

DOPRINOS NIKOLE BATUŠIĆA RAZVOJU NOVE PERCEPCIJE U SAGLEDAVANJU DRAMSKOG DJELA JAKETE PALMOTIĆA DIONORIĆA

U svojoj knjizi *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb 1978. Nikola Batušić je preko povijesnoteatrološke analize dubrovačke drame i melodrame 17. stoljeća napravio značajan pomak u percepcijskom i teatrološkom pristupu brojnim djelima i autorima navedenog perioda, a među njima i dramskom radu dubrovačkog diplomata, epičara i dramatičara Jakete Palmotića Dionorića (? – 1680).

U očima filološke recepcije djelo Jakete Palmotića Dionorića imalo je vrlo raznoliku književnu sudbinu, koja se kretala u rasponu od glorifikacije pa do minorizacije i obnovljene revalorizacije, od potpuno neutemeljenih opisa u kojima se njegovo djelo evidentno nije pročitalo, pa do pomaka prema sustavnijim analizama njegova najčešće epskog,¹ a u manjoj mjeri dramskog² stvaranja. Domaća književna historiografija pomalo je zapostavljala neoantičku tragediju i melodramu kao neautohton žanr i sadržaj, pa se možda zbog tog razloga dugi period nije niti upuštala u komparativne detaljnije relacije i odmake između antičkih izvora i domaćih ostvarenja. Tek u sustavnom radu Nikole Batušića na području proučavanja dubrovačke drame 17. stoljeća dolazi do uočavanja općih značajki, ali i pojedinih specifičnih karakteristika, kao i bitnih relacija domaćih dramskih ostvarenja s korištenjem mitoloških motiva prema domaćoj stvarnosti.

O Dionorićevoj tragediji *Didona*, koja je nastala na predlošku 4. pjevanja Vergilijeve *Eneide*, ponajviše spomena pronalazimo u raznim domaćim književnopovijesnim pregledima, a rijetki su autori koji su pritom nešto opširnije pisali o toj drami, izvedenoj u doba dubrovačkog cvata i moći 6. veljače 1646. od Družine Smetenijeh ispred dubrovačkog Kneževa dvora (*prid Dvorom*).

U najstarije kronološke izvore koji progovaraju o liku i književnom stvaranju Jakete Palmotića Dionorića ubrajamo rad dominikanskog kroničara Seraphinusa Maria Cerve (Serafina Crijevića), koji je u svom pregledu *Virri illustres* donio temeljne biobibliografske podatke u

¹ Misli se na rukopisni ep Jakete Palmotića Dionorića *Dubrovnik ponovljen*, nastao nakon 1667. tj. kao ep koji dokumentarno i književno-epski progovara o događajima vezanim za veliki dubrovački potres. Djelo je prvi tiskao dubrovački kanonik Stjepan Škurla u Dubrovniku, u nakladi Dragutina Pretnera, 1878.

² Palmotić Dionorićeva tragedija *Didone* izvedena je 1646. u Dubrovniku, a prvi ju je također tiskao Stjepan Škurla, u nakladi Pretnera, 1878. u knjizi *Dubrovnik ponovljen i Didone*.

kojem se naglašava Palmotićevo diplomatsko rodoljublje i sjajno pjesništvo (*poetae vernacula lingua clarissimo*).³ Pored Crijevića temeljne biobibliografske podatke o Palmotiću Dionoriću nalazimo u radu Sebastijana Slade /Dolci *Fasti litterarrio – ragusini sive virorum litteratorum, qui usque ad annum MDCCLXVI. In Ragusina claruerunt Ditione, prospectus alphabetico ordine exhibitus, et notis illustrus*, Mletci 1767, te izdanju Francesca M. Appendinija *Notizie storico-critiche sulle antichità storia e letteratura de' Ragusei*, II, objavljenom u Dubrovniku 1803.

U 19. stoljeću na Jaketu Palmotića Dionorića pozornost je obratio Ivan Kaznačić, a predstavio ga je kao *vještog pjesnika hrvatskih stihova* u svom talijanskom pregledu dubrovačkih književnika *Galleria di Ragusei illustri Ragusa*, 1841, poglavlje br. 1. *Giacomo Palmotta*. Napomenuo je da je njegov prethodnik Crijević imao saznanja i o drugim Dionorićevim pjesničkim sastavcima koji već u razdoblju 19. stoljeća *ili leže nepoznati ili su izgubljeni*. Kaznačić je najviše hvalio ep *Dubrovnik ponovljen* koji je *sam dovoljan da mu osigura časno mjesto među dubrovačkim pjesnicima*, a pored toga spominje i dramu *Didone* kvalificirajući je u talijanskom tekstu kao tragediju. Pored toga, unutar rukopisnog prijepisa *Dubrovnik ponovljen* koji je prema ranijem predlošku prepisao Antun Kaznačić⁴ nalazi se također biobibliografski tekst sa sljedećim naslovom. *Od života Jacoba Giona Palmottichia i pjesnim njegovijem Pridgovor Antuna Kaznačića Dubrovčanina* u kojem *Didonu* žanrovski određuje nazivom *plačna prikaza*. U ovom *Pridgovoru* autor je pohvalno istaknuo obilježje realističnoga dokumentarnog prikaza stvarnosti nakon velikoga dubrovačkog potresa 1667. u *Dubrovniku ponovljenom*, koji je *pjesan uredna, naslonjena ne na razmnivu pjesnika, negli na istinu zгода i vremena*.

Unutar svoje knjige *Historija dubrovačke drame*, Zagreb 1871. Armin Pavić prvi opširnije prikazuje dramski rad Jakete Palmotića Dionorića. Dionorićevu *Didonu* isprva navodi pod pogrešnim nazivom *Enej*, kao što je uostalom identično krivo zapisano i u Pavlovićevom prijepisu pohranjenom unutar Državnog arhiva Dubrovnik (Rkp. br. 16), a također i u jednom od prijepisa iz Arhiva Male braće (Rkp. 174), na kojem piše i pogrešno ime autora: *Enea / Spjevana po Gosparu Gjonu Palmotichju plemichju Dubrovackomu / koj bi josctera nadpisan / Didone*. Ipak, u nastavku Pavić navodi i treći rukopisni prijepis iz Arhiva Male braće br. 346 gdje imamo naziv *Didona trag. Jakete Giva Palmote Dionorića*. Uspoređujući Dionorića s Junijem Palmotiće, Pavić smatra da je Palmotiće Dionorić po kompoziciji, dikciji i metrici slabiji od Junija, ali to svoje mišljenje ničim ne obrazlaže. Dapače, imamo dojam da je Pavić ovu neutemeljenu kritiku Jakete Palmotića Dionorića uspostavio samo zato što je Junije Palmotiće napisao više djela nego Jaketa. Potom Pavić vrlo pojednostavljeno prepričava sadržaj *Didone* i samo dva puta pruža kratka vlastita zapažanja kako u petom činu 2. poglavlja oproštajni susret *Didone* i *Eneje* odstupa od Vergilijevog izvornika (Pavić kaže *iz Vergila slabo prenesen*), dok za zadnji prizor konstatira: *smrt Didone i Ane kako kod Vergilija*. (str. 176) Iz navedenoga uviđamo da su raniji povjesničari smatrali da mitološki predložak mora biti identičan izvorniku kao da je prijevod, a nisu uzeli u razmatranje je li dramsko djelo svojim odstupanjem ide prema originalnosti i nosi vlastite piščeve ideje. Nažalost, Pavić i u iznošenju sadržaja (u 1. prizoru 3. čina) stvara jednu pogrešku kad kaže: *pričinjena Didona govori Ani, neka joj da učiniti lomaču, da će na njoj činiti čara da se Eneja vrati*. (str. 176). Međutim u 1. sceni trećeg čina, *Didona* pruža

³ Crijevićev rukopis objavljen je u knjizi Seraphinus Maria Cerva, *Bibliotheca Ragusina* II-III, prvo izdanje priredio i uvod napisao Stjepan Krasić, JAZU, Zagreb 1980, (o radu Dionorića-Palmotića na str.167)

⁴ Rukopisni prijepis Antuna Kaznačića *Dubrovnik ponovljen, spjevan po Jacobu Givu Palmotti pjevaocu Slovin-skomu u Dubrovniku 1671. Razdjeljen u XX. Pjevanja*, pohranjeno unutar biblioteke Velimira Gaja 1873. u NSK-Zagreb, sign. R 3422.

sljedeće objašnjenje Ani: ona želi preko savjeta vilenice naći pomoć svojem očaju: ili će čaranjem pokušati vratiti Eneju, ili će paleći njegove predmete i postelju steći prijašnju slobodu, tj. prestat će ga voljeti. Ova nepotpuna odčitavanja teksta zapravo svjedoče kako se pojedini naši historiografi nisu trudili niti ispravno povezati nijanse i izmjene unutar dramske radnje. Iako je pojedine važne detalje sadržaja preskočio, najbolje zapažanje Pavić pruža u svom isticanju korske uloge: *Kor pjeva da je sretan brak samo kad se jednaki nađu, ali Enea je prema Didoni kao vjerolomac bez srama nejednak* (176). S ovim navodom Pavić je ipak zamijetio važnu ulogu kora, čiji glasovi u navedenom primjeru posvješćuje vječnu sentencu: nema sretne ljubavi tamo gdje ne vole oboje podjednako. Kratka i nedoživljena skica Dionorićeve *Didone* nije prava teatrološka analiza, već više Pavićeva propuštena šansa da uoči kako ispod plašta mitske priče i ukrasnog deklamiranja Dionorićeva tragedija sadrži jako mnogo aktualnih žalaca neuvijene zbilje koji su bili aktualizirani i na dubrovačku društvenu situaciju.

