

Odrazi humanističke dramske tradicije u "Suzani čistoj" Mavra Vetranovića

Šimić, Krešimir

Source / Izvornik: **Umjetnost riječi : Časopis za znanost o književnosti, 2012, 56, 1 - 22**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-28**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



IZVORNI ZNANSTVENI RAD

KREŠIMIR ŠIMIĆ (Osijek – Filozofski fakultet)

ODRAZI HUMANISTIČKE DRAMSKE TRADICIJE U *SUZANI ČISTOJ* MAVRA VETRANOVIĆA

UDK 821.163.42-2.091 Vetranović, M.

Suzana čista Mavra Vetranovića u književnopovijesnom studiju uglavnom se svrstavala u skupinu prikazanja, iako se naslućivala i njezina specifičnost pa se katkad određivala i kao biblijska drama. U radu se nastoji pokazati da se Vetranović u svom djelu znatno oslonio na humanističku religijsku dramu, koja se strukturalno i stilski temeljila na renesansnom konceptu antičkog teatra, a tematski uglavnom na biblijsko-apokrifnim motivima. Odrazi humanističke religijske drame u *Suzani čistoj* uočljivi su u sljedećem: klasično-aristoteličkom dramskom načelu (jedinstvena dramska radnja i dramsko vrijeme omeđeno »jednim ophodom sunca«), zatim u aristoteličko-horacijevskom propisu o scenskoj slici (dramsko je mjesto uvijek u eksterijeru), deklamacijskim i retoriziranim dionicama te tematskoj uklopljenosti *Suzane čiste* u šesnaestostoljetnu europsku dramsku tradiciju tzv. kršćanskog humanizma.

1

I.

Nakon brojnih atribucijskih rasprava suvremena književna historiografija uglavnom se slaže da je Vetranović autor pet dramskih djela religiozne tematike: *Prikazanje od uskrsnutja Isukrstova*, *Posvetilište Abramovo*, *Prikazanje od poroda Jezusova*, *Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa* i *Suzana čista*.¹

¹ Vetranovićeva dramska djela religiozne tematike za književnu su historiografiju pravi »kamen smutnje«. Stariji dubrovački biografi Sebastijan Slade-Dolci (*Fasti Litterario-Ragusini* [Dubrovačka književna kronika], preveo i bilješkama popratio Pavao Knezović, Hrvatski institut za povijest, Zagreb 2001, str. 123) i Franjo Marija Appendini (*Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei* knjiga II, Dubrovnik 1803, str. 283) *Prikazanje od poroda Jezusova* i *Posvetilište Abramovo* navode kao prikazanja Marina Držića. Isto čine Ignjat Đurđević (*Vitae illustrium Rhacusinorum* [Vite et carmina nonmulatorum illustrium civium Ragusinorum], Biografska dela Ignjata Đurđevića, izdao i objasnio Petar Kolendić, uvod napisao Pavle Popović, Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda, Drugo odeljenje, S. K. A., Beograd 1935, str. 61) i Serafin Marija Crijević (*Bibliotheca Ragusina in qua Ragusini scriptores eorumque gesta*

Franjo Fancev ih je, zajedno s hvarskom skupinom (tri prikazanja Marina Gazarovića: *Prikazanje sv. Beatrice, Faustina i Simplicija bratje, Prikazanje života i muke svetih Ciprijana i Justine* i *Skazanje života svete Guljelme, kraljice ugarske* te šest anonimnih prikazanja: *Prikazanje kako Isus oslobodi sv. oce iz limba, Prikazanje slavnog uskrsnutja Isukrstova, Prikazanje od ušastja na nebesa slavne divice Marije, Prikazanje svetoga Ivana Krstitelja porojenje i smrt, Skazanje od Osiba sina Jakova Patriarke* i *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika*) i Marulićevom, splitskom skupinom (*Prikazanje historije svetoga Panuncija, Skazanje od nevoljnoga dne od suda* i *Govorenje sv. Bernarda od duše osujene*) smjestio u drugi – tzv. književnoumjetnički – stupanj razvoja hrvatskih

