

## ULOGA GLAZBE U DUBROVAČKOM PASTORALNOM TEATRU U 16. STOLJEĆU\*

IVANO CAVALLINI

*Università degli studi di Palermo*  
*Facoltà di scienze della formazione*  
*Dipartimento arti e comunicazioni*  
*Edifizio 15, Viale delle scienze*  
90128 PALERMO

UDK/UDC: 782"15" DUBROVNIK

Izvorni znanstveni rad/  
Original Scientific Paper  
Primljeno/Received: 2. 3. 2003.  
Prihvaćeno/Accepted: 21. 12. 2004.

### Sažetak/Abstract

Dubrovačka pastirska igra 16. stoljeća slično je, kao i talijanska koja ju je inspirirala, obilježena izrazitom prisutnošću zvukova i pjeva, no oni nisu sačuvani ni u jednom rukopisu, što pojačava fantastične i sentimentalne naglaske u izvedbi.

Njihova evolucija, od ekloga Džore Držića do komedija Antuna Sasina i preko *Orfea* Mavra Vetranovića, obilježena je uporabom petrar-kističkog jezika u komedijama Nikole Nalješko-vića. U dubrovačkim pastoralama, za razliku od talijanskih, trajna je prisutnost pastira, nimfa i seljaka (*vlasi*, *morlaci*) te fantastičnih i komičnih elemenata. Glazba ima didaktičku funkciju, u formi komentara, ili pak dekorativnu, u formi intermedija. Također služi kao vodič kroz razvoj

radnje u nekim djelima Nalješkovića i Marina Držića koji na istaknutim mjestima uvodi zbor-ske, solističke ili mimičke odlomke poput mo-reške. Instrumenti su rijetko navedeni u svojoj uglađenoj formi, dok su izrazi uzeti iz slavenskog folkloru uobičajeni, iako je zapravo zasigurno ansambl (consort) bio taj koji je pratio glazbu na sceni.

Termin *intermedij* javlja se prema kraju stoljeća u Sasinovim pastirskim igrama *Flora* i *Filide*, iako postoje madrigalske scene i zborovi koji su istoj svrsi služili i ranije. Normativna važnost intermedija pojačana je činjenicom da melodrame na talijanska libreta rabe glazbu uz glumu do oko 1640., a to se smanjuje do razine rane pastorale.

\*Ovaj rad rezultat je istraživanja što ga je 1997. godine novčano poduprla Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti u suradnji s Fondazione Giorgio Cini u Veneciji. Na boravku u Zagrebu i bibliografskim uputama zahvaljujem profesorima Stanislavu Tuksaru i Santeu Graciottiju, voditeljima projekta. Posebno su mi dragocjeni bili prijateljstvo i gostoprimstvo Vjere Katalinić, Stanislava Tuksara i Ennija Stipčevića, koje je pratilo »rasprave« o temi moga istraživanja. Njima sa zahvalnošću posvećujem ove stranice.

(Rad »Il ruolo della musica nel teatro pastorale raguseo del Cinquecento« izvorno je objavljen u časopisu *Musica e storia*, VIII/2 (2000) 417-454, a ovaj je prijevod terminološki prilagođen hrvatskom jeziku.)

O gospoje prigizdave,  
izljezli smo mi pastiri,  
tamo daleč iz dubrave,  
gdi se poje, gdi se sviri.<sup>1</sup>

1. Hrvatski pastoralni teatar nastao je i razvio se u Dubrovniku istom brzinom i u otprilike istom razdoblju u kojemu je započela tradicija pastoralnog kazališta u Italiji.<sup>2</sup> Naime, tijekom 16. stoljeća učeni je jadranski grad unaprijedio izvođenje predstava mitološko-pastoralne tematike kao blistav dodatak javnim i privatnim manifestacijama. Osim iz niza poznatih drama, to se razabire iz proslava *Skupu* (1555.), komediji Marina Držića priređenoj da bi se proslavio pir Sabe Gajčina, gdje se satir, oponašajući žene iz publike, pita koja će pastorala s vilama, satirima i Kupidom biti priređena, aludirajući na dugu navadu lokalne publike sa pseudoarkadijskom scenom: »... njeke od žena bile su rekly: 'Njeke se sad maškarate čine, para da se na Placi razgovaraju. Gdje su vile od planina? Gdje su satiri od gora zelenijeh? Gdje su vijenci, ruže, hladenci i Kupido s lukom i streljama?'«<sup>3</sup>

I dubrovačka je pastorala, kao i talijanska, obilovala plesom, pjesmama i zvukovima koji su povećavali sentimentalnu i fantastičnu auru predstave kako bi je učinili privlačnijom nego što bi to mogla puka gluma koju su u nekim slučajevima izvodile profesionalne glumačke družine, a češće, smatramo, autori i njihovi improvizirani suprikazivači.<sup>4</sup> To je dobro shvatio Milan Rešetar u dugom uvodnom eseju uz izdanje Držićevih djela, primjećujući da ovu temu treba približiti nizu prispjelih informacija o režiji, jer glazba dijeli iste one probleme koji se javljaju i na izvantekstovnom području.<sup>5</sup> I Mihovil Kombol istaknuo je 'kazališnost' pastorele kao književne vrste koja je upravo i zamišljena kao scenski događaj.<sup>6</sup>

Nažalost, poput suparničke Venecije i drugih mjesta što su se samoveličala s manje pomnje, Dubrovačka Republika nikad nije promovirala izvođenje glazbe prikladne za scenu niti je podupirala opisivanje predstava, tretirajući zvuk kao aleatoričku komponentu, podređenu uvjetima mecena i željama 'zborovođa'. Tekstovi polifonijskih djela, koja se imaju izvesti s recitatorima kao vilama, satirima i pastirima ili s profesionalnim glazbenicima, stilski se ne udaljuju od onih

<sup>1</sup> Usp. Mavro VETRANOVIĆ ČAVČIĆ: *Pjesme*, skupili V. Jagić i A. Kaznačić, I, JAZU, Zagreb 1871. (SPH, III), 243.

<sup>2</sup> Rafo BOGIŠIĆ: *Hrvatska pastorala*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb 1989.

<sup>3</sup> Usp. Marin DRŽIĆ: *Skup*, u ISTI: *Djela*, prir. F. Čale, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1979, 106-118. I Rafo Bogišić govori o »domaćem ukusu« za pastirske igre, Rafo BOGIŠIĆ: *Mitološka igra Mavra Vetranovića*, *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, X-XI (1962-1963) 255-282: 262.

<sup>4</sup> Miho DEMOVIĆ: *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka XI. do sredine XVII. stoljeća*, JAZU, Zagreb 1981, poglavlje Scenska glazba, str. 143-169.

<sup>5</sup> Usp. uvodnu studiju prethodnom Držićevu izdanju koje je priredio Milan Rešetar: Marin DRŽIĆ: *Djela*, prir. M. Rešetar, JAZU, Zagreb 1930. (SPH III), CXIV-CV.

<sup>6</sup> Mihovil KOMBOL: *Povijest hrvatske književnosti do Narodnog preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb 1945, 137: »ove pastirske igre izgledaju sasvim drukčije ako se zamisle kao predstave gdje u idiličnom ambijentu treba da nastupe svirači i pjevači«.

uglazbljenih u Italiji kao što su frottole, canzone ili madrigali, premda metrička forma varira od osmerca do dvanaesterca, tipičnog za hrvatsku liriku. Pa ipak, od pjesama nije ostao ni jedan primjer, usprkos spomenutim sadržajnim analogijama i naporima uloženim da se identificiraju eventualni preostaci.<sup>7</sup> Ta činjenica — ne neobična, već zanimljiva s obzirom na druge oblike mecenatstva drage Dubrovčanima — nalazi logično objašnjenje u kompleksnom književnom sustavu Dalmacije, koji se ističe produkcijom drame i poezije na talijanskom i hrvatskom povjerenom mletačkim tiskarskim strojevima, dok je profana glazba koju bi objavili dalmatinski skladatelji bila uvijek i samo na talijanski tekst. Uzroci te nesukladnosti ekonomskog i ujedno 'političkog' karaktera javljaju se još i naglašenije u slavenskom Dubrovniku, nezavisnom gradu-državi, gdje je dalmatski jezik bio nestao ili se slio u kolonijalni venecijanski, dok je talijanski imao ulogu *koinea* uprave te jezika kulture, jednako kao latinski. To valja reći za višeglasne madrigale i kancone koji inače ne bi bili mogli osvojiti europsko tržište. Kako je svojedobno objasnio Sante Graciotti, tipično dubrovački kriterij selektivne upotrebe jezika nametao je humanistički latinski znanstvenom traktatu, talijanski filozofsko-književnom eseju i poeziji bembovskoga karaktera, a hrvatski jezik jednakom lirskom obliku te nadasve drami, u kojoj pastoralna u stihovima ostvaruje rijetku spregu između petrarkizma i pučkog rječnika.<sup>8</sup> Izrazito pragmatično, lokalni su intelektualci optirali za teatar razumljiv većini publike kojoj su se obraćali u štokavsko-ijekavskoj varijanti, uz slobodu izraza koja kompromitira tezu jezične transplantacije što pripada tipologiji strukturalnoga kalka (*Lehntübersetzung*).<sup>9</sup> Za vlastito su zado-voljstvo, očito, dubrovački pjesnici mogli pisati pastore, komedije i tragedije na talijanskom jeziku; oni su, međutim, stvorili jezik i alegorije kojima se mogu služiti njihovi sugrađani, svjesni ograničenja koja otežavaju upotrebljivost i cirkulaciju tekstova preko dalmatinske obale. To je olakšalo eksperimentiranje na sceni i rast *dramatis personae*, što se drugdje ne može sresti. O tome svjedoče pomno izrađeno miješanje elemenata koji su pripadali bilo komičnim bilo pastoralnim vrstama, na primjer *vlas*i, kao i autonomija tema obrađenih u vezi sa zatočenjem vile već od vremena Mavra Vetranovića, na koje se nastavljaju borbe između satira i pastira kao prigode za morešku, dok su se u Italiji mimičke radnje prenosile u druge kontekste.

To su faktori koji su pridonijeli udaljavanju dubrovačke drame od glavnog modela, onemogućujući povlačenje neproblematične paralele između te dvije tradicije, koje se, s onu stranu općenite podudarnosti oko tema, razilaze u odabiru specifičnih rješenja. U Dubrovniku su pjesnici naginjali konstantnoj upotrebi onog što je u Italiji sredinom stoljeća bilo osuđeno kao nepravilno, kako potvrđuju

<sup>7</sup> Jedan od prvih tako usmjerenih priloga dugujemo Vjeri KATALINIĆ: *Music in the Dalmatian Theatre of the 16<sup>th</sup> Century*, *Muzikološki zbornik*, XXIV (1988) 21-28.

<sup>8</sup> Nezaobilazni su radovi Sante GRACIOTTIJA: *Per una tipologia del trilinguismo letterario in Dalmazia nei secoli XVI-XVIII*, u: *Barocco in Italia e nei paesi slavi del Sud*, ur. V. Branca i S. Graciotti, Olschki, Firenca 1983, 321-346; *ISTI: Plurilinguismo letterario e pluriculturalismo nella Ragusa antica (un modello per la futura Europa?)*, *Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria*, XX (1997) 1-16.

<sup>9</sup> R. GUŠMANI, *Saggio sull'interferenza linguistica*, *Le Lettere*, Firenca 1993, 217-249.

reformski zahtjevi što ih je iznio Giralaldi Cinzio, premda je Agostino Beccari još inzistirao na šalama i magiji u svojem djelu *Sacrificio* (1554.).<sup>10</sup> U vezi s time nije nerazuman prijedlog Rafe Bogišića da se neka Držićeva djela nazovu pastoralnim komedijama, kako zbog općenito dodjeljivanih naslova pastirskim igrama *Tirena* (1549.), *Grižula* (1550.), *Venera i Adon* (1551.),<sup>11</sup> tako i zbog neprestana pozivanja na dubrovačku stvarnost kroz situacije upletene u urbanu dimenziju scenskog aparata. Svakako treba precizirati da bi problem terminološke neprikladnosti u određivanju ove neozakonjene vrste moglo opravdanje slično onom što ga je dala talijanska dramaturgija, s opetovanim i nespretnim pokušajem da pronade podrijetlo pastirske igre u satirskoj drami u izricanju počasti Aristotelovoj *Poetici* koja je prevedena tih godina.<sup>12</sup> K tomu se u Dubrovniku, čemu su dokaz pastorele Nikole Nalješkovića i mlađeg Antuna Sasina, odrednica *komedija* primjenjivala na svaki tip teatra s dvomislenim značenjem djela za inscenaciju.

Nalješkoviću dugujemo obnovu koja je oplemenila dubrovački govor i označila verbalnu distinkciju na prijelazu od ekloge do pastorele.<sup>13</sup> Ako taj proces u pamet priziva transformaciju talijanske ekloge, strukturalna veza odatle izlazi u svakom slučaju olabavljena zbog konstantne primjene fantastičnog, osim vjerodostojnog, u približavanju mitoloških stvorenja seljaku u komičnu komadu. Usprkos tomu, nije puka pretpostavka da su Nalješković i Držić poznavali svježa venecijanska i sijenska izdanja ekloga, s obzirom na dokumentiranu prisutnost prvospomenutog u Mlecima između 1530. i 1540., a potomjeg u Sieni, drugom privilegiranom središtu širenja eklogistike, gdje je Držić bio prorektor sveučilišta a, između 1539. i 1544., prigodice, i glumac.<sup>14</sup>

U tim koordinatama treba promišljati ulogu koju je imala glazba. Da bi se doprlo do koje, to jest da bi se oblikovale neke pretpostavke oko njezine primjene, ostaju na raspolaganju tekstovima pridodane didaskalije koje izvješćuju o instrumentalnim ili pjevnim intervencijama, u nekim slučajevima protumačivim u svjetlu studija provedenih o talijanskom teatru toga doba.<sup>15</sup> U dubrovačkim se dramama svejednako, na originalan koliko i nehomogen način, miješaju učeni i folklorni citati i do kraja 16. stoljeća ne biva sankcionirana rigorozna upotreba

<sup>10</sup> M. PIERI: *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, 99-168.