Od povijesnih pregleda nešto malo više pozornosti krajem 19. stoljeća Dionoriću posvećuje Đuro Šurmin u svojoj *Povijesti književnosti hrvatske i srpske*, Zagreb 1898. gdje na stranicama 97-98 prepričava jedan dio sadržaja *Dubrovnika ponovljenog*, te na kraju pruža vrlo općenit, više sociološki negoli književni zaključak o tom epu. O tragediji *Didone* nalazimo podatke iz kojih je razvidno da su se u tom razdoblju književna djela u velikoj mjeri promatrala kroz kaleidoskop prepričavanja opisanih tema, dok o žanrovskim, strukturalnim, semantičkim i stilskim obilježjima nema spomena: *Po Vergilijevoj Enejidi (pjev IV.) sastavio je dramu Dido (Eneja) u kojoj se dramatski prikazuje kako je Eneja ostavio Didonu, a ona se spalila na lomači*. Nedvojbeno, prva razdoblja književnopovijesnih istraživanja bila su pozitivistički usmjerena, i njima je navođenje sadržaja i povijesnog konteksta bilo primarni doseg.

Drugačija situacija u sagledavanju književnih realizacija Jaketa Palmotića Dionorića očituje se u književnopovijesnim pregledima 20. stoljeća.

U hrvatskoj filologiji s početka 20. stoljeća književni povjesničari su s pretjeranim kriticismom prilazili književnom obličju i sadržaju melodrama Junija Palmotića, uključujući u ovo područje pritom i njegove *sljedbenike*. Nije se obraćala pozornost značajkama žanra Palmotić Dionorićeve *Didone*, a pritom se nerijetko zaboravljala i temeljna sinestezijska uloga melodramatskog žanra. Španjolski teatrolog Stefano Arteaga još u 18. stoljeća naglašava u svom djelu *Le Rivoluzioni del teatro musicale, dalla origine fino al presente*, (nella Stamperia di Carlo Palese, Venezia 1785, sv. I, str. 1-2) oblikotvorne imperative sagledavanja sastavnica melodrame: *Un aggregato di poesia, di musica, di decorazione, e di pantomima, le quali, ma principalmente le tre prime, sono fra loro così strettamente unite, che non può considerarsene una senza considerarne le altre, ne comprendersi bene la natura del melodramma senza l'unione di tutte*. (spoj poezije, muzike, dekora i pantomime, koji, a prvenstveno prve tri stvari, jesu tako tijesno sjedinjene da se ne može razmotriti jedna, a da se ne razlože i ostale, niti se može dobro razumijevati priroda melodrame bez jedinstva svih). Međutim kod naših tadašnjih književnih povjesničara drama se promatrala jednako kao i proza, a povrhu svega nisu se uvažavale smjernice i karakteristike baroknoga književnog razdoblja, već se razdoblju prilazilo iz estetskih kriterija književne sadašnjosti, a ne iz uvažavanja i uživljavanja u književno razdoblje unutar kojeg je dramsko djelo nastajalo.

Branko Vodnik u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti (Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća)* knj. I, Zagreb 1913. na strani 302 samo navodi ep *Dubrovnika ponovljen* s jednom vrlo oskudnom bilješkom *povodeći se za Osmanom opjevao je potres i obnovu grada*, dok na strani 256 isključivo pruža poznati podatak: *Jakov Palmotić napisao je prema Vergilijevoj "Eneidi"*

tragediju *Didone* (1646.). Međutim kako nijedno od dramskih djela nakon Junija Palmotića Vodnik realno nije pročitao, tako je za čitav niz različitih dubrovačkih dramskih ostvarenja u drugoj polovici 17. i unutar 18. stoljeća Vodnik pružio nedopustivo generalno minoriziranje i nasilno trpanje u istu ladicu, ne posvećujući pritom nikakvu pozornost dramskim piscima manjeg opusa: *Ali kako već u Palmotića* (misli se na Junija, op. H. Mihanović) *vidimo mjesto poezije obično pripovijedanje, mjesto samoniklosti imitaciju, mjesto velikih ideja obično moralizovanje, mjesto velike pjesničke koncepcije samo stereotipnu shemu, to su ovi znaci propadanja dubrovačke drame izbijali još jače u njegovih imitatora, pa u drugoj polovici XVII. st. iznenada dubrovačka drama upravo iščezava.* (str. 256) Budući da ova neprimjerena Vodnikova tvrdnja dolazi upravo nakon navođenja Dionorićeve *Didone*, tako je i Dionorićevo djelo u kontekstu slijeda navedenog citata nepravedno omalovaženo. Zanimljivo je da se u Vodnikovom periodu književne historiografije s kritičnošću i izvjesnim negodovanjem promatralo moraliziranje unutar dramskog opusa dubrovačkog 17. stoljeća. Međutim, promatrano s današnje perspektive, uvidamo da kod Dionorića naziremo daleke začetke izravnog poticanja na određeno ponašanje koje je u 20. stoljeću potenciralo stvaralaštvo političkog kazališta. Takvu uvjeravajuću ili manipulativnu dimenziju možemo artikulirati terminima Greimasove semiotičke teorije: *recimo da se predstava ili bolje kazališna relacija, ne sastoji samo ili uglavnom od nametanja-znanja (dakle 'sterilnog' prenošenja informacija – značenja-poznavanja, nego i od nametanja-vjerovanja i od nametanja-djelovanja što nastoje u gledatelju redom izazvati morati / htjeti – vjerovati i morati / htjeti – činiti).*⁵

U Dionorićevoj *Didoni* moraliziranje i razlaganje vrijednosti sklada i reda unutar državnog upravljanja obilježilo je temelj autorove idejne koncepcije, te je uspostavljalo na razini kazališne relacije ključan suodnos prema gledateljstvu koje postaje autorov dramaturški objekt. Dionorić nije opjevao *Didonu* radi dobro poznate antičke tragične ljubavne priče, već je kroz nju imao cilj pokazati umijeće dobrog razumnog odabira koji će rezultirati prosperitetom državnog upravljanja. U *Didoni* je Palmotićevo Dionorić kao mladi dubrovački vlastelin pokazao ne samo oštromnu karakterizaciju individualnih ljudskih likova (glavnih likova vladara i njihovih diplomatskih savjetnika) i kora kao predstavnika narodne mase, već je preko dramskog djela uspješno položio i vlastiti ispit kao diplomat koji zna donijeti mudru i najisplativiju odluku za korist državne hijerarhije u čijoj je bio službi.

