

Motiv Orfeja u staroj hrvatskoj književnosti

Čordaš, Ivona

Undergraduate thesis / Završni rad

2014

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:643138>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-09-21**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Preddiplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i Pedagogije

Ivona Čordaš

Motiv Orfeja u staroj hrvatskoj književnosti

Završni rad

Mentor: prof. dr. sc. Zlata Šundalić

Osijek, 2014.

Sažetak

Motiv Orfeja se u svjetskoj književnosti obrađivao od djela Euripida, Izokrata, Vergilija i Ovidija pa do Poliziana i Tebaldea. Oni slijede popularni klasični mit prema kojem se Orfej na izlazu iz pakla osvrće te, prekršivši zapovijed vladara podzemlja, zauvijek ostaje bez svoje Euridike.

U staroj hrvatskoj književnosti, Mavro Vetranović i Pasko Primović obrađuju motiv Orfeja, ali to čine drugačije nego njihovi talijanski i latinski uzori. Naime, Mavro Vetranović u razdoblju renesanse piše *Orfea*, ali se u njegovom paklu ne okreće Orfej nego Euridika pa će ovakvo odstupanje od tradicije izazvati brojne rasprave o tome zašto je Vetranović u središte svoje drame stavio Euridiku, a ne Orfeja. U razdoblju baroka Pasko Primović piše *Euridice*, melodramu koja također ima neočekivani, ali ovaj put sretan završetak jer Orfej uspijeva izvesti Euridiku iz pakla.

Ključne riječi: Orfej, Euridika, Vetranović, Primović

Sadržaj:

1. Uvod.....	4
2. Renesansa u Hrvatskoj	
2.1. Opće značajke.....	5
2.2. Kazalište renesansnog razdoblja.....	5
3. Mavro Vetranović	
4.1. Životopis.....	7
4.2. Književno stvaralaštvo.....	7
4. Barok u Hrvatskoj	
3.1. Opće značajke.....	9
3.2. Kazalište baroknog razdoblja.....	10
3.3. Hrvatski barokni stih kao društvena pojava.....	11
5. Pasko Primović	
5.1. Životopis.....	12
5.2. Književno stvaralaštvo.....	12
6. Motiv Orfeja u staroj hrvatskoj književnosti	
6.1. Uzori iz svjetske književnosti.....	13
6.2. Vetranovićev <i>Orfeo</i>	13
6.3. Primovićeva <i>Euridice</i>	16
6.4. Usporedba orfejskog motiva u staroj hrvatskoj književnosti.....	17
7. Zaključak.....	23
8. Literatura i izvor.....	24

1. Uvod

U ovom završnom radu bavit ću se motivom Orfeja u staroj hrvatskoj književnosti. Na početku ću, kako bi predočila društvene i političke okolnosti u kojima nastaju djela koja obrađuju motiv Orfeja u staroj hrvatskoj književnosti, navesti glavne značajke renesanse i baroka u Hrvatskoj te njihov utjecaj na hrvatsku književnost. Zatim ću predstaviti život, književno stvaralaštvo te značaj Mavra Vetranovića i Paska Primovića za hrvatsku književnost te analizirati njihova djela, odnosno Vetranovićevog *Orfeja* i Primovićevu *Euridice*. Navest ću njihove uzore iz svjetske književnosti, pokušati objasniti njihova odstupanja od klasičnog mita o Orfeju te izdvojiti sličnosti i razlike iz navedenih djela. Na kraju donosim zaključak te popis dostupne literature.

2. Renesansa u Hrvatskoj

2.1. Opće značajke

Hrvatska se renesansa književnost javlja u posljednjoj četvrtini XV. Stoljeća. Ona se od srednjovjekovnog dogmatizma i mističnog pesimizma jednako odvaja leutaško – petrarkističkom lirikom kao i Marulićevim spjevovima koji su toj tradiciji bliži. Plodno tlo za njezin razvoj priredili su hrvatski latinisti koji su svojim djelima oživjeli interes za antičku književnost. Ne zaboravimo da je latinski jezik na našem tlu jezik crkve, diplomacije i škole, koja se u tim stoljećima i zove humanističkom. Književne izvore treba tražiti u klasika, posebno rimskih, ali i grčkih koji su i do ovih naših obala stizali u originalu, a još češće preko latinskih, ponekad i talijanskih prijevoda te u srednjovjekovnom kršćanskom latinitetu i , dakako, u europskom humanizmu koji i po jeziku pripada svima. Humanizam, na koji će se nasloniti bogata renesansa književnost, je u našim malim, neposredno ugroženim sredinama dostigao visok stupanj zrelosti jedino u poeziji na latinskom jeziku. (Franičević, 1983: 26)

Naime, Hrvatska toga vremena nije samo podijeljena na četiri, a s Dubrovnikom i na pet, dijelova nego je, neprestano opsjedana, suprotstavljena Turcima i Veneciji. Jedino mala Dubrovačka Republika, nešto diplomacijom, a još više novcem, iskorištavajući sretnu okolnost što se našla na raskršću preko kojeg je išla trgovina između Istoka i Zapada, uspijeva sačuvati relativnu slobodu. (Franičević, Švelec, Bogišić, 1974: 7)

2.2. Kazalište renesansnog razdoblja

Posebni i izrazito nepovoljni kulturno-društveni uvjeti nisu u našim središtima omogućili autohtoni razvoj pojedinih dramskih vrsta od nižih oblika do savršenijih scenskih djela. Tako npr. dramski, mitološko-pastirski oblik nije u nas prošao onaj prirodni i normalni put od ekloge i pastirske dijaloške scene do pastirske igre i komedije. Naši renesansni dramski pisci, a to su u ogromnoj većini bili Dubrovčani, uključivali su se u kulturno-književni svijet Italije, upoznavali već gotove i prihvaćene oblike pa ih presađivali u svoju zemlju oživljujući ih i ispunjujući ih svojim domaćim životom i sadržajem. Ova činjenica objašnjava zašto se u prvoj polovici 16. stoljeća istovremeno javljaju dramski i književni oblici koji su sami po

sebi, svaki zbog svoje osobitosti i posebitosti, često u međusobnoj tematskoj i formalnoj suprotnosti. Tako se u nas istovremeno, ili u kraćem vremenskom razdoblju, javlja i u punom zamahu živi crkveno prikazanje, mitološka drama, farsa, drama, pastirska igra i učena komedija. (Bogišić, 1968: 86)

Batušić izdvaja eklogu *Radmio i Ljubmir* Džore Držića i Vetranovićevu mitološku igru *Orfeo*, zajedno s njegovim dijaloškim pastirskim prizorima, koje smatra zamecima hrvatske pastorage, čije su *dramatis personae* i prostor po kome se one kreću, nedvosmisleno i u skladu s konvencijama vremena i zakonitostima ove dramsko-kazališne vrste posve jasno određivali i prizorište za svoju akciju i interpretativne smjerove glumcima, ukoliko ikada dođoše do pozornice. Temeljno im je ishodište uvijek locirano u slobodnoj interpretaciji grčkog mita ili parafraziranju standardne pastirsko-bukoličke motivike. Premda često ne bez izravnih veza s tлом iz kojeg potječe, pastirska drama je upravo shematičnošću i zadanošću karakterološke tipizacije ograničena na užu krug osoba i značajeva. Tek će Marin Držić *Tirenom*, *Venerom* i *Adonom* te *Grižulom*, odnosno sve šarolikijim društvom Vlaha što se kreću njegovom pozornicom, hrvatsku pastorage proširiti do neslućenih mogućnosti svekolike kazališno-scenske interpretacije. (Batušić, 1978: 41)

Može se reći da je hrvatski renesansni kazališni život poizišao iz bogatog nasljeđa crkvenih prikazanja koja su ovdje imala vrlo dugu praktičko-izvedbenu tradiciju; naime posve je očito kako su se u gradu Hvaru tijekom XV. i XVI. stoljeća često izvodila prikazanja i mirakuli. Na žalost, posve malo konkretnih podataka govori o izvedbama u hvarskom kazališnom krugu, od srednjovjekovnih ostvarenja, po stilskim obilježjima općeeuropskih teatarskih pojava, do Lucićeve *Robinje*, nadahnutog nastupa Benetovića krajem XVI. st. i pojave Gazarovićeve. Stoga se valja osloniti na dramsko djelo i njegovu dramaturgijsku strukturu, iz koje jasno čitamo autorske nedvosmislene scenske namisli namijenjene njegovim interpretacijama na pozornici. (Batušić, 1978: 42)

4. Mavro Vetranović

4.1. Životopis

Nikola Vetranović rođen je u Dubrovniku 1482. ili 1483. kao sin pučanina Dominika Vetranovića Čavčića, završava osnovnu i humanističku školu u rodnom gradu te godine 1507. stupa u red benediktinaca pod imenom Mavar, školovanje nastavlja u Italiji, u Monte Cassinu. U Dobrovnik se vraća 1515. i živi u samostanu na Mljetu. Ne zna se što ga je natjeralo da poslije dvije godine samovoljno napusti samostan i pobjegne u Italiju, ali se zna da je zbog toga od dubrovačkog Senata bio kažnjen izgonom. Već 1522. oprostena mu je kazna i on se vraća u Dubrovnik. (Franičević, 1983: 355) Bio je opat na Mljetu i Višnjici, prior na Sv. Andriji, predsjednik mljetske kongregacije pa da bi najednom sve napustio i povukao se na Sv. Andriju na kojemu je kao eremit živio do pred samu smrt kada se vratio u samostan Sv. Jakova na Višnjici gdje je i umro 1576. godine. (Švelec, 1959: 178)

4.2. Književno stvaralaštvo

Govoriti o Vetranoviću kao piscu znači upozoriti na to da je sačuvana tek polovica njegova opsežnog opusa te da tekstovi nisu poznati kao prijepisi iz Vetranovićeve ruke, nego ih bilježe tek rukopisi u XVII. st. Ignjat Đurđević spominje šest knjiga, od čega su tri knjige ‘pjesni razlikijeh’ do danas nepoznate. Zahvaljujući Đuri Daničiću, tada uredniku Akademijine edicije Stari pisci hrvatski, hrvatska književna javnost tek se 1872. upoznala s osebujnim dubrovačkim pjesnikom. Za otkriće *Orfea* i dvadeset novih, do tada nepoznatih pjesama, zaslužan je Petar Kolendić. Milan Rešetar je detaljnom filološkom analizom pojedinih redakcija prikazanja *Posvetilište Abramovo* utvrdio da je jedini autor toga prikazanja Vetranović, a ne do tada spominjani Marin Držić. Vetranovićeve tekstovi su u povijesti književnosti i kazališta dugo tražili svoga autora, koji je nažalost sve do sredine 50-tih godina prošloga stoljeća ‘posuđivao’ svoje tekstove Marinu Držiću, kao i obratno. Zadnje je otkriće Slobodana Prosperova Novaka mitološka pastorala *Istorija od Dijane*, objavljena 1982. (Brezak-Stamać, 1999: 7) Vetranovićevo pjesništvo dijeli se na tri razdoblja. Sukladno tome mijenja se i pjesnikov odnos prema svijetu i životu, od izgubljene ljubavne poezije do potpunog predavanja misticizmu pred kraj života. Prvo razdoblje obuhvaća vrijeme do 1527./1530., kada uz obveze redovnika, a zatim i svećenika, Vetranović piše ljubavnu poeziju, maskerate, pastore i dramu *Orfeo*. Mavro Vetranović je svoj književni opus počeo graditi na ljubavnim pjesmama, ali je ubrzo počeo pisati elegije. O njegovoj ljubavnoj poeziji ne znamo mnogo. (Franičević, 1974: 111) Osim kao pjesnik ljubavnih stihova i elegija,

Mavro je poznat i kao pjesnik velikog broja pjesama koje su bile nadahnute suvremenim političkim, religiozno-pedagoškim, društvenim i filozofskim preokupacijama koje su bile važne kako za svakog pjesnika renesanse, razdoblja u kojem čovjek i njegov intelekt “vode glavnu riječ”, tako i za njega. Treba obratiti pažnju na religiozne stihove jer se u njima najbolje ogledaju Vetranovićeva temeljna raspoloženja i mogućnost njegova pjesničkoga uspona. (Kombol, 1961: 100) No, Mavro Vetranović u svojim djelima osim jednog realističnog stajališta donosi i pregršt petrarkističkih i pastoralnih elemenata. (Bogišić, 1968: 121) Iz tog prvog razdoblja valja istaknuta djela *Lanci Alemani, trumbetari i pifari* te *Remeta I*. Mitološko-pastoralna drama *Orfeo* te *Dva pastirska prizora* oslikavaju dubrovački glumišni život u predrzićevskoj kazališnoj eri. Ovo su najstariji Vetranovićeви tekstovi, ali i najstariji tekstovi hrvatske književnosti čiji autor nije anonim. (Brezak-Stamać, 1999: 9) Drugo razdoblje pjesnikova stvaralaštva pravi je preokret u tematici nasuprot prethodnom razdoblju. Traje od 1530. do 1550. te uključuje elemente pastore i to u prikazanjima *Kako bratja prodaše Jozefa, Posvetilište Abramovo, Od poroda Jezusova*. U *Suzani čistoj* Vetranović se polako odmiče od Biblije jer je u tekst uključeno svojevrsno obraćanje “starim popima i mahnitim” te dubrovačkim sucima zbog pravde u koju je, čini se, Vetranović sumnjao čitavog svog života (Franičević, 1974: 115-117). Vetranovićeva se crkvena prikanja razlikuju od onih hvarskih i primorskih pisanih glagoljicom. Njegova prikazanja imaju dotjeraniji oblik, bogatiji jezik, kompozicija nije tako primitivna te se umjesto osmeraca javljaju dvanaesterci. (Vodnik, 1913: 154) I posljednje, treće, razdoblje otvara se 1549., Vetranovićevim odlaskom na otočić sv. Andrije. Pjesme će sve više biti posvećene mističnoj predanosti prirodi i Bogu. Tako nastaje mistično-alegorijsko-filozofski spjev o pustinjaku, *Piligrin*, koji je ostao nedovršen te koji je spjevan u prvom licu. (Brezak-Stamać, 1999: 14) U tome se djelu Vetranović poveo za Danteovom *Božanstvenom komedijom*. (Vodnik, 1913: 153) Dunja Fališevac za *Piligrin* kaže da je to djelo oblikovano na specifičan način, dosad nepoznat hrvatskoj književnosti. (Fališevac, 2007: 138). Zanimljivost koja se tiče Vetranovićevog opusa jest da se po Dubrovniku raširio glas da je pastirsku dramu *Tirenu* Marina Držića ustvari napisao Mavro Vetranović, što je on opovrgnuo napisavši pjesmu *Pjesanca Marinu Držiću u pomoć*, a taj se glas proširio upravo zbog toga jer se Vetranović smatra začetnikom pastirske drame u hrvatskoj književnosti. (Kombol, 1961: 119).

3.Barok u Hrvatskoj

3.1. Opće značajke

Politička rascjepkanost i podčinjenost tuđim suverenitetima ostaju i u 17. stoljeću glavne karakteristike hrvatskih zemalja. Tek Dubrovnik uživa relativnu političku samostalnost plaćajući i dalje Turcima golem danak, ali zauzvrat i dalje trguje po zemljama sultanovim.

Hvarski, splitski i zadarski književni krug koji je u XVI. stoljeću tako sjajno zatražio s Marulićem, Zoranićem, Lucićem, Hektorovićem i Pelegrinovićem, u XVII. stoljeću, sa stanovitim iznimkama u Zadru i u Hvaru, književno zamire, vraćajući se crkvenim prikazanjima i moralno-didaktičkim temama. Kajkavci u sjevernoj Hrvatskoj iscrpljuju se u pobožnim pjesmaricama, propovijedima i katekizmima. Pa ipak se i u to doba javljaju novi poticaji i novi ljudi i u područjima koja su u XVI. stoljeću šutjela potpuno, ali s manje zamaha nego oni u tradicionalnim središtima. Tu je najprije Bračanin Ivan Ivanišević, Splitsani Ivan Dražić i Jerolim Kavanjin te na Korčuli Petar Kanavelović. Progovara na nov način i sjeverna Hrvatska: Juraj Križanić, Petar Zrinski, Fran Krsto Frankopan, Pavao Ritter Vitezović. Dok je potkraj XV. stoljeća književni utjecaj, i tematski i jezično, išao iz srednje Dalmacije prema Dubrovniku sada je put obrnut. Dubrovnik se sve više oslobađao *literarnog* jezika i u književna je djela sve jače prodirala rodna štokavština, da u XVII. stoljeću posve prevagne. Posebno značenje za sveukupan razvoj Hrvatske u XVII. stoljeću imala je protureformacija kao reakcija na reformaciju koja je razbila katolički univerzalizam. Njezine prve akcije u najširem smislu počinju od Tridentskog koncila, koji je uz prekide trajao oko dvadeset godina, od 1545. do 1563. (Švelec, 1974: 175, 176). Kako je hrvatski jezik za protureformacije stekao veliko značenje radi misionarstva i rada oko obraćenja shizmatika, tako je Kašić još vrlo mlad počeo pisati hrvatsku gramatiku pa je izdao pod naslovom *Institutiones lingua Illyricae* (Rim, 1604). Tu se u predgovoru izrijeком naglašava misionarski cilj družbe Isusove. (Vodnik, 1913: 258) Isusovci otvoreno navješćuju rat profanoj, nenabožnoj književnosti. Kašić se u Dubrovniku žali što nema drugih pjesama osim pjesama i komedija bludnih, pa stoga u svom priručniku za ispovijed kao smrtne grijehe navodi pisanje, čitanje, prepisivanje ili bilo kakvo bavljenje pjesmama o ljubavi, kazalištem koje prikazuje svjetovne teme... U književnost, likovne umjetnosti, glazbu i kazalište trebalo je unositi nove teme, zagolicati maštu novim oblicima, novim stilskim sredstvima. Prije samo sporadično kićenje i gomilanje jakih poredaba, metafora, hiperbola sada stupa u prvi plan. Te nove poglede i nova shvaćanja formulira G.B. Marino svojom poznatom krilaticom da je svrha pjesnika da zadivi, obarajući se na protivnike novoga stila, koji su oni nazivali *kugom od ukusa*, jer se ne pridržava pravila. Manirizam (prema prezimenu autorovu) ili sečentizam (prema seicento = sedamnaesto

stoljeće) ili barok (prema terminu iz likovnih umjetnosti). Raskošni barokni izraz savršeno je odgovarao crkvi, jer njezini su revnici veliku pažnju, i u školi i u životu, polagali na retoriku, na bujnu frazu, kojom je trebalo zablještitu publiku i, naravno pridobiti je. Upravo njima odgovara pompoznost, hiperboličnost, kako bi se zatomile misli i osjećaji o ovozemaljskim problemima. S druge strane opća ekonomska depresija, moralne krize, presušivanje izvora bogatstva bili su pogodno tlo za oratore koji su propovijedali pokajanje i pokoru kao jedina sredstva spasenja. (Švelec, 1974: 182)

3.2. Kazalište baroknog razdoblja

Već od samog početka XVII. st. Dubrovnik postaje sveukupnim središtem hrvatske dramske književnosti, pa time i kazališta jadranskog područja. Hrvatski će kazališni izraz, posebice onaj dubrovački, već u ranom XVII.st. osjetiti potrebu za glazbenom sastavnicom kazališno-prikazivačkog čina, pa ako možda i neće biti pravih izvornih opera (premda će se ubrzo prevoditi libreta za Monteverdijeva ili Rinuccinijeva glazbeno-scenska djela), on će potaknuti bujni procvat tzv. melodrame, osebujnoga baroknog dramsko-scenskog djela, u kojemu će glazba postupno preuzimati sve značajniju dramaturgijsku ulogu kao dominantno sredstvo glumčevoga i pjevačkog scenskog izraza. Mitologijska i viteška tematska podloga iz koje su talijanski i hrvatski pisci, Gundulić u svojim mladenačkim dramama i Palmotić kasnije, crpili svoju motivaciju, zahtijevala je ne samo pozornicu opremljenu prema inscenatorskim načelima baroknoga glumišta, već je u pojedinim odjeljcima svoje scenske priče davala prednost (obilnije no u renesansnoj pastorali) pjevanim umecima uz pratnju određenih glazbala ili plesnih skupina. Kasnije će se arija, duet, tercet pa i zbor javljati u melodrami češće kao glazbeni broj nego kao dramski monolog ili skupni prizor, pa će u pojedinim graničnim slučajevima biti teško povući neprijeporne međe između melodrame i opere. (Batušić, 1978: 93)

Ograničeno dotad na južnohrvatske krajeve, hrvatsko je kazalište bilo omeđeno i nije po svom djelovanju moglo biti promatrano kao sastavnica općega nacionalnog kulturnog-povijesnog supstrata. Ali kada u isusovačkoj gimnaziji u Zagrebu 1607. god. bude organizirana, i na Markovu trgu prikazana prva predstava, to će ujedno značiti da će se kazalište, premda još uvijek školsko, uglavnom ekskluzivno i u početnoj fazi pretežito samo na latinskom jeziku (s tek kasnijom uporabom hrvatskog), ubuduće moći kontinuirano pratiti i u sjevernoj Hrvatskoj. Za hrvatsko glumište XVII stoljeća bit će od neporecive značajnosti činjenica da je već prvih desetljeća nekim svojim segmentima postupno ulazilo u zatvorene prostore. Ovaj put to nisu

bile privatne plemićke palače, već svima namijenjene kazališne dvorane, posebno građene ili adaptirane kako bi se u njima mogle nesmetano odvijati predstave i bolje se smjestiti gledatelji. Poslije Vicenze 1580. god., Sabbionette 1588, Hvar je zacijelo već 1612, dakle prije Parme (1618), dobio komunalno kazalište, a svršetkom će stoljeća i Dubrovnik u Orsanu također dobiti prikladno adaptiranu kazališnu dvoranu. (Batušić, 1978: 94)

3.3. Hrvatski barokni stih kao društvena pojava

Renesansni su autori pisali djela koja su bila načinjena po poetičkim zakonima što su se smatrali vječnima, i ujedno analognima općim zakonima koji ravnaju univerzumom. Barokni su autori taj oslonac izgubili i prva briga im je dopadljivost jer se barokna književnost nastoji svidjeti publici, pokušava pogoditi njezin ukus i očekivanja; ona se publici prilagođava.

Stih je jedan od ključnih čimbenika u procesu promjene. Kako je ta promjena izgledala, poznato je: u XVII. je stoljeće hrvatska književnost ušla s dvostruko rimovanim dvanaestercem na mjestu glavnog stiha koji se smatra primjerenim svim žanrovima, djelima svih mogućih dužina (od nadgrobnice do epa) , svim tematikama i svim zamislivim stupnjevima literarnosti. Iz XVII. stoljeća je naša književnost izašla gotovo sasvim oslobođena dvostruko rimovanog dvanaesterca, imajući simetrični osmerac (najčešće složen u katrene) za svoj vodeći stih. Osmerac je sada prodro u sve žanrove, pokrio sve sadržaje i postao pogodan za praktički svaku razinu literarnosti. Osmerac je ipak na sebi nosio tragove i svoje upotrebe u onom tipu tekstova za koje se nije smatralo da su pravi i legitimni dio literature. Riječ je, dakako, o njegovoj vezi s usmenom i pučkom književnošću i upravo je u baroku postalo važno pridobiti onu publiku koja zna samo popijevke i samo kratki stih s muškom rimom. Publiku, ukratko, koja nema literarne naobrazbe. Osmerac se odjednom pokazao kao idealno rješenje: potencijalna publika ga je poznavala, a i pjesnici su s njim imali iskustva. Tako onda dvostruko rimovani dvanaesterac postaje odjećom teksta koja je izašla iz mode, i književna djela sva odreda, složno navlače novo, osmeračko ruho. Barok je, da se kaže staromodnom terminologijom, radikalno razdvojio sadržaj od forme i dao prednost formi, i to toliko da je sadržaj kadikad posve potisnut u pozadinu za ljubav formi. Unatoč svemu stihovi najčešće jesu tek zvuk za koji se ne pretpostavlja da bi mogao izazivati kakve literarne asocijacije; a ipak svi upotrijebljeni stihovi imaju svoju tradiciju i semantiku. (Pavličić, 1995: 174, 175)

5. Pasko Primović

5.1. Životopis

Pasko Primović se rodio u Dubrovniku 1565. i poput mnogih dubrovačkih pisaca bezuspješno se okušavao u trgovini. (Novak, 1984: 365). Franjo Švelec naziva Paskoja Primovića i Horacija Mažibradića *vjesnicima novog stila*. Oni se smatraju začetnicima književnog baroka u Dubrovniku. Obojica su imala slične životne putanje, vršeci mahom niže službe u Republici. Mažibradić je radio kao tajnik kneževa ureda na otoku Mljetu, a Primović kao pisar u različitim kancelarijama uprave u Dubrovniku. Oni su iskusili bijedu i neimaštinu i sve ono što one sa sobom donose u sredini gdje se bogatstvo intimno smatralo osnovnom vrlinom. Umro je 1619. (Švelec, 1974: 184)

5.2. Književno stvaralaštvo

Pasko Primović poznat je u hrvatskoj književnoj povijesti ponajprije kao prevodilac jednog melodramskog djela Rinuccinieve *Euridice* koja je tiskana u Veneciji 1617 god. Tako se Primović, uz Gundulića, koji je preveo Rinuccinijevu *Ariannu* i koja je prikazivana oko 1615. godine, smatra začetnikom melodramskog žanra u hrvatskoj književnosti. Pisao je i prevodio Paskoje Primović i pobožne pjesme i psalme, a pisao je i satire protiv Korčulana i Kotorana. Poznate su bile i njegove *fioke*, šaljivo-podrugljive pjesmice u kojima se parodira petrarkistička tematika i stil. Okušao se Paskoje Primović i u prijevodu jednog od dva najpoznatija biblijska epa novolatinske književnosti: preveo je latinski biblijski ep *De partu Virginis* Jacopa Sannazara, napuljskog pjesnika koji je slavu svijetom pronio svojim pastoralnim romanom *Arcadia*. Pa dok je u njegov roman uvelike zagledao naš Petar Zoranić pišući *Planine*, Paskoje Primović svojom *Pjesni od upućenja riječi vječne i od poroda Djevičkoga* - vjerojatno prvim prijevodom Sannazarova epa u europskoj književnosti – uvodi u hrvatsku književnost jedno od najznačajnijih djela humanističke i latinističke tradicije. (Fališevac, 1997: 177) Primovićeva *Pjesan od upućenja riječi vječne i od poroda Djevičkoga* nalazi se u rukopisu u dubrovačkoj knjižnici Male Braće. Rukopis je pisan vjerojatno u 17. stoljeću, a osim prijevoda Sannazarova epa rukopis sadrži i sva ostala do danas sačuvana Primovićeva djela: tu se nalazi i jedino Primovićevo tiskano djelo – *Euridice*, a tu su i *Pjesni razlike*, prijevod pet psalama i pedesetak crkvenih pjesama, od kojih su neke prepisivane i tiskane, a pod brojem 4. nalaze se *Špotne pjesni Paše Primovića Latinčića Dubrovčanina*. (Fališevac, 1997: 180, 181)

6. Motiv Orfeja u staroj hrvatskoj književnosti

6.1. Uzori iz svjetske književnosti

U svjetskoj književnosti priča o Orfejevom odlasku u pakao javlja se na jednom mjestu Euripidove *Alkestijade* gdje Admet kaže kako je Orfeo Demetrinu kćer spasio iz pakla pjesmom. U tom spomenu ne vidi se je li Orfeo doista izveo Demetrinu kćer, a još manje ima spomena o pogodbi s Bogovima. Isto je i kod Izokrata, koji Euripidovu motivu dodaje jedan imperfekt, sugerirajući kako je Orfeo često odlazio u pakao te se u više prilika služio svojom sposobnošću spašavanja ljudi iz Hada. Ova dva spomena sve su što književnost stare Grčke ostavlja Rimljanima, Ovidiju i Vergiliju, na upotrebu. I Ovidije i Vergilije dosljedno se pridržavaju priče o mitskom pjevaču iz Trakije. Jedino su prvotni završetak legende prema kojem Orfej, tužni i usamljeni pjevač, nakon povratka iz podzemlja pjeva i tuguje, promijenili prema kasnijoj dionizijevskoj tradiciji koja priča da su Orfeja, budući da se nije htio ponovno ženiti ili jer se prepustio ljubavi s muškarcima, tračke žene raskomadale. (Bogišić, 1968: 101) S obzirom na orfejsku tematiku, Grci su pokazivali veće zanimanje za Orfejevo druženje s lijepim dječacima, za njegovu plovidbu Argonautima, za njegovo porijeklo i njegovu smrt, dok su potpuno zapostavili njegov ljubavni život; Rimljani su imali drugačiji interes, pa je naročito u Ovidijevim *Metamorfozama* prvi put ponuđena slika o Orfeju ljubavniku koji odlazi u pakao da ondje spasi svoju ženu, ali i da je prekršivši zavjet bogovima, na koncu posvema izgubi. (Novak, 1979: 7)

Također, treba navesti i Angela Poliziana koji je 1471. godine *Priču o Orfeju* sastavio u stilu pastirske ekloge. U njegovoj verziji nakon što se Orfej okrene, on ponovno hoće poći za Euridikom, ali mu se suprotstavlja furija. Očajan Orfej odlučuje da više neće voljeti nijednu ženu te da će se okrenuti muškarcima. Tada Bakantica poziva svoje drugarice da ubiju Orfeja što one i urade. Dvadesetak godina kasnije Polizianovu *Priču o Orfeju* preradio je i proširio petrarkist Antonio Tebaldeo komponiravši *Orphei tragedia* u pet činova. (Bogišić, 1968: 102)

6.2. Vetranovićev *Orfeo*

Već spomenutog ovidijevskog Orfeja poznao je i Petar Kolendić koji je početkom ovog stoljeća (1909), upozoren na jedan dotada neprimijećen rukopisni kodeks Vetranovićevih djela naišao na jedan kraći dramski sastav o poznatom mitskom pjevaču Orfeju i supruzi mu Euridiki. (Bogišić, 1968: 79) Djelo nema nikakva podatka u vezi s naslovom, autorom i

vremenom postanka pa je Kolendić dramu nazvao *Orfeo*, autora je prema jeziku jeziku, stilu i metrici pronašao u Vetranoviću, a pretpostavio je da je Vetranović *Orfea* napisao poslije svog povratka iz Italije, negdje tridesetih godina šesnaestoga stoljeća. Kolendić je svoje otkriće objavio te je tako četiri stoljeća nakon postanka jedno djelo ponovno i definitivno ušlo u književnost. Međutim, radost zbog vrijednog otkrića nije bila potpuna. U skladu s često tužnom sudbinom naših starih rukopisnih djela ova drama nije sačuvana u cjelini: nedostaju početak i završetak djela, a sačuvani su samo središnji prizori: zbivanja u paklu, u svemu 594 dvanaesterca. Taj fragment, koji za Rešetara nije izgubljen nego nezavršen jer smatra da ga je Vetranović pisao u starosti (Bogišić, 1968: 82), započinje kada Orfej na vratima pakla, u dugom monologu, tuguje za Euridikom moleći gospodara pakla da mu je povrati i pri tome *žalosno udara u liru*. No kada je Kolendić između 224. i 225. stiha pročitao ovu didaskaliju: *Dođe Euridiče do vrata pakla, obrati se nazada, duh joj govori.*, ostao je s razlogom iznenađen. Naime, u čitavoj njemu poznatoj Orfejskoj tradiciji nije Euridika bila ta koja bi se izlazeći iz pakla osvrnula, nego je to redovito bio njezin muž Orfeo. Vetranović je, kako je Kolendić lako utvrdio, na tom mjestu napravio obrat. Kolendić je najprije pomislio, što je bilo i najprirodnije, kako je Vetranović bio mišljenja da se je *Jevridika okrenula natrag*. Da je Vetranović bio takvog mišljenja i da je ono bilo poprilično čvrsto, moglo se vidjeti u *Pjesanci Orfeu* u kojoj dubrovački benediktinac ponavlja da je Euridika ostala u paklu *zač zakon ne obsluži*, misleći nedvosmisleno da je Euridika ta koja se u paklu okrenula unatrag. Kolendić je zaključio da je Vetranović do ovakve koncepcije događaja u paklu došao zbog svog neznanja ili slabog poznavanja glasovite klasične priče. (Kolendić, 1909: 84) S druge strane, Kombol smatra da je Vetranović neovisan o izvorima te da je napisao vlastitu verziju priče tako što je u njoj akcent stavio na Euridiku. Također Kombol u svom pregledu *Hrvatska drama do 1830.*, navodi da je Vetranovićev *Orfeo* tipična prijelazna pojava te da u hrvatskoj književnosti zauzima ono mjesto koje u talijanskoj književnosti zauzima istoimena drama Angela Poliziana. (Bogišić, 1968: 83)

Komparativno istraživanje *Orfeja* uslijedilo je dvadeset godina nakon Kombola, kada je Rafo Bogišić ispitivao možebitne antičke i renesansne izvore u Vetranovićevu *Orfeju*. Ovaj se istraživač, za razliku od Kombola, vratio na Kolendićev upit: Zbog čega je Vetranović u *Orfeju* napravio obrat prema predlošcima tako da je izvršio promjenu Euridikine dramske aktivnosti. Bogišić se ne slaže s Kolendićem da bi Vetranovićev zahvat bio posljedica neznanja ili slabe informiranosti pa otvara treću mogućnost prema kojoj je Vetranović učinio fabulativni zahvat u Euridikin lik kako bi pojačao njezinu psihološko - dramsku uvjerljivost i prikazao poslovičnu žensku znatiželju. Novak navodi da bi se ova pretpostavka mogla

prihvatiti ako se u obzir uzmu dramaturške zakonitosti dubrovačke scene. Naime, Vetranovićev Orfej i Euridika ostaju u odijeljenim scenskim prostorima iz kojih se uopće nisu vidjeli pa je bilo posve ne prirodno da bi se okretao Orfeo koji je iza sebe imao zatvorena vrata, dok je Euridika iza svojih leđa imala pakao i sasvim se prirodno mogla okrenuti prema njemu. Međutim, ovakvo rješenje ostavlja otvoreno pitanje zbog čega bi u *Pjesanici Orfeu*, koja dakako nije drama, Vetranović provodio isto tumačenje Euridikina lika i njezine aktivnosti u paklu. (Novak, 1979: 9)

Ono što je sigurno, jest da je Vetranovićev lik Euridike rezultat srednjovjekovnih izvora. Tako na primjer Boetije u knjizi *De Consolatio Philosophie* navodi da osnovni orfejski problem počiva u tome što ne postoji zakon koji bi ljubavnici služili jer je ljubav jača od svih zakona te iz tog osnovnog stava Boetije izvlači pouku da onaj koji se osvrće prema paklu gubi sva blaga što ih je stekao ili što ih je mogao steći. U jezgri ovog poimanja stoji drevna spoznaja o podjeli čovjekove duše na ratio i animalia; čovjek, a to je njegova tragična nemogućnost, ne može odbiti pogled od onoga što Boetije naziva *temporalia*. Boetije poistovjećuje pogled prema Euridici i pogled prema paklu, odnosno obje su stvari za njega *temporalia* te je prema takvom poimanju Euridika istoznačnica za Evu koju će Orfeo, kao *figura Christii*, otkupiti u sceni otvaranja dveri paklenih. Nešto od takvog poimanja zadržava Vetranović, u svojem uprizorenju Orfeja pred dverima paklenim, u situaciji koja je, jer njegov lik uopće ne ulazi u pakao, identična onoj Isusovoj u drami *Od uskrsnutja Isukrstova*. Dok je Isus iskupitelj s križom, Orfej je iskupitelj s harfom te se njegova krivnja zapravo prebacuje na Euridiku koja je sama kriva za svoj pad.

Treba spomenuti i poglavlje o Orfeju i Euridici u knjizi *Reductorum morale* koju je u Parizu 1509. godine tiskao benediktinac Pierre Bersuire. On se služi cjelokupnom orfejskom literaturom u skladu s kršćanskom moralkom; Orfejev odlazak u pakao je parabola čitave kršćanske povijesti i taj put teče od grijeha do iskupljenja. U Bersuirea uopće ne dolazi u obzir to da Orfeo ne bi ispunio obećanje dano bogovima, već smatra da je prekršaj učinjen ranije i da ga je počinila Euridika koja je sama kriva za svoj pad. Ako se u obzir uzme da je Bersuire bio benediktinac, uz to vrlo poznat i čitan pisac te što mu je knjiga tiskana u vrijeme Vetranovićeva školovanja i boravka u Italiji, može se pretpostaviti da je upravo preko ovog djela do Vetranovića stigla *summa Orphei*. Novak navodi i da u europskoj književnosti postoji još najmanje jedan primjer zahvata u Euridikin lik koji je potpuno istovjetan s onim Vetranovićevim, a taj izvor se nalazi u jednoj rukopisnoj zbirci biblioteke porodice Este u Modeni pa se može zaključiti da Vetranović nije jedini književnik u kojeg je zamijećena ovakva varijacija na orfejsku temu. (Novak, 1979: 19) Međutim, Vetranovićovo odstupanje

od tradicije nije samo značajno samo zato što već u početku razvoja hrvatske renesansne drame i književnosti ističe činjenicu da su naši autori motive oblikovali na svoj, individualan način. Vetranovićevo skretanje može se shvatiti i kao osobita autorova želja da u prvi plan stavi bol i tragediju jedne žene te je on zaista iznoseći subinu Euridike, njezinu bol i neutaženu čežnju pokazao puno suosjećanje prema ljudskoj patnji i stradanju. Pri tome se očitovao i kao pjesnik koji zna progovoriti toplo i sugestivno, ali i kao suvremeni renesansni čovjek koji u analizi Euridikina stanja pokazuje svoju punu pripadnost ovozemaljskom životu i ovozemaljskim čovjekovim preokupacijama. U drami Orfeja i Euridike ta preokupacija je ljubav, najobičnija, prekinuta i neutažena ljubav mjestimično udaljena od nestvarnih petrarkističkih oblika te približena realnosti.

6.3. Primovićeva *Euridice*

Primović je svoj prijevod Rinuccinieve *Euridice* tiskao u Mlecima 1617. pa se upravo ta godina može smatrati godinom kada se pastoralni svijet u hrvatskoj književnosti javio u jednoj kvalitetno novoj ulozi. Primović naime ne prevodi doslovno iz Rinuccinieva predložka, nego iz partitura kompozitora Peria i Caccinia. Primovićevo zadržavanje uputa o prikazivanju (didaskalije) navelo je književne povijesničarfe na zaključak da je Primović svoj prijevod bio uradio za predstavljanje. Ne samo upute, nego i tekstovi u neposrednoj vezi s njima bez glazbe gube smisao. (Bogišić, 1989: 94) Također, Primović svojom *Euridice* prvi u hrvatsku književnost uvodi melodramu, odnosno tragikomediju kako bi se taj žanr prema Novaku trebao zvati, što upućuje na visoku kulturnu razinu suvremenog Dubrovnika.

Poetski govor talijanskog izvornika Primović nastoji prilagoditi zakonima domaće tradicije. U tom pogledu i Primović, kao manje-više i svi hrvatski prevodioci, lirsko bogatstvo talijanskog ljubavnog izraza redovno zamjenjuje narativnim oblikom kazivanja što se redovito očituje u većem broju stihova. Hrvatski 12-erci i osmerci redovito kvantitativno proširuju talijanski predložak. Također u Primovićevom tekstu su do izražaja došli moralistički obziri i tendencije vremena katoličke obnove, ali su i vidljive pojave nesigurnosti i sumnji u red i poredak svijeta što se kao rezultat suvremenog manirizma očituje u monologu nesretne Euridike. (Bogišić 1989: 95)

6.4. Usporedba Orfejskog motiva u staroj hrvatskoj književnosti

Primovićeve Euridice je cjelovito i završeno djelo od pet atova, posvećeno *mного svitlomu Kristu Giljatoviću* i to ne zato što je on plemić ni zato što ga je rimski cesar Rudolfo Drugi *slavno naresio* već zato što je mnoge spasio od neznanja. Ne traži od njega da brani djelo od zlih jezika već samo njegovu milost i ljubav koju je uvijek imao.

Prvi at

Pastir od kora slavi vile i divi se njihovoj ljepoti. Govori kako se treba hvaliti slavni Himeneo jer je sretno združio Euridice i Orfea. Tada vila od kora govori svojim vilama družicama da ponavljaju za njom:

Sunce vidil nije u vike

Toli slavne ljubovnike! (9)¹

Euridice im se zahvaljuje što dijele njezinu sreću i slave njezinu ljubav te ih poziva da skupa iskoriste dan:

Sad, sestrice me lublene,

Sa mnome se svaka spravi

Sred dubrave sej zelene

Dan potrajat u ljubavi

Tuj s romom vodenime

Od kladenca slatke pjesni

Spivaćemo, ter sve brime

Stajaćemo u luvezni! (11)

Pastir poziva sve vile i pastire da se ostave lova i svega što su do sada radili te da se upute s Euridice u dubravu.

¹ Citirano prema Primojević, Pasko, 1975. *Euridice*, u: *Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts*, priredio Wilfried Potthoff, Giessen

Sve citate iz navedena djela u seminaru donosim tako da na kraju citata u zagradu stavljam broj stranice na kojoj se citat nalazi.

At drugi

Orfeo slavi ljubav i sve slasti koje ona unosi u život. Hvali svoju Euridiče i ističe njezinu ljepotu. Zatim progovara Radmio koji blagoslovljava ljubav, a uskoro im se pridružuje i Zelenko s lirom koji pjeva o slavnoj božici ljubavi. Njihovu sreću kvari Dorka, vila navijesnica koja im govori kako je Euridiče dok je plesala ugrizla zmija za petu te ju ubila:

Huda sreća tuj prokletu

Zmiju u cvitje skrovno stavi,

Ka peknuvši vilu u petu

U smrtnom je trudu ostavi! (18)

Orfeo je tužan i pita se gdje je sada njegova ljubav. Govori kako će posvuda slijediti njezinu ljepotu te da je zbog nje spreman i umrijeti. Pasir i vile od kora tuguju i plaču za Euridiče.

At treći

Započinje razgovor Radmila i kora. Radmio govori kako se Orfeo vratio na mjesto gdje ga je smrt rastavila od njegove drage. Pao je na zemlju i počeo neutješno plakati pozivajući cvijeće i zvijeri da žale i tuguju s njim. Radmio nastavlja kako mu je krenuo pomoći i podići ga sa zemlje, ali ga je obasjala svijetlost koja ga je zaslijepila:

Slavnu vidjeh tuj gospoju,

Gdi u svitlosti s kola side

Za dvignut ga ruku svoju

Prostvrši mu k nemu obide. (25)

At četvrti

Razgovaraju Venera i Orfeo. On joj se divi, ali ju pita gdje ga vodi. Ona ga dovede do pakla te mu objašnjava da tu mnoge duše cvile i da njima vlada kralj Pluton. Govori mu neka uzme svoju liru i neka počne pjevati pjesme u kojima će iskazati svoju bol. Neka plače, uzdiše, cvili i moli samo neka mu se Pluton smiluje. Orfeo pjeva svoju tužaljku:

Jer huda prika smrt lipos me ljubavi

Neredno hotje strt ter me š nom rastavi:

Boljezni i zatoj sveđ muče jaoh mene.

Suzite na plač moj, o sjeni paklene! (29)

Pluton ga upita odakle mu hrabrosti da dođe kod njega jer on još pripada svijetu živih. Orfeo ga moli da mu vrati Euridiče ili da primi njega u pakao kako bi bili skupa. Međutim, Pluton mu odgovara da one duše koje uđu u pakao iz njega više ne izlaze te da se taj zakon mora poštovati. Prozerpina, Karonte i Adamanto ga nagovaraju i Pluton naposljetku popusti te poziva svoje sluge da otprate Orfea, a on neka vodi svoju dragu iz pakla i neka žive u sreći. Kor od paklenih božanstava pjeva o Plutonovom smilovanju.

At peti

Radmio i kor razgovaraju i Radmio kaže da je vidio istinu. Tada dolazi Ljubmir i govori kako je Orfeo prestao plakati i sada je sretniji nego ikad. Kor mu ne vjeruje kako je tako brzo uspio preboljeti Euridiče, a Ljubmir odgovara da je upravo Euridiče razlog njegove sreće jer se vratila živa i ljepša nego što je bila prije. Tada dolazi Orfeo i govori kako je izveo svoju dragu iz pakla i da mu je uspjelo ono što nikad nikom prije nije niti će ikad ikom uspjeti. Pojavljuje se Euridiče i uvjerava kor da je to ona, za kojom su toliko tugovali i da je opet živa zahvaljujući Orfeu. Na kraju Orfeo govori kako je slatkim pjesmom pridobio Plutona te mu se Ljubmir i kor dive.

U petom atu je obrađena ista tema kao i u Vetranovićevom *Orfeo*, ali kako je *Orfeo* samo fragment bez početka i kraja, radnja započinje *in medias res*:

*Vratari od pakla, slišajte tužicu,
Koja me, vaj, prikla ištući družicu
I milu i dragu, srčano ku ljubih,
Rad koe svu snagu i krepos izgubih,
S ljuvena namira zašto mi, vaj, strila
Srdačce podira s korinkom iz tila
I smrtni nepokoj za da se pripravi,
Čemeran život moje da s njome rastavi. (85)²*

² Citirano prema Vetranovićev *"Orfeo"*, u: *Nastavni vjesnik*, Knjiga XVII, svezak 10, priredio Kolendić Petar, Zagreb

Sve citate iz navedena djela u seminaru donosim tako da na kraju citata u zagradu stavljam broj stranice na kojoj se citat nalazi.

Orfejeva tužbalica koju on udarajući u liru sadrži mnoge oznake naše petrarkističke poezije XVI stoljeća. Tu su obavezne *strile i tužice, čemer, cvil i suzice i gospoja, krana svijeh vila, ures i pozor gisdavi*, ali se mogu iščitati i pastirski elementi koji se u renesansnoj književnosti pojavljuju u skladu sa zabavnim i idiličnim zahtjevima suvremene scene. (Franičević, 1983: 337) Unatoč tome, Bogišić navodi da Vetranovićev *Orfeo* nije pastirska drama tj. *Orfeo* je to znatno manje nego Primovićeva *Euridice*, gdje se pastiri javljaju kao lica i nosioci radnje. (Bogišić, 1968: 93) Naime, Primović se oslanja na temu o Orfeju i Euridici koja je prisutna već u Vergilija, Poliziana i posebno u Tebaldea u čijoj se *Orphei tragedia* javljaju pastiri Mopso, Aristej i Tirsi, ali slijedeći domaću tradiciju zadržava ime glavnog junaka: Aminta-Ljubmir, zatim ima Radmila (Arcetro), Zelenka (Tirsi), Dorku vilu navjesnicu (Dafne, nunzia) i Kor od pastira i vila koji se javlja i na zemlji za Orfejeva života (Coro di nimfe e pastori) i u podzemlju (Coro di Ombre e Deita d Inferno). (Bogišić, 1989: 95) Iako Bogišić smatra da Vetranovićev *Orfeo* nije pastirska drama, i po sadržaju i po motivima koji se u drami javljaju može se reći da se Vetranović naslanja na pastirsku poeziju te ga Kombol smatra začetnikom pastirske drame u hrvatskoj književnosti (Bogišić, 1968:119). Naime, i *Orfeo* i *Euridika* kao da pripadaju svijetu pastira. Orfejevo dugo naricanje u kojem izriče svoju ljubav, svoju tužnu sudbinu i žalost, jer je ostao bez svoje drage, uvelike podsjeća na slične uvodne tužaljke iz pastirskih ekloga Teokrita, Vergilija...Zbog Orfejeve tuge povenulo je *cvijetje razliko i trava, jezero se smutilo i pucaše još gora*. Čak su i *serene iz mora* izašle iz vode da tješe pjesnika i plaču s njim. Kada se ponadao da će mu *pakljeni duhovi* ostvariti molbu on će kao veseo pastir:

*...u srcu ki slaču, ter mi gre od volje
jak biesan da skaču, da splećem sve polje
i ovu livadu pojući u pjesni,
što civilih u jadu, er zabih boljezni. (90)*

Elementi pastorage se mogu iščitati i na kraju drame: pjesma kojom djevice iz luga dočekuju Euridiku jer scena u kojoj će skup djevice pjesmom pozdraviti svoju novu drugaricu podsjeća na grupne nastupe i pjesme pastira, nimfa, satira i vila u uobičajenim pastirskim igrama:

*Ovdi priti ne branimo,
Ki zahode u ljubavi,*

Neg li mjesto sviem hranimo

Plemenito u dubravi,

U mrčici, u zeleni... (99)

Dakle, uspoređujući sadržaj Primovićeve *Euridice* s Vetranovićevim *Orfeom* može se zamijetiti da je u Primovića, baš kao u Vergilija, Ovidija, Poliziana i Tebaldea, Orfej prošavši *kroz vrata*, došao u pakao i otpjevao svoju tužaljku vladarima tužnog carstva koji se kod Primovića nazivaju Pluton i Prozerpina. Vetranović nije tako postupio. On je Orfeja zadržao *prid vratima*; tamo on pjeva i nariče, a njegov glas čuju samo stanovnici podzemlja. Kod Vetranovića se umjesto Plutona javlja *kralj pakljeni*, a izvršioći naređenja su *dusi*. (Bogišić, 1968: 103) Također u Primovića se može iščitati da je Euridiku ugrizla zmija dok je plesala u kolu, a Vetranovićev Orfej ne priča što se dogodilo (možda je to bilo u prologu) s Euridikom, kako je nastradala; ne zakljinje podzemlje mitološkim pojmovima, ne spominje mitološke reminiscencije već se zadržava na opisu svoje patnje i ljubavi ističući veliku snagu koju ljubav ima. Dok je Primovićeve Euridika, kao u latinskih i talijanskih pjesnika, pasivna tj. ne pojavljuje se prije sudbonosnog koračanja prema izlazu, ne progovara o svojoj ljubavi i želji te bez riječi sudjeluje u zbivanjima, Vetranovićeva Euridika je čula Orfejev glas pa i sama govori o svojoj velikoj ljubavi i želji da je *dragi opeta obljubi kako je naučan*. U Primovića, odluku podzemlja Orfeju iznosi sam Pluton na naogovor Prozerpine, a u Vetranovića odluku iznosi posrednik, duh. (Bogišić, 1968: 104) Ipak najvažnija razlika je što u Primovića Orfej spašava svoju dragu iz pakla, dok je u Vetranovića Euridika ta koja se osvrće, ona je ta koja će pogledati natrag. Ona je nositeljica dramske krivnje, a ne Orfej. Vetranovićeva Euridika u drami svoga pada dolazi do vrata pakla i kako stoji u didaskaliji *obrati se nazada*. Vetranovićev Orfeo jest humanist s lirom, ali je u istom tijelu on i Isus pred vratima pakla u trenutku dok se sprema osloboditi svete oce iz limba. Ta gestička istost mijenja Orfejevu poziciju pa on u toj drevnoj hrvatskoj drami nije ono što je bio u klasičnom mitu. Ženi je u Vetranovićevoj drami mjesto u paklu i ona će u njemu ostati. Dodijeljivanjem uloge krivca Euridiki Vetranović se udaljio od tradicije, ali zašto se Euridika unatoč izričitom upozorenju okrenula, nije objasnio. Bogišić navodi da izvor tragedije treba tražiti u Euridikinom nepromišljenom činu, u znatiželji, u jednostavnoj želji da još jednom vidi mjesto gdje je neko vrijeme provela; ili je u presudnom času, ponesena neizmjernom radosti, zaboravila na zabranu ne sluteći da se najljepše vizije mogu rasprsnuti kao i najljepši snovi. Nepostojanje izričite motivacije Euridikina kobnog čina svakako je nedostatak u kompoziciji drame. Taj je nedostatak privremen jer čim drama krene dalje svojim tokom, zaboravljamo na pitanje zašto se Euridika okrenula i ponovo krećemo renesansnim melankoličnim pravcem saznanja da su

radost i užitak, a s njima i nada kratka vijeka (Bogišić, 1968: 106) Tako Euridika u drami tuguje poput srednjovjekovne gospe, a njezini dvostruko rimovani dvanaesterci kao da su uzeli ritam iz prethodne petrarkističke poezije. (Novak, 1997: 250) Primović je pak upotrijebio nekoliko vrsta stihova: osmerac, dvostruko rimovani dvanaesterac, sedmerac, šesterac, a na nekoliko mjesta i jedanaesterac. Osim distiha, u koje se sprežu dvostruko rimovani dvanaesterci, tu je od češćih još katren (najčešće od osmeraca, ali i od sedmeraca.) Ono što je govoreni tekst, to teži da bude u katrenu; ono što je pjevani tekst, obavezno je u nekom drugom obliku osim katrena. (Pavličić, 1995: 98)

Dakle, Primovićeva Euridice ima sretan završetak jer se ni Orfej ni Euridika ne okreću pa Orfej uspijeva spasiti svoju dragu, ali Vetranovićev Orfej ne uspijeva spasiti Euridiku te ,kako je već navedeno da se radi o nezavršenoj drami, može se samo pretpostaviti je li Vetranović mislio prikazivati Orfejevu daljnju sudbinu, tj. ponovno ga uvesti u radnju. Takva mogućnost nije isključena jer bi tako zamišljeni, *izgubljeni* dio sadržavao ili Orfejevu tužaljku ili izraz rezigniranog i očajnog prkosa prema ženama nakon čega bi bio raskomadan. No ako se u obzir uzme da su Euridikina bol i tuga zauzele glavno mjesto u Vetranovićevu dramskom i umjetničkom postupku, nije vjerojatna pretpostavka da je Vetranović imao namjeru obraditi i sudbinu Orfeja. (Bogišić, 1968: 107)

7. Zaključak

Uvidom u dostupnu literaturu za Vetranovićevu renesansnu dramu *Orfeo* se ne može sa sigurnošću ustvrditi je li nezavršena ili izgubljena, je li riječ o obradi modenskog rukopisa ili o Vetranovićevoj težnji da napiše vlastitu, novu verziju Orfeja i Euridike. No ono što se može zaključiti jest da je želio prikazati dramu jedne neiživljene ljubavi pa naglasak stavlja na ljubav i bol obične žene nasilno rastavljene od svog dragog. Takvu je priču upotpunio mitološkim, realističnim, petrarkističnim, ali i pastoralnim elementima pa se može smatrati začetnikom pastirske drame u hrvatskoj književnosti.

S druge strane, može se zaključiti da je barokni pjesnik Primović svojim prijevodom Rinuccinieve *Euridice* prvi autor koji je u hrvatsku književnost uveo melodramu te je ujedno dao i najstariji prijevod jednog talijanskog opernog libreta na neki strani jezik, što upućuje na visoku kulturnu razinu Dubrovnika koji se i u razdoblju baroka zadržao kao kulturno i nezavisno središte. Čitajući Primovićevu *Euridice* može se uočiti sličnost s Vetranovićevim *Orfeom* jer oba djela obrađuju motiv Orfeja te odstupaju od klasičnog mita o Orfeju. U *Orfeu* se okreće Euridika, dok *Euridice* ima sretan završetak jer Orfej izvodi svoju dragu iz pakla. Također oba djela imaju elemente pastorale jer se u njima ističe ljepota boravka u prirodi i opisuje dubrava kao idilično mjesto slave i mira, ali je *Orfeo* pisan dvostruko rimovanim dvanaestercem za razliku od *Euridice* koja je pisana baroknim stihom tj. osmercem.

8. Literatura i izvor

1. Batušić, Nikola, 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*, pogl. *Hrvatska svjetovna renesansna drama, Kazalište baroknog razdoblja, Opće značajke*, Zagreb.
2. Bogišić, Rafo, 1968. *O hrvatskim starim pjesnicima*, pogl. *Mitološka igra Mavra Vetranovića*, Matica hrvatska, Zagreb.
3. Bogišić, Rafo, 1989. *Hrvatska pastoralna*, pogl. *III. Sedamnaesto stoljeće*, Zagreb.
4. Brezak-Stamać, Dubravka, 1999. *Mavro Vetranović, Izbor iz djela*, Vinkovci.
5. Fališevac, Dunja, 1997. *Paskoje Primović: Pjesan od upućenja riječi vječne i od poroda Djevičkoga*, u: *Kaliopin vrt. Studije o hrvatskoj epici*, Split.
6. Franičević, Marin, 1983. *Povijest hrvatske renesansne književnosti*, pogl. *Vrijeme humanizma i renesanse u Hrvatskoj*, Zagreb.
7. Kolendić, Petar, 1909. *Vetranovićev "Orfeo"*, *Nastavni vjesnik*, Knjiga XVII, Svezak 10, Zagreb, str. 81.-84.
8. Kombol, Mihovil, 1961. *Ivan Gundulić*, u: *Povijest hrvatske književnosti do Narodnog preporoda*, Zagreb.
9. Novak, Slobodan Prosperov, 1979. *Komparatističke zagonetke*, pogl. *Zašto se okrenula Vetranovićeva Euridika*, IC Revija, Osijek
10. Novak, Slobodan Prosperov – Lisac, Josip, 1984. *Paskoje Primović: Euridice*, u: *Hrvatska drama do Narodnog preporoda*, I. dio, Split.
11. Novak, Slobodan Prosperov, 1997. *Povijest hrvatske književnosti, II. Knjiga: Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604.*, Zagreb.
12. Pavličić, Pavao, 1995. *Barokni stih u Dubrovniku*, Dubrovnik.
13. Primojević, Pasko, 1975. *Euridice*, u: *Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts*, priredio Wilfried Potthoff, Giessen.
14. Švelec, Franjo, 1959. *Mavro Vetranović*, *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, sv. 4-5.
15. Švelec, Franjo, 1974. *Hrvatska književnost sedamnaestog stoljeća*, u: Franičević, Marin – Švelec, Franjo - Bogišić, Rafo, 1974. *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 3. *Od renesanse do prosvjetiteljstva*, Zagreb.
16. Vodnik, Branko, 1913. *Povijest hrvatske književnosti, Knjiga 1: Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća, s uvodom V. Jagića o hrvatskoj glagolskoj književnosti*, Zageb.