<sup>11</sup> Rafo BOGIŠIĆ: Pastorela Marina Držića, u: *Marin Držić, Zbornik radova*, prir. J. Ravlić, Matica Hrvatska, Zagreb 1969, 98-119: 117.

<sup>12</sup> Rasprava o *Poetici* i legitimnosti modernih kazališnih žanrova počinje 1540-ih godina i širi se posredstvom Robortellove *Explicatio* (1548.) i Segnjevih, Vettorijevih, Castelvetrovih i Piccolominijevih komentara čiji su ulomci objavljeni u *Trattati di retorica e poetica del Cinquecento*, ur. B. Weinberg, sv. 4, Laterza, Bari 1970-1974.

<sup>13</sup> O Nalješkoviću vidi biografsko-kritičku studiju Rafe BOGIŠIĆA: Nikola Nalješković, *Rad*, JAZU, 357 (1971) 5-162.

<sup>14</sup> Leo KOŠUTA: Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa (Marin Držić), *Ricerche Slavistiche*, IX (1961) 67-121.

<sup>15</sup> Problem je prvi postavio W. OSTHOFF: *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)*, Schneider, Tutzing 1969, 2 sv., Nino PIROTTA: *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino 1975.

intermedija, ustanovljena u Italiji barem pola stoljeća ranije. Ako postoje zborovi i scene jednakovrijedni onom što se u pravilu naziva intermedij, tu je također — što je od najveće draži za komparativno istraživanje — ortaštvo glazbe unutar činova, koje upravo povećava razinu formalne slobode u pastirskoj igri s istočne obale Jadrana. Pjesma, ples ili mim bivaju dijelom radnje i ne čitaju se u ključu didaskalija, već prema kriteriju aktivnog sudjelovanja u razvoju zapleta, bez vremenskih razmaka koji bi njihovo umetanje prenosili na apstraktan ili dekorativan plan. Teško je opipljivim dokazima poduprijeti da je ta pojava posljedica nekoga protegnutog mješovitog konstrukta, kad se ta književna vrsta u Italiji već odavno bila zaputila prema definitivnom rasporedu scena i zborova umetnutih između činova. Ograničavamo se, naprotiv, na to da istaknemo kako ta komponenta određuje različitost nekih djela u odnosu na ona koja su se namnožila na Apeninskom poluotoku, osim nekoliko iznimaka o kojima će biti riječi kasnije. Nažalost, bilo kakvo razmatranje dramskoga karaktera, upravljeno k utvrđivanju eventualnih ideoloških aspekata povezanih s tom tematikom, nadaje se kao ishod promišljanja kojemu izostaje teorijska podrška, s obzirom na to da se nitko od hrvatskih teoretičara nije prihvatio pisanja ogleđa o poetici ili tehnicu uprizorenja. Kakav god bio razlog koji bi motivirao to neizvršenje — kakvim se prikazuje odsutnost takva bibliografskog repertoara, u usporedbi s dijalogima o umjetnosti nastalih u istom okruženju — i glazba je pridonijela razdruživanju dubrovačke pastirske igre od talijanske. Ona je, u najmanju ruku, prisvojila formule koje je čine neprispodobivom djelima talijanskih autora i odnosnim stvaranjem zvučnog mjesta intermedijalnoga tipa klasificiranoga pedesetih godina 16. st. (na primjer: Giraldi Cinzio, *Discorso over lettera intorno al comporre delle comedie*, 1543., *Lettera overo discorso sovra il comporre le satire*, 1554).<sup>16</sup>

Spomenuto produljenje spajanja vrsta ne dopušta analizu informacija koje se tiču glazbe u shemama kategorija i odvajanje pastirske igre od komedije. Suprisutnost ovih dvaju tipova u predstavi snažno se potvrđuje u dubrovačkoj drami, a zvučni element poprima promjenjivu ulogu, prizivajući realistične ili čisto fantastične situacije, bez apsolutnih razdvajanja, sve do dolaska Dominka Zlatarića. U tom smislu treba tumačiti prizivanje folklornih glazbala i plesova, koji, premda se diče otklonom orijentiranim na vjerodostojno, vrebaju fantastični okvir igrom proračunanih aluzija koje teže da se kao istovjetni postuliraju Arkadija i *amoena loca* malene države. Veoma se rijetko, dakle, spominju uzvišeni instrumenti, uz iznimku Orfejeve lire u istoimenom djelu Mavra Vetranovića, a umjesto njih

<sup>16</sup> »La quale distinzione [tra gli atti] si fa oggidì appresso noi colle musiche che si fanno alla fine degli atti, allora che la scena riman vuota. Non nel cospetto degli spettatori, facendo sorgere nel mezo della scena colla macchina i musici, come si vede nella meravigliosa scena che fece il signor duca Alfonso nella rappresentazione delle commedie, ovvero che si odano dalla parte di dietro della scena, onde non si vede persona, e con questo modo è più facile e più in uso. Ma l'altro è piu dilettevole per non dire meraviglioso«. Taj dio *Discorsa*, citiran je u E. POVOLEDO — N. PIRROTTA: *Intermezzo*, u: *Enciclopedia dello spettacolo*, »Le Maschere« Sansoni, Roma 1959, sv. VI., stupac 572-581: 573. Usp. i G. B. GIRALDI CINZIO: *Scritti critici*, ur. C. Guerrieri Crocetti, Marzorati, Milano 1973, 169-224.

pojavljuju se rukotvorine dalmatinskog područja: diple, svirale, surle. Ne može se isključiti povremena upotreba toga instrumentalnog repertoara u dozi lokalnog kolorita, premda prvotna hrvatska leksikografija navodi kako je riječ o pokušajima prijevoda i prilagodbe s jednoga jezika na drugi. Učena matrica predstave ostaje u svakom slučaju netaknuta, a leksičke informacije ograničene na slavenski supstrat po našem su mišljenju retorički trik koji ne zaobilazi sudjelovanje ansambla s uobičajenim flautama, lutnjama, violama i kornetima (drvenim trubljama). Da nije tako iz toga bi proizašla napadna kontradikcija s jezičnom podlogom i dionicama za pjevanje koje održavaju istu strukturu kao u talijanskim kazališnim tekstovima. Slično onom što se ondje događalo, vrlo je vjerojatno da su pastiri na sceni raspolagali autentičnim glazbalima, dok je glazba dolazila od glazbenika smještenih sa strane ili iza scenskog aparata, ili od instrumenata kamufliranih u rustikalno ruho i u ruci predstavljača, takvim da odgovaraju zahtjevu realizma, zahtjevu koji se snažno osjećao i u mitopoietskom okviru šuma.<sup>17</sup> Međutim, u Dubrovniku nije nedostajala mogućnost da se angažiraju obučeni glumci, kako poučava biografija Marina Držića čije su komedije predstavljale družine *Pomet*, *Garzarija*, *Njarnjasi* i *Bizari*, kao i profesionalni flautisti i pjevači u kneževoj službi.<sup>18</sup>

Tu je, zatim, još jedna 'nepravilnost' koja se ne može prešutjeti, premda je u ovom eseju ona od slaba značenja. Već od početaka, a i u cijelom stoljeću, u dubrovačkoj pastorali nema traga ideološkom konfliktu koji je pogodio talijansku pastirsku igru i tragikomediju, gdje se arkadijska fikcija nadaje u puko utješnom ključu, kako bi se gledatelj odvratio od tegoba javnog života ili građanskog angažmana, prema mišljenju Giasona De Noresa u njegovoj polemici s Battistom Guarinijem. Vetranović, Nalješković i Držić, usprkos averziji ovoga potonjeg prema oligarhiji na vlasti, uvijek su veličali maleni zavičaj, oslikavajući ga kao otok vedrine, gdje se miran život na poljima prikazuje kao metafora dobre vlade. Na scenskom polju šumskom miru prijete upadi satira i vlaha, *vilains*, koje valja privesti razumu ili potjerati sa scene, kako pokazuje ponašanje vila i *pastijera* u obrani sretnog mjesta.<sup>19</sup> Antiurbana utopija, koja prodire 1540-ih godina s Luigijem Tansillom (*I due pellegrini*, 1538.), nije naišla ni na kakav odjek u Dubrovniku koji je težio idealu rustikalne čistoće bez polemičkih nota o razdvajanju grada i njegove okolice, pa se nostalgija za životom u prirodi ne može brkati s malo vjerojatnim životom od prirode.<sup>20</sup> O tome svjedoči smještanje radnje platonističkoga dijaloga Miha

<sup>17</sup> Nino PIRROTTA: *Il luogo dell'orchestra*, u: *ISTI: Poesia e musica e altri saggi*, La Nuova Italia/Discanto, Firenze 1994, 171-178: 172. Usp. Emanuel WINTERNITZ: *Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa*, u: *Les fêtes de la renaissance*, CNRS, Paris 1956, sv. II, 379-395. O kazališnim mjestima u Dubrovniku u Držićevo vrijeme i o njihovom simboličkom značenju: Slobodan Prosperov NOVAK: *Planeta Držić. Držić i rukopis vlasti*, Cekade, Zagreb, 1984, 11-28.

<sup>18</sup> DEMOVIĆ: *Glazba i glazbenici...*, poglavlje Kneževa kapela, 69-141. O glumačkim družinama koje su prikazivale Držićeva djela i onodobnoj kazališnoj praksi usp. Miljenko FORETIĆ: *Marin Držić i kazališni život renesansnog Dubrovnika*, u: *Marin Držić, Zbornik radova*, 232-255.

<sup>19</sup> BOGIŠIĆ: Nikola Nalješković, 127.

<sup>20</sup> Kako primjećuje Marzia PIERI u knjizi *La scena boschereccia nel rinascimento italiano*, Liviana, Padova 1983, 115-116.

Monaldija, *Dialogo della bellezza* (1599.) ili djelo *Della mercatura* iz 15. st. iz pera Benka Kotruljevića, koji trgovcu savjetuje neka ima dvije vile: jednu radi dobiti (prihoda), a drugu za okrepu duha, to jest za vlastito moralno i intelektualno opuštanje.<sup>21</sup> Opis imanjanja u Župi u uvodu Nalješkoviceva djela *Dialogo sopra la sfera del mondo* (1579.) jednostavnom argumentacijom pogađa vrijednost trenutačnoga bijega od trgovanja za učenoga građanina koji teži miru prirode i književnoj dokolici:

»Non lungi dunque da questa mia nobil patria [Ragusa], la qual senza disputarla si può meritatamente anteporre a ciascuna altra parte della Iliria, io ho un luoghetto [...] adorno di varii arbori, ottimi pomi producenti, di pergolati che ne' tempi dovuti si veggono carichi d' uve di varie sorte, di nobili e vaghi fiori, odori e gratiosi rendenti, di pregiate erbe con lor verde apparenza il tutto adornanti, che io con molto mio piacere soglio in quello passar mi il tempo, visitandolo in diverse stagioni e di mia mano molte opere in esso facendo [...]. Ma quello che colma ogni mia gioia è che spesso suole qualche bello ingegno quivi visitarmi, dove hor passando, hor sedendo, sogliamo di varie cose discutere.«<sup>22</sup>

A što se tiče spornoga pitanja začinjavaca, glazbenika pjesnika prisposobivih talijanskim pjevačima s leutom o kojima govori Splitsanin Marko Marulić (Evo ... historiju tuj svedoh u versih, po običaju naših začinjavac ....., *Judita*, 1501.)<sup>23</sup> upravo se čini da oni nemaju nikakvu vezu s dalmatinskim teatrom 16. st. Premda su postojali improvizatori svetih pripovijesti ili epskih pjesama, ono što ostaje od te tradicije jest glagol začinjati, fragment zajednički prilično brojnim teatarskim tekstovima — u što su uključeni i ovi kojima se bavimo — konvencionalno upotrijebljen sa značenjem pjevati ili svirati, kao složenica od činiti i kalk od poein.<sup>24</sup> Glagol, osim prikladnijega peti, tek rijetko služi za označavanje instrumentalne skladbe i održava idealnu vezu s poezijom i načinima improvizacije začinjavaca na kojima su radili s više uspjeha lingvisti u odnosu na oskudne rezultate u teatrološkim studijama.<sup>25</sup> U potvrdu našem stajalištu ide gubitak značenja kojemu se može ući u trag od samog iskona, a kojemu je razlog semantička preopterećenost

<sup>21</sup> *Della mercatura e del mercante perfetto. Libri quattro di M. Benedetto Cotrugli raueo. Scritti già più di anni CX et hora dati in luce. Utilissimi ad ogni mercante, all' Elefante, Venezia 1573, faksimil prir. Ž. Muljačić, Dubrovački trgovačko-turistički sistem, Dubrovnik 1989, 388. Podsjećamo da je editor rasprave bio filozof Franciscus Patricius (Franjo Petrić).*

<sup>22</sup> Posvećen »Illustrissima Signoria di Raugia«, *Dialogo sopra la sfera del mondo di M. Nicolo di Nale, diviso in cinque giornate*, tiskan je u Mlecima kod izdavača Zilettija 1579. godine. Ulomak je preuzet iz R. BOGIŠIĆ: Nikola Nalješković, 32-33.

<sup>23</sup> Navodim prema Marko MARULIĆ: *Judita*, Zora, Zagreb 1950, 27.

<sup>24</sup> Natuknica začinati i začinjati, i pripadne etimologije u *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, ur. S. Musulin i S. Pavešić, JAZU, Zagreb 1974, sv. 90, 748-749, 751-752.