Pišući iz pozicija modernističkih poimanja inovativnog stvaranja, bez razumijevanja barokne stilske formacije koja je uvjetovala način umjetničkog oblikovanja u 17. stoljeću, s nerazumijevanjem prema Dionorićevom pisanju, nastupio je i Mihovil Kombol u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti do preporoda*, Zagreb 1945. Kombolova kritika prvenstveno potječe iz pomanjkanja njegovog strpljenja, gotovo bismo rekli osobnog nezadovoljstva da nakon Gundulića i Đurđevića mora i nadalje čitati epsko pjesništvo, a njegov kritički modernistički senzibilitet žudio je za bliskijom formom romana. Stoga je na strani 254 Kombol jadikovao i pokazao potpuno nerazumijevanje odlika žanra i povijesne situacije u kojoj je Dionorićevo djelo o dubrovačkom potresu nastalo: *...veliko je naše žaljenje što su hrvatski književnici onoga doba zanemarivali prozu i što je Palmotićevo mjesto zanimljivog putopisnog djela ostavio nezanimljivu epopeju, ni obvezatni pakao koji buni Turke protiv Dubrovčana, ni nebo, koje na zagovor sv. Vlaha pomaže Dubrovčanima, nisu mogli od fotografije načiniti djelo fantazije...* Kombolov

⁵ A. J. Greimas, J. Courtes, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, (Pariz 1979. 1. izd., Firenca 1986. tal. izd.) str. 206-208 prema 1. izdanju.

sud o *Didoni* ispravno je postavio naglasak na interferenciju žanrova određujući je kao tragediju koja je *sa svojim pjevanjem i baletnom igrom i po čitavom svojem sastavu melodramatskog značaja* (str. 252), ali uvrstivši je u poglavlje pod nazivom *Na utrtim stazama* nije u njoj pokušao pronaći ikakvu poetsku koncepciju, već ju je hladnokrvno ubacio u ladicu epigonstva: *Ni bolja ni gora od tolikih drugih komada tadašnjeg dubrovačkog repertoara....* (252). Velika imena dubrovačkog baroka kao što su Gundulić, Palmotić, Đurđević, Bunić-Vučić nedvojbeno su u povijesnom pregledu, prepunom opsežne, a nerijetko i nepročitane građe, zasjenila autore (među njima i Dionorića) koji nisu realizirali veći opus. Ipak, dugo vremena je trebalo proći dok su i manji autori sa svojim specifičnostima privukli pozornost filoloških interpretacija koje zaslužuju.

Zbog tih domaćih olako izrečenih ocjena koje nisu pružale šansu autorima malog opusa da budu pozornije proučeni i književno saslušani, s jednakom nehajnošću svoje su sudove kopirali i strani slavisti. U pregledu Artura Cronie *Storia della letteratura serbocroata*, Milano 1956. vidljivo je iz pogrešnih procjena o prenatlaženom udjelu pjevanja i baleta da Cronia nije pomno pročitao Dionorićevu *Didonu*, već ju je promatrao kao epigonsku imitaciju dramaturgije Junija Palmotića: *In tempi ancor felici egli volle una Didone, che vorrebbe essere tragedia, ma che con vacuità di stilizzazione drammatica e con sovrabbondanza di motivi coreografici e melici – che diremmo “palmottiani” – si dissolve in melodramma.* (U vremenima još sretnim htio je *palmotićevati* i iz Vergilijeve *Eneide* napisati ili izvući jednu *Didonu*, koja bi htjela biti tragedija, ali ispraznošću dramske stilizacije i preobiljem koreografskih i melodijskih motiva – mogli bi reći *palmotićevskih*, raspršila se u melodramu. Str. 94). Otkuda je Cronia izvukao obilje baletnih motiva, ostaje potpuna enigma, budući da djelo samo na jednom mjestu u prvom činu posjeduje *tanac kojeg vode dvorkinje*, dok se pjevanje kora pojavljuje u 1. činu kao oda ljubavi i u zadnjem činu kao naricaljka nad smrću kraljice. Iz tih podataka uočljivo je da dramski tekst preteže nad glazbom, a posebice nad plesom, pa moramo zaključiti da Cronia Dionorićevo djelo nije imao u rukama. Cronijin zaključak zapravo je adaptiran prema zadnjoj Kombolovoj rečenici o Dionorićevoj *Didoni*, a koja glasi: *Ta je drama po svome završetku tragedija, jer se poslije neizbježivih zlosutnih snova svršava smrću ostavljene Didone, ali je inače i ona sa svojim pjevanjem i baletnom igrom i po čitavom svojem sastavu melodramskog značaja.* (Kombol, *ibid.* str. 252). Danas bismo ovu Kombolovu odrednicu mogli nadopuniti i korigirati: Dionorićeva *Didone* predstavlja žanrovsko hibridno djelo u kojem glavni akcent autor stavlja na trissinovsko,⁶ ali i aristotelovsko strukturiranje tragedije i na uvjerljivo višeslojno promatranje karaktera protagonista, a pritom u djelo unosi tek elemente melodrame (glazbenih prizora) koji nipošto ne prevladavaju nad temeljnim razvojem scenskog zbivanja.

Na tragu Cronijinih zaključaka koji su opus manjih dubrovačkih pisaca ili dramatičara promatrali u sklopu epigonskog slijeđenja ili prevođenja talijanskih ranonovovjekovnih tragičara, nalazi se i rad talijanske slavistice Jolande Marchiori *Riflessi del Dolce nella ‘Didone’ di G.D.Palmotta (Palmotić)*.⁷ U tom radu autorica je željela dokazati da se Dionorić u stvaranju svoje tragedije oslonio na predložak tragedije *Didone* koju je 1547. objavio Lodovico Dolce, a 1560. je pretiskana kod Gabriela Golita. Marchiori tvrdi: *Dal punto di vista dell’ originalità.*

⁶ Herojsko i rodoljubno usmjerenje Dionorićeve *Didone* imalo je pored dubrovačke tradicije svoj uzor i u djelima talijanskog dramatičara Gian Giorgia Trissina (1478-1550), u njegovoj tragediji *Sofonisbe*, 1515. i epskom rodoljubnom spjevu *Italia liberata da’Goti*.

⁷ Jolanda Marchiori, *Riflessi del Dolce nella ‘Didone’ di G.D.Palmotta (J. D. Palmotić)*, *Studi in onore di A. Cronia*, Università di Padova, Centro di studi sull’ Europa Orientale, Padova 1967, str. 295-314.

Visto che non esiste nella tragedia croata né un verso tradotto direttamente dal IV libro dell' Eneide, né altro passo della stesa che non sia stato prima rielaborato anche nella tragedia del Veneziano, e provato inoltre con esempi che dove cesano i contatti tra il Dolce e Vergilio, li cessano pure quelli tra il Palmotta e Vergilio, possiamo infine dire che il ripetersi di dette coincidenze non possono essere assolutamente fortuite. str. 313. (S gledišta originalnosti: s obzirom da u hrvatskoj tragediji ne postoji niti jedan vers izravno preveden iz 4. knjige *Eneide*, ni neki drugi postupak koji prije nije elaboriran u venecijanskoj tragediji, a potkrijepljeno je osim toga primjerima da tamo gdje posustaju kontakti između Dolcea i Vergilija, tamo isto tako posustaju između Palmotića i Vergilija, te na kraju možemo kazati da ponavljanje izrečenih ko incidenција ne može biti potpuno slučajno.) U vezi navedene tvrdnje moramo kritički reći da i jedan i drugi autor na više mjesta odstupaju od svih epskih detalja *Eneide*, ali tamo gdje se poklapaju, ta sličnost nije vezana uz relaciju Dolce / Palmotić, već uz pojedina nezaobilazna određenja *Eneide*, kao npr. jedan i drugi autor spominju božanska imena Jupitera, Proserpine i Plutona, ali bogovi predstavljaju važne zaštitnike grada Kartage te je logično da te temeljne podatke i jedan i drugi autor identično iznose. Međutim za Jolandu Malchiori ta imena su indikativni pokazatelji plagijata (*spia indicativa del plagio*).

Neosporno je da je Dolce bio vrlo zastupljen u dubrovačkim bibliotekama;⁸ pored toga poznato je da je u izdanju *Il secondo volume delle Rime* objavio 27 soneta Dinka Ranjine, da je Marin Držić imao njegov predložak *Hekube*, te da je Dolce u svojim komedijama uveo Dubrovnik kao mjesto dramskog zbivanja.⁹

