

Trojanski rat u Dubrovniku

Kardum, Donat

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:099787>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-21**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stariju hrvatsku književnost

Odsjek za povijest

Katedra za staru povijest

TROJANSKI RAT U DUBROVNIKU

(usporedba dubrovačkih drama s antičkim izvornicima)

DIPLOMSKI RAD

Broj ECTS bodova: 13 ECTS

Donat Kardum

Zagreb, 22. 5. 2024.

Mentor

Prof. dr. sc. Davor Dukić

Komentor

Doc. dr. sc. Jelena Marohnić

SADRŽAJ

1. UVOD.....	3
2. USPOREDBA NALJEŠKOVIĆEVE <i>KOMEDIJE II.</i> I OVIDIJEVIH <i>HEROIDA</i>	5
3. USPOREDBA DRŽIĆEVE <i>HEKUBE</i> S EURIPIDOVOM <i>HEKABOM</i> I DOLECOVOM <i>LA HECUBOM</i>	12
4. USPOREDBA PALMOTIĆEVA <i>AKILA</i> I STACIJEVE <i>AHILEIDE</i>	29
5. USPOREDBA PALMOTIĆEVA <i>NATJECANJA AJAČA</i> I <i>ULISA ZA ORUŽJE AKILOVO</i> S OVIDIJEVIM <i>METAMORFOZAMA</i>	44
6. ZAKLJUČAK	49
7. POPIS LITERATURE.....	51
SAŽETAK	55
SUMMARY	56

1. UVOD

U korpusu djela obrađenih za ovaj rad nalaze se Nalješkovićeve *Komedija II*, Držićeva *Hekuba*, te Palmotićeve *Akile* i *Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo*. Cilj rada je pronaći njihov antički predložak prilikom čega ćemo se koristiti Euripidovom *Hekabom*, Ovidijevim *Metamorfozama* i *Heroidama*, te Stacijevom *Ahileidom*. Fenomen obrade antičkih predložaka pojavljuje se u vremenu renesanse. Padom Konstantinopola 1453. godine mnogi grčki intelektualci bježe u Italiju te sa sobom donose tekstove Platona, Aristotela, Terencija, Plauta i drugih grčkih pisaca. To dovodi do velikog interesa za djela grčke i rimske književnosti te se rađa znanstvena disciplina filologije. Humanisti se natječu u tome tko će bolje prevesti antička djela te ih preraditi za vlastitu publiku. Isti trend je zahvatio i Dubrovnik u 16. i 17. stoljeću te mnogi pisci prerađuju antičke izvornike, ali ih i posredno obrađuju preko talijanskih prerađivača. U ovom radu će se obraditi četiri drame koje se vežu uz najvažniji „književni rat“ u grčkoj povijesti koji je još obradio Homer u svojoj *Ilijadi*, dakle Trojanski rat. Zanimljivo, niti jedan od dubrovačkih pisaca nije koristio Homerovo djelo kao inspiraciju za vlastito djelo, već predloške iz kasnijih vremena.

Nikola Nalješković piše pastoralu koja je inspirirana mitološkom temom Parisova suda. Ovo je jedino obrađeno djelo trojanske tematike čija radnja prethodi samom ratu. Književno historiografska zajednica dvoji oko izvornika ovom djelu, a ovaj rad daje novi pogled na to pitanje. Prvo će se osvrnuti na dosadašnje spoznaje, a onda će pokazati slične i specijalne sličnosti te se osvrnuti na brojnost likova u ovim djelima. Prikazat će se i razlike koje zatječemo među fabulama i pokušati pronaći razlog tome.

Marin Držić, pionir hrvatske tragedije, za razliku od ostalih pisaca obrađenih u ovom radu koristio se dvama predlošcima. Glavni izvor u gradbi svoga djela bila mu je *La Hecuba* Lodovica Dolceca, a kasnije analize su ustvrdile kako se koristio i Euripidovim predloškom. Rad će prikazati u kojim dijelovima Držić slijedi koji izvornik te ćemo se osvrnuti na Držićeve inovacije. Kako funkcioniraju intermezzi, zašto Držić uvodi nove likove te kako Držić pišući tragediju širi političke ideje te moralne vrijednosti samo su neka od pitanja na koja ćemo pokušati dati odgovor.

Junije Palmotić, pisac koji je preradio mnoštvo mitoloških djela, obradio je dva djela rimske književnosti koja tematiziraju Trojanski rat. Prvo je 1687. preradio Stacijev ep tako što je napisao pastoralno-mitološku dramu, da bi dvije godine kasnije Ovidijevu narativnu pjesmu

preradio u mitološku dramu. Mijenjajući žanr te proširujući broj stihova Palmotić uvodi novine u svoja djela. Prikazat ćemo koje dijelove autor svjesno izostavlja u svojim djelima, kako aktualizira svoje drame te kakvim postupcima širi političku dogmu. Konačno, osvrnut ćemo se i na čitanja njegovih djela te vidjeti što je to sporno u odrednici podvrste njegovog *Natjecanja Ajača i Ulisa za oružje Akilovo*.

2. USPOREDBA NALJEŠKOVIĆEVE KOMEDIJE II. I OVIDIJEVIH HEROIDA

Najstarije djelo koje pripada ciklusu Trojanskog rata, a dubrovački dramski pisci su ga opjevali je *Komedija II* Nikole Nalješkovića. Naslov ove drame baštinimo kako smo ga dobili iz rukopisa, ali žanrovski on ne stoji.¹ Armin Pavić još u *Historiji dubrovačke drame* (1871) ispravno zaključuje kako se radi o pastirskoj igri.² Do danas se svi s tom tvrdnjom slažu, ali tema ovog rada je uspostava veze s izvornikom oko čega nailazimo na nesuglasice među književnim historiografima. Nalješkovićeve pastirska igra tematizira Parisov sud, uzrok Trojanskom ratu. Zanimljivo je primijetiti kako taj iznimno bitan mitološki događaj nije kod antičkih pisaca prisutan onoliko koliko bismo pretpostavili. Uzrok tome se nalazi u činjenici što su svi znali kako se odvio taj sud te stoga nije bilo potrebe ponovno opjevavati događaj. Kao cjelovit događaj nalazimo ga u *Ciparskoj pjesmi*, kod Ptolemeja Hefestiona, u Ovidijevim *Heroidama*, u Apulejevom *Zlatnom magarcu* te u Colutovoj *Otmici Helene*. Svi opisi ovog događaja imaju svoje specifičnosti, ali kao najreprezentativniji, najkompletniji te nadasve najljepši opis ovog suda ističe se onaj Ovidijev u *Heroidama*.

Nikola Nalješković rodio se u uglednoj trgovačkoj obitelji u drugom desetljeću XVI. stoljeća.³ O njegovom ranom životu znamo malo, tek da je postao članom bratovštine svetog Antuna, a s obzirom na nedostatak pisanih izvora pretpostavljamo kako se školovao u Dubrovniku. Za života se bavio trgovinom prilično neuspješno,⁴ no istakao se na književnom i znanstvenom planu. Njegove poslanice svjedoče o tome kako je pripadao uglednim dubrovačkim krugovima, a pjesme su mu prepisivane u raznim zbornicima. Njegovo najambicioznije djelo je *Dialogo sopra la sfera del mondo*, objavljeno u Veneciji 1579. godine u kojem raspravlja o matematičkim i astronomskim pitanjima.⁵ Danas je najpoznatiji kao književnik, a njegove „komedije“ se smatraju njegovim umjetničkim cvjetovima. Baš jedna od tih komedija bit će obrađena u ovom radu.

Ovidije, ili punim imenom Publije Ovidije Nazon, jedan je od najvećih pjesnika svih vremena. Rodio se u uglednoj viteškoj obitelji 20. ožujka 43. godine prije Krista u gradiću

¹ Amir Kapetanović, Nikola Nalješković. Književna djela (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 25.

² Armin Pavić, *Historija dubrovačke drame* (Zagreb: JAZU, 1871), 57-59.

³ Kapetanović, 8.

⁴ Kapetanović, 8.

⁵ Kapetanović, 9.

Sulmoni.⁶ U mladosti je učio retoriku u Rimu, pokušao se baviti pravnim poslom, no srce ga je vuklo poeziji te joj je posvetio cijeli život. Bio je vrstan pjesnik te je brzo pisao, o čemu svjedoči činjenica kako je iza sebe ostavio brojna djela. Karijeru je započeo zbirkom *Ljubavne pjesme* s kojom je stekao slavu. Nakon toga piše ljubavnu zbirku elegija nazvanu *Heroide* koja se sastoji od ljubavnih pisama žena mitološkim junacima. Poslije petnaestog pisma nalazimo recipročna pisma među voljenima. Od ostalih djela svakako vrijedi istaknuti *Metamorfoze* koje će se spominjati u idućim poglavljima. Karakterizirao ga je elegantan stil, tečnost jezika i stiha, a smatran je vrhunskim parodistom.⁷ Ovidije je konac svog života dočekao u izgnanstvu na koje ga je natjerao August te je umro u Tomi (današnjoj Constanți) 17. godine poslije Krista.⁸

Ovidijeve se *Heroide*, kao što je ranije navedeno, sastoje od pisama ljubavnika. Motiv Parisova suda tematiziraju dva pisma: *Paris Heleni* (16. pismo) i *Helena Parisu* (17. pismo). Pisma su pjevana u elegijskim distisima te imaju naglašenu osjećajnost. Parisovo pismo Heleni započinje Parisovom refleksijom na vlastito djetinjstvo u kojem se prisjeća kako ga je majka skrila u šumi da umakne očevoj odluci. Parisa u šumi odgoji pastir te i on prihvati taj posao. Jednom tako vodeći blago na ispašu začuje korake u lugu i ispred njega se stvori unuk Atlanta i Plejone. Ako je i bilo pitanja tko je to, Ovidije ih rješava kazavši da se radi o glasniku bogova koji u ruci ima zlatnu šibiku te to mora biti Merkur (Hermes). S njime su u pratnji Venera (Afrodita), Palada (Atena) i Junona (Hera). Vidjevši takav prizor Paris se uplaši na što ga Merkur smiri rekavši mu da se ne boji te mu objasni zašto su došli pred njega: Paris mora presuditi koja je od triju boginja najljepša. Kako se ne bi odrekao suda Merkur mu reče kako je to zapovijed samog Jupitera, a onda se mladi Paris osokoli te pogleda sve tri boginje. Po ljepoti Paris zaključuje kako sve tri trebaju dobiti sud, no njemu se najljepšom učini boginja ljubavi, Venera. Prije nego što je presudio najljepšu, boginje mu nude mito: Jupiterova ljube (Hera) mu nudi krunu, Jupiterova kći (Palada) mu nudi hrabrost, a Venera mu kaže da se okani tih poklona te mu ponudi lijepe Lede još ljepšu kćer (Helenu). Na to Paris bez krzmanja Veneru proglasi najljepšom i svojim izborom izazove Trojanski rat. Helena se u svome pismu Parisu referira na taj događaj te uočavamo dva detalja koja nismo imali prilike iščitati iz Parisova pisma. Prvi je taj da su boginje došle nage pred Parisa, a drugi je taj da Helena tvrdi kako nije najljepša žena na svijetu. Potonji je vjerojatno stilska figura kako bi se naglasila njena skromnost, iako ju takvu ne pamtimo iz Ilijade.

⁶ Leksikon antičkih autora, s. v. „OVIDIJE Nazon, Publije“.

⁷ Leksikon antičkih autora, s. v. „OVIDIJE Nazon, Publije“.

⁸ Leksikon antičkih autora, s. v. „OVIDIJE Nazon, Publije“.

Nalješkovićeva *Komedija II.* tematizira Parisov sud, ali književna historiorafija nije sigurna koji izvor je Nalješković koristio u konstruiranju svoje pastirske igre. Maretto je u svojoj diplomskoj radnji naslovljenoj *La seconda commedia di Nikola Nalješković* iznio tezu kako je Nalješkoviću kao izvor poslužilo djelo *Harpagē Helenes* grčkog pjesnika Coluta di Liecopolija iz 5. stoljeća. Pretpostavku je temeljio na sličnosti dviju scena: Zeusova upućivanja Merkura s boginjama prema Parisu te nastupa boginja pred mladim Parisom. Prema toj tezi Merkur bi bio vila tretja,⁹ a nastup triju vila je sličan utoliko što svaka u svome govoru nudi mito Parisu. Eugenio Moretto je pomislio kako je Coluto Nalješkovićev izvor jer je to najduži opis ovog suda koji pripada kasnoj antici, no Rafo Bogišić zaključuje kako su sličnosti produkt istog motiva te zaključuje kako se iz ovih sličnosti ne može zaključiti da je Nalješković koristio Colutovo djelo u gradbi vlastitog jer su kompozicija, koncepcija i sadržaj previše različiti.¹⁰ S tom tezom se moram složiti te moram izraziti svoju skepsu prema činjenici da je Nalješković čitao Coluta jer Coluto nije uživao veliku popularnost u renesansi. Kao mogući izvor spominje se i djelo Jakoba Lochera *Philomosa* izvedeno 1502. godine u Ingolstadtu naslovljeno *De Judicio Paridis*.¹¹ Na klasičnom latinskom jeziku, u elegijskim distisima, Locher prikazuje tri boginje, Jupitera i Eridu s jabukom. U sljedećem činu Paris bira najljepšu nakon što su boginje izložile svoje zahtjeve, a kasnija radnja, za ovaj rad, postaje nezanimljiva. Iako prva dva čina scenski djeluju slično, koncepcija te alegorija i sadržaj bitno su drukčiji. Locher kao učeni humanist želi govoriti o trima stranama života: aktivnosti, razmišljanju i uživanju. Nalješković pak želi hvaliti Dubrovnik te onog trena kad je zavladao red u dubravi on, za razliku od Lochera, nema potrebu dramatisirati što se dalje događalo.¹² Slično kao i kod Coluta, tematske sličnosti proizlaze iz istovjetnosti motiva koji je očito bio poznat obama autorima.

Pišući ovaj rad postavio sam si pitanje koje bi djelo mogao poznavati Nalješković? Za razliku od prethodnih književnih povjesničara nije mi cilj pronaći izvor koji je Nalješković preveo, dosljedno ili ne, jer pretpostavljam kako se radi o originalnom djelu koje je uzelo mit kao inspiraciju za pastirsku igru. Kao najizgledniji odgovor nameću mi se *Heroide* koje su u to vrijeme bile iznimno popularne u Europi te su ih učeni Dubrovčani zasigurno poznavali. Prije same usporedbe treba reći kako je ovaj mit bio poznat učenim ljudima te nije nevjerojatno da je došao do Nalješkovića usmenim putem i učinio mu se zgodnim da ga iskoristi. No, za

⁹ Više o ovome vidi u Rafo Bogišić, *Nikola Nalješković*, (Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1971), 90.

¹⁰ Bogišić 1971, 91.

¹¹ Bogišić 1971, 93.

¹² Bogišić 1971, 94.

svrhu ovog rada, usporedit ću sličnosti između Nalješkovićeve pastirske igre s dvama pismima iz *Heroida* i pokušati dokazati kako je Nalješković koristio baš Ovidijev predložak.

Nalješkovićeva *Komedija II.* pastirska je igra pisana uglavnom dvostruko rimovanim dvanaestercima, no nailazimo i na četverce, peterce, šesterce, sedmerce te osmerce. Vanjska kompozicija drame je jednočina, no unutarnja kompozicija nam sugerira kako bi drama trebala biti podijeljena na scene koje ne nailazimo u izvorniku. Drama počinje prologom u kojem se govori što će gledatelji gledati na pozornici. Na kraju govornik prologa moli publiku da ne smeta izvođače te ih mirno sluša. Ovaj detalj nam dosta govori o kulturi kazališta u prvoj polovici 16. stoljeća u Dubrovniku. Radnja kreće dolaskom Sudca iz luga na livadu. Izvodi monolog u kojem hvali ljepotu vila koje je gledao sinoć te ih opisuje u petrarkističkom stilu („a ruke njih bile jak mramor imaju“). S obzirom na to da je cijelu noć bio budan, sudac ode na počinak znajući da stadu nema opasnosti tijekom dana. Pronalazi ga pastir prvi te odluči ostati uz njega kako se što sudcu ne bi dogodilo. Na istu tu livadu dođe vila prva izlazeći iz luga te govori o svojoj čežnji za pastirom koji joj je zatravio srce. Na sceni vila prva ne nailazi na sudca i pastira prvog¹³ te se sakrije u lug kako bi sačekala svoje vile. Vila druga iz luga dolazi pjevajući o svojoj zaljubljenosti u pastira, a vila prva *koporne* kako bi prestrašila vilu drugu. Vila druga pritom uzme luk i želi ustrijelit glas iz luga, na što se vila prva prikaže te joj objasni svoju šalu. Nakon par rečenica vila druga predloži branje cvijeća, a vila prva zaključi da je bolje da pričekaju koji čas da se pojavi još koja vila. U tom trenu nailazi vila treća pjevajući o svojoj ljepoti te sposobnosti da svakog zavede. Saznajemo da ima dragog, a vrijeme provodi u branju cvijeća. Tada prve dvije vile preplaše treću skočivši iz luga i sve tri krenu brati cvijeće. Berući ljubice i ruže, vila treća pronađe zlatnu jabuku te ju sve tri vile razgledaju, a onda se prve dvije odreknu svoga dijela jabuke. Na to vila treća ugleda natpis na jabuci te zamoli pastira drugog da joj reče što piše. Ovaj ispred njih pročitaj: „Narav me je satvorila, za najljepšu od svih vila.“ U tom trenutku se prve dvije vile pobune i odbiju dati jabuku trećoj. Pastir im savjetuje da pronađu sudca jer se same dogovoriti ne mogu. One predlože njega za taj zadatak, ali pastir drugi smatra kako samo sudac iz dubrave može riješiti ovaj problem jer on u razumu i svijesti nema ravna. Njih četvero krene put sudca, a pritom vile govore kako će nagraditi pastira ukoliko sudac njih izabere. Pastir drugi ugleda pastira prvog te mu prikaže slučaj, a nedugo zatim probudi se i sudac. Ugledavši vile nije mu jasan razlog njihova posjeta koji mu prikaže pastir drugi nedugo zatim. Nakon toga vila treća iznese pred sudca slučaj u kojem su prve vile njoj dale

¹³ U djelu ne nailazimo na scensko objašnjenje ove situacije. Iako su sudac i pastir prvi na livadi, vile ih ne vide.

svoje dijelove jabuke prije nego što su saznale za natpis. Potom se potonje brane kako njima nije do jabuke, već do titule najljepše te idu toliko daleko da im niti natpis ne treba samo da ga ne da vili trećoj. Sudac shvaća veličinu problema te se nada da mu vile ne će zamjeriti na odluci te tvrdi kako bi samo Bog mogao pošteno ovaj sud presuditi. Prije završne odluke sve vile nude mito sudcu kako bi baš njih odabrao. Vila prva nudi sudcu „iman'ja i zlata“ koliko god žudi ako nju izabere, vila druga mu nudi veliko znanje, a treća vila mu nudi najljepšu djevojku znajući kako već ima dovoljno bogatstva i razuma. Sudac na to odgovara kako su ga uvrijedile nudeći mu mito, a jabuku daje vili trećoj jer su joj ju one prepustile ne znajući za natpis na njoj. Poslije suda tri vile i tri pastira učine tanac i pođu nazad u lug.

Sličnosti između *Komedije II* i pisama *Heroida* ima mnogo, a sada ćemo ih prikazati. Nalješković u svom djelu ima tri pastira te tri vile što se podudara s likovima u *Heroidama*. Iako ne sudjeluje u događaju, Jupiter se u *Heroidama* spominje preko Merkura:

*arbiter es formae; certamina siste dearum,
vincere quae forma digna sit una duas.'
neve recusarem, verbis Iovis imperat et se
protinus aetheria tollit in astra via.¹⁴*

te čitatelj dobija svijest o njegovom postojanju. Jasno je kako je Nalješković inzistirao na jednakom broju pastira i vila radi scene tanca na kraju te bih stoga ovu sličnost karakterizirao kao slučajnu.

Pastorale su najpopularniji žanr u renesansnom Dubrovniku te nas stoga ne treba iznenaditi što je *Komedija II* smještena u lug, no Ovidijeva pisma ovu scenu također smještaju u lug (šumu) čime dobivamo spacijalnu sličnost dvaju djela. Razlika je jedina u tome što se kod Nalješkovića izmjenjuju livada i lug, pri čemu se radnja uglavnom odvija u lugu. Kada pogledamo glavnu fabularnu liniju, među ovim djelima ona je identična. Jupiter, odnosno Pastir II, smatra kako on nije pogodan za dodjelu titule najljepše. Pritom mu Merkur, odnosno Pastir I pomaže u potrazi za pogodnim sudcem što je Paris, odnosno Sudac. Ovakav prikaz nam djeluje kao da se radi o potpunom poklapanju, no svjesni smo da je Nalješković imao drukčije ideje pri pisanju svoje pastorale. Zanimljivo, koji god da je koristio (ako je uopće koristio izvornik), Nalješković politizira svoju dramu te daje najmoćnijoj osobi da bira najljepšu jer je ta osoba i najpoštenija. Kod Ovidija Jupiter je vrhovni bog te kao

¹⁴ Publius Ovidius Naso, *Heroides. Amores*. prev. na eng. Grant Showerman. (Cambridge: Harvard University Press, 1914), 202.

takav odbija sudjelovati u sudu jer shvaća kako bi se to moglo reflektirati na njega i svijet. Zbog toga preko Merkura šalje boginje Parisu i na taj način pere ruke od tog zadatka. Nalješković drukčije pristupa ovoj temi. U njegovoj šumi Sudac je vlast, Sudac je Dubrovnik, pa konačno Sudac je Veliko vijeće. Pastir II. u njemu vidi pravednost ne samo zbog toga što je hijerarhijski viši, nego zbog toga što on zna da je vlast pravedna i mudra. Birajući Sudca sudcem ovom sudu, ne dovodi se u pitanje vlast i pravednost u dubravi, kao što se ne dovodi ni u Dubrovniku. Ovakav postupak pučanina Nalješkovića je dosta politički oportun, ali nam oslikava glavnu karakternu razliku njega i suvremenika mu Darse. Pogledajmo kako je Sudac riješio taj problem. Pastir II je prikazao slučaj Sudcu te su potom vile pokazale svoje retoričke sposobnosti i ponudile mito Sudcu. Potonji je mito odbio, i pritom se osjetio povrijeđenim, a prilikom suda njihovu ljepotu uopće nije uzeo u obzir, već jabuku poklonio onoj kojoj je bila poklonjena prije pronalaska natpisa.¹⁵

Glavni motor radnje kod Ovidija je mito, dok u Nalješkovića on ne dolazi toliko do izražaja. Razlog tomu leži u činjenici da je Sudac nepotkupljiv:

„Gospođe, za Boga, što mi toj velite?

Da li me takvoga vi sudca scijenite?

Ali mi ne bi to višnji Bog zazrio

ako bih za mito ja pravdu činio.“¹⁶

Motivi koje Nalješković koristi u svojoj pastoralu prikladniji su onodobnom vremenu i prostoru od Ovidijevih te mu stoga prve dvije vile nude imanje i pamet, nasuprot Ovidijevim motivima junaštva i carstva. S tim da prva vila govori puno kraće od druge jer je Nalješkoviću pamet (mudrost) puno važnija od imanja te stoga to publici želi i prenijeti.¹⁷ Iz toga proizlazi da Nalješković ne želi preslikati antički mit, već samo uzima glavnu nit vodilju djela kako bi napravio renesansnu pastoralu koja bi publici bila zanimljiva i poučna. Koliko je u tome uspio nisam siguran, ali ovakva mitološka igrarija obučena u pastoralno ruho sigurno je imala svoju publiku, a time i Nalješković sredstvo za potvrđivanje političke dogme.

Nalješković nam u svom djelu nije ostavio ključ za otkrivanje izvora koji je koristio u gradbi svog djela. Ideje kako je slijedio Coluta ili Lochera su na klimavim nogama te ima više argumenata kako nije znao ta djela, nego obratno. Vjerujem kako Nalješković nije slijedio ni

¹⁵ Kapetanović 2005, 31.

¹⁶ Kapetanović 2005, 373.

¹⁷ Bogišić 1971, 92.

jedan izvornik, već se inspirirao nekim antičkim izvornikom što bi i bilo u duhu renesansnog čovjeka kakav je i on bio. Kao najpoznatija verzija ovog mita nameće se ona popularnog Ovidija, a s obzirom na navedene sličnosti u djelima, ne vidim razloga zašto ne prihvatiti pretpostavku kako ga je baš rimski pjesnik potakao na stvaranje *Komedije II*.

3. USPOREDBA DRŽIĆEVE *HEKUBE* S EURIPIDOVOM *HEKABOM* I DOLECOVOM *LA HECUBOM*

Marin Držić, vjerojatno najveći hrvatski dramaturg, hrvatskoj je književnoj zajednici podario prvu tragediju, *Hekubu*.¹⁸ Ta se tragedija bavi poslijeratnom sudbinom trojanske kraljice, odnosno njenim ropstvom i osvetom. Istom onom temom koju je obradio već Euripid u svojoj poznatoj tragediji *Hekabi*. Zbog toga se dosta dugo vjerovalo kako je autor ove drame slijedio Euripidov predložak u gradbi vlastitog djela. Prvo izdanje ove drame djelo je Babukića i Mažuranića koji izdaju *Hekubu* prema prijepisu iz 1757. godine koji su dobili od V. Grigorovića.¹⁹ S obzirom na to da se nalazila u prijepisu zajedno s *Posvetilištem Abramovim*, pripisali su je Mavru Vetranoviću.²⁰ Onodobna kritika, Pavić i Petračić, smatrali su tragediju toliko lošim prijevodom Euripida da joj se ne smije pridavati pažnje te su ukazali samo na „krupne nezgrapnosti“, a Pavić usto navodi u svom tekstu iz 1867. godine sljedeće „i uobće preslobodan i u pojedinosti pun maha, a u gorjih pako neimade granicah u slobodi prevoda a u pojedinostih takovih manah, da je njimi čitavu tragediju izkvario, grešeć proti glavnim zakonom tragedije“.²¹ Srećom, Pavić je uvidjevši kako je izvornik *Hekube* djelo talijanskog humanista Lodovica Dolceca, a ne grčkog dramatičara, svoje mišljenje promijenio te pohvalio prevoditeljski posao.²² Detaljniji dokaz o tome kako se radi o prijevodu Dolceca donosi nam Petar Kolendić 1909. godine u svom članku „Srpskohrvatski prevod Dolčeove 'Hekube““, dokazavši pritom kako je Hekuba cijelo vrijeme bila pogrešno pripisivana Dum Mavru jer se radi o djelu njegova suvremenika, Marina Držića. Sve do 1964. godine i članka Miljenka Majetića (*Euripidov utjecaj na Držića i Bunića*) u kojem dokazuje da je Držić koristio i Euripida u pisanju vlastite tragedije nemamo većih saznanja o Hekubinom nastanku. U književnohistoriografskoj zajednici *Hekuba* nakon Majetića dobiva više pažnje te ju detaljnije analiziraju Čale (*Što je Držiću Hekuba?*), Prosperov Novak (*Hekuba ili vlast imenovana igrom*), Rafolt (*Melpomenine maske*) te mnogi drugi.

¹⁸ Vjerojatno je hrvatska književnost imala tragedije i prije Hekube, ali ovo je najstarija sačuvana i izrijekom spomenuta. O tragedijama prije Držića svjedoči formulacija Vijeća iz 1554. godine o čemu piše Irena Bratičević (2013), 85.

¹⁹ Petar Kolendić, „Srpskohrvatski prevod Dolčeove »Hekubex«, u: *Izveštaj Kotorske gimnazije za 1908-09*, (Kotor: 1909), 3.

²⁰ Tako Armin Pavić u *Historiji dubrovačke drame* ovu tragediju obrađuje kao djelo Mavra Vetranovića.

²¹ Armin Pavić, „O dubrovačkih prevodiocih grčkih tragedija“, u: *Izvestje kraljevske gimnazije Varaždinske*, (Zagreb: Narodna tiskarnica Ljudevita Gaja, 1867), 9.

²² Kolendić 1909, 5.

Cilj rada je pokazati kako su dubrovački dramski pisci prema antičkim predlošcima gradili vlastita djela. Ovdje je situacija nešto drukčija jer se Marin Držić poglavito koristio dramom Lodovica Dolce, a gdje gdje Euripidovim predloškom te će stoga biti obrađen odnos prema obama djelima. Prvo ćemo se osvrnuti na Dolceovo djelo.

Ovaj talijanski dramaturg u 16. stoljeću smatrao se možda i najučćenijim onodobnim humanistom. Rodio se 1508. godine u Mletcima, gdje i umire šezdeset godina kasnije.²³ Za života se bavio prevodjenjem, uređivanjem, komentiranjem te je i sam pisao. Najpoznatije drame su mu *Jokasta*, *Hekaba*, *Medeja*, *Didona* i *Ifigenija*. Tijekom života imao je dosta poveznica s Dubrovnikom pa tako objavljuje sonete Dinka Ranjine te pjesme imenjaka Paskalića.²⁴ U komediji *Kapetan* spominje Dubrovnik i na zanimljiv način portretira njegove stanovnike. No ljubav nije bila jednosmjerna te su mnogi Dubrovčani voljeli Dolceov rad, pa tako Držić prevodi *Hekubu*, a Miho Bunić Babulinović *Jokastu*. Iako je u svoje vrijeme bio ugledan pisac, danas se njegovoj utjecaj na humanističku kulturu ne vrednuje previše, o čemu između ostalog svjedoči i knjiga Ronnieja Terpeninga (1997).

Držić prati Dolceov predložak vrlo vjerno te se tek ponegdje udaljuje od njega. U sljedećih nekoliko primjera dokazat ćemo kako Marin prati Lodovica Dolce. Pogledajmo kako započinje *La Hecuba*, odnosno obraćanje sjeni Polidorove publici:

OMBRA DI POLIDORO:

Uscito fuori de profondi e tristi
Cerchi d'Inferno, e de l'horrende porte
De la calignosa notte eterna:
Nel bel seren di questa luce chiara,
Che cotanto ad altrui diletta e piace,
M'appresento a ustr'occhi ombra dolente
Del morto Polidor d'Hecuba figlio.
E perche ui fia esempio la mia sorte,
E porga frutto a uoi quel, ch'a me nocque,
a l'orecchie pietose de' mortali

²³ Leo Rafolt, „Dolce, Lodovico“, u: *Leksikon Marina Držića. Mrežno izdanje*. (Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009), pristup 24.4.2024. <https://leksikon.muzej-marindrzc.eu/dolce-lodovico/>.

²⁴ *ibid*

Darò de casi miei notitia intera.²⁵

Ovako to izgleda kod Marina Držića:

SJEN POLIDORA:

Iz strašne tej sjeni, gdi je taj vječna noć,
veselja gdi, jaoh, nî, gdi plač svu ima moć,
iz pakla, gdi s mukom ne ufav milosti
duše, jaoh, živu tom vječnome gorkosti,
gdi smeta ognjen mrak, od pakla tej strane
na slatki došao zrak svitlosti sunčane,
svitlosti, ka toli mila jes umrlim
na zemlji, ka doli slatka je hrana svim,
došao duh, tužna sjen mrtva Polidora,
jes tri dni ki ubjen tuj leži kraj mora,
jedihni sin, štapak Hekube kraljice,
razgovor sâm sladak u nje sve tužice,
došao prijeku smrt da skažem svim na svit,
koja me hotje strt mlađahna prem u cvit.²⁶

Razvidno je da Marin Držić vjerno prati Dolceov predložak jer koristi identične motive. Razilaženja zatičemo poglavito zbog toga što Držić želi održati dvostruko rimovani dvanaesterac nauštrb direktnog prevođenja. U ovom ulomku radnju širi samo na jednom mjestu – kada tvrdi da Polidor „tri dni tuj leži kraj mora“. U odnosu na izvornik radnju emotivno nabija Polidorovom samopercepcijom spram Hekube („jedihni sin, štapak“). Oba prijevoda na kraju ovog ulomka kazuju nakanu govora. Usporedbe radi pogledajmo kako počinje prvi čin kod Euripida u kojem također prvu riječ ima sjen Polidora:

Πολυδώρου εἶδωλον:

Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας
λιπῶν, ἴν' Ἄιδης χωρὶς ᾤκισται θεῶν,
Πολύδωρος, Ἐκάβης παῖς γεγῶς τῆς Κισσέως
Πριάμου τε πατρός, ὅς μ', ἐπεὶ Φρυγῶν πόλιν
κίνδυνος ἔσχε δορὶ πεσεῖν Ἑλληνικῶ,

²⁵ Lodovico Dolce. *Tragedie di m. Lodouico Dolce. Cioè, Giocasta, Medea, Didone, Ifigenia, Thieste, Hecuba* (Venecija: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560), 73.

²⁶ Marin Držić, *Drame* (Zagreb: Naklada Bulaja, 2011), 359.

δείσας ὑπεξέπεμψε Τρωικῆς χθονὸς
Πολυμήστορος πρὸς δῶμα Θρηκίου ξένου,
ὄς τήνδ' ἀρίστην Χερσονησίαν πλάκα
σπείρει, φίλιππον λαὸν εὐθύνων δορί.²⁷

Gle, dođoh, pustih bezdan mrtvih, mraka prag,

Gdje Had daleko od bogova stoluje.

Polidor, Kisejeve kćeri Hekabe

I oca Prijama sam sin. Kad zaprijeti

Opasnost gradu frigijskome, da će past

Od koplja helenskoga, od stra posla on

Iz Troje mene u dvor Polimestoru

Svom starom znancu tračkom, – kraj on najljepši

Na Hersonesu sije, narod viteški

On kopljem ravna.²⁸

Iz ovog primjera se jasno vidi da Držić ne prati Euripidovo djelo. Iako je strukturom slično (početak je govor Polidorove sjene), motivi su kompletno drukčiji. Euripid govori o porijeklu Polidora (sin Hekabe, Kisejeve kćeri i kralja Prijama), koristi motiv Hada u opisu podzemlja te govori o tome kako se zatekao na dvoru Polimestorovom, što će Dolce i Držić opisati poslije izražavanja nakane Polidorova govora na koju ne nailazimo kod Euripida. Nije stoga čudno što je Pavić rekao kako je dubrovački prevoditelj bio nespretna u prevođenju Euripida jer on to zaista nije ni radio. Pokazat ćemo na još dvama primjerima kako Držić slijedi Dolcea.

Pogledajmo sada kako započinje drugi čin nakon govora zborovođe, odnosno kora kada na scenu stupa Odisej/Ulise. Kod Dolcea Ulise svoj govor započinje riječima:

Io credo Donna, c'habbi inteso a pieno

Quello, che'l nostro esercito pobente

Di questa figlia tua comanda e vuole:

E'l decreto comun di tutti noi

²⁷ Euripides. *Euripidis Fabulae*, prir. Gilbert Murray, vol. 1. (Oxford: Clarendon Press, 1902), 1-9, preuzeto 25. 4. 2024, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0097>.

²⁸ Euripid, Euripidove drame, prev. Koloman Rac (Zagreb: Matica hrvatska, 1919), 375.

Penso, ch'infino a quì ti fia palefe,
Pur io te lo dirò piu chiaramente.
E parso a Greci, che la tua figliuola,
La qual teco è presente, hoggi s'occida
Del grande Achille a l'alta sepoltura.
E per honorar lei, quanto si deue
Honorar Real Sangue, data n'hanno
A noi la cura di condurla a questo.
Cosi per tal cagion fra tutti eletto
De la vittima bella è Sacerdote
Pirro d'Achille generoso figlio.
Tu ch'esser dei (se non inganna forse
Questo canuto crin) sania e prudente,
Penso che eleggerai nel tuo contento
Din non t'opporre a nostre voglie honeste,
E non contender, ricufando meco.
E d'una parte in mezo a la tua mente
Le grandezze de'Greci rivolgendo,
Da l'altra ripensando a la tua forte
A questo tempo misera et humile,
Par mi, che istimerai sano configlio
Che di tua volontà consenti a quello,
A cui con doppio mal t'indurrà forza
E certo gran prudenza in mezo ai mali
Quello saper, ch'è di saper bisogno.²⁹

Naš Marin Držić ovaj dio pjeva ovako:

Mnim da znaš, o ženo, i da si čula toj
što je odlučeno u vojsci u našoj;
ma t' budem i ja sad, da čuješ bolje, rit
i navlaš toga rad hotio sam k tebi prit.
Grčka je vojska sva danas odlučila

²⁹ Dolce 1560, 504.

da umre ta kći tva na grobu Akila;
da posvetilište od nje se učini,
Akile taj ište od nas dar jedini.
Ktjeli su da sam ja do groba nje družba,
djevici svakoja da je čas i služba,
i od posvetilišta Piro će glava bit,
vrijedna će ruka ta živinu tuj ubit.
Sad što t' se pristoji, ti dobro mož' znati,
i dobro t' ne stoji s jačijem se rvati.
I naša znaš sila koliku ima vlas:
eto je slomila trojansku oholas,
s koje si upala u tuge svakoje,
robinja ostala pokonje dni tvoje.
Mudra je razum svoj na vrijeme ukazat
i srjed zla znati toj potreba što je znat.³⁰

Držić dosta vjerno prevodi Dolceov predložak, no primjećuju se dva mjesta u kojima se prijevodi razilaze. Prvo mjesto je kada Agamemnon govori kako će Poliksena biti žrtvovana „a l'alta sepoltura“, odnosno na visokom grobu (Ahilejevom). Držić taj motiv prerađuje pa se njegova Poliksena mora ubiti na Ahilejevom grobu i od nje se napraviti posvetilište. Nisam siguran zašto Držić „modernizira / kristijanizira“ tragediju s posvetilištem jer vjerujem kako je on, baš kao i suvremenik mu Dolce, shvaćao da su stari Grci prije pojave sarkofaga pokapali heroje u tumule (visoke grobove). Čemu ubacuje motiv stvaranja posvetilišta? Drugo mjesto diferencijacije jest više stilsko. Dok Dolceov Uliks govori Hekabi kako se „nje kći mora ubiti“, Držićev Uliks govori kako mora „živinu tuj ubiti“ i na taj način zvuči mnogo hladniji i okrutniji. Nisam siguran kako je Držić tu dobro postupio jer opći dojam drame upućuje na to kako je Uliks plemenit, no u ulozi predstavnika naroda mora biti okrutan. Korištenje termina živina sigurno je ostavljalo dojam hladnokrvnosti, što po cijeloj drami Uliks nije.

Kod Euripida je Odisejeva replika znatno kraća:

Γύναι, δοκῶ μὲν σ' εἰδέναι γνώμην στρατοῦ
ψῆφόν τε τὴν κρανθεῖσαν: ἀλλ' ὅμως φράσω.

³⁰ Držić 2011, 381.

ἔδοξ' Ἀχαιοῖς παῖδα σὴν Πολυξένην
σφάξαι πρὸς ὀρθὸν χῶμ' Ἀχιλλείου τάφου.
Ἡμᾶς δὲ πομποὺς καὶ κομιστήρας κόρης
τάσσουσιν εἶναι: θύματος δ' ἐπιστάτης
ἱερεὺς τ' ἐπέσται τοῦδε παῖς Ἀχιλλέως.
Οἴσθ' οὖν ὃ δρᾶσον; μήτ' ἀποσπασθῆς βία
μήτ' ἐς χερῶν ἄμιλλαν ἐξέλθης ἐμοί:
γίνωσκε δ' ἄλκην καὶ παρουσίαν κακῶν
τῶν σῶν. Σοφόν τοι κὰν κακοῖς ἄ δεῖ φρονεῖν.³¹

*Ja držim, ženo, vojske da već sud mi znaš
I odluku joj, ali opet kazat ću.
Ahej cim' svidje se, tvoju da će zaklat kćer –
Poliksenu na grobu, humku visokom,
Ahileju. Po djevu mene šalju sad,
Na zapovijed da dopratim, dovedem je,
A žrtvi sin Ahilejev će bit žrc.
Znaš, što ćeš? Silom nemoj mi se otimat
Nit rukam' se u koštac sa mnom uhvatit!
Daj spoznaj premoć i tu svoju bijedu sad!
U bijedi mislit, kako valja, mudrost je.³²*

Prije svega treba primijetiti kako je Euripidov isječak kraći za nekih pet-šest stihova. Kasniji prevoditelji su svjesno utjecali na tekst pa tako Euripidovo „Ἀχαιοῖς“ prevode s „Greci“, odnosno „grčka vojska“. Manzini ovaj primjer koristi kako bi dokazala da Držić koristi Erazmov prijevod jer u njega nalazimo „exercitusque Achaicus“ (*ahejska vojska*), dok je kod Euripida „λεὼς ἀχαϊκός“ (*ahejski narod*).³³ Zanimljivo je kako Euripid koristi zavičajnu odrednicu kojoj i on pripada, dok Dolce i Držić koriste narodnosnu čime pokazuju određenu nebrigu za političku situaciju antičke Grčke. Kad Euripid navodi osobu koja će žrtvovati Poliksenu kaže da je to „παῖς Ἀχιλλέως“ odnosno Ahilejevo dijete. Interesantno je uočiti kako Dolce to proširuje na „Pirro d'Achille generoso figlio“, da bi naš Držić žrtvitelja

³¹ Euripides 1902, 218. - 228.

³² Euripid 1919, 383.

³³ Irena Bratičević i Ivan Lupić, „Držićeva Hekuba između izvedbe i knjige“, u: Colloquia Maruliana XXII, (Split: Književni krug Split, 2013), 100-101

naslovio samo kao „Pir“. Konačno, kod Euripida ne nalazimo stihove u kojima Odisej opisuje snagu vojske čime uvjerava Hekabu na predaju. Taj dio Dolce posjeduje, a prati ga i Držić čime se još jednom dokazuje da potonji slijedi Dolcea.

Još ćemo na jednom primjeru pokazati kako Držić slijedi Dolcea, a to je trenutak u kojem se Hekaba obraća Agamemnonu po saznanju Polidorove sudbine:

(Senza l'aiuto di costui non posso
Del sparso sangue mio prender vendetta.
Ma che piu indugio? E che perder pob'io;
Se non aver, ch'ottenga quel, ch'io bramo?
Pur mi giova l'ardit.) Agamennone,
Io ti prego per queste tue ginocchia,
Che humile in terra, e riverente abbraccio?
Per quella sacra coronata testa;
Da la qual dopo Dio deriva e pende
La speranza e l'honor di tutti i Greci:
Per questa tua vittoriosa mano
Io ti prego Signor, che mi concedi;
S'io ne son degna; questa gratia sola.³⁴

Ovako je iste stihove opjevao Držić:

(Bez vridne pomoći od kralja tolika
vrha, jaoh, nije doći toj zlobi krvnika;
bez njega osveta nikada na sviti
od krvi djeteta neće se viditi.
Ma što cknim, ter sad ja ne budem k njemu prit?
Još prid njim rič moja primljena bude bit.
Nije se pripasti od dobra kralja, nî:
prida nj ću ja pasti, njemu odkrit plač grozni;
njemu ću svu izrit nevolju mu gorku,
još da znam ne izdvorit prid njime milos ku.)
- Kralju Agamenone, ako plačne i tužne

³⁴ Dolce 1560, 539.

kraljevi ne odgone, čuj ove plač sužne.

Za mila koljena ka grlim sada ja
sluga umiljena i robinja tvoja,
za krunu pomili, kome sjaš, ako ikad,
milosti nadili tužnu ovu jednom sad;
za ruku ka hrani od Grkâ svitlu čas
malu stvar ne brani tužni ovoj tvoja vlas.³⁵

Dio koji Hekaba govori sebi samoj je više-manje isti s jednom razlikom. Držić se udaljava sa stihovima „Nije se pripasti od dobra kralja, nî / prida nj ću ja pasti, njemu odkrit plač grozni“. Ovim stihovima Držić govori kako se običan građanin, ili u ovom slučaju rob, ne mora bojati poštenog kralja (čitaj vlasti) čime preko svoje Hekube šalje političku poruku publici. Ne možemo se oteti dojmu kako se vjerojatno i sam Držić ovako hrabrio kada je davne 1566. stizao pred pomoćnike Cosima Medicija vjerujući kako pošten vladar mora izabrati pravedno rješenje, ma i kada u njemu nema vlastitog interesa. No, u Hekubinom govoru Agamemnonu nailazimo na par mimoilaženje s Dolceom. Prvo uočavamo kako Držićeva Hekuba svoj govor mudro započinje pogodbom, to kod Dolcea ne nailazimo. Time se Držićeva Hekuba pokazuje retorički spretnijom, iako njena molba to zapravo ne pokazuje. Razlika u molbi nema doli jedne, a to je motiv božje legitimacije. Naime, Dolceova Hekuba hvali Agamemnona i njegovu krunu (simbol vlasti) rečenicom „Da la qual dopo Dio deriva e pende“, što nam želi reći kako je sam Bog dao Agamemnonu vlast, a time on mora postupati po božjim zakonima. Vjerujem kako je Držić radi vlastitih političkih uvjerenja taj dio preskočio. Dok Dolce svog Agamemnona gleda iz pozicije Mlečanina čiji dužd je odabran *Dei gratia* („milošću Božjom“), Držić vlast promatra modernije i bliže suvremeniku Erazmu Roterdamskom koji smatra da bi politički narod trebao birati ljude u purpuru.

Pogledajmo sada kako kod Euripida glase ti stihovi:

οὐκ ἄν δυναίμην τοῦδε τιμωρεῖν ἄτερ
τέκνοισι τοῖς ἑμοῖσι. τί στρέφω τάδε;
τολμᾶν ἀνάγκη, κἄν τύχῳ κἄν μὴ τύχῳ.
Ἀγάμεμνον, ἰκετεύω σε τῶνδε γουνάτων
καὶ σοῦ γενείου δεξιᾶς τ' εὐδαίμονος ...³⁶

³⁵ Držić 2011,420.

³⁶ Euripides 1902, 749-753

Bez njega ne bih djece svoje mogla ja
Osvetit. Čemu 'vako misli prevrćem?
Odvažit mi se, onda – kako bog mi da.

(Pada pred Agamemnona.)

Agamemnone, na koljenima tebe ja

Gle molim, – tako t' brade, sretne desnice!³⁷

Euripid u najmanjem broju stihova rješava Hekabin problem te je njena replika duga svega dva stiha. Mogli bismo reći da značenjski Euripid i Dolce imaju jednak unutarnji govor Hekabe, no na razlike nailazimo u trenutku kad se obraća Agamemnonu. Prvenstveno kod Euripida ne nailazimo na hvalu grčke sile koju imaju prethodno obrađeni prijevodi, ne nailazimo ni na Hekabino potenciranje vlastitog ropstva. Hekaba u svim izvornicima grli Agamemnona za koljena što je ritual poznat još od arhajskog doba zvan *ἱκετεία*.³⁸ No Euripidu je taj običaj očito bio poznatiji te mu je zbog toga pridao više pažnje, pa se tako njegova Hekaba spominje Agamemnonove brade, a vjerujem da se jamačno za nju i hvatala te tako ispunila puni ritual. Preko ovih triju primjera jasno uočavamo kako naš Marin Držić prati Lodovica Dolce, no sada ćemo skrenuti pažnju na one dijelove koji nam svjedoče o tome kako dubrovački pisac koristi i Euripida u gradbi vlastitog djela.

Euripid (Ευριπίδης) se rodio negdje godine 481.³⁹ prije Krista na Salaminu⁴⁰. Odgoj mu se sastojao od učenja hrvačkih te šakačkih vještina, da bi potom učio o slikarstvu i pjesništvu. Poznao je nauk Anaksagore, Pitagore i Heraklita, prijateljevala je sa Sokratom, a na njega su najviše utjecali Protagora i Ksenofan⁴¹. Svoje prvo natjecanje na atenskoj pozornici doživljava s 25. godina, međutim nije se proslavio. Tek je 441. godine pobijedio, no ne znamo s kojim djelom, ali znamo da je odnio pobjedu ispred Sofoklove *Antigone*. Još je dvaput za života pobjeđivao na atenskom festivalu te jednom posthumno s *Bakhama*.⁴² Umro je 406. u Aretusi kod Amfipolija, gdje je i sahranjen.⁴³ Što se tiče stvaralaštva, Euripid je bio plodan pisac. Napisao je 92 drame, od čega danas imamo 18 sačuvanih (17 tragedija te jednu

³⁷ Euripid 1919, 406.

³⁸ John Gould, „HIKETEIA“, U: *The Journal of Hellenic Studies*, (Cambridge: The Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1973) 75.

³⁹ Ova godina je jako upitna pa tako nailazimo na 485. i 484. godinu kao potencijalne godine njegovog rođenja. (vidi. *Leksikon antičkih autora* i *Encyclopedia Britannica*).

⁴⁰ Koloman Rac, *Euripidove drame* (Zagreb: Matica Hrvatske, 1919), 6.

⁴¹ Rac 1919, 6.

⁴² Rac 1919, 7.

⁴³ Moderna istraživanja ovaj podatak uzimaju s dosta opreza, no vjeruju kako je umro u pokrajini Makedoniji,

satirsku igru) te tragediju *Rez* za koju nije sigurno da je njegova. Drame koje treba izdvojiti su svakako: *Alkestida*, *Medeja*, *Hipolit*, *Trojanke*, *Ifigenija u Aulidi*, *Elektra*, *Andromaha*, *Feničanke* te *Orest*. *Hekaba* je dramsko djelo koje svojim karakterom pripada tragediji. Pisana je pjesničkim jezikom, svojevrsnom inačicom antičkog jezika koji se nikad nije govorio. Istom inačicom pisana su sva djela trojice najvećih grčkih tragičara. Kritičari kažu kako je *Hekaba* pisana cvjetnim stilom, karakterističnim po melodioznosti i lakoći pjevanja. Inače se Euripid smatrao najvećim predstavnikom ovog stila. Ovakvu kritiku iznosi prvi Dionizije Halikarnašanin, koji se divi ovom djelu i smatra ga savršenim.⁴⁴ O vremenu nastanka *Hekabe* pisali su mnogi književni historioografi, no ono što je sigurno jest da nitko ne zna točno vrijeme njenog nastanka. Danas se najčešće uzima godina 424. prije Krista, s obzirom na to da znamo kako je djelo nastalo prije *Oblaka* (423. pr. Kr.), a dokaza za *terminus post quem* nemamo.⁴⁵ Naravno, nemamo nikakvih informacija o uspjehu djela na igrama jer bi nam to onda reklo ponešto i o vremenu prve izvedbe. Euripidovo stvaralaštvo karakterizira obrana čovjeka, realizam te psihološko ocrtavanje likova.⁴⁶ Poznata je Sofoklova rečenica da „Euripid pokazuje likove kakvi jesu, a on kakvi bi trebali biti“. Posthumno dosiže zasluženu slavu te inspirira brojne rimske autore.⁴⁷

Kao što sam već ranije istaknuo, Pavić je otkrio kako je Držić Hekubu pisao prema djelu Lodovica Dolcea te su ranije teze da je slijedio Euripida odbačene. Sam pogled na broj stihova svjedoči o tome (Euripid – 1295; Dolce – 2684; Držić – 2733). Tek člankom Miljenka Majetića naslovljenim *Euripidov utjecaj na Držića i Bunića* dokazano je kako Držić slijedio i Euripida. Baš njegov članak će mi pomoći u dokazivanju veza između antičkog i dubrovačkog pisca.

Pokazat ću na par primjera kako Držić slijedi direktno Euripida. Prije svega moram napomenuti da nisam siguran je li Držić slijedio Euripidov izvornik na grčkom jeziku ili se pak služio nekim od prijevoda na latinskom jeziku kao što bi mogao biti tada aktualni prijevod Erazma Roterdamskog. U prilog tezi da je koristio Euripidov original ide i pretpostavka da je Držić znao grčki jezik,⁴⁸ no zasigurno je bio sigurniji u svoj latinski pa bi mu čitanje Erazmovog prijevoda značajno olakšalo posao. Ovom temom su se bavili i talijanski slavisti Arturo Cronija te Franca Manzini.

⁴⁴ A. E. Heigh, *The Tragic Drama of the Greeks* (Oxford: Clarendon Press, 1896), 257.

⁴⁵ Malcolm Heath, „Jure principem locum tenet: Euripides Hecuba“ U: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* (Oxford: Oxford university press, 1987) 40.

⁴⁶ Leksikon antičkih autora, s. v. „EURIPID“.

⁴⁷ Leksikon antičkih autora, s. v. „EURIPID“.

⁴⁸ Ivona Raukar, „Marin Držić u svjetlu renesansne filozofije“ (Zavr. rad, Sveučilište u Rijeci, 2020), 4.

Pogledajmo Držićeve stihove u kojima se Agamemnonov prijatelj Taltibije obraća Hekubi poslije Poliksenina samoubojstva na Ahilejevom grobu.

Moreš se pohvalit porodom izvrsnim
i majka djece rit vridnija među svim;
ma, ženo, mogu ja dobro ti sad riti
da si od svih tužnija ke živu na sviti.⁴⁹

Iste te stihove Euripid pjeva ovako:

τοιᾶδ' ἀμφὶ σῆς λέγων
παιδὸς θανούσης, εὐτεκνωτάτην τέ σε
πασῶν γυναικῶν δυστυχεστάτην θ' ὀρῶ.⁵⁰

Takav tebi nosim glas
O mrtvoj kćeri tvojoj, – vidim, da si ti
*Nada sve mati sretna, a i nesretna.*⁵¹

Iako mnogo zakukuljenije, Euripid iznosi ista dva motiva. U prvom dijelu hvali Hekabu kao najbolju majku, a u drugom dijelu je naziva najnesretnijom od svih žena. Baš zbog te nejasnoće Euripidovih stihova, Majetić pretpostavlja kako je Držić slijedio Erazmov prijevod jer njegovim motivima („matrem optimorum“ i „foeminarum miserrimam“) izostaje metaforiziranje koje nailazimo kod Euripida.⁵² Nema sumnje da je u ovom dijelu Držić pratio Euripida jer ovaj dio kod Dolce izgleda ovako:

Or tu sei la piu misera Donna
Che sostenga la terra nel suo seno⁵³.

Ono što uočavamo je da Dolce nema prvi dio u kojem izražava Hekubi divljenje kao najboljoj majci, već samo onaj u kojem izražava sućut jer je najnesretnija žena koja je ne Zemlji.⁵⁴ Držić je mudro postupio što je slijedio Euripidov izvornik u ovom slučaju jer Hekubina nesreća djeluje mnogo veća kada se sjetimo onog što je ranije imala. Ovakav motiv „kola sreće“ bio je dosta popularan u renesansi i kasnije u baroku stoga me iznenađuje

⁴⁹ Držić 2011, 406.

⁵⁰ Euripides 1902, 580-582

⁵¹ Euripid 1919, 398.

⁵² Miljenko Majetić, „Euripidov utjecaj na Držića i Bunića“, u: *Živa antika, XH-XIV* (Skopje: Univerzitetska pečatnica, 1964) 217.

⁵³ Dolce 1560, 528.

⁵⁴ Isti ovaj primjer obrađuje Majetić u pokušaju pronalaska Držićevog Euripidovog izvornika.

Dolceove izostavljanje ovog motiva u Taltibijevom govoru. O tome da Držić prati Euripida svjedoči i govor Kora koji slijedi odmah po Taltibijevom govoru. Euripid ga donosi ovakvog:

δεινόν τι πῆμα Πριαμίδαις ἐπέζεσεν
πόλει τε τῆμῃ θεῶν ἀνάγκαισιν τόδε.⁵⁵

Nad Prijamovim domom, gradom mojijem
Vri, kipi – sudba to je božja – grozan jad.⁵⁶

Identično kao i Držić:

Nesreća gorko t' nas odasvud ucvilja,
gorko t' nas čas po čas svih tuga nadilja!
Njeki gnjiv usioni Prijama i dom svoj
prem svasma progoni, - zgar zvizde hoće toj.⁵⁷

Jedina razlika je što Euripid navodi da gnjev dolazi od *θεῶν*, a Držić od *zvizda*. Metafora zvijezda jasno upućuje na nebo, odnosno na mjesto gdje bogovi žive. Držić, kao kršćanski pisac, u preradi antičke tragedije izbjegava vjerski skliska mjesta, u ovom slučaju politeizam, te se vješto služi pjesničkim figurama koje, iako nude isti sadržaj, formom su prikladnije. Dokaza radi, evo iste korske sekvence kod Dolcea:

Veramente gran male
E' quel, che tutte noi percuote e preme:
Ma nessun altro eguale
Sen ua col mal de la Reina nostra:
Reina nò, ma serva
De' le miseria estreme.⁵⁸

Iz ove sekvence se jasno vidi da Dolce ne prati vjerno Euripida, već ide svojim putem. Preskače motiv Prijamova doma te žaljenje publike ostvaruje samo preko Hekabe i njene teške sudbine. Majetić navodi još jedan primjer u kojem se vidi kako Držić prati Euripida, a

⁵⁵ Euripides 1901, 583-584

⁵⁶ Euripid 1919, 398.

⁵⁷ Držić 2011, 406.

⁵⁸ Dolce 1560, 529.

to su Držićevi stihovi 2106-2111 koji su identični stihovima 890—894 kod Euripida, a drukčiji od Dolceovih 1947-1953.⁵⁹

Iz svega rečenog vidi se kako je Držić izabrao Dolceov predložak jer ga je smatrao bližim dubrovačkoj publici, ali si je dao mnogo slobode te je vlastito djelo pisao uzimajući u obzir i antički predložak. No, čitajući usporedno sva tri djela moramo zaključiti kako su prerađivači išli vlastitim putevima te su razlike među djelima značajne. Prvo što uočavamo kod Držića je naglašeno uzdisanje. Već u prvom dijelu nalazimo na brojne sažalne izraze poput: *jao*, *nesretne*, *suze* i *tužno*⁶⁰. Takve izraze ne zatičemo u drugim Držićevim dramskim djelima, poglavito zbog činjenice što je komediograf. To je jedan od razloga zašto se djelo pripisivalo Mavru Vetranoviću, no pogledom u Držićeve *Pjesni ljuvene* shvaćamo da su ovi izrazi učestali u Držićevu stvaralaštvu. Radnja je dosta brza te potresna, a širenje izraza s uzdasima radnju samo bespotrebno usporava. Ono što treba pohvaliti kod Držića jest uređivanje izraza te prilagođavanje drame dubrovačkoj publici. Prvo ćemo pokazati kako to Držić cizelira na već obrađenom primjeru u kojem se Polidorova sjen obraća publici. Kod Držića Sjen radnju otvara predstavljajući se kao: „jedihni sin, štapak Hekube kraljice, / razgovor sâm sladak u nje sve tužice,“⁶¹. Dolce je u svom izrazu puno kraći te samo navodi rodbinsku vezu: „d'Ecuba figlio⁶²“, a Euripid objašnjava cijeli rodbinski odnos likova jer to njegova zajednica smatra bitnim. Držić ne zamara publiku „nebitnim podacima“ već radnju prebacuje na emotivnu stranu upotrebom umanjena te prikladnom pjesničkom figurom u drugom stihu. Prebacivanje na emotivnu stranu uočavamo i u upotrebi hipokoristika, pa tako nailazimo na: bratac, ćačko, djevičica, sunašce.⁶³ Puno važnije od forme koju koristi Držić je način na koji on mijenja likove. Pogledajmo samo kako Dolceova Poliksena zvuči u obraćanju Hekubi prije nego što sazna za svoju sudbinu: „Questo è l' ultimo mal di tutti i mali, / E forse il primo sia d' ogni mio bene. / Ma ditte a me più chiaramente il tutto“⁶⁴. Dobro Majetić uočava kad kaže da je Dolceova Poliksena „mučenički hladnokrvna“⁶⁵ jer njeno obraćanje ostavlja dojam kao da je na bilo kakvu sudbinu spremna te joj se naprosto ne živi više kao ropkinji. Hekubin odgovor je na Polikseninom tragu te ne osjećamo Hekubino veliko žaljenje koje bi bilo prikladno u ovoj situaciji: „La somma è, figlia mia, che tu sia occisa / E sì fatto e l' voler di

⁵⁹ Majetić 1964, 218.

⁶⁰ Majetić 1964, 219.

⁶¹ Držić 2011, 359.

⁶² Dolce 1560, 504.

⁶³ Pokrajac 2010, 199.

⁶⁴ Dolce 1560, 501.

⁶⁵ Majetić 1964, 219.

tutti i Greci“⁶⁶. Ovakav odgovor Hekube je u najmanju ruku šokantan jer mu nedostaje empatije koja će se tek kasnije pokazati u Dolceovoj preradbi. Euripid je postupio u ovom dijelu puno mudrije te tako njegova Poliksena pokazuje privrženost majci te ju puno emotivnije pita što joj ona ima za reći: „Οἶμοι, ματερ, πώς φθέγγη / ἀμέγαρτα κακῶν; Μάνυσόν μοι, / μάνυσον, μάτερ“⁶⁷. Čak je i Hekabina replika nešto emotivnija kod Euripida jer njegova Hekuba otvara liniju s tim kako je čula za groznu glasinu, a ne kreće odmah „in medias res“. Naš Marin Držić pokazuje najveće shvaćanje situacije te su njegovi likovi od krvi i mesa koji pucaju u ovim presudnim trenutcima. Poliksena, koja majku beskrajno poštuje, odgovara joj: „Što je, majko? Kaži meni, / majko, moja sva radosti.“⁶⁸, a Hekuba ne odgovara u dva stiha već radnju širi kako bi Poliksenu pripemila na nemili ishod: „Grci hudi i kameni, / puni zlobe i vrlosti, / odlučiše tuj nemilu / zlu odluku, kćerice mlada, / tvojom krvi da Akilu / žeđu upiju mrtvu sada. / Živ te iska, sad te ište / mrtav, kćerice, srce moje!“⁶⁹. Posebno čitatelja može dirnuti posljednji stih u kojem Držić prenosi pravi majčinski osjećaj na scenu.⁷⁰ To više nisu osobe vrijedne divljenja zbog svoje čestitosti, nego su to samo ranjene majka i kći. Ovakva scena dubrovačku publiku mora ganuti, stoga nije ni čudo što je Malo Vijeće ovu dramu dvaput zabranjivalo zbog tužne fabule („*Captum fuit de non permittendo quod tragedia recitetur in civitate propterea quod qualitas temporis hoc non requirit quae turbulenta est.*“⁷¹). No, nije samo tužna fabula razlog zabrane. Slobodan Prosperov Novak obrađujući šibenski prijepis *Hekube* u svom radu navodi kako je ovo iznimno „krvava tragedija“ te da je netko crvenom tintom označavao mjesta koja su okrutna i scenski naglašena.⁷² Zaista, izlazak osakaćenog Polinesta kojemu krv teče iz očiju ili Hekubino grebanje lica po saznanju o sudbini djece nije prizor na koji je navikla dubrovačka publika, iako u antičkom svijetu ne predstavlja problematično mjesto.

Nastavak ovog čina je više-manje identičan kod sva tri pisca, no moramo zaključiti kako je Držić bio najuspješniji u uvodu u nju. Držić ne samo da mijenja karaktere likova, on uvodi i nove. Tako se na njegovim daskama nalaze vile koje se predstavljaju kao Nerejide. Doista prikladno jer se Nerejide uvijek vezuju uz ples i pjesmu, što je i bila njihova funkcija u intermezzima tragedije. Prikladne su također i iz razloga što su vezane za more, a radnja se

⁶⁶ Dolce 1560, 501.

⁶⁷ Euripides 1909, 191-193.

⁶⁸ Držić 2011, 377.

⁶⁹ Držić 2011, 377.

⁷⁰ Majetić odlično zaključuje kako su Dolceove žene pune patosa, dok su Držićeve pune osjećaja.

⁷¹ Leo Rafolt, „Hekuba“, u: *Leksikon Marina Držića. Mrežno izdanje.* (Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009), pristup 24.4.2024, <https://leksikon.muzej-marindrzić.eu/hekuba/>.

⁷² Marin Držić, *Izabrana djela I*, prir. Slobodan Prosperov Novak (Zagreb: Matica hrvatska, 2011) 78.

odvija na obalama Hersoneza. No, ono u čemu je Držić pogriješio po mom mišljenju je to što Nerejide tješe Hekubu koja će izgubiti svoju kći žrtvovanjem Akilu koji je ni manje, ni više nego njihov nećak. Stoga mislim da je Držić pogriješio što se njegove vile u prvom obraćanju deklariraju kao Nerejide jer time ne dobiva ništa, a učenijima otvara pitanja. Njegovo ubacivanje satira zato ima mnogo više smisla. Dok nas prva dva uvode u priču o prošlosti Hekube, treći i četvrti satir moraliziraju za vrijeme ovog intermezza te šalju mudru poruku publici: „Zaman je tuj plakat i hudu čes zvati, / gdi ne mož' lika dat, a vrijeme sve krati.“⁷³. Ovakvi različiti intermezzi nam ponešto govore i o Držićevoj percepciji muško-ženskih uloga. Dok žene (vile) plaču, muškarci (satiri) shvaćaju bespotrebnost toga jer znaju da bol može samo vrijeme odagnati. Vjerujem kako je Držić vile i satire ubacio kako bi ovu tragediju ponešto približio dubrovačkoj publici jer ona nije naviknuta na taj žanr s obzirom na to da je ovo prva hrvatska tragedija. Vilama je publiku htio zabaviti, ispuniti plesno-pjevački dio tragedije (delectare), dok je preko satira poučio publiku o tome kako se stanje sreće i tuge brzo mijenja (docere). Neki njihovu pojavu u ovoj tragediji koreliraju s činjenicom da je izvedena u vrijeme poklada⁷⁴ pa su zato ti likovi bili još prikladniji, no smatram kako to nije bio slučaj jer su to likovi koje inače zatičemo na dubrovačkim daskama naviknutima na pastorage. Drugi pak smatraju kako su vile i satire uvedeni da se ublaži krvavost same tragedije.⁷⁵ Nadalje, Držić koristi neke anakrone pojmove; tako nailazimo u jednom Polikseninom govoru o njenom porijeklu na „dvignuta u gizdah, od bana služena“⁷⁶. Jasno je da Trojanci nisu imali banove, ali to je pojam prikladan za 16. stoljeće te kao takav funkcionira. Ono što ne funkcionira je kad Držićeva Hekuba upita Polinesta: „Znaš crkva svete gdi je Minerve u Troji?“. Iz današnje perspektive ovo djeluje čak i provokativno, no ovdje je nespretno Držić crkvu izjednačio s hramom. Nije ovo jedini put kad Držić kristijanizira *Hekubu*, slično je učinio i u govoru Hekube u stihovima 362-429 kada se obraća bogovima upotrebom motiva *višnji, milostivi te ufanje* koje ne možemo odijeliti od kršćanstva.

Konačno, treba dati sud što je *Hekuba*? Kako bismo na to pitanje dali najprecizniji odgovor treba se okrenuti povijesti. Onog trena kad je Euripid napisao svoju *Hekabu*, publika ga nije smatrala tvorcem nove legende, već samo kreativnim piscem koji je svima poznatu legendu prenio u dramsku vrstu. Sličnu percepciju je uživao i Dolce koji ne skriva da mu u pisanju

⁷³ Držić 2011, 380.

⁷⁴ Majetić 1960, 223.

⁷⁵ Pokrajac 2010, 191.

⁷⁶ Držić 2011, 389.

tragedije pomaže baš Euripidov predložak. Koristeći dakle grčkog pisca, Dolce stvara novo djelo prikladno trenutku i mjestu. Povijest književnosti nas uči da pjesnik nije u manjoj mjeri izvoran u koliko slijedi izvore te nije utoliko veći ako je stilski i sadržajno samosvojan.⁷⁷ Slučajevi Dolcea i Držića nam svjedoče o tome. Naš Marin stvara originalnu dramu davši joj pečat vlastitog stila i osobnu, autentičnu obradu.⁷⁸ Sve njegove stilske intervencije, drukčije karakterizacije likova te ubacivanje novih likova idu u prilog toj tezi. Ne smijemo zaboraviti kako Držić, za razliku od Dolcea, svojom dramom širi političke poruke i te na taj način dodatno aktualizira vlastitu dramu.⁷⁹ Naravno, iz današnjeg pogleda ne možemo reći kako je *Hekuba* Držićevo djelo bez da spomenemo izvornike, no ondašnja književna zajednica je imala drukčiji percepciju originalnosti. Stoga *Hekubu* smatram prvom hrvatskom tragedijom, ujedno originalnom i prevedenom.

⁷⁷ Gordana Pokrajac, *Od Hekube do Atamantea* (Novi Sad : Društvo za Srpsko narodno pozorište, 2010), 180.

⁷⁸ Pokrajac 2010, 180.

⁷⁹ Pokrajac 2010, 253.

4. USPOREDBA PALMOTIĆEVA *AKILA* I STACIJEVE *AHILEIDE*

Ahilej, u hrvatskoj kulturi poznat i kao Ahil, sin je ftijskog kralja Peleja i neregide Tetide. Prema grčkoj mitologiji bio je kralj Mirmidonaca te je smatran najvećim grčkim ratnikom što je i dokazao tijekom Trojanskog rata. Te je zgrade opisao Homer u svojoj *Ilijadi*, no antički literarni izvori bivaju šturi kada se radi o Ahilejevom djetinjstvu i vremenu prije rata. Tek se Publije Papinije Stacije, pisac srebrnog doba rimske književnosti, uhvatio u koštac sa zadatkom opjevavanja Ahilejevog djetinjstva i mladosti. Nažalost, tijekom pisanja ovog epa pjesnik je umro te je djelo ostavio nedovršenim. Nakon 167 heksametara druge knjige radnja se prekida te ne znamo što se događa s Ahilejem do odlaska u Trojanski rat. No, za ovaj diplomski rad prva knjiga je kudikamo važnija. U 960 heksametara prve knjige Stacije obrađuje Ahilejevo rano djetinjstvo, odgoj s kentaurom Hironom te odlazak na Skir. Prilikom pisanja autor se odvaja od grčkih prethodnika te iznosi neke nove ideje. Iako je danas općeprihvaćeno vjerovanje kako je Tetida sina umakala u podzemnu rijeku Stiks (Stig) kako bi ga učinila besmrtnim, manje je poznato kako je Stacije tvorac te ideje.⁸⁰ Raniji pisci su vjerovali kako ga je majka danju mazala ambrozijom, a noću držala u vatri kako bi se otarasio smrtnosti koju je dobio po očevoj strani,⁸¹ a neki tvrde da je zbog toga i dobio nadimak Pyrrhos.⁸² Osim *Ahileide* napisao je epove *Germanski rat* i *Tebaidu* u dvanaest knjiga te zbirku pjesama *Šume*.⁸³ Umjetnička ingenioznost i zaigrani stil pisanja donijeli su mu veliku slavu te je bio čitan i veoma cijenjen tijekom srednjeg vijeka. Veliki Dante Alighieri slavi ga u svojoj *Božanstvenoj komediji*, Boccaccio mu se divi, a Geoffrey Chaucer proučava njegov opus te ga imitira u svojim djelima.⁸⁴ Nažalost, dolaskom renesanse Stacije postaje marginalni antički pisac kakvim se smatra i danas.⁸⁵

Ahileida započinje invokacijom u kojoj autor izriče nakanu svoga djela. Cilj mu je opisati Ahilejev život u jednom epu, no ne planira stati, kao Homer Hektorovom smrću.⁸⁶ Potom, politički mudro, hvali cara Domicijana i govori kako ep posvećuje njemu.⁸⁷ Nakon uvodnih

⁸⁰ Statius, Publius Papinius, *Achilleis*, prev. i prir. na engleski Shackleton Bailey (London: Harvard University Press, 2003), 1. 134-140.

⁸¹ Bibliotheca, prev. i prir. na engleski James George (London: William Heinemann Press: 1954) 3. 13. 3.

⁸² Ptolemy Hephaestion, *New History Book 7 (summary from Photius, Myriobiblon 1)*.

⁸³ Leksikon antičkih autora, „STACIJE, Publije Papinije“.

⁸⁴ Richard N. Ringler, „Spenser and the "Achilleid", u: *Studies in Philology*, vol 60. (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1960), 174-175.

⁸⁵ Ringler 1960, 174.

⁸⁶ Statius 2003, 1. 1-7.

⁸⁷ Statius 2003, 1. 14-19.

zaziva i posvete, Stacije radnju započinje Tetidinom molbom Neptunu da potopi trojanske lađe koju potonji odbija jer je Vrhovnik odlučio da mora doći do rata. Iako se nigdje ne spominje direktno proročanstvo o Ahilejevoj smrti, ono se može naslutiti iz razgovora dvoje besmrtnika. Sva u ludilu Tetida odlazi do kentaura Hirona na planinu Pelion u grčkoj pokrajini Tesaliji gdje kentaur odgaja njenog sina. Stacije očito nije osjećao potrebu ispričati kako je Ahilej dospio kod Hirona, srećom to saznajemo iz drugih antičkih izvora (Ptolemej Hefestion navodi da ga je Pelej tamo poslao na odgajanje nakon što je Tetidu vidio kako Ahileja polaže u vatru⁸⁸). Tetida, po dolasku na Pelion, prisustvuje gozbi s Hironom, Ahilejem i njegovim vjernim pratiteljem Patroklom. U rano jutro, kada svi spavaju osim nje i Hirona, uzme Ahileja i odvede ga na otok Skir, kod kralja Likomeda. Probudivši se na stranom otoku Ahilej biva zbunjen. Majka mu govori gdje se nalazi te ga moli da se obuče u ženske halje kako bi ga primio kralj Likomed među svoje kćeri. Ahilej, iako tek mlađahni dječak, zaljubi se u Likomedovu kćerku Dejidadamiju koju vidje kako štuje Paladin kip. Zaboravi riječi svoga učitelja o časti i junaštvu te prihvati majčin prijedlog. Paralelno se radnja odvija u grčkom taboru u kojem prorok Kalhant dobije prikazanje gdje se Ahilej nalazi te Ulis s Diomedom krene u potragu. Radnja se ponovno vraća na Skir gdje saznajemo da je Ahilej silovao Dejidadamiju, a iz toga odnosa se rodio i mali dječak koji živi skriven od kralja. Dolaskom junaka na otok ep dolazi do svog vrhunca. Hineći nakanu svog dolaska zaustavljanjem trojanskih špijunskih puteva, Odisej i Diomed dolaze na večernju gozbu kod kralja. Tamo Likomedove kćeri u odjeći Amazonki izvode ples, ali Ulise prepoznaje crnu ovcu, Ahileja. S jutrom dolaze darovati djevojke, a među inim darovima sakriju štit i ratničko koplje. Na ratnu trublju Ahilej skoči i oda svoju prirodu. Otkriven, govori Likomedu stanje stvari te traži ruku njegove kćeri. Ulise i Diomed ga uvjeravaju kako je to najsretniji splet okolnosti te ga kralj prihvaća za „sina“. Ne mogavši umaći svojoj ratnoj čudi ode s dvojicom junaka i Argivcima put Troje nakon što se oprostio s neutješnom Dejidadamijom koja strahuje da će nju i sina brzonogi Ahilej zaboraviti.

Ovaj siže Stacijevog djela će nam trebati kako bismo mogli napraviti usporedbu s Palmotićevim *Akilom*. Tema intertekstualnosti između Palmotićevo *Akilea* s klasičnim izvorima je relativno rano postala zanimljiva književnim historiografima. Tako još Franjo Marija Appendini 1802. godine pretpostavlja Palmotićevo izvornik u djelu *Bilješke povijesnokritičke o starini, povijesti i književnosti Dubrovčana*. Nažalost, Appendini toj temi pristupa krajnje neozbiljno te zaključuje kako je Palmotić svoje djelo gradio prema

⁸⁸ Ptolemy Hephaestion, *New History Book 6 (summary from Photius, Myriobiblon 190)*

Homerovom epu *Ilijada*. Osim što Appendini navodi na krivi trag iduće književne povjesničare, on pokazuje i nepoznavanje *Ilijade* jer se ovaj događaj u njoj uopće ne opisuje. Mnogi književni povjesničari će nekritički ovo stajalište prihvaćati bez ikakvog interesa da malo dublje uđu u temu. Ovakvu ideju slijediti će i Pavel Jozef Šafarik te Stojan Novaković. Tek će 1884. godine Armin Pavić u trećem svesku *Djela Gjona Gjora Palmotića* u „Starim piscima hrvatskim“ iznijeti drukčije mišljenje, ponovno pogrešno. Pavić smatra kako je Palmotić inspiraciju za ovo djelo crpio iz Ovidijevih *Metamorfoza* (ostavlja otvorenu mogućnost kako su izvori Sofoklo ili Euripid), što samo po sebi i nije nelogično razmišljanje jer je Palmotić već prerađivao Ovidijeve *Metamorfoze* i *Heroide* u *Natjecanju Ajača i Ulisa* te *Eleni ugrabljenoj*. Međutim i on je bio u krivu, a to će dokazati Ivan Kasumović u djelu *Izvori Palmotićeve drama „Ipsipile“ i „Akile“*. On će prvi uspostaviti vezu između Stacijeva nedovršenog epa *Ahileida* i Palmotićeve drame. Konačno, nakon 70 godina nebavljenja Palmotićeve mitološke dramama ovoj se temi posvetila Fedora Ferluga Petronio, talijanska književna povjesničarska specijalizirana za južnoslavenske književnosti te klasične jezike. U svome djelu *Fonti greco-latine nel teatro di Junije Palmotić* ona iznimno pedantno ukazuje na sve tekstualne sličnosti između ovih dvaju djela. Uputit će na razlike između djela i otići korak dalje te pokušati objasniti uzroke svojevrsnih tekstualnih nepodudaranja. Poslije nje nitko nije pisao o ovoj temi s novim istraživačkim spoznajama.

Kako bismo uvidjeli sličnosti i razlike na fabularnom planu, prepričati ću Palmotićeve dramu, a na mjestima koja se razlikuju od Stacija objasnit ću razlike te, ukoliko je moguće, razlog zbog čega se Palmotić udaljuje od svog antičkog izvornika. Prije svega treba objasniti ključnu razliku između ovih dvaju djela, a to je činjenica da pripadaju različitim književnim rodovima. Dok je Stacijeva djela ep, Palmotić piše mitološku dramu u stihu, što je uobičajeni postupak u 17. stoljeću. Rimski poeta pjeva u heksametru, stihu priličnom karakteru djela, dok se dubrovački pisac nije odlučio za jedan stih već koristi od peterca do deseterca, ali pretežu osmerci. Vanjska kompozicija *Akila* je podijeljena na tri činjenja, odnosno dvadeset i tri prikazanja.

Akile započinje, kako je to i uobičajeno za sve dubrovačke drame onoga vremena, prologom kojeg izgovara Proteo (Protej). Funkcija prologa je gledatelje uvesti u radnju, pa tako ovo primordijalno morsko božanstvo najavljuje što će publika gledati. Palmotić preko Protea publiku upoznaje sa svim događanjima koja su prethodila dolasku na Šir (Skir) te saznajemo da je Dejidamija već porodila slavna Pira, a Uli (Odisej) i Diomed već došli na otok. Ovim prologom Palmotić se riješio scenski zahtjevnog dijela koji publici ne bi bio zanimljiv, a

tehnikom *in medias res* vremenski skratio trajanje ove drame. Nema potrebe objašnjavati da Stacije u svom epu nema prolog, ali nameće se pitanje zašto ga izgovara Proteo? Kasumović tvrdi zato što je on Tetidi svojta te jer joj je prorekao Akilovu sudbinu.⁸⁹ Doista, to su jedine dvije poveznice Proteja s radnjom ovih djela te je izgledno kako ga je Palmotić izabrao baš zato što mu nije bitan za kasniju radnju, a daje osobnu notu prepričavši vlastiti govor s Teti (Tetidom) u kojem joj prorokuje sinovljevu smrt.

Prvo činjenje započinje razgovorom Ulisa i Diomeda koje gdjekad prekida skup bojnika. Funkcija potonjeg je moralizatorska, odnosno širenja ideje jedinstva i kreposti. Replike skupa, ono što bismo zvali korske, Palmotićeva su kreacija te se ni u jednom stihu ne oslanjaju na Stacija. Iz toga proizlazi kako je Palmotić pišući ovu mitološku dramu imao etičku, a ne samo literarnu nakanu. Što se radnje pak tiče, dubrovački autor ne slijedi antičkog prethodnika. Palmotićev Ulise, paradakosalno, žrtvuje stotinu junčića i jaganjaca višnjemu za boguugodan put,⁹⁰ a Stacije radi žrtvu ljevanicu.⁹¹ Vjerujem kako je Palmotić iskoristio krvnu žrtvu u svojoj verziji kako bi stvorio antikni ugođaj te prikazao Dubrovčanima civilizacijski napredak. Upotreba termina *višnji* provlačit će se kroz cijelo djelo, u ovom kontekstu to je anakron pojam jer Rimljanin svoga višnjeg (Jupitera) oslovljava kao gromovnika ili jednostavno kao Jupitera. Tijekom dijaloga Ulisa i Diomeda, Ulise spominje Kalkantovo (Kalhantovo) proročanstvo koje Stacije tematizira između 514. i 537. stiha. Jasno je uočljivo doslovno prevođenje Stacijevog originala, samo što ovdje Odisej citira Kalhantovo proročanstvo dok kod Stacija Kalhant sam govori. Palmotićev slobodan prijevod ne odmiče se mnogo od originala ni u ovom dijelu, kada oba autora opisuju Kalhantovo izvantjelesno iskustvo:⁹²

*Koje molbe uzmožite
Kalhant, prorok glasoviti,
koje riječi zlamenite
ću se s višnjijem govoriti!
Unutarnja od živina
Sva prigleda, sva privrati
Peleva da mu sina*

⁸⁹ Ivan Kasumović, „Izvori Palmotićevih drama Ipsipile i Akile“, u: *Rad JAZU 156* (Zagreb: JAZU, 1904), 156.

⁹⁰ Junije Palmotić, *Djela Gjona Gjora Palmotića* (Zagreb: JAZU, 1882), 119.

⁹¹ Statius 2003, 1. 680-681.

⁹² Fedora Ferluga Petronio, *Grčki, latinski, talijanski i hrvatski izvori u dramskim djelima Junija Palmotića*, prev. Renata Hace i Vanda Radetić (Rijeka : Maveda : Hrvatsko filološko društvo, 2008), 60.

*bitje budu prikazati.
Stokrat dignu sebe vani
put nebesa sve pozore,
u komu je mjestu i strani
vrijedni Akile, da mu otvore.
(Akile, 153-164)*

*Nunc Superum magnos deprendit in aethere coetus,
nunc sagas affatur aves, nunc dura Sororum
licia, turiferas modo consulit anxius aras
flammarumque apicem rapit et caligine sacra
pascitur.
(Achilleid, 518-521)*

Glavna fabularna razlika prvog činjenja jest Diomedova uloga u kovanju plana. Dok u Stacija Diomed samo upita Ulisa kako će riješiti ovaj slučaj, ovdje Diomed predlaže fizički napad na Akila, a ukoliko na to Ulise ne pristane, predlaže prikazivanje slučaja Likomedu u vjeri da će on ispravno postupiti. Mudri Ulise na to predlaže još bolji plan: ulazak u grad u trgovačkom ruhu i smještanje klopke Akilu.⁹³ Palmotić mijenja original te mu je nadmudrivanje junaka u ovom dijelu u svrsi zabave publike te karakternom predočavanju Ulisa lukavim jer to ondašnja publika nije nužno znala. Konačno, ne možemo se oteti dojmu kako Junije piše dramu svome narodu, pa tako grčki junaci *stave na se trgovačku odjeću*, baš onu koja je Dubrovnik proslavila po cijelom Mediteranu.

Drugo od četiriju prikazanja prvog činjenja je Kironov (Hironov) monolog u kojem kentaur dolazi na otok. Suprotno Staciju, Palmotićev Kiron ne zna za Akilov odlazak na Šir. Krivicu za bijeg s Peliona ne predbacuje Akilu, već za sve optužuje Akilovu majku Teti. Iz toga možemo uočiti mizoginiju koja postane još jasnija kada Kiron okrivljuje *dikle* za Akilovo skretanje s pravog puta.⁹⁴ Tijekom ovog monologa Palmotić vidno koristi Stacijev predložak kada opisuje Kironovo tutorstvo. Učenje bojnih vještina, stvaranje lijekova iz prirode, usađivanje etičkih vrлина i opjevavanje junaka na *mednoj arpi* identični su motivima koje nalazimo kod Stacija u stihovima 445-451. Prilikom ovog monologa Kiron koristi termine

⁹³ Još je Apolodor u svojoj trećoj knjizi *Χρονικά* prikazao Ulisa i Diomeda kao trgovce. Ovo nužno ne mora značiti kako je Palmotić čitao Apolodora, no postavlja se pitanje je li Palmotić imao dva izvora pišući svoju dramu?

⁹⁴ Palmotić 1882, 124.

koje ne bismo očekivali u rimskoj mitološkoj drami kao što su *vitez* (kad govori o Akilu) i *vile* (kad govori o diklama). Vitez je srednjovjekovni pojam nastao s feudalnim društvom tako da ga zasigurno ne ćemo naći u Stacija, dok su vile nadnaravna bića karakteristična za slavenske i keltske narode kojima Stacije nije pripadao. Dubrovački pisac ovakvim postupcima aktualizira predložak te igra na sigurnu kartu kada koristi poznate termine ondašnjim gledateljima, a ima li što sigurnije od vila i pastira u dubrovačkom kazalištu. Vrijedi se za kraj ovog prikazanja osvrnuti na još jednu Palmotićevu igrariju. Naime, Kiron prema grčko-rimskim izvorima nikada nije bio na Širu, a u *Akilu* jest. Za tijek radnje Kiron nije bio pretjerano važan te bi se drama i bez njega mogla odviti, no kentaur koji ima plemenitu ćud te je pritom iznimno mudar, Palmotiću je potentan lik da bi ga se samo tako odrekao. Ferluga Petronio također navodi kako Palmotić preko njega širi ideje o kreposnom životu te slijedi odgojne ciljeve svojstvene protureformaciji.⁹⁵ Štoviše, Palmotić ga u svojoj *Ipsipili* pridružuje Argonautima iako mu tamo mjesta nema,⁹⁶ stoga nas njegovo prisustvo ne treba čuditi kad je ipak obilježio Akilovo djetinjstvo.

Treće prikazanje na scenu ubacuje glavnog lika, Akila, u društvu Dejidadamije i njenih sestara. Već iz prvog Akilovog obraćanja uočavamo kako su oni skupa, no zbrku nam čini Dejidadamija koja mu se, poradi znatiželjnih ušiju, obraća kao prijateljici. Nakon izmjene petrarkističkih stihova među ljubavnicima, javljaju se sestre koje govore kako mnogo vole Akila, na što on predlaže da se jedna od njih uda za njegova brata (odnosno njega po saznanju njegove prirode). Sve to sluša Kiron skriven iz *gustog dubja* te potaknut viđenim od sreće krene pjevati i svirati. Još jednom moralizira te izriče mizogine stavove:

*ako putom od kriposti
čas neumrlu steć žudite,
od vilinje od lijeposti
daleko se uklonite.*

Akile, 513-516

Akile, čuvši Kironovu pjesmu, krene u tanac pjevajući sa sestricama. Palmotić razmišlja o scenskom aspektu svoje drame te stvara arkadijski ugođaj na pozornici. Moglo bi se zaključiti kako dubrovački pisac ovdje ne slijedeći original ne pokazuje umjetničku ingenioznost. Ponavlja već rečene hvale te ostavlja dojam repetitivnosti i vjerujem da je to ondašnju publiku pomalo i zamaralo.

⁹⁵ Ferluga Petronio 2008, 60.

⁹⁶ Kasumović 1904, 158.

Četvrto prikazanje na scenu donosi novi lik – Haduma Crnca. Taj turski motiv označava funkciju crnog eunuha koju zatičemo u ustrojstvu harema tijekom Osmanskog Carstva. Naime, crni eunuh (*harem agası*) bio je treći po rangu iza sultana i velikog vezira. Bio je komadant *baltacı* odreda – dijela carske vojske – i imao titulu paše (general) tri repa (konjska). Njegove dužnosti bile su: zaštita žena, briga oko novakinja harema, nadgledavanje promaknuća žena (obično nakon smrti visoko pozicionirane kadune). Organizirao je sve dvorske ceremonije, vjenčanja te izvršavao presude ženama optuženima za razne zločine.⁹⁷ S obzirom na to da je Palmotiću trebao lik koji će paziti *dikle*, ovakva funkcija mu je bila idealna iako je anakrona. Ondašnjoj publici je ova funkcija poznata jer su im Osmanlije prvi i jedini susjedi te vjerojatno većina gledatelja nije pomišljala o tome da hadumi ne postoje u staroj Grčkoj.

Kao što je ranije kazano hadum pazi djevojke te, čim se pojavi na sceni, napada ih što se igraju izvan grada. Međutim, puno zanimljiviji je komentar dvorana s kojim se završava prvo činjenje. Hvaleći kralja Likomeda što ne odlazi u Trojanski rat, ne hajeći za porugu koju to izaziva u grčkom svijetu, dive se njegovoj mudrosti jer stavlja dobro svojih kćeri ispred vlastite slave. Ne mogu se oteti dojmu kako Palmotić ovdje vidi prostor da mitološku dramu ispolitizira. Jasne su paralele Šira s Dubrovnikom, Likomedovih kćeri s dubrovačkim narodom, Likomeda s proračunatom dubrovačkom vlašću, a Trojanci su ni manje ni više nego Osmanlije. S obzirom na to da je djelo dovršeno 1637, Palmotić kao da se u ovoj paraleli prisjetio Svete Lige i borbe protiv Osmanlija kada je Dubrovnik mudro bio neutralan i na taj način spasio svoju neovisnost.

Drugo činjenje započinje razgovorom ljubavnika, no ovaj put bez radoznalih ušiju. Saznajemo da Dejdamija i Akile imaju zajedničkog potomka, dijete koje kriju u selu kod neke seljanke. Ovaj razgovor je Palmotićevev produkt te ga ne zatičemo kod Stacija, no vrijedi uočiti što Palmotić izostavlja, a pretpostavljam svjesno. Kod Stacija se jasno vidi kako je došlo do trudnoće, a to nije bilo zajedničkom željom.

*Sic ait et densa noctis gavisus in umbra
tempestiva suis torpere silentia furtis
vi potitur votis et toto pectore veros
admovet amplexus*

⁹⁷ Lucija Bobanović, „INSTITUCIJA HAREMA NA OSMANSKOM DVORU“, u: *Ethnologica Dalmatica* Vol. 14. (Split.: Etnografski muzej Split, 2005) 130.

Achilleid, 640-643

Iz ovog citata jasno i nedvosmisleno se vidi da je Dejidamija silovana (*vi potitur votis et toto pectore*), a dva retka poslije Stacije piše kako je njen plač ispunio šumu i planinu. Nejasno mi je kako je ovakvo što promaklo Kasumoviću koji je iznimno pedantno uspoređivao ova dva djela. Nameće se pitanje zašto se ovaj događaj ne spominje kod dubrovačkog dramskog pisca? Palmotić ovakvo što ne želi prikazati na dubrovačkim daskama, u homogenoj katoličkoj zajednici jer bi to naišlo na osudu. No zaista, barem je onodobnim Dubrovčanima silovanje bilo svakodnevnica, doduše na van izvrsno skrivana. Zanimljivo je uočiti da se Dejidamija naziva njegovom robinjicom. Mislim kako se tu ne radi o petrarkističkom tipu robovanja ljubavi, već je to strogo dubrovački motiv koji se nalazi u mnogobrojnim djelima. Još jedan detalj koji iznosi Palmotić u Akilovoj replici Dejidamiji je pomalo smiješan. Braneći joj lov, govori kako na Šir mogu lav i medvjed doplirati,⁹⁸ a Šir je pritom otok udaljen malo manje od 60 kilometara od najbližeg kopna.

Prikazanje drugo nam donosi susret učenika i tutora. Akile u lovu čuvši iz dubja pjesmu o junacima prepozna Kironov glas. Kentaur u prvom obraćanju junaku govori kako se ne treba sramiti svoje vanjštine jer to su *teška djela za koja je majka tvoja kriva nami*.⁹⁹ Cijele razgovore Palmotić preuzima od Stacija u ovom dijelu kada se referira na prošla vremena u Pelionu i dolazak na Šir. Evo samo jedna od mnogih parafraza Stacija u kojoj se opisuje Dejidamijina ljepota:¹⁰⁰

*Jak glasnica bijela dana
od svijeh zvijezda ljepša se kaže,
tač svom dikom vila izbrana
sve ostale nathodaše.*

Akile, 949-952

*Sed quantum virides pelagi Venus addita Nymphas
Obruit aut humeris quantum Diana relinquit
Naides, effulget tantum regina decori
Deidamia chori pulchrisque sororibus obstat.*

Achilleid, 293-296

⁹⁸ Palmotić 1882, 775.

⁹⁹ Palmotić 1882, 855.

¹⁰⁰ Kasumović 1904, 164. (obrađuje i Petronio, 61)

Mogli bismo zaključiti kako je cijeli dijalog parafraza Stacija,¹⁰¹ no jedan zanimljiv detalj se krije na samom kraju ovog prikazanja. Akile tvrdi kako je Dejidamija, ne znajući njegove požude, htjela *da općena pernica nam jedna bude*.¹⁰² Ovdje direktno saznajemo da je Dejidamija s ciljem Akila zvala u krevet jer je, kako navodi Palmotić, bila zaljubljena.

Iduće prikazanje na scenu prvi puta dovodi kralja kojemu u susret dolaze „trgovci“ Ulis i Diomed. Ulise govori kako je iz čestitoga Indostana te opisuje kako njegova domaja izgleda. Ovakvu „indofiliju“ zatičemo i kod Držićevog Negromanta kad govori o zemlji u kojoj je uvijek proljeće te se tu očito radi o učestalom motivu ondašnjeg kazališta. Ulise lukavo govori kako su bili i u Troji te povlači temu Paridove (Parisove) otmice Elene (Helene). Diomed prihvaća Ulisovu igru te govori o svehelenskom okupljanju i iznimno spretnim stihovima za to okrivljava Teti (Akile, 11099-1116). Kralj se osjeti prozvanim pa se brani riječima:

*Da staros nejaka
ne sluti me krvi,
u boju junaka bio
bih ja prvi;
ljubljenje kćeri me
kijeh imam ja dosti,
svadile bi me
s viteškom kriposti:
Akile, 1121-1128*

Ove riječi nisu ništa drugo doli slobodna parafraza Stacijevog Likomeda kada ga hrabri junaci pozivaju na boj:¹⁰³

*Invideo vestris, fateor, decora inclita gentis
Argolicae, coepts; utinam et mihi fortio aetas,
...
saltem sisuboles, aptu quam mittere bello-
nunc ipsi viresque meas et cara videtis
pignora:*

¹⁰¹ Kasumović 1904, 164.

¹⁰² Palmotić 1882, 1039-1040.

¹⁰³ Kasumović 1904, 165-166.

Sljedećim stihovima Likomed opisuje otok govoreći kako je mirno mjesto koje vazda cijeni trgovce te su oni uvijek primljeni i čašćeni ovdje. Palmotićeve Šir neodoljivo podsjeća na Dubrovnik, no Palmotićeve Likomed ne priređuje gozbu trgovcima koju je Stacijev priredio svojim junacima. Razlog za takvo što je vjerojatno tehničke prirode, kako smatra i Kasumović,¹⁰⁴ jer kazališne družine nisu imale dovoljno novaca da to vjerno prikažu, a kojekakvi rekviziti ne bi ostavili željeni efekt. Dok kod Stacija junaci čekaju sutrašnji dan da donesu darove, Palmotićeve darove nose isti dan po povratku s plavi. Po rastanku s junacima, kralj traži haduma, a iduće prikazanje se ponovno seli u lug.

Prikazanje četvrto nam donosi razgovor Kirona i Akila, svojevrsni nastavak drugog prikazanja. Kentaur nagovara Akila da pođe u Trojanski rat, a mladi junak, ma koliko to htio, nema srca ostaviti Dejidadamiju i sina Pira. Ovo je prvi put da saznajemo ime djeteta koje Stacije u svom djelu ne spominje. Antički izvori se slažu kako je Neoptolem sin Akila i Dejidadamije, ali ime Pir (Pyrrhos) samo rijetki koriste. Focije tvrdi da je čitajući Ptolomeja Hefestiona došao do podatka, kojeg potonji dobiva od nekakvog Aristonika iz Tarenta,¹⁰⁵ kako je Pir dobio to ime prema imenu koje je Akil koristio skrivajući se na Širu (Pyrrha). Pretpostavljam kako je Akil to ime sebi nadjenio na Širu jer je spašen iz vatre od strane svoga oca Peleja, o čemu je pisano na početku ovog poglavlja.¹⁰⁶ Palmotić koristeći ime Pir želi pokazati svoju erudiciju, a ime Pir je po svoj prilici saznao preko Ovidijevih *Metamorfoza* koje je iskoristio u svome *Natjecanju Ajača i Ulisa za oružje Akilovo*. Radnja drame se nastavlja tako što Kiron uvjerava Akila da sve prikaže Likomedu te mu objašnjava kako mora biti sretan što će dobiti takvog zeta.

Peto prikazanje je iznimno kratko, a tematizira razgovor haduma i kralja. Iz njega se saznaje kako je Tetina kći neukrotiva, kao Dijanina družica. Naravno, ovakvo što ne nailazimo u Stacija.

Posljednje prikazanje drugog činjenja na scenu dovodi lik male djevojčice. Ne znamo kako, ali ona je saznala za Dejidadamijinu tajnu te hoće informaciju prodati hadumu crncu za naušnice ili njegov zlatni handžar. Hadum pokuša djevojčicu prevariti pa ona pobjegne. Ako zanemarimo činjenicu da je handžar orijentalni bodež i da se ne može spomenuti u Stacija, ostaje nam pozabaviti se prvim saznanjem o djetetu u ovom djelu. Kod Stacija se za dijete

¹⁰⁴ Kasumović 1904, 166.

¹⁰⁵ Ovaj antički pisac je prava enigma, za njega saznajemo samo preko Focijevog osvrtu na Hefestionovu knjigu.

¹⁰⁶ Na starogrčkom πυρ znači vatra.

saznaje na vrhuncu epa, u onom trenutku kad se saznaje za Akilovu prirodu. Ovdje Palmotić odlučuje da dijete bude dio radnje te s tim potezom dramu čini mnogo zanimljivijom, a također i mnogo emotivnijom s obzirom na sve peripetije koje će dijete preživjeti u ovoj drami.

Treće činjenje započinje dolaskom trgovaca na dvor kralja Likomeda. Palmotić fabularno slijedi izvornik (djevojke prve gledaju poklon, a tek potom Akile), ali radnju proširuje tako što svaka djevojka govori što izabire, nakon čega slijedi moralna replika skupa. Prva izabire Dejdamija jer svojom ljepotom nadvisuje sve sestrice. Ogrlice od biserja, naušnice od koralja, zlatna kutijica te ogledalo od dragog kamena Palmotićev su produkt te ih je smatrao vrijednim i ondašnjoj publici prikladnim dragocjenostima (Ferluga Petronio smatra ovaj dio najuspješnijom Palmotićevom novinom).¹⁰⁷ Morao je izabrati vrijedne stvari kako bi napravio kontrast Akilovoj čudi koja se zagleda u štit, kacigu i britki mač. Dubrovački dramatičar ovdje ne slijedi izvornik jer kod Stacija Akile gleda štit i koplje. No, baš kao i kod Stacija, Diomed i Ulise skoče na Akila čuvši trublju Agirtovu.¹⁰⁸ Djevojke bježe i u jednom i u drugom djelu, no kod Palmotića bježi i kralj te na taj način radnja odugovlači rasplet. Nakon ovog trenutka Palmotić kreira vlastito djelo s mjestimičnim refleksijama na antičkog prethodnika.

Drugo prikazanje nam donosi susret Akila s grčkim junacima, ovaj put bez trgovačkih halja. Junaci uvjeravaju Akila kako mora poći s njima, no ovome čast ne dopušta ostaviti Dejdamiju, a ponos mu nalaže da Likomedu mora sve kazati. Diomed i Ulise mu odlučuju pomoći, govore mu da krene s njima na plav te se prikaže kao junak svome puncu. Palmotić prilikom Diomedovog uvjeravanja Akila, parafrazira Stacija, samo što kod Stacija ove riječi govori Ulise:¹⁰⁹

*Svak tko može bojno i teško
oblačiti na se oklopje,
i mač vladat, i viteško
u desnici držat kopje,
s mnogom željom i radosti
na junačko bijenje teče,
da s poznanom hrabrenosti*

¹⁰⁷ Ferluga Petronio 2008, 62.

¹⁰⁸ Statius 2003, 852-885.

¹⁰⁹ Kasumović 1904, 169.

vjekovitu slavu steče.

Akile, 1735-1742

*„Quisquis proavis et gente superba,
quisquis equo iaculoque potens, qui praevallet arcu,
omnis honos illic, illic ingentia certant
nomina...“*

Achilleid, 796-799

Prilikom ovog razgovora Ulise se nameće kao najmudriji, a Akile sebe uspoređuje s Paridom ukoliko ode bez objašnjenja svome ćaćku (Likomedu). Dubrovački pisac kao da nema inspiracije pišući ovo prikazanje jer ponavlja već rečene stihove, a onda i govori kroz lik Akila što se događa u samom dvoru, iako ovaj to ne može znati.

Prikazanje treće započinje obraćanjem kralja skupu (bojnicima) u kojima govori kako bi radije izgubio sve kćeri, nego Tetinu kći. Ovakva izjava u današnjem kontekstu zvuči čudno, no starim Dubrovčanima, baš kao i Rimljanima, gost je bio svetinja! Ne vjerujem kako je Palmotić htio takovom izjavom dobiti na teatralnosti, već je samo kroz Likomeda rekao uobičajeno razmišljanje ondašnjeg puka. Prikazanje se završava tako što kralj podiže vojsku te im govori da napadnu gusare (Ulisa i Diomeda), na što ovi govore da će ih slijediti koliko god bude trebalo da se Tetina kći vrati.

U četvrtom prikazanju na scenu dolazi hadum koji govori kralju da je Dejidamija oskrvnjena, ali ne zna tko joj je ljubavnik. Kralj na to želi oboje kazniti smrtnom kaznom, tolika je razina njenog grijeha u njegovim očima. Zaista u Dubrovniku se ne bi mogla veća sramota dogoditi jednom uglednom ocu od ove, pa nas stoga ne treba iznenaditi kraljeva reakcija. Hadum pritom ne može shvatiti kako se to dogodilo jer je ona uvijek bila sa sestricama. Tvrdi kako mu je djevojčica rekla da će pastirica u košari s cvijećem imati skriveno Dejidamijino dijete te je on postavio stražu na ulaz i presreo košaru s djetetom. Potvrdu da se radi o princezinom djetetu je dobio u vidu pisma koje se našlo u košari. Kralj čuvši ova saznanja želi ubiti i haduma jer mu nije dobro pazio kćer što hadum skrušeno prihvaća, iako se ne osjeća krivim. Nažalost, Palmotić je propustio prikazati na sceni trenutak presretanja košare koji bi zasigurno bio efektan kad među cvijećem izviri djetesce, no očito su mu ambicije s ovim djelom bile manje.

Peto prikazanje je Kironov monolog u kojem je sretan što Akil nije pobjegao svojoj sudbini i čudi. Hvali mudrost i plahe požude te tvrdi da je ljudska svijest ono što nas čini sličnim bogovima. Na koncu najavljuje svoj odlazak na Likomedov dvor gdje će uvjeriti kralja kako mu se sve na sreću dogodilo.

Šesto prikazanje je Dejidadamijin monolog u kojem tuguje za Akilovom otmicom. Osim Akila, žali sebe jer je ostavljena s djetetom i bez potencijalnog vjerenika. Od tuge će umrijeti i ostaviti Pira samoga na svijetu bez da sazna svoje kraljevsko porijeklo. Svoj govor završava tako što i ona želi biti robinja, kad je njen gospodar postao robom. Kasumović ovdje vidi određene sličnosti s izvornikom, no mislim kako je ovo Palmotićev produkt, a sličnosti koje postoje su posljedica sličnosti dviju fabula.

U sedmom prikazanju na scenu dolazi glasnica koja Dejidadamiju obavještava da je raskrinkana te da joj je otac pokušao ubiti sina handžarom, no ovaj ga krene grliti pa *ćaćku* ispadne handžar iz ruke. Na drugi pokušaj ubijanja glasnica krene prema Dejidadamiji te se ne zna je li dijete doista ubijeno. Palmotić lukavo ostavlja otvorenu opciju, a publika ne može nego se nadati kako je dijete otopilo ledeno kraljevo srce. Princeza utučena (sinka joj ubili, vjerenika oteli) odluči otići na dvor da i njoj Likomed presudi.

Palmotić u osmom prikazanju dovodi Teti u pratnji neregida na Šir. Teti se sjetila Proteovog proročanstva i shvaća da joj sin ne može umaknuti Trojanskom ratu pa mu nosi štit koji je isprosila od Vulkana te planira prisustvovati ženidbi sina. Ovo prikazanje je iz više razloga konfuzno. Prvenstveno zato što Teti ne dolazi na Šir kod Stacija te samo saznaje preko Likomeda da joj se sinak oženio. Drugi razlog je to što Teti nikad ne bi sina pustila u rat, pa u konačnici zato ga je i poslala na Šir! Naposljetku, kako Teti uopće zna za skrovitu ljubav i odakle joj ideja da će se oni vjenčati? Palmotić kao da nije razmišljao pišući ovo prikazanje. Na Šir dovodi Teti, a ona potom u radnji biva samo puki promatrač. Vjerojatno jedino što je Palmotić umješno odradio u ovom prikazanju jest pjesan skupa. Naime, skup zaziva Imenea (Himena), boga ženidbe. U ovom kontekstu, ako zanemarimo njegovu božansku funkciju, Imeneo je prikladan izbor jer se kao i Akil preoblačio u djevojku da bi provodio vrijeme sa svojom izabranicom. Potencijalno Palmotić nije imao takovu ideju kada je izabirao Imenea, ali smatram da je znao za mit koji se krije iza boga ženidbe i zato mu treba odati priznanje za umjetničku kreativnost. Treba imati na umu kako je već u ovo vrijeme u dubrovačkom

kazalištu zaživjela pirska pjesma u kojoj se zaziva Imeneo, nešto slično nalazimo i kod Gundulića u Arijadni.¹¹⁰

Deveto prikazanje je nastavak osmog samo što sada na scenu dolazi glasnica koja Teti govori o nesretnim događajima. Teti kao da uočava svoju krivnju koju joj Kiron prebacuje kroz cijelu dramu.

Deseto prikazanje na scenu donosi tri bojnika koji govore kako će uhvatiti gusare i spasiti Tetinu kći.

Jedanaesto prikazanje istima na scenu dovodi glasnika, postupak koji je Palmotić iskoristio i u devetom prikazanju. Glasnik im govori kako je plavca digla bijeli stijeg, a potom trgovci postanu Ulis i Diomed, a Tetina kći sam Akil. Ulise tada izreče njihove namjere te smiri situaciju. Tri junaka se potom upute na Likomedov dvor da Akil isprosi Dejdamijinu ruku. Vjerujem kako bi prikazivanje plavi i dizanje bijelog stijega zahtijevalo dosta rekvizita, a prošlo bi i dosta vremena među prikazanjima te stoga razumijem Palmotićevo rješenje u prikazu ovog događaja preko glasnikovih riječi.

Dvanaesto prikazanje na scenu dovodi dvorane te još jednog glasnika. Potonji svjedoči kako je Dejdamija došla pred kralja i rekla mu o svom odnosu s Tetinom kćeri te mu se predala na milost i nemilost. Prije nego što kralj odluči što će, u dvoranu dođe Kiron koji uvjerava kralja kako ga je sreća pomazila te da krene spremati pir jer Akil s grčkim junacima upravo dolazi na dvor (u Stacijevom djelu Ulise i Diomed nagovaraju Likomeda da uzme Akila za zeta). U taj tren dolazi Akil te ga kralj počinje grliti i zaboravlja na srdžbu. Dejdamiji se duh vrati, pomalo čudno jer i dalje misli da joj je otac ubio sinka, a onda kralj naredi da dovedu Pira te nema više razloga za strah. Sveopćem veselju se pridružuje i Teti te krene slavlje i svadba. Tijekom svadbe Ulise i Diomed moljahu kralja da pošalje Akila s njima u boj. Likomed na to pristane, a njegove molbe prihvate Teti i Dejdamija koja najmirnije primi tu vijest. Ovdje Palmotić već zaboravlja na Stacijev izvornik jer njegova Dejdamija ne želi pustiti Akila u boj, strah ju je kako će ju zaboraviti, kako će naći nove djevojke te Teti podariti nedostojne unuke, kako će joj sin odrasti bez oca, a na kraju ide toliko daleko da moli Akila da ju povede u rat samo kako se ne bi rastali (Achilleid, 927-955).

Posljednje prikazanje na scenu dovodi sve likove. Započinje tako što kralj i Teti uviđaju svoje pogreške, a Kiron racionalizira njihove postupke. Akile je sav sretan raspletom, dok

¹¹⁰ Zlata Bojević, *Izbor iz dela*, (Beograd : Prosveta, 1999), 42.

Palmotić ubacuje barokni motiv nepoznavanje jave i sna kako bi opisao Dejidamijinu buru osjećaja. Prilikom njenih replika koristi neke Stacijeve motive, no daleko je to od parafraziranja rečenica kako Kasumović pretpostavlja.¹¹¹ Jednostavno im se isti motivi nameću koji su i očiti za tu situaciju: zaboravljanje supruge i zaboravljanje djeteta. Zanimljivo je zašto Palmotićeva Dejidamija pušta Akila u boj bez imalo otpora. Je li Palmotić htio djelo završiti u veselom tonu ili nije htio dati Dejidamiji pravo glasa u krojenju Akilove budućnosti? To pitanje ostavljam otvorenim i bez očekivanja kako će se ikada razriješiti. Djelo se završava pjesmom skupa gdje se još jednom slavi Imeneo, a potom slijedi poznata misao o nemogućnosti promjene sudbine, što je zapravo u kontradikciji s kršćanskom mišlju po kojoj sudbina ne postoji.

U književnoj historiografiji se navodi kako je Palmotićeva drama (melodrama) prijevod Stacijevo originala. To je dosta nespretna konstrukcija jer iz svega navedenog vidimo kako se sižejno Palmotić odvaja od antičkog prethodnika. Doista, slijedio je Palmotić Stacija te ga na mjestima doslovce prevodio, a gdje gdje parafrazirao. No, s trećim činjenjem Palmotić kao da počinje graditi vlastito djelo. Armin Pavić, koji nije znao za antički predložak, baš je taj dio *Akila* evaluirao kao jako nespretno jer se rješava dosadnim pripovijedanjem.¹¹² Ne mogu proturječiti toj tezi, no pravo pitanje je što je bio cilj Palmotićeva djela? Smatram kako je autor uzeo Stacijevo izvornik bez želje da ga izravno dramalizira, samo je iskoristio one dijelove koje je smatrao zanimljivim te prikladnim za onovremenu publiku. Cijelim djelom Palmotić želi širiti rodoljubne ideje te kršćanske vrijednosti. Pogledajmo samo lik Kirona i replike skupova. Nadalje, koristi se raznim baroknim postupcima (paralelizmima, antitezama i igrama riječi) te mu je cilj narod poučiti moralnim vrlinama. Konačno, ne smijemo zaboraviti scenski kontekst ovog djela koji je Palmotićev produkt (Stacije piše ep). Ples, pjevanje te sviranje kitare ovom djelu daju arkadijski ugođaj kakav su Dubrovčani htjeli gledati, a ova drama im je po svoj prilici bila po ukusu.

¹¹¹ Kasumović 1904, 171.

¹¹² Na ovo nailazim u Kasumovića na stranici 172, ali ne navodi odakle citira Pavića.

5. USPOREDBA PALMOTIĆEVA *NATJECANJA AJAČA I ULISA ZA ORUŽJE AKILOVO* S OVIDIJEVIM *METAMORFOZAMA*

Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo jedna je od sedam klasično-mitoloških drama iz opusa Junija Palmotića. Oko njenog izvornika nije bilo mnogo spora pa tako još Armin Pavić u *Historiji dubrovačke drame* pokazuje kako se radi o prijevodu Ovidijeva „Certamen Ajacis et Ulixis“, što nije ništa drugo doli prva epizoda trinaestog pjevanje *Metamorfoza*.¹¹³ Za razliku od mnogih Palmotićevih drama, ovoj znamo vrijeme i mjesto prve izvedbe. Godine 1639. pred Kneževim dvorom dramu je izvela kazališna skupina „Orlovi“ čije je to prvo spominjanje u izvorima.¹¹⁴ Što se same drame tiče, riječ je o jednočinki ispjevanoj u 1036 stihova. Scena je po svoj prilici dosta jednostavna, radi se o vojnom logoru odmah kraj mora (Ajač svoj govor započinje „prid plavima“¹¹⁵). Fedora Ferluga Petronio tako skromnu scenu dovodi u korelaciju s odlukom dubrovačkog Senata iz 1638. godine o ukinuću zabrana rasipništva i luksuza u svakodnevnom životu Dubrovčana. Sukladno tome, prema Petronio, Palmotić je kao plemić svojom skromnom scenom izrazio neutralnost prema političkim promjenama.¹¹⁶ Zanimljivo je uočiti kako rukopis dubrovačke Akademije ima dodatak na kojem se ova drama naziva tragi-komedijom o čemu će biti više govora nešto kasnije.

Publije Ovidije Nazon XIII. pjevanje započinje lokalizacijom epizode, a onda slijedi govor junaka Ajaksa koji navodi argumente zašto bi baš njemu pripalo oružje Ahilovo (borio se s Hektorom, ima božanske pretke, Ahil mu je bratučed, spasio je uplašenog Odiseja, poznat je kao ratnik) te zašto ne bi smjelo pripasti Odiseju (glumio je ludost, nanio nepravdu Filoktetu i Palamedu, ostavio Nestora u boju). Nakon toga slijedi Odisejev govor u kojem navodi zašto bi on trebao dobiti oružje (doveo Ahila u boj, ima božanske pretke, sudjelovao u osvajanju brojnih gradova, prevario Agamemnona, zadržao vojsku u Troji, ubio Dolona Frigijca i Resa, nosio Ahilovo mrtvo tijelo, ukrao sliku Minerne Frigijske), odnosno zašto oružje ne bi trebalo pripasti Ajaksu (nije najbliži rođak Ahilu, htio odjedriti iz Troje, nema rana na tijelu, ždrijeb ga postavio protiv Ahila, nije uman). Nakon iznošenja junaka glavari odlučiše kako će oružje pripasti Odiseju. Ajaks ne vidjevši drugo rješenje uze sebi život te se preobrazi u *Hyacinthus* (zumbul).

¹¹³ Pavić 1871, 117.

¹¹⁴ Palmotić 1882, 201.

¹¹⁵ Palmotić 1882, 203.

¹¹⁶ Petronio 2008, 64.

Palmotić svoju mitološku dramu započinje Agamemnonovim govorom kojim najavljuje retoričku borbu Ajaksa (Ajača) i Odiseja (Ulisa). Uvodni govor je Palmotićev produkt te kao takav vrlo uspješan jer publici govori što će se prikazati na daskama. Identično kao kod Ovidija, Ajaks prvi govori te iznosi razloge zbog kojih bi oružje trebalo pripasti njemu. Ovdje se radi o pukom prijevodu s latinskog na dubrovački. Ovidijevi heksametri od 5. do 122. stiha u Palmotića zauzimaju mjesto stihova 53-336. Tu nailazimo tek na pokoje razlike: 1) 24. stih *Metamorfoza* („*litoraque intravit Pagasaea Colcha carina*“) Palmotić širi te ga opjevava u katrenu 101-104 („On u drijevu najprvomu, / da run zlatni s trudom steče, / jur s Jazonom po crnomu, / valovitom moru teče“¹¹⁷) kako bi ga prikazao jasnijim publici, a možda i kako bi pokazao razumijevanje predloška; 2) Ovidije imenuje junake kao sinove otaca, dok ih Palmotić direktno imenuje, npr. „*Poeantia proles*“¹¹⁸ Palmotić prevodi „Filoktet“¹¹⁹, „*Naupliades*“¹²⁰ kao „Palamed“¹²¹ te „*Tydides*“¹²² kao „Diomed“¹²³; 3) gdje gdje Palmotić nadograđuje radnju, npr. uvodi Feba (Apolona): „s Jovom, s Febom, s gvozdjem, s plami“¹²⁴ dok u Ovidija imamo samo „*Ecce ferunt Troes ferrumque ignesque Iovemque*“¹²⁵ slično uvodi i motiv zvijeri „zgađa zvijeri, ptice strijela“¹²⁶ dok kod Ovidija imamo samo „*Ecce ferunt Troes ferrumque ignesque Iovemque / in Danaas classes*“¹²⁷; 4) neke sintagme potpuno izostavlja jer ih smatra prekompleksnim za publiku, a i zamornim za dramski oblik kao što su „*Pelias hasta*“¹²⁸ i „*Dulichius vertex*“¹²⁹; 5) koristi anakrone pojmove tako da „*Achivi*“¹³⁰ prevodi s „Grci“¹³¹.

Prijelaz s Ajaksova govora na Odisejev Ovidije rješava u pet heksametara (123-127) koji bi mogli funkcionirati kao didaskalije, no Palmotić ih ne prepoznaje takvim te uvodi Kor kao premosnicu među govorima. Odisejev govor, baš kao i Ajaksov, doslovni je prijevod Ovidija. Palmotićevi stihovi 345-872 prate Ovidijeve heksametre 127-381. Razlike koje nalazimo među govorima su sljedeće: 1) Palmotić širi predložak kako bi prenio vlastite ideje, tako

¹¹⁷ Palmotić 1882, 204-205.

¹¹⁸ P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*, prir. Hugo Magnus (Gotha: F.A. Perthes, 1892), XIII - 45.

¹¹⁹ Palmotić 1882, 206.

¹²⁰ Ovidius 1892, XIII - 37.

¹²¹ Palmotić 1882, 205.

¹²² Ovidius 1892, XIII - 68.

¹²³ Palmotić 1882, 207.

¹²⁴ Palmotić 1882, 209.

¹²⁵ Ovidius 1892, XIII - 92.

¹²⁶ Palmotić 1882, 206.

¹²⁷ Ovidius 1892, XIII 91-92.

¹²⁸ Ovidius 1892, XIII 109.

¹²⁹ Ovidius 1892, XIII 107.

¹³⁰ Ovidius 1892, XIII 113.

¹³¹ Palmotić 1882, 210.

nailazimo na stihove: „darom danijem s gar s nebesa / čovjek se ima svedđ dičiti.“¹³²; 2) bogove naziva imenom jer smatra kako bi ih epiteti učinili nepoznatim puku, tako koristi „Merkur“¹³³ umjesto Kilenjanin, odnosno „Cyllenius“¹³⁴; 3) ne spominje gradove koje spominje Ovidije (Skir, Ftij, Pergam) kako ne bi publiku opteretio podacima; 4) krivo prevodi Ovidijeve stihove te time nesvjesno umanjuje Odisejeve zasluge: „*plenaque adhuc erat illa viris*“¹³⁵ prevodi kao „pun čeljadi plahe i mlade“¹³⁶ iako se radi o trojanskim junacima; 5) krati izvornik pa tako potentni opis neba „*Oceanum et terras cumque alto sidera caelo / Pleiadasque hyadasque immunemque aequoris arcton / diversasque urbes nitidumque Orionis ense*“¹³⁷ rješava sa sintagmom „kobne zvizde“¹³⁸; 6) koristi rijeku „Xanto“¹³⁹ (Ksant) tijekom Odisejeve ironizacije Ajaksa, iako Ovidije izabire rijeku „Simois“¹⁴⁰ koja je utjecala u Skamandar¹⁴¹, a ne u Ksant čime Palmotić pokazuje nedovoljno poznavanja maloazijske geografije.

Završetak ovog mita Ovidije rješava heksametrima 382-396. Palmotić ovdje odstupa od predložka te ubacuje nove likove u dramu. Dok Ovidije pitanje pobjednika ove retoričke rasprave rješava heksametrima: „*Mota manus procerum est, et quid facundia posset, / re patuit, fortisque viri tulit arma disertus*“¹⁴², Palmotić daje Agamemnonu ulogu vrhovnog sudca koji se konzultira s ostalim junacima oko toga kome treba oružje pripasti. Prvi sudi Menelao (Menelaj) u stihovima 885-900 rekavši kako je Odisej više zaslužio oružje jer je ukrao kip Minerve Frigijske (Paladij). Nakon njega govori Nestor koji hvali Odisejevu mudrost te ju uzdiže nad Ajantovom snagom u stihovima 905-912 Diomed, kao Odisejev prijatelj, svjedoči o zajedničkim zgodama te njemu dadne prednost (917-928). Njihov primjer slijede i drugi junaci: Merion (933-944), Idomenej (945-956) te Euripil (957-964). Nakon govora slijedi korski komentar (965-972) te Agamemnon donosi konačnu odluku: oružje pripada Odiseju. Slijedi Odisejeva zahvala junacima (981-992), a onda slijedi najpotresniji dio drame u kojem Ajant govori završni govor (993-1004) te počini samoubojstvo. Ovdje Palmotić direktno prevodi Ovidijeve heksametre:

¹³² Palmotić 1882, 212.

¹³³ Palmotić 1882, 212.

¹³⁴ Ovidius 1892, XIII 146.

¹³⁵ Ovidius 1892, XIII 198.

¹³⁶ Palmotić 1882, 215.

¹³⁷ Ovidius 1892, XIII 292-294.

¹³⁸ Palmotić 1882, 704.

¹³⁹ Palmotić 1882, 222.

¹⁴⁰ Ovidius 1892, XIII 324.

¹⁴¹ Publije Ovidije Nazon, *Metamorfoze*, prev. Toma Maretić, (Zagreb: Naklada Bulaja, 2011), 389.

¹⁴² Ovidius 1892, XIII 382-383.

*“meus hic certe est! an et hunc sibi poscit Ulixes?
Hoc” ait “utendum est in me mihi, quique cruore
saepe Phrygum maduit, domini nunc caede madebit,
ne quisquam Aiace[m] possit superare nisi Ajax.”¹⁴³*

s riječima:

„Je da i tebe meni oteti
hudi Ulise riječim hoće?
Ti, veće krat slavan ki se
u trojansku krv omasti,
moje krvi sad napij se,
tvom gosparu probij prsi.
Nitko bojna neće Ajača,
van Ajače sam dobiti,
svoje od ruke, svoga od mača
on pogubjen ima biti.“¹⁴⁴

Drama završava govorom Kora (1005 – 1036) u kojem se hvali samokontrola te osuđuje srdžba i bijes koje su nagnale Ajanta na ovaj čin. Palmotićev Ajant za razliku od Ovidijevog ne postaje zumbul, odnosno ne doživljava metamorfozu.

Rukopis dubrovačke Akademije ovu dramu definira kao tragikomediju. Tom temom se bavio još Armin Pavić davne 1883. godine kada je zaključio, s obzirom na korsku repliku, kako se prema Palmotiću ova drama „zablela tragički, ali svršila sasvim povoljno i pravedno“.¹⁴⁵ Doista, takvo objašnjenje i danas ima smisla. Palmotić kao da nije uvidio kako Ovidije pišući ovo pjevanje žali za Ajantovom smrću jer je on ipak „veći“ junak. Prema njemu Odisej pobjeđuje radi retoričkih sposobnosti te obmanjivanja sudaca, a ne radi svojih ratnih zasluga. Baš zbog toga ovdje se radi o klasičnoj tragediji jer ratnik ne dobiva oružje, već vrsni govornik koji od njega ne će imati veće koristi. Ajant svojim oduzimanjem života pokazuje da odbija živjeti nakon doživljenog poniženja te se ispostavlja kao moralna osoba. Ako bi se koga trebalo osuditi to je Odisej, no on u Palmotića biva hvaljen te se samim time gubi tragika drame. Fedora Ferluga Petronio zbog ovog argumenta umanjuje vrijednost drame te

¹⁴³ Ovidius 1892, XIII 387-390.

¹⁴⁴ Palmotić 1882, 229.

¹⁴⁵ Armin Pavić, Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti ; knj. 68 (Zagreb: Jazu,1883), 99.

kao nedostatak navodi još to što se radi o pukom prijevodu Ovidijevog predloška.¹⁴⁶ Vjerojatno najveći nedostatak ove drame je nesrazmjer u stihovima među govornicima. Dok Ajant svoje zasluge obrazlaže u 282 osmerca, Odisej govori u njih 527, odnosno skoro dvostruko više. Samim time publika može lako naslutiti kome će oružje pripasti i bez suda grčkih junaka. Gubljenjem wow-efekta Palmotić je radnju mogao učiniti napetijom tako da je dao Ajantu duži govor, no njegova najava samoubojstva se razrješava u svega dvanaest osmeraca od samog čina.

Ne treba biti previše kritičan prema dubrovačkom pjesniku te Palmotiću treba odati priznanje za prevođenje poslovično teškog Ovidijeva latinskog jezika. Kombinacijom osmeraca i šesteraca preveo je epske heksametre te ih žanrovski prebacio u dramsko djelo. Pritom nemamo osjećaj kako je rima forsirana te su stihovi uvijek vezani. Zbog toga smatram kako Palmotić nije brzo pisao ovo djelo,¹⁴⁷ već nije imao prevelike ambicije s obzirom na to da je riječ o prijevodu. Pavić se u svom članku pita za koga je ovo djelo Palmotić pisao? Iako znamo da se drama prikazala „prid Dvorom“ ovo djelo ne bi mogao pratiti prosti puk, štoviše ni dubrovački intelektualci ne bi shvatili razne paralele u govorima junaka ukoliko nisu imali humanističko obrazovanje.¹⁴⁸ Vjerujem kako se radi o drami koja se čitala, a manje izvodila po Dubrovniku.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Petronio 2008, 66.

¹⁴⁷ Petronio 2008, 68.

¹⁴⁸ Pavić 1883, 102.

¹⁴⁹ Petronio 2008, 68.

6. ZAKLJUČAK

Renesansi zanos antičkim djelima te mitološkim temama nije zaobišao ni Dubrovnik te su naši pisci pratili europski trenutak. U tome su neki bili više, a neki malo manje uspješni, no zauvijek će ostati zapisano da je ova opsesija antikom doprinijela stvaranju prve hrvatske tragedije. Ono što se može primijetiti na svim primjerima je činjenica da dubrovački pisci antičke predloške prerađuju za potrebe dubrovačkog kazališta. Nikola Nalješković Parisov sud obrađuje s pastirima i vilama, Držić u tragediju ubacuje satire i nerejide, a Palmotićev *Akile* većinu vremena provodi u lugu s diklama. Pastoralni ugođaj lajtmotiv je svim piscima jer znaju da dubrovačka publika to voli i želi vidjeti na daskama. Način na koji pristupaju tekstu izvornika ponešto je drukčiji među ovim književnicima. Nikola Nalješković svoj izvornik uzima samo kao inspiraciju te ga je stoga najteže direktno povezati s predloškom. Likovi nemaju „antička“ imena, nema boginja te sud ne rješava prosti pastir, već Sudac koji simbolizira vlast u dubravi. Svejedno, zlatna jabuka s natpisom „najljepšoj“ svjedoči nam o tome da se radi o obradi antičkog djela. Nalješković u svojoj pastoralni zanemaruje motiv „mita“ te njegov Sudac dosuđuje pošteno i na taj način se još jednom udaljava od izvornika. Jasno je kako ovakvim postupkom politizira dramu te se priklanja političkoj dogmi jer Sudac simbolizira Vijeće, a dubrava Dubrovnik. Takav politički oportunitizam ne zatičemo kod njegovog sugrađanina i suvremenika, Marina Držića. O tome svjedoči i činjenica da mu je tragedija dvaput bila zabranjivana, iako se to provlačilo pod egidom „uznemirujuće fabule“. I doista *Hekubina* je fabula uznemirujuća, no uznemirujuća je i dubrovačkoj vlasteli koja čuje i vidi poruke koje Držić želi proširiti: vlast je prolazna, a *fortuna* je nepredvidiva. *Hekubom* pokazuje da osoba može doživjeti osobnu tragediju bez da išta pogrešno napravi, samo se našavši u nemilosti vlasti. Zanimljivi su načini na koji Držić svoju tragediju želi približiti dubrovačkoj publici i potaknuti njihove emocije. Tako koristi hipokoristike (bratac, ćačko) i karakterno mijenja likove u odnosu na izvornike te ih pokazuje mnogo ranjivijima. Držićeva Poliksena više je ranjiva žena, nego junakinja kakvom ju prikazuju Euripid i Dolce, dok mu je Ulise mnogo hladniji kako bi se dodatno emocionalno nabila scena. Ubacujući nove likove Držić širi moralne ideje te tragediji daje novi scenski karakter, a to je onaj ludički. Spretno je Držić reciklirao Euripidove ideje i nije stoga iznenađujuće zašto je izabrao *Hekabu* kao djelo koje prevodi. Neočekivaniji je izbor Palmotića pri odabiru Stacijevog epa. Prvenstveno iz razloga što Stacije nije uživao veliki ugled u njegovom vremenu, a potom i zbog činjenice što prerađuje nedovršeno djelo. Lukavo se Palmotić primio prerade skirske epizode te je dosta

vjerno prevodio Stacijeve stihove dok se nije zapleo početkom trećeg činjenja i krenuo pisati vlastito djelo. Prethodno je već njegov Hiron krenuo na Skir što ne zatičemo kod Stacija, a junaci Odisej i Diomed postaju trgovci. Svoje djelo Palmotić aktualizira pa u antičkom Skiru zatičemo „crnog haduma“ i „handžar“. Nisu ovo jedine Palmotićeve inovacije kojima se udaljava od predloška, pa tako trgovci dolaze iz Indostana – daleke zemlje pune čudesa. Izbor riječi *višnji*, *jaganjac* te *bogugodan* također izaziva čuđenje jer ih ne možemo odvojiti od kršćanstva, a znamo da likovi pripadaju grčkom Olimpu. U svom drugom djelu, *Natjecanju Ajača i Ulisa za oružje Akilovo*, Palmotić je bio mnogo vjerniji predlošku. Od svih obrađenih djela ovo djelo je najbliže modernom konceptu prijevoda jer ima minimalne preinake ukoliko zanemarimo žanrovsko prilagođavanje djela. Intervencije koje je uradio doprinijele su lakšem praćenju publike te su kao takve prikladne. Međutim, završnim dijelom i sudom grčkih junaka (što je inače Palmotićeva inovacija) kvari kvalitetu ove drame. Palmotić izmjenjuje Ovidijevu tragiku u ovom djelu te ostavlja dojam pravednosti i ispravnosti izbora grčkih junaka, što vjerujem da nije bio slučaj.

Svi dubrovački pisci unose svoje elemente u antičke predloške te ni jedno djelo ne bismo deklarirali prijevodom ukoliko bismo ih evaluirali prema današnjim mjerilima. Vidljivo je kako je drama, kao djelo izvođeno na sceni, prikladna za širenje političkih poruka. Stoga ju autori približavaju puku s vilama i satirima te ubacivanjem anakronih pojmova i funkcija. Prava je šteta što nemamo podatke o onovremenoj recepciji ovih djela jer bi nam to otkrilo kako je dubrovački puk primio mitološke drame, a samim time i antičku kulturu.

7. POPIS LITERATURE

Primarna:

Dolce, Lodovico. *Tragedie di m. Lodouico Dolce. Cioè, Giocasta, Medea, Didone, Ifigenia, Thieste, Hecuba*. Venecija: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.

Držić, Marin. *Drame*. Zagreb: Naklada Bulaja, 2011.

Euripid. *Euripidove drame*. prev. Koloman Rac. Zagreb: Matica hrvatska, 1919.

Euripides. *Euripidis Fabulae*. prir. Gilbert Murray. vol. 1 Oxford: Clarendon Press, 1902.

Nalješković, Nikola. *Književna djela*. prir. Amir Kapetanović. Zagreb: Matica hrvatska, 2005.

Palmotić, Junije. *Djela Gjona Gjora Palmotića*. Zagreb: JAZU, 1882.

Publije Ovidije Nazon, *Metamorfoze*, prev. Tomo Maretić. Zagreb: Naklada Bulaja, 2011.

Publius Ovidius Naso. *Heroides. Amores*. prev. na eng. Grant Showerman. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

Publius Ovidius Naso. *Metamorphoses*, prir. Hugo Magnus. Gotha: F.A. Perthes, 1892.

Statius, Publius Papinius, *Achilleis*, prev. i prir. na engleski Shackleton Bailey. London: Harvard University Press, 2003.

Sekundarna:

Bobanović, Lucija. „INSTITUCIJA HAREMA NA OSMANSKOM DVORU“, u: *Ethnologica Dalmatica, Vol. 14*. Split.: Etnografski muzej Split, 2005.

Bogišić, Rafo. *Nikola Nalješković*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1971.

Bratičević, Irena i Lupić, Ivan. „Držićeva Hekuba između izvedbe i knjige“, u: *Colloquia Maruliana XXII*. Split: Književni krug Split, 2013.

Čale Feldman, Lada: „Analyse this! Držićološke psihoanamneze“, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti - Zbornik radova XI. Držić danas. Epoha i nasljeđe*, ur. C.

- Pavlović i V. Glunčić-Bužančić 17-34. Split – Zagreb: Književni krug, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 2009.
- Čale, Frano. *Marin Držić: Tirena, Grižula, Novela od Stanca, Dundo Maroje, Skup, Tripče de Utolče, Hekuba*. Zagreb: Školska knjiga, 1971.
- Đorđević, Bojan. *Nikola Nalješković, dubrovački pisac XVI veka*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2005.
- Ferluga-Petronio, Fedora. *Grčko-latinski izvori u Junija Palmotića*. Prevela Renata Hace. Rijeka: Hrvatsko filološko društvo, 1999.
- Franičević, Marin. *Povijest hrvatske renesansne književnosti*. Zagreb: 1983.
- Gould, John. „HIKETEIA“. u: *The Journal of Hellenic Studies*, Cambridge: The Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1973.
- Heath, Malcolm. „Jure principem locum tenet: Euripides Hecuba“. u: *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. Oxford: Oxford university press, 1987.
- Heigh, Arthur Elam. *The Tragic Drama of the Greeks*. Oxford: Clarendon Press, 1896.
- Junije Palmotić. *Izbor iz dela / Džono Palmotić*. Priredila Zlata Bojović. Beograd: Prosveta, 1999.
- Junije Palmotić. *Djela Gjona Gjora Palmotića*. Priredio Armin Pavić. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1884.
- Kasumović Ivan. „Izvori Palmotićevih drama Ipsipile i Akile“. U: *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*; knj. 156, 153-172, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1904.
- Kolendić, Petar. *Srpskohrvatski prevod Dolčeove "Hekube"*. Kotor: Bokeška štamparija, 1909.
- Leksikon antičkih autora*. Priredio Dubravko Škiljan. Zagreb: Latina et Graeca, Matica.hrvatska, 1996.
- Majetić, Miljenko. „Euripidov utjecaj na Držića i Bunića“. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508-2008*. ur: Nikola Batušić – Dunja Fališevac. 307-323. Zagreb: HAZU, 1964/2008.

- Mrdeža Antonina, Divna. „Scenski kontekst Komedija Nikole Nalješkovića“. U: *Pučka krv, plemstvo duha: zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. ur: Davor Dukić, 229-241, Zagreb: Disput, 2005.
- Nikola Nalješković, *Književna djela / Nikola Nalješković*. Priredio Amir Kapetanović. Zagreb: Matica hrvatska, 2005.
- Novak, Slobodan Prosperov. *Povijest hrvatske književnosti. Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604.*, II. knjiga. Zagreb: Antibarbarus, 1997.
- Pavić, Armin. „O dubrovačkih prevodiocih grčkih tragedija“, u: *Izvestje kraljevske gimnazije Varaždinske*. Zagreb: Narodna tiskarnica Ljudevita Gaja, 1867.
- Pavić, Armin. *Historija dubrovačke drame*. Zagrebu: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1871.
- Photius. *Bibliotheca*, prev. i pril. na engleski James George. London: William Heinemann Press: 1954.
- Pokrajac, Gordana. *Od Hekube do Atamantea*. Novi Sad: Društvo za Srpsko narodno pozorište, 2010.
- Potthoff, Wilfried. *Die Dramen des Junije Palmotić: ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Dubrovnik im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1973.
- Prosperov Novak, Slobodan. *Planeta Držić: Držić i rukopis vlasti*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1984.
- Prosperov Novak, Slobodan. *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*. Split: Čakavski sabor, 1977.
- Rafolt, Leo. „Ludičko i političko u „komedijama“ Nikole Nalješkovića“. U: *Pučka krv, plemstvo duha: zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. ur: Davor Dukić, 205-229, Zagreb: Disput, 2005.
- Rafolt, Leo. *Melpomenine maske: fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*. Zagreb: Disput, 2007.
- Raukar, Ivona. „Marin Držić u svjetlu renesansne filozofije“. Zavr. rad, Sveučilište u Rijeci, 2020.

Ringler, Richard. „Spenser and the *Achilleid*“. u: *Studies in Philology*. Chapel Hill:
University of North Carolina Press, 1960.

SAŽETAK

U ovom radu se istražuju izvornici dubrovačkih drama 16. i 17. stoljeća s tematskom poveznicom Trojanskim ratom. Nikola Nalješković, Marin Držić te Junije Palmotić u preradi svojih djela koriste antičke predloške Euripida, Publija Ovidija Nazona te Publija Papinija Stacija. Izvornike žanrovski prebacuju te ih prilagođavaju dubrovačku vremenu. Dubrovačka kazališna publika navikla je na pastore, stoga vile i satiri dobivaju mjesto i u ovim antičkim preradbama. Rad iznosi novu tezu kako je Nalješković pišući vlastito djelo slijedio Ovidijeve *Heroide* te ju potkrepljuje sižejnim i spacijalnim sličnostima, imajući u vidu dosadašnje znanstvene spoznaje. Uočavaju se razlike u fabuli te ih se dovodi u vezu sa širenjem političke dogme. Slična pitanja se propituju i u analizi Držićeve *Hekube* koja je jedino djelo obrađeno u odnosu spram dvaju izvornika. Pokazat će se kako Držić želi politički probuditi dubrovačku publiku te kako preko Euripidovih ideja upozorava dubrovačku vlast. Uvodeći anakrone pojmove („ban“ i „crkva“) radnju dodatno aktualizira, a koristeći termine „višnji“ i „bogugodan“ radnju kristijanizira. Sličnim postupcima se koristio i Palmotić u pisanju svoga *Natjecanja Ajača i Ulisa za oružje Akilovo*. Rad pokazuje da se u finalnoj sceni Palmotić udaljava od Ovidijeve narativne pjesme te da izostavlja tragiku djela. Pišući djelo dubrovački autor simplificira izraz rimskog pisca kako bi publici lakše prenio djelo te u svom naumu uspijeva. Manje vjeran izvorniku bio je u pisanju *Akilea*, drame koja se bavi Ahilejevim životom na Skiru. Palmotić ima mnoštvo intervencija u fabulu djela te početkom trećeg čina praktički kreće pisati vlastito djelo. Zanimljivo je uočiti kako je moralno dvojbene motive, kao što je Dejidamijino silovanje, izbacio u svojoj preradbi. Dubrovački pisci su uglavnom bili uspješni u svojim preradbama antičkih djela.

Ključne riječi: Trojanski rat, preradba izvornika, dubrovačke drame, antički izvornici, aktualiziranje djela

SUMMARY

The main topic of this research are the original works of Dubrovnik plays from the 16th and 17th century within the Trojan War theme. In the rework of their writing, Nikola Nalješković, Marin Držić and Junije Palmotić make use of the ancient models from Euripides, Publius Ovidius Naso and Publius Papinius Statius by adapting the genre to fit the Dubrovnik audience. Dubrovnik's theater audience is used to pastorals, therefore fairies and satyrs find a place in these antique adaptations as well. The graduation thesis presents a new viewpoint that points out how Nalješković followed Ovid's *Heroides* while writing his own work and substantiated it with thematic and spatial similarities, bearing in mind the previous academic findings. Differences in the plot are noted and linked with the spread of political dogma. Similar questions are answered in the analysis of Držić's *Hekuba*, which is the only work elaborated in relation to two originals. It is shown how Držić wants to politically awaken Dubrovnik audiences and how he warns the government through the ideas of Euripides. By introducing anachronistic terms („ban and „Crkva”), he further actualizes the act and by using the terms „višnji” and „bogugodan” he Christianizes the action. Similar methods were used by Palmotić in writing the play *Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo*. The paper shows that in the final scene Palmotić moves away from Ovid's narrative poem and omits the tragedy of the work. When writing the work, the author from Dubrovnik simplifies the expression of the Roman writer to convey the work to the audience more easily and succeeds in his intention. He was less faithful to the original in writing *Akile*, a play dealing with Achilles' life on Skyros. Palmotić intervenes a great deal in the original plot to the point that by the beginning of the third act he is practically writing his own work. It is interesting to see how he removed morally questioning motives, such as Deidamia's rape in his adaptation. Dubrovnik writers were mostly successful in their adaptations of ancient works.

Key words: Trojan war, reworking of originals, Dubrovnik plays, ancient originals, actualization of plays