<sup>25</sup> S različitih stajališta i s različitim rezultatima taj su složeni problem proučavali znanstvenici s područja jezika, glazbe i kazališta: Z. KULUNDŽIĆ: Problem Marulićevih začinjavaca, *Riječka revija*, XV/8-9, 1966, str. 769-801, Marin FRANIČEVIĆ: *Čakavski pjesnici renesanse*, Zagreb, Matica hrvatska, (1969) 27-35, Ivan BOŠKOVIĆ: Marko Marulić i glazba, *Marulić*, VII/4 (1974) 1-10; Josip VONČINA:

što je iznose na vidjelo sinonimi koje višejezični ili talijansko-hrvatski rječnici dodjeljuju glagolu *začinjati*, a koji postaje ekvivalent različitim oblicima *pjevati*, *spjevati*, *popivati*, to jest pjevanju općenito. Tom zaključku vodi i rječnik Fausta Vrančića (1595.), koji ovaj glagol ekviparira s *popivati*, *pjevati*, *spjevati* (lat. *canere*)<sup>26</sup> te rječnik Jakova Mikalje (1649.-1651.), s analognim *pietti*, *pjevati*, *popivati*, i egzotičnijima *kantati* (it. *cantare*) i *bugariti*.<sup>27</sup> U ovom paru prvi glagol upućuje na izraz »kanta turski«, pjevanje na turski način iz Držićeve komedije *Tripče de Utolče*, u istom tekstu s izrazom *začinje turski*, (*kantati*, tj. *začinjati*);<sup>28</sup> drugi glagol upućuje na bugarsčicu *Kada mi se Radosave vojevoda odiljaše*, jedini primjer folklorne ili pseudofolklorne tradicije tiskan u obliku monodije u Hektorovićevo dijalogu *Ribanje i ribarsko prigovaranje* (1568.).<sup>29</sup> Naposlijetku, *Dizionario italiano, latino, illirico*, koji je sastavio Ardelio Della Bella (1728.) dodaje oblicima prepisanim iz Mikalje inačice *pojatti*, *popjevati*, *pripietti* i *pripjevati*.<sup>30</sup>

2. Prije nego što iznesemo najznakovitije primjere snažnog prodora glazbe u pastirsku dramu te ukažemo na slučajeve u kojima nakon razdoblja ekloge zvukovnost postaje njezino bitno obilježje, nužno je napraviti nekoliko distinkcija dramaturške naravi.

Predispozicija pastirske igre, kao posljedica arhetipske manjkavosti da u sebi utjelovi svakovrsna iskustva upućuje na oprez kod prikaza »trećega roda« u Dubrovčana kao kakvog dvolikog sveždera u kojemu forme iz prošlosti žive uz one suvremene, na temelju pobliže nedefiniranog konzervativnog pristupa sve do Zlatarićeva prijevoda *Aminte* (1580.).<sup>31</sup> Stratifikacija na semantičkom planu

*Jezičnopovijesne rasprave*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1979, poglavlje Marulićevi začinjavci, 77-105; za glazbeno nazivlje nezaobilazan je Stanislav TUKŠAR: *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka*, HMD — MIC, Zagreb 1992.

<sup>26</sup> Vidi natuknice u Faust VRANČIĆ: *Dictionarium quinque nobilissimarum Europae linguarum, Latinae, Italicae, Germanicae, Dalmatiae et Ungaricae*, Moretto, Venezia 1959, reprint ur. Ivo Banac, Most, *Journal of Croatian Literature*, sv. I, Mladost, Zagreb 1991. *Dalmatiae (sic!)* u naslovu znači naravno »hrvatski jezik«.

<sup>27</sup> Natuknica u Jakov MIKALJA: *Blago jezika slovinskoga*, P. e G. Serafini, Loreto 1649, Beltrano, Ancona 1651.

<sup>28</sup> DRŽIĆ: *Tripče de Utolče*, u: ISTI: *Djela*, 688-689: »Ovdi sjede začinat i začinje turski«, »Ovdi Turčin kanta turski«.

<sup>29</sup> Tiskan u Veneciji kod izdavača Camotija, 1568. godine sada je dostupan u izdanju s paralelnim engleskim prijevodom: Petar HEKTOROVIĆ: *Ribanje i ribarsko prigovaranje — Fishing and Fishermen's Conversations*, ur. E. D. Goy, Faros, Stari Grad 1977., uz studiju Bojan BUJIĆ: *Music and the Historical Past in Hektorović's Fishing and Fishermen's Conversations*, 159-176. O folklornom karakteru (odnosno vjerojatnom) folklornom karakteru pjesama u Hektorovićevom dijalogu usp. Jerko BEZIĆ: *Approaches to the People's Music Life in Dalmatia (Croatia) in the Past and Present*, *Narodna umjetnost*, 33 (1996) 75-88: 76-79.

<sup>30</sup> Natuknica u Ardelio DELLA BELLA: *Dizionario, italiano, latino, illirico*, Zanne, Venezia, 1728, drugo izdanje: Occhi, Dubrovnik 1785.

<sup>31</sup> PIERI: *La nascita del teatro moderno, nav. dj.*, 156-157: »Si colloca così, accanto alle forme della commedia e della tragedia una rigogliosa e anarchica produzione teatrale a sfondo silvestre, in cui trovano diritto di cittadinanza tutti i componimenti minori, di carattere erotico e pastorale, fiabeschi e allegorici, agili da allestire /.../. Questo teatro rusticale, più indisciplinato che incolto, nel Cinquecento sopravvive soprattutto al di fuori del grande circuito signorile /.../. Solo verso la metà del secolo, nella



suprotstavljenih rješenja, primjerice pojava zbora i moreške unutar fabule ili kao intermedija, može biti znak određene ravnodušnosti spram teorije, što dovodi do razvoja anarhoidnih sklonosti koje se ostvaruju u ekstemporacijskim rješenjima, ili je odraz želje za afirmacijom prakse razvijene *in loco*, suprotstavljajući se tako paradigmama klasicističke rasprave. K tome, slučajevi zamjene dijaloga glazbom, kada zvuk oživljuje radnju nadomještajući govorni čin, javljaju se u revolucionarnoj i predrasudama nesputanoj fazi dubrovačke drame — onoj Nalješkovićevoj i Držićevoj. Zbog svega je toga nužna usporedba s drugim tekstovima, i kako bi se podmirio dug spram povijesti dubrovačke scenske umjetnosti, dosad isključiva povlastica slavista.

Ukratko, poznato je kako melodije pučkoga podrijetla u komediji ili kratki lirski izljevi zaljubljenog pastira imaju sporednu realističku funkciju u odnosu na izgovorenu riječ. I u prvom i u drugom slučaju likovi glume na temelju scenskih konvencija koje oponašaju stvarne ili moguće događaje (zbog toga u Ruzantea, Machiavellija, Aretina, Bela i Calma nalazimo bezbroj citata *Franceschine Giromette*, *kancona*, *mattinata*, serenada). Izmještanje pak zbornskih pjesama i intermedija na kraj čina uveseljava prisutne ne remeteći tijek drame, a uglazbljenim se tekstom komentiraju odigrani događaji ili se najavljuju oni budući s očitom namjerom poštivanja aristotelijanskih jedinstava (vremena, mjesta i radnje). Suprotno tomu, nemotivirani prijelaz s glume na pjesmu ili ples u isti plan stavlja dva komunikacijska sistema. Ta usporednost, kojoj rado pribjegavaju Nalješković i Držić, otupljuje glazbom izazvane mehanizme epigramske aluzivnosti ili pomoćnog dekora. Koliko je meni poznato, takvi su primjeri rijetki u talijanskom kazalištu ili se uglavnom javljaju u drugim scenskim vrstama poput *feste*, ali tamo je dramaturgija razlomljena u samostalne i međusobno zamjenjive epizode kao da se radi o zbirci raznih autora. Niti, *mutatis mutandis*, možemo pretpostaviti da se išta mijenja prijelazom iz parataktičkog slijeda *feste* na lingvističku dosljednost dramskog madrigala. Iako želja da se poštuje shema komedije dovodi do snažnih izražajnih oscilacija, narav teksta ostaje nepromijenjenom. 'Mana' je to, da se tako izrazimo, vidljiva u prvijencu Alessandra Striggia *Cicalamento delle donne al bucato* (1567.) koji se sastoji od prologa i četiri dijela (u glazbenom smislu od dijaloga i madrigala), gdje čak ni fikcija kojom se najavljuje prijelaz na glazbu — »E cantiamo qualche verso ad alta voce / comincia a far sottile, ch'io farò grossa« — ne zahtijeva promjenu kompozicijskog stila. Manje je očita, kako je shvaća pojam »implicitne dramskosti«, u djelu Adriana Banchierija koji se »vidljivim« i »nevidljivim« intermedijima koristio kako u glumljenim, tako i u uglazbljenim komedijama budući da je smatrao prihvatljivim izjednačavanje ta dva koda, kako to propisuje *Minghina de Barbiana* (1621.):

stagione delle regole e delle poetiche, i critici gli trovano un'etichetta classicistica e una legittimazione teorica, tentandone un'effimera regolamentazione nel genere della favola pastorale. La caratteristica peculiare di questa confusa congerie di testi è il carattere tragicomico, l'accostamento di personaggi aulici e patetici ad altri comici e plebei. Da tempi remoti, negli intermezzi, nelle farse e nella poesia per musica, ai pastori si affiancano i villani, con frequenti confusioni sociali ed economiche.

»E che la composizione di comedia e musica siano consorelle, vediamo il confronto, poiché nella commedia vengono imitati naturalmente et accidentalmente tutti gli effetti che nella musica prattica si ricercano [...]«

»Desiderate proporzioni nella musica uguali e ineguali, teorica e prattica? Sentire nella commedia diversità di personaggi, poema e suo recitamento. Siete curiosi udire canto, alto, tenore e basso? Ascoltate donna, fanciulla, amante e vecchio [...].«<sup>32</sup>

Trud koji je taj olivetanski redovnik uložio u ostvarenje potpune mimeze svakako je vrijedan divljenja. Učinci ostvareni odvajanjem glasova u dijalogiziranim dionicama, onomatopeja ili promjena stila u ime narativnog realizma, dokaz su takve namjere.<sup>33</sup> Ipak, raskorak između glavne radnje i intermedija ne udovoljava načelu zabave koju glazba unosi u govorni teatar. Koliko god se to čini apsurdnim, da bi se prezentirao u izokrenutoj dimenziji i s istim funkcijama, Banchieri je glazbi trebao povjeriti podređenu ulogu lišavajući tzv. »skladnoglasnu komediju« njezina osnovnog atributa.

Sada kad su ispunjeni preduvjeti koji nam omogućuju da s lakoćom uđemo u žižu problema, ne možemo, a da se nakratko ne osvrnemo na doprinos najstarijega među hrvatskim petrarkistima, Džore Držića (1461.—1501.), autora prve ekloge, poznatoga i kao »Držić stariji«. Dijalozi u *Radmilu i Ljubmiru*, djela s kraja 15. stoljeća, svjedoče da je u dramskome uprizorenju bilo slabo poznata ideja glumljenog teatra, slobodnoga, dakle, od ograničenja koje nameće književna dimenzija. Tekst ne sadrži nijedan glazbeni insert koji bi služio kao sredstvo rasterećenja ustajale sporosti drame, posljedica jednostavne glumačke izvedbe u pravilu u dvorani kakve palače, pred knezom i drugim uglednim gostima, na što upućuje Radmilovo pitanje: »Moj dragi Ljubmire što tuj meu knezovi?«<sup>34</sup> Glavni se likovi upuštaju u nabranje glazbala pučke kulture, koja se javljaju i u Nalješkovićevim i Držićevim pastirskim igrama, ali to samo po sebi ne podrazumijeva i glazbenu izvedbu teksta budući da ne možemo naslutiti koliko je snažna bila želja da se realističkim elementima obavije krhka fabula.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> [Adriano BANCHIERI]: *La Minghina da Barbiana terza comedia di Camillo Scaglieri della Fratta. Opera boscareccia intitolata Dilettevoli diporti della vita*, Cochi, Bologna 1621., usp. M. CALORE: L'antidoto delle umane passioni. Esperienze drammaturgiche di Adriano Banchieri, u: *Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali*, LXXIII (1984-1985) 115-131:125-126 i bilješka.

<sup>33</sup> P. MECARELLI: Annotazioni sulla 'scrittura drammatica' nella polifonia vocale profana in Italia dal Cinquecento al Seicento, *Musica/Realtà*, 33 (prosinac 1990) 147-165, vidi i Mecarellin kritički osvrt u predgovoru izdanja »Il Zabaione musicale« di Adriano Banchieri, Olschki, Firenze 1987. (*Historiae Musicae Cultores, L, Madrigalisti dell'Italia settentrionale*), 1-28.

<sup>34</sup> Vidi komentar Josipa Hamma o Džore DRŽIĆ: *Pjesni ljuvene*, ur. J. Hamm, JAZU, Zagreb 1965. (SPH, XXXII), 128.

<sup>35</sup> Isto, v. Radmio od stiha 141 i dalje: »Tuj surle, tuj diple, hitro im uzvire, / a bubanj najliplj uza nje udire. / A one t'bez vari u pjesmijeh dan traju, / I tancem s ovčari pod ubrus igraju. / A druzi meu plote od znjela zatiču, / Zvirje u tonote, u kih se zamiču [...]«, Ljubmir od stiha 233 i dalje: »A leđom pomrzne studenac smučeni / Da život omrzne od ljute studeni, / Da seljake zamuknu pjesni zaborave, / Zurle se raspuknu i tanci ostave [...]«. O počecima bukoličke scene Slobodan Prosperov NOVAK: Primjeri iz povijesti hrvatske drame, *Dubrovnik*, 3/4, 76 (1976) 181-189.

Ta se slika mijenja afirmacijom naredne generacije dubrovačkih pjesnika među kojima se trudom uloženi u sastavljane ekloga i sakralnih drama za scensku izvedbu ističe Mavro Vetranović (1482.-1576.). Sin Dominika Čavčića, Vetranović je humanističku naobrazbu stekao u rodnome gradu da bi se 1507. pod imenom Mavro pridružio benediktinskom redu i nastavio obrazovanje u Monte Cassinu. Godine 1515. vraća se u Dubrovnik i nastanjuje u samostanu na otoku Mljetu, a već dvije godine kasnije sklanja s obitelji u Ferraru. Nakon što mu je odobren povratak u domovinu, zapravo na obližnji otok Lokrum, dum Mavru je njegov red povjerio važne zadaće te je 1537. započeo rad na ciklusu sakralnih prikazanja nadahnutim Abrahamovom žrtvom, čednom Suzanom, Josipom što su ga u sužanjstvo prodala braća te rođenjem i mukom Kristovom (*Posvetilište Abramovo, Suzana čista, Prikazanje po način od komedije kako bratja prodaše Jozefa, Prikazanje od poroda Jezusova, Prikazanje od muke Isukrstove*).