Međutim, usprkos pojedinim traduktološkim podudarnostima i posve realnoj opciji prema kojoj je Palmotić Dionorić mogao poznavati Dolceovu *Didone*, ove dvije tragedije priličito se razlikuju: po broju likova (kod Dolcea nalazimo 4 glavna protagonista i kor Kartažanki, kod Dionorića je puno veći broj sporednih likova, ali i drugačija uloga korova), po kompoziciji (Dolce ima 4 čina i prolog, a Dionorić aristotelovska 3 čina i prolog), po mjestu različitog ulaska u dramsku radnju u odnosu na Vergilijev ep, te po većem odstupanju Dionorićeva djela od Vergilijeva epa. Međutim ova dva djela se najviše razlikuju po temeljnoj značenjskoj koncepciji, u sloju Dionorićeve idejne poruke vezane za prikaz razumnog, skladnog, poštivnog vladanja državom i narodom, koje izmiče riziku afektivnih odluka i vladarskih promašaja, što se aluzivno odnosi na sklad Dubrovačke Republike, a što se kod Dolcea ne nalazi, te se talijansko djelo više oslanja na antički sukob osjećaja i dužnosti. Iako obojica autora u *Didoni* zagovaraju humanistički ideal razumski uravnotežene osobnosti, kod Dolcea se on više očituje u poštivanju antičke misije koju bogovi dodjeljuju pojedincu, dok u posttridentinskom Dionorićevom promišljanje poruke s neba i predskazujući snovi služe samo kao poluge za buđenje savjesti koja će inicirati djelovanje protagonista. Ujedno Dionorićevi protagonisti nisu manje živi, kako to tvrdi Marchiori, nego su oni drugačije postavljeni – da budu modeli ili prototipovi afektivnog, žestokog (Didoninog) i razumnog, opreznog (Enejinog) načina upravljanja državom. Dionorić je zbog svoje poruke svjesno napravio veća odstupanja od Vergilija negoli Dolce, a Jolanda Marchiori to smatra njegovom manom u odnosu na talijanskog autora te prednost daje koncepciji venecijanske *Didone*: *E qui le figure sono più vive, più drammatiche, agiscono con maggiore dinamicità, con una più pronunciata vivacità espressiva. La Didone del Dolce è più lunga,*

⁸ Vidi o tome rad K. Jirečka, *Beiträge zur ragusanischen Literatur Geschichte, Archiv für slavische Philologie*, XXI, 1899, str. 435-512.

⁹ Opširnije o povezanosti Dolcea uz Dubrovčane i Dubrovnik u knjizi Mate Zorića *Književna prožimanja hrvatsko-talijanska*, Split 1992, str. 111-124 (rad *Ludovico Dolce, Dubrovnik i Dubrovčani*).

più ampia, più tradizionale nei vari e frequenti richiami mitologici, è insomma più elaborata. (str. 299). (I ovdje su te figure življe, dramatičnije, reagiraju s više dinamike, s još više ekspresivnosti. Dolceova *Didone* je duža, šira, tradicionalnija u različitim i čestim prizivima na mitologiju i ujedno je razrađenija). Zanimarivanjem čitavog niza fabularnih, kompozicijskih i idejnodramaturških razlika između navedenih djela Jolanda Marchiori nije uspjela potvrditi neposrednu vezu između Dolceove i Dionorićeve *Didone*, što su ustanovili i drugi kroatistički filolozi i teatrolozi.¹⁰

Pozivajući se na rad Jolande Marchiori, njenu komparaciju između Dolcea i Dionorića odmah je bez osobne provjere bezrezervno preuzela i beogradska slavistica Svetlana Stipčević: *Rezultati novijih istraživanja, pak pokazuju da je dubrovačka Didona "derivazione" Dolčijeve istoimene tragedije i da se Palmotić oslanja na Vergilija samo na onim mestima gde to čini i Dolče to jest posredstvom italijanskog predloška, unoseći, u celini gledano, i znatni, lični doprinos u prenošenju Dolčijevog teksta na naš jezik.*¹¹ Međutim u daljnjem nastavku rada nigdje se ne navodi što Svetlana Stipčević podrazumijeva pod ličnim doprinosom Palmotić Dionorića i kakve su to osobne izmjene koje se razlikuju od Dolceove drame.

Jedan od vodećih povjesničara starije hrvatske, posebice dubrovačke književnosti Rafo Bogišić usredotočio se na filološku analizu i društveno značenje Dionorićeva *Dubrovnika ponovljenog* i svojim je radom istaknuo važnost književnog rada Jaketa Palmotića Dionorića.¹² Međutim, Dionorićevim dramskim djelom nije se bavio.

Pravu revalorizaciju Palmotić-Dionorićeva dramskog rada izvršio je tek krajem 70-tih godina 20. stoljeća vodeći hrvatski kazališni povjesničar i teatrolog Nikola Batušić u *Povijesti hrvatskog kazališta*, Zagreb 1978. gdje je prišao *Didoni* kao poticajnom predlošku za razvoj baroknog meraviljoznog kazališta: *Cijeli hrvatski barokni kazališni izraz bijaše uglavnom ponikao na djelima mladog Gundulića, zatim njegovoj Dubravci, nizu Palmotićevih melodrama, te bujnim scenskim ostvarenjima Jaketa Palmotića Dionorića i Vice Pucića Soltana* (str. 96). Nakon dugog zanemarivanja žanrovskih karakteristika Batušić u svojoj knjizi *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb 1978. napokon prilazi Dionorićevom djelu iz uživljavanja u kontekst baroknog teatra i žanrovskih odrednica navedenog doba. Danas je takav pristup koji izvire iz zakonitosti stilskeg razdoblja preporučljiv ne samo u povijesti teatrologije, već on postaje reproduktivni zakon u području glazbe, gdje se na temelju povijesno muzikoloških podataka i otkrića glazba nastoji rekonstruirati prema periodu (u našem primjeru baroknom) iz kojega potječe. Jedan od vodećih stručnjaka za interpretiranje barokne glazbe Mario Penzar će naglasiti kako se *kao najznačajniji korak u približavanju interpreta duhu baroknih skladbi pokazuje osvješćivanje povijesne sociološke, teološke i kulturološke slike vremena koje je u duhu od nas dalje nego što mislimo. Estetika glazbe uvijek je istovjetna estetici duha vremena i društva u kojem nastaje.*¹³ U svom radu *Elementi scenske fantastike u dubrovačkoj drami 17. st.*¹⁴

¹⁰ Paralelu Jolande Marchiori osporio je Leo Rafolt u svojoj knjizi *Melpomenine maske (fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju)*. Disput, Zagreb 2007.

¹¹ Svetlana Stipčević, *Knjige Lodovika Dolčea u starom Dubrovniku u Italijanski izvori dubrovačkih melodrama*, Beograd 1994, str. 153-154.

¹² Rafo Bogišić, *Jaketa Palmotić Dionorić*. U: knjizi *Zbornik stihova 17. stoljeća*, PSHK, knj. 10, Matica hrvatska, Zagreb 1967, str. 149-169.

¹³ Citirano prema radu Marija Penzara, *Opus Gabriella Pulitija u svjetlu povijesno osviještenih izvedbi u Zborniku radova međunarodnog znanstvenog skupa Istra u umjetnosti i znanstvenim disciplinama od 15. do 17. stoljeća*. Gl. urednica: Hrvojka Mihanović-Salopek. Udruga Prosoli – Sveta glazba, Zagreb 2005, str. 51.

¹⁴ Nikola Batušić, *Elementi scenske fantastike u dubrovačkoj drami 17. st.* U: *Narav od fortune (Studije o starohrvatskoj drami i kazalištu)*, Matica hrvatska, Zagreb 1991, str. 157-180.

Nikola Batušić će po prvi put istaknuti baroknu scensku inovativnost dubrovačkih baroknih dramskih djela i visoko je valorizirati u odnosu na europski kontekst: *No već je i prije Alčine Jaketa Palmotić Dionorić u Didoni koju 1646. izvode Smeteni, postupio posve u stilu razvijene scenske meraviglie, a u nekim tehničkim pogledima izrazito inovatorski. Njegova se drama zbiva u zatvorenom prostoru, očito u vladarskoj dvorani gdje Enea sjedi na prijestolju koje, međutim, postaje gledateljima vidljivo tek kada se 'prizori uz pjesni otvaraju i zatvaraju'. Riječ je, dakako, o indikaciji za uporabu stražnjega prospekta, tipičnoga baroknog iluzionističkoga scenografskog detalja. No posvemašnje Dionorićevo priklanjanje baroknoj scenskoj fantastici uočljivo je iz indikacije u prologu, kada je Merkurio 'doletio zgar s nebesa mjesta u ova'. Taj 'silazak' iz imaginarnog nadstroplja na pozornicu još ne znači možda i doslovnu primjenu tzv. 'letećega stroja' (njemačka barokna kazališna terminologija rabi za ovakve domišljaje termin *die Fligmaschine*), ali dokazuje svjesno priklanjanje najsuvremenijim inscenatorskim modelima. (Povijest hrv. kazališta, str. 114, isto i u *Narav od Fortune*, str. 169). Upravo pomno analizirajući scenska rješenja dubrovačkih baroknih dramatičara, posebice njihove didaskalije, Nikola Batušić je ustanovio da su se oni oslanjali na tada inovativni scenografski priručnik Niccolò Sabbatinija *Pratica di fabricar scene e Machine ne' Teatri*, objavljen u dva sveska u Ravenni 1637/1638. Komparacijom između hrvatskih baroknih rukopisa Dionorićeva rođaka Junija Palmotića i Sabbatinijevih rješenja za kulise i inkorporiranje tehničkih pomagala za bogate i čudesne preobrazbe scene, Batušić je uočio niz podudarnosti te je zaključio da je Palmotić očito pod utjecajem baroknih, scenografsko-tehničkih priručnika, a i onodobne mode revno pokušao presaditi u hrvatsko glumište obilje fantastičnih prizora i barokni scenski spektakl.¹⁵ Poznavanje baroknih scenografskih priručnika vidljivo je i kod Jakete Palmotića Dionorića, pa možemo uspostaviti sljedeću podudarnost: sprava valjka iz Sabbatinijeva priručnika koja je imala svrhu pravljenja valova na pozornici u prizoru *scene maritime*, mogla je biti korištena i u Dionorićevoj *Didoni* u 3. sceni trećeg čina kad razbješnjeli Kartaginezi bacaju kamenje zidina Kartage za Enejinim lađama koje odmiču prema pučini.*

