/ do grla pun trbuh najboljega vina!* (usp. Vodnik: 159).

Na scenu vlah prvi put stupa u drugom prizoru drugog čina. Riječ je o ubogom pastiru Miljenku koji iskazuje ljubav vili petrarkističkim leksikom prožetim elementima folklor (poslovice, zaklinjanja). Od tog prizora elementi klasične pastorele počinju se prepletati s rustikalno-farsičnim elementima (usp. Fališevac 2009: 805). Komične elemente čine likovi seljaka koji žele prekoračiti granice svoga svijeta. Svjetonazor seljaka drugačiji je od onoga uzumnožnih pastira. Na taj način dolazi do miješanja visokog i niskog registra. Miljenkov priprost karakter vidljiv je u trećem prizoru drugoga čina u kojem nastoji pridobiti vilu nudeći joj materijalne stvari (mlijeko, sir, brašno) i fizičku ljubav dok vila traga za duhovnom ljubavi. Taj Miljenkov monolog u službi je parodije ljubavne lirike, tj. hrvatskog petrarkizma s kraja 15. i početka 16. stoljeća. Ubogi Dragić također vili nudi svoja priprosta znanja: umije svirati diple, puhati svračke, loviti ptice i lisice. Realistički intoniran dijalog vode Radat i Stojna nakon što Stojna pronade sina Miljenka kako se u vodi hladi jer mu je vila „srdače

zanimjela“. Radat lamentira o suvremenoj mladosti, žali se kako „se živi naopako“, „nije stida meu ljudmi nikako“, ne štiju se stariji, mladost je postala obijesna te iznosi argumente za skladan i miran život (savjetuje Stojni neka oženi sina). Stojna se pak tuži na nevjeste koje ništa po kući ne rade, već „na gizde nastoje“, ne znaju presti i tkati samo znaju „gizde tuj smierat vazadan do večera“, tance vode s pastirima od gore i sinove u nemir s majkama nastoje učiniti. Stojnina kritika modernih nevjesti odnosi se na gradske gospoje i sa seljačke pozicije dobacuju se kritičke primjedbe gradskoj sredini. Stoga Stojna pokušava sina uvjeriti da vile pripadaju uzumnožnim pastirima, ne ubogim:

Moj sinko, tej vile ohvaone su ćudi,
ni ljube ni mile naše ruke ljudi,
pastirom ubozim one se rugaju,
tim ruzi i mnozim tužicu zadaju.
Uzmnožne pastire i ljube i mile,
Radmile i Ljubmire, ohole tej vile;
a tobom rug tvore i tebe
u nemir stavljaju...

(731-738)

Radat pak kritizira starije žene nalazeći im mane (kvocaju po kući, zavide djevojkama, imaju dug jezik, žele biti mlade, bezrazložno psuju nevjeste te uvijek žele zapovijedati) te nastoji uspostaviti ravnotežu među mlađima i starijima. Na taj način dolazi do kontrastiranja perspektive likova. Držićeva kritika vlastitoga vremena počiva na odnosu staro-mlado. „Ne treba zaboraviti da je rustikalna prostota izvrsno karakteriziranih i izdiferenciranih pastira često paravan iza kojeg se krije ironično lice satirika što pogađa navike i običaje sredine u kojoj djeluje“ (Čale 1979: 79). Argumenti razumnog priprostog pastira završavaju sarkastičnom izjavom da će Miljenka izliječiti od ljubavi batinom (*Zla pamet hoće toj, a ovi bat hoće/ da ovdi taj bies tvoj ostavi sve zloće*). Zbog Radatova ruganja kako Kupido gađa samo one punog trbuha te da je ljubav „živiti s družinom junaci/ rujno vince piti s dobrim veseljaci“, potonji mu se osvećuje pa Radatovu razumnost nakon ljuvene strelice zamjenjuje uvjerenje da je mlad i spreman za ljubav. Ljubavno mahnitanje nekada razumnog starca izaziva zgražanje kod priprostih pastira. Lik oholog starca koji izaziva Kupida pa ga ovaj kažnjava Držić preuzima iz sienske pastorale. Zbog oholosti i prijjetnji da bi ljubav batićem

„zlom srićom domome poslao tja“, istu kaznu dobit će i sin mu Dragić. Time se potvrđuje stanovita deviza *amor omnia vincit* (ljubav sve pobjeđuje) koja se prenosi u pastorali i kojom likovi objašnjavaju situacije i svemoć ljubavne žudnje:

Oto ima takuj moć ognjena ljubav taj
da vrha može doć i mudru na svit saj. (187-188) (usp. Bojović 2009: 14)

Ljubmir i satir biju boj za vilu, a u petom prizoru petoga čina boju se pridružuju Miljenko, Radat i Dragić, uto izađu tri satira i na njih udare (tipično mjesto u pastorali). Specifično mjesto u drami zauzima lik starca Remete, svojevrsnog *deus ex machina*, posrednika između neba i zemlje koji dolazi kako bi pomogao u raspletu recitirajući stihove o „tamnosti svita“. Uzmnožni pastiri prinose žrtvu bogovima, Radmio daruje liru, a Ljubenko prinosi svoje pjesme. Leo Košuta smatra da je riječ o prinošenju žrtve na oltar apsolutne ljubavi u smislu neoplatoničara. Remeta oživljava vilu i njeno priklanjanje Ljubmiru smiruje kaos nastao iz ljudskih ludosti poticanih istom strašću. Vila će se prikloniti ljudskom biću kako bi ga oplemenila, a ostalima će dati darove božanske milosti. Razdor među pastirima, vlasima i satirima svršava pomirenjem i plesom. U posljednjem prizoru Kupido se oprašta od puka, što nije uobičajen završetak, sentencioznim riječima u kojima Držić indirektno cilja na svoje neprijatelje i klevetnike naglašavajući kako će sunce uvijek ostati svjetlo i ruža ni zbog čega ne može izgubiti ljepotu svojih boja, a to se metaforički može odnositi na netom dovršeno djelo:

Za drugo ništor ja, o puče, neću rit,
zač sunce, koje sja, svitlo će vazda bit;
nenavis ne more učinit nemila
da ruža od gore ni rumena ni bila. (1687-1690)

Sienna je neminovno ostavila trag u djelu Marina Držića. Motive iz sienskih drama Držić koristi kada u radnju upleće vlahe, lik seljaka koji izaziva Kupida i staroga remete kao posrednika između pastira i neba. Tirenino uskrsnuće pak proizlazi iz predstava u čast plodnosti ili dolaska novog godišnjeg doba. Međutim utjecaj Sienne nije toliko jak kao što se često tvrdilo. Košuta Držićevu *Tirenu* određuje kao pravu dramu zbog razvijene radnje i

dramskog zapleta dok su djela sienskih autora bila kratka i siromašnog zapleta. Pored toga, Držić pokazuje odmak od Sienne u odnosu prema likovima seljaka koje ne ismijava, ne izvirgava ih ruglu i ne svodi na karikature, već je njegov stav prema njima dobronamjeran (sienski likovi seljaka najčešće su preuzimani iz farsi i maskerata i svedeni na karikature) (usp. Košuta 2008: 242-245). Držić također radnju prilagođava lokalnim dubrovačkim uvjetima, njegovi seljaci vlasi (pastiri koji potječu iz okolice Dubrovnika) realistički su ocrtni što je vidljivo u opisu odnosa starih i mladih, obilježjima suvremenih djevojaka i žena, spominjanju stvarnih lokaliteta te hvaljenju dubrovačke vlastele. Sam autor u prvom prologu naznačuje da mu je poticaj za pisanje dala domaća dubrava, divan predio na izvoru Rijeke i time potvrđuje da je ostao vezan uz dubrovačko tlo.

8.2 VENERE I ADON

Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju sastavljena kratka je mitološko-pastoralna igra u jednom činu pisana u 347 dvostruko rimovanih dvanaesteraca s izuzetkom od nekoliko osmeraca. Tiskana je tri puta 1551., 1607. i 1630. godine, sva tri puta u Veneciji. Od osam prizora u prvom, petom i osmom prizoru javljaju se vlasi (Vukodlak, Kojak, Grubiša i Vlade), a u ostalim prizorima mitološki likovi (Venere, Kupido, Adon, vile i satiri).

U prvom prizoru prije nego se „šena“ otkrije nastupaju vlasi: pripiti Vukodlak koji sam sebe naziva Grizivino hvaleći vino kao izvor užitka te Kojak koji se uzajamno vrijeđa s navedenim. Vlasii se nalaze u Dubrovniku gdje Vukodlak sudjeluje na piru Vlaha Držića (*Jučer me vlastelin, / Vlahe Držić, ruči, vlasteoski pravi sin, / da ću pjan i sit bit za vas mjesec ovi. (...) Ženi se taj mladić i vodi vladiku / roda Sinčević anđeosku priliku*). Grubiša pak dolazi u Grad kako bi pronašao godišnicu koja za njega pita i oženio se njome. Vukodlak i Kojak pogrdno govore o godišnici koju Grubiša želi oženiti nazivajući je „grbavom kozom“. Od udaje ga odgovara i majka Vlade govoreći loše o gradskim godišnicama kao raspuštenicama. Vlade iznosi živopisnu sliku o životu godišnica koje krađu, dangube, piju i s gospodarima lijegaju. Sirovosti opisa pridonose i augmentativi *kučetine, lončine, glavine, kravine* kojima Vlade nastoji predstaviti godišnice kao razbludne i razvratne djevojke te uvjeriti Grubišu da će mu pronaći gizdavu Veselu djevojku sa sela. Govorom majke Vlade Držić iznosi primjedbe o odnosima gospara i slugu u Dubrovniku u 16. stoljeću.

Raspravu vlaha prekinut će otkrivanje „šene“ kojom započinje pripovijest o Veneri i Adonu. Vlasi se pripadnu mitoloških bića, ali ostaju pažljivo gledati što će se dalje zbivati na sceni. Nakon što se „šena“ zatvori i mitološki svijet ode, vlasi ostaju u čudu ne znajući „ali `e bilj ali san“ (zbilja ili san). Vlasi ostaju uvijek vidljivi gledalištu i onda kada ne nastupaju. Oni mitološki prizor gledaju sa strane prizorišta (tzv. proscenija), međutim nikada ne ulaze u prostor Venere, Adona i vila jer mitološki i realni svijet u drami žive i djeluju u odvojenim prostorima. Vezu dvaju prostora ostvaruje jedino Grubiša koji se jedini nije prepao, nego se zaljubio u Veneru, ali do njihovog izravnog susreta nikada ne dolazi.

Mitološko se prizorište nalazilo u središtu scenskog prostora i njegova se „šena“ otkrivala i zakrivala. Između „šena“ javljaju se intermediji³ u kojima vile *poju* i *tancaju*. Na tom prizorištu odvija se Venerina nesretna ljubav prema Adonu koja će se ostvariti tako što će Kupido na majčinu zamolbu pogoditi Adona zlatnom strelicom u trenutku kada njegov duh bude u snu „oslobođen svih osjetila“. Adon ranjen ljubavnom strelicom obećava Veneri da će *liposti vik tvoje slidit ma mlados*, a ona se zaklinje da će ga vječno ljubiti. Venere u djelu ne upravlja svijetom, ona je samo zaljubljena žena koja se nastoji domoći ljubljenoga Adona. Ona simbolizira potragu za ljubavlju koja vlada cijelim svijetom. Na taj je način predstavljen kršćanski dualizam - čovjek je i tjelesno i duhovno biće kojim vladaju visoki eros (ljubav koja dolazi od Boga) i niski eros (tjelesna, seksualna ljubav). Alegorijsko vjenčanje Venere i Adona uvod je u vjenčanje stvarnih mladenaca za čiji je pir Držić dramu i napisao.

Nakon svakog zakrivanja „šene“ vlasi ostaju u čudu misleći da je neposredno viđeno „nješto s nebesa“. Od straha ne umiju ništa kazati, a Kojak se u strahu prisjeća kako su vile zatražile Radata i Miljenka, aludirajući na likove u prethodno prikazanoj *Tireni*⁴. Vlasi shvate da ne pripadaju svijetu u kojem za njih „ovdi stana ni“, a „nije ni zdravo mjesto ovo“, stoga Vukodlak poziva vlahe na svadbenu večeru. S obzirom da je ova pastirska igra zasnovana na opoziciji seljačkog, groteskno-realističnog, banalnog i uzvišenog mitološkog svijeta, Držić sukladno tome postupa i u načinu izražavanja likova. Tako su vlasi okarakterizirani kao priprost svijet sa svojim realističnim govorom, niskim leksikom punim vulgarizama (*kozo, svinja, hlapina, jarče, govna li ovoga, pođ` s vragom*). Vukodlakov je nastup prije svega

³ Glazbeno-scenska kratka igra koja se izvodila između činova dramskih djela od 15. do 17. st.

⁴ Intertekstualne poveznice djela

podrugljiv, on se ruga Grubiši „vitezu s Krajine“ i njegovoj namjeri da se oženi godišnicom, slaže mu da poznaje njegovu godišnicu, opscenom primjedbom (*I ta gospara tre!*) naglašava kako godišnice uzvraćaju gosparima na udvaranja, a njegova će podrugljivost dominirati do kraja drame. Kojak pak na petrarkistički izvještačen način svojstven vlasima smišlja ime za boga ljubavi Kupida nazivajući ga „malom sjetom“ koja „vazda opći s vilami“. Vlade je primjer zabrinute i brižne majke koja će se često javljati u Držićevim pastoralama (Stojna u *Tireni*, Vukosava u *Grižuli*), a Grubiša jest tipičan smiješno naivan ženik koji najprije želi „pritilu“ ženu koja je često bila ideal seljacima, a nakon što ugleda vilu ostaje zapanjen njezinom ljepotom.

Dio drame u kojem nastupaju mitološka bića pisan je visokim stilom pa tako uzvišenim tonom i s mnoštvom deminutiva vile hvale Veneru kao „krunu svih liposti“ i „kraljicu svih gospoja“ te ističu da je ljubav izvor užitka. Venere u svojoj tužaljci ponavlja uzvik *oto*, a tim ponavljanjem naglašava svoju sentimentalnu žalbu:

Oto me liposti zemaljske smamiše,
oto sve kriposti me rajske straviše,
oto sam sad sluga pastira od gore.. (173-175)

U drugom prizoru Držić varira i Petrarkin sonet koji je najvjerojatnije preuzeo iz obrade Šiška Menčetića *Blaženi čas i hip* u kojem uočavamo brojna ponavljanja:

Blažen je vječni raj koji te uživa
blažen je i cvitak zaj ki tvoj pram odiva
i zemlja *blažena* ku pleše stupaj tvoj
i trava zelena, kraljice svih gospoj. (usp. Čale 1979: 329).

Držić je teatrom u teatru razbio konvencionalnu formu pastirske igre, uveo likove iz dubrovačkog zaleđa s njihovim obilježjima i time udario vlastiti pečat djelu.

8.3 GRIŽULA / PLAKIR

Grižula je pastirska igra podijeljena u pet činova, pisana prozom s umetnutim stihovima čiji naslov nije sačuvan pa joj se pridaju dva imena prema dvama likovima, Grižuli i Plakiru. Prikazana je na piru Vlahe i Kate Sorkočević 1556. godine.

Starac Grižula jadikuje opčinjen gorskom vilom (*Jaoh, moja srčana tužice, moji uzdasi i moje plačne oči kad se ćete utješiti*). Vlahinjica Gruba pak sjetna luta planinom tražeći Dragića, također omamljenog vilinom ljepotom. Grižula nastoji zavesti i Grubu, ali Gruba zaokupljena voljenim pastirićem odbija starca. Seljački par Rade i Miona pokušava Dragića osvijestiti i vratiti stadu, no zaludu (*Rade, ohaj besjede, ni me zovi veće! Što odlučih, odlučih – za bijelom vilom idoh.*). Na kraju će Plakir oteti vilu, a Dragić prestrašen pobjeći, a kad čuje oca Stanišu kako savjetuje Grubinoj majci Vukosavi neka odvede kćer, poboji se da će ostati bez Grube (*Kudi mi Grubu vodite?*) te ozdravi i ode s njom kući. S Radom i Mionom poigrava se ljubav, međutim ona zemaljska u koju se ne upleću mitološka bića. Miona vješto izbjegava Radatova udvaranja objašnjenjem da joj majka ne dopušta vezu s njime. Treći par čine Grižula i Omakala koji bježeći od zle sudbine odlaze u pustinju. Grižula slatkim riječima pridobija djevojku, međutim i dalje žudi za vilom koja ga na prevaru zatvara u vreću. Ljubavni zapleti između triju parova odvijaju se usporedno sa sukobom čiste Dijane (simbol nevjestice) i Kupida (koji alegorično predstavlja mladoženju). Na kraju nakon što Dijana Kupidu vrati zarobljenog sina Plakira, dolazi do pomirbe među parovima, a na zemaljskome planu također dolazi do mirenja i uspostavljanja ravnoteže: Dragić se vraća Grubi, Miona popušta Radatovim udvaranjima, a Grižula se zadovolji Omakalom.

Pastoralne elemente u djelu čine očaranost vilom, potraga za njome, nastojanje razumnih prijatelja da vrate zaljubljenika na pravi put, ali Držić priču o traganju za idealom premješta iz arkadijsko-fantastičnog svijeta u zemaljske okvire. Prisutna su tri svijeta: mitološko-pastoralni svijet, svijet seljaka bez uzumnožnih pastira te gradski svijet koji Držić prvi puta uvodi u pastoralu. Pojedini autori djelo nazivaju *Plakir* (Mihovil Kombol, Pavle Popović, Petar Skok) smatrajući da je u središtu radnje sukob na mitološkom planu: borba između Kupidova sina Plakira i Dijaninih čistih vila koji jedni drugima postavljaju zamke. Dok drugi (Frano Čale, Milan Rešetar) smatraju da je mitološko-vilinski svijet ostao na razini svoje puke alegorijsko-strukturalne funkcije, a čim pjesnik dovodi junake izravno iz zbilje, oni postaju likovi s vlastitim obilježjima pa djelo nazivaju *Grižula* (usp. Čale 1971: 27). Milovan Tatarin slaže se

da je sve prožeto eksplikacijama o stvarnom životu koji je daleko od idiličnog (to dokazuju Stanišini lamenti o „pogrđenoj mudrosti“, Vukosavina zdvajanja o „sadanjim djevojkama“, Omakalina slika o položaju godišnica i Mionina predbacivanja zbog neravnopravnosti žena i muškaraca) (usp. Tatarin 2009: 287).

Na obje strane postoje zarobljenici uhvaćeni u zamku, na jednoj strani vila, na drugoj Plakir, ali zarobljenici će se još isto veće izmijeniti i nastat će mir između Dijane i Kupida s jasnom aluzijom na pir Vlaha Sorkočevića za koji je drama pisana i pri kojem se valjaju združiti čistoća i ljubav. Ova je pastoralna alegorija kojom se izravno apostrofiraju Vlaho Sorkočević i njegova zaručnica. Simbolički par Dijane (čisti život u kojem nastoji sačuvati djevičanstvo) i Kupida označava nevinu mladenku i njezina zaručnika kojem se ona predaje u braku. Kupido će Dijani vratiti čistu vilu, a ona njemu sina Plakira (od lat. *placere* - naslada, užitak) i kada se uspostavi mir može doći do vjenčanja pa se smisao alegorije ispunjava (usp. Čale 1979: 120). Mitološka bića u djelu ne pokreće ljubav, nego moć pa je u njihovu svijetu osnovna motivacija postupaka želja za postizanjem svemoći ljubavi.

Osim mitoloških bića u igru se upleću i likovi iz stvarnog života: seljačić Dragić, njegova vjerenica Gruba, seljački par Rade i Miona, godišnjica Omakala. Međutim mitološki i zbiljski svijet se ne susreću i ne prepleću se. U vlaškome svijetu komika se postiže uvođenjem lika smiješnog starca (svojevrsnog *senex comicus*) zaljubljenog u vilu zbog čega postaje predmetom vilinske poruge. Licemjerman i pokvaren ismijava Grubu riječima *Da kad si gruba, gruba pođi tja od mene – lijepa, k meni!* nakon što odbija njegova dodvoravanja. Zatim će Omakalu pohotno zvati k sebi i zavoditi je svakidašnjim govorom, zoometaforama i umanjenicama (*moja jarebičice, košutice, ovčice, kokošice*), ali kada sretne vilu ponizit će ju i predstaviti je kao neuko biće (*Čeljade je, rozice - dobra je ovako, ne umije ništa, puštenica je, promjenjuje gospođe*). Grižula je stari pohotnik koji ne traga za idealnom uzvišenom ljubavi (kao Džorin Ljubmir), nego samo želi zadovoljiti svoju tjelesnu / seksualnu požudu, stoga u djelu komunicira samo sa ženskim likovima: Grubom, Omakalom i vilom udvarajući se svakoj od njih. U drami je u prvom planu zemaljska, a ne nedostižna vilinska ljubav. Sve je u znaku *plakijera*, sve trepti od žuđenja, ljubavnog zanosa i naslade. Grižulina motivacija je svjetovna, a ne duhovna i zbog toga ne može biti pravi remeta.

Komika počiva na peripetiji oko Grižule zatočenog u vreći kojeg vila naivnog prevari, a nakon što ga Omakala oslobodi zadovoljit će se njome kao svojom *domaćom*. Joanna

Rapacka zapaža naturalističko-burlesknu prirodu Grižule koji pronalazeći Omakalu nalazi „ružnoću svog vlastitog svijeta“ pa će se vratiti na mjesto s kojeg je krenuo. Grižula i Omakala odlaze u pustinju kako bi pobjegli od Grada i neugodnog sustava zakona koji im se tamo nametnuo, stoga dubrava prestaje biti znakom mira i pravednosti kao što je to u *Tireni*. Grižula se odmetnuo u pustinju bježeći od zle godišnice (*godulje*) jer mu „ne dadijaše ni s susjedom razgovorit“, troši novac, polijeva ga juhom i neprestano mu zanovijeta. Omakala nam je poznatija po svojoj povijesti iz doba kada je živjela u Gradu kao sluškinja, nego nakon bijega od zle gospođe. U slikovitom Omakalinom tuženju Držić iznosi podatke o svome Gradu (*S tugom ti ću, nesrječna, spovjedit, ma t` neću stoti dio kazat od tuga kojijeh sam š njom imala*). Omakalina priča o teškom životu slugu u Dubrovniku u 16. stoljeću ima realnu podlogu u kojoj se spominju stvarni likovi iz Držićeve suvremenosti (postolar Šile, prodavač igala Fidžino) i lokaliteti (Podmirje, Garište). Sluge su bile dane na milost i nemilost svojih gospodara koji su se loše odnosili prema njima pa se poneki odlučuju na bijeg. Omakala živopisno govori o svom lošem položaju prekidajući gospođine riječi svojim komentarima, potonja ju stalno kori, fizički se obračunava s njom kada nešto pogriješi (*onome mekom rukom ljusne nos*) te nabraja čitav repertoar poslova što ih u jednom danu mora obaviti.

Također pri susretu s vilom žali se kako ih gospođe biju „bačkelom“, a bivaju izložene seksualnim napadima gospara kada bi gospodarice otišle na misu. Njeni monolozi o nevoljama dubrovačkih godišnica duhovitošću i svježinom oživljuju scenu. Tužnu Omakalinu sudbinu u Gradu neće zamijeniti puno bolji život jer će dobiti staroga pohotnika. Držić ismijava i taštinu suvremene mode koja je slijedila europske dvorove (opisom raskošnih gospodaričinih oprava). Gospar je utekao od godišnice, a godišnica od gospođe u čemu je vidljiva simetrija s višestrukim antitezama u skladu s renesansnom simetričnom ravnotežom (usp. Čale: 628). Drama je uspostavljena na antitezama mitološko / realno, uzvišeno / komično, grubo / lijepo, alegorično / stvarno.

Gruba je ozbiljna djevojka koja iskreno voli svoga Dragića (*..a ja sam njegova, ni mogu neg njegova bit, ni se moje srce može smirit, bijedna*). Dragić se prema njoj odnosi uslužno, međutim paralizirala ga je viša sila pa je Gruba bespomoćna u svojoj nesreći. Dragić je tipičan lik pastorage zatravljen vilinom ljepotom, ali na kraju biva izliječen i vraća se svojoj vjernoj Grubi. Poput Grube vjerna je duša i Rade. Rade i Miona jedini su skladan par jer se u njihov odnos ne upleću mitološka bića. Rade ne žudi za vilom, stoga nema unošenja nemira u

njihov odnos. Međutim njihova ljubav se ne realizira odmah jer je za Mionu ljubav prema muškarcu združena sa željom da njime zavlada. Miona Radi lukavo uzmiče, igra ljubavnu igru čežnje i zavodjenja kako bi se uvjerila u postojanost njegove ljubavi. Samouvjerena je i lojalna prema Grubi, svjesna da su žene ljudska bića traga za ravnopravnim partnerom kojem će se predati te svjesna vlastite vrijednosti želi biti cijenjena:

Tko ljudem vida obrok? Žene! Tko ih puđa od buha? Žene! Tko ih krpi? Žene! Tko im o kući radi? Žene! Ko im uprede i košulje kroji? Žene! Goli bi bez nas hodili, a nut, a nut kakvi su.

Noseći obilježja emancipirane žene Miona će svojim protofeminističkim iskazima stati u obranu žena (*Pođ` s tozijem bogom toliko ropstvo.*), isticati mušku slabost bez ženske potpore i upućivati na mizoginiju u dubrovačkom društvu. Ona je kompleksni lik, istovremeno emocionalni, racionalni i buntovno-aktivni. Držić ulazi u psihu ženskih likova i iako one ne sudjeluju u dramskom agonu, stvara njihove portrete.

Primjetna je razlika u izražavanju mitoloških i zbiljskih likova. Tako seljaci koriste svakodnevni leksik s mnogo ponavljanja, nabranja seljačkih rikvizita i elementima narodnog izraza iz pastirskog života (Gruba: *Dragiću nevjerni, Dragiću nemili, Dragiću nedragi da li ide za drugom, a tvoju ljubav ostavi*). Grižula navodi stihove u duhu petrarkističke poezije, upotrebljuje petrarkističke formule u skladanju ljubavnih vapaja i na taj način autor postiže komične efekte u drami. Grižulini su stihovi antipetrarkistički jer on ljubavnu poeziju koristi bilo u neprimjerenim situacijama, bilo da iskrivljava petrarkističke stihove. Tako Grižula u trenutku kada mu vila stavlja vreću na glavu ne odustaje od svoje ljubavne poezije, što izaziva smijeh kod publike:

Umiru, a poju ne kako kuf pribil,
a to je jer moju ne vidim bielu vil;
a živem, er am rob i bit ću, vilo tvoj,
dokoli tamni grob pokrije tijelo ovoj.

Osim česte uporabe tipičnih petrarkističkih motiva (motiva ljubavne strijele, ognja, glagola užeci) i postupaka (metafora, antiteza, nabranja, ritmičnih ponavljanja i nizanja atributa i epiteta), Držić iskrivljeno citira stihove hrvatskih petrarkista. Navedeni stihovi *Umiru, a poju*

ne kako kuf pribil nadahnuti su pjesmom *Umiru, a poju, kako kuf pribil* anonimnog autora iz *Ranjinina zbornika* dok su stihovi ...*sužanjstvo jur ovoj toli mi jes milo/ er dragi ja pokoj ne želim, ma vilo* slični stihovima pjesme *Koliko jes godiš da ljuto i vrlo* iz istoga zbornika (usp. Tatarin 2009: 288). Grižula postaje smiješan zbog toga što se u neprimjerenim situacijama (u pustinji ili zatočen u vreći) služi izrazom koji mu (zbog dobnog i socijalnog statusa) ne pristoji. Petrarkističke formule u Držićevim pastoralama koriste i drugi likovi, kao što su mitološka bića (npr. Plakir niže epitete *Bijele vile, drage vile...*) i pastiri uzmnožni (njima je služenje izrazom petrarkističke lirike primjereno jer im vile uzvraćaju ljubav). Međutim oni zbog toga ne ispadaju smiješni jer njihov petrarkizam nema parodijsku funkciju u djelu. Antipetrarkizam je kod Držića dramaturški i komediografski postupak kojim autor ostvaruje komički učinak⁵.

Grižula i Dragić odustaju od potrage za idealnim, dolazi do svojevrsnog otriježnjenja te svi zaljubljeni bivaju izliječeni i svatko dobiva para iz svog svijeta. U djelu je naglašena binarna antitetička kompozicija: nije moguće miješanje različitih svjetova, stoga se odbacuju iluzije i shvaća se da je bolje zadovoljiti se s mogućim, nego žuditi za nemogućim (što nije bio slučaj u dosadašnjim pastoralama). Držić stoga poručuje da se sreća ne nalazi u arkadijskom svijetu, nego u stvarnosti u kojoj živimo.

Kompozicija djela je složena, a u njoj usporedno teku četiri priče. Držić je u *Grižuli* stopio više planova i stvorio scenu u sceni (tj. teatar u teatru) jer sukob mitoloških bića promatraju zemaljski likovi iako do njihovog izravnog susreta ne dolazi. „Držić je višestruke dimenzije djela disciplinirano strukturirao u jedinstveni sklad koji je unaprijedila prigodna alegorijska funkcija igre“ (Čale: 1979: 120).

⁵ Snježana Husić i Tomislav Bogdan iznose tezu kako se Držićeva parodija petrarkizma ne može svesti na izrugivanje citiranim petrarkistima te da se ona ponajviše temelji na komici lika i njegove situacije (usp. Husić 2008: 688-704); (usp. Bogdan 2009: 61-78); također „supostojanje petrarkizma (u zbirci ljubavne lirike objavljenoj u knjizi *Pjesni Marina Držića ujedno stavljene s mnogim drugim lijepim stvarmi*) i antipetrarkizma u Držićevim tekstovima otkriva nam visok stupanj literarne svijesti pisca“ (Husić 2008: 700)

8.3.1 problem žanrovskog određenja *Grižule*

O problemu žanrovskog određenja *Grižule* svjedoče mnogi termini kojima se djelo određuje: pastorala, mitološka pastirska igra, rustikalna ekloga, pastoralna komedija, komedija. Razlog tome je Držićevo udaljavanje od konvencionalne pastirske igre u *Grižuli* čime se u pitanje dovode književne i teatarske konvencije. *Grižula* je primjer netipične pastore, odnosno dolazi do dekonstrukcije tog žanra.

Držić nas već prvim stihovima u prvom prologu uvodi u arkadijski ugođaj, tj. idealni renesansni krajolik. Stihovi imaju funkciju oblikovanja idiličnog krajolika i upućuju na *locus amoenus* i ljetni solsticij:

Cti drago prolitje, daždi med nebesi,
razliko jur cvitje livade uresi,
danica vodi dan jur draži neg ikad,
a sunce gora van najsvitlije svitli sad.

Međutim u petom činu petoga prizora u Omakalinoj tužaljci arkadijsko pada u drugi plan (*Rasuta, sjetna, tužna u pustinju išla! Neki divji čovik dođe na me.*). Također *divji čovik* kojeg Omakala spominje je satir koji u pastoralama vođen načelom niskog erosa remeti idilu. U djelu se javljaju pastiri i vile. Konvencionalni lik pastore je pastir Dragić koji zatravljen vilinom ljepotom ostavlja svoje stado, luta po planini tražeći vilu kako bi joj služio, a ni savjeti prijatelja Grube, Rade i Mione ne mogu ga odgovoriti od njegova uzaludnog nauma, ali na kraju ipak dolazi do otriženjenja. Upletanjem mitološkog svijeta u radnju (Dijana i njezine vile, alegorije kreposti: Pravda, Hitros, Jakos, Tihoća; Kupido i sin Plakir) Držić slijedi tradiciju pastirskih igara. Boj „pričiste“ Dijane koja nastoji sačuvati „divstvo“ svojih družica i boga ljubavi Kupida obradio je još Mavro Vetranović u *Istoriji od Dijane*. Međutim u *Grižuli* se pastirski i mitološki svijet ne susreću izravno, već se radnja tih dvaju svjetova odvija odvojeno. Držić je također imao na umu događaj povodom kojeg piše djelo (svadba) pa je u drami koristio pastoralne elemente, no ako dramu odredimo kao pastoralu možemo reći da je to pastorala u kojoj se najviše približio komediji. Međutim nekoliko fabularnih linija (tri ljubavne priče i dvoboj na mitološkom planu), dominacija proze nad stihovima (miješanje visokog i niskog stila), realističnost pojedinih prizora i nadasve komika

približavaju *Grižulu* složenijim dramskim oblicima i udaljavaju djelo od konvencionalne pastirske igre.

Elemente komedije čini glavni muški lik - starac, a ne mladić koji za razliku od njega traga za tjelesnom ljubavi i zbog toga biva izvrnut ruglu. Grižula je svojevrsni *senex comicus*, pohotni starac koji jedino želi zadovoljiti tjelesno žuđenje („plakir“) i jada se nad svojom sudbinom uzdišući petrarkističkim frazama (*Jaoh, moja srčana tužice, moji uzdasi i moje plačne oči, kad se ćete utješiti?*). Trčanje mladih pastira za vilom je razumljivo dok Grižulina zaljubljenost izaziva smijeh zbog dobne neprimjerenosti. Grižulin monolog na početku ne odiše svečanim tonom kojim se odlikuje molba za služenje dragoj, već on postavlja konkretan zahtjev s izrazitim komičkim prizvukom:

... ako nećete za me ljubav molit, molite moju vilu makar da me uzme, neka me uzme,
neka me uzme, neka me uzme, i da se veće zovem vilenik i da reku: „Vile ga uzeše, oh,
oh!“ Ah, da bi me uzela, da bi me uzela!

Međutim mijenja način izražavanja kada se obraća vili koristeći petrarkističke fraze jer se samo tako smije razgovarati s vilama dok će se prema Omakali i Grubi odnositi drugačije. Događaji oko Grižule svezanog u vreći (koji napušta klasične dvanaesterce i petrarkistički ton) izazivaju komični efekt i njihova je funkcija dobro nasmijati i zabaviti publiku:

Ah, ah! Ne tegni, ne prti se u zlo!

Uzma ga uze

tko ovi uze;

ne vadi nožić,

zao ti božić!

Mjesto radnje nije idealni pejzaž s kladencima, već spilja u koju likovi dolaze kako bi pobjegli od lošeg života. Život nije idiličan, već ispunjen strahom (od zle gospođe i godišnice). Također prostor *Grižule* je prostor zarobljenosti koji ne pruža utočište onima koji teže za skladom, nego postaje mjesto nespokoja (Grižula trči za vilom, a Omakalu na kraju dopadne upravo pohotni starac). *Grižula* obiluje komičnim elementima kojima se postiže zabavljачka funkcija djela, a likovi sudjeluju u stvaranju dramske napetosti što je vidljivo u

Grižulinim postupcima (kada se naivno dadne vili vezati, a nakon što shvati prevaru i cvili u vreći svojom slatkorječivošću okreće se Omakali) i šaljivim prizorima (kada se Dragić naivno oprašta s Grubom stihovima *Tvoj sam nekad bio, sad nijesam tvoj ni moj!*, a kasnije joj se iskreno ispovijeda).

Komediju situacije nalazimo u trećem prizoru prvog čina u Grižulinom i Grubinom razgovoru u kojem se Grižula Grubi obraća riječima *vilo vilice, tvoj rob, tvoj sluga*, ali kada shvati da govori Grubi (čije ime znači ružna) traži da pođe od njega, a lijepa da mu dođe. Komično proizlazi iz Grižuline opsjednutosti čežnjom za ženom pa upotrebljava svu svoju rječitost kako bi postigao cilj (*Vile, gizdave vile, planinski razgovoru, slatke, dobre, drage, medene jabučice vam rodile..*). Smiješna i lakrdijska je i posljednja scena u kojoj će Omakala osloboditi Grižulu iz vreće, međutim to oslobođenje na zadovoljstvo publike traje duže jer Omakala najprije istražuje od kuda dolaze glasovi, a kada shvati da su to Grižulini jauci odbija mu pomoći jer ju je ranije prevario, ali na kraju ponovno popušta pod njegovom slatkorječivošću s razlikom da je ovaj put Grižula održao obećanje i uzeo Omakalu „za svoju domaću“.

S obzirom da se Držić u djelu bavi stvarnim životnim pitanjima (položajem godišnica u društvu, ponašanjem ondašnje mladeži, ljudskim slabostima i manama), izraz komedije prikladniji je medij kojim će se obratiti sugrađanima. Upravo likovi prikazani u trenucima svojih slabosti i nagona izazivaju smijeh, međutim Držić u tome ne pretjeruje i ne pretvara likove u karikature, već na alegoričan način upućuje gledateljima poruku da je čovjek nesretan kada traži ideale onkraj svijeta u kojem živi te da prava životna sreća stoji bliže nego što mislimo. Zaključujem da je riječ o dvojnog žanru s elementima pastorale i komedije pa bi *Grižulu* mogli odrediti kao pastoralnu komediju ili komičnu pastirsku igru.

8.4 PROLOZI DRŽIĆEVIH PASTORALA

Prolozi sadrže izuzetno mnogo obavijesti, osvjetljavaju važan aspekt dramske radnje, nude interpretaciju koja ne bi proizišla iz samoga teksta. Uz pomoć prologa autor osigurava svojim dramama značenjski kontekst, daje uputu za gledanje i nudi vlastito mišljenje o temeljnim književnim pitanjima. Potonje čine Držićevi prolozi u kojima se autor bavi poetikom svoga djela (usp. Pavličić 1988: 149). U *Tireni* Držić piše dva prologa. Prvi prolog napisan je za prvu izvedu 1549. godine, a drugi nastaje za ponovljenu izvedbu 1551. godine.

Držićeva slava nije od početka tekla glatko. Prvo izvedeno Držićevo djelo jest izgubljena komedija *Pomet*. Da je *Pomet* nastao prije *Tirene* Armin Pavić zaključuje iz drugog prologa negromanta Dugog nosa⁶ u kojem progovara o dva djela, prvom čiji je dramski prostor bila Placa i drugom u kojem se radnja zbivala u zelenoj dubravi. Iako se ne može sa sigurnošću tvrditi, u struci je prevladalo mišljenje da je Držić u *Pometu* iznio određenu društvenu kritiku pa je zbog toga stekao neprijatelje u Gradu. Koga i što je Držić javno kritizirao možemo samo pretpostavljati. Milovan Tatarin smatra da nije bilo *Pometa* ne bi bilo ni *Tirene* čiji prolog može pomoći u pojašnjenju onoga što se dogodilo nakon Držićevo kazališnog nastupa s *Pometom*. Tirenom je Držić nastojao pokazati da zna pisati onako kako se pisalo u njegovo doba, brani se od napada te stvara klasičnu, ali opet inovativnu pastoralnu dramu u stihovima (*I sve se će što t'rieh govorit u pjesan!*) (usp. Tatarain 2009: 143).

U prvom prologu izlaze likovi koji se ne očekuju: vlasi Vučeta i Obrad. Sastavljen je od nekoliko cjelina: susreta dvaju vlaha, pohvale Dubrovnika, njegovog blagostanja, pravednosti, političkog položaja, najave dramske fabule, opisivanja dubrave (leksikom uvriježenim za *locus amoenus* opisuje Rijeku dubrovačku kao arkadiju), prepričavanja sadržaja, pohvale Marina Držića, njegovih prethodnika i jednog suvremenika te završne apostrofe Dubrovnika. Držić se stihovima *Tko doma ne sidi i ne haje truda,/ po svietu taj vidi i nauči svih čuda* brani od napada da je učeći u inozemstvu gubio vrijeme i daje do znanja da je njegovo životno, pa i književno, iskustvo bitno drugačije. Uzrok nerazumijevanja može biti i taj što je Držić na dubrovačku scenu unio inovativne dramske tehnike (stvara scenski razvijeno djelo s većim brojem likova i složenim dramskim zapletom; povezuje glazbene elemente sa scenskom izvedbom čime postiže snažniji utisak kod gledatelja, uvodi plesne dionice i morešku) i izvankazališne poruke. U prvom prologu Držić mnogo stihova posvećuje sebi predstavljajući se samouvjereno kao umjetnik dostojan pozornosti i ravnopravan pripadnik književne republike. Ne ustručava se samodopadnih atributa nazivajući se mladićem i doživljavajući se kao pjesnika (*Taj mladac sad pjesni tej spieva kraj rike/ da ljudem duh biesni od slasti tolike*)

⁶ „Ja što jesu tri godine, ako se spomenujete, putujući po svijetu srjeća me dovede u ovi vaš čestiti grad, i od moje negromancije ukazah vam što umjeh. Scijenim da nijeste zaboravili kako vam Placu, tu gdje sjedite, u čas glavom ovamo obrnuh i ukazah prid očima, a na njoj bijehote; i opet ju stvorih u zelenu dubravu, od šta plakijer imaste; i zahvaliste mi, i platu imah, što katance stavih na njeke zle jezike koji za zlo imaju ono što im se za dobro čini.“ (Tatarin 2009: 145)

te ističe da potječe iz „stare kuće Držić“. Želeći vlastiti talent povezati sa slavom Grada na više mjesta kaže:

Ki mu su na glavu stavili za ures
da ovu državu proslavi do nebes,
taj složi čim će sad izabrana mlados
proslavit ovi grad i puku dat rados.

(usp. Tatarin 2009: 143-144).

Vučetinim veličanjem starih pjesnika Šiška Menčetića i Džore Držića kao slavnih Držićevih prethodnika te isticanjem pjesničkog umijeća Mavra Vetranovića, uvode se autoreferencijalni iskazi u drami. Prolog završava pozivom protagonista da pogledaju predstavu. Nakon prve izvedbe *Tirene* Držićevi neprijatelji ne staju optužujući ga da je plagirao djelo Mavra Vetranovića, a Držić se brani u poslanici *Svitlomu i vridnomu vlastelinu Sabu Nikulinovu* stihovima:

Lupeštvom ah time ne tvore me nikome
neznano er ime slavno bit more.

Napadi su bili toliki da mu u pomoć priskače i sam Vetranović pjesmom *Pjesanca Marinu Držiću upomoć* u kojoj odbija tvrdnju da je on autor *Tirene*. Drugi prolog nastaje nakon izvedbe djela 1549. godine te sadrži mnogo autoreferencijalnih iskaza, autobiografskih elemenata i podataka o izvedbi djela. Držić ponovo progovara o sebi, naglašavajući da je pjesnik, ali bez tolike ogorčenosti. Obrad i Pribat zatekli su se u kući u kojoj se priprema raskošna svadba gdje se očekuju glumci koji će uveličati pir. Obrad hvali mladenkin plemeniti rod, njenu ljepotu te čestitost mladoga para. Uvođenjem tih dvaju likova koji komentiraju viđeno, Držić mijenja stvarni prostor u prostor iluzije kreirajući tako kazališni prostor (usp. Fališevac 2009: 803).

U prolozima Držić raspravlja o stvaranju kazališnog prostora te briše granice zbilje i iluzije. Pavao Pavličić u prvom prologu *Tirene* uočava tri dramaturške osobine: prolog je organiziran kao dijalog, ima cjelovitu radnju i susret se ne zbiva na istom mjestu kao i sama radnja (Vučeta i Obrad susreću se u Dubrovniku, a radnja *Tirene* odvija se u dubravi, međutim djelo

se izvodi u Dubrovniku). Na taj način Držić Vučetu i Obrada postavlja u „zbilju“ iako se likovi kasnije javljaju u djelu i tako istovremeno bivaju i stvarni i fiktivni. Tako dolazi do umnažanja perspektiva. Zbilja se pojavljuje tako što se u prolog uvode stvarne osobe (Menčetić, Držić, Vetranović) te se problematizira prostor za igru jer se vlasi čas ponašaju kao da su se sreli na dubrovačkoj ulici, a čas kao da su svjesni prisutnosti publike. Tradicija se pojavljuje spominjanjem dubrovačkih pjesnika te je ona u metatekstualnoj funkciji jer Držić komentira svoje djelo i na taj način govor o tekstu i sam postaje tekst koji može stajati zasebno. Pavličić ta tri motiva u prolozima: odnos umjetničke iluzije i zbilje, odnos prema tradiciji i odnos prema samome sebi smatra obilježjima manirističke poetike. To nam dokazuje koliko su složena značenja Držićeve drame (usp. Pavličić 1988: 151-160).

U *Veneri i Adonu* Držić nije naznačio prologe, no s obzirom na to da se scena otkriva tek u drugom prizoru, prvi funkcionira kao svojevrsni prolog u kojem ponovno do izražaja dolazi Držićeva namjera da zbivanja na sceni veže uz Dubrovnik. Tako Vukodlak spominje imena i lokacije u Dubrovniku - Pločku ulicu, Rusu Milašicu i Orlanda, a recitira i pučku zagonetku *Sedmi muž*.

Grižula započinje dvama prolozima odijeljenima glazbenim umetkom. U prvom Slava Nebeska u stihovima blagoslivlja vladavinu čiste Dijane i proljetni dan u kojem su se združila „dva mila“, tj. Vlaho Sorkočević i njegova zaručnica. U drugom prologu pisanom prozom Vila hvali mladoženju, gledateljima otkriva scenu, najavljuje radnju spominjući remetu i njegovo smiješno udvaranje vilama, četiri kriposti i pričistu Dijanu koja sa Žuđenjem boj bije. Ulogu scenske iluzije Držić naglašava u drugom prologu u vilinom govoru:

I ja sam sama došla sada ovdje za navijestit vam da su naše planine veće neg je vaš grad, naše ravnine veće neg vaše Pile; možemo vam ukazat kudije lov lovimo i koliko daleko trke činimo. I sve to možemo se ukazat u malu mjestu.

S Marinom Držićem renesansna je pastorala doživjela vrhunac u Dubrovniku, ali i u hrvatskoj književnosti uopće. Držić nasljeđuje svoje prethodnike (Džoru Držića, Mavra Vetranovića i Nikolu Nalješkovića), ali i siensku dramu. Osnovne karakteristike sienske drame, u kojoj seljak počinje prodirati u pastoralnu građu (ali Držićevi vlasi samo su djelomično nasljeđe rustikalne ekloge jer posjeduju identitet koji im daje njihovo dubrovačko podrijetlo), dijalekt

u književni jezik, a proza u stihove, naći ćemo u Držićevim pastoralama. Međutim utjecaj sienskih djela na našeg autora manji je od onoga kolikim se do sada smatrao (usp. Košuta 2008: 260). Držić unosi i svoje inovacije iskazujući tako vlastitu osobnost. Držić je iskoristio sve potencijale kazališnog čina, osvijestio gledanje, stoga ispituje granice gledatelja i onoga koji je gledan (umnažanje perspektiva u *Veneri i Adonu*), tj. problematizira kazališni tekst, a specifičan je i njegov odnos prema literaturi i zbilji jer publici osvještuje teatarsku iluziju. Njegovi likovi tragaju za savršenom ljepotom, a sam Držić teži izmirenju ideala i stvarnosti. Osebujnost Držićeve pastore čine aluzije na negativne pojave u dubrovačkom društvu pa tako autor kadšto upućuje dobrodušne kritike na račun neozbiljne mladosti i ljudskih slabosti (*Tirena*) ili aludira na domaće prilike, tj. okrutan odnos bogatih gospodara prema slugama (*Grižula*⁷, *Venere i Adon*). Osim odnosa među ljudima u dubrovačkom društvu spominjanje i aluzije na stvarne ljude (Đuro cjevjar, krojač Đan Fidžino, Šile crjevjar, sentalija iz Garišta, Rusa Milašica) i lokalitete (Podmirje, Među crevjare) pokazatelji su svakidašnjeg dubrovačkog života. Držićevi su pastiri realistički ocrtani sa seljačkim imenima i govorom dubrovačke okolice s obzirom na to da je svrha njegovih komada osim alegorije izazivanje smijeha kod publike. Taj smijeh nije u funkciji parodije, već publici prenosi moralnu poruku da kada ljudi prijeđu granicu koja im je određena, postaju komični i žrtve nesporazuma. Iako Držićeve pastore nisu konvencionalne, pastoralni prizori još uvijek čine jezgru njegovog hibridnog komada, a o popularnosti njegovih pastirskih igara najbolje govore stihovi Mavra Vetranovića u *Pjesanci Marinu Držiću upomoć*:

s razgovorom od pastira
da se čudi sva dubrava,
od kud sladost tak izvira,
kojoj nijedna nije zabava. (33-36)

⁷ Leo Košuta smatra da se upravo u *Grižuli* Držić udaljio od sienskih uzora jer mitološki sloj djela odgovara srednjovjekovnim mitološkim igrama razvijenim na svim europskim dvorovima. Držić uvodi i likove iz stvarnog života, a to miješanje stvarnih i idealnih likova mogao je vidjeti u tzv. venecijanskim „mommarijama“. Prema Košuti lik godišnice originalna je piščeva tvorevina, a Omakalina kritika na uvjete života dubrovačkih sluškinja sigurno je vjeran odraz dubrovačke stvarnosti. Međutim motiv sluškinje koja traži i nalazi svog gospodara bio je poznat u Sienni. Starac Grižula nije preuzet iz stvarnoga života, već je riječ o lakrdijskom tipu, on je *senex comicus* uzet iz venecijanskih mima i pastoralnih komedija kakve piše Andrea Calmo (usp. Košuta 2008: 251-258)

9. POSLJEDNJI RENESANSNI PISAC PASTORALA - Antun Sasin

Antun Sasin (o. 1520.-1595.) posljednji je predstavnik⁸ dubrovačke renesansne pastorale započete u djelima Džore Držića, Mavra Vetranovića, Nikole Nalješkovića, a koja svoj vrhunac doživljava u pastirskim dramama Marina Držića. U dvjema Sasinovim pastoralama, *Flori* i *Filidi*, nedvojbena je utjecaj hrvatske pastorale (Džore Držića, Nikole Nalješkovića, Marina Držića).

Tako već na početku prvog čina *Filide* podsjeća na eklogu Džore Držića *Radmio i Ljubmir*. I ovdje Ljubmir napušta stado zbog vile, izriče ljubavnu tužaljku nebesima (*vik vazda u tuzi ljuveni/ srdačce moje jada željahno u meni*), a prijatelj Radoje (kod Džore Držića Radmio) nastoji ga vratiti na pravi put. Ljubav pastira prema vili ostvaruje se na konvencionalan pastoralni način: vila je u proljeće blizu hladne bistre vode darovala Ljubmiru vijenac načinjen od cvijeća te ga rumenim licem, gizdavim hodom i zlatnom kosom smamila. Ljubmir želi postati njezin sluga, odjeljuje se od svoga stada (Radoje mu već dva dana čuva goveda) i ne slušajući savjete prijatelja (Radoje, strica Radovca, babe Jelače) skita se po dubravi lijepu vilu ištući. Međutim Sasinova je pastorala složenija od Džorine, on uvodi likove vlaha Radovca, babe Jelače, dječaka Ljubenka, kuma Stanca i seoskog kneza Vukašina. Iako je radnja usmjerena na Ljubmirovu ljubav prema Filidi (s kojom se na sceni susreće samo jedanput), u središtu dramske radnje jesu vlasni. Sasin ovdje uvelike slijedi dramaturgiju Marina Držića približavajući pastoralni svijet komediji što potvrđuju komično-realistični elementi. Tako kum Stanac kritizira današnje mladiće očarane vilom koji ostavljaju stada da ih vukovi gone, zaboravljaju na obitelj, vinograd, vrt i njive, a nije blaži ni prema vilama koje srca kamena bježe od mladića dok su u dane njegove mladosti tanac vodile s pastirima. Komično proizlazi iz savjeta babe Jelače koja predlaže neka zaljubljenika vode k vilenici da ga izliječi, a taj motiv nalazimo u Nalješkovićevoj *Komediji I*. Vukašin pak savjetuje neka zaljubljenika ožene jer će ga žena ozdraviti od te ljubavi (isto predlaže Radat Stojni u *Tireni*), a Stanac neka ga batinom izliječe (Radat je na isti način htio u *Tireni* izliječiti Miljenka).⁹ Utjecaj Marina Držića (osobito *Tirene*) najčešće se spominje u vezi s *Filide* zbog

⁸ Joanna Rapacka smatra da *Filide* označava kraj jednoga žanra

⁹ Franičević Marin stoga Sasinove pastore naziva igrama nalješkovićevo-držićevskoga tipa bez mnogo izvornoga

postojanja dvaju svjetova (pastirskog i vilinskog) te miješanja vlaha s mitološkim bićima. Međutim Sasinova je pastorala skromnija od Držičeve, nema komičnih prizora, primjedbi o ljubavi, mladosti i starosti te ženskom svijetu, stoga pojedini povjesničari književnosti ne gledaju blagonaklono na nju (npr. Milorad Medini i Pavle Popović predbacuju Sasinu to što u *Filide* ne nalaze ništa originalno jer je autor napisao pastoralu s njezinim konvencionalnim zakonitostima: arkadijski krajolik, zatravljeni pastir, potraga za vilom, pokušaji razumnih da opamete zaljubljenika, prepletanje vlašskog i vilinskog svijeta) (usp. Tatarin 2009: 82). U drami nema pravog zapleta, fabula je jednostavna, a radnja se svodi na razgovor o ljubavnim jadima zaljubljenika.

Filide je napisana u tri čina dvostruko rimovanim dvanaestercem dok *Flora* ima složeniju strukturu, sastoji se od pet činova, ima dva ljubavna para, lik Kupida i više vlaških susreta. *Flora* započinje prologom pastira Miljenka o vilinoj ljepoti i ljubavi koja će obuzeti pastire Miljasa i Radoja te satire Silvana i Silena. Šuma je prostor mnogobrojnih susreta ljubavnika i mjesto je njihova zaljublivanja. Pastir Miljas zaljubljuje se u vilu Floru, a Radoje osjeća ljubav prema vili Filidi. Silvano i Sileno zaljubljuju se u bezimene vile. U prvom činu u središtu je razgovor vlaha Vuleše i Radata o teškim vremenima. U drugom činu opisan je susret vlaha Silvana i vile koja vodi Kupida za ruku. U trećem činu Silvano i Radoje opisuju jedan drugome susret s vilom. Silvanu se nakon grmljavine stoka razbježala po gori pa je ostao prenoćiti u njoj, a ujutro je na kladencu ugledao vilu dok je Rade nakon bezuspješnog lova na jelena također ostao noćiti u gori i ujutro ugledao vilu. U četvrtom činu susreću se vile Flora i Filide koje hvale jedna drugu. Njihovog sjaja, dike i slave „pune su planine i sve ove dubrave, polja i ravnine“. U vilinskom obliku dolazi Ljubav koja će svojom ognjenom strijelom omekšati njihova srca, stoga se sve završava plesom vila i satira, Milatovom pjesmom i slavljenjem ljubavi.

Stavljajući u prvi plan seljački svijet Sasin razbija idiličnu atmosferu i u komičnom ruhu donosi priče o dubrovačkoj svakidašnjici. Tako vlah Radat govori o dvoličnosti i nepravdi, a Vuleša se složi s njime:

Zli su dni postali, žive se naopako;
čini se lupeštvo, i svem zla mjera,
nenavidos, laštvo, u svakom nevjera. (213-215)

Na Držića podsjeća i Radatov savjet da puste zaljubljenog pastira neka ogladni pa će se opametiti. U posljednjem činu Radat govori kako mu je od vila draže meso, nisu mu mile jer je ostario te iznosi poruku da se mladi trebaju veseliti s vilama, a nije primjereno da stari trče za njima.

U Sasinovim pastoralama nailazimo na intermedije. Nakon prologa pjeva se pjesma Andrije Zlatara Čubranovića, nakon prvog čina poje se u lugu pjesma kojom se slavi Florina ljepota, nakon drugog čina vila ponovno pjeva pjesmu Andrije Čubranovića, nakon trećeg čina opet se poje u lugu. I u *Filide* se nakon najave radnje, tj. „što u toj pjesni Sasin stari složi“ pjeva pjesma Andrije Čubranovića (*Čudim se ka sila*) koja se nalazi u *Zborniku Nikše Ranjine*. Točna godina nastanka Sasinovih pastoralata nije nam poznata, ali se sa sigurnošću može reći da su nastale nakon pastoralata Marina Držića, 80-ih godina 16. stoljeća. Ne zna se jesu li se izvodile, ali obje posjeduju didaskalije (osobito obilne u *Flori*) koje odaju prikazivačke namjere djela.

10. PRIJEVODI I PRERADE TALIJANSKIH PASTORALA

Nakon pastirskog stvaralaštva Antuna Sasina koje se uvelike oslanja na djelo Marina Držića, u renesansi ne nastaju nove originalne pastirske drame. Dubrovački su pisci stoga posegnuli za djelima talijanske pastorele koja se do svog konačnog oblika razvila u drugoj polovini 16. stoljeća u djelima Tarquatta Tassa (1544.-1595.) *Aminta* i Giovannija Battiste Guarinija (1538.-1612.) *Vjerni pastijer*. U Dubrovniku ih prevode Dominko Zlatarić, Savko Gučetić Bendevišević i Frano Lukarević Burina.

Tassovu *Amintu* s klasičnim pastoralnim motivom neuzvraćene ljubavi pastira Aminte prema nimfi Silviji, prevodi u Padovi Dominko Zlatarić (o. 1558.-1613.). Zlatarić je svoj prijevod nazvao *Ljubmir pripovijes pastijerska*. On je prvi u Europi *Amintu* preveo iz rukopisa i tiskao u Veneciji 1580. godine. Zanimljiva je činjenica da je njegovo izdanje tiskano godinu dana prije originala na talijanskom jeziku. No, nezadovoljan prvim prijevodom (u posveti Mihi Menčetiću Matufiću naglašava kako mu je „izostalo vrijeme“) dotjerao je *Ljubmira* i ponovno ga izdao 1597. godine, također u Veneciji. U novom izdanju Zlatarić uvodi domaću terminologiju (predgovor, skazanje, govor) i pohrvaćuje sva imena, odnosno slijedeći domaću

tradiciju, glavnim likovima daje imena Radmio i Ljubmir, a Silvija postaje Dubrovka. Zlatarić piše slobodnim stihom kombinirajući osmerce, dvanaesterce i šesnaesterce. Također koristi stil dubrovačke petrarkističke lirike. Koliko je Tassova pastorala odjeknula u hrvatskoj književnosti vidi se po tome što ju je preradio i Savko Gučetić Bendevišević (o. 1531.-1603.) pod nazivom *Raklica*.

Za razliku od Zlatarića koji se dosljedno držao originala, Savko Gučetić Bendevišević u *Raklici* odstupa od predloška smještajući radnju u dubrovački kontekst, uvodeći dramska lica Lovorka i Dubravka (aktivni u četvrtom činu kada povedu opsežan razgovor o ženama i na svoj seljački način hvale draži priprostih seljačkih djevojaka) koji su zajedno s Radmilom zabrinuti za zaljubljenog Ljubmira. Bendevišević zanemaruje pastoralne norme jer se udaljio od svog predloška. Početni pastoralni ugođaj zamijenio je onim šaljivim uvodeći vlaški i seljački svijet (time je još jednom dokazano kako je u dubrovačkoj pastorali bio udomaćen svijet vlaha i seljaka), uvodeći slojeve komičnog, pučkog, duhovitog, erotskog i svagdanjeg, zamijenjujući vile (kao čista bića) raskošnim golim djevojkama u seljačkom obličju (usp. Paljetak 1999: 75). U posljednjem činu Tassove *Aminte* Aminta konačno stječe naklonost okrutne Silvije odlukom da pođe u smrt i zbog toga mu život biva pošteđen. Bendevišević *Amintin* završetak u potpunosti preskače i stvara vlastiti kojim će se najviše udaljiti od originala. Posljednji čin nema više veze s Tassovim, već prikazuje zbivanja oko prave seljačke svadbe na kojoj sve vrvi od pjesme, plesa i veselja. Autor uvodi i muški i ženski kor, likove Remete, vilenjaka Miljasa i Žvatala koji se dosljedan svojoj proždrljivosti na kraju obraća publici upozoravajući ju da svoju večeru ne namjerava podijeliti s njima i na taj način najavljuje završetak drame (usp. Bogišić 1989: 89). Zbog jezično-stilskih obilježja i novih dramskih lica Bendevišević će iznevjeriti original i svoj tekst približiti formi rustikalne drame ili pučke igre dok će se Zlatarić pokazati boljim renesansnim prevodiocem iako je on ostao samo na prepjevu. Mihovil Kombol nesumnjivo Zlatarićeve *Ljubmira* smatra najuspjelijim prepjevom u starijoj hrvatskoj književnosti.

Il pastor fido Giovannija Battiste Guarinija također brzo pronalazi svog prevodioca - Franu Lukarevića Burinu (1541.-1598). Burina prevodi pastoralnu tragikomediju vrlo složena zapleta „u pjesni slovinske“ 1592. godine, dvije godine nakon njena objavljivanja, stoga se pretpostavlja da je to ujedno i najstariji prijevod Guarinijeva djela (usp. Batušić 1978: 78).

Kasnije ju je preveo Petar Kanavelić, pod istim nazivom, 1688. godine. Lukarević pastirsko-mitološku igru koja se približava melodrami (glazba ima važnu ulogu) i tragediji, golemog scenskog aparata, s osamnaest glumaca, preko 6 700 stihova, posvećuje Gionu Gradiću. Burina prati original, ali ponegdje izostavlja ili krati pojedine dijelove, npr. opise prirode, osobne autorove refleksije i u skladu s domaćom pastirskom tradicijom uvodi poznata imena (Radmio, Ljubmir, Miona, Milat) i neka nova (Zagorka, Vojin, Nedjeljko, Rađen).

Ne znamo jesu li se prijevodi i prerade talijanskih pastoralna u Dubrovniku u 16. stoljeću prikazivali, ali njihova je pojava omogućila da se u Dubrovniku pastoralni sloj održi na sceni i prenese u razdoblje baroka u ovim djelima: *Dubravki* Ivana Gundulića, *Atalanti* Junija Palmotića i pastirskim razgovorima Matije Petra Katančića, Ivana Bunića Vučića i Ignjata Đurđevića.

11. ZAKLJUČAK

Pastoralna književnost stoljećima je u hrvatskoj književnoj prošlosti postojala kao jedan od najpopularnijih književnih oblika. Jedan od razloga tome zasigurno jest idiličnost života kojoj teže likovi pastirskih drama. Pastoralne se bave jednom od temeljnih težnji svakoga čovjeka – težnjom za srećom. Ljudska potreba za bijegom u svojevrsnu idilu je bezvremenska, a život u dubravi predstavlja tu idilu. U renesansnim pastoralama idilu predstavlja skladan i sretan život u suglasju s prirodom, nepomućen život ispunjen srećom, veseljem, pjesmom i plesom. Priroda postaje simbolom slobode, sreće i utjehe, stoga se upravo njoj obraćaju zaljubljenici u pastoralama, npr. Grižula riječima *Goro pusta, goro i gluha, tebi govorim, tebi se tužim, er ljudi ogluhoše, u Tireni Ljubmir u svojoj tužaljci Bolje je, vaj, meni prieku smrt sad zvati/ u gori zeleni ka mi se ce ozvati/ ka me ce izbavit ljuvene gorkosti/ a mira dobiti i vječne radosti* (343-346) ili satir kojeg također muče ljubavni jadi *O zeleni luzi, o vode studene/ u ljuvenoj tuzi pomozte sad mene..mnokrat ste ljuvenim utočište bili/ i granam zelenim radosti njih krili* (1361-1369). Radnja pastoralna najčešće je smještena u idealan krajolik koji se sastoji od nekoliko prepoznatljivih obilježja: to je proplanak u kojem vlada vječno proljeće, sunce ga u zoru obasipa svojim zrakama, polja su urešena travom i raznolikim opojnim cvijećem, a u zelenoj šumi nalazi se izvor bistre vode (*locus amoenus*) na

kojem se satiri i pastiri zaljubljuju u nimfe. U takvom pejzažu sve je podređeno plesu, pjesmi, veselju i ljubavi. Idilično viđenje prirode kao mjesta užitka, mira, sreće i arkadijskoga ugođaja osnovno je obilježje pastirskih drama. Smisao pastore jest svojevrsni eskapizam, bijeg iz urbane, civilizirane sredine i svijeta stvarnosti u idiličan krajolik netaknut civilizacijom. Zbog potrage za idealnim životom, vječnom srećom i ljubavlju pastore se često naziva i idilom.

Hrvatska pastore razvija se netom nakon talijanske, stoga nailazimo na njezin utjecaj u djelima hrvatskih renesansnih pisaca pastore (J. Sannazaro, B. Taccone, A. Poliziano, T. Tasso, G. Guarini) koji se očituje u preuzimanju temeljnog motiva pastore (nesretnog zaljubljenika, potrage za vilom, arkadijskog ugođaja). S druge strane autohtonost naše pastore ističe se uvođenjem domaćih hrvatskih imena (Radmio, Ljubmir, Dragić), specifičnim folklornim ugođajem, pastirima koji imaju svoje običaje i jezik, a seljaci nisu izvrgnuti ruglu, već se njihove mane prikazuju dobroćudnim humorom. Pastore Nikole Nalješkovića i Mavra Vetranovića općeg su domoljubnog karaktera u kojima se progovara o sreći što Dubrovnik živi u miru i slobodi. Dubrovnik je stalan i u pastoralama Marina Držića koji ga slavi u *Tireni* te opisuje društvene prilike Grada i okolice (opisuje odnos selo-grad, odnose u dubrovačkoj obitelji, položaj sluškinja te odnos stari-mladi).

Pastirska je drama bila iznimno popularan žanr u hrvatskoj renesansnoj književnosti kada i nastaje, a svoj vrhunac doživljava u djelima Marina Držića koji se prologu *Skupa pravda* što večeras ne prikazuje pastore, nego komediju i ističe da *Tirenu* nije složio „za stat zaludu“, već za „ajardat prijatelje“. Da je pastore imala značajni literarni domet u renesansi, potvrđuju imena velikih pisaca koji su se okušali u toj dramskom žanru (Mavro Vetranović, Nikola Nalješković, Marin Držić). Za njezinu dobru prihvaćenost zaslužni su unutarknjiževni (oslanjanje na antičku i talijansku tradiciju) i izvanknjiževni razlozi (pokušaj bijega iz stvarnosti u idiličan arkadijski prostor kojemu je svatko od nas jednom težio).

SAŽETAK

Pastoralna književnost afirmirala se još u razdoblju antičke književnosti. Grčki pjesnik Teokrit (oko 310.-245. p.n.e) piše *Idile*, tj. pastirske pjesme s tematikom iz pastirskog života i ljubavi. Teokritovu tradiciju nastavlja rimski pjesnik Vergilije (70.-19. p.n.e) svojim *Bukolikama* ili *Eklogama*. Pojam pastoralnog vezan je uz idiličan pastirski život u arkadijskom ugođaju, u skladu s prirodom. U hrvatskoj se književnosti, u rasponu od 15. do 18. stoljeća, pastoralno realiziralo u mnogim žanrovima. Ovaj se rad bavi pastoralom kao pastirskom dramom, tj. žanrom nastalim u Italiji krajem 15. stoljeća namijenjenom scenskom izvođenju. Bitna obilježja pastorele jesu opis ljubavnog života pastira, tj. ljubav pastira prema vili, vila kao objekt žudnje, središnje mjesto jest *locus amoenus*, izvor vode na kojem žive vile i gdje se sreću prirodno i natprirodno, radnja se odvija u idiličnom, arkadijskom okruženju, bježe se od suparnika, ponekad vila umire te na kraju uskrsne. Ispod pastoralnog vela kadikad su skrivena različita društvena i moralna značenja. Pastoralnu književnost u hrvatskoj književnosti utemeljila je pastorala *Radmio i Ljubmir* Dubrovčanina Džore Držića (1461.-1501). Mavro Vetranović (1482.-1576.) piše pastirske igre *Lovca i vilu* i *Istoriju od Dijane*, Nikola Nalješković (1505.-1587.) autor je četiriju pastirskih drama: *Komedije I.*, *Komedije II.*, *Komedije III.* i *Komedije IV.* Osebniju varijantu pastoralnog žanra ostvario je Marin Držić (1508.-1567.) prepletanjem idiličnog svijeta pastira sa svijetom seljaka u pastorali *Tireni*. Držić je napisao još dvije pastirske drame *Venere i Adon* i *Grižulu*. *Grižula* je primjer netipične pastorele, štoviše ona se u njoj dekonstruira. Antun Sasina (oko 1520.-1595.) piše dvije pastirske drame - *Floru* i *Filide*. U renesansi se pišu i prijevodi i prerade talijanskih pastirskih igri: Domniko Zlatarić (1558.-1613.) piše *Ljubmira* - prijevod *Aminte*; Sabo Gučetić Bendešević (1531.-1603.) *Raklicu* - preradu *Aminte*; Frano Lukarević Burina (1541.-1603.) *Vjernog pastijera* - prijevod djela *Pastor fido*.

Ključne riječi: drama, pastorala, renesansa, Dubrovnik, Marin Držić

Keywords: drama, pastoral, renaissance, Dubrovnik, Marin Držić

POPIS LITERATURE

1. BATUŠIĆ, Nikola (1978) *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
2. BOGDAN, Tomislav (2009) Držićev antipetrarkizam. U: *Marin Držić - svjetionik dubrovačke renesanse: zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa, (Pariz, 23.-25. listopada 2008.)*: 61-78. Zagreb: Disput.
3. BOGIŠIĆ, Rafo (1971) *Nikola Nalješković*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
4. BOGIŠIĆ, Rafo (1989) *Hrvatska pastorala*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
5. BOJOVIĆ, Zlata (2009) Držićevi likovi kao nosioci ideja. U: *Marin Držić - svjetionik dubrovačke renesanse: zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa, (Pariz, 23.-25. listopada 2008.)*. Zagreb: Disput.
6. ČALE, Frano (1971) *Marin Držić*. Zagreb: Školska knjiga.
7. ČALE, Frano (1979) *Djela / Marin Držić*. Zagreb: Sveučilišna nagrada Liber.
8. DRŽIĆ, Džore (1968) Radmio i Ljubmir U: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, Knjiga 5, Zbornik stihova i proze XV. i XVI. stoljeća. Zagreb.
9. DJAMIĆ, Antun (1968) *Dva pastirska prizora Mavra Vetranovića*. Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije.
10. FALIŠEVAC, Dunja (2009) Arkadija. U: *Leksikon Marina Držića*. Uredili: Milovan Tatarin, Slobodan Prosperov Novak, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Str. 27.-31. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
11. FALIŠEVAC, Dunja (2009) Tirena. U: *Leksikon Marina Držića*. Uredili: Milovan Tatarin, Slobodan Prosperov Novak, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Str. 803.-807. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
12. FALIŠEVAC, Dunja (2010) Tema bijega u staroj dubrovačkoj književnosti. *Dani hvarskoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol.36 No.1 Travanj 2010. Str. 11.-46.

13. FRANIČEVIĆ, Marin (1983) *Povijest hrvatske renesansne književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
14. HUSIĆ, Snježana (2008) Antipretrarkizam Marina Držića suprotiv ljudima nahvao. U: *Putovima kanonizacije*. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508-2008: 688-703. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
15. KOMBOL, Mihovil (1945) *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Matičin tiskarsko-nakladni zavod.
16. KOŠUTA, Leo (2008) Siena u životu i djelu Marina Držića. U: *Putovima kanonizacije*. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508-2008: 220-262. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
17. LUKAREVIĆ BURINA, Frano (1878) Vjerni pastier. U: *Djela Frana Lukarevića Burine*, Stari pisci hrvatski, Knjiga 11, urednici: Žepić Stjepan, Rački Franjo. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
18. MUHOBERAC, Mira (2008) Flora. U: *Leksikon hrvatske književnosti: djela*. Uredili: Dunja Detoni-Dujmić, Ana Lederer, Tea Benčić-Rimay, Jagna Pogačnik, Davor Šalat, Darko Novaković, Dunja Fališevac, Julijana Matanović. Str. 183. Zagreb: Školska knjiga.
19. MUHOBERAC, Mira (2008) Filide. U: *Leksikon hrvatske književnosti: djela*. Uredili: Dunja Detoni-Dujmić, Ana Lederer, Tea Benčić-Rimay, Jagna Pogačnik, Davor Šalat, Darko Novaković, Dunja Fališevac, Julijana Matanović. Str. 180. Zagreb: Školska knjiga.
20. NALJEŠKOVIĆ, Nikola (1873) *Komedija I, II, III, IV*. U: *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, Stari pisci hrvatski, Knjiga 5, priredili: Vatroslav Jagić i Gjurio Daničić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
21. PALJETAK, Luko (1999) Gučetićeva Raklica sljednica Tassove Silvije. U: *Hrvatske teme*. Str. 74.-88. Dubrovnik: Matica hrvatska Dubrovnik.
22. PAVEŠKOVIĆ, Antun (2012) *Mavro Vetranović*. Zagreb: Ex libris.

23. PAVLIČIĆ, Pavao (1988) Držićevi prolozi. U: *Poetika manirizma*. Zagreb: August Cesarec.
24. PAVLIČIĆ, Pavao (2009) Pastoralna ili pastirska igra. U: *Leksikon Marina Držića*. Uredili: Milovan Tatarin, Slobodan Prosperov Novak, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Str. 575.-576. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
25. PROSPEROV NOVAK, Slobodan (1975) Dramska svijest Džore Držića. U: *Dubrovački eseji i zapisi*. Str. 5-17. Dubrovnik: Centar za društvene djelatnosti omladine Dubrovnik.
26. PROSPEROV NOVAK, Slobodan (1977) *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*. Split: Čakavski sabor.
27. PROSPEROV NOVAK, Slobodan, LISAC, Josip (1984) *Hrvatska drama do narodnog preporoda*. Split: Logos.
28. PROSPEROV NOVAK, Slobodan (1997) *Povijest hrvatske književnosti. Knj. 2, Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
29. RAPACKA, Joanna (1998) *Zaljubljeni u vilu: studije o hrvatskoj književnosti i kulturi*. Split: Književni krug.
30. SASIN, Antun (1888) Flora, Filide. U: *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića, Stari pisci hrvatski, Knjiga 16*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
31. ŠVELEC, Franjo (1968) *Komički teatar Marina Držića*. Zagreb: Matica hrvatska.
32. TATARIN, Milovan (2009) Dva prologa Tirene. U: *Prostor u jeziku; Književnost i kultura šezdesetih: zbornik radova 37. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Zagreb: Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste.
33. TATARIN, Milovan (2009) Grižula. U: *Leksikon Marina Držića*. Uredili: Milovan Tatarin, Slobodan Prosperov Novak, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Str. 281.-290. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

34. TATARIN, Milovan (2009) Nalješković Nikola. U: *Leksikon Marina Držića*. Uredili: Milovan Tatarin, Slobodan Prosperov Novak, Mirjana Mataija, Leo Rafolt. Str. 533.-534. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
35. TATARIN, Milovan (2009) Rekonstrukcija drame *Filide* Antuna Sasina. *Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. No. 37. Svibanj 2010. Str. 79.-128.
36. VETRANOVIĆ, Mavro (1982) Historija od Dijane. U: *Forum: časopis Razreda za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. God. 21, knj. 43, br. 1-3., str. 116.-132. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
37. VODNIK, Branko (1913) *Povijest hrvatske književnosti. Knj. 1, Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska.
38. ZLATARIĆ, Dominko (1899) Ljubmir pripovijes pastijerska. U: *Djela Dominka Zlatarića*, Stari pisci hrvatski, Knjiga 21, priredio: P. Budmani. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.