

---

Hrvojka MIHANOVIĆ-SALOPEK

JAKETA PALMOTIĆ  
DIONORIĆ U  
OKVIRU EUROPSKE  
I DUBROVAČKE  
BAROKNE  
NEOANTIČKE  
TRAGEDIJE I  
MELODRAME



## Jaketa Palmotić Dionorić u okviru europske i dubrovačke barokne neoantičke tragedije i melodrame

---

Budući da je epsko djelo *Dubrovnik ponovljen* svojim sadržajem i od književne i od povijesne važnosti neposrednije i specifičnije vezano uz povijest Dubrovnika i dubrovačke starije književnosti, Dionorićeva mladenačka tragedija *Didone* ostala je donekle u sjeni filološkog interpretiranja. Nije doživjela cjelovitih analiza<sup>148</sup>, iako ona unutar strogo određenog žanra inovativno anticipira pojedine bitne karakteristike autorova životnog, idejno-umjetničkog opredjeljenja, koje ćemo pronaći i unutar *Dubrovnika ponovljenog*.

Međutim, nesporno možemo uočiti da je oživljavanje antičkog motiva bilo dio šire književne mode, koja je u autorovo vrijeme vladala u Europi, a jednako tako i u Dubrovniku, pa ćemo njegovu *Didone* razmotriti u širem kontekstu žanrovskog formiranja.

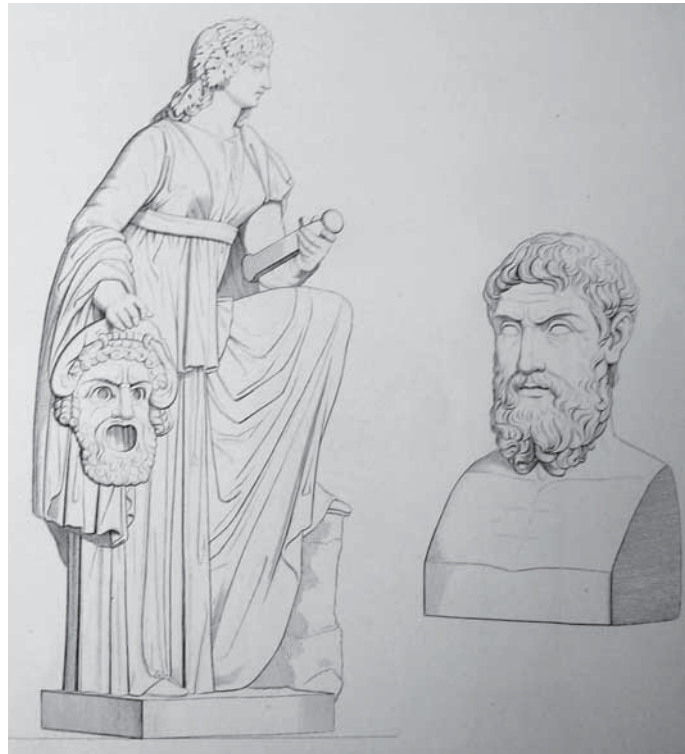
Pojavom renesanse u europskim zemljama, a posebice u Italiji, nanovo se pobuđuje interes književnih i likovnih krugova prema klasičnim djelima antičke književnosti, prema oživljavanju antičkih dramatičara ponajviše Seneke, Plauta, Terencija, Euripida, Sofokla, Eshila. Razrade klasicističkih motiva i antičko-humanističko nasljeđe u dramskom pjevanju zauzimaju istaknuto tematsko-žanrovsko mjesto u stvaralaštvu starih Dubrovčana već od 16. st. (od Držićeve *Hekube* po Euripidu, a prema utjecaju Lodovica Dolce; *Elektre* po Sofoklu Dinka Zlatarića, *Atamante* Frana Lukarevića, *Jokaste* Miha Bunića Babulinova), a to nasljeđe se nastavlja i tijekom 17. sve do 18. stoljeća.

---

148 U novije vrijeme *Didonom* su se bavila dva veća rada na koja ćemo se kritički osvrnuti u poglavlju o filološkoj recepciji Dionorićeva djela, a to su rad talijanske slavistice Jolande Marchiori "Riflessi del Dolce nella 'Didone' di G. D. Palmotta (Palmotić)", u *Studi in onore di A. Cronia*, Padova, Università di Padova – Centro di studi sull' Europa orientale; te Leo Raffolt u jednom kraćem dijelu svojeg poglavlja "Tragedija u starijoj dubrovačkoj književnosti: dramaturški opis", str. 194-207, u *Melpomenine maske, fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*, Disput, Zagreb, 2007.

Hrvojka MIHANOVIĆ-  
SALOPEK

**Jaketa Palmotić  
Dionorić u okviru  
europske i dubrovačke  
barokne neoantičke  
tragedije i melodrame**

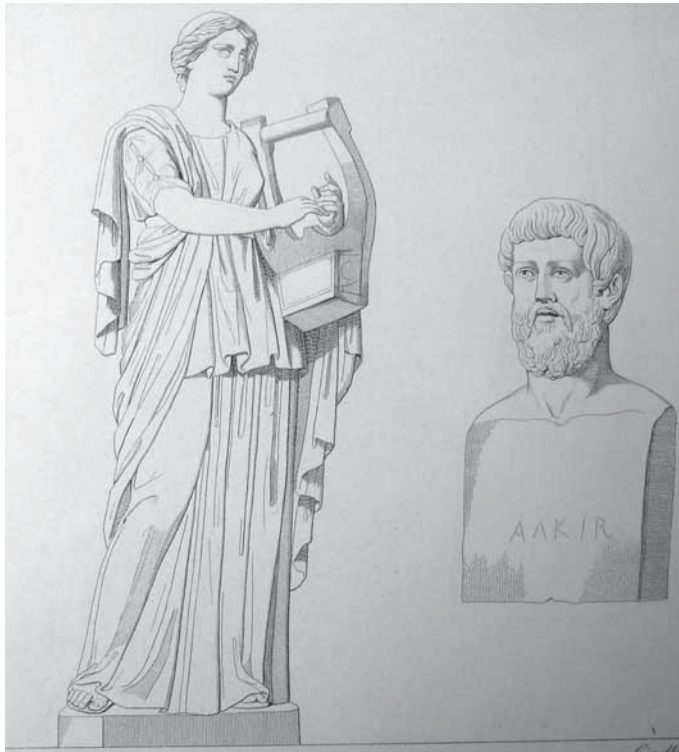


**Slika 33.**

Knjižnica Biskupskog  
sjemeništa u  
Dubrovniku – grafika  
s početka XIX. st. s  
prikazom muze tragedije