Uočavajući u hrvatskom baroknom kazalištu bogatu, dojmljivu primjenu scenske tehnike koja je podigla manirističku začudnost do stupnja očudujuće fantastike, Batušić po prvi put ističe jedno dotad zanemareno svojstvo baroknoga kazališnog izraza sljedećim zapažanjem: *barokno kazalište je učinilo pozornicu onim mjestom koje je moglo reproducirati svijet u slikama*.¹⁶ Navedenim zapažanjem Batušić je naglasio emblematsko svojstvo baroknog kazališta, te se odgonetanje značenja emblematskog prikaza simbolično vizualiziranog u baroknoj epici, pjesništvu, pa i crkvenoj himnodiji protegnulo i na područje proučavanja kazališnih baroknih obilježja.

Iz cjelokupnog presjeka sagledavanja dramske umjetnosti Jakete Palmotića Dionorića vidimo da je njegova tragedija *Didone* sagledavana kod starijih hrvatskih filologa samo kao tekst, s naglašavanjem zapleta osnovnog sadržaja, a bez povezanosti sa scenskim određenjem djela (Pavić, Vodnik), ili je kao kod Artura Cronie neutemeljeno prenatraglašena uloga glazbe i baleta, a tekst nije pročitao u cjelini. Upravo u analizi dubrovačkih kazališnih djela 17. stoljeća Nikola Batušić je napravio pomak prema teatrološkom pristupu i izvršio sagledavanje dramskog teksta u suglasju sa svim ostalim čimbenicima dramske izvedbe, u kojoj su dijalozi upotpunjeni baroknom scenografijom, kostimografijom, glazbom, plesom i mogućnostima tehničkih pomagala, te je na temelju međusobnog suodnosa svih tih komponenata uspostavio i pre-

¹⁵ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb 1978, str. 114.

¹⁶ Nikola Batušić, *Elementi scenske fantastike u dubrovačkoj drami 17. stoljeća*. Ibid. str. 169.

ciznu klasifikaciju vodećeg žanra hrvatskoga baroknog kazališta: *Hrvatski će kazališni izraz, posebice onaj dubrovački, već u ranom XVII. st. vrlo brzo osjetiti potrebu za glazbenom sastavnicom kazališno-prikazivačkog čina, pa ako možda i neće biti pravih izvornih opera (premda će se ubrzo prevoditi libreta za Monteverdijeva ili Rinuccinijeva glazbeno-scenska djela), on će potaknuti bujni procvat tzv. «melodrame» – osebujnoga baroknog dramsko-scenskog djela, u kojemu će glazba postupno preuzimati sve značajniju dramaturgijsku ulogu kao dominantno sredstvo glumčevoga i pjevačevog scenskog izraza.*¹⁷

Međutim, u usporedbi s Italijom i Francuskom, Batušić će naglasiti nedostatak sačuvanih glazbenih partitura unutar rukopisnih prijevika hrvatskih baroknih dramskih djela, koje znatno otežavaju autentičnu izvedbenu rekonstrukciju navedenih djela, ali i njihovu preciznu klasifikaciju: *Ipak će kadikad, posebice prema sredini stoljeća, biti posve nemoguće i u hrvatskom glumištu razlikovati – prema današnjim poimanjima – melodramu od opere. Tako pretpostavljamo da su neke Palmotićeve melodrame bile gotovo u cijelosti pjevane i praćene glazbom, bijahu, dakle, u pravom smislu opere, jedino što danas nemamo partitura po kojima bismo mogli ustanoviti obilježja njihove muzičke podloge.*¹⁸

Pored navedenih karakteristika Batušić je pridonio rasvjetljavanju specifičnosti dubrovačkih baroknih kazališnih djela uočavanjem korištenja mitoloških ili pastoralnih predložaka za naglašavanje i određenih političkih, svjetonazornih crta naših autora, koje su oni primjenjivali na povijesno-političke uvjete našeg podneblja i prostora. Pišući o Gundulićevoj *Dubravci* Batušić je istaknuo kako se u njoj iskazala *autorova politička namisao djela, jer je u njoj sve podređeno potcrtanom slavljenju slobode.*¹⁹ Ovu važnu karakteristiku dubrovačkih dramatičara, pronašla sam i u Dionorić Palmotićevoj *Didoni*, u kojoj preko lika Eneje autor pruža apologiju umijeća vladanja utemeljenog na prevlasti razuma, pa i potrebi određene vlastite žrtve radi promicanja ideala zajednice i produženja vlastite dinastije. Ideja slavljenja slobodnog i skladnog vladanja ujedno slavi i ideale Dubrovačke Republike, što posebice dolazi do izražaja u zadnjoj korskoj sceni 1. čina:

KOR:

*Gradovi su svi čestiti
kijeh vladaju znane glave,
ke nastoje sved činiti
s dobrijem srcem sude prave.
U njim srećni puk uživa
onu sreću svukoliku,
koja svjetla nekad siva
u staromu zlatnom viku.
U njim mirni sklad porađa
čestit život svijem građani
i njihove misli ugada
u jedinstvu čijm ih hrani.
Čestiti su sasma dosti
srećni puci i narodi,*

¹⁷ N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Ibid. str. 92-93.

¹⁸ N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Ibid. str. 93.

¹⁹ N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Ibid. str. 102.

*gdi kralj vrijedan svôm kreposti
 zapovjeda i gospodi.
 Za vladaoca i za kralja
 hitrina se mnoga hoće,
 da na pamet sveđer stavlja
 puke mirno vladat ko će.
 I protivne ko se česti
 hitro bježe i varaju
 er gosposke bistre svijesti
 protivam se spoznavaju.*

Do koje mjere je idealizacija sklada i reda duboko primijenjena u Palmotić Dionorićevoj *Didoni*, uočila sam nakon kompozicijske i versifikacijske analize djela. Promotrimo li cjelovitu kompozicijsku strukturu Dionorićeve tragedije *Didone* u kojoj se tekst nadopunja glazbenim dijelovima po uzoru na melodramu, uvidamo da djelo slijedi neoklasicistički koncept raspoređenosti, pa i simetričnosti: obuhvaća tri aristotelovska čina od kojih svaki sadrži po pet scena ili prizora podjednake dužine. Gotovo svaki dijalog, pa čak i statički dio korskog teksta koji služi pjevačkoj namjeni, ima svoju važnu kompozicijsku ulogu, simetričko oblikovanje i simboličko značenje. Kao primjer promotrimo ravnomjerni raspored glazbenih korova: u 1. prizoru prvog čina glazba s peteračkim stihovima *Slatka ljubavi, objavi objavi* predstavlja Didonino žensko načelo – trijumf hedonističke strasti i ljubavnih emocija, dok završni prizor trećeg čina sadrži žalobno pjevanje *Proplačite, procvilite* kojim se simbolično označava poraz kartaške kraljice pred Enejinim načelom razuma, ali i prevlast grubog realiteta nad ljudskim emocijama.

Ideja o potrebi skladnog reda u svrsi upravljanja društvenom zajednicom prisutna je ne samo u značenju drame, već i u strukturiranju metričkih elemenata unutar drame. Sam odabir metričkih struktura, ali i njihov međusobni raspored ujedinjeni podržavaju imperativ skladne uredenosti. Kao što je Pavao Pavličić²⁰ uočio da su pojedini metrički elementi u melodramama Junija Palmotića ujedno i nositelji pojedinih semantičkih oznaka, istovjetno obilježje s još većom dosljednošću provođenja pokazuje i Dionorićev ustroj metričkih rješenja.

Kao temeljni i najučestaliji metrički izbor oblikovanja Dionorić koristi osmeračke katrene s uporabom ukrštene rime, dok se kao drugi najučestaliji metrički oblik koristi tradicionalni stih dubrovačke renesanse – dvostrukorimovani dvanaesterac. Tekst koji je usporedno i nosilac ornamentalne tj. pjevačke izvedbe strukturiran je u peteračkim oktavama s paralelnom rimom (aa-bbccdd), što je kod Dionorića razvidno u primjeru uvodne himne slavljenja ljubavi *Slatka ljubavi* – koju pjeva kor. Odmak od uobičajenog stiha osmeračkog katrena zapravo je odstupanje od nulte razine deklamiranja, a vezano je uz motiv glazbenog podcrtavanja stanja u radnji. Pri cjelovitom pogledu na kompoziciju djela možemo uočiti da su korska odstupanja od nulte metričke kategorije provedena ravnomjerno i simetrično: na početku, u sredini i na završetku drame.

Ako usporedimo mjesta u drami gdje autor umjesto najučestalijih osmeračkih katrena koristi dvostrukorimovani dvanaesterac, uvidamo da se taj odabir nipošto ne odvija slučajno, već je metrička organiziranost stiha u povezanosti sa semantičkom obilježenošću teksta. U onim prizorima gdje likovi reagiraju pod utjecajem svojih emocija ili provode akciju bitnu za pokretanje fabule upotrebljava se najčešća metrička struktura elastičnog i pokretljivog osmeračkog

²⁰ Pavao Pavličić, *O semantičkoj vrijednosti metričkih elemenata u Palmotićevim melodramama*. U: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Split 1974, str. 165-183.

katrena. Međutim u onim prizorima gdje aktanti nastoje s racionalne strane pružiti savjet, dija-loški prodiskutirati sukob i pronaći razumno rješenje za daljnje djelovanje koristi se dugački, dostojanstveni, smireni i skladni stih dubrovačke pjesničke tradicije – dvostrukorimovani dva-naesterac. Ovaj versifikacijski odabir ujedno je i apoteoza skladnom poštivanju reda i funkcioniranju Dubrovačke Republike.

Nakon Nikole Batušića njemački slavist Wilfried Potthoff je otvorio jedan novi pristup i prema ostalim hrvatskim dramskim ostvarenjima 17. stoljeća osobito razlažući iz povijesno-teoretskog aspekta barokne melodrame Jaketinog rođaka Junija Palmotića, naglašavajući pritom uspjele komponente baroknih i klasicističkih elemenata koji predstavljaju kriterije za valorizaciju tih djela, a što je značilo da tim djelima treba pristupati slijedeći poetičko-estetske norme vremena u kojem ta djela nastaju i čije poetološke kriterije slijede. (*Dubrovnik Dramatiker des 17. Jahrhunderts*).²¹ Na tragu tog pristupa i polazeći od baroknih značajki 17. stoljeća Johannes Holthusen se kritički odnosi prema Kombolovoj prosudbi Dionorićeva rada, posebice prema neprihvatanju epskog žanra u prikazu dubrovačkog potresa.²² Holthusenove opaske su, poput Potthoffovih, zapravo naglasile kako se baroknim djelom ne može ispravno baviti filolog koji nema senzibilitet, ili dapače osjeća i animozitet prema baroknoj stilskoj formaciji i njenim žanrovskim, ustaljeno verificiranim modelima.

U devedesetim godinama raste interes uglednih filologa sa zadarskog i zagrebačkog Filozofskog fakulteta za djelo Jaketa Palmotića Dionorića, ali su se te modernije, znanstveno utemeljene filološke raščlambe usredotočile prvenstveno na ep *Dubrovnik ponovljen*. Ipak, te su rasprave pružile ogroman doprinos uočavanju osobitosti dubrovačke barokne književnosti. Franjo Švelec će napraviti zanimljivu usporedbu između Gundulićeva *Osmana* i *Dubrovnika ponovljenog* unutar koje će ustanoviti da je kod Palmotića više fikcionalnih, pa i nadnaravnih zgoda, a da se unatoč svemu tome Palmotićevo svijet više nego u Gundulića naslanja na zbiljska događanja.²³

Dunja Fališevac će u svojem proučavanju hrvatske barokne epike pružiti revalorizaciju razvojne žanrovske uloge Palmotićevo Dionorićevog epa.²⁴

Slično razmišljanje koje stavlja težište na modifikaciju epskog žanra iznosi Pavao Pavličić: *Slučaj Jaketa Palmotića Dionorića, napokon, pokazuje svu složenost situacije u hrvatskoj književnosti XVII. stoljeća. To je literatura s jakom i oštro profiliranom tradicijom, ali i literatura koja ima potrebu da odgovori na izazove svoga vremena.*²⁵

Od sva tri navedena autora jedino se Pavao Pavličić bavio i piščevim dramskim djelom, te je unutar biobibliografskog članka *Jaketa Palmotićevo Dionorić u Leksikonu hrvatskih pisaca*²⁶ žanrovski odredio i autorovu *Didone: Drama Didone tročinska je tragedija napisana na način tada vladajuće melodrame. Uprizoreno je tu četvrto pjevanje Vergilijeve Eneide i to po ukusu onoga vremena s osloncem na Gundulića i Junija Palmotića. Drama je sva u stihovima, pri čemu*

²¹ Wilfried Potthoff, *Dubrovnik Dramatiker des 17. Jahrhunderts*, sv. 1-2, Wilhelm Schmitz Verlag, Giessen 1975.

²² Johannes Holthusen, *Einleitung u Jaketa Palmotićevo Dionorić: Dubrovnik ponovljen*. München 1974. Isto u *Dubrovnik ponovljen*. "Dometi", XVI, 1/2/3, Rijeka 1983, str. 87-96.

²³ Franjo Švelec, *Dubrovnik ponovljen Jaketa Palmotićevo Dionorića prema Osmanu Ivana Gundulića*. "Forum", knj. 60, 29 (1990) br. 7-8, str. 183-199.

²⁴ Dunja Fališevac, *Kaliopin vrt*. Književni krug, Split str. 135, 172-173.

²⁵ Pavao Pavličić, *Barokni stih u Dubrovniku*. Dubrovnik 1995, str. 116.

²⁶ *Leksikon hrvatskih pisaca*. Ured. Krešimir Nemec, Dunja Fališevac, Darko Novaković. Školska knjiga, Zagreb 2000, str. 549.

se smjenjuju osmerci i dvanaesterci, uz mogućnost da se bar neki dijelovi i uglazbe. (str. 549).

I dok je analiza i valorizacija *Dubrovnika ponovljenog* zadobila više pozornosti, naklonosti i lucidnih zapažanja u pregledu Slobodana Prospera Novaka *Povijest hrvatske književnosti III*,²⁷ za Dionorićevu *Didone* kao da je ponestalo volje za čitanjem te se o njoj govori usputno kao o drami *slabo povezanih i dosadnih stihova u kojima se ljubavnici nadugo opraštaju*, a izveli su je *mladi glumci 1646. na nekoj otvorenoj sceni u gradu*. (ibid. str. 437). Međutim čim pridemo analizi *Didone* uviđamo da su njezini stihovi logično-uzročno, a i oblikotvorno-kompozicijski vrlo promišljeno povezani, a ljubavnici se u odnosu na cjelinu tragedije uopće ne opraštaju, već se u 5. prizoru 2. čina u tri naizmjenična iskazivanja vlastitih stavova ili mimoilaze ili sukobljavaju. Suvremenim rječnikom danas bi rekli: potpuni raspad komunikacijskog kanala između likova. Upravo u tim naizmjenično iskazanim stavovima dolazi do izražaja potpuna oprečnost protagonista: Didona iz perspektive nevoljene žene govori riječi pune očaja i predbacivanja, ali i osjećajne molbe u kojoj prikazuje svoju ugroženost i posljednji put pokušava vratiti Eneju izražavanjem želje za zajedničkim djetetom, kao vrhuncem ženskog povjerenja. Nasuprot tome, Eneja više uopće ne razumije jezik emocija, jer su za njega privlačnije dominantne vladarske i domoljubne dužnosti. Didonina želja za zajedničkim djetetom u njemu budi oprečna razmišljanja koja daju prioritet sinu iz prvog braka kao nasljedniku njegova prijestolja. Lik Eneje koristi jezik razuma, opravdava se poput advokata ili diplomata, isprva s vješto poredanim argumentima i naposljetku – nadnaravnim predznacima (voljom bogova). Na kraju prizora, kad ga razbješnjela Didona napušta, Eneja osjeća sažaljenje prema njoj i nekakav nelaгодni osjećaj brige da joj se nešto zlo ne dogodi, ali pritom nipošto ne odustaje od svoje pozicije i provođenja svoje volje. Ako detaljno pročitamo Dionorićeve stihove, uviđamo da autor nije bio niti površan, niti dosadan u predstavljanju svojih likova, već se nastojao uživjeti u njihove oprečne psihološke pozicije, a vjerojatno mu je to dobro uspijevalo jer je i sam osobno mogao doživjeti primjere sličnih *didoneskih* scena pri čestim diplomatskim izbjavanjima iz kuće.

Govoreći o idejnom sistemu tretiranja dramskih ljubavnih korelacija unutar dubrovačkih i talijanskih tragikomedija Zoran Kravar se u svojoj knjizi *Das Barock in der literatur Dubrovniks und Dalmatiens* dotiče i Dionorićeve *Didone* te će naglasiti glorifikaciju razuma: *Die Liebe wird, wo sie stört, seitens der schicksalbeladenen Helden (Theseus und Rinaldo bei Gundulić, Enea in Palmotić-Dionorićs Dido) reinen Gewissens zerstört. Aus den systemintegrierenden Beziehungen werden dagegen feste Ehen, auch wenn zu diesem Zweck viele retardierende Hindernisse aus dem Weg geräumt werden müssen.* (Ljubav će, tamo gdje ona smeta, od strane sudbinski opterećenih junaka (Theseus i Rinaldo kod Gundulića, Eneja u Palmotić-Dionorićevoj *Didone*) biti razorena njihovom čistom savješću. Iz tih odnosa koji se integriraju u sistem, postat će čvrsti brakovi,²⁸ čak ako u tu svrhu mnoge otežavajuće prepreke na putu moraju biti maknute.)

U najnovije vrijeme jednu od najopširnijih povijesno-teatroloških i teorijskih analiza Dionorićeve *Didone* pružio je Leo Rafolt u poglavlju *Dubrovačka barokna tragedija* unutar iscrpne znanstvene knjige i ujedno disertacije *Melpomenine maske. Fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*, Zagreb 2007. U okviru spomenutog poglavlja pružena je od strane 194 do 207 pregledna analiza Dionorićeve tragedije koja se odlikuje uzornim poznavanjem konteksta dramaturgije tog razdoblja kao npr.: *Palmotićeve tragedija upo-*

²⁷ Slobodan Prosper Novak, *Povijest hrvatske književnosti III. Od Gundulićeve "poroda od tmine" do Kačićeva "Razgovora ugodnog naroda slovinskoga iz 1756.* Antibarbarus, Zagreb 1999.

²⁸ U slučaju *Didone* (tj. daljnjeg slijeda *Eneide*) autor misli na brak između Eneje i Lavinije.

trebljava tročinsku kompoziciju koja je karakteristična za klasično-aristotelovski tip (tragičke) dramaturgije, no pritom se koristi dramskim prologom koji ne nalazimo u aristotelovskom tipu, zbog toga se kompozicija Didone može protumačiti kao rezultat spoja senekijanskih (po prologu koji prethodi tragediji koja je segmentirana binarno, tj. na činove i prizore) te aristotelovskih načela dramske kompozicije (po tročinskoj kompoziciji) (str. 196). Rafolt dobro uočava usmjerenost Palmotića Dionorića prema liku Eneje: *Dakle, upravo Eneja na sebe preuzima osnovne sukobe u tragediji – na njemu je odluka hoće li se prikloniti individualnim (Didoni) ili sistemskim imperativima (otploviti u latinske zemlje kako mu to nalažu božanski zakoni)*. (str. 197). Međutim, zbog uistinu impozantnog opsega dramskih djela koje Rafoltova knjiga obuhvaća i analizira, autor nije imao previše vremena udubljivati se u Dionorićevu dramu, pa je iz tog razloga došlo i do određenih previda. Kraljičina sestra Ana nije počinila samoubojstvo kako je to Rafolt krivo protumačio na stranici 196, te na stranici 199 (gdje on izričito navodi *Anino i Didonino samoubojstvo*), već je prema tekstu nakon mukotrpnog naricanja pala, možda uopće ne u smrt, nego samo u nesvijest: *S uzroka zle sreće, oslabi i pade*. Dvorjani su je pridigli na odar, ali očigledno lomača na koju se srušila Didone neplanirano se razbuktala i naglo povukla za sobom obje sestre u smrt. Tim postupkom Ana ostaje dosljedna glasu razuma i pribranosti, a Dionorić tom bitnom nijansom želi naglasiti kako nerazumna prevlast suicidalne strasti kod osobe koja je vladarica paralelno povlači nesreću i njezinih najbližih (u ovom slučaju sestre Ane), a sekundarno i Kartazana (kod Dionorića *Kartagineza*). Rafolt u svome prikazu ispravno uočava baroknu ekspresivnost i stilizaciju Dionorićeva govora koji je pun zalihonosnih elemenata (hiperbola, amplifikacija, parafraza), te smatra da oni nadvladavaju dramaturšku logiku. Uistinu, današnjem čitatelju nije jednostavno pratiti taj artifičijelni, uzvišeni način izražavanja u kojem ima puno maniriziranih izraza i bogatog prezentiranja barokne retorike. Ali unutar retorično-ukrasnog konvencionalno-baroknog oblića Dionorićeva drama posjeduje više zanimljivih razina dramskih napetosti: sukob glasa osjećaja i glasa razuma u ulozi upravljanja državom (kao ključna vizura autora), sukob između ženske i muške vizure ljubavi, sukob kora koji izriče kritiku Eneji i njegovim pridruženim Trojancima (*On koljena potištena i izdajnik rodne Troje*) u opreci naprema koru Trojanaca i drugog dijela dvorkinjica koje napadaju Didonu kao *himbe-nu*, prijevarnu zavodnicu... U svojem viđenju uloge kora unutar antičke i neoantičke tragedije Rafolt se previše držao općenite Pavisove²⁹ definicije određenja funkcija antičkog kora *koje se nalaze izvan dramske radnje i preuzimaju različite komentatorske funkcije. Neke od tih funkcija Pavis je imenovao idealizacijom i poopćavanjem* (str. 202). Mislim da je uloga kora nadrasla Pavis/Rafoltovo predodređenje, te je priličito višeslojnu ulogu Palmotić Dionorić pridao upravo dionici kora, koji djelatno sudjeluje u radnji svojim raspirivanjem antagonizama među glavnim protagonistima, a pored toga djeluje na publiku različitim komentarima u kojima se skrivaju Dionorićevi stavovi o načelima dobrog upravljanja državom (pruženi u univerzalnoj ideološkoj koncepciji, ali i kao oprimjereni savjeti za neposrednu dubrovačku sredinu). Također se ne bih složila da u Dionorićevoj tragediji kor ima *savjetodavnu funkciju*, kako u svojoj knjizi navodi Rafolt na strani 203. Razboritu savjetodavnu funkciju imaju likovi Ane i Akata (koji se i u podjeli lica imenuje kao *svjetnik*), dok kor zbog svojih bitno oprečnih nastupa zapravo predstavlja *vox populi*, koji nipošto nije zanemariv u sustavu vladanja, ali sadrži vrlo nestabilne promjene doživljajnih i kritički intoniranih raspoloženja koja variraju u sljedećoj skali dramskih iskaza: od početne idealizacije ljubavi Didone i Eneje koja obećaje stabilno vladarsko

²⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, "Armand Colin", Paris 2002.

savezništvo (1. prizor 1. čina); od hvalospjeva razumnoj Eneji i općenito državi gdje se donose pravedni sudovi (4. prizor 1. čina); od nemira dvorkinjsa koje slute kraljčinu nezadovoljstvo i nelagodu pristizanja nepovoljnih glasova (3. prizor 2. čina); od lukavog savjetovanja jednog dijela dvorkinjsa u smislu preporuke Didoninog susreta i novog zavođenja Eneje (kraj 3. prizora 2. čina); od huškanja drugog dijela dvorkinjsa protiv Didone (4. prizor 2. čina); od okrivljavanja Eneje kao nevjernika i izdajnika na samom kraju 2. čina; do kulminacije bijesa, žalosti i naricanja nad fatalnom sudbinom kraljice i domovine koji u 3. činu iznosi kor Kartagineza. Ovakva, uvjetno rečeno, višeslojna i raznolika karakterizacija glasa naroda tj. kora, može imati i diplomatsku Dionorićevu poruku, jer ona naglašava da dobar vladar mora znati osluškiivati, pa i uvažiti glas naroda, ali različiti, hiroviti i oprečni glasovi kora kao predstavnika društvene zajednice ne mogu biti vladaru pouzdani u donošenju njegove odluke. Posljedice uspjeha ili krivice svoje odluke svaki vladar (Eneja), ili vladarica (Didona), snosi sam. U cjelini svojeg pogleda na *Didone* Rafolt je pred očima stalno imao Vergilijev predložak, te je u skladu s tim u Dionorićevoj tragediji vidio *dramsku komunikacijsku statičnost*, očekujući više međusobnih dinamičnih okršajnih dijaloga između glavnih likova. Ali cjelokupna koncepcija Dionorićeve drame koncentrirana je na dva bitna pokretača tragičnog raspleta tragedije: 1. mnoštvo sporednih likova (Merkur kao glas višnje sile, Akate, Ana, korovi) svojim različitim stavovima produbljuje razlaz između Didone i Eneje; 2. između glavnih protagonista dolazi do ključnog prekida razumijevanja, jer Didona sve odluke donosi prema zakonu ljubavne predanosti i očekuje uzvrat na polju emocija, a Eneja doživljava obrat i djeluje potpuno pod uplivom glasa razbora i vlastita opredjeljenja za *više dužnosti*. Budući da nitko od protagonista nije sposoban odustati od ispunjenja svojih ciljeva, njihov dijalog postaje zapravo nemoguć, a njihovi iskazi u skladu s navedenim doista djeluju kao zasebni monolozi. Tako je i u karakterizaciji likova došlo do punog izražaja Dionorićevo diplomatsko iskustvo koje je progovorio da tamo gdje nema volje za kompromisom mora doći do razlaza, odnosno u dramskom djelu do tragičnog raspleta.

Zaključno možemo reći da jedino, ali zato ne irelevantno Palmotić Dionorićevo dramsko djelo *Didone* nije imalo sretnu percepcijsku sudbinu, te unutar hrvatske filološke recepcije nije pronašlo autore koji bi se isključivo posvetili njezinom smislu i obličju, pa sam svojom novom knjigom *Željezni duh. Prinos Jakete Palmotića Dionorića hrvatskoj književnoj baštini*,³⁰ (u suautorstvu s Vinicijem Lupisom) željela napraviti pozitivan pomak, ali i posvijestiti idućim generacijama filologa da je mnogo hrvatske književne baštine neopravdano palo u zaborav, ostalo nezamijećeno i nepročitano, a mnoga djela vjerojatno tek čekaju da ih iznesemo iz kakve neotvorene ladice pred lice javnosti. Iz navedenih razloga još jednom moramo istaknuti sjajnu analitičnost Nikole Batušića koji je svoju *Povijest hrvatskog kazališta* pisao proučavajući u različitim rukopisnim prijepisima starije barokne tragedije i melodrame (Ivana Gundulića, Paskoja Primovića Latinčića, Junija Palmotića, Jakete Palmotića Dionorića, Petra Kanavelića, Džore Palmotića, Ivana Gučetića mlađeg, Vice Pucića Soltanovića i druge), te je time naglasio da usprkos tome što sva ta važna djela još nemamo u cjelini objavljena, ne smijemo niti u jednom segmentu zanemariti njihovu važnost za žanrovsko, scensko i stilsko oblikovanje baroknog teatra.

³⁰ Hrvojka Mihanović-Salopek i Vinicije Lupis, *Željezni duh. Prinos Jakete Palmotića Dionorića hrvatskoj književnoj baštini*, Institut Ivo Pilar u Dubrovniku, Zagreb-Dubrovnik 2010. Drama *Didone* priređena je prema novootkrivenom prijepisu dubrovačkog bibliofila Ivana Ksavera Altestija.

Djelo Jaketa Palmotića Dionorića nosi formalne i stilske osobitosti jedne epohe čija nam je manira danas udaljena, posebice u smislu složene rječotvorne arhitekture, versifikacije, kompozicije, i svih onih dvorski sročених dijaloških iskaza koji su obilježeni nastojanjem realizacije pojmova *acumen*, *acutezza*, *agudeza*, *argutezza*, dakle oštroomne književne figuralizacije izraza kojom se potvrđivala stvaralačka snaga. Ali ispod plašta mitske priče i stvaralačkog principa koji je uvažavao pojam *ingeniuma* u strukturiranju dramskog govora, pronalazimo i uvjerljivo mimetičko ocrtavanje protagonista, kao i njihovo inkorporiranje u zasebnu autorovu koncepciju pružanja primjera za umijeće upravljanja državom. Stilska formacija baroknog razdoblja ostavila je traga u Dionorićevoj tragediji u razvijenom načelu strukturiranja kompozicije po principu antiteze, dualizma afektivnosti i razboritosti, u posebnom poimanju ljepote koja se očituje u isticanju vrline, u vizuri prema kojoj se zbilja oblikuje preko stilske konvencije i rječotvorne versifikacijske kombinatorike koju je trebalo uskladiti s didaktičkom i diplomatskom zadaćom djela.

U korpusu mitoloških tema dubrovačkoga dramskog repertoara, Dionorić bira svoju *Didone* kao arhetipski primjer mimezisa, ali djelu pridaje i vlastite moralno-refleksivne konotacije. Premda teži stvaranju istinske tragedije, kombinirajući poetičke postavke aristotelovske i senekijanske dramaturgije, žanrovski je sklon hibridnom unosu melodramskih elemenata (prvenstveno interpolacije pjevanja i jedne plesne točke) koji predstavljaju aktualnu pomodnost europskog i dubrovačkog teatra u 17. stoljeću. U Dionorićevoj *Didoni* uočljiva je povremena prisutnost kristijanizacije mitoloških sadržaja koja se očituje u leksiku (pakao se spominje umjesto Had, višnja vlast umjesto bogovi, svetište umjesto žrtveni hram i dr.), ali i u drugačijem odnosu prema kojem protagonisti nisu više igračke u rukama antičkih bogova, već bogovi preko snoviđenja i proročanstva djeluju na buđenje savjesti likova, a potom likovi pouzdajući se u načelo razboritosti sami donose odluke.

Recepcija ovog dramskog djela pokazuje da su se dramaturško-inscenacijske vrijednosti pojedinih baroknih tragedija i melodrama često zanemarivale unutar dominantnih korpusa Ivana Gundulića i Junija Palmotića. A pritom ta djela također uspješno reflektiraju brojna onodobna strujanja u europskom kontekstu te usporedo posjeduju unutar opće zakonitosti žanra i individualne osebnosti svojih autora. Jedan od najistaknutijih hrvatskih teatrologa koji je to u svojim znanstvenim radovima i monografijama zastupao je Nikola Batušić, a u primjeru Palmotića Dionorića dokazao osebnost *veličine malenih*. Jaketa Palmotiće Dionorić nije bio profesionalni književnik, već prezaposleni diplomat i to upravo u razdoblju najkritičnijeg statusa Dubrovačke Republike u periodu nakon velikog potresa, kad je bio primoran spašavati u međunarodnim misijama slobodu i opstanak svojega grada. Ali iz razloga diplomatsko-političke preokupiranosti, književnost njemu nije bila sporedni kolosijek, već oaza gdje je pod krinkom ornatusa, žanrovskog oblikovanja i umjetničke slobode uspio prikriveno izraziti pojedine važne ideje i stavove, bitne za očuvanje pojedinca, naroda i države od nepotrebnih razočaranja i neuspjeha.

Sa svojim strogo isplaniranim formalnim osobinama na nivou dramskog zbivanja i na nivou strukture Dionorićeva *Didone* je zaživjela kao prezentant neoklasicističke, neoantičke tragično-melodramske realizacije, unutar koje glavni protagonisti rješavajući svoje osobne dileme presudno odlučuju i o daljnjoj povijesnoj sudbini zajednice koju predvode. Dionorićeva *Didone* zanimljiva nam je danas ne samo kao reanimacija poučne antičke ljubavne priče, ne samo kao realizacija dramskog dijaloga unutar stilske formacije svojeg doba, već i kao probuđeni glas Dubrovačke Republike i njezine oštroomne, oprezne, mudre i budne diplomacije koja je pomno bdjela nad sudbinom grada, pružajući aktualni uzor i budućim generacijama.