

O SEMANTIČKOJ VRIJEDNOSTI METRIČKIH ELEMENATA U PALMOTIČEVIM MELODRAMAMA

Pavao Pavličić

1.

Po metričkom svome obliku Palmotićeve su nam melodrame zanimljive zbog istih razloga zbog kojih su interesantne i tematski, motivski, kompozicijski ili strukturno. Ti su razlozi: relativno velik njihov broj, njihova razmjerna raznolikost na različitim nivoima, te relevancija tih djela kako po književnoj vrijednosti, tako i po utjecaju što su ga u svoje doba izvršila. Množina Palmotićevih melodrama pruža nam u metričkom kao i u drugim aspektima — reprezentativan uzorak scenskog stvaralaštva u hrvatskome književnom baroku; raznolikost postupaka upotrijebljenih u tome uzorku garantira da on nije obilježen samo Palmotićevim autorskim individualitetom, nego i bitnim tendencijama razdoblja; napokon, relevancija toga predložka pruža priliku da Palmotićeve scenske opus shvatimo kao ekstrakt odnosa jedne epohe prema svim bitnim pitanjima dramske literature. Budući da se ovdje, iz razumljivih razloga, ne možemo baviti cijelim Palmotićevim opusom, morat ćemo se ograničiti na to da podrobnije ogledamo jednu od njegovih melodrama, *Došastje od Enee k Ankizu njegovu ocu*¹ i da se, dovodeći to djelo u vezu s ostalima, upitamo o metričkoj situaciji u scenskim ostvarenjima našega autora, pogotovu o ulozi stiha i strofe u njima.

To se pitanje, naime, samo po sebi neodložno postavlja svaki put kad imamo posla s melodramom. S tom je književnom i scenskom vrstom u

vezi onaj nagli i značajni prodor velike množine različitih, dotada uglavnom nerabljenih stihova i strofa u hrvatsku književnost, koji se zbio početkom XVII stoljeća. Do tada, do baroka, najvećim je svojim dijelom ta literatura bila pisana osmeračkim katrenom i dvostruko rimovanim dvanaestercem. Pojava novih metričkih formi posljedica je uvođenja glazbe u scensko djelo: tekst se i u tome pogledu morao prilagoditi toj sprezi, morao je pružiti različite ritmičke uzorke pogodne za uglazbljivanje. Veza teksta i glazbe u melodrami imala je dalekosežne posljedice u raznim slojevima scenskog književnog djela. Te bi se posljedice dale svesti na tri osnovne točke.

a) *Metrička šarolikost*. Premda se i ranije znalo dogoditi da u okviru istoga djela dođe do upotrebe raznih strofa ili — češće — do upotrebe stihova različite dužine, bila je ta pojava u hrvatskoj književnosti tek izuzetak. Uvođenjem melodrame ona postaje pravilo. Melodrame se međusobno razlikuju među ostalim i po stupnju metričkoga bogatstva: u nekima od njih, kao u ranim Gundulićevim ostvarenjima, upotrebljava se više stihova različite dužine i njihovih strofičkih kombinacija; u drugima opet, kao u većini Palmotićevih djela, ne varira se velik broj stihova, ali su zato strofe ponekad raznolike; u trećima, napokon, kao u *Pavliniru*, upotreba stihova i strofa dosta je jednolična, ali ipak povremeno dolazi do varijacija.

Došastje bi po svojoj metričkoj situaciji spadalo prije u prvu nego u drugu skupinu. Od stihova najčešći je u njemu osmerac, ali se javlja i četverac, peterac, šesterac i dvanaesterac; od strofa je najčešći katren, ali dolaze još i oktave, sestine *ababcc*, dok je dvanaesterac, dakako, organiziran stihički. O tome da je pojava raznih metričkih uzoraka i ovdje zacijelo plod veze s glazbom svjedoče nam didaskalije.

b) *Statički motivi*.² Zbog sprege s glazbom javljaju se u melodrami dramaturški nefunkcionalni prizori, takve scene u kojima se ne daje nikakva informacija koja bi pridonosila razumijevanju radnje ili bi tu radnju na bilo koji način pokretala. Takve se scene, slobodnije govoreći, razvijaju mimo osnovnoga zbivanja, neovisno o njemu, a najčešće imaju karakter lirskoga komentara dramske radnje ili predstavljaju iznošenje mišljenja nekoga lika o toj radnji. Najčešće su u obliku monologa ili korova. Pridavanje takvoga značaja upravo replikama kora ima zacijelo uzrok u ugledanju melodrame na klasičnu tragediju koju je ona, već pri svome nastanku željela nastaviti: i ondje kor iznosi »subjektivne« komentare »objektivno« prikazanoga zbivanja. Razlog zbog kojega se u

monologizama javljaju statički motivi identičan je, svakako, razlogu zbog kojega do pojave takvih motiva u melodrami uopće dolazi: to je upravo povezanost s glazbom. Pjevani se tekst razmjerno teže auditivno percipira od govorenoga; zbog toga se valjda težilo da u one dijelove komada za koje je bilo predviđeno da se uglazbe ne dođe takav sadržaj koji bi bio važan za razumijevanje radnje, jer se moglo dogoditi da gledalac taj sadržaj prečuje. Ako je ovo zapažanje ispravno, ono bi u nekim situacijama mogli biti i korisno: s obzirom da nemamo jasnih podataka o tome što se i kako se u vezi s melodramom u nas sviralo i pjevalo, smijemo pretpostaviti da je glazba dolazila do riječi upravo u onim prizorima koji nisu dramaturški funkcionalni; na taj ih način možemo identificirati i ondje gdje nema didaskalija koje bi ih označavale kao uglazbljene. A u kojoj mjeri je pojava takvih prizora utjecala na strukturu dramskih djela ne treba posebno ni isticati, jer je to na prvi pogled očito.

U *Došastju* ima takvih prizora, premda se pri njihovoj identifikaciji javljaju nešto veće poteškoće nego kod drugih — pa i Palmotićevih — melodrama. Ovo je djelo, naime, razmjerno siromašnije dramskom radnjom od ostalih: u njemu je opisan događaj iz šestoga pjevanja *Eneide*, kad Eneja silazi u podzemlje da bi se susreo sa svojim ocem. Sam susret ne zauzima u igrokazu jako značajno mjesto, a nije ni osobito dramatičan. Većinu komada zato zaprema Enejino upoznavanje s podzemnim svijetom, njegovom topografijom i bićima koja ga nastavaju, a ne njegov susret s ocem. Glavninu smo prizora u djelu zato prisiljeni shvatiti bilo kao dinamičke motive, bilo kao statičke, ovisno o interpretaciji smisla cjeline. Ako, naime, kao glavni sadržaj shvatimo opis podzemlja i njegovih stanovnika, većina će motiva biti dinamička; shvatimo li susret s Ankizom kao glavni događaj, bit će većina statička. Ipak, ima prizora koji će se i u okviru jedne i u okviru druge interpretacije pokazati kao statički. Takve su scene razgovora Sibile s furijama, pa njenoga razgovora s dušama blaženijem itd.

c) *Simetričnost prizora*. U melodrami se pojavljuje i težnja da se, u onim prizorima u kojima se pojavljuje glazba, tekst pravilno organizira u formalnome smislu. Ta se pravilnost manifestira u raznim slučajevima na različite načine: u broju sudionika u prizoru i broju njihovih replika, u sadržajnim odnosima među tim replikama (obično tako da jedni likovi govore tekst, a drugi ponavljaju neki refren koji dijeli glavni tekst na odsječke), u odnosima među likovima s obzirom na funkciju u komadu itd. Najčešće se i najbolje ta pravilnost vidi na metričkome planu i to

na tri glavna načina. Prvo, tako da se nastoji uspostaviti neki simetričan odnos između dužine replika pojedinih likova u okviru takvih prizora: svaki lik ima uvijek isti broj strofa. Drugo, tako da se učesnici u prizoru međusobno razlikuju po metričkome uzorku koji upotrebljavaju, kako s obzirom na stih tako i s obzirom na strofu: isti lik ima uvijek istu strofu i isti stih. Treće, tako da se replike međusobno metrički razlikuju s obzirom na svoj karakter i funkciju: glavni se tekst najčešće po stihu i strofi razlikuje od refrena ili popratnoga teksta. A što je najvažnije, metrika takvih prizora obično je, u stihičkome i strofičkom pogledu, različita od metrike ostatka komada.

Takvih prizora ima u *Došastju*. O njima će biti još riječi dalje, ovdje tek ukazujemo na završno činjenje komada, gdje, u njegovome prvom skazanju, duše pjevaju (što se u didaskaliji i naznačuje), a njihove se replike pravilno smjenjuju s obzirom na redosljed pojavljivanja govornika; sličan je slučaj i u drugim prizorima komada u kojima se pojavljuje kor.

Iz svega što je rečeno jasno je da je *Došastje* melodrama. Pažljiviji pregled, međutim, pokazuje da u njemu ima i takvih metričkih izuzetnosti koje zacijelo nisu posljedica veze s glazbom. Potrebno je zato metričku situaciju u komadu detaljnije ogledati.

2.

Upotrebu stiha i strofe u *Došastju* moramo ovdje situirati s obzirom na dvije važne točke: na jednoj strani u odnosu na metričku situaciju u hrvatskoj melodrami uopće, a na drugoj u odnosu na metričku situaciju u ostalim Palmotićeveim djelima ove vrste. Slika koju ćemo na taj način dobiti govorit će o položaju *Došastja* u okviru melodramatskog stvaralaštva u nas, o njegovu položaju unutar Palmotićeve opusa, i o značenju postupaka koji su upotrebljeni.

U scenskim djelima pisanim u stihovima prije pojave melodrame najčešći je stih bio dvostruko rimovani dvanaesterac: javlja se on u Držićevim pastoralama, u Nalješkovića i u većini drugih djela pastoralnoga karaktera. Zato taj stih i neposredno nakon pojave melodrame na našem terenu, npr. u Gundulića, teži ponekad da zadrži vodeći status i to u dva smisla. Prvo, on je uz osmerački katren i nadalje najčešći stih upotrebljen u nekome scenskom djelu, pa se svi drugi stihovi koji u tom djelu

dolaze promatraju na njegovoj podlozi, dakle kao odstupanje od njega. Drugo, on je, zbog rečenoga, najčešće onaj stih koji će, u okviru djela koje je cijelo pisano u stihovima, figurirati kao proza. On je, dakle, nulta razina teksta prema kojoj se sve druge razine upravljaju. Pogled na tu situaciju ponešto je zastrt dvjema činjenicama: prvo, u takvim se djelima — uzmimo Gundulićevim — javlja velika množina raznih drugih stihova i strofa, pa se dvostruko rimovani dvanaesterac ne ističe uvijek dovoljno jasno. Drugo, u odmaklijoj fazi razvoja melodrame, nije takva upotreba uvijek dosljedna, pa dvostruko rimovani dvanaesterac znade poslužiti i u druge svrhe, kao što i drugi stihovi i strofe mogu preuzeti funkciju govornoga medija. Upotreba dvostruko rimovanoga dvanaesterca kao temeljnog stiha ima korijene još u XVI stoljeću: u nekom se obliku ona javlja u Držićeve *Grižuli*.³

Metrička situacija Palmotićevih melodrama uopće razlikuje se u tom pogledu od netom opisanoga standarda. Vidljivo je to najviše po činjenici da je u njega dvostruko rimovani dvanaesterac uopće izrazito rjeđi no u Gundulića, da on, zapravo, u okviru Palmotićevih melodrama predstavlja izuzetak. To može značiti samo dvoje: ili je tu dvostruko rimovani dvanaesterac izgubio ulogu nulte razine, ili nulte razine uopće ni nema. Ispravnim nam se čini prvi odgovor: ulogu nulte razine preuzima u Palmotićevim melodramama osmerački katren.

To je vidljivo iz nekoliko okolnosti. Prvo, iz širine upotrebe toga oblika u njegovim djelima: on je izrazito najčešći. Istovremeno, osmerački katren nikada nije jedina upotrebljena metrička forma, nego se javljaju i drugi stihovi i strofe koji se na toj podlozi ističu. Napokon, to isticanje uvijek je u vezi s nekom posebnom dramaturškom situacijom, što ukazuje i na njihovu izuzetnu ulogu u komadima. Dovoljno je nasumično zaviriti u bilo koju melodramu pa da se vidi da je situacija upravo takva: *Alčina* je pisana osmeračkim katrenom, ali se javljaju (V, 4) šesterački katreni i sestine *aabccb* (4, 4, 8, 4, 4, 8) u *Bisernici*, koja je također većinom pisana osmeračkim katrenom dolaze netom spomenute sestine, ali i peteračke oktave *aabbccdd*; a sličnu situaciju imaju i *Ipsipile*, *Natjecanje Ajača* i *Uliksa za oružje Akilovo* i druga djela. Pitanje o značenju ovih odstupanja moramo u ovome času ostaviti postrani; ono će se samo po sebi nametnuti kasnije.

U *Došastju* je slična situacija, i tu osmerački katren prevladava. U Činjenju prvome, on je jedini oblik u dva prva skazanja, dok se u trećem i četvrtom odstupa od njega jednom, odnosno dvaput; u Činjenju

drugom, prvo je skazanje cijelo u tome obliku, dok se u drugome javljaju odstupanja; u Činjenju trećem, osmerački katren prevladava u prvom i trećem skazanju, dok su u drugom i četvrtom odstupanja izrazitija; u Činjenju četvrtom, ta je forma češća u skazanju drugom, četvrtom, petom i sedmom, dok u ostalima prevladavaju drugi oblici; u Činjenju petom osmerački katren opet je najčešći oblik u oba skazanja.

Spomenuta odstupanja od nulte razine u *Došastju* su po nekim svojim osobinama sistematičnija i pravilnija nego u drugim Palmotićevevim melodramama, kao i komadima drugih autora, dok su po drugim nekim svojstvima složenija. Sistematičnija su ona u tom smislu da su dosljednije vezana za stanovite prigode, za scene za kakve smo ranije utvrdili da u melodramama obično bivaju pjevane. Složenija su ta odstupanja zato što do njih ipak dolazi i u nekim drugim prigodama, u takvima kod kojih teško može biti riječi o pjevanju, ali se ipak i u njima uočava stanovita sustavnost. Takva nam situacija s jedne strane pruža mogućnost za sistematizaciju odstupanja od nulte razine do kojih u *Došastju* dolazi, a s druge nam strane upravo nameće potrebu za takvom sistematizacijom. Odstupanja je moguće podijeliti u tri skupine.

a) *Prolog*. Glas, koji je zacijelo ekvivalent onome što su antički autori nazivali *Fama*, govori petnaest osmeračkih sestina rime *ababcc*. Replika se može podijeliti na dva podjednaka dijela: u prvih sedam strofa Glas govori o sebi, o svome porijeklu, svojstvima i svome boravištu, dok u drugih osam strofa ukratko iznosi sadržaj komada. I jedan i drugi dio imaju donekle općenit smisao: u prvome Glas govori o sebi kao o univerzalnoj i veoma važnoj pojavi, dok u drugome više nastoji interpretirati smisao Enejina silaska u podzemlje nego što se trudi oko pripovijedanja sadržaja koji — kao što je već rečeno — i nije baš bogat događajima. Ta općenitost ujedno je i točka koja povezuje dva dijela prologa i u kojoj se njihov smisao sastaje: oni, na toj općenitoj razini, predstavljaju jedno drugome ilustraciju, pa su zato komplementarni.

b) *Skupovi*. U komadu se na više mjesta javljaju korovi, i to korovi različitoga karaktera: Skup od furija, Skup od duša blaženijeh, Skup od poroda rimskoga kao i Skup od duša, bez pobliže oznake, premda se može zaključiti da je i tu riječ o blaženijem dušama. Uz to, strofama i stihom iznad nulte razine progovaraju pojedinačna lica kao Jedna od duša, Jedan od skupa itd., ali to čine redovito kao članovi kora, a ne kao zasebne osobe. U vezi s korovima su i mjesta gdje Sibila odstupa od nulte razine teksta. Tako u Skazanju četvrtom Činjenja trećeg ona daje

proročanstvo i pri tome se služi osmeračkom strofom *ababcc*, a prati je Skup duša peteračkim oktavama *aabbccdd*. Istu strofu Sibila upotrebljava i u Skazanju prvom Činjenja petog, dok je navedena oktava najčešća strofa svih korova. Ima, međutim, i drugih: tako Skup od duša uzima u Činjenju prvom šesterački katren, Skup od furija u istome Činjenju ima katren od peteraca i šesteraca, kao i oktava u *abbacdd* (8, 8, 4, 8, 5, 6, 5, 6); istu tu strofu upotrebljava u Činjenju trećem Skup od duša koji u Činjenju četvrtome ima ovakva dva katrena: 8, 8, 5, 8; 5, 5, 5 6. Spomenutu oktavu 8, 8, 4, 8, 5, 6, 5, 6 imaju i Skupovi od duša u posljednjim dvama činjenjima. Takve se replike javljaju na dva načina: kao pozadina razgovoru Eneje i Sibile, Eneje i Ankiza ili pak drugih likova, iz čega se može zaključiti (najviše po kontekstu i zbog činjenice da se glavni razgovor odvija mimo tih replika) da se oni čuju iz daljine, pa možda i ne prekidaju dijalog; drugo, javljaju se oni i kao jedini sadržaj scena. Sadržaj takvih replika obično ne stoji u čvrstoj vezi s glavnim zbivanjem, a strofe i stihove koje smo spomenuli upotrebljavaju samo korovi i njihovi predstavnici, a ne i glavni likovi, osim već spomenutog slučaja kad Sibila govori sestinom. Skup poroda rimskoga, odnosno pojedine osobe iz njega, govore u ovdje već spominjanoj prvoj sceni posljednjega čina osmeračkim katrenom. O implikacijama te činjenice bit će riječi nešto dalje; ovdje je potrebno samo zapaziti da je sadržaj tih replika sličan sadržaju što ga izgovaraju drugi korovi u ovoj melodrami.

c) *Ankizove replike*. Tekst toga lika sastoji se od dvostruko rimovanih dvanaesteraca, pa se razlikuje metrički izrazito od ostaloga teksta u komadu. Njihov je status, doduše, već na prvi pogled izuzetan, jer je dvostruko rimovani dvanaesterac inače rijedak u Palmotićeveim scenskim djelima. Pogotovu je položaj toga stiha izuzetan u strukturi *Došastja*. Važno je, naime, uočiti jedno: Ankize nikada ne upotrebljava nijedan drugi osim dvostruko rimovanog dvanaesterca, a istodobno nijedan drugi lik nikada ne uzima taj njegov stih. Dok Enea, Sibila i drugi govore gotovo isključivo osmeračkim katrenom, dakle formom koja u komadu predstavlja nultu razinu, Ankize upotrebljava isključivo stih koji u ovome komadu nije nulta razina, i nikad od njega ne odstupa. Premda će o razlozima ovakvoga stanja biti još riječi, potrebno je ovdje još ogledati i sadržaj Ankizovih dvanaesteračkih replika, kao što smo učinili i sa sadržajima izrečenim drugim stihovima. Njega je, za razliku od teksta što ga izgovaraju drugi likovi, moguće nešto preglednije prikazati. Dvostruko rimovani dvanaesterac služi Ankizu u tri glavne svrhe. Prvo,

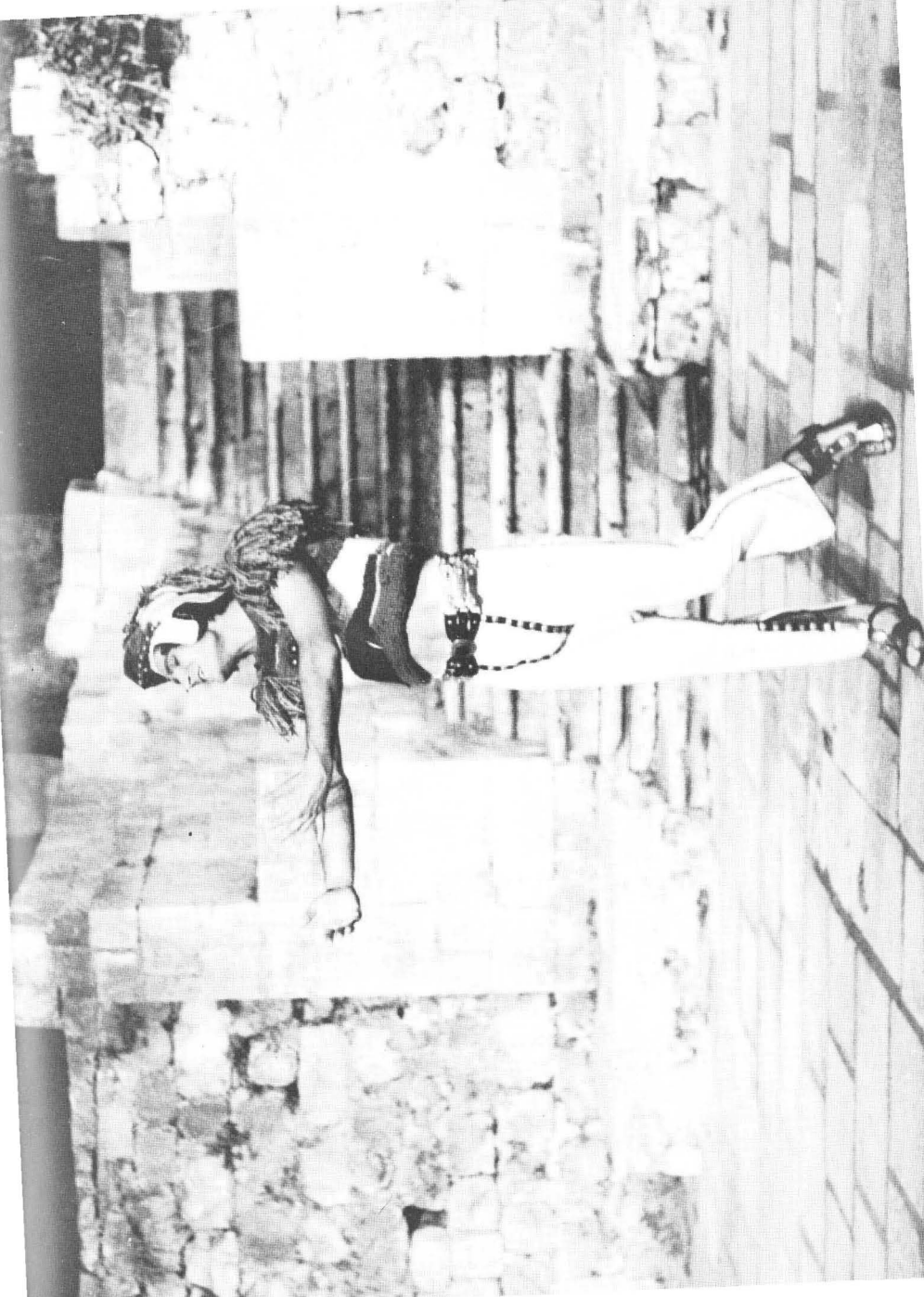
njime on razgovara s Enejom, govori o svome iščekivanju da se sin pojavi i uopće o svome boravku u podzemlju. Drugo, on upućuje Eneju u topografiju podzemlja, objašnjava mu način njegova funkcioniranja i predstavlja osobe koje u njemu obitavaju. Treće, govori Ankiz dvostruko rimovanim dvanaestercima o budućnosti, najavljuje osnutak Rima, predviđa njegov razvoj i predstavlja još nerođene osobe koje će u povijesti Rima odigrati neku ulogu (Čezara, Fabricija, Bruta i druge). Važno je uočiti da se u prvoj od spomenutih funkcija (razgovornoj) dvostruko rimovani dvanaesterac javlja kvantitativno najmanje, da se u drugoj (opisnoj) pojavljuje tek nešto malo češće, a da u trećoj (proročanskoj) dolazi apsolutno najčešće. Broj stihova u trećoj upotrebi olnosi se prema broju stihova u prvim dvjema otprilike kao 9:1.

Metrički repertoar komada time je iscrpljen. Imajući u vidu da je osmerački katren kao nulta razina izrazito najčešći, treba ovdje primijetiti da je poredak čestote drugih stihova obrnut od poretka kojim smo ih ovdje pobrojali. Najviše prostora zauzimaju Ankizove replike, nešto manje replike kora i pojedinaca u vezi s njima, a najmalobrojnije su sestine kojima govori Glas u prologu.

3.

Vrijedno je sada upitati se o statusu svakoga od ovih odstupanja od nulte metričke razine komada. Stihovi i strofe koji su u takvim slučajevima upotrebljeni zanimljivi su tu u dva smisla: prvo, po odnosu njihove upotrebe u *Došastju* prema značenju koje im je dala tradicija njihove primjene u hrvatskoj književnosti do Palmotića; drugo, po svojoj ulozi u komadu, po funkciji koju vrše u njegovoj strukturi. Razmotrit ćemo skupine istim redom kojim smo ih pobrojali i opisali.

a) *Prolog*. U vezi s osmeračkom sestinom *ababcc* kojom govori Glas potrebno je imati u vidu dvoje. Prvo, to da je ona u Palmotićevo doba za hrvatsku književnost još razmjerno nova strofa, i drugo, da su je upotrebe do Palmotića ipak uspjele nekako obilježiti, pridati joj nekakvo značenje. Pojavila se ona u hrvatskoj književnosti, čini se upravo u svezi s melodramom, u ranim Gundulićevim djelima *Arijadni* i *Prozerpini ugrabljenoj*, da bi zati n počela postajati sve češćom i prodirati u djela različitoga žanra. U času, dakle, kad je Palmotić uzima za prolog *Došastja*, ona u hrvatskoj književnosti postoji tek koje desetljeće, pa se zaci-





jelo osjeća kao razmjerno svjež i nov oblik. S druge opet strane, najizrazitije upotrebe te strofe prije Palmotića bile su dvije: ona u Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga* i ona u *Dervišu* Stijepe Đurđevića. I jedno i drugo djelo uživalo je, kao što je znano, priličnu popularnost i oba su kružila u rukopisu. Može se zato pretpostaviti da je spomenuta sestina već u XVII stoljeću postala u Dubrovniku ono što Jurij Lotman u svojim *Predavanjima iz strukturalne poetike*⁴ naziva *arhisemom*: autoritet upotrebe u prvim i najpoznatijim djelima nameće se i kasnijim autorima za slične svrhe ili za djela istoga žanra. I Gundulićevo i Đurđevićevo djelo imaju monološki karakter: *Suze* su najvećom stranom solilokvij grešnika koji se pred čitateljem preobraća, *Derviš* je u cjelini govor smiješna i neprilagođenog stranca koji se pokušava na konvencionalan način udvarati Dubrovkinji. U Palmotićevoj odluci da za prolog uzme upravo sestinu *ababcc* mogla je, tako, važnu ulogu odigrati upotreba te strofe u Gundulićevu i Đurđevićevu djelu: budući da prolog upravo predstavlja monolog jedne osobe, logično je bilo da naš autor posegne za strofom koja se već na neki način u svijesti čitatelja vezala uz monolog.

b) *Korovi*. Scene u kojima sudjeluju skupovi nisu obilježene upotrebom nekoga tradicionalnog metričkog oblika: peterac je bivao već ranije upotrebljen u melodrami, jednako kao i njegova kombinacija u oktave sa shemom *aabbccdd*, ali se način upotrebe nije ustalio, pa se nisu javila ni značenja koja bi iskrsnula u čitateljevoj svijesti već zbog same upotrebe oblika: oblik nema semantičkoga naboja. Za ostale stihove i strofe u ovakvim prizorima ne možemo reći ni toliko koliko za oktavu: oni predstavljaju nešto sasvim izuzetno, pa i u okviru Palmotićeve stvaralaštva; osobito to vrijedi za oktavu 8, 8, 4, 8, 5, 6, 5, 6. Neka značenja, međutim, oblici zadobivaju zbog načina svoje upotrebe u ovome komadu, odnosno zbog funkcije koja im se u njemu pridaje. Prizori u kojima se javljaju ovakva odstupanja od nulte razine redovito predstavljaju statičke motive. Osim toga, oni su po svojoj strukturi često simetrični. Da bismo to pokazali, ogledat ćemo dva najvažnija i najduža prizora u kojima je upotrebljena oktava.

U Skazanju drugome Činjenja drugog, Enea i Sibila stižu u onaj dio podzemlja gdje borave duše blaženih. Prizor započinje jedna od duša koja se javlja peteračkom oktavom, a odgovara joj Skup vas. Enea jednim osmeračkim katrenom pita o čemu je tu riječ, a Sibila mu dvjema istim takvim strofama odgovara da su to duše i moli ga da ih pažljivo poslušaju. Tada se opet javlja Jedna od duša pa Skup vas, pa Enea jednim

osmeračkim katrenom, pa opet Jedna od duša i Skup vas, i tako četiri puta, sve dotle dok se ne pojavi Hektore.⁵ Važno je naglasiti da se u toj sceni ne saopćava ništa novo niti tekst ima ikakvu informativnu vrijednost: riječ je tu o uživanju u rajskim blagodatima, a duše se nikome posebno ne obraćaju, nego kao da pjevaju za sebe, pa je glavna informacija koju u prizoru dobivamo zapravo vijest da te duše postoje i da skladaju pjesni. Vidi se to i po Enejinim replikama: on govori osmeračkim katrenom, formom nulte razine, pa spominje i sebe i svojega oca, ali također bez namjere da nešto saopći; strofe koje on izgovara nemaju drugu funkciju do da isprekidaju replike Skupa i da tako pridonesu stvaranju simetrije prizora.

Skazanje četvrto Činjenja trećega razvija se ovako: Enea se dvama katrenima obraća Ankizu, tražeći od njega proroštvo o nekome detalju koji ga posebno zanima, a Ankiz mu odgovara replikom od osam dvostruko rimovanih dvanaesteraca. Onda se Enea jednim katrenom obraća Sibili i traži da mu ona otkrije ono što Ankiz nije u stanju preći. Sad Sibila izgovara jednu strofu *ababcc*, Skup jednu peteračku oktavu *aabbccdd*, pa se opet javlja Sibila, pa Skup, u svemu svatko po triput. Scenu završavaju Enea jednim katrenom i Ankize dvama dvanaestercima. Simetrija centralnog dijela prizora i tu je posve očita; što se tiče sadržaja, potrebno je reći da je u njemu prisutno neko saopćenje (a ne samo komentar radnje) ali je to saopćenje posebne vrste: ono ni na koji način ne utječe na radnju i osim toga je, kao pravo proročanstvo, iskazano posve pitijski. Nije, dakle, za gledaoca velik gubitak ako ga i ne shvati u potpunosti; funkcija je toga prizora, zato, identična funkciji scene koju smo opisali ranije.

c) *Ankizovi dvanaesterci*. Način upotrebe dvostruko rimovanoga dvanaesterca u ovome komadu ukazuje na izuzetnost lika koji taj stih upotrebljava i na izuzetnost funkcije njegovih replika u melodrami kao cjelini. Potrebno je to dvoje izbližega ogledati.

Enea silazi u podzemlje zato da bi susreo svoga oca i da bi ga upitao za savjet, te da bi mu otac rasvijetlio svrhu njegovog pothvata i prerekao budućnost. Na tom putu vodi ga Sibila koja po Apolonovom dopuštenju može svakamo zaći, te Enea putujući s njom susreće skupove furija i skupove duša, te duše još nerođenih i već umrlih osoba. Zanimljivo je, međutim, da od svih stanovnika podzemnoga svijeta Enea zapravo razgovara samo s dvojicom: s Ankizom i s Hektorom koji mu, prije no što susretne Ankiza, dolazi ususret. Ostali likovi u komadu (Čezare,

Bruto, Fabricijo, duše) zapravo se ne obraćaju ni Eneji, ni Ankizi, ni uopće ikome od prisutnih, nego govore općenite misli o čovjekovome poslanju, o upravljanju državom, mudrosti, hrabrosti itd.; njihov govor, dakle, nije dijaloški, nego monološki orijentiran. To znači da je nulta razina teksta, osmerački katren, primjerena različitim likovima, kako živima, tako i onima koji su živjeli ili će tek živjeti, jednako onda kad razgovaraju kao i onda kad drže monologe. To, nadalje, znači, da je Ankizov položaj izuzetan, jer on spada među one koji su već živjeli, a ipak upotrebljava drugačiji stih. Ta bi se izuzetnost sada mogla tumačiti na slijedeći način: Ankiza ima osobitu važnost u komadu; to se može tvrditi na osnovi metričkoga položaja njegovih replika, ali i na osnovi nekih drugih elemenata. Oni su svodivi na dva osnovna: prvo, susret s Ankizom predstavlja cilj Enejina putovanja i smisao scenskoga zbivanja, pa su zato i smještene u drugu polovicu djela; drugo, Ankizove replike su i nosilac zbivanja u djelu: melodrama ne završava Enejinim odlaskom iz pakla, kako bi bilo logično, nego onoga časa kad Ankize kaže sve što je imao reći. Po svojoj funkciji, dakle, Ankizove su replike vrhunac komada; ali one su to i po svome sadržaju: u njima se nalazi ključ cijele radnje, one sadrže ono zbog čega je Enea i došao u podzemlje, ono zbog čega je komad i napisan; vidljivo je to i po činjenici da sve ono što govore znamenite osobe budućega Rima zapravo predstavlja tek ilustraciju Ankizovih riječi, isto kao i sama pojava tih osoba.

Potrebno je sada ogledati kakvu je ulogu u situaciji kako smo je dosada prikazali odigrala sprega s glazbom. Pitanje je, naime, ovo: u kojoj su se mjeri pojedini prizori formirali na opisani način, a replike likova zadobile osobit metrički karakter, u namjeri da se povežu s muzikom. Još određenije, ali i ponešto pojednostavnjeno govoreći: jesu li sva odstupanja od nulte razine bila uglazbljena; ako nisu, onda koja i zašto. Razmotrit ćemo to držeći se opet osnovne naše podjele.

a) *Prolog*. Ovo odstupanje od nulte razine teksta vjerojatno nije posljedica veze s muzikom; prolog, dakle, po svoj prilici nije bio pjevan. Tri okolnosti govore u prilog takvoj pretpostavci: dužina toga teksta, njegov sadržaj i njegov položaj u komadu. Što se tiče prve od spomenutih činjenica, malo je vjerojatno da se tekst od petnaest strofa, i to još šestina, mogao u cjelini pjevati: bilo bi to suviše naporno za glumca, a zamorno za publiku: pjevane su replike (tamo gdje na njihovu vezu s glazbom upućuju didaskalije) uvijek kraće. Drugi razlog — sadržaj — još je jači: u prologu se iznosi o čemu će u djelu biti riječi i predstavlja

se onaj koji o tome govori. Prolog zato, vjerojatno, nije bio pjevan iz istoga razloga zbog kojega nisu pjevani ni ostali dinamički motivi: autoru je važno da slušalac ispravno razumije tekst. Napokon, položaj prologa u komadu također govori protiv njegove veze s glazbom: scenska vrsta kojoj djelo pripada nije, pretpostavlja se, poznata gledaocu prije početka igre, pa bi bilo neobično da se pjeva prije no što postane vidljivo da se radi o melodrami. Osim toga, u trenutku kad se prolog izvodi, nulta razina još nije poznata, pa prolog ne mora značiti odstupanje od nje i nije morao nužno biti i uglazbljen.

b) *Skupovi*. Da su korovi i replike u vezi s njima bili pjevani pokazuje nekoliko činjenica o kojima je ovdje već bilo govora. To je, najprije, njihova mala informativna vrijednost; to je, nadalje, njihova simetrija, koja će zacijelo biti posljedica simetričnosti pretpostavljene ili već postojeće muzičke kompozicije. Napokon, to su didaskalije i indikacije koje o glazbi nalazimo u tekstu samom. Didaskalije nisu sistematične, ali se pojavljuje takva naznaka (*pjeva*) u Skazanju prvome Činjenja petoga, za koje smo već utvrdili da je simetrično. Osim toga, u ovdje već opisanom Skazanju drugome Činjenja drugog, Enea pita Sibilu:

*Koje s' odi pjesni čuju
rajskijem glasom toli mile,
ke li s' ono prem raduju
u veselju lijepe vile?*

Toj replici prethodi replika Skupa duša blaženijeh, pa je i iz teksta Ene-jine replike i iz njenoga konteksta jasno da on zapravo pita tko to pjeva, jer tvrdnja da su pjesni »rajskijem glasom toli mile« može značiti samo to da im je lijepa melodija.

c) *Ankizov dvanaesterac*. Čini se da je isključeno da bi Ankize svoje replike pjevao. Protiv toga govore isti oni razlozi koji se protive pomisli da je prolog bio pjevan: replike su dugačke, velika je njihova informativna vrijednost, a izuzetan njihov položaj u komadu, njihova važnost, onemogućuje da se one izjednače s replikama kora. A čini se da se dvostruko rimovani dvanaesterac i inače svojom strukturom opire uglazbljivanju. Ipak, Ankizov dvanaesterac ne predstavlja ni neku drugu nultu razinu. Njegov bi se položaj mogao objasniti ako se ponovo dozove u pamet sadržaj tih replika: on je najvećim svojim dijelom proročanski. To može značiti samo jedno: Ankize ne govori prozom u onome smislu u

kojemu govore Enea ili Sibila; ali on ni ne pjeva u onome smislu u kojemu to čine skupovi. On dakle rabi neku treću razinu govora različitu od pjevanja, ali ipak uzvišeniju od proze. Njegov bismo način govora mogli ovako objasniti: ono što Ankize govori ima donekle obredni karakter, karakter formula, specifične vrste urešenoga govora, jer predstavlja — najvećim svojim dijelom — proročanstvo. Njegov je način izražavanja, dakle, također konvencionaliziran, ali podleže drugačijoj konvenciji nego govori ostalih likova.

Da je Palmotić veoma precizno osjećao i sasvim fine distinkcije u upotrebi metričkih formi, pokazuje nam i njegova dosljednost u tretmanu osmeračkoga katrena kao nulte razine. Od toga se u djelu samo jedanput odstupa: u ovdje već više puta spominjanoj prvoj sceni posljednjega čina gdje se u osmeračkim katrenima pjeva. Uviđajući, međutim, da se ta forma tokom komada počela vrlo jasno osjećati kao proza, on naglašava da se tu pjeva. I to je jedino mjesto u komadu gdje se takva uputa eksplicitno daje.

4.

Naša bismo zapažanja sada mogli sistematizirati na nešto općenitijem nivou; to nam omogućuje prilično nedvosmislen karakter upotrebe metričkih elemenata i razmjerna jasnoća situacije u djeiu kao cjelini. Pri poopćavanju valja se upitati u dvjema stvarima: o semantičkoj vrijednosti upotrebljenih metričkih formi i o stupnju tipičnosti opisanoga postupka za Palmotićev melodramski rad u cjelini.

A) Pitanje o značenju metričkih formi svodivo je na pitanje o načinu njihova funkcioniranja. Tri su osnovne funkcije metričkih oblika u *Došastju*.

a) *Signal sadržaja*. Upotreba stiha i strofe služi zato da naznači karakter sadržaja koji je njima izrečen, stupanj njegove važnosti i njegov odnos prema glavnome zbivanju. Takav slučaj imamo kod korova: tu izuzetnost metričke slike naglašava da će se iznositi nekakav drugačiji sadržaj no inače, i da taj sadržaj treba drugačije shvatiti; sprega s glazbom to još više potcrtava. Najbolje o tome svjedoči ona scena gdje Sibila upotrebljava sestinu *ababcc*. Odstupajući od svoje uobičajene metričke forme — od osmeračkoga katrena — ona naglašava da sad iznosi sadržaj drugačije vrste. I doista, ona se na tome mjestu upušta u dijalog sa Sku-

pom, pa je i sadržaj njenih replika komplementaran sadržaju Skupovih; nema više zadaću da saopći, nego da komentira.

b) *Signal funkcije prizora*. Metrička slika signalizira — ondje gdje se radi o odstupanjima od nulte razine — da prizor predstavlja komentar radnje, a ne radnju samu, da se prema njoj odnosi kao ukras ili kao intermezzo. Metrički signali, dakle, upućuju na osobito mjesto takvih prizora u strukturi radnje, i ujedno tu strukturu ocrtavaju, čine je bolje vidljivom. Takav je slučaj u svim scenama gdje se javljaju statički motivi.

c) *Signal statusa lika*. Metrička forma svojom izuzetnošću nagovještava bilo to da je lik koji se njome služi po nečemu izuzetan, bilo opet to da je osobito važan. Takav slučaj imamo kod prologa i kod Ankizovih dvanaesteričkih replika. U oba se prizora lik upotrebljenim oblikom legitimira kao po nečemu drugačiji od ostalih. Zanimljivo je primijetiti da je u obje prigode upotrebljen oblik koji je na stanovit način obojen tradicijom. S obzirom da te replike — kako smo utvrdili — zacijelo nisu bile pjevane, stvar je još zanimljivija: metrički oblik javlja se kao jedini nosilac signala izuzetnosti lika, odnosno sadržaja koji on izgovara. Na takve je mogućnosti zacijelo ukazala upravo veza s glazbom, a onda su one i na ovako suptilan način iskorištene. Jer, dvostruko rimovani dvanaesterac, na primjer, sa svojom obilježenošću tradicijom, odjednom se pokazao kao stih pogodan da naznači izuzetnost, da istakne podignutost tona, konvencionaliziran karakter Ankizovih replika. I nije slučajno da dvanaesterac rabi upravo taj lik: Ankize je i star, i osoba iz starih vremena, pa je to i metrički naglašeno.

B) Stupanj općenitije primjenljivosti naših zapažanja na Palmotićeva djela provjerit ćemo ovdje tako da — ukratko i tek u glavnim crtama — usporedimo na metričkome planu *Došastje* s drugim dvama njegovim djelima i s njegovim stvaralaštvom za scenu u cjelini. Pojedinačna djela bit će *Pavlimir*, zbog svoje poznatosti i zbog svoje razmjerno izuzetne metričke situacije, *Atalanta* zbog svoje neobične žanrovske opredijeljenosti (tradicionalno se ona, uz Gundulićevu *Dubravku*, smatra posljednjom u nizu dubrovačkih pastorala), dok će se usporedba s cjelinom dramskoga opusa zasnivati na pokusnom pregledu metričkih prilika u takvim djelima.

a) *Pavlimir* je jedno od prvih Palmotićevih scenskih djela. U njemu je ogromna većina teksta pisana osmeračkim katrenom, obično *abab*, tek izuzetno i *abba* i to bez uočljiva značenja, kao uostalom i u *Došastju*.

Samo u nekoliko prizora kao što su Skazanje četvrto Činjenja prvog, Skazanje osmo Činjenja drugog ili Skazanje trinaesto Činjenja trećeg javljaju se i drugi stihovi i strofe. Repertoar tih varijacija nije osobito bogat: najčešći su od stihova šesterici i to organizirani u katrene, dok je od strofa potrebno još spomenuti *ababc* i *ababcc*. Ta se odstupanja ponekad javljaju u vezi s korovima, ali su ponekad, bez uočljivoga razloga i bez pravilnosti, ubačeni i u replike likova, pa i tamo gdje nemamo posla sa statičkim motivima i gdje se ne javlja simetrija. Iz toga se može sigurno zaključiti samo to da se metrička forma tu nije osamostalila kao signal u onoj mjeri u kojoj je to slučaj u *Došastju*. O razlozima te okolnosti može se pretpostavljati u nekoliko smjerova. Moguće je, npr., da u *Pavlimiru* glazba nije igrala tako važnu ulogu kao u *Došastju*. Moguće je, nadalje, da su i osmerački katreni tu bili uglazbljeni, da se dakle glazba vezivala i za nultu razinu, a da odstupanja nisu uvijek bila u vezi s muzikom. Moguće je, napokon, da je glazba bila razmjerno jednolična, pa da je to uvjetovalo i jednoličnost teksta. Metrički nam signali zato predstavljaju malu pomoć u analizi strukture *Pavlimira*.

b) Zanimljivija je situacija u *Atalanti*. U tome djelu služi kao razgovorni stih, kao nulta razina, dvostruko rimovani dvanaesterac: njime je izrečena većina sadržaja koji su dramaturški funkcionalni i imaju veću informativnu vrijednost. Od te se razine obilato odstupa u više navrata i na različite načine: upotrebljeno je više različitih stihova i strofa, a prevlast dvostruko rimovanog dvanaesterca nije onako izrazita kao prevlast osmeračkoga katrena u *Došastju*. U tim je odstupanjima, ipak, uočljiva i neka pravilnost. Prvo, u tome smislu da postoji razmjerno stalna veza između monologa i osmeračkoga katrena: većina monologa pisana je tim oblikom. Ima i drugačijih monologa, ali je zanimljivo da su ovi u osmeračkim katrenima redovito ljubavni, dakle lirski; samo u Prvome atu javljaju se dva takva monologa, Vukdraga satira i Divjaka satira. Nadalje, zanimljivo je i to da ima izrazito simetričnih scena, kakva je npr. Šena deseta Ata drugoga. A treba zapaziti i da su takve scene dramaturški nefunkcionalne. Zaključak se tu sam po sebi nameće: u *Atalanti* se, izgleda, moralo obilati i pjevati, morala je tu i muzika odigrati važnu ulogu. Samo veza s njom, naime, objašnjava i metričku diferencijaciju likova, i simetriju i pojavu statičkih motiva. I to je u našoj znanosti već uočeno; kaže Kombol u svojoj *Povijesti*: »*Atalanta* je uostalom jedina drama te vrste u Palmotića, na granici između pastorale i melodrame, tako da se u jednom rukopisu i naziva *musica pastorale*, ma da su se u

Dubrovniku vjerojatno pjevali samo korski dijelovi«. ⁶ Ako, dakle, po svome sadržaju i jest pastoralna, *Atalanta* nosi izrazite znakove utjecaja melodrame, ona je i načinjena kao melodrama, samo s pastoralnim sadržajem. Istom analiza toga sadržaja s obzirom na žanrovske uzuse melodrame mogla bi pokazati u koju vrstu *Atalanta* zapravo pripada, koji su elementi, pastoralni ili melodramski, u njoj odlučujući.

c) Različitosti dvaju djela koja smo netom ogledali na metričkome planu, kao i njihovo razlikovanje od *Došastja* u tome pogledu nameću potrebu za analizom Palmotićeva dramskog opusa u cjelini. Ovdje takvu analizu, razumije se, ne možemo poduzimati, nego ćemo se morati zadovoljiti time da postavimo pitanja koja se iz dosada zapaženoga najneodložnije nameću. Pitanja su: kakav je opseg Palmotićeva odnosa prema metričkim elementima i ima li taj opseg jasne obrise i cjelovit smisao. Prvo pitanje zapravo znači: na koje se sve načine naš autor služio stihom i strofom u svojim melodramama i kakav je utjecaj te upotrebe na smisao djela; a drugo: postoji li među različitim njegovim upotrebama metričkih elemenata nekakva veza i unutrašnja logika.

Odgovor na oba pitanja stječe se u još jednome opažaju o Palmotićevu dramskom opusu, u opažaju, naime, da u metričkome pogledu postoji u njemu na jednoj strani kontinuitet, a na drugoj strani razvoj. Kontinuitet je vidljiv po ustrajnoj upotrebi nekih od postupaka koje smo ovdje opisali: simetrija prizora, metrička diferencijacija likova, pojava statičkih motiva itd. Razvoj je prisutan u količinskim omjerima u kojima su ti elementi upotrebljeni u pojedinim melodramama i u njihovu značenju za smisao djela. Moguće je, naime, primijetiti da je pojava tih postupaka u nekim djelima (kao u *Pavlimiru*) posve rijetka, a ponešto i slučajna, da je ona u drugima malo češća, drugdje još češća, sve do onakve razrađene i precizne situacije kakvu imamo u *Došastju*. *Atalanta* i *Došastje* predstavljaju tako ekstreme prema kojima u različitoj mjeri teže sva druga djela s različitim stupnjevima prisutnosti metričke šarolikosti u njima.

Prva pomisao koja se javlja pri pokušaju objašnjenja takve situacije jest tematika: moguće je, npr., da je Palmotić težio većoj metričkoj jednoličnosti onda kad je obrađivao domaće teme, a većoj šarolikosti onda kada je uzimao klasične. Takva pomisao, međutim, brzo biva obeshrabrena, jer npr. *Lavinija* kao i *Došastje* obrađuje klasičnu temu, a ipak je od nje jednoličnija metrički — i u njoj prevladava osmerački katren.

Druga je mogućnost da postoji veća metrička šarolikost tamo gdje je jači utjecaj talijanskih autora na Palmotića, a manja ondje gdje toga utjecaja nema. Ni u tome se smjeru, međutim, ne može daleko stići: izrazita je Palmotićeve veza s Testijem u *Alčini* (Kombol tvrdi čak da je prevedena),⁷ ali ona nije metrički mnogo raznovrsnija od *Pavlimira*, koji već zbog teme o osnutku Dubrovnika nije mogao pretrpjeti znatnijega stranog utjecaja.

Treća je, napokon, mogućnost kronologijska: može se pretpostaviti da je metrička šarolikost u nekakvoj vezi s vremenom nastanka djela. I tu se, međutim, javljaju poteškoće: ustaljene kronologije ni do danas nemamo. U svome predgovoru izdanju Palmotićevih djela u SPH, Armin Pavić,⁸ na osnovi oznaka na rukopisima do kojih je mogao doći o tome kada je koje djelo igrano, predlaže ovakvu kronologiju: *Pavlimir*, *Akile*, *Natjecanje Ajača i Uliksa za oružje Akilovo*, *Ekena ugrabljena*, *Danica*, *Alčina*, *Lavinija*, *Captislava*, s tim da je prvo djelo igrano 1632, a posljednje 1652. U Pavićevoj kronologiji ne figuriraju ni *Došastje*, ni *Ipsipile*, ni *Bisernica*. U svojoj recentnoj knjizi *Die Dramen des Junije Palmotić*⁹ Wilfried Potthoff uspostavlja drugu kronologiju, služeći se nekim novijim podacima, osobito onim iz *Epicedija*. Po toj kronologiji bilo bi *Došastje* prvo Palmotićevo djelo, *Atalanta* drugo, *Pavlimir* peto (prije 1634), a *Bisernica* posljednje (nakon 1652).

Prihvatimo li Potthoffovu kronologiju, a to zbog njene uvjerljivosti moramo učiniti, onda nam se i metrička situacija u Palmotićeve scen- skim djelima ukazuje u novome svjetlu. S obzirom, naime, da su upravo *Došastje* i *Atalanta* ona djela u kojima metrički elementi igraju najznačajniju ulogu, valjalo bi pretpostaviti da je važnost tih elemenata u kasnijim djelima sve više opadala. Njihova je uloga već u Pavlimiru bila malena, ali se ponekad još ipak znala pojačati, no bez važnijih posljedica. To bi onda moglo značiti da se Palmotić u mladosti nalazio u metričkome pogledu pod izrazitijim Gundulićevim utjecajem no kasnije, jer u Gundulićevim je scen- skim djelima metrička situacija najsličnija situaciji u *Došastju* i *Atalanti*. Uzmeo li mi stvar s te strane, moglo bi to prido- nijeti i rješavanju spora je li *Dubravka* posljednje scensko djelo s pas- toralnim motivima¹⁰ ili je to *Atalanta*: budući da je u *Dubravci* situacija

s upotrebom metričkih elemenata u svemu slična situaciji u *Atalanti*, logično bi bilo pretpostaviti da je i tu Palmotić nasljedovao Gundulića.

Iz svega bi se toga moglo ponešto zaključiti i o svezi teksta i glazbe — od koje je sve i počelo — u kasnijim razdobljima, u ono vrijeme kad je Palmotić stvarao zrelija svoja djela za scenu. Činjenica da u tim ostvarenjima metričke šarolikosti nestaje može značiti samo dvoje: bilo da u tome vremenu važnost glazbe u tim djelima opada, bilo da ona raste. Da ta važnost biva manja, moglo bi se pomisliti zato što se pojavljuje sve manje scena u kojima se sistematski odstupa od nulte razine teksta, dakle scena izrazito prilagođenih muzici. Ipak, to je manje vjerojatno zbog druge jedne okolnosti, zbog činjenice da se i dalje javljaju statički motivi, dramaturški nefunkcionalni prizori. To, onda, govori u prilog drugoj mogućnosti, pretpostavci da važnost glazbe raste pa da zato i veći dijelovi teksta bivaju uglazbljeni, bez obzira na metrički uzorak; pojava stiha ili strofe iznad nulte razine možda tada znači pojavu bitno drugačije glazbe. To bi bilo u skladu s razvojem melodrame prema operi. Sve su to, međutim, stvari o kojima će trebati zaključivati u jednome kasnijem trenutku, kad budemo nešto više znali o hrvatskoj scenskoj književnosti XVII stoljeća.

Za kasnije će valjati ostaviti i definitivnije zaključke o Palmotićevu melodramatskome opusu, o njegovoj povijesnoj ulozi i umjetničkoj relevanciji. Pri takvome bi poslu pak — kako i naše razmatranje, valja se nadati, pokazuje — poznavanje njegove metrike moglo pripomoći u raznim fazama, od kronologije do interpretacije i valorizacije.

BILJEŠKE

¹ *Djela Gjona Gjora Palmotića*, SPH XIII, dio II, Zagreb 1883; navodi, imena likova i scenska terminologija ovdje su prema tome izdanju; ostala Palmotićeve djela koja se spominju nalaze se u knjizi XII SPH (1882) i u knjizi XIV (1884).

² Upotrebljavam termin u smislu koji su mu dali ruski formalisti; u svojoj standardnoj *Teoriji književnosti* (Beograd — Sarajevo 1966). D. Živković kaže da statički motivi »pokreću radnju napred smenjujući jednu akciju drugom«, a statički »samo slikaju neku situaciju, ostavljajući radnju na onoj tački na kojoj je bila i pre te situacije« (str. 192).

³ Pisao sam o tome u članku »Razine upotrebe stiha u Držićevu *Grižuli*«, Forum 7—8, Zagreb 1974.

⁴ Sarajevo 1971.

⁵ Treba na tome mjestu primijetiti da je priređivač izdanja u SPH zacijelo pogriješio, vodeći se možda rukopisom kojega se držao: u Palmotićeveim djelima pojava novog lika uvijek uvjetuje pojavu novoga prizora, što ovdje nije slučaj. Slično je i u Činjenju četvrtome, gdje nakon Skazanja petog dolazi Skazanje sedmo; Skazanje šesto, koje je ispušteno, zacijelo treba započeti pojavom novoga lika — Scipijuna.

⁶ *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Zagreb 1945. str. 246.

⁷ Isto, str. 249.

⁸ U predgovoru XIV knjizi SPH.

⁹ Wiesbaden 1973.

¹⁰ O problematici oko *Dubravke* v. veoma pouzdan pregled R. Bogičića »Problem Gundulićeve *Dubravke*«, Forum 7—8, Zagreb 1975.