Važno mjesto u teoretskom i dramaturškom nasljedovanju i obnovi antičke drame zauzima probuđeni interes za Aristotelov poetički spis *O pjesničkom umijeću* (u latinskom prijevodu Hermannusa Alemanusa prvi put se tiska u Veneciji 1481., a potom 1536. izlazi u Veneciji i rašireni prijevod Alessandra Pazzija) u kojem se u šestom dijelu nalazi i Aristotelovo određivanje tragedije kao “oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje, primjerene veličine ukrašenim govorom, i to svakom od vrsta ukrašavanja napose u odgovarajućim dijelovima tragedije; a oponašanje (mimēsis) se vrši ljudskim djelovanjem a ne naracijom i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja.”<sup>149</sup> Počevši od sredine 16. stoljeća pa nadalje pojavljuje se čitav niz poetika i komentara Aristotelova djela na latinskom i talijanskom jeziku koji su obilježili renesansnu obnovu tragedije: Maggi i Lombardi *Explicationes*, 1550.; Giraldu Cintio *Discorso sulle comedie e sulle tragedie*, napisano 1543. a objavljeno 1554.; Giangiorgio Trissino *Poetica*, 1563.; Julije Cezar Skaliger *Poetices Libri Septem*, 1561.; Lodovico Castelvetro *Poetica*, 1570., te poetike dvojice ho-

149 Aristotel, *O pjesničkom umijeću* (prev. Zdeslav Dukat), Zagreb, 1983., str. 18.



Hrvojka MIHANOVIĆ-  
-SALOPEK  
**Jaketa Palmotić  
Dionorić u okviru  
europske i dubrovačke  
barokne neoantičke  
tragedije i melodrame**

**Slika 34.**

Knjižnica Biskupskog  
sjemeništa, grafika s  
početka XIX. st. s pri-  
kazom muze glazbe

landskih humanista: Vossius, *De arte poetica*, 1609. i Daniel Heinsius, *De Tragediae Constitutione* iz 1611. Pored aristotelovskog tipa dramaturgije u reanimaciji antičkog tipa tragičke dramaturgije najizrazitije je kao odraz poetičko-strukturalnih zakonitosti prisutan i senekijanski tip dramaturgije, tragedije namijenjene prvenstveno javnom deklamiranju, a ne izvođenju na sceni, s izrazitom patetikom i stiliziranošću dramskoga govora, s moralističkom ulogom korskog komentara, te prikazom raspleta tragičnih zbivanja koje karakterizira dramska okrutnost, kao rezultat tragičkog bijesa (tzv. *furor*).<sup>150</sup>

Djela antičkih pisaca dolazila su u Dubrovnik u izravnom prijevodu s grčkog – kao npr. *Jokasta (Phoenissae)* Mihe Bunića Babulinova; s latinskog – kao npr. prijevodi i adaptacije dijelova iz Vergilijeve *Eneide*, ali i posredno preko talijanskih prepjeva – kao npr. *Orfeo* Mavra Vetranića prema prijevodu Lodovika Dolcea ili *Atamante* Frana Lukarevića Burina prema talijanskoj preradi Jero-

<sup>150</sup> Opširniji podaci u radu Lea Rafolta “Utjecaj senekijanske tragičke dramaturgije“ (str. 333-376) u knjizi *Melpomenine maske, fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*, Disput, Zagreb, 2007.

nima Zoppija.<sup>151</sup> Dubrovački književnici koristili su se širokim opsegom preuzimanja izvora iz mitološke građe, među koje možemo ubrojiti: Vergilijevu *Eneidu*, Ovidijeve *Metamorfoze*, *Heroide*; Stacijeve *Tebaide* i *Ahileide*; *Argonautiku* Valerija Fraka, Klaudijanovu *Otmicu Prozerpine*, a u zamjetnom broju koristili su se i talijanski autori, ponekad kao posrednici ili motivatori za obrade mitoloških tema.

Međutim, unutar dramskih žanrova specifičnih po najizrazitijem prodoru antičke motivike neophodno je uz tragediju obratiti pozornost i prema renesansnom oživljavanju žanra melodrame tj. oblika poznatog u Italiji pod terminom "dramma per musica", koji je imao znatnog udjela u razvoju tog dramskog žanra od dubrovačkog ranonovovjekovlja, tijekom 17. st., pa sve do libretističkih drama (predložaka za izvedbu) Ivana Franatice Sorkočevića u 18. stoljeću.

Početak novog odnosa prema sceni, koji se bazirao na intenciji obnove antičke drame i vraćanja antičkim kazališnim oblicima, inicirao se u Italiji u drugoj polovici 16. st. u kući uglednog firentinskog plemića i mecene Giovanni Bardi-Vernija i nastankom tzv. Firentinske kamerate (Camerata Fiorentina), a potom i kasnije Firentinske kamerate Jacopa Corsija, gdje su se sastajali umjetnici raznih struka i u čijim je ostvarenjima došlo do spoja pjesme i kazališnih efekata.<sup>152</sup> Njihov rad rezultirao je pojavom prvih opera (*Dafne* iz 1597. i *Euridice* iz 1600. Jacopa Perija na libreta Ottavija Rinuccinija), a cjelokupna ostvarenja potekla su od ideje da treba oživiti tragičke grčke oblike, koji su se po tadašnjem uvjerenju pretežno pjevali, pa upravo iz tog razloga mitološke teme u prvom razdoblju nastanka žanra dominiraju. Međutim, rane libretističke realizacije, iako su htjele dosegnuti izvorne načine izvođenja grčke tragedije, nipošto nisu tragedije, već su one izdanci široke antičke i renesansne književne tradicije, u kojima se nerijetko isprepleće i mitološka i pastoralna tematika. Zapravo, bio je to početak novog kazališnog oblika – melodrame, iz koje će se razviti i potom potpuno osamostaliti operna umjetnost. Da bi nova moda talijanske melodrame i opere što življe zaživjela u domaćem podneblju, dubrovački pjesnik Paskoje Primović Latinčić ubrzo prevodi operni libreto Rinuccinijeve opere *Euridice* i tiska je 1617. u Veneciji, ali pritom se pri sastavljanju prepjeva služi i tiskanim

151 Prijevodne izvore utvrdio je prijevodnom komparacijom Milorad Medini *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*, knj. I, Zagreb, Matica hrvatska, 1902., str. 296-300.

152 A. Solerti: *Origini del melodramma*, Torino, 1903.; 2. izd. Hildesheim 1969.



**Slika 35.**  
Grafička skica za scenu  
barokne melodrame,  
17. st.

glazbenim partiturama Giulija Caccinija i Jacopa Perija. Na činjenicu da Primović prevodi iz glazbenih partitura upućuju didaskalije koje se ne nalaze u Rinuccinijevom libretu, a odnose se na glazbenu izvedbu: “Kor u četiri glasa”, “Kor od pastira u pet glasova” itd.<sup>153</sup>

Ivan Gundulić prevodi i tiska u Anconi 1633. melodramu *Arijadne*. Ova melodrama, iako je nastala kao odraz Rinuccinijevog libretističkog predloška, predstavlja ipak samostalno i osebujnije pjesničko djelo, što potkrepljuje i kvantitativni i kvalitativni nivo Gundulićevih stihova pri usporedbi s Rinuccinijevim.

Žanr melodrame s motivima antičkih likova vrlo je plodonosno sudjelovao u procvatu operne umjetnosti u europskim zemljama. Prije godine 1650. nije se uopće upotrebljavao termin “opera”, već se u tim ranijim baroknim spojevima glazbe i dramske riječi koristio izraz “dramma per musica” ili “favola in musica” (radnja u muzici), “tragedia in musica”, “rappresentazione per musica”, “attione in musica”, jer se u početku nastajanja opernih djela prva uglazbljena zbivanja nisu puno razlikovala od madrigala proširenih dramatiziranim scenama, ili prvobitnog žanra

153 Vidi o tome rad Bojana Bujica, “An early Croat translation of Rinuccini’s Euridice,” *Muzikološki zbornik*, XII, Ljubljana, 1976., str. 16-30.



poznatog i pod terminom “recitazione in musica”.<sup>154</sup> Prilanjajući se tematici s antičkim likovima kao glavnim opernim protagonistima, opernu slavu je među prvima stekao Claudio Monteverdi (Cremona oko 1567. – Venecija, 1643.) s nizom praizvedbi svojih opera: *Orfeo*, izveden u Mantovi 1607. u Palazzo Ducale; *Povratak Uliksa u domovinu*, izveden 1640. u Veneciji u Teatro S. Cassiano; *Krunidba Popeje*, izvedena također u Veneciji 1642. na libreto Francesca Busenella. Uz te poznate, imamo i niz Monteverdijevih mitoloških opera napisanih za dvorove u Parmi, Mantovi i Bologni koje se spominju u bilješkama i ostacima libreta, a njihove partiture su izgubljene, ili nisu sačuvane cjelovito, npr. *Arianna* (libreto – Rinuccini, glazba – Monteverdi) izvedena je u Mantovi 1608., *Armide* (tekst – T. Tasso, glazba – Monteverdi) izvedena je u Parmi 1627., *Gli Amori di Diana e di Endimione* (tekst – A. Pio, glazba Monteverdi) izvedena također u Parmi 1628., *Proserpina rapita* (tekst – G. Strozzi, glazba Monteverdi) izvedena 1630. u Veneciji, *L' Adone* (tekst – P. Vendramin, glazba Monteverdi) izvedena u Veneciji 1639., podatak o izgubljenom djelu *La Nozze di Enea con Lavinia*.<sup>155</sup> Budući da je obitelj Gundulić<sup>156</sup> imala svoju rodbinu u Anconi i Parmi možemo s vjerojatnošću pretpostavljati da su pratili izvedbe upravo tih spomenutih Monteverdijevih melodrama, te su odjeci tih događanja nesumnjivo pružili povoda mladom Gunduliću da i u Dubrovnik prenese tip žanra “dramma per musica”, posebice kad uočimo podudarnost sljedećih Gundulićevih naslova s Monteverdijevim: *Arijadna*, *Armida*, *Dijana*, *Proserpina ugrabljena od Plutona*, *Adonis*. Kod uspoređivanja Monteverdijevih djela uvijek moramo diferencirati i žanrovsku posebnost njegova melodramatski koncipiranog djela u kojem je, usprkos pomaku prema opernoj umjetnosti, nezaobilazno značenje imao i sastavni dio pjesničkog recitativa, zamjetan u primjerima i ostalih autora starije recitativne opere (Peri, Gagliano, Landi, Cavalli).<sup>157</sup> Pri komparaciji sačuvanih tekstova Rinuccinijeve i Gundulićeve *Arijadne* vidljiva je znatna razlika u tekstu, iz čega proizlaze pitanja: je li kod Gundulića dramski tekst

154 Podaci preuzeti prema knjizi Andras Batta, *Opera*, Könemann, Köln, 2005., engl. izdanje: Goodfellow & Egan Publishing Management, Cambridge, str. 326.

155 Opširnije u izdanju A. Della Corte, *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, 1-2, Torino, 1958.

156 Više o ogranku obitelji Gundulić u Anconi u radu Vinicija Lupisa: “Dubrovnik i Poljska – o kulturnim vezama hrvatskog juga i Poljske do 19. st.” u zborniku *Poljska i Chorwacja w Europie srodkowej* (ur. Piotra Żurka), Bielsko-Biala, 2007., str. 98.

157 Zoran Kravar, “Skice za povijesnu poetiku libreta”, *Kolo*, 1, Zagreb, 2000., str. 228.



nadvladao povremene glazbene recitative ili je Gundulićevo djelo imalo svojeg skladatelja? Baveći se ovom problematikom Miho Demović smatra da mogući odgovor možemo potražiti u tekstu Gundulićeve posvete *Arijadne* umjetnički nadarenom dubrovačkom plemiću Marinku Tudiševiću, koji je bio član i predvodnik kazališne družine, te smatra da je Tudišević mogao biti ne samo redateljski pokretač i organizator predstave, već i skladatelj glazbenih dijelova *Arijadne*.<sup>158</sup> Ennio Stipčević smatra da su dramski dijelovi melodrame nadvladavali glazbu te da su Gundulić i Primović “inaugurirali specifičan oblik žanrovske redukcije u domaćoj, ponajviše dubrovačkoj recepciji operne umjetnosti”.<sup>159</sup> Književna filologija<sup>160</sup> koristi u novije doba i termin libretistička drama za spomenuti dio stvaralaštva, smatrajući da su dubrovačka kazališna uprizorenja preuzimala talijanski tip libretističkih predložaka namijenjenih glazbenoj adaptaciji, ali s redovitim zanemarivanjem njihove glazbene sastavnice, percipirajući ih kao “gluhe opere”, a prvenstveno zbog nedostatka sačuvanih glazbenih partitura. Ipak, takav tip klasifikacije primjereniji je za tekstovni korpus libretistički zasnovane drame u 18. st.<sup>161</sup> (npr. *Didone iz Metastasia* Ivana Franatice Sorokočevića, koja uopće nije navodila glazbene upute iz izvornika). Među ostalim, ako uzmemo u obzir veliki dubrovački potres u kojem je stradao najveći dio originalnih književnih autografa i vjerojatno opsegom manji dio rjeđih prijepisa glazbenih dionica, te ako razmotrimo nedvojbenu činjenicu da i stihovi i pojedine didaskalije dubrovačkih melodrama nedvojbeno upućuju na prvobitni imperativ glazbenog izvođenja, onda bi bilo preciznije ustvrditi da je u Dubrovniku kazališno živio takav melodramski oblik u kojem su dramska riječ i scenografski efekti uvijek dominirali nad glazbenim dijelovima, te nije došlo do značajnijeg razvojnog osamostaljenja žanra *opera in musica*.<sup>162</sup>

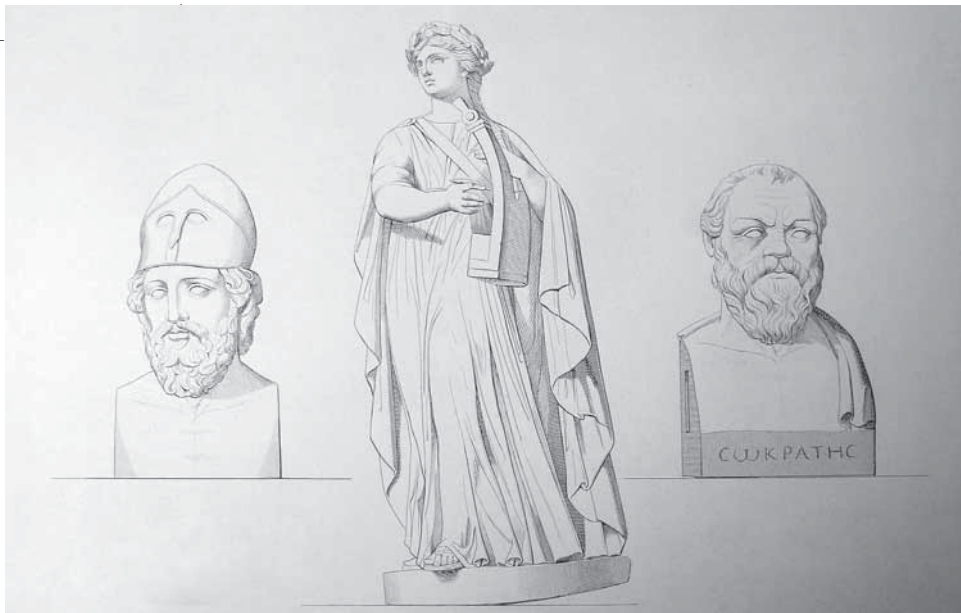
158 Miho Demović, poglavlje “Melodrama i opera” u knjizi *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka 11. do kraja 17. stoljeća*, Zagreb, 1981.

159 Ennio Stipčević, “Skladno pripjevanje: teatar, glazba i glazbeni teatar” u *Hrvatsko barokno pjesništvo – Dubrovnik i dalmatinske komune*, edicija “Dani hvarskog kazališta”, sv. 20, Split, 1994., str. 186.

160 Termini libretističke drame pojavljuju se u knjigama: Slobodan P. Novak, *Vučistrah i dubrovačka tragikomedija*, Split, Književni krug, 1979., str. 95-102; Zoran Kravar, *Das Barock in der kroatischen Literatur*, Köln, Böhlau Verlag, 1991., str. 177.

161 Vidi Nada Beritić, “Iz povijesti kazališne i glazbene umjetnosti u Dubrovniku”, *Otkrića iz arhiva*, Književni krug, Split, 2000.

162 Termin *opera in musica* korišten je prema razvojnoj etapi nadvladavanja glazbenog žanra nad dramskim dijelovima prema povijesno-teoretskom određenju koje koristi Reinhard Strohm, *Dramma Per Musica (Italian Opera Seria of the Eighteenth Century)*, London – New Haven, 1997).



**Slika 36.**  
Knjižnica Biskupskog  
sjemeništa, grafika s  
početka XIX. st. s  
prikazom muze poezije

Ne smijemo ignorirati ni arhivske podatke o glazbenoj sastavnici tih navedenih djela, a upravo jedan takav zapis iz 1629. godine svjedoči o svađi koja je nastala zbog neisplaćene svote troškova glazbenicima koji su sudjelovali u predstavi, među kojima Lambert Courtoys mlađi traži nagradu za “musicæ compositione cantu, sono”.<sup>163</sup> Iz navedenih razloga smatram da bi termin melodrama utoliko bio prikladniji od oznake libretistička drama za predloženi dio dubrovačkog kazališnog stvaralaštva, jer libretistički predlošci su često tek inicirali realizaciju glazbene obrade, dok dubrovačke melodrame (posebice one za koje znamo da su bile i izvođene) posjeduju didaskalije i opaske glumaca na pjevanje, a sve to svjedoči o postojanju glazbenih partitura koje su omogućivale interpolaciju glazbenih dijelova u scensko uprizorenje. A glazbene sekvence iz žanra melodrame bile su u Dubrovniku izgleda toliko omiljene, da ih je u svoju tragediju inkorporirao i Jaketa Palmotić Dionorić.

Upravo u 17. st. pojava najdominantnijeg hrvatskog baroknog pjesnika Ivana Gundulića kroz opus njegova ranoga mladenačkog, mitološko-pastoralnog stvaranja, a osobito scenski razigranog rukopisnog djela – *Prozerpina ugrabljena od Plutona*, najavljuje u Dubrovniku modu novog baroknog mitološkog teatra, ali začudnog i scenski razrađenog, koji žanr melodrame obogaćuje elementima

<sup>163</sup> Vidi Miho Demović, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka 11. do kraja 17. stoljeća*, Zagreb, 1981., str. 162.

baroknoga kazališnog spektakla ("lo spettacolo"). Iako se u zrelijoj dobi Gundulić ogradio od svojih deset mladenačkih scenskih ostvarenja koje u razdoblju pokajničko-religiozne manire svojeg stvaranja naziva "porodom od tmine" (*Galatea, Dijana, Armida, Posvetilište ljuveno, Prozerpina ugrabljena od Plutona, Cerera, Kleopatra, Arijadna, Adon, Koraljka od Šira*), ipak u predgovoru zbirci *Pisni pokorne kralja Davida*, Rim, 1621., kaže da su te drame bile izvedene u Dubrovniku "s mnozijem i bezbrojnijem pjesnima taštijem i ispraznijem na očitijeh mjestijeh s velicijem slavam"<sup>164</sup>. U tom novom poimanju dramskog teksta razvijaju se elementi barokne scenske tehnike (scenografija, bogatstvo svjetlosnih i zvučnih efekata, uporaba emblematičkih insignija i scenske fantastike) koji naglašavaju baroknu stilsku značajku *meraviglia* (učinak čudesnog).<sup>165</sup> Gundulićeve didaskalije i dramska zbivanja utemeljena su u novom odnosu prema scenskom prostoru, dinamičnom dekoru i sistemu kulisa (možda riješenih kao klizni ravni panoi, što označava sustav rane barokne klizne dekoracije prostora tzv. "scena ductilis"<sup>166</sup>). Iz Gundulićevih scenskih prizora možemo pretpostavljati da je naš pjesnik poznao djelo Guida Ubaldusa *De scenis*, objavljeno 1600., u kojem se kao novi zahtjev i temelj scenografije uvodi sistem kulisa i iluzionistička perspektiva prostora dramske radnje.

Barokno oživljavanje antičkih motiva posebice plodonosno se realiziralo u dramskom radu Jaketinog nešto starijeg rođaka Junija Palmotića (Dubrovnik, 1606.–1657.), koji je napisao brojne mitološke melodrame, a u njima je u velikoj mjeri zastupljena uloga danas zagubljene glazbe: *Došastje od Eneje k Ankizu njegovu ocu, Andromeda, Ipsipile, Elena ugrabljena, Abil, Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Ahilovo, Lavinija, Atalanta* te *Armida* i *Alčina*, koje su nadahnute talijanskim renesansnim epovima *Bijesni Orlando* (1516.) Ludovica Ariosta i *Oslobođeni Jeruzalem* (1575.) Torquata Tassa. Kada je 1629. Junije Palmotić dovršio rukopis svoje melodrame *Atalanta* koja je iste godine praižvedena "prid Dvorom" (ispred Kneževa dvora) u Dubrovniku, na njoj je zapisana važna napomena: "Atalante, muzika koju učiniše družina Isprazni", iz čega je vidljivo da po istaknutom udjelu glazbe a i po višestrukim naznakama o pjevanim zbarskim dijelovima, to djelo predstavlja pomak prema opernom žanru, usprkos tome što nam nje-

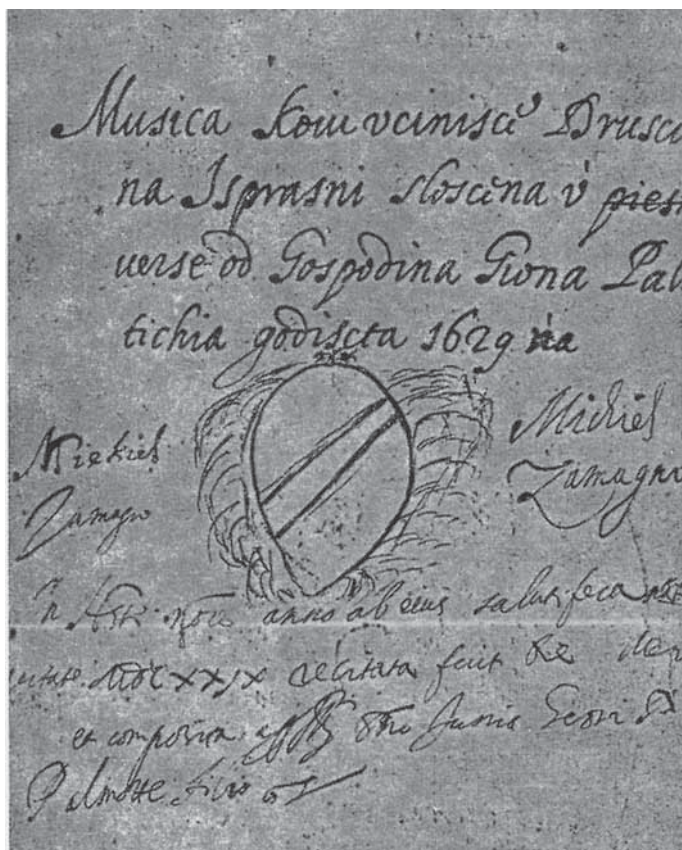
164 Vidi *Djela Giva frana Gundulića* (prir. Đuro Koerbler, pregledao Milan Rešetar), Stari pisci hrvatski, knj. IX, 3. izdanje, Zagreb, 1938., str. 138.

165 O baroknom glumištu u knjizi Nikole Batušića *Studije o hrvatskoj drami*, Zagreb, 1999., str. 161-179.

166 O ranoj baroknoj scenografiji u knjizi Žorža Popovića, *Istorija arhitekture, pozorišta, kazališta, gledališča i teataru Jugoslavije i Europe*, Beograd, 1986., str. 145.

Hrvojka MIHANOVIĆ-  
SALOPEK

**Jaketa Palmotić  
Dionorić u okviru  
europske i dubrovačke  
barokne neoantičke  
tragedije i melodrame**



**Slika 37.**  
Naslovna stranica  
rukopisa *Atalanta*  
Junija Palmotića

zine glazbene dionice nisu sačuvane<sup>167</sup>. Nema niti jedne Palmotićeve melodrame gdje glazbeni recitativi ne zadobivaju svoje važno mjesto. U Palmotićevom *Ahilu* lik Kirona “pjeva iz dubja uz svirku harpe”, potom imamo ples, pjevanja kora i pojavu trubliji, dok finale zadnjeg čina završava zbornom višeglasnom himnom *O Imeneo*. U melodrami *Ipsipile* pronalazimo didaskalije za naizmjenično pjevanje u duetu, tercetu, solo pjevanje uz harfu, te kombinaciju pjevanja i plesne točke “tančac u prilici od boja”.

Budući da danas u Palmotićevim dramskim djelima možemo samo pretpostavljati kako su zvučali glazbeni prizori označeni pojedinim didaskalijama (“skladno pripjevanje” ili “nemani kolo čine pod trublju”), muzikolog Ennio Stipčević smatra da u tim ranim baroknim dramskim djelima pozornost možemo obratiti i na “tendenciju

167 Miho Demović, “Palmotićeva ‘Atalanta’ prva je poznata hrvatska opera”, *Marulić – hrvatska književna revija*, br. 1, Zagreb, 1975., Nikola Batušić: “Palmotićevo barokno glumište” u *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1978., str. 107.





Hrvojka MIHANOVIĆ-  
-SALOPEK

**Jaketa Palmotić  
Dionorić u okviru  
europske i dubrovačke  
barokne neoantičke  
tragedije i melodrame**

**Slika 38.**  
Inigo Jones: kostimografsko  
rješenje za lik kraljice  
Zenobije, 17. st.

za konstantnim obogaćivanjem vlastita izraza širim spektrom zvukova i zvučnih signala”.<sup>168</sup> Razlog što opera u Dubrovniku nije uhvatila snažnijeg maha, treba tražiti i u činjenici da su u Dubrovniku glumačke (a uz njih i pjevačke) skupine funkcionirale po sezonskom sistemu (“stagione”), dakle prema povremenom, a ne stalnom i profesionalnom, dugoročno plaćenom okupljanju. O tome nam podatke pruža i Stjepan Gradić unutar biografije Junija Palmotića (u *Kristijadi*, Rim, 1670.) pišući “da je od starine u Dubrovniku običaj da se mladići istih godina, istog staleža

168 Ennio Stipčević: “Skladno pripjevanje. Teatar, glazba i glazbeni teatar” u *Hrvatsko barokno pjesništvo – Dubrovnik i dalmatinske komune*, edicija “Dani hvarskog kazališta”, sv. 20, Split, 1994., str. 186.