Nizom neizravnih dokaza, biografske i stilističke naravi, u dobroj je mjeri utvrđeno da su svjetovna djela *Orfej, Istorija od Dijane, Lovac i vila* plod mladih godina. Sva tri u biti možemo smjestiti u prva desetljeća 16. stoljeća: počevši od *Orfeja* koji, uz to što nam otkriva da se autor dobro snalazio u klasičnim i kasno-srednjovjekovnim izvorima (u prvom redu Vergiliju, Teokritu, Danteu i Polizianu), nudi nam neuobičajenu varijantu *fabule* u pastoralnoj verziji.<sup>36</sup> *Djevice* ili nimfe iz pakla (*sic*) zauzimaju mjesto bakantkinja; ne kročivši nikada u pećinu, Orfej se zaustavlja na njezinu ulazu, a prava je protagonistica priče nesretna Euridika. Obuzeta ljubavnim zanosom, zaručnica tračkog pjevača odlučuje se na sudbinski korak: »Dodje Euridiče do vrata od pakla, obrati se nazada duh joj govori: »Ne možeš praga prit, o tužna mladosti, / niti nadvor iziti iz ove tamnosti, / zašto si zbila zapovjed ti sada.«<sup>37</sup>

Euridika se, protivno danj zakletvi, okrenula i pogledala zaručnika te mora ostati u kraljevstvu sjena, kako joj neumoljivo govori *duh*, sablast podzemnoga svijeta. Nije nam poznato koje etičke ili književne pobude stoje iza Vetranovićeva izbora; u svakom slučaju ponuđeni dokazi čine se neuvjerljivijima od pretpostavke da je dum Mavro možda oblikovao tragičnu pripovijest na temelju francuskog prijevoda Ovidijeve *Ars amatorie* koju čuva *Biblioteca Estense* u Modeni.<sup>38</sup> U kratkoj glosi uz folij 85 rukopisa nabrajaju se Orfejeve nadnaravne vrline te se navodi da bi on okusio bračne radosti da Euridika nije odlučila drugačije.<sup>39</sup> Zbog velike podudarnosti nije neutemeljen zaključak da je Vetranović proučio rukopis Ovidijeva

<sup>36</sup> *Orfej* je objavljen u radu P. KOLENDIĆA: *Vetranovićev »Orfeo«*, Tisak kr. zemaljske Tiskare, Zagreb 1908. Prva izdanja *Istorije i Lovca i vile* uredio je A. ĐAMIĆ: Dva pastirska prizora M. Vetranovića, u: *Gradja za povijest književnosti hrvatske*, 29 (1968) 191-229. Cjelovita i od prethodne različita verzija objavljena je u Slobodan Prosperov NOVAK — Josip VONČINA — G. BRAJKOVIĆ: Otkriće Vetranovićeve »Istorije od Dijane« u Milanu i Perastu, *Forum*, XXI/1—3 (1982) 88—187. Za *Orfeja v. Rafo BOGIŠIĆ*: Mitološka igra Mavra Vetranovića, *Anali Historijskog Instituta JAZU u Dubrovniku*, X-XI (1962-1963) 255-282.

<sup>37</sup> KOLENDIĆ: *Vetranovićev »Orfeo«*, nav. dj., stihovi 225-228, 12.

<sup>38</sup> Signatura α.O.6.26/lat. 157.

<sup>39</sup> Slobodan Prosperov NOVAK: *Hrvatski pluskvamperfekt*, Mladost, Zagreb 1991, 71-84: 82.

djela dok je boravio u Ferrari, između 1517. i 1522. Premda njegovo podrijetlo nije nedvojbeno utvrđeno, ipak je vjerojatno da je svezak doživio istu onu sudbinu kao i spisi koji su u Modenu preseljeni devolucijom kneževine na crkvu, nakon smrti Alfonsa II. (1598.).

Drami, koju je pronašao Petar Kolendić, nedostaju početni stihovi i svršetak. Krnji tekst započinje scenom u kojoj mitski Orfej nastoji ući u podzemlje: »Orfeo dodje prid vrata od pakla ištući Euridiču, žalosno udara u liru govoreći«. <sup>40</sup> Nema sumnje da je izvođač morao uza se imati, isto kao i Baccio Ugolini, Polizianov Orfej, glazbalo kojime je pratio 142 uzastopno rimovana dvanaesterca. Dužina scene i prozni stih upućuju na monotonu izvedbu *arpeggio* akordima na liri ili lutnji budući da Vetranović precizno odvađa pjevane dionice, povjeravajući osmeračke stance solo pjevaču ili zboru. Isto je u *Istoriji od Dijane*, kao i u samome *Orfeju*, kada se polubog u deset ABBA rimovanih kvartina obraća Euridici, premda didaskalijsko »govori« lako može navesti na krivi trag: »[Ulaz]i Euridiče [u d]vor, Orfeo govori [= pjeva]«. <sup>41</sup> Nije na odmet podsjetiti da istoznačnost potkrepljuju i drugi primjeri poput rukopisa *Muke spasitelja našega*, vjerskog uprizorenja u kojemu glagolski prilog »govoreći« prethodi jednoj od dvaju zapisanih melodija. <sup>42</sup> U istome metru *djevice* se opraštaju od Euridike pjevajući isto kao i nimfe iz »satirske scene«: »Izidoše [d]jevice] iz luga, kantaju: 'Ovdi priti ne branimo, / ki zahode u ljubavi, / neg li mjesto sviem hranimo / plemenito u dubravi [...]'. <sup>43</sup>

Ostala dva naslova su ekloge na temu hvatanja nimfe, a *Lovac i vila* je uprizorena pred Dubrovčanima i knezom. I u *Istoriji od Dijane* neskriveno se slavi Dubrovačka Republika: tri nimfe pjevaju i plešu kako bi satiri uvidjeli ponositost i tankočutnost šumskih bića, metafora je to pjesnikova osjećaja ponosa kada plodovima svoga umjetničkog dara odaje počast dubrovačkoj vlasteli. <sup>44</sup>

Poznate su najmanje tri verzije *Istorije*. Najpotpunija, objavljena pod uredničkom palicom Slobodana P. Novaka i Josipa Vončine, pronađena je u Perastu, nedaleko od Kotora. Dva duga prizora koji čine dramski tekst vrte se oko Kupidove otmice nimfe i Dijanina bijesa. Ona, uz pomoć nimfi, zarobljava boga ljubavi kojeg, opet jednim *coup de théâtre*, spašava Merkurije koji, voljom bogova, zapovijeda njegovo oslobađanje. Kada se svi izmire, Dijana nimfama nalaže da plešu i pjevaju, a satiri im odgovaraju glazbom: »I tamo u tancu igrom se dičite / i slatku pjesancu iz glasa kliknite«; »Staviše se satiri s vilami u igru, vile poju ovu pjesmu: 'O satiri braćo naša [...]'. «; »Satiri poju: 'Naše sestre, drage vile [...]'. <sup>45</sup> Ostale su intervencije minimalne; pri prvom izlasku na scenu satiri ugađaju glazbala: »Izidoše

<sup>40</sup> KOLENDIĆ: *Vetranovićev »Orfeo«*, nav. dj., 7.

<sup>41</sup> *Isto*, stihovi 311-350, za didaskaliju v. str. 14.

<sup>42</sup> Usp. Saverio PERILLO: *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnosti, Split 1978, 90.

<sup>43</sup> KOLENDIĆ: *Vetranovićev »Orfeo«*, nav. dj., stihovi 566-587, didaskalija na str. 21.

<sup>44</sup> NOVAK — VONČINA — BRAJKOVIĆ: *Otkriće Vetranovićeve »Istorije od Dijane« u Milanu i Perastu*, nav. dj., stihovi 1076-1079, 163: »Da vlastitelji i vladike / Dubrovnik slavnoga grada / Pogledaju naše dike«.

<sup>45</sup> *Isto*: stihovi 1032-1034, str. 162; 1040 i dalje, 162; 1088 i dalje, 164.

satiri, izdaleče sjedoše i počese akordavati instrumente i svirati«;<sup>46</sup> začuvši iz šume satirovu svirku, Dijana zasvira u rog: »Zatrubje satir u lugu, Dijana začu rog i govori«.<sup>47</sup>

Čovjek profinjene kulture, čija nam manjkava biografija ne spominje da se obrazovao na nekom sveučilištu, Nikola Nalješćković (1500.-1587.) veći se dio života bavio trgovinom ploveći između Istoka i Italije (1535. je u Egiptu, a dvije godine kasnije u Genovi). Stric Augustin bio je stručnjak za teologiju, a brat Ivan održavao prijateljstvo s Tizianom, Pietrom Aretinom i Antoniom Bruciolijem koji se prisjeća našega Nikole u djelu *Dialoghi della naturale philosophia umana* (1573.). Pristaša reformatorskih teorija, Brucioli je nesumnjivo utjecao na Ivanovu ličnost te je također vjerojatno da njegova književna naobrazba (bio je *editor* Petrarce i Boccaccia) nije bez značenja ni za Nikolu koji je u više navrata duže boravio u Veneciji. Brojni su pak pisci iz njegova kraja s kojima je održavao prijateljstvo između 1539. i 1576.: Petar Hektorović, Nikola Dimitrović, Dinko Ranjina, Dominko Zlatarić, Miho Monaldi, Marin Bobaljević, Antun Roženeo, sve probrano društvo dvojezičnih stihotvoraca čije djelo predstavlja cvijet talijanskog i hrvatskog pjesništva od Hvara i Korčule do Dubrovnika.<sup>48</sup>

Za razliku od Držićevih, Nalješćkovićevi dramski tekstovi nisu doživjeli čast da budu tiskani.<sup>49</sup> Od sedam *komedija* u stihovima — četiri pastorale, dvije farse i jedne komedije, bez uobičajene podjele na činove ili scene, s izuzetkom posljednje — samo petu možemo vremenski odrediti, 1541. ili 1542. kada je upriličena u čast svadbe Marina Klaričića (»arecitano u Mara Klaričić na piru«). O uprizorenju ostalih šest nemamo nažalost detaljnijih obavijesti.

Premda im nedostaje unutarnja podjela, treba reći da Nalješćkovićeve pastore predstavljaju podlogu za buduća eksperimentiranja Dubrovčana sve do konca 16. stoljeća. K tome, nije li možda puka slučajnost da je pjesnik osmislio četiri pastoralne igre baš u isto vrijeme u kojem je Andrea Calmo sastavio svoje četiri *Giocose moderne et facetissime egloghe pastorali, sotto bellissimi concetti in nuovo sdrucciolo in lingua materna* (tiskane 1553.),<sup>50</sup> posljednje koje se u dramskom stvaralaštvu 16. stoljeća koriste dijalektalnim parodiranjem.

Prihvatanje iz mitologije i komedije izvedenih tematika, poput *starice* koja u prvoj pastorali spravlja magični napitak, doprinosu eklogistike koji je naš pjesnik-trgovac preoblikovao dajući mu nov dramski ustroj. Naime, njegova pastorela, uz eleganciju stihova, posjeduje karakter gipke predstave namijenjene scenskoj izvedbi što nam dokazuje kratkoća tekstova i mjesto koje u njima zauzima glazba kao sporedan element, ali i kao neraskidiva sastavnica pripovijesti.

<sup>46</sup> Isto: 144.

<sup>47</sup> Isto: 167.

<sup>48</sup> BOGIŠIĆ: Nikola Nalješćković, *nav. dj.*, 5-162: 87-155.

<sup>49</sup> Objavljeni u *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješćkovića*, skupili Vatroslav Jagić i Đuro Daničić, JAZU, Zagreb, 1873 (SPH, V).

<sup>50</sup> Objavio ih je u Veneciji izdavač Bertacagno.

Teme četiriju uradaka, svih bez naslova, različite su. U prvome, autor na scenu dovodi pastirov ljubavni očaj i staričin magični lijek, u drugom, u nadmetanju triju nimfi oko jabuke na kojoj piše: »za najljepšu« osjećamo klasično-humanističko nadahnuće, u trećemu se, pak, satiri i mladići prepiru oko nimfe, u četvrtome, mladići polaze u potragu za svojim društvom. Glazba, odnosno solo pjesme, zborovi i ples, ispunjavaju šume dajući novo dostojanstvo dramskome ustroju.<sup>51</sup>

U prvoj pastorali, nakon prologa, četiri nimfe i tri pastira u šumi izvode vjerojatno polifonijsku skladbu od dvadeset i četiri uzastopno rimovana stiha kojima se najavljuje potraga za pastinom Radatom: »Četiri vile i tri pastiera poju u lugu, od kojih vila jedna, ne imajući svoga pastiera nego želeći jednoga na ime Radata, poći ga će iskat' sama, kad svrše pjesan koja počina«. <sup>52</sup> U 309. stihu — prisjeća se ovdje autor možda ekloge Držića starijeg — Radat spominje folklorni element, surle, ali njihov puki spomen sam po sebi nema neku praktičnu posljedicu: »znam što se hoće njoj; surla ter tanci pak«. <sup>53</sup> Na kraju igre, prvo *vile* pa *pastijeri* pa opet *vile* tri puta uzastopce izvode zbarske pjesme s refrenom, odnosno grupu osmeračkih stanci s pripjevom ABBA nakon čega slijedi ples u parovima koji osnažuje svečanu atmosferu. Na poslijetku se svi povlače u šumu: »Vile začnu, a pastieri slušaju«; »Pristavši vile, začnu pastieri«; »Završivši pastieri, začnu vile«; »Uhitivši svaki pastier svoju vilu izvedu tanac, s kojim pak otidu u lug, i tako svrši«. <sup>54</sup>

Radnja druge pastorele slobodno je oblikovana na motivu otmice Helene, koji je nadahnuo i njemačkog humanista Jakoba Lochera za dramu *De judicio Paridis* (Ingolstadt, 1502.), kasnije prevedenu na poljski i 1542. objavljenu u Krakovu (*Sqd Parysa*). <sup>55</sup> Dok sudac spava, jedna po jedna na scenu izlaze tri nimfe izvodeći solo pjesme u stancama u dvanaestercima, sedmercima i osmercima: »[...] vila prva poje sama idući iz luga na livadu«, »[...] a idući iz luga na livadu vila druga začne sama«, <sup>56</sup> »Vila III idući iz luga na livadu poje«. <sup>57</sup> Svršetak je ponovno povjeren plesu: »Uhitivši se sve tri vile i tri pastira učine tanac, s kiem podju u lug, iz koga su izašli, i takoj svrši ovo govorenje«. <sup>58</sup>

Vidimo da je pjesma u ovim primjerima posljedična radnji te da služi dotjerivanju osobina šumskih bića. Komplementarnost glazbe i govora uočava se u trenutku u kojemu dvije nimfe čuju pjev treće te u nekoliko kratkih replika komentiraju njezin dolazak, nakon čega ova nastavlja pjevati preostale osmeračke strofe: »Vila III poje udilje idući«. <sup>59</sup> Naravno, kao što ne znamo ništa o polifonijskim

<sup>51</sup> BOGIŠIĆ: Hrvatska pastorela, *nav. dj.*, 62-66.

<sup>52</sup> Vidi *Komedija I*, u *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, *nav. dj.*, 174.

<sup>53</sup> *Isto*: 184.

<sup>54</sup> *Isto*: didaskalije na str. 198-200.

<sup>55</sup> Vidi R. PICCHIO: Renaissance Drama and the Formation of Modern Slavic Literary System, u: *Il teatro italiano del rinascimento*, ur. M. de Panizza Lorch, Edizioni di Comunità, Milano 1980, 648.

<sup>56</sup> Vidi *Komedija II*, u *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, *nav. dj.*, 203.

<sup>57</sup> *Isto*: 206.

<sup>58</sup> *Isto*: 220.

<sup>59</sup> *Isto*: 206.

skladbama tako nam ni lirski umetci, uza svu njihovu pjesničku vrijednost, ne nude nikakvu smjernicu u odnosu spram konkretne glazbene izvedbe. Jedino možemo nagađati da je ona povjerena samim izvođačicama i pratnji skupine nevidljivih glazbala ili samo lutnje.

Kao i u prvoj, i u trećoj pastorali nalazimo dugi niz osmeračkih kvartina koje, dok se spremaju za lov, pjevaju tri satira: »Spravljajući se u lov satiri začínaju ovu pjesan«. <sup>60</sup> Stvarna duljina i ovoga stavka je čak jedanaest strofa te nam takvo pozamašno trajanje dionice ukazuje koliku je važnost autor pridavao glazbi. Prepirku satira i mladića u daljnjem tekstu: »Odi se satiri i mladići udare i bijući se ono izide jedan starac i govori«, <sup>61</sup> valja shvatiti kao morešku u kojoj se boj, uz zvučnu pozadinu, izvodi mimom, a koji u tekstu najavljuje glagolski izraz *bijući*. Kako bi smirio duhove, mudri starac natjera satire i mladiće da zaplešu, dajući tako priliku nimfi da u miru izabere druga: »Ovdi se uhvate igrat' i mlaci, pak svršivši tanac, vili govori«. <sup>62</sup>

Na početku posljednje pastorele četiri mladića u bijegu promatraju nimfu koja ljupkim pokretima prolazi šumom: »Uputi se vila s tancom put mladaca i došad kon njih počne govorit'«. <sup>63</sup> Pastirska igra, premda bi ispravnije bilo nazvati je prizorom više nego skromna sadržaja i radnje, završava odlomkom od čak deset strofa, računamo li i pripjev. <sup>64</sup> Da se radi o pjevanom odlomku praćenom plesom osmorice pastira koji se na posljertku od pogleda publike sklanjaju u šumu, jasno nam je iz didaskalije s kraja drame: »Svršivši pjesan uhite se [za ruke] svi osam mladaca, ter igraju tanac, s kojem otidu u lug, iz koga su izllezli, i tako svršiš«. <sup>65</sup> Vidimo da je u ovom slabom komadu prostor namijenjen glazbi znatan. Od 150 stihova čak je njih 60, uvijek u formi osmeračkih stanci, namijenjeno pjevanju; ovima treba pribrojiti plesne inserte koji su, kako se čini, trajanjem nadmašivali glumljene dionice.

Nalješkoviceve su komedije, s druge strane, mnogo škrtnije informacijama. Jedini trenutak vrijedan spomena nalazimo u petoj, koja u potpunosti odgovara kanonima farse. Milica zapjeva (*začne*), na što slijedi ples, možda uz pratnju dipli, glazbala pučkog podrijetla koje Vrančić prevodi talijanskom riječju *ciaramella*, dok u višejezičnim rječnicima 17. i 18. stoljeća postaje *zampogna* (gajde): »[...] hoću tanac vodit' / i u dipli moje zvonit'«. <sup>66</sup>

<sup>60</sup> Vidi *Komedija III*, u *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, nav. dj., 226. O ovoj pastorali vidi i S. P. NOVAK, *Dubrovački eseji i zapisi*, Centar za društvene djelatnosti omladine Dubrovnika, Dubrovnik 1975, 67-78.

<sup>61</sup> Vidi *Komedija III*, u *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, nav. dj., 229.

<sup>62</sup> Isto: 232.

<sup>63</sup> Vidi *Komedija IV*, u *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, nav. dj., 235.

<sup>64</sup> Isto: 238-239.

<sup>65</sup> Isto: 239.

<sup>66</sup> Vidi *Komedija V*, u *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, nav. dj., 241-241; također u: Stanislav TUKSAR: *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka*, HMD-MIC, Zagreb 1992, 331-346.

Marin Držić (1508.-1567.), dramatičar kojemu u povijesti europskog kazališta pripada prvorazredno mjesto, 1538. napušta Dubrovnik da bi otišao u Sienu vjerojatno stoga što mu je odbijena molba da u katedrali služi kao orguljaš.<sup>67</sup> U god. 1546. i 1547. sudjeluje u nizu poslanstava u Beču i Istanbulu, da bi se do 1562. posvetio intenzivnom stvaralačkom radu na djelima koje je namijenio gradskome teatru. Život pun patnji skončao je u Veneciji gdje je i sahranjen u crkvi sv. Ivana i Pavla.

Njegove su komedije, kojima nisu strani plautovski utjecaji, primjer dvojakosti izraza koji iza dužnog iskazivanja poštovanja spram vlastodržaca skriva oštru kritiku koju je moguće dovesti u vezu s Machiavellijevom misli.<sup>68</sup> Pastorale, napisane za svečanosti ili svadbe, nisu prigodničarska, a još manje svečarska djela. »Ljubavni zapleti« u svome duhu prizivaju ferrarsku pastirsku igru, ali ona ne poznaje držičevsku antitezu svijeta pastirske idile i žive slike mukotrpne svakodnevice vlaha koji ovdje više nisu predmet poruge kao što su to seljaci u eklogama. U pastirskoj igri o Veneri, da spomenemo neka izvanredna rješenja kojima pribjegava autor, fabula se raspliće na dva odvojena plana, rustikalnom i mitološkom, pa u perspektivi kazališta u kazalištu vidimo kako seljaci prisustvuju predstavi koju njima u čast izvode bogovi.<sup>69</sup>

Pogledamo li поближе glazbu, imajući na umu spomenutu složenost poruke, stječe se dojam da je u nekim trenucima Držić upotrijebio pjesmu kako bi prizoru dao izražajnu konotaciju koja nadilazi smisao čistog realizma. U *Dundu Maroju* (1551.) prisutnost talijanskih rečenica i dvostrukog smisla otkriva vrlo istančanu eksperimentalnost. Vidimo to u popularnoj *Girometti* koju u drugom činu pjeva Popiva, slično onome što će kasnije sa Sandrinovom »mattinatom« osmisлити Andrea Calmo u komediji *Fiorina* (1553.).<sup>70</sup> Skladba je izobličena kako u izgovoru, »Chi t'ha fatto quelle scarpe« (»Tko ti napravi te cipele«), tako i u transkripciji imena koje postaje Gernietta.<sup>71</sup> Navod, sam po sebi banalan, funkcionira kao znak komičnosti s obzirom na to da ga izgovora čovjek nižeg društvenog sloja Dubrovnikana gdje je talijanski bio oznaka govora obrazovanih slojeva. Kao što nam kazuje prolog, Dubrovčani su ti koji sada gledaju Rim, mjesto u kojemu se odvija pripovijest, a situacije postaju zrcalne. Ta je zrcalnost kriптиčna, neprestano protkana skrivenim značenjima, razumljivima samo vrlo pronicljivoj publici. U tom je smislu *Gernietta* u ustima sluge analogna nakaradnom hrvatskom rimskoga krčmara koji Dubrovčanima nuđa gostoprimstvo govoreći bez glagolskih sprega, slično kao što

<sup>67</sup> Isprava kojom se odbija molba »D. Marinum Derxam pro organista cathedralis ecclesiae Sanctae Mariae« nalazi se u prijepisu u: Lovro ŽUPANOVIĆ: Marin Držić (1508?-1567): svirač na »svakojakim glazbalima« u: ISTI: *Hrvatski pisci između riječi i tona*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1989, 186-194: 186.

<sup>68</sup> Vidi dugi uvodni esej Frana ČALEA: O životu i djelu Marina Držića, u: DRŽIĆ: *Djela*, 5-173.

<sup>69</sup> Jednu od posljednjih razmatranja o dijakroniji radnje dugujemo K. HRASTEJU: O dijakronijskom aspektu strukture »Venere i Adona«, *Mogućnosti*, XXXVIII (1991) 825-838.

<sup>70</sup> Objavljena u Veneciji kod izdavača Bertacagna.

<sup>71</sup> Upućujem na talijansko izdanje: Marino DARSA: *Zio Maroje*, ur. L. Missoni, Hefti, Milano 1989, 48.



čine Nijemci u »improviziranim komedijama« ili »schiavoni« u lakrdijaškim spjevovima (v. poziv u prvoj sceni: »Kodiovamo! Jamala plata uzeti, dati jesti koliko treba nositi [tvoj trbuh]«).<sup>72</sup> Ovaj problem zaslužuje nekoliko napomena. U tekstovima koji pribjegavaju višejezičnosti, uvijek se uspoređuju više ili manje čisti jezik (za Italiju je to toskanski) i govor inorodaca koji izaziva smijeh. U slučaju *Dunda Maroja* uspoređuju se književni hrvatski pomiješan s talijanskim izrazima i izgovor hrvatskoga u ustima rimskih krčmara, premda malo vjerojatan. Stoga je nezgrapna verzija *Giromette* u kojoj se reproduciraju pogreške svojstvene Dalmatincima, poruka koju mogu shvatiti jedino Dubrovčani vični talijanskom jeziku. Ako, kao što smatram, ovaj kratki spomen na *Giromettu* ne služi kao puki ures, taj u Italiji vrlo poznati motiv vjerojatno nije bio toliko raširen i u Dubrovniku, premda se zbog mletačke vlasti nad Dalmacijom ne može tvrditi da je bio potpuno nepoznat.

O Držićevu glazbenom umijeću gotovo da više nema sumnji premda na svjetlo dana nije izašla ni jedna listina do one o glasanju negativna ishoda, za mjesto u crkvi sv. Marije. On je sigurno postigao zvanje orguljaša, stekavši solidnu teorijsku i praktičnu naobrazbu na tom polju.<sup>73</sup> Poznavatelji Držića i njegova djela iznose proturječna tumačenja stihova koje Obrad govori u drugom prologu *Tirene*, pastirske igre koja je 1551. izvedena u domu bogatoga Stjepana Alegrettija-Sinčevića prigodom proslave udaje njegove kćeri za Vlahu Držića, piščeva nećaka. Shvaćene doslovno te riječi navode na pretpostavku da je *prete* Marin otišao u Sienu da bi poučavao glazbu, a možda i usavršio vlastite izvodačke sposobnosti: »Držića svi znamo po bolje nego ti / Priko mora tamo ki uči sviriti.«<sup>74</sup> Ipak, u toskanski se grad Marin preselio iz drugih razloga, postavši rektorom *Casa della Sapienza* i prorektorom Sveučilišta. Prema onome što znamo sav njegov odnos prema toj materiji svodi se na bliskost s »Luciom pifferom«, članom društva *Congrega dei Rozzi* i tvorcem glazbe za neku nepoznatu komediju u kojoj je glumio i sam Držić, a koja je i družini glumaca i njihovu domaćinu Buoncompagnu della Gazzaia priskrbila osudu.<sup>75</sup> Vjerojatno je, stoga, stihove Obrada-Držića diktirala ironija ili jal spram sugrađana koji nisu prihvatili njegovu kandidaturu te su ga možda i potakli da ode u Italiju. Kako bilo da bilo, u *Genealogiji* Držićevih njegov nećak Jere tvrdi da je pokojni bio »musicò eccellentissimo et sonava d'ogni sorte di instrumenti« (»glazbenik izvrstan i sviraše instrumenata svakojakih«, 1603.).<sup>76</sup> Možda ne baš sve one koje su obilja radi pobrojani u epicediju, koji valja čitati u retoričkom ključu kao stilski tipičnu žalopojku, u kojoj je njezin autor, Mavro Vetranović, prigodom

<sup>72</sup> Isto, 22. Vidi i F. ČALE: L'elemento alloglotto nelle commedie di Marin Držić, *Bollettino dell' Atlante Linguistico Mediterraneo*, 13-15 (1971-1973) 93-110.

<sup>73</sup> ŽUPANOVIĆ: Marin Držić (1508?-1567): svirač na »svakojakim glazbalima«, *nav. dj.*

<sup>74</sup> Drugog prologa nema u DRŽIĆ: *Djela*, *nav. dj.*, navodim dakle po prvom izdanju: *Pjesni Marina Darxichia stavgliene s mnosim drusim liepim stvarima*, Bariletti, Venezia 1557, stihovi 123-124 na str. 30.

<sup>75</sup> Isprave o Držićevom boravku u Sienu izvor su podrobnog istraživanja Lea KOŠUTE: Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa (Marin Držić), *nav. dj.*, 67-121: 78-81.

<sup>76</sup> Navedeno u Rafo BOGIŠIĆ: *Marin Držić, sam na putu*, HAZU, Zagreb 1996, 39.

smrti genijalnog druga rasplakao lutnje, ušutkao flaute i violone te raštimao monokord, klavičembalo i kornete (*Na priminutje Marina Držića dubrovčanina tužba*, 1567.).<sup>77</sup>

Prva izvedba *Tirene*, priređena za poklade na otvorenom i »pred dvorom« 1549., nije dokončana zbog vjetera i hladnoga vremena; autor ju je, stoga, mogao iznova predstaviti 1551. u čast svatova, nećaka i Marije Alegretti-Sinčević. Kao i u sljedećoj, *Venere i Adon*, i u ovoj se igri usporedno nižu ljubavne strasti pastira i nimfe te one vlaha, seljaka na koje Kupid odapinje svoje strelice. Leo Košuta s pravom tvrdi da *Tirena* prisvaja neke topose svojstvene dramama društva *Congrega dei Rozzi*: seljak pogođen Kupidovim strelicama, parodija pastirske idile, moreška koja slijedi radnju.<sup>78</sup> Ali, Držić je metabolizirao neke osobitosti toga kazališta uzdignuvši ih na »književnu« razinu pastirske igre, dok je struktura sienskih tekstova rezultat scenske asemblaže repertoara u Rimu i Firenci vrlo traženih glumaca. Njihovu produkciju konstantno obilježavaju komično-rustikalne obrade i česti umeci pjesama i pantomima, nužni prilikom »montaže« fabula. Iz tog razloga u sijenskim komadima glazba nema ulogu dodatka za rasterećenje sitničave klime ekloga i komedija, već je ona jedan od glavnih sastojaka dramaturške smjese koja se iznjedrila iz iskustva stečenog na daskama.<sup>79</sup>

Nekoliko napomena o ovoj Držićevoj pastirskoj igri. Na putu u lov nimfa Tirena prisjeća se u blizini rijeke neke pjesme: »Čula sam nekada spievat pri ovoj vodi«. Pripadajuća didaskalija, »Ovdi se poje u lugu; zatim Ljubmir sam ishodi i govori«, pobuđuje sumnju da je umjesto Ljubmira pjevao neki profesionalac ili možda skupina glazbenika skrivenih od publike budući da se pastir na sceni pojavljuje samo da bi govorio stihove.<sup>80</sup> U ovom slučaju glazba naglašava sentimentalnu narav lika koji u sljedećem prizoru govori kako zbog ljubavnih jadi ne može više pjevati kao nekad, pa moli da mu životu dođe kraj, a zatim ga nimfa uspijeva uvjeriti da odustane od bezumne namjere: »Ja niesam, niesam već Ljubmir, jur koji bih, / ki se čas može reć pastira oda svih, / vesele pjesance ki njekad spjevaše, / ki njekad i tance po lugu vodjaše, / ki toli slovieše pri ovoj dubravi«. <sup>81</sup>

Još jednom u blizini izvora — asocijacija zvuk-voda očito je bila draga Držiću — čuje se pjev Vlašića Miljenka: »Popjevavši k vodi dohodi i s vilom govori, zašadči u ljubav«. <sup>82</sup> Prije svršetka, u petoj sceni, autor uvodi borbu satira i pastira. Suparnici

<sup>77</sup> U prilogu kod BOGIŠIĆ: *Marin Držić sam na putu*, nav. dj., 326-335, navodim iz stihova 187-196 i kurzivom ističem nazive instrumenta pogođenih pjesnikovom smrću: »Smete se muzika [...] / plačni su leuti [...] / nijemi su flauti i ostali svirali. / Smetal je violune [...] / kordine s korneti da izgube slatki glas, / smuti monikorde i glavočimbale, / smete arpikorde i žice ostale«.

<sup>78</sup> KOŠUTA: *Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa (Marin Držić)*, nav. dj., 96-97.

<sup>79</sup> Uz klasično djelo C. MAZZIJA: *La Congrega dei Rozzi nel secolo XVI*, Le Monnier, Firenze 1882, 2 sv., nove podatke o kazalištu Rozzijevih donosi u skrupoloznom radu C. VALENTI: *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Panini, Modena 1992. (Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara).

<sup>80</sup> DRŽIĆ: *Tirena*, u: DRŽIĆ: *Djela*, nav. dj., stih 253, str. 231.

<sup>81</sup> *Isto*: stihovi 275-279, str. 232.

<sup>82</sup> *Isto*: u činu II., prizor 2, 241.

na vrhuncu emocionalne napetosti izvode morešku, kako nam potvrđuju tiskana i jedna rukopisna verzija igre: »Ovdi dobar čas boj biju, uto izidu satiri i na njih udare, i u troje boj biju, a vila im iz gore govori, na riječi od koje se ustave [boja]«. <sup>83</sup> Posebno je zanimljivo promotriti ovaj insert simboličkog karaktera u trenutku kada bi radnja zahtijevala realistički pristup. Ako je Držićeva namjera bila da glazbu i mim iskoristi kao didaskalijski čin, ishod je ponešto drugačiji s obzirom na mjesto koje zauzima moreška. Dovoljno je primijetiti semantičku razliku između ovog odlomka *Tirene* i završnog plesa koji nema nikakva utjecaja na tijek radnje: »Ovdi s tancom čine mir, i s tancom odhode za vilom, a Cupido izlazi i govori puku«. <sup>84</sup>

Također je vjerojatno da se sukob Ljubmira i satira u četvrtome činu trebao izvesti na isti način. U didaskaliji čitamo: »Ovdi Ljubmir boj bije s satirom, koji ga napokon jednom stijenom udari i smete ga, ter pade na zemlju kako mrtav; a vila ga nahodi i nad njim plače, govoreći«. <sup>85</sup> Izraz *boj bije* jest presudan da se razabere kako se radi o srazu u kojemu se nasilni čin predočava mimom i zvučnom pozadinom koja ritmom prati njegov tijek. Iako je moreška često grupni boj, a ne dvoboj pojedinačnih protivnika koji se mogu pridržavati puke gestualnosti, nije rijedak slučaj dvojice suparnika u borbi za djevojku. Držeći se uvijek okvira radnje, u djelu Francesca Fonsija naslovljenom *Comedia in moresca* dva se pustinjaka zaljubljena u istu djevojku bore palicama (Siena, 1521.); u djelu *Comedia ... in morescha* Marcella Roncaglia vojnici Bizaron i Mondragone »combatteno con le labarde in morescha« (»bore se helebardama u moreški«) za duha Madarasa koji im se pojavio »in forma di donna bene ornata« (»u liku lijepo urešene žene«), (Siena, 1537.). <sup>86</sup> Isto tako, u nastavku, riječi kojima nimfa oplakuje Ljubmira ukazuju na glazbeno rješenje budući da su smještene na kraju čina te da su samo one sročene u osmeračkim kvartinama, premda takav zaključak može smesti njihov slabi epigramatski ton.

Pastirska igra *Venere i Adon* (1551.), prožeta dvama tematikama, ima za glavnu temu *vlahe* koji u Dubrovniku traže ženu za mladoga Grubišu te sporednu, ali središnju, u kojoj se javljaju dva mitološka lika okružena satirima i nimfama. Neki su stručnjaci, čineći pritom veliku pogrešku, u njoj vidjeli kratku melodramu zbog toga što se njezina kazališna forma razlikuje od uobičajene. <sup>87</sup> No, jasno je da glazba za scensku izvedbu ne čini to djelo melodramom premda toliko premašuje uobičajenu mjeru da u pitanje dolaze dramski okviri na kojima počiva pastirska igra.

Prvi glazbeni navod nalazimo u drugoj sceni: »Ovdi se odkrije šena. Vlasi se pripadu, a ukažu se šes vila, koje naiprvo poju, pak tancaju. Uto Venere božica izide, a vile joj se klanjaju govoreći«. <sup>88</sup> Na otvorenoj sceni, da razjasnimo, šest nimfi

<sup>83</sup> Isto: 287.

<sup>84</sup> Isto: 289.

<sup>85</sup> Isto: 277.

<sup>86</sup> VALENTI: *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena*, nav. dj., str. 259 i 454-455.

<sup>87</sup> D. ŽIVALJEVIĆ: Držićeva »Venera«. Listak iz dubrovačke književnosti, u: *Kolo. Književni i naučni list*, II (1901) 109-113.

<sup>88</sup> DRŽIĆ: *Venere i Adon*, u: DRŽIĆ: *Djela*, 328.

isprva pjeva višeglasnu dionicu, potom plešu; kada se pojavi Venera one joj se pune poštovanja naklone hvaleći njezinu ljepotu: »Zdrava si božice, kruno svih liposti«. <sup>89</sup> Dakle, ne radi se o intermediju, već o glazbenom prologu koji je već dio same radnje, a koji formom oponaša radosno klicanje tipično za svečanosti. Potom na poziv nimfi na scenu izlaze satiri, možda isto tako pjevajući s obzirom da su osmerci strukturirani u *canzonettu*. Oni mlada stvorenja mole za još glazbe, najavljujući potom odlazak na travnjak da bi zaplesali, kako razabiremo iz didaskalije u trećem prizoru: »Pojte sada vi pjesance, / gorske vile, a mi ćemo / po travici vodit tance; / mi vas prvo da čujemo«, »Svršivši pjesni i tanac, klanjajući se Veneri odhode [...]«. <sup>90</sup> Sve je ovo usklađeno s kontekstom zbivanja, kao da je glazba istodobno i dekorativni element i glavni dio komada. Premda u njoj nastupaju isti oni likovi koji se javljaju i u pastirskoj igri, šesti je prizor kratki *entr'acte* budući da se na otvorenoj sceni radnja iznova ostvaruje u plesu, mimskoj izvedbi praćenoj glazbom i u verbalnoj upadici: »Opet se otkrije šena i satir s vilom tanca, pak dotrče pet satir i hoće mu vilu ugrabiti i s svijema boj bije, i odrve im se i vilu shrani«. <sup>91</sup> Ukratko: lijepa nimfa pleše sa satikom; potom stiže još pet satira koji prekidaju ples životinjskoga stvorenja te pokušavaju oteti djevojku; iz svega toga nastaje tučnjava koja poprima formu moreške, što nam ukazuje već uobičajeni *boj bije*.

O životu Antuna Sasina Bratosaljića (1518.-1595.) imamo malo podataka. Pjesnik je vjerojatno potomak neke od mnogih njemačkih rudarskih obitelji koje su se nastanile u Srbiji i Bosni. Sasin (zapravo Sas) je bio Držićev obožavatelj i suvremenik Frane Lukarevića Burine. Njegova nedatirana kazališna djela čuvaju se u samostanu Male braće u Dubrovniku zajedno sa Zlatarićevim *Ljubmirom* (prijevod *Aminte*), Lukarevićevim *Vijernim pastijerom* (prijevod djela *Pastor fido*) i *Dalidom* Savka Gučetića Bendeviševića (prijevod istoimene tragedije Luigija Grota). <sup>92</sup> Na njega je zasigurno utjecala *Aminta*, a bio je blizak s Andrijom Čubranovićem Zlatarom, piscem maskerate *Jedupka*. <sup>93</sup> Od kolege je preuzeo stihove za dva intermedija koje je na način madrigala trebalo izvesti poslije prologa *Flore* i *Filide*, ova posljednja izvedena je 1584.: »Ovdi začnu ove pjesni slavnoga Andrija Zlatara«, <sup>94</sup> »Ovdi prolog svrši, a u lugu začnu ove pjesni Andrija Zlatara«. <sup>95</sup> Još se

<sup>89</sup> Isto: stih 131, 328.

<sup>90</sup> Isto: stihovi 163-166, 329.

<sup>91</sup> Isto: 335. Izgleda da je u tragediji *Hekuba* (1559.) Držić odustao od zbora pjevača. Premda se ne može isključiti da je postojala neka zvorska dionica, budući da se kao među likovima uz bok Hekubi javlja i responzorijalni Kor, tekst je ne spominje s izuzetkom petog prizora kada na scenu izlazi šest satira koji improviziraju ples na zvuk *svirale*, frule ili flaute, što bi moglo biti učena referenca kojom se u sjećanje priziva klasični *aulos*: »U vršenje prvoga činjenja šes satir izidu, trčeći jedan za družijem pod son od *sviral*; poslije, stavši na mjesto od igre, prvi govori«, DRŽIĆ: *Hekuba* u DRŽIĆ: *Djela*, nav. dj., 804. Vjerojatno je, kako zaključuje Čale, da je Držić u hodu umetnuo zvorske intermezze: Isto: 140-141.

<sup>92</sup> Petar ZORANIĆ — Antun SASIN — S. GUČETIĆ BENDEVIŠEVIĆ, *Djela*, ur. P. Budmani, JAZU, Zagreb 1888 (SPH, XVI). O Sasinovim djelima vidi i Marin FRANIČEVIĆ: *Povijest hrvatske renesanse književnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1983, 510-520.

<sup>93</sup> M. DEMOVIĆ: *Glazba i glazbenici*, nav. dj., 154-155.

<sup>94</sup> SASIN: *Filide*, u: ZORANIĆ — SASIN — GUČETIĆ BENDEVIŠEVIĆ: *Djela*, nav. dj., 107.

<sup>95</sup> SASIN: *Flora*, u: ZORANIĆ — SASIN — GUČETIĆ BENDEVIŠEVIĆ: *Djela*, nav. dj., 125.

jedna, treća dionica iz Zlatarova pera nalazi između drugoga i trećega čina *Flore*: »Ovdi Flora vila sjede kon kladenca, i svršuje drugi at. Za intermedija začnu ovu pijesan slavnoga Andrije Čubranovića Zlatara«. <sup>96</sup> U ostalim slučajevima na intermedije upućuju bilješke ovoga tipa: »Ovdi svršuje prvi at, ter poju u lugu«, <sup>97</sup> »Ovdi svršuje prvi at, a za intermedija poje se ova pjesan u lugu«, <sup>98</sup> »Ovdi svršuje treći at, i poju u lugu«. <sup>99</sup>

Od *Flore* su nam se, uz prvi čin, sačuvali stihovi koji aludiraju na protagonisticu poštujući postupke koje je već bila usavršila talijanska dramaturgija. Uobičajena formula pjeva u šumi može se shvatiti kao varka kojom se glazbenicima omogućava da ostanu iza pozornice budući da su bili primorani izvoditi »neuprizorene intermedije«, dakle, skriveni od očiju publike do koje je glazba dopirala iz pozadine. U toj pastirskoj igri nalazimo i Radatovu, tekstom neproviđenu, solo dionicu, ali s didaskalijom koja nas upozorava na njegov izlazak iz šume: »Ovdi ishodi Radat popijevajući iz luga«. <sup>100</sup> Nešto niže njegov sugovornik Milat pjeva dug niz osmeračkih kvartina, što se razabire iz ispravno shvaćenog glagola *začinat*, uz pratnju ne pobliže identificiranog *vijoluna*, gudačkog instrumenta koji u sjećanje priziva »cantare alla viola« iz Castiglioneovog *Dvorjanina*: »Ovdi Milat počne pod vijolun začinat ovu pjesan«. <sup>101</sup> Tomu slijedi *pjesan* u dvanaestercima i trinaestercima, vjerojatno primjeren dvama skladbama različitog melodijskog karaktera. <sup>102</sup>

Sizuzetkom iskaza poštovanja spram Čubranovića, *Filide* i *Flora* potvrđuju da je nakon nastanka pastorale ustaljene u shemama *Aminte* i glazba doživjela strožu formalizaciju. Prije Sasina i Lukarevića pojam *intermedij* nije u dubrovačkoj drami nikada bio upotrijebljen, pa čak ni uzgredno, u javnim ili privatnim ispravama. Takav snažan otpor možemo objasniti drugačijim poimanjem glazbene izvedbe kojoj su hrvatski autori odbijali dati komplementarnu ulogu pukog prepuštanja osjećajima.

Sasinov teatar zaslužuje još jedno zapažanje. Poput Nalješkovića i Držića i on naziva komedijama svoje dvije pastore u stihovima i ne odustaje od uobičajenog miješanja likova — baba Jelača u *Filidi*, Milat, starac u *Flori*, uz vlahe, pastire i satire. Unatoč tome on se susteže od prožimanja ozbiljne i pučke glazbe te samo u *Malahnoj komediji od pira*, slično kao i Držić u *Noveli od Stanca*, <sup>103</sup> popušta pred kolom, folklornim plesom raširenom u svim krajevima unutrašnjosti.

3. U kontekstu dubrovačke pastirske drame kao svakako najzanimljiviji nameće se problem moreške u okviru radnje. Slobodan P. Novak, nadišavši dogme teatro-

<sup>96</sup> *Isto*: 134, nedostaju stihovi.

<sup>97</sup> SASIN: *Filide*, nav. dj., 111.

<sup>98</sup> SASIN: *Flora*, nav. dj., 129.

<sup>99</sup> *Isto*: 138.

<sup>100</sup> *Isto*: IV, stih 940, 149.

<sup>101</sup> *Isto*: 151.

<sup>102</sup> *Isto*: stihovi 1045-1054, 151.

<sup>103</sup> DRŽIĆ: *Novela od Stanca*, u: DRŽIĆ: *Djela*, nav. dj., stihovi 259-260, 313 (kraj 6. prizora) gdje vila najavljuje kolo: »Još ljepše pri vodi tanačac voditi. /Hodi, kolo vodi, ki putem greš, ču'eš ti?«.

loških istraživanja u Hrvatskoj, u tom je smislu utvrdio da je *Robinja* Hanibala Lucića (prije 1530.), gdje se sukobljavaju Turci i Hrvati kršćani, bliska rođakinja komedije *I prigionj*, varijacije plautovskih *Zarobljenika* (*Captivi*).<sup>104</sup> *Differentia specifica* između sienskog i hvarskog teksta jest u ograničenoj raširenosti prvoga naspram širokog utjecaja drugog koji će snažno obilježiti dalmatinski teatar šesnaestog stoljeća.

Oštroumni Novakovi zaključci, u metodološkom smislu primjenjivi i na buduću melodramu, pokazuju da je prijenos iz prvoga u drugi književni sustav ostvaren u znaku »hipertrofiranja« nekih segmenata. Među njima se moreška, kao borbena scena koja postaje jezgra dramske peripetije, može isto tako pohvaliti autohtonom genezom na dalmatinskim otocima i obalnim gradovima (Šibenik, Split, Korčula),<sup>105</sup> a lokalna sklonost da se zvukom prate pokreti duelanata mogla bi pobiti tezu o jednostavnoj transpoziciji ili je bar ograničiti na formalne aspekte (pojednostavljeno: dalmatinska moreška u pastirskoj igri tipizirana na talijanskim standardima). Ono što znamo jest da moreška treće Nalješkovićeve komedije uspostavlja kontinuitet s temom robinje iz ranijih Vetranovićevih djela,<sup>106</sup> dok u Držičevim *Tireni* i *Veneri i Adonu* zaustavlja tijek dijaloga postajući odjeljak zapleta. Međutim, u talijanskoj drami lirski insert tek je uzgredno trebao ispunjavati prostor namijenjen govoru.

Na ovome će mjestu, da bi se izbjegle nejasnoće, biti korisno ponoviti razliku između moreške koja se definira kao jednostavni ples i moreške koja se shvaća kao mimoski prizor, gdje ova druga ne isključuje, već, naprotiv, obuhvaća prvu u skup dionica ispresijecan skladbama za koje smatram da u cjelokupnu njihovu trajanju nisu u plesnome metru. To je tvorilo koreutički čin, koji u Italiji prepoznajemo i u nazivima »abbattimento«, »giostra« ili »ballo d' Etiopia«. <sup>107</sup> Često je boj bio samo dijelom mnogo veće i raznoliko izvedene predstave ili bi se pridružio drugim oblicima nastupa kao što su venecijanska momarija, maskerata ili intermedij. Nino Pirrotta nije, stoga, pogriješio proznavši je savršenom istoznačnicom intermedija<sup>108</sup> jer u nizu moreški koje su od 15. do 17. stoljeća preplavile kazališta vidimo da bez sumnje preteže njihova funkcija zabave između činova. Zapravo bi — a to je pitanje terminološke naravi, pa je i pothvat time zahtjevniji, koliko i korisniji — trebalo popisati teme intermedija kako bi se razabrala agonalna formula i njezine možebitne »preslike«, kao što su primjerice ples seljaka s motikama ili pantomima u viteštvo tek iniciranog svetog Jurja dok zarobljava

<sup>104</sup> Slobodan Prosperov NOVAK: »La schiava« di Hanibal Lucić e la sua relazione con il dramma senese »I prigionj«, u: *Homo adriaticus: identità culturale e autoscienza attraverso i secoli*. Atti del convegno, uredili N. Falaschini — S. Graciotti — S. Sconocchia, Diabasis, Reggio Emilia, 1998. Vidi i N. NEWBIGIN: *Politics and Comedy in the Early Years of the Accademia degli Intronati of Siena*, u: *Il teatro italiano del rinascimento*, nav. dj., 123-134: 125-126.

<sup>105</sup> Usp. djelo anonimnog autora, dostupno na francuskom: *Moreška: l'ancien jeu chevaleresque de Korčula*, bez izdavača, Korčula 1974.

<sup>106</sup> NOVAK: *Dubrovački eseji i zapisi*, nav. dj., 73.

<sup>107</sup> Dakako, »abbattimento« i »giostra« ne smiju se brkati s poznatijim viteškim priredbama koje će na prijelazu sa 16. na 17. stoljeće postati karakterističnima za grad Ferraru.

<sup>108</sup> PIRROTTA: *Li due Orfei*, nav. dj., 58.

zmaja. Sažeti prikaz nekih topičkih trenutaka, koje smo probrali među brojnim primjerima na raspolaganju, može nas dovesti do otkrića ne baš slučajne sličnosti s Nalješkovićevim i Držićevim rješenjima:

### Faenza

1482. Viteška igra («ballo di spade») s pedeset sudionika odjevenih po tursku za svadbu Galeotta Manfredija.<sup>109</sup>

### Ferrara

1487. Intermediji s moreškama satirâ za igru *Favola di Cefalo* Niccolò da Correggia.<sup>110</sup>
1499. Dva intermedija u mimskoj formi za djelo *Eunuco*, jedan je moreška seljaka koji kopaju zemlju za sjetvu.<sup>111</sup>
1502. Dva intermedija za djelo *Bachide*, drugi s moreškom à *sauvetage*: djevojku iz zmajevih ralja spašava vitez («huomo d'arme»).<sup>112</sup>  
Treći intermedij u obliku moreške za djelo *Edipico*, »gospojica« oslobađa četiri pjevača uz lutnju zavezanih za jednoroga.<sup>113</sup>  
Intermedij s moreškom za djelo *Casina*. Kupid se uz pomoć glazbenika bori protiv divljaka za slobodu mlade dame.<sup>114</sup>  
Intermedij s moreškom satirâ za djela *Asinaria*.<sup>115</sup>

### Mantova

1521. Moreška osam pustinjaka koji zarobljavaju Kupida, u opisu Baldassarra Castiglionea. Pustinjaci u plesu palicama tuku boga ljubavi, dok se on brani tobolcem. Venera pošalje neku djevojku da pustinjake omami napitkom omogućivši Kupidu da ih pogodi strelicama. Ponovo pri svijesti i obuzeti ljubavlju pustinjaci plešu oko Kupida za djevojčinu naklonost.<sup>116</sup>
1590. Intermedij s moreškom, »što se bije kopljima i strijelama«, za svršetak pastirske igre *Semiramis boschereccia* Maurizia Manfredia, što ga je autor naručio od Leonea de' Sommija, Isachina Židova i Jacquesa de Werta (redom: redatelj, koreografa i skladatelja).<sup>117</sup>

<sup>109</sup> Objavljeno u poglavlju o bojnemu plesu i moreški u P. TOSCHI: *Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino 1976, 487.

<sup>110</sup> PIRROTTA: *Li due Orfei*, nav. dj., 53, 62.

<sup>111</sup> *Isto*: 57-58.

<sup>112</sup> *Isto*: 59.

<sup>113</sup> *Isto*: 60.

<sup>114</sup> *Isto*: 60.

<sup>115</sup> *Isto*: 62.

<sup>116</sup> Objavljeno u TOSCHI: *Le origini del teatro italiano*, nav. dj., 489.

<sup>117</sup> Manfredijevu pastirsku igru objavio je u Bergamu Comin da Trino, a pisma kojima se s molbom obraća trima umjetnicima s dvora Gonzaga objavljena su pod naslovom *Lettere brevissime di Mutio Manfredi*, Pulciano, Venezia 1606, br. 322, 323, 324. O tim ispravama v. M. CALORE: *Muzio Manfredi tra polemiche teatrali e crisi del mecenatismo*, Studi Romagnoli, XXXVI (1985) 27-54.

**Rim**

1519. Zadnji intermedij za djelo *Suppositi* Ludovica Ariosta u formi moreške, na temu mita o Gorgonama.<sup>118</sup>

**Siena**

1465. Plesni prizor za pir vojvotkinje od Kalabrije izvedena pred palačom Sinjorije, s moreškom od »dvanaest likova [...] i jednim odjevenim u opaticu« koji plešu na glazbu djela *Aria della monica*.<sup>119</sup>
1521. *Comedia in moresca ... intitolata Lincia* Francesca Fonsija, dva u nimfu zaljubljena pustinjaka bore se palicama na morešku.<sup>120</sup>  
*Comedia in moresca ... intitolata pietà di Venere* (Idem). Sadrži četiri moreške u okviru fabule: obrađujući zemlju, seljaci ismijavaju ljubav; prilaze im nimfe te im se udvaraju; oni zavežu nimfe te izvode pjesmu protiv zaljubljenih; nakon što ih oslobodi Kupid, one prekore seljake pa ih povedu uokolo.<sup>121</sup>
1526. *La Nencia*, komedija koja se pripisuje Niccolòu Alticozzu, »s nekoliko *calata* i plesom na morešku« koje u svojim stihovima spominje Tonino.<sup>122</sup>
1527. *Scanniccio. Commedia della speranza* Giovannia Roncaglie. Sadrži »ples po etiopsku« iliti morešku pastira koju sa strane komentira seljak Scanniccio, šaljivu Scannicciovu morešku, mrtvački ples u moreški pastira nakon pada i nesvjestice Scannicciove.<sup>123</sup>
- bez datuma (1529.?) *I prigion* komedija pristaša *Accademie degli Intronati*, s četiri moreške unutar činova, »obična«, »sabljama«, »*impietà col braccio*«, »obična«, u kojima se četiri talijanska i četiri španjolska vojnika bore za slobodu zarobljenice.<sup>124</sup>
1536. *L'amore costante* Alessandra Piccolomini, s jednim »*abbatimentom*« i tri moreške unutar činova.<sup>125</sup>
1537. *Comedia ... in morescha* Marcella Roncaglie. U tijeku radnje duh Madaras, koji se pretvorio u »lijepo urešenu ženu«, izaziva između vojnikâ Bizarona i Mondragona morešku helebardama.<sup>126</sup>

<sup>118</sup> PIRROTTA: *Li due Orfei*, nav. dj., 55-56.

<sup>119</sup> Prema kronici Alegretta Alegrettija te objavljeno u TOSCHI: *Le origini del teatro italiano*, nav. dj., 486.

<sup>120</sup> Opisano u: VALENTI: *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena*, nav. dj., 258-259.  
<sup>121</sup> *Isto*: 259-261.

<sup>122</sup> *Isto*: 140 i dalje.

<sup>123</sup> *Isto*: 100-103, 419 i dalje. Vidi i opis u PIRROTTA: *Li due Orfei*, nav. dj., 98.

<sup>124</sup> NEWBIGIN: *Politics and Comedy in the Early Years of the Accademia degli Intronati of Siena*, nav. dj., 126.

<sup>125</sup> PIRROTTA: *Li due Orfei*, nav. dj., 96.

<sup>126</sup> VALENTI: *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena*, nav. dj., 454-455.



1542. *Egloga rusticale* Leonarda Maestrellija zvanog Mescolino. Preodjeveni u vitezove paladine, seljaci Pasquino i Menicozzo vjerojatno izvode morešku unutar čina, bijući se sabljama za Nenciju.<sup>127</sup>
1550. *Egloga rusticale chiamata Trabocco ... spartita in cinque atti con tre abbattimenti alla martorella in moresca con spada e rotella*, pripisuje se Alessandru Sozziniju (bojevi unutar fabule).<sup>128</sup>

### Torino

1556. *Comedia pastorale* Braide da Sommarive, s moreškom u činu koju protiv divljeg čovjeka biju tri, u nimfu zaljubljena, pastira.<sup>129</sup>

### Urbino

1566. *Gli affetti*, komedija Bernardina Pina da Caglija i komedija kapetana Casalea, s intermedijima na morešku o: Neptunovu trijumfu, Proserpininoj otmici, gradnji Apolonova hrama, vergilijanskim harpijama.<sup>130</sup>
1571. Intermediji za komediju Felicea Paciotta: moreška na Kupidovim kolima, moreška nimfi što ubijaju Orfeja, moreška na Kadmovim kolima s kojih junak prosipa zube ubijenog zmaja.<sup>131</sup>
1574. *Erfilomachia* Sforze degli Oddi, intermedija u formi moreške na temu »Amadisa i Oriane« i otmice Sabinjanki.<sup>132</sup>

### Venecija

1524. Moreška dva saracenska suznja za svečanost koju je u Istanbulu organizirala mletačka družina *Compagnia dei Moderati veneziani* pred turskim, grčkim, firentinskim i dubrovačkim gostima.<sup>133</sup>
1528. Momarija za pokladni četvrtak u formi moreške s dvanaest sabljama naoružanih ratnika kao alegorija novoga svijeta i staroga svijeta.<sup>134</sup>
1529. Momarija za pokladni četvrtak s raznim bojevima u kojoj poštenim mladićima »divlji ljudi« žele oteti žene.<sup>135</sup>

<sup>127</sup> Isto: 359 i dalje.

<sup>128</sup> PIERI: *La scena boschereccia nel rinascimento italiano*, 89.

<sup>129</sup> Isto: 134.

<sup>130</sup> Opis i komentar u F. PIPERNO: *Musiche in commedia e intermedi alla corte di Guidubaldo II Della Rovere duca di Urbino, Recercare*, X (1998) 159-160.

<sup>131</sup> Isto: 162-164.

<sup>132</sup> Isto: 165-167.

<sup>133</sup> Pismo u kojemu je detaljno opisana svečanost objavljeno je u L. URBAN: *Le feste sull'acqua a Venezia nel secolo XVI e il potere politico*, u: *Il teatro italiano del rinascimento*, nav. dj., 499-503.

<sup>134</sup> L. URBAN: *Dalla momaria alla mascherata: lo spettacolo pubblico a Venezia nel Cinquecento*, u: *Il diletto della scena e dell'armonia: teatro e musica nelle Venezie dal '500 al '700*, ur. I. Cavallini, Minelliana, Rovigo, 1990, 16.

<sup>135</sup> Isto: 16.

Svojom zbijenošću, nesustavni slijed raznih borbi ratnika, maura, seljaka, bogova, vitezova, satira i pastira nudi širi pogled na raznovrsnu prirodu moreške. Sumnju da se radi o običajima ograničenima na te kazališne sredine otklanjaju napomene dramskih autora širokoga iskustva kakav je bio Luigi Groto koji 1582. piše kolegi Giovanniju Bonardu kako se za intermedije služi samo »melodijama ili prizorima bez teksta«,<sup>136</sup> ili Leone de' Sommi koji ukazuje na »vidljive intermedije« u nekoliko epizoda s mantovanskog dvora: »četiri se fakina [...] rukama i nogama boriše u tempu moreške« (»quattro fachini che [...] venivano a' darsi co' pugni et calci et guanciate a tempo di moresca«), »boj tri Orazia protiv tri Curiazia mnogom umješnošću izveden u tempu moreške« (»la battaglia delli tre Orazi con li tre Curiazia, con tanto arteificio condotta a tempo di moresca«), da bi potom za »pastoralni ep« sugerirao »najneuobičajenije stvari« mitološke derivacije, odnosno »paklenske furije, s plamtećim zubljam u ruci, koje vrteći se u tempu moreške žare i pale uokolo nekoga kraljevskoga dvora [...], ali ne odstupajući potpuno od teme pastirske igre« (»le furie infernali con le faci accese in mano, che girando a tempo di moresca [vanno] acendendo furore et rovina intorno a qualche palagio reale [...], senza però torsi in tutto dal soggetto della favola«), (*Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, bez datuma).<sup>137</sup> Istom preciznošću Angelo Ingegneri predlaže »balli, freschi, diporti od altri simiglianti trattamenti«, (*Della poesia rappresentativa*, 1598.),<sup>138</sup> dok Pino da Cagli, autor *Razmatranja o pisanju komedije* (*Considerazione intorno al componimento di una comedia*, 1572.) odlučno tvrdi da je došlo do fuzije intermedija i pantomime, pripisujući ovoj aluzivno značenje koje je povezuje s glavnim predmetom radnje:

»/le/ moresche che si sogliono oggidi fare in luogo del coro, le quali moresche non sono altro che mute rappresentazioni, debbono essere di materia non molto lontana ma in guisa del coro molto bene corrispondente e convenevole con l'argomento della favola [...].«<sup>139</sup>

Malobrojne iznimke od pravila odnose se uglavnom na obilno stvaralaštvo pristaša *Congreghe dei Rozzi* koji su 1533. u službu primili učitelja plesa kako bi umijeću moreške naučio četiri člana Društva.<sup>140</sup> Držić nije mogao ne poznavati

<sup>136</sup> L. GROTO: *Lettere famigliari*, Giuliani, Venezia 1616, 437-440; što se tiče ideja tog pjesnika podrijetlom iz Roviga upućujem na moj *Il Groto e la musica*, u *Luigi Groto e il suo tempo (1541-1585). Atti del convegno di studi*, ur. G. Brunello i A. Lodo, Minelliana, Rovigo 1987, sv. I., 183-204.

<sup>137</sup> L. DE' SOMMI: *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, ur. F. Marotti, Il Polifilo, Milano 1968, četvrti dijalog, 67-69.

<sup>138</sup> A. INGEGNERI: *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche*, Baldini, Ferrara 1598, 23.

<sup>139</sup> Datirano 1572., rasprava B. PINA DA CAGLIA: *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*, u: M. SFORZA DEGLI ODDI: *L'Erofilomachia, ovvero il duello d'amore et d'amicizia*, Sessa, Venezia 1578, b3; ulomak je objavljen i u F. LUISI: *Musica e tragedia nel pensiero teorico del Cinquecento*, *Musica e Storia*, VII/1 (1999) 105-140: 130.

<sup>140</sup> VALENTI: *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena*, nav. dj.

permutacijske postupke sienskih drama, koje su oblikovane na pjesmana *al cetarino*,<sup>141</sup> strambotima, zborovima i plesovima, ali uvijek i bez obzira na to smještene u isti izvedbeni plan. Previše je podudarnosti s »komedijom na morešku« Alessandra Piccolominija, koji je 1544. u Sieni dao postaviti *Alessandra*, ili s djelom *Egloga rusticale ... con tre abbattimenti alla martorella* Alessandra Sozzinija (1550.), mnogo je dodirnih točaka između likova *vlaha* i *satira* s »divljim ljudima« (»homeni selvadeghi«) koji izazivajući tuču remete šumsku idilu, ili sa scenskom dvojnošću u *Scanicciu* Giovannija Roncaglie u kojem seljak prisustvuje pastirovom »plesu od Etiopije«, slično onome što čine *vlasi* u *Veneri* i *Adonu*. K tome, među ezoteričnim prethodnicima negromanta iz *Dunda Maroja* mogli bismo pronaći čarobnjake, magičare i pustinjake koji se javljaju u nizu djela: *Capitolo...sopra due mercanti* Bastiana di Francesca (1523.), *Vallera comedia pastorale e rusticale* (isti autor, 1546.), *Motti di Fortuna* iz pera Trinicia Maniscalca (1527.) te *Comedia ... in morescha* Marcella Roncaglie (1537.).<sup>142</sup>

Ako za Držičeve radove, i za pribjegavanje strategiji mimike boja, vrijedi osovina Siena-Dubrovnik, za Nalješkovićeve pastirske igre rasprava je mnogo složenija. Znamo li da njegova djela prethode onim Držičevim, nameće se pomisao da se ovaj drugi mogao osloniti na dvije izvrsne reference: na vlastito iskustvo stečeno u Sieni i na iskustvo svog zemljaka. Dvojbu nije lako razmrsiti, no ništa nas ne priječi da pretpostavimo da je Nalješković pročitao tiskana djela Rozzijevih koja su doprla i do Venecije, kako vidimo iz kazališne biblioteke Marina Sanuda.<sup>143</sup> Zasigurno su mu dugi boravci u Veneciji i njezine momarije i maskerate u formi moreške mogli poslužiti kao koristan izvor inspiracije premda on nije bio unaprijed »upakiran« kao Držiću repertoar Rozzijevih. Tražimo li u Mlecima još štogod što se moglo odraziti na Nalješkovićeve dramske mehanizme, sjetit ćemo se kazališta Andrea Calma koji je u fabulu uveo najraznovrsniju glazbu, ugrabivši sve što je mogao iz baštine frottola i ostalog repertoara.<sup>144</sup> Dok je tendencija uobičajene komedije bila da se uz pomoć intermedija razdvaja glazba od drame, Calmo je odlučio poći drugim putem, razbivši pjesmama i plesovima statički ritam dijaloga. Nije pritom pošteđio ni *Giocose egloghe*, pa u drugoj na scenu postavlja natjecanje u pjevanju za ruku nimfe Candide, a u trećoj Fondalov uglazbljeni hvalospjev nimfinoj ljepoti,<sup>145</sup> dok istovremeno seljak Biasio sa strane sluša i komentira, slično kao i u *Scanicciu* spomenutoga Roncaglie.

<sup>141</sup> *Cetarino* je mala gitara s četiri žice.

<sup>142</sup> Vidi iscrpne priloge u: VALENTI: *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena*, nav. dj., 157 i dalje, 164 i dalje, 389 i dalje, 411 i dalje, 454 i dalje. O simboličkom i ezoteričkom značaju prologa kojeg govori Dugi nos, Držičev negromant, v. L. KOŠUTA: *Il mondo vero e il mondo a rovescio in »Dundo Maroje« di Marino Darsa (Marin Držić), Ricerche Slavistiche*, XII (1964) 64-121.

<sup>143</sup> O Sanudovoj kazališnoj biblioteci i sjenskim tekstovima v. G. PADOAN: *Momenti del rinascimento veneto*, Antenore, Padova 1978, 80.

<sup>144</sup> P. MAZZINGHI: *Parti »improvise« e parti musicali nel teatro di Andrea Calmo, Quaderni di Teatro*, VI/24 (1984) 25-33.

<sup>145</sup> Isto: 30.

Reformulacija prototipa i neprihvatanje normi kojima se intermedij stavlja u stroge okvire, dubrovačku pastoralu oslobađaju svakog epifenomenskog privida. Tomu je tako zbog posebnog mjesta namijenjenoga glazbi koja ne zaustavlja radnju, već postaje njezin ključ, prerastajući tako iz sporednog elementa u odlikovno obilježje. Ne bi trebalo zanemariti ni slučajeve unaprijed nepredviđenih inserata kada je ples mogao zavisi od trenutačnog nadahnuća izravnih izvodača predstave. I onda kada je tekstovni predložak izričito ne spominje, smatram da su se moreškom zasigurno simbolički prikazivale česte razmirice *vlaha* i *pastijera*, udovoljavajući tako zahtjevima mediteranske publike svikle na slične izvedbe. Nije to toliko nepromišljena pretpostavka promotrimo li put *à rebours* od Vetranovićeve *ekloge* do Nalješkoviceve pastirske igre kojim se rehabilitira morešku kao takvu, daleko od toga da je jedino govor taj koji služi prikazu sukoba stanovnika šume. I doista, *Istorija od Dijane* u maloj mjeri krši dubrovačku formulu. Otmica i oslobađanje nimfe intervencijom božice-zaštitnice predstavljaju verbalizaciju ranijih razmirica bijelih i crnih vitezova i budućih moreški u kojima se bore satiri i pastiri.<sup>146</sup> Prema tomu, ako je nesporno dokazano da se usvaja dramski okvir koji oponaša jedan element talijanske prakse uprizorenja, isto je tako dopušteno tvrditi da se poseže i za jednim lokalnim stereotipom pred mnogobrojnim tematikama popularnima u Italiji.

U budućnosti su moguće nove spoznaje u okviru proučavanja glazbe unutar dubrovačkog teatra pa bi na ovome mjestu bilo kakav zaključak bi neprimjeren. Zadržat ću se na tome da ponovo istaknem stari leitmotiv o svečanostima Republike, osnažujući tako tezu o njezinoj posebnosti naspram ostalih obalnih gradova, čiju scensku kulturu ne poznajemo u linearnom slijedu. Očuvavši bitne razlike, pisci toga grada prihvatili su i preradili, u značajnom broju tekstova na hrvatskom jeziku, sva iskustva talijanske dramaturgije: od Vetranovićevog *Orfeja* do *Euridiče* Paška Primovića. Kao kada bismo za talijansku tradiciju rekli — od Poliziana do Rinuccinija.

(prijevod s talijanskog: Franko Dota i Nevla Raos)

<sup>146</sup> V. poglavlje Kako otkriti nepoznatog Vetranovića u: NOVAK, *Hrvatski pluskvamperfekt*, nav. dj., 71-78: 76.

*Summary*

## THE ROLE OF THE MUSIC IN THE PASTORAL THEATRE IN DUBROVNIK DURING THE SIXTEENTH CENTURY

The sixteenth-century pastoral plays in Dubrovnik (Ragusa), like the Italian ones which inspired them, are marked by the strong presence of sounds and chants. Yet, these are not preserved in any manuscript, what increases the fantastical and sentimental emphasis of the performance.

Its evolution, from Džore Držić's elogues to the fables of Antun Sasin, and through Mavro Vetranović's *Orfeo* is characterized by the acquisition of a Petrarchian language in the comedies (fables) by Nikola Nalješković. In the Dubrovnik pastoral plays, unlike the Italian ones, the presence of shepherds, nymphs, and rustic personages (the *vlas*, or, in Italian, the *morlacchi*) as well as the fantastic and comic elements is constant. Music serves a didactic function, in the form of comment, or a decorative one, in the form of *intermedio*. It also serves as a guide through the development of the plot in certain fables by Nalješković and Marin Držić, who, at salient points, insert choral, solo or mimical passages like the *moresca*. Only rarely are instruments cited in courtly form, while the use of terms taken from Slavic folklore is common, even though in the reality it was certainly the consort that accompanied the music on the stage.

The lemma *intermedio* appears towards the end of the 16<sup>th</sup> century with Sasin's fables *Flora* and *Filide*, though there are madrigal scenes and choruses which served the same function much earlier. The normative importance of the *intermedio* is enhanced by the fact that until c. 1640, melodramas from Italian libretti use music with acting, regressing to the level of the earlier pastorals.