et scripta recensentur [Dubrovačka biblioteka u kojoj se prikazuju dubrovački pisci, njihova djela i spisi], priredio Stjepan Krasić, knjiga II i III, JAZU, Zagreb 1977, str. 382), samo što oni ujedno spominju da je Držić *Posvetilište* uglavnom preuzeo od Vetranovića. Stoga ih je prvi priređivač Držićevih djela u ediciji Stari pisci hrvatski Franjo Petračić objavio kao Držićeva, napominjujući da je većina stihova *Posvetilišta* preuzeta od Vetranovića (*Djela Marina Držića, Stari pisci hrvatski*, knjiga VII, priredio Franjo Petračić, JAZU, Zagreb 1875, str. VIII–IX). Milan Rešetar je smatrao da je Vetranović autor četiriju prikazanja: *Prikazanje od poroda Jezusova, Prikazanje od uskrsnutja Isukrstova, Posvetilište Abramovo* i *Suzana čista* (*Djela Marina Držića, Stari pisci hrvatski*, knjiga VII (drugo izdanje), priredio Milan Rešetar, JAZU, Zagreb 1930). Isto je mislio i Franjo Fancev (*Hrvatska crkvena prikazanja*, Narodna starina, knjiga XI, Zagreb 1932, str. 143–168, ovdje 163–164). *Prikazanje od poroda Jezusova* Vetranovićevim su smatrali i Pavle Popović (*Pregled srpske književnosti*, Beograd 1927, 8. izdanje, str. 138) i Vinko Lozovina (*Dalmacija u hrvatskoj književnosti*, Zagreb 1936), dok je Branko Vodnik tvrdio da pripada Marinu Držiću (*Povijest brvatske književnosti*, knjiga I, Zagreb, 1913, str. 161–162). Držiću ga je pripisao i Ivan Kukuljević Sakcinski (*Pjesnici hrvatski 16. vijeka*, Zagreb 1858, str. 74). Mihovil Kombol navodio je kao Vetranovićeva samo tri prikazanja: *Uskrsnutje Isukrstovo, Posvetilište Abramovo* i *Suzanu čistu* (*Povijest brvatske književnosti*, Zagreb 1945, str. 110). Nakon što je prema rukopisu iz svoje *Bibliotheca Rbagusina* (Národní knihovna České Republiky – Slovanská knihovna u Pragu, sign. T 4201/IV. 4) objavio *Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa*, Milan Rešetar je napomenuo kako misli da nije »ni Vetranovićevo ni Držićevo« (*Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa*, Građa za povijest književnosti hrvatske, knjiga 7, JAZU, Zagreb 1912, str. 238–304, ovdje str. 238). Antun Djamić ga je prema metričkim, leksičkim i dramskim karakteristikama atribuirao Vetranoviću (*Dva problema iz stare brvatske književnosti*, Građa za povijest književnosti hrvatske, XVIII, JAZU, Zagreb 1950, str. 145–173). Književni historiografi nisu se slagali niti oko kronologije. Rešetar je smatrao da *Posvetilište* nije najstarije Vetranovićevo prikazanje, već da je to *Uskrsnutje Isukrstovo*, a vjerojatno i *Suzana čista* (*Djela Marina Držića*, str. LXXX). Kronologija Vetranovićevih prikazanja prema Djamiću je sljedeća: *Prikazanje od uskrsnutja Isukrstova, Prikazanje od poroda Jezusova, Posvetilište Abramovo, Suzana čista* i *Kako bratja prodaše Jozefa* (*Dva problema iz stare brvatske književnosti*, str. 173). Slobodan Prosperov Novak napominje: »Po nekim našim utiscima, a i svih dosadašnjih čitatelja koji su te utiske bilježili, bit će da je prikazanje 'Uskrsnutje Isukrstovo' Vetranovićev najstariji crkveni tekst zbog formalnih razloga. Drugi bi po redu dolazio tekst o Josipu i njegovim avanturama [...]« Zatim, prema Novaku, slijede *Prikazanje od poroda Jezusova* i *Posvetilište Abramovo. Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*, Čakavski sabor, Split 1977, str. 93.

crkvenih prikazanja.² Francesco Saverio Perillo – nakon dramskih lauda i Gospih plačeva, narodnih crkvenih prikazanja i narodno-umjetničkih crkvenih prikazanja – smjestio ih je u četvrtu fazu.³ O novoj, »renesansnoj poetici« Vetranovićevih dramskih djela religiozne tematike pisao je Franjo Švelec:

Modifikacija se ostvaruje na jedinstven način: u srednjem vijeku crkvena su prikazanja u sistemu koji čini poetiku žanra, pa kao takva i funkcioniraju u sistemu. Ulazeći međutim Vetranovićevim izborom u njegovo dramsko obzorje, ona se bez promjene uključuju u nov sistem, u novu, renesansnu poetiku, u poetiku okrenutu problematici ovozemaljskog življenja. U stvari, 'priče' svih triju prikazanja iz *Starog zavjeta* (*Posvetilište Abramovo*, *Suzana čista* i *Kako bratja prodaše Jozefa* – op. K. Š.) u biti se jednako dobro 'snalaze' i u poetici srednjega vijeka i u poetici renesanse, samo su akcenti, zavisno od konteksta u kojem se javljaju, na različitim mjestima. U srednjovjekovnom sistemu akcent je na neizmjerne odanosti božjoj providnosti: i Abram s Izakom i Sarom, i Jakov sa sinom Jozefom, i Suzana sa svojim mužem Joakimom beskraino su predani božjoj volji. Takvi savršeno odgovaraju zahtjevima srednjega vijeka. U renesansi u kojoj se navedene 'priče' ponovno javljaju akcent se premješta na zahtjev da čovjek pravdu i zadovoljštinu doživi već na ovom svijetu.⁴

Iako je navedeni citat ilustrativan primjer simplificiranog poimanja renesansne kulture (čovjek u središtu), nedvojbeno je da su zgode iz svakodnevnog života i uz to povezana renesansna komika – što je karakteristika talijanskih petnaestostoljetnih i šesnaestostoljetnih *sacra rappresentazione* – važna novost Vetranovićevih dramskih djela religiozne tematike.⁵ Naročito

3

² *Hrvatska crkvena prikazanja*, p. o. Zagreb 1932, str. 1–28, ovdje str. 20–21. Prema Fancevu, osnovne su karakteristike književnoumjetničkih prikazanja ta da su autori, čak i kada je riječ o prijevodima, poznati, zatim uporaba versifikacije umjetničke poezije, naslanjanje na druge vrste šesnaestostoljetne dramske književnosti i naposljetku gubitak neposrednog dodira s pukom. Iz toga proizlazi da su za nastajanje ovakvih prikazanja bile potrebne književno razvijene sredine, što je dubrovačka svakako bila. Nav. dj., str. 20.

³ *Hrvatska crkvena prikazanja*, Čakavski sabor, Split 1978.

⁴ *Vetranovićeva prikazanja i srednjovjekovna tradicija*, »Mogućnosti«, XXXII, 1–3, 1985, str. 205–222, ovdje str. 210.

⁵ Louise George Clubb, *The Virgin Martyr and the Tragedia Sacra*, »Renaissance Drama« 7/1964, str. 103–126, ovdje 105–106. Pišući o odnosu crkvenih prikazanja u hrvatskoj književnosti i talijanskih *sacre rappresentazioni*, Smiljka Malinar je pokazala podudarnost na razini radnje, likova, organizacije dramskog tijeka, pa i sadržajnih replika, ali i različitost na razini stila. Naime, na razini stila hrvatska crkvena prikazanja ne slijede talijanske uzore, već se oblikuju prema zahtjevima vlastitog književnog okruženja i tradicije. Tako je, tvrdi autorica, i s Vetranovićevim dramskim djelima religiozne tematike, iako postoji vrlo bliski dodir između Vetranovićeva *Posvetilišta Abramova* i Belcarijeve reprezentacije s istom temom.

su uