

KREŠIMIR ŠIMIĆ

Filozofski fakultet

Lorenza Jägera 9, HR – 31 000 Osijek

VETRANOVIĆEV KUPIDO

Kupido, odnosno Amor, u medijevalnoj i ranonovovjekovnoj književnoj kulturi nije bio samo ornamentalni ukras već se "širenjem svoga područja identiteta uključio u *cultural work*" (J. Kingsley-Smith). U radu se stoga, nakon kratkoga prikaza kupidijanske topike u antičkoj, medijevalnoj i renesansnoj književnoj i ikonografskoj kulturi, analizira koncipiranje i uloga Kupida u *Pjesanci mladosti prvoj* Mavra Vetranovića.

KLJUČNE RIJEČI: *Kupido, Mavro Vetranović, Pjesanca mladosti prva, kristijanizacija*

I.

Tragovi svetištâ posvećenih bogu ljubavi Erosu (u latinskoj kulturi Kupid, odnosno Amor) zabilježeni su na sjevernoj padini akropole u Ateni i u drevnom gradu Tespiji u Beotiji.¹ Pauzanija je u *Opisu Grčke* (143. g. pr. Kr.) zabilježio postojanje svetišta posvećenih Erosu i u Parionu i Leuktri (Kingsley-Smith 2010: 5). No za Erosovu "slavu" nije toliko zaslužna grčka religija koliko grčka književna kultura. U Heziodovoj *Teogoniji*, prvoj grčkoj sintezi o postanku svijeta i rodoslovlju bogova, Eros je jedan od najstarijih i najljepših bogova. Platon u *Gozbi* donosi svojevrsan katalog antičkoga razumijevanja ljubavi i mitova o Erosu. U dramskim tekstovima Sofokla i Euripida bog ljubavi je postao jedan od glavnih razloga tragičnih situacija.² Slično je i u Vergilija (osma ekloga) i Seneke. Kao golo dijete s krilima, koje nosi luk i strijele ili buktinju – ponekad i jedno i drugo – pojavljuje se, da spomenem samo neke, u Proprecija i Apuleja te u brojnim epigramima. U Ovidijevim *Metamorfozama* (I, s. 466–474), jednom od važnijih izvora kupidijanske tematike u ranonovovjekovnoj književnoj kulturi, Kupido, Venerin sin, dječacić je s krilima, bakljom, lukom, tobolcem punim strijelâ – pri čemu se izdvajaju dvije: prva je, koja potiče ljubav, zlatna s oštrim vrhom, druga je olovna s tupim vrhom i odgoni ljubav.

U srednjovjekovnim "alegorijskim" epovima Kupido nije bio samo dječacić nego i mladić kojega često prati pokorni sluga ili čitava pratnja (Wickhoff 1980:

¹ Antonie Wlosok (1975: 177) smatra da je Kupido povezan uz religijski kult, dok je Amor više vezan uz personifikaciju apstraktnih, filozofijskih ideja ljubavi.

² J. Kingsley-Smith (2010: 8) Sofoklove i Euripidove tragedije naziva kupidijanskim tragedijama (*Cupidian tragedy*).

41–53; Freund 1937: 641–651; Kohlhaussen 1928: 39). U ikonografskoj tradiciji, iako još uvijek zadržava krila, obučen je u blistavo ruho, a na glavi ima krunu ili vijenac. Često ga se prikazuje kako sjedi na prijestolju kao gospodar kakvog zamka ili tvrđave. Katkad se pojavljuje u lijepom vrtu, uglavnom na vrhu drveta. Naoružan je bakljom ili bakljom i strijelom, ili dvjema strijelama, ili lukom i strijelama, ili dvama lukovima: jednim od glatkoga bijelog drva ili slonove kosti, a drugim tamnim i čvornatim, pri čemu svaki luk ima odgovarajuće strijele – zlatne, koje izazivaju ljubav, i crne, koje je "uništavaju". Srednjovjekovni prikazi Kupida, napominje Ervin Panofsky, nisu izvedeni iz klasičnih modela, nego su rekonstruirani na temelju literarnih izvora (Panofsky 1975: 91–92)³.

Ostavimo li postrance epove koji se bave homerskim i vergilijanskim temama kao što su razne verzije trojanskog ciklusa u kojima se Kupido pojavljuje kao običan član klasičnoga panteona, srednjovjekovni tekstovi, s obzirom na lik Kupida, mogu se podijeliti u dvije skupine. U prvoj skupini Kupido se "tumači" na alegorijski način, dok je u drugoj skupini tekstova riječ o jednom specifičnom srednjovjekovnom pojmu uzvišene ljubavi. U prvom slučaju riječ je o interpretativnom opisu Kupida, izrađenom i prenesenom moralizatorskim mitografijama,⁴ a u drugom slučaju riječ je o metafizičkoj glorifikaciji ljubavi, razvijenoj u "idealističkoj poeziji", koja je svoj apogej imala u *dolce stil nuovo* kada se dvorska koncepcija ljubavi počela "preoblikovati" u teološko-mističnu koncepciju (Panofsky 1975: 89). Dakle, u stilnovističkoj lirici ljubav je spiritualizirana, pa stoga izostaju slikoviti opisi, dok u moralizatorskim slikarskim djelima goli krilati dječak postaje slijep, a umjesto ljudskih stopala dobiva grifonove kandže, čime poprima đavolski izgled.⁵

³ Panofsky (1975) smatra da motiv Kupida na vrhu drveta, koji je postao popularan djelom Guillaumea de Machaut *Dit du Vergier* (ali se pojavljuje već u francuskoj trinaestostoljetnoj književnosti), ima podrijetlo u Teokritovoj *Idili* XV, 120 ss, u kojoj je Kupido uspoređen s pticama koje lete s grane na granu, ili u Apulejevim *Metamorfozama*, V, 24. (Bilješka 18, str. 211.) Motiv dviju strijela ima izvor u Ovidijevim *Metamorfozama*, I, 467 ss, gdje Kupido ima jednu zlatnu i jednu olovnu strijelu. U srednjem vijeku ne samo da se broj strijela povećao na deset (svaka je imala specifična simbolična značenja) nego je i svaka strijela imala svoj poseban lik.

⁴ Theresa Tinkle (1996: 5) napominje da srednjovjekovni mitografi na temelju različitih hermeneutika u svoja djela nisu sabirali samo moralizirajuće interpretacije nego i medicinske, političke, teološke, etimološke, astrološke, povijesne i ikonografske. Dakle, u srednjovjekovnim mitografijama nije riječ o reprezentativnoj koherenciji, već o polivalentnoj hermeneutici.

⁵ Iako je dječčić s krilima, naoružan lukom i strijelama, bio vrlo čest motiv u antičkoj umjetnosti, on je tada vrlo rijetko bio prikazivan kao slijep. Štoviše, Ervin Panofsky tvrdi da se slijepi Kupido pojavljuje u samo jednoj latinskoj pjesmi, i to iz kasnog perioda i sumnjive autentičnosti. Budući da neoplatoničkim koncepcijama ne odgovara Kupidova sljepoća – jer načelo ljubavi je ljepota, a lijepe stvari je divno gledati ("Ne si conviene, che quella parte onde amor nasce et piace, cioè la vista, non bella ma cieca sia, non altro essendo d'amore principio che la bellezza, ma il bello, come vuol inferire è luminoso in vista." *Il Petrarca con l'esposizione de M. G. A. Gesualdo*, Venecija, 1581, 184.) – Panofsky je došao do zaključka da se motiv slijepoga Kupida u renesansnoj umjetnosti razvio iz tzv. moralizirajuće mitografije (ponajprije, *Ovide Moralisé* i Boccacciova *Genealogia Deorum*, također *Libellus de imaginibus deorum* i sastavci koji objašnjavaju popularne predstave *Amor Carnalis*, u kojoj je *Amor* naga slijepa žena s krilima, lukom, strijelama i posudom masti kraj nogu, ili *Amor Mundanus*) (Panofsky 1975: 88). Panofsky navodi brojne citate "protesta" protiv Kupidove sljepoće (Ser Pace: "E'l suo cominciamento è per vedere"; Jacopo da Lentino: "E gli occhi in prima generan l'Amore"; Guido Cavalcanti: "Vien da veduta forma che s'intende"; Francesco Petrarca: "Cieco non già, ma faretrato il veggo, / Nudo, se non quanto vergogna il vela; / Garzon con l'ali, non pinto ma vivo"; Geoffrey Chaucer: "And al be man seyn that blind is he; / Al-gate me thoughte he mighte wel y-see"). Zašto je Kupido slijep, da se osvrnem na jedan tekst hrvatske ranonovovjekovne književne kulture, u Zoranićevim *Planinama* piše:

"Mitografski Kupido", napominje Panofsky, nadalje se "razvijao" u različita oblića: u njemačkoj ikonografskoj tradiciji, vjerojatno stoga što su riječi *Liebe* i *Minne* ženskoga roda, Kupido je često žensko; u francuskoj ikonografiji imao je kneževsko ruho; u talijanskom trećentu i kvatroćentu Kupido je "izgubio odjeću" i razvio se u lik *garzone* ili *putto*, dok je u dotovskoj alegoriji o čednosti prikazan kao dječak s krilima i vijencem ruža te s niskom srdaca svojih žrtava, što je kasnije postao čest motiv (Panafosky 1975: 99–100). Različite opise Kupida u srednjovjekovnoj književnoj kulturi pokušala je registrirati Theresa Tinkle. Prema njezinu istraživanju srednjovjekovni Kupid je "muško i žensko, slijep i vidovit, djetinjast i odrastao, razigran i zlokoban, anđeoski i demonski. Mogao je biti dječčić s lukom i strijelama koji je uznemiravao one koji su se smatrali odveć mudri da bi pali pod utjecaj ljubavi. Mogao je biti odrasla osoba, koja je tiranizirala bijedne ljude. Mogao je biti zreo muškarac, koji je mlade uvodio u tajne ljubavi (...) Mogao je biti Krist!" (Tinkle 1996: 1).⁶

ZELENKO:

U pristol na nebi bog Venus i Ljubav
 Svečaše u sebi pak dozvaše Narav.
 Ri Ljubav: "Sprav' oprav ter stvori kip jedan
 Veće od svih gizdav, kadi bude moj stan,
 Jer na svit nijedan ne mogu ugljedat
 Koji bi dostojan božastvo me prijat.
 Zato hti nastojat takov mi stan stvorit
 Gdi se budu gizdat i radostan živit;
 I da doli na svit češćekrat dohodim,
 Ki sasvim ogardit svud omrazom vidim."
 Odgovorom jinim ne odgovori Narav,
 Da meštiju i načim poja i svu oprav
 Ter, misleći postav, vaze zrak sunčeni
 Ter stvori u svu stav vlasi pozlaćeni,
 Pak oči blaženi boga od ljubavi
 Vaze i onoj ženi naredno postavi.
 To j' uzrok da travi tako slip bog ljubven,
 A ne kako pravi tkogod nenaučen. (VI)
 (sa strane piše *Cur cecus amor*) (Zoranić 2002: 85)

⁶ Medijevalna asimilacija kupidijanskoga imaginarija bila je moguća, ističe J. Kingsley-Smith, zbog teksta iz *Prve Ivanove poslanice* (4, 8; 16: "Θεος αγάπη έστιν" – "Bog je ljubav") i *Pjesme nad pjesmama*. (Kingsley-Smith 2010: 9). Kingsley-Smith kao primjer srednjovjekovne mistike koja se služi kupidijanskim imaginarijem navodi djelo *De laude charitatis* Huga od sv. Viktora. Da stvar sa srednjovjekovnom mističnom književnom kulturom zahtijeva i drugačije uvide, pokazuje razmatranje Étiennea Gilsona o odnosu udvorne ljubavi i mistike Bernarda iz Clairvauxa. Gilson smatra da ne postoji povezanost između Bernardove mistike i suvremenoga (12. stoljeće) nauka o udvornoj ljubavi koju su opjevali pjesnici po onodobnim plemićkim dvorovima te je predstavljali kao vazalski odnos zaljubljenika prema voljenoj ženi. Prema Gilsonu riječ je o tome da se "ne govori istim jezikom". Pri tome od temeljne važnosti nije odabir života u samostanu nasuprot onom u svijetu, već o dubljem kulturološkom problemu: *nauk o ljubavi kao središnja tema povezana s naukom o spoznaji*. Naime, za Bernarda Bog nije toliko metafizički uzrok, nego svrha ljudskog života, odnosno: ako je istina da je Bog *caritas* (sebedarna ljubav), onda slijedi da je to raspoloženje u čovjeku nužno također za spoznaju Boga koji je jedini "predmet" za kojim čovjek traga. Ljubav je već "gledanje Boga". Posebno je zanimljivo primijetiti, napominje Gilson, da se u kvaliteti ljubavi prema Bogu (*caritas Dei*) može ući u trag onom jedinom i doista različitom vidiku ljubavi po kojem se ova razlikuje od one udvorne: u skladu s Bernardovom tvrdnjom, ljubav prema Bogu "udaljuje strah", dok je pak strah najočitiji simptom udvornog ljubavnog odnosa. Étienne Gilson, *La teologia mistica di S. Bernardo*, Jaca Book, Milano, 1987 (izvornik 1934); navedeno prema Fumagalli i dr. (2013: 230–231).

Bez obzira je li renesansni interes za klasičnu mitologiju filološkoga, etnološkoga ili – zbog kolektivne napetosti, ambivalentnosti i tjeskobe – psihološkoga podrijetla, velika je pozornost bila usmjerena upravo na Kupida. Renesansni interes za Kupida potaknut je neoplatoničkim utjecajem kojemu odgovara kontrastiranje Erosa i Anterosa. Kontrastiranja nebeskog Amora (*Amor celeste*) i zemaljskog Amora (*Amor terreno*) česta su u talijanskom pjesništvu.⁷ Nebeski je Amor blještav (*splendente*), ima dva lijepa oka (*con duo belli occhi*) i često je razoružan (*disarmato*), bez luka i strijela (*non arco e strali in man*), dok je zemaljski Amor blijed (*pallido*), slijep (*cieco*) i naoružan (*armato*).⁸ Za Giordana Bruna Kupido je "neumni dječak", ali ne zato što bi sam po sebi bio takav, nego zato što takvim čini one u kojima boravi. Međutim, u onima koji su duhovniji i misaoniji Kupido uzdiže duh, pročišćava razum i pritom ga čini živahnim, revnim i smotrenim (Bruno 1985: 150). Motiv bježećega Kupida (*Fugitive Cupid*) bio je popularan među pjesnicima *Pleiade*, naročito Clémentom Marocom i Pierreom de Ronsardom (Kingsley-Smith 2010: 11). Posebno je zanimljiv *Amor fuggitivo* Torquta Tassa, koji se obično objavljuje kao dodatak *Aminte*. U Tassovu sastavku Venera ovako opisuje svoga odbjeglog sina:

No opis vam se nudi
po kojem ćete moći
prepoznati ga lako,
premda se on da skrrije vam se trudi.
Iako i po himbi
ko i po vijeku star je,
malen je, nalik djetetu nezrelu
u licu i u tijelu,

⁷ Da je zapravo uloga "klasičnoga" Anterosa, koji je smatran sinom ili Venere ili Nemezide, bila osigurati reciprocitet u ljubavnim odnosima, pokazao je E. Panofsky. Samo, nasuprot učenim istraživačima starina, napominje Panofsky, moralisti i humanisti platoničkih sklonosti prijedlog *anti* tumačili su kao "protiv", umjesto "zauzvrat", pa su tako boga uzajamne ljubavi pretvarali u personifikaciju moralne čistoće. U ikonografskoj tradiciji Anteros je prikazivan kao zgodan mladić svijetlih očiju kako vezuje poraženoga Kupida za drvo i spaljuje mu oružje (Panofsky 1975: 106).

⁸ Ilustrativan je primjer sonet Paridea Ceresara:

Già contemplando in alto i'vedo Amore
Nel ciel fra gli altri dèi lucido e chiaro,
Dolce, piatoso, stabile e preclaro,
Con duo belli occhi e pien d'ogni valore.
Non arco e strali in man, ma di colore
Celeste un lauro tien e quel sì caro
Porge ad ognun, perch'è di nulla avaro,
Sol lui mirando e il suo divin splendore.
Poi mi rivolgo, e vedo sparsa in terra
Qua l'ombra sua, da lui tutta diversa,
Chiamata Amor, pallida, armata e cieca.
Alora (sent dir) il se disserra
Dal cor un fumo e agli occhi s'atraversa,
Ch'in cotal modo il veder nostro acieca.

Navedeno prema Comboni (2001: 2). Comboni navodi niz drugih primjera i pokazuje da gore navedeni motivi pri koncipiranju nebeskoga i zemaljskoga Amora imaju podrijetlo u jednom grčkom epigramu atribuiranom Marianu Scolasticu.

pa se ko dijete želi
sveđ gibati, ne stajat
i kanda nigdje zadovoljan nije,
igra se i veseli
praveći razne šale,
no šale su mu pune
opasnosti i štete.
Lako u ljutnju padne,
lako se smiri; licem oda pače
skoro u istom času
da smije se i plače.
Kovrčica je zlatnih,
a, baš na način ko što
i Fortuna se slika,
na čelu ima duge guste kose,
no ogoljene glave
na suprotnim je stranam.
Njegovo lice ima
od vatre življu boju,
a odaje na čelu
putenost smjelu svoju;
oči što plamte pune
varljiva nekog smijeha
postanu često zle. Također skoro
krišom on motri spravno,
a luči nikad neće svrnut ravno.
Jezikom što od mlijeka
odvikava se regbi
dok slatko zbori, mudre riječi mile
krnje su, tamne, bile;
prenavljanjem i laskom
ispunja misli krasne,
oštroumne su riječi mu i jasne.
Često se smije, ali
on prijevare i varke
pod onim smijehom krije
kao u cvijeću i u lišću zmije.
Sprva je prema drugom
sav ponizan i skladan
u izgledu i licu;

za milost i za plaću utočište
kao i putnik ište,
no zatim, kad ga prime,
uzoholi se pomalo pa bude
ohol neizmjerano;
hoće da budu ključ
srdaca njemu dani
i potjerati vani
stare stanare, da bi zatim bili
primljeni ljudi novi;
podvrgnut hoće razum
da novi zakon slovi,
pa od skromnog gosta
postane lukav tiran
i progoni i ubije
onoga tko se odupre i brani. (Tasso 1995: 139–143)⁹

II.

U hrvatskom latinističkom (J. Panonije, K. Pucić, D. Beneša, M. Marulić) i vernakularnom renesansnom pjesništvu Kupido je krilati dječak s lukom i strijelama.¹⁰ Zbog inovativnosti i vrlo rijetkoga spominjanja u kroatističkom studiju, vrijedno je izdvojiti dva sastavka kupidijanske motivike Dinka Ranjine koji pripadaju figuralnoj lirici:

Strila
tva, nemila
Ljubavi, meni
ne da pokoj vik žuđeni
da mogu kušat, kako se prima
svim tima, ke za dvor svoj dvorit vazima.
Nu trudan moj stupaj to gore sve mori
sve što joj bolje život moj dvori
ki zaruči čes od nebi,
da služiti tebi
u sve trude
bude.

⁹ O motivu "Amora bjeGUNca" i prijevodu Tassova *Amor fuggitivo* Saba Bobaljevića (*Majka Venere ište Kupida, svog sina, od nje igubljena*) pisali su Petar Kolendić (1964: 130–132) i Cvijeta Pavlović (2000: 139–142).

¹⁰ O motivu Kupida u hrvatskoj renesansnoj književnoj kulturi opširno je pisao Irvin Lukežić u radu *Kupidon u Dubravi* (2009).

Podnošu zlu boles, nevolju i tugu,
 dav se vili moj u dvor za slugu,
 ke počtenje i lipota
 vrh moga života
 vlas nad svima
 ima.
 Ljubav,
 mnju, ne će prav
 da razlog učini
 cića da me pri raščini
 tugome jadnom zla boles moja
 ka prijat vik ne da dobra mi pokoja.¹¹

Budući da hrvatska srednjovjekovna književna kultura nije u značajnoj mjeri asimilirala kupidijanski imaginarij, zanimljivi su sljedeći stihovi iz sastavka *Nu pomisli, o človiče iz Klimatovićeva (Klemenovićev) rituala I*:

Vsakoj riči smrt je meštar,
 svoj luk nosi i baleštar.
 Strile ņeje britko frče,
 vsi likari ne izliče. (s. 7–10).

(*Hrvatsko srednjovjekovno pjesništvo* 2010: 199)

Očito je da se leksički inventar kojim je opisana smrt – koja je u srednjovjekovnom pjesništvu uglavnom prikazana s kosom u ruci – podudara s onim iz uobičajenih opisa Kupida u amoroznom pjesništvu.

Dok je u lirskom pjesništvu riječ o ornamentalnoj uporabi kupidijanske mitografske topike, u pastoralnom pjesništvu Kupido postaje prava *dramatis personae* – u *Ljubmiru* Dominka Zlatarića izgovara prolog, a u *Tireni* Marina Držića svojevrсни epilog, završne stihove.¹² Štoviše, možemo reći da je pravi *spiritus movens* pastoralnoga pjesništva jer svojim strelicama izaziva ljubav i fabulativne zaplete. Katkad se ponaša kao vlah. Ilustrativan je primjer razgovor Kupida i Dragića u Držićevoj *Tireni*: "Dragić: Ter što će tej stirle? // Kupido: Srce ti ću ustrilit. // Dragić: Obiseno kopile, zašto neć s mirom it? // Kupido: Kobila ti 'e mati, a ti si kopile! / Na vjeru ć plakati, ma cić liepe vile" (IV, 3, s. 1253–1256) (Držić

¹¹ O figuralnoj lirici Dinka Ranjine i Didaka Pira instruktivno je pisala Gorana Stepanić u radu "Jedna strila, čet'ri krila. Carmina figurata u hrvatskoj vernakularnoj i novolatinskoj poeziji XVI. stoljeća" (2015: 159–174). Oba gore navedena sastavka donosim prema spomenutom radu G. Stepanić.

¹² U pjesmi Džore Držića br. LXXX iz Hammova izdanja – ta je pjesma prvi put objavljena u Hammovu izdanju, gdje je i "određena" kao pastorala (1965: 127), što su brojni književni povjesničari nekritički preuzeli – pjesnički subjekt Amora opisuje kao vižljasta i zlonamjerna dječaćića ("djetićak prokleti") anđeoske ljepote, koji je "vas nag, bez stida". Osim toga, Držićev Amor ima koprenu navučenu preko očiju, što ga ne sprječava da vidi: "Oči mu prozrihu ognjenim jur gnjivom, / ako si i bihu zavite koprinom (s. 21–22).

1979: 240).¹³ Sličan leksički aksesorij, primijetio je Milovan Tatarin, koristio je i Vetranovićev Kupido u *Istoriji od Dijane*, kada nife naziva *objesnim kobilama* (s. 1701) i *kučkama* (s. 1713) (Tatarin 2010: 132–133). Tatarin je nadalje primijetio da je Kupido u *Istoriji od Dijane* i Plakir, Kupidov sin, u Držićevu *Grižuli* oholo i zločesto stvorenje, okarakterizirano nizom vulgarnih, nepoetskih atributa, pri čemu je Vetranović bio nešto izdašniji (*krvnik, gad, nevjernik nemili, zlotvor, zla kuna zlogriva, nevjernik prokleti, štene zlogrivo, štene pozlobno, kunac zločudni, hinac ljuveni, kopile, struka prokleta, zla struka nemila, zločudna lisica, zlotvor, sramota, smrad*) od Držića (*lisica, zli hinac, zli krvnik, zlič*) (Tatarin 2010: 132). Na Kupida se neljubazno obrušila i vila u Flori Antuna Sasina: "Nemiru, nu hudi, svojevoljno zlobreče, / stani tuj pri vodi, medena gdi teče, / ter mi ćeš odpijevat pjesancu jedan čas, / ku počnem ja spijevat, pustiv sladak glas" (s. 311–314) (Sasin 1888: 131). U *Istoriji od Dijane* i *Grižuli* nalazi se i motiv zarobljavanja i penaliziranja Kupida, odnosno Plakira, što odgovara motivu koji je u renesansnoj književnosti i slikarstvu poznat pod nazivom "Amor stavljen na muke".¹⁴ U Vetranovića – nakon što je Merkurijo prenio želju nebesa da se Kupido ne kazni smrću – Dijana, nevoljko se pokoravajući nebeskoj odluci, naređuje da se Kupido *isfrusta*, što su nimfe i učinile stabljikom bijele ruže, dok su u Držića vile Plakira isprva napale jabukama, a kad su ga uhitile, kaznile su ga *mrčenjem* lica i zatvaranjem u tamnicu.

Kratak prikaz kupidijanske motivike primjereno je završiti riječima Thomasa Hydea: "Kupido igra toliko mnogo uloga u tako mnogo različitih književnih vrsta – da ne spominjem vizualne umjetnosti i hibridne umjetničke forme poput

¹³ U Držićevoj *Tireni* nalazi se i jedan ironijski motiviran Radatov opis Kupida:

A Ljubav govore djeteta s krilama,
 nebo, zemlju, more ki smeta strilama,
 gola breka, liepa s trkačom na pleću;
 vele ga i sliepa i biedu još veću.
 Strilama, govore ognjenim njekim
 sve strielja, ter gore srca ludim svakim;
 i, prave, već dil od strila tih trati
 iz lica koje vil gdi opći stojati. (II, 4, s. 639–646) (Držić, 1979: 246)

¹⁴ Kažnjavanje Kupida, napominje E. Panofsky, omiljeni je motiv grčke ikonografije i književnosti. Kaznu izvode uglavnom oni koji su sami propatili zbog ljubavi, primjerice Psiha (Panofsky 1975: 223 i 238). Leo Košuta smatra da taj motiv dolazi iz kratkoga spjeva Ausoniusa Magnusa *Cupido cruci adfixus*, gdje Kupida muči grupa nesretnih ljubavnica, okupljenih u proslavi misterija (Kupido su prvo zavezale ruke i noge, zatim ga objesile na drvo te ga nakon penaliziranja pustile). Nadalje taj je motiv poslužio Petrarku za *Trijumf Čednosti*, zatim Pontanu za jednu latinsku eklogu a potom i Antoniju Ricciju za jednu farsu. Isti motiv nalazi se u sienskoj maskerati *Consiglio di villani per pigliare Amore* i u jednoj morešci iz 1521. u kojoj osam pustinjaka plešući vode okovanoga Amora. Najrazvijeniji je taj motiv u mitološkoj igri *Agia* Luca Contilea, koja je izvedena 1551. u čast mlade udovice Ippolite Gonzage. "Dijanu na scenu doprate četiri vile (Andria – Mudrost; Fronima – Skromonost; Sofrosine – Jakost i Dichi – Pravda) i Kupido, njihov neprijatelj. Radnja počinje Kupidovim nemilosrdnim lovom na nife koje, pored zaspale Dijane, priznaju da mu ne mogu više odoljeti. Dijana predosjeća promjenu, ispituje vile, te se one još jednom potuže na Kupidovu 'čudesnu ljepotu'. Dijana odluču da mu se osveti i da se ovoga puta posluži prijevaram. Preruši se u vilu i uputi u potragu za krivcem. Dok Kupido spava, Dijana mu s lakoćom oduzme oružje i zatvori ga razoružanog u spilju. Ali se Kupido pokaje i pošalje Dijani seljake s porukom mira u kojoj obeća da više neće biti senzualna Ljubav. Dijanu svjetuju Endimione (Razum) i Partenia (Nevinost?) zbog čega ona na to pristane pod uvjetom, međutim, da se Kupido zakune da će promijeniti svoje ponašanje. Kupidu dadu novo oružje i skinu zavoj koji mu je zastirao vid" (Košuta 2008: 254–255).

emblematskih knjiga, salonskih igara i ceremonija – da bi pokušaj katalogizacije njegovih pojavljivanja bio ludost" (Hyde 1986: 19). Nedvojbeno, Kupido se "širenjem svoga identiteta uključio u *cultural work*" (Kingsley-Smith 2010: 1). Zato pomnije se osvrnuti na Kupida, koji izaziva pozornost ne samo načinom na koji je koncipiran nego i ulogom koju obnaša u *Pjesanci mladosti prvoj* Mavra Vetranovića, nipošto nije besmisleno.

III.

Velik dio odulje (484 dvanaesteraca) *Pjesance mladosti prve* posvećen je upravo opisu Kupida, pri čemu se Vetranović koristio različitim retoričkim figurama i motivskim kompleksima.¹⁵ Samo, ti su opisi fragmentarni i "razbacani" pa ih je stoga potrebno ekscerpirati. Prvi opis sačinjen je kao katalog antiteza:

ki je bog bos i nag, ohol i umiljen,
 zlosrd i velmi blag, vesel i rascviljen;
 njegda se veseli, njegda se cvijeleći
 zlovoljno dreseli u mraku sjedeći.
 Nu ni mlad, nu ni star, živ človjek na svijeti,
 od njega ljepšu stvar ne može vidjeti;
 vidjet je velmi lijep i krijepos tuj ima,
 kazat se da je slijep i da je s očima,
 i lijepos njegova mnokrat se namjeri
 da je grubša ner sova na svjetlos kad zvjeri,
 ter kad se grub stvori meju sve ostalo,
 zvijeren'je u gori prid njim bi bježalo,
 i kad se pogrubi protiva naravi,
 svu krijepos izgubi od prave ljubavi. (s. 159–172)

Vetranoviće antiteze u nekoj su mjeri sačinjene na motivskoj podlozi Platonove *Gozbe*, gdje piše da su bogovi po rođenju božice Afrodite spremili gozbu na kojoj je uz ostale bio pozvan i bog obilja Poros. On je, nakon što se napio nektara, pošao

¹⁵ U dubrovačkom malobračanskom rukopisu (sign. 437) *Pjesanca mladosti prva* nalazi se u skupini sedamnaest pjesama koje je književna historiografija već zarana povezala sa spjevom *Piligrin*, pa su stoga poznate i kao predpiligrinske pjesme. U bilješci na samom početku Akademijina izdanja Vetranovićevih djela priređivač je Vatroslav Jagić napisao: "Premda sama pjesma Pelegrin istom dolje niže počima pod svojim posebnim naslovom, ipak je već u rukopisu (knjižnice Male braće – op. K.Š.) naznačeno, da se ovih 17 pjesama ne smije odijeliti od Pelegrina u užem smislu, već se imaju smatrati kao invokacije i pripreve na Pelegrina; za to je u rukopisu zapisano ovako (na l. 59): Na slavu i na čas velikoga boga svrši libro V, a počinje VI koje se zove piligrin." (*Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića* 1872: 3). Skupinu tzv. predpiligrinskih pjesama čine: *Pjesanca muzam*, *Pjesanca mjesecu*, *Pjesanca Orfeu*, *Pjesanca Arionu*, *Pjesanca Eolu kralju od vjetar*, *Pjesanca Neptunu*, *Pjesanca lovorici*, *Pjesanca kufu*, *Pjesanca grlici*, *Pjesanca nimfi Eko*, *Pjesanca djevici*, *Pjesanca Jesusu*, *Pjesanca o spoznanju*, *Pjesanca mladosti prva*, *Pjesanca mladosti druga* i *Pjesanca nesreći*. Nadalje *Pjesancu mladosti prvu* i *Pjesancu mladosti drugu* navodim prema *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića* (1872.). Ostale Vetranovićeve sastavke navodim prema *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića* (1871.).

spavati u Zeusove vrtove. Uto je – da bi skupila preostalu hranu – došla božica neimaštine i siromaštva Penija. Želeći imati dijete s bogom obilja, legla je kraj njega i od njih se kasnije rodio bog ljubavi. Budući da je začet kad se slavilo rođenje božice Afrodite a da mu je majka Penija, on je istodobno dijete obilja i bogatstva, neimaštine i siromaštva, lijep i ružan (*Platonov i Xenophonov Symposion* 1897: 14).

Nakon što je pisao o oslobađanju od nečistoće putem Jupiterova kovača, odnosno intelekta, Giordano Bruno u petom dijalogu prvoga dijela *Degli heroici furori* navodi: "Čini mi se da se na ovo odnosi odlomak iz Platonove *Gozbe*, gdje je rečeno kako je Amor od majke Penije dobio u nasljedstvo da bude suh, mršav, blijed, bos, podložan, bez krova i bez loga, a to su okolnosti kojima se ukazuje na patnju duše izmučene suprotnim osjećajima" (Bruno 1985: 214). Na takvoj platoničkoj motivici povezanoj s vergilijanskim motivom mrče, stablom zaljubljenih, sačinjeni su i sljedeći stihovi:

Dim Venus pridraga da ga je rodila,
i bosa i naga u mrči gojila,
u mrči zelenoj i sad je njegov stan,
ki je družbi ljuvenoj od višnjih na dar dan,
ljuvenoj toj družbi, ter joj su tuj stani,
ka mu je na službi, da se njim sahrani. (s. 317–322)

Drugi je opis Kupida sačinjen na temelju petrarkističke prozopografije i konvencionalnih amoroznih motiva, atributa i poredbi:

Još mu se vidi vas jakino živ plamen
na glavi krešpan vlas i zlati svoj pramen;
kad oči otvori, svjetlje se učine
ner sunce na gori s istoka kad sine.
Ni svjetlja taj zvijezda, ku zovu Dianom,
ka se nebom gizda svjetlosti izbranom,
u vrijeme od zore goneći tih sanak,
sunčane da dvore otvori bio danak.
A grlo i svoj vrat, pod nebom nikadar
ne more narav dat na svijeti bjelju stvar;
svoj obraz i lica ljepša su još vidjet
ner ruža i ljubica ni nijedan drugi cvijet,
a usne medene celovom kad hini,
ljepše su rumene neg koralj prifini,
koje bi stravile za toli slavan dar
satire i vile i svaku živu stvar.
I obrvi još crne, kad mu ih tko gleda,
srce mu sve trne i svoj duh popreda;
a zubi u glavi da vam je sad znati,

nije dano naravi bjelju stvar sazdati,
 od zuba gdje bijelos vidi se svijeh strana
 od pilja kako kos na toran strugana.
 A prsti izbrani od ruka i od noga
 reć bi su kovani od srebra živoga. (s. 197–220)

Nadalje je Kupido prikazan kao dijete koje leti uokolo s lukom i strijelama tražeći koga da rani, što je *locus classicus* pastoralnoga pjesništva:

S krili je dijete toj ter s krili od svijeta
 na volju ures svoj sve strane oblijeta,
 ter ptica ni strila hrl'ja bit ne more,
 ni planinska vila, ni vihar od gore;
 leteći zač okol s goruštom ljubavi,
 jakino kad sokol u lov se odpravi,
 s lukom i strijelami ter nago dijete toj
 tjera se s vilami po gori zelenoj,
 tjera se satiri prihitra svoja ćud
 ali pak s pastiri da im da ne mao trud,
 kod vira od vode navlaš gdje pastiri
 svoj tančac izvode s vilami i satiri,
 ter se sve snebiva gdje poje u tancu
 a lug im odpijeva ljuvenu pjesancu.
 Gdi strilu priljutu ljuven bog ne skrati,
 da im slados minutu u nalijep obrati,
 ter smete tančac taj i slatke te pjesni
 i da im velik vaj s goruštom boljezni.
 Gospoje još vrijedi i slavne kraljice,
 najveće lje slijedi dijevce i djevice;
 cvili još u jadu razliku gospodu,
 da mu se pridadu strađavši slobodu.
 Još hraben oružnik, da je jači od lava,
 i pješac i konjik njemu se pridava. (s. 221–244)

Međutim, Vetranovićev Kupido ne potiče na ljubav samo svojim strelicama, zna on vrlo vješto posredovati i riječima:

i u vrijeme u svako kad slijedi ljuven put,
 govori polako, da ga je jedva čut;
 i himbu gdje goji meu draga dva duha,
 po šapat tuj stoji od uha do uha
 s tolikom sladosti, da tužbe ni jada

razlikoj mladosti ne lipše nikada.
 I nije taj gospoja ni od gore nijedna vil,
 ku neće riječ svoja propasti kako stril
 od slasti medene, gdje svojom naravi
 učini da svene rumen cvit na travi.
 Najliše kad hini svoj slatki razgovor,
 omekšat učini i acar i mramor,
 da srce kameno, gdje himbu tuj klade,
 sladosti takmeno svoj ga stril propade. (s. 183–196)

Osim platoničke topike i suvremenih pjesničkih tradicija (amorozne lirike i pastorale), Vetranović se pri koncipiranju Kupida koristio i tradicijom religiozne, marijanske lirike:

Ali ga na saj svijet porodi ka žena,
 neka se može rijet nada sve blažena,
 blažena utroba meju svijem narodi,
 koja se podoba, da taj plod porodi;
 od koga slavan glas letjet će sva ljeta
 u slavi po vijek vas do konca od svijeta;
 zač mu se priklada sva hvala i slava,
 pokoli svijet vlada taj lijepos gizdava?
 Sad znajte mladosti, da slavan taj ures
 sve višnje krijeposti poslaše zgar s nebes,
 da krmi i vlada sve od svijeta narode,
 i da im milos da, da dobar plod plode,
 i da se do vijeka ostale meu trude
 neplodna človjeka svak čuva i bljude,
 Neplodan dim da je, tko razum potlači,
 ter zaman dni traje a vrijednos ne slači. (s. 301–316)

Očito, Vetranovićevo je oblikovanje Kupida sinkretističko, što zapravo odgovara njegovoj sinkretističkoj poetici. A intenciji Vetranovićeva pjesništva, koje je u značajnoj mjeri religiozno, odgovara i Kupidova uloga. O njoj je riječ u završnim stihovima pjesme:

Nu tamo nitkore k toj slavnoj dubravi
 sam priti ne more bez gorke ljubavi;
 nit tamo tko hodi, ner koga trudeći
 Kupido provodi, po drumu hodeći.
 Tiem mladci gizdavi, za toj se svak vas
 s Kupidom odpravi, tuj najti rajsku slas,
 ter ćete po tom reć: mogosmo na svieti
 s Kupidom milos steć, ku nie moć izrieti. (s. 477–484)

O kakvoj je dubravi riječ? O kakvoj "rajskoj slasti"? O kakvoj milosti koju se može steći samo s Kupidom? Odgovori na ova pitanja nalaze se, mislim, na početku pjesme.

IV.

Početak *Pjesance mladosti prve* apelativno je intoniran:

O mlaci pridite, molim vas rad boga,
 hod'te se napi'te kladenca živoga!
 Ako je trudan tko ter ćuti nepokoj,
 ljuveno i slatko hod' ga se sad napoj,
 ter ga se nasiti za ljubav za moju,
 ako hoć živiti u miru i goju;
 zač tko ga bude pit, slatko ga probavi
 i vazda bude sit vjekušte ljubavi (s. 1–8).

Izraz "mlaci" vjerojatno je retorička figura koja se odnosi na autore amoroznoga i pastoralnoga pjesništva. Važnije, "kladenac živi" nije *axis mundi* pastoralnoga pjesništva i njegova scenskog prostora, već se njime aludira na biblijsku "sliku" (Iv 4, 10 i 13–14), dakle odnosi se na Božju, "vjekuštu ljubav".¹⁶ Da se pak "kladenac živi" vjerojatno odnosi na Boga, pokazuju sljedeći stihovi iz *Remete prvog*: "Zač ne vidjeh ja na svieti, / slavni Bože, drumak pravi / da bih mogal k tebi priti, / živ kladenče od ljubavi" (s. 489–492).

Vetranović zatim ističe da se "vjekušta ljubav" razlikuje od zemaljske ljubavi, da onaj tko je "okusil te bistre vodice, / nie veće prosuzil ni pustil suzice, / razmi te sladosti, kom se je opojil, / vjekušte radosti vazda je provodil" (s. 17–21). Kladenac se pak nalazi u "rajskoj zeleni" (s. 25), a "pri tomu studencu još ćeš nač djevicu, / pod jelom u vencu, svjetlu ner danicu, / od koje ljepotu nie dano na svieti / mojemu životu za sada izrieti" (s. 57–60). Ta djeva zove se Gracija i ona je "po sve dni pripravna, da trudnieh napoji / kondierom od zlata komu nie procjena" (s. 74–75). Do zelenoga luga u kojem se nalazi kladenac može se doći strpljenjem i trudom "i križem i vjerom" (s. 150), a nikako "ne išti za družbu provoda ni straže, / ni liepos na službu da ti taj drum kaže" (s. 147–148). Moguće je da navedeni stihovi kriju u sebi svojevrsan antiplatonizam. Naime, pri neoplatoničkoj koncepciji do spasa u onostranom vodi gospoja čija "nebeska" ljepota posreduje između čovjeka i božanske ljepote, dok lirski subjekt u Vetranovićevoj pjesmi ističe potrebu strpljenja, truda, križa i vjere, a ne "liepos na službu da ti taj drum kaže". Pjesnički subjekt nadalje savjetuje one koji su krenuli u potragu za kladencem da kada naiđu na poteškoće "boga od ljubavi zavapi iz glasa" (s. 156). Dakako, taj bog je Kupido. Samo, to nije Kupido koji ranjava vile, satire i seljake, *spiritus movens* pastoralnoga pjesništva, nego bog koji

¹⁶ "Isus joj (Samarijanki – op. K. Š.) odgovori: 'Kad bi znala dar Božji i tko je onaj koji ti veli: Daj mi piti, ti bi u njega zaiskala i on bi ti dao vode žive.'" (Iv 4, 10); "Tko god pije ove vode, opet će ožednjeti. A tko bude pio vode koju ću mu ja dati, ne, neće ožednjeti nikada: voda koju ću mu ja dati postat će u njemu izvorom vode koja struji u život vječni." (Iv 4, 13–14).

vodi "mlace" do "kladenca živoga" gdje se nalazi djeva Gracija s " kondierom od zlata komu nie procjena", a ne vila. Jasno je da je Vetranović Kupida – uz to i kladenac, središnje mjesto pastoralnoga scenskog prostora, pa i vilu koja je postala djeva Gracija – prekodirao u soteriološke kategorije (Šimić 2012: 269–272).¹⁷

Da se Vetranović u svom pjesništvo služio amorožno-pastoralnom topikom i njezinom spiritualizacijom, ilustrativno prikazuje onirički strukturirana pjesma *Čudno prikazanje*. U drugom dijelu pjesme, nakon što se umorio od traganja za "gospojom ka vlada višnji kram", lirski se subjekt pošao odmoriti, pri čemu je zaspao ("budući dan njeki u podne pod gorom / stiže me trudni san u sjenici pod borom / u sjenici zeleni proljetje nu bješe / bistri vir vodeni pod borkom gdi vrieše / iz biela mramora, kako cklo ki sjaše, / kojim se sva gora s dubravom slavljaje", s. 31–36). U snoviđenju susreće Gospoju svih gospoja, koju moli da ga oslobodi "uza ljuvenih". Gospoja – u maniri posrednice – govori: "najti ćeš po meni nebeski dvor i kram" (s. 103), zatim se autodefinira: "(ja) nisam vila taj od ljuvene družbe, / da dielim plačni vaj mladosti za službe. / Tiem misal ostavi od himbe ljuvene / ter pamet svu spravi, da sliđiš ti mene" (s. 109–112). Nakon toga se lirski subjekt budi i zaključuje "da nije stvar himbena od gorske naravi, / ner dieva blažena ka može da shrani" (s. 117–118) te se obraća "mladosti gizdavoj":

A za toj ljuveni, mladosti gizdava,
vjerujte vi meni, da druga nie trava
ni bil'je na svieti, pri kom je kripas taj,
kad striela zlačana zada mi tolik vaj,
kad mojoj mladosti trudan duh rascvieli,
s velikom radosti koju mi nadieli;
kad voljah umrieti, nego li biti živ,
ne moguć podnieti i trpjet tolik gnjev.
A sada a sada, meni se prigodi,
da mene svih jada taj dieva slobodi. (s. 137–146)¹⁸

¹⁷ Moguća polemičnost pjesme *Čudno prikazanje* nazire se usporedimo li je sa snoviđenjima vezanim uz pjesničku slavu, odnosno topos težine pjesničkoga stvaralaštva koji dolazi iz tradicionalne ikonografije Parnasa. Primjerice, u poslanici *Petru Hektoroviću, vlastelinu hvarskom* N. Nalješkovića pjesnički subjekt prema Parnasu vodi muza, koja ga je "na jedno mjesto uzvela izvrsno i vrijedno, / u kom se lipota s kladencem nahodi, / ki ti će života prodlijiti štogod, / ako ne do Suda, jak onoj vrh gore, / do koga ti truda podnesti ne more" (s. 189–194). Čini se, dakle, da Vetranović pjesničku slavu zamjenjuje kršćanski shvaćenim vječnim životom. Osim toga, tematiziranje pjesničke slave i težina uspinjanja na Parnas često je zaodjenuta u amorožno ruho, pa je onda i Vetranovićeva amorozna topika razumljivija (Grmača 2012: 167–192).

¹⁸ Na Kupidovu nemoć pred Marijom nailazimo i u *Pjesanci Djevici šestoj*. Kada vidi Mariju, bog ljubavi sav probljedi:

I Kupido kad je vidi,
prid njom krije luk i strile,
i ljuvene skrati sile
i od jada vas problidi. (s. 105–108)

Slična motivika nalazi se i u pjesmi *Čudno prikazanje*:

Kupido kad zgleđa još slavni nje obraz,
vas trepti i pređa i stine kako mrz,
i trkač i luk svoj još krije strielami,
ter neće biti boj planinom s vilami. (s. 24–27)

Prekodiranje amorožno-pastoralne topike – napose Kupida – u soteriološke kategorije, kakvo nalazimo u *Pjesanci mladosti prvoj*, moguće je zato što je prema kršćanskoj biblijskoj, i ne samo biblijskoj, teologiji "Bog ljubav" (1 Iv 4, 16: "Θεός αγάπη ἐστίν" – "Bog je ljubav"), što, u nekoj mjeri, koincidira s neoplatoničkom filozofijom Marsilia Ficina i Giovannija Pica della Mirandole, u kojoj je središnju ulogu imala ne samo uspinjuća ljubav nižega prema višem, Platonov *eros*, nego i ljubav višega koja se izražavala u skrbi za niže i koja se lako mogla poistovjetiti s kršćanskom *agape* (Cassirer 1953: 137–138).¹⁹

¹⁹ O Ficinovu nastojanju da poveže kršćansku teologiju i neoplatoničku filozofiju pisao je Josephine L. Burroughs (Burroughs 1963: 185–192). Misao da Bog ljubi nalazi se, primjerice, i u *Dialoghi d' Amore* Leona Hebrejskog – koji, navodeći Aristotelove riječi da više voli istinu nego Platona, tvrdi da ljubav egzistira u Bogu, odnosno da Bog ljubi (Ebreo 1937: 252). Tvrdnja "Bog je ljubav" ili da "Bog ljubi" krije zapravo vrlo dalekosežna značenja. Za antičku je i renesansnu neoplatoničku filozofijsku tradiciju ljubav (*eros*) tendencija osjetilnih stvari koje još pripadaju onom *me on* (materiji) da dobiju udjela na *ontos on*, na ideji, na bitnome. Dosezanjem savršenstva erotska ljubav prestaje. Ukoliko je, dakle, *eros* tendiranje bića da dobije udjela u savršenu biću, odnosno Bogu, onda ljubav u savršenu biću, Bogu, nije moguća. Nadalje, to znači da ni tjelesna ljubav nema zapravo nikakvu vrijednost u samoj sebi. Osjetilno se napušta u korist višega života, a "nebeska" ljubav rezultira preziranjem zemaljskoga. U neoplatoničkoj umjetnosti to je prikazivano kontrastiranjem Erosa i Anterosa. Kršćansko poimanje ljubavi (*agape* i *caritas*) predstavljaju u odnosu na grčko novo razumijevanje ljubavi: krajnji poticaj kretanju ljubavi je u Bogu, a ne u čovjeku. Iz takvog razumijevanja ljubavi proizlazi da tjelesna ljubav ima vrijednost u samoj sebi i da pripada samoj ljudskoj naravi. Važno je stoga primijetiti da u Vetranovića nema antierotske invective, iako je isticao da tjelesna ljubav može biti prepreka Božjoj ljubavi, primjerice u *Pjesanci mladosti drugoj*:

A navlaš nemilo taj ljubav koga je
stavila pod krilo na službe na svoje,
i grlo i ruke ter mu je sputila,
od truda i muke da mu je smrt mila,
gdje taj trud razbira i svak čas to gore
ter željan umira a umriet ne more,
gdje hitro ljuven plam blazni ga u blude,
nebeski dvor i kram da sasma zabude.
Oh ka je toj narav, protivna naravi,
telesna da ljubav s božjom vas rastavi! (s. 151–160)

Vetranović, dakle, razlikuje mahnitnu ljubav (*insania amoris*) koja je prepreka za spoznavu Božje ljubavi i erotsku ljubav čija je svrha prokreacija, što je isticao i Toma Akvinski (*Summa contra gentiles*, III, 136). To je vidljivo u sljedećim stihovima iz *Pjesance mladosti prve*:

Nu ptice nu zvieri i ostale živine,
što ih ljubav taj tjeri, ne imaju krivine;
zač svojom naravi, koju njim čes dava,
s vrjemenom ljubavi svaka se pridava.
Nu vrieme čekaju, sljedeći narav svoj,
kad se sve pridaju ljubavi tjelesnoj,
i prie će živ kamen na polak puknuti,
neg ju će taj plamen na ljubav prignuti,
da se da za roba telesnoj ljubavi,
prie ner se podoba svojozi naravi.
Meu stvari sve ine za toj se poznavu,
zemaljske živine koga su narava.
Armilin najliše tuj žalos iskusi,
ki željno uzdiše, kada se izgnusi.
A čovjek vajmeh sam ne viem kom naravi,
kada ga takne plam tjelesne ljubavi

Da sumiram: Vetranovićevo koncipiranje Kupida je sinkretističko – koristio se pjesničkim tradicijama koje su mu bile na raspolaganju (amorozni lirski diskurzi, pastoralno pjesništvo, religiozna lirika) ne vodeći previše računa o konzistentnosti. Stoga je njegov Kupido teško predočiv. Međutim, njegova uloga sasvim je određena, posrednička: on pomaže tragateljima za "kladencom živim". Taj kladenac se nalazi u "višnjoj državi" (s. 21), odnosno pri "Božjoj ljubavi" (s. 22), "gdje sam Bog kraljuje" (s. 87), "gdi je ljubav gorušta" (s. 90). Takva se Kupidova uloga podudara s biblijskom soteriološkom teologijom i u nekoj mjeri s koncepcijom ljubavi (*copula mundi*) neoplatoničke filozofije M. Ficina i P. della Mirandole. Samo, u Vetranovićevu sastavku svrha ljubavi nije neoplatoničko sjedinjene duše s univerzumom, nego "s Kupidom milos steć, ku nie moć izrieti" (s. 484). Mogli bismo stoga zaključiti da je Leo Košuta bio u pravu kada je napomenuo da je Vetranović *Pjesancom mladosti prvom* pozivao "novo pjesničko pokoljenje u Dubrovniku da motive o Ljubavi, Dijani, Kupidonu i sl. shvati kao alegorije kršćanskih istina" (Košuta 1968: 1385).

Vetranović je, dakle, Kupida koncipirao – poput medijevalnih mitografa koji su antičkim božanstvima pridavali različit spektar ne samo moralizirajućih interpretacija nego i medicinskih, političkih, teoloških i dr. – na temelju dostupnoga "pjesničkog materijala" i pri tome sačinio jednu teološku "interpretaciju". Kako su to činili pjesnici kasnoga srednjeg vijeka, odnosno ranoga novog vijeka, ilustrativno pokazuje Francesco da Barberino. On u svojoj raspravi *Documenti d'Amore* u nastojanju da "uzdigne" *Amor Divino* reinterpreтира jedan lik "mitografskog Kupida" (gol, krilati, slijep dječak koji baca strijele stojeći uspravno na konju) prvo u pjesmi na talijanskom jeziku, a potom i u komentaru na latinskom jeziku:

Non credan ch' io cio faccia per mutare,
 Ma per far novo in altro interpretare.
 Che quel che facto e molto da laudare
 Secondo lor perfecta intelligença (...)
 Et anco amor comandando m'informa
 Com'io 'l ritragga in una bella forma.
 Nudo con ali, ciecho, e fanciul fue
 Saviamente ritracto a saettare,
 Deritto stante in mobile sostegno.
 Or io non muto este facteçe sue,
 Ne do ne tolgo, ma vo figurare
 Una mia cosa e sol per me la tegno.

smami se i biesni, da trudna svies svoja
 ni javi ni u snu ne prija pokoja,
 ter neće da sledi ni vrieme ni rok svoj,
 kada ga povriedi ljuveni nepokoj. (s. 253–272)

Slična se koncepcija ljubavi nalazi i u Danteovoj *Božanstvenoj komediji*. U sedamnaestom pjevanju *Čistilišta* Dante razlikuje urođenu (*naturale*) ljubav koja je prirodna težnja stvorova za onim što je za njih dobro i duhovnu (*d'animo*) koja je svojstvena samo čovjeku.

Io nol fo ciecho che da ben nel segno,
 Ma non si ferma che paia perfetto,
 Se no in loco d'ogni vilta netto (...)
 Fanciul nol faccio a simile parere
 Che parria poca avesse conosença,
 Ma follo quasi nel'adolosença (...)
 Io, si gli o facti i pie suoi di falcone,
 A intendimento del forte gremire
 Che fa di lor chel sa chel sosterranno (...)
 Nudo l'o facto per mostrar com'anno
 Le sue vertu spiritual natura (...)
 E poi per honestura,
 Non per significança; il covre alquanto
 Lo dipintor di ghirlanda e non manto (...)
 Diedi al cavallo in faretra per pena
 Li dardi per mostrar che innamorato
 A seco quel dond'egli e poi lanciato (...)

[Ja opisujem ljubav u istom onom obliku u kome su je opisivali učeni ljudi koji su se bavili prikazivanjem njezinog djelovanja u jednom liku (...) A oni koji budu vidjeli lik koji ja stvaram ne trebaju pomisliti da ga stvaram radi promjene, već da bih ga, različitom interpretacijom, učinio novim. Jer ono što su oni stvorili vrijedno je hvale, zbog njihove savršene inteligencije (...) Pa čak mi i sâma Ljubav svojim zapovijedima nalaže kako da je naslikam u lijepom obliku. Nju su, mudro, slikali kao golog, krilatog, slijepog dječaka koji baca strijele, stojeći uspravno na jednom pokretnom osloncu. E pa ja ne mijenjam ove njezine karakteristike, niti što dodajem niti izostavljam. Ja želim naslikati nešto vlastito svoje i zadržavam to samo za sebe. Ja ljubav ne pravim slijepom, jer ona dobro pogađa cilj. Ali ona se ne zaustavlja na takav način da izgleda savršena, osim na mjestu lišenom svake nečistoće (...) Ne slikam je kao dječaka iz sličnih razloga, jer bi onda izgledalo da ima malo razboritosti; ja nju slikam skoro kao mladića (...) Ako sam joj dao kandže sokola, onda to treba označiti s koliko čvrstine ona hvata one za koje zna da će je podržavati (...) Naslikao sam je голу da bih pokazao da su njezine vrline duhovne prirode, a slikari je u izvjesnoj mjeri pokrivali jednim vijencem, ne i ogrtačem, jedino zbog smjernosti, a ne da bi izrazili neko posebno značenje (...) Konju sam kao tovar dao strijele u tobolcu, da bih pokazao da zaljubljen čovjek u sebi nosi ono što će ga kasnije pogoditi.]²⁰

Iako nije poput Francesca da Barberina dao tumačenje svojega Kupida, mislim da je iz prethodno rečenoga razvidno da je Vetranovićev Kupido u *Pjesanci mladosti prvoj* zapravo Krist. To pak odgovara na početku spomenutom zaključku Therese Tinkle da je Kupido "mogao biti Krist", i to – čini se – ne samo u medijevalnoj nego i u ranonovovjekovnoj književnoj kulturi.

²⁰ *I documenti d'amore di Francesco da Barberino*, priredio F. Egidi, Rim, 1905–27, III, str. 409, navedeno prema (Panofsky 1975: 100–102). Komentari na latinskom, napominje Panofsky, još su "smjeliji": tri Kupidove strijelice simboliziraju Trojstvo, a činjenica da konj mora nositi tobolac znači da čovjek mora naći sredstva da se njegovo srce može sjediniti s Bogom (Panofsky 1975: 219).

LITERATURA:

- Bruno, Giordano. 1985. "O herojskim zanosima". *Optimizam slobodnog mišljenja*. Zagreb: Naprijed.
- Burroughs, Josephine L. 1963. *Marsilio Ficino. The Renaissance Philosophy of Man*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Cassirer, Ernst. 1953. *The Platonic Renaissance in England*. Edinburgh: Nelson.
- Comboni, Andrea. 2001. "Eros e Anteros nella poesia italiana del rinascimento. Appunti per una ricerca". *Italique* 3: 7-21.
- Djela Marina Držića*. Priredio Frano Čale. 1979. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića*. Stari pisci hrvatski, XVI. Priredio Pero Budmani. 1888. Zagreb: JAZU.
- Držić, Džore. 1965. *Pjesni ljuvene*. Zagreb: JAZU.
- Ebreo, Leone. 1937. *The Philosophy of Love (Dialoghi d' Amore)*. London: The Soncino Press.
- Freund, Lothar. 1937. "Amor". *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Fumagalli, Mariateresa, Beonio Brocchieri i Massimo Parodi. 2013. *Povijest srednjovjekovne filozofije*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Grača, Dolores. 2012. "Snovi o Parnasu u hrvatskoj renesansnoj književnosti". *Prostori snova*. Zagreb: Disput.
- Hyde, Thomas. 1986. *The Poetic Theology of Love: Cupid in Renaissance Literature*. University of Delaware Press.
- Hrvatsko srednjovjekovno pjesništvo*. 2010. Priredili: Kapetanović, Amir, Dragica Malić i Kristina Štrkalj Dešpot. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- Kingsley-Smith, Jane. 2010. *Cupid in Early Modern Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kohlhassen, Heinrich. 1928. *Minnekästchen im Mittelalter*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- Kolendić, Petar. 1964. "Bobaljevićev prijevod Tassova Amor fuggitivo". *Iz starog Dubrovnika*. Beograd: Srpska književna zadruga: 130-132.
- Košuta, Leo. 1968. "Pravi i obrnuti svijet u Držićevu 'Dundu Maroju'". *Mogućnosti* 11, 12: 1356-1376; 1479-1502.
- Košuta, Leo. 2008. "Siena u životu i djelu Marina Držića". *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508-2008*. Zagreb: HAZU.
- Lukežić, Irvin. 2009. "Kupidon u Dubravi". *Zbornik Nikše Ranjine – o 500. obljetnici (1507-2007)*. Zagreb: HAZU.
- Novi zavjet*. 1990. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

- Panofsky, Erwin. 1975. *Ikonoške studije*. Beograd: Nolit.
- Pavlović, Cvijeta. 2000. *Sabo Bobaljević i Amore fuggitivo*. *Književna smotra* 32, 118(4): 139–142.
- Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*. 1871. Stari pisci hrvatski, knjiga III. Skupili: V. Jagić i I. A. Kaznačić. Zagreb: JAZU.
- Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*. 1872. Stari pisci hrvatski, knjiga IV. Skupili: V. Jagić, I. A. Kaznačić i Gj. Daničić. Zagreb: JAZU.
- Platonov i Xenophonov Symposion*. 1897. Preveo, uvod i bilješke napisao Franjo Petračić. Zagreb: Matica hrvatska.
- Stepanić, Gorana. 2015. "Jedna strila, čet'ri krila. Carmina figurata u hrvatskoj vernakularnoj i novolatinskoj poeziji XVI. stoljeća". *Colloquia Maruliana* 24: 159–174.
- Šimić, Krešimir. 2012. "Humanistički i skolastički odrazi u Vetranovićevoj Pjesanci u pomoć poetam". *Crkva u svijetu* 47, 2: 256–275.
- Tasso, Torquato. 1995. *Ljuvene rane / Le piaghe d'amore*. Dubrovnik: Matica hrvatska – Međunarodno središte hrvatskih sveučilišta.
- Tatarin, Milovan. 2010. "Čitanje Grižule iz drugog kuta". *Marin Držić 1508–2008: zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5–7. studenoga 2008. u Zagrebu*. Zagreb: HAZU.
- Tinkle, Theresa. 1996. *Medieval Venuses and Cupids*. Stanford University Press.
- Wickhoff, Franz. 1980. "Die Gestalt Amors in der Phantasie des Italienischen Mittelalters". *Jarbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 11: 41–53.
- Wlosok, Antonie. 1975. "Amor and Cupid". *Harvard Studies in Classical Philology*, 73: 165–179.
- Zoranić, Petar. 2002. *Planine*. Priredio F. Švelec. Zagreb: Matica hrvatska.

VETRANOVIĆ'S CUPID

Cupid i.e. Amor in the literary culture of the Medieval and Early Modern Period was not only an ornamental decoration, but "expanding its area of identity it became involved in *cultural work*" (J. K. Smith). The paper therefore, after a brief overview of the Cupidian motif in ancient, Medieval and Renaissance literary and iconographic culture, analyzes the concept and the role of Cupid in *Pjesanca mladosti prva* by Mavro Vetranović.

KEYWORDS: *Cupid, Mavro Vetranović, Pjesanca mladosti prva, christianization*