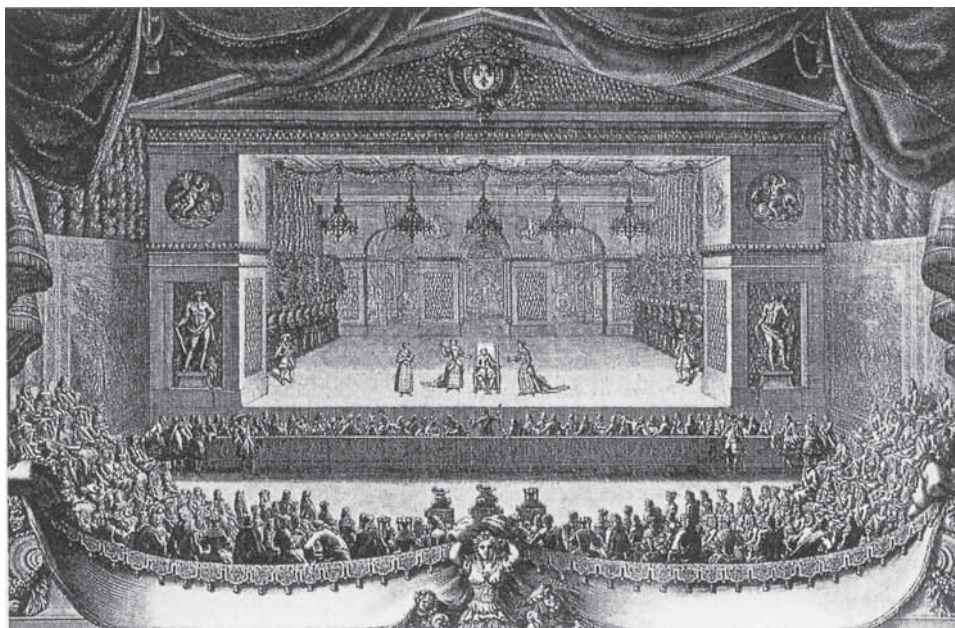
Hrvojka MIHANOVIĆ-  
SALOPEK

**Jaketa Palmotić  
Dionorić u okviru  
europske i dubrovačke  
barokne neoantičke  
tragedije i melodrame**



**Slika 39.**  
Grupa glumaca na  
otvorenoj sceni, 17. st.

**Slika 40.**  
Prikaz "tragédie lyrique"  
na francuskoj pozornici u  
vrijeme J. B. Lullyja







**Slika 41.**

Naslovnica za 1. izdanje glazbene tragedije *Alceste* J. B. Lullyja

skupljaju u stalna društva, s godišnjim ili mjesečnim stariješinama, kojima je zadaća da pripremaju javne predstave, a naročito za poklade”.<sup>169</sup>

Talijanski popularni libretisti, poznati u Dubrovniku tijekom 17. i 18. st. (Fulvio Testi, Ciacinto Andrea Ciconini, Apostolo Zeno, Adriano Morselli, Apostolo Zeno i najpoznatiji Pietro Metastasio) također su vrlo učestalo obrađivali mitološke teme, te je antička tematika jedna od vodećih melodramatskih formi kod nas i u svijetu. U Europi opera s antičkom tematikom vrlo brzo se prenila i suvereno ustalila na francuskoj pozornici. Skladatelj Marc Antoine Charpentier (Pariz, 1634. ili 1636. – Pariz, 1704.) napisao je prema Euripidovom antičkom modelu svoju najpoznatiju operu *Medea*, s podnaslovom “tragédie lyrique”, praizvedenu 1693. u pariškoj Académie Royal; te pored toga 1678. *Les Amours d Acis et de Galatée* (*Ljubav Acisa i Galateje*) i 1685. *Ljubav Venere i Adonisa*.<sup>170</sup> Charpentier je glazbu studirao u Rimu kod Giacoma Carrisima, pa je u njegovom djelu vidljiv ne samo talijanski glazbeni utjecaj, već i sklonost prema oživljavanju antičkih tema kao mode talijanskog ranobaroknog teatra, a libretist njegove *Medeje* bio je Thomas Corneille, mlađi brat Pierrea Corneillea, oca francuske neoklasičke tragedije. U operi

169 Citirano prema radu Milana Rešetara, “Stari dubrovački teatar”, *Narodna starina*, knj. I, Zagreb, 1922., str. 104.

170 Andras Batta, *Opera*, ibid, str. 94.



Hrvojka MIHANOVIĆ-  
SALOPEK

**Jaketa Palmotić  
Dionorić u okviru  
europske i dubrovačke  
barokne neoantičke  
tragedije i melodrame**

*Medeja* pronalazimo u prvom planu dramski lik ostavljene žene. Međutim, za razliku od sličnog lika Didone, Medeja je lik osvetnice koja zbog iznevjerene Jasonove ljubavi ubija svoju suparnicu Kreusu, nevjernog Jasona, njihovu vlastitu djecu, pa sebe, a posljednji prizor identično kao i u Didoni završava s palačom u plamenu.

Kao dvorski glazbenik i miljenik francuskog kralja Louisa XIV. veliki prinos francuskoj operi temeljenoj na mitološkim motivima pružio je Jean Baptiste Lully (Firenca, 1632. – Pariz, 1687.), realizirajući suradnju s libretistom Philippeom Quinaultom, ali i prvim imenom francuskog klasicizma – Molièreom u žanru “comédies – ballets”. Njegov barokni operni žanr “tragédie lyrique” nazivan i “tragédie en musique” u ravnopravnoj je mjeri uključivao i spajao dramsku riječ, glazbu, ples, te scensku dekoraciju i scensku tehniku pomičnih sprava i naprava. Opsesivno pišući po kraljevoj narudžbi, Lully je neprestano uglazbljivao mitološku tematiku, te je iza sebe ostavio najveći broj antičkih glazbeno-dramskih djela: *Kadmus i Hermione*, 1673.; *Alceste*, 1674.; *Theseus*, 1675.; *Atys*, 1676.; *Isis*, 1677.; *Psyche* 1678.; *Proserpine*, 1680.; *Perseus*, 1682.; *Phaethon*, 1683.; *Armide*, 1686.; *Achilles i Polyxena*, 1687.; *Svečanost Kupida i Bacchusa*, 1672.; *Acis i Galatea*, 1686. Lully je slijedio osnove Corneilleova i Racineova kazališta i iz njihovih je djela preuzeo vanjsku podjelu dramske radnje na karakterističnih pet činova (nasuprot tri čina u talijanskoj operi). Prema postavkama klasicizma u sadržajima libreta nalazimo vrlo čest sukob između osjećaja i dužnosti, što se u hrvatskom nasljeđu najbolje uočava upravo u *Didoni* Jakete Palmotića Dionorića.

Stavljajući naglasak na veličinu dramskog junaka koji voljom pobjeđuje emocije, svoju klasicističku verziju Vergilijeve antičke priče *Didon se sacrificiant* pružio je i francuski dramatičar Alexandre Hardy (oko 1570.–1632.), koji je svoju tragediju izveo u pariškom kazalištu Hotel de Bourgogne.

#### Slika 42.

Odlomak najpoznatije arije, Didonine lamentacije “When I am laid” iz Purcelllove opere

6. Dido's Lament  
When I am laid, am laid \_\_\_\_\_ in earth, may my wrongs cre - ate no trou - ble, no trouble in \_\_\_ thy breast.

7. Ostinato

8. Sailors' Song  
Come a - way, fel - low sai - lors, come a - way, Your an - chors be weigh - ing

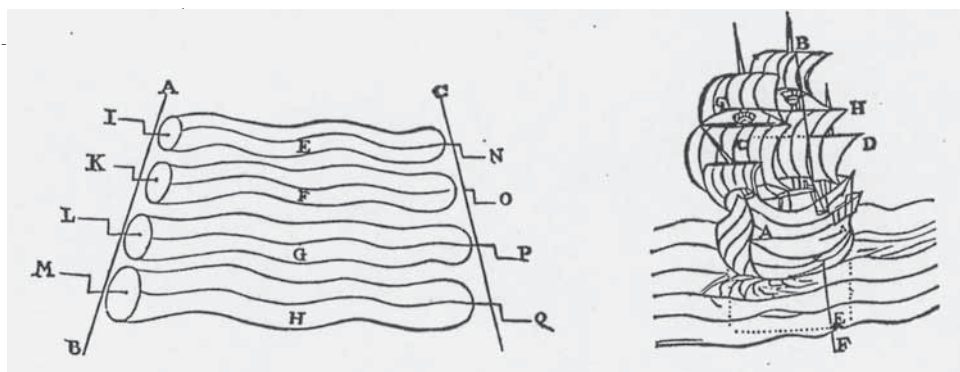
Godine 1689. na sceni oživljava u glazbenom obliku antički motiv 4. pjevanja Vergilijeve *Eneide* – epizoda o Didoni (*Dido and Aeneas*), koju je na libreto Nahuma Tatea skladao najpoznatiji engleski barokni skladatelj Henry Purcell (Westminster, 1659. – London, 1695.), a praizvedena je u kazalištu “Chelsea” u Londonu. Zbog svoje glazbene osebnosti ova se opera i danas zadržala na repertoaru velikih kazališnih kuća. Zanimljivo je spomenuti da se i nastanak Purcellove opere o Didoni poklapa s određenim povijesnim previranjima u Engleskoj, tj. sa svrgnućem engleskog katoličkog kralja Jamesa II., koji je izbjegao u Italiju i živio je u Rimu, te je pojedine svoje preostale pristalice podsjećao na lik Eneje koji je odlaskom iz Troje u područje današnje Italije prema predaji postao utemeljiteljem Rima.<sup>171</sup> Tako je ova antička priča u različitim i brojnim adaptacijama uvijek imala dvije svoje opcije promatranja: 1. vizura u kojoj je naglasak stavljen na psihološke razlike ljubavnog para i 2. vizura u kojoj lik Eneje simbolizira određene herojske ili društveno-političke težnje.

Kao što su i dubrovački pisci još početkom 18. stoljeća slijedili maniru i modu mitoloških melodramatskih i libretističkih sadržaja, tako je i u europskoj baroknoj operi ili glazbenoj melodrami scenski dugotrajno živjela antička tematika viđena klasicističko-baroknim scenskim načinom. Francuski skladatelj Jean Philippe Rameau praizveo je dvije svoje glazbene melodrame u Parizu: *Hippolytus*, 1733. i *Kastor i Polux*, 1737., a talijanski skladatelj Luigi Cherubini praizveo je 1797. svoju operu *Medea* također u Parizu. Mitološke opere skladao je i najpoznatiji barokni skladatelj Georg Friedrich Handel: *Teseo*, 1713., *Julije Cesar*, 1724.; *Partenope*, 1730.; *Ariana*, 1734.; *Alcina*, 1735.; *Atalanta*, 1736. i druge manje poznate, među kojima je zanimljivo spomenuti da je kao preradu glazbe drugih autora (tzv. “pasticcio”) Handel 1737. napravio preradu *Didone* L. Vincijsa<sup>172</sup> i time se pribrojio mnoštvu autora koji su se nadahnuli ovom potresnom epizodom iz *Eneide*.

Tijekom 17. st. pa sve do početka 18. st. dubrovački kazališni pisci nadahnjivali su se antičkim i arkadijskim temama, a među njima ističu se Junije Palmotić, Jaketa Palmotić Dionorić, Šiško Gundulić, Vice Pucić, Ivan Franatica Sorkočević, Antun Gleđević, Antun Krivonosić (s melodramskim baletom *Paridov sud*) i dr.

171 Podaci preuzeti prema knjizi Andras Batta, *Opera*, ibid.

172 Podatak preuzet prema izdanju: “G. F. Handel” (članak redakcije), *Muzička enciklopedija*, Leksikografski zavod, Zagreb, 1974., sv. 2 (gl. ur. Krešimir Kovačević), str. 69.



**Slika 43.**  
Sprava iz Sabbatinijeva  
priručnika za pravljenje  
valova i prizor  
"scène maritime"

U tom novom baroknom funkcioniranju kazališta, uz riječ i glazbene recitative, presudno je zavladao i scenski domišljaj kroz kojega pozornica treba postati označeno mjesto začudnih zbivanja ili, da parafraziramo njemačkog teatrologa Albrechta Schönea, "theatrum amblematicum". Brojne didaskalije unutar dubrovačkih melodrama vezane su na takav način uz scenografiju i kostimografiju, te dolaske i odlaske glumaca na scenu, da je iz njih vidljivo da su dubrovački autori poznavali i primjenjivali scenografski priručnik Niccolò Sabbatinija *Pratica di fabricar scene e Machine ne' Teatri*, objavljen u Ravenni 1637./38. Primjerice Sabbatini pruža tehničko-izvedbena rješenja za iluziju prikazivanja morskih prizora s valovima na pozornici, poznate "scène maritime", a u melodrami *Ipsipile* Junija Palmotića upravo nalazimo jedan takav mogući prizor iskrcavanja Argonauta s lađa na otok Lemnos. Pored toga, iako znamo da na hrvatskoj obali nije bilo tako raskošnih scenskih uprizorenja kao u susjednoj Italiji, i kod nas dosta rano dolazi do izgradnje zatvorenih kazališta: godine 1612. otvara se kazalište u gornjem dijelu Arsenala u Hvaru, a zatim pred kraj 17. st. u Dubrovniku se nakon potresa otvara kazalište "Orsan", te 1697. kazališta u Zadru i Trogiru, a u 18. st. u svim većim dalmatinskim gradovima – Splitu, Šibeniku, Korčuli, što podrazumijeva i otvaranje širih mogućnosti scenografskih izvedbeno-tehničkih modusa uprizorenja.

Afinitet prema antičkoj tematici iskazao je i Đore Palmotić (Dubrovnik, 1606.–1675.) brat Junijev i rođak Jakete Palmotića Dionorića, koji je napisao melodramski prizor *Ači i Galatea*.<sup>173</sup> Antički uzori bili su zahvalni za baroknu dramatizaciju ne samo zbog svojih uzbudljivih

<sup>173</sup> Djelo je ostalo u rukopisu, a objavio ga je Petar Kolendić, *Ači i Galatea gospodina Đore Palmotića vlastelina dubrovačkoga*, Glasnik skopskog naučnog društva V., Odeljenje društvenih nauka, 2, Skoplje, 1929.

psihološko-karakternih zapleta, već su ti predlošci obilovali sudjelovanjem čudesnih mitoloških bića i pojava, koji su pogodovali u gradnji barokne, pa i manirističke začudnosti i razvoju scenske mašinerije. U drami *Ači i Galatea* pojavljuje se kao tipična figura barokne scene lik čudovišta – Kiklopa Polifema. Jer barokna scenska tehnika je u tom razdoblju od pozornice napravila dominaciju slike u pokretu, poprište raznih vizualno-zvučnih efekata i sveukupni dojam barokne spektakularnosti koji talijanska teatrologija označava pojmom “spettacolo”. Iako nemamo podataka da je *Ači i Galatea* izvedena, njezin tekst odražava sklonost prema spektakularnom scenskom prikazu fantastičnih pojava i bića.

U melodrami *Io* iz 1653. Ivana Gučetića mlađeg, barokna začudnost se postiže uprizorenom metamorfozom – pretvaranjem lika Io u kravu, a pored toga u cjelini drame je prisutna zahtjevnost scenskih rješenja, od prizora izlaska Io u “karu” (tj. letećim kolima koja su zahtijevala scensku mašineriju), pa do kretanja tih letećih

Hrvojka MIHANOVIĆ-  
-SALOPEK

**Jaketa Palmotić  
Dionorić u okviru  
europske i dubrovačke  
barokne neoantičke  
tragedije i melodrame**



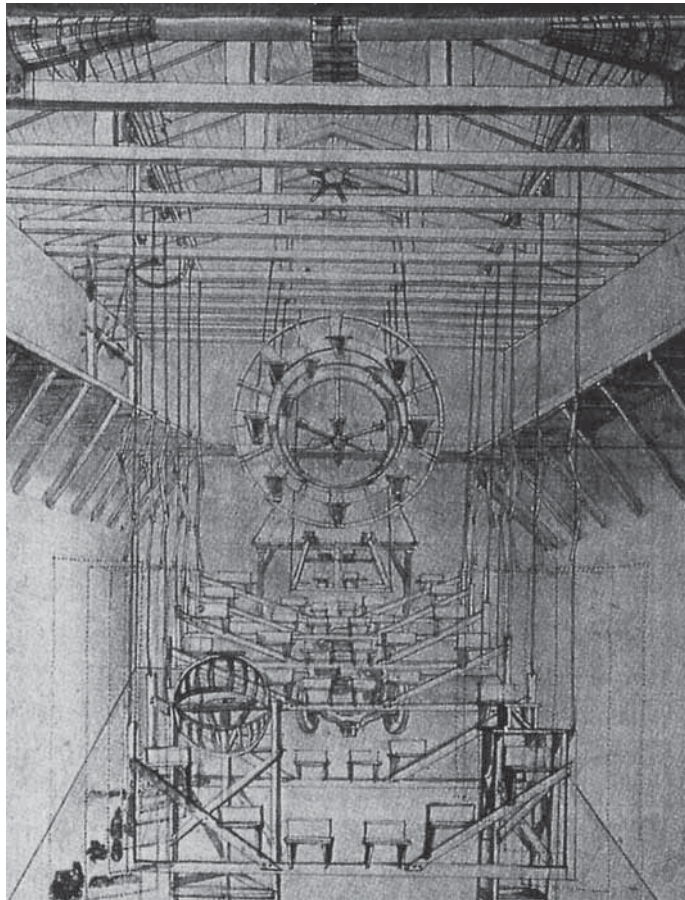
**Slika 44.**

Nacrti za scene iz  
priručnika *Practica di  
Fabricar Scene e Ma-  
chine Teatri Nicolò  
Sabbatinija*



Hrvojka MIHANOVIĆ-  
SALOPEK

**Jaketa Palmotić  
Dionorić u okviru  
europske i dubrovačke  
barokne neoantičke  
tragedije i melodrame**



**Slika 45.**

Nacrt za scensku baroknu mašineriju, priređenu za djelo *Germanica sul Reno* Giovannija Legrenzija (1626. – 1690.)

kola “put neba”. Usporedno didaskalije također upućuju na raznolikost uprizorenja, koje se kreće od početne scene zatamnjene pozornice, pa do IV. prizora prvog čina gdje se scena potpuno rasvjetljava, odnosno “prosvjetljuje” ili u alternativnim talijanskim didaskalijama piše “si rischiara la scena”. Iako se u tom razdoblju pozornica osvjetljivala jedino uz pomoć svijeća i baklji, isusovac Althanasius Kirchner objavio je 1646. svoj priručnik *Lanterna magica* u kojem je pružio niz rješenja za efekte osvjetljivanja unutar scenskog prostora.

U tragikomediji *Sofronija* Vice Pucića Soltanovića (umro 1666.) koju je izvela kazališna družina Ždralovi 10. veljače 1653. u Dubrovniku, pojavljuju se zanimljivi simboli koji pridonose fantastičnosti i dekoru barokne scene. Kao simboli alkemije i magije javljaju se u 4. prizoru drugog čina fantastična bića: vilenjak Ismeneo s čašom od stakla i dvije čarobnice, “s prutim od ckla”, dakle čarobnim štapićima, a potom se iz čaše rasplamsava vatra. Preko takvih prizora elementi fantastike, simbolike i alegorič-

nosti nadopunjavaju, te semantički i vizualno nadograđuju osnovni dramski zaplet drame.

Na rad književnika iz obitelji Palmotić nadovezuju se i melodramska antička djela Antuna Gleđevića (1659.–1728.) *Damira smirena*, *Ermijona* i druga, koje uz glazbene dijelove u zapaženoj mjeri posjeduju i veće plesne dijelove. Premda već u melodramama Junija Palmotića pronalazimo plesne dijelove koji se u didaskalijama označavaju kao “tanac” ili “moreška”, Gleđević prvi u didaskalijama upotrebljava termin “balet” za danas uobičajen plesno-školovan scenski pokret.

Pored toga na antičku tragičku tradiciju upućuju i danas nesačuvana dramska djela: *Filomena* Ivana Šiškova Gundulića, zagubljene drame *Suevija* i *Kralj Edip* Junija Palmotića, *Hekuba* Ivana Franatice Sorkočevića, *Cid* Petra Boškovića.

U svim poznatim djelima dubrovačke kazališne djelatnosti 17. i 18. st., kao i u Dionorićevoj *Didone*, pojavljuje se kao identična karakteristika novi odnos prema pozornici u kojoj kao pravilo pronalazimo iluzionizam označenog prostora i scensku preobrazbu pozornice koja postaje sredstvo za dinamičan let kroz vrijeme i prostor: mijenja se više puta ambijent zbivanja, pozornica se širi iz horizontale u vertikalnu te simbolično doseže i do perspektive nadstvarnog (podzemlja – Hada i neba – Olimpa). Gustav René Hocke kao bitnu oznaku pojave manirističkog teatra spominje prevlast međuscena s plesovima, pjevanjem i efektima što ih proizvode scenski strojevi, koji gotovo nadvladavaju dramski tekst. Tako po Hockeu nastaje “takozvana telarska ili periaktička maniristička pozornica” koja svojom mehaničko-scenskom opremljenošću stvara mogućnost za svakojake preobrazbe.<sup>174</sup> Pa iako od scenski najzahtjevnije Kašičeve hagiografske tragedije *Sv. Vnefrida*, pa do jednog velikog dijela dubrovačkih antičkih i pastoralnih melodrama, nemamo sačuvane podatke da su te razigrane pozornice s letećim objektima, likovima i čudesnim zbivanjima uistinu i realizirane pred dubrovačkom publikom, njihovi scenski bogato zamišljeni tekstovi i velika učestalost u njegovanju kulta mitološke melodrame svjedoče o nastojanju slijedenja srodne europske kazališne mode i manire. Unutar navedenih povijesnih, stilskih i scensko-žanrovskih okvira potrebno je promatrati i Dionorićevu *Didone*, koja je nastala kao sukladni dio te u svojem vremenu ustoličene i dominantne mode, kao poseban žanrovski spoj tragedije s obilježjima melodrame, ali snažno odrazivši i portret svog začetnika – Jakete Palmotića Dionorića.

174 Gustav René Hocke, *Manirizam u književnosti*, Zagreb, 1984. (prev. Ante Stamać), str. 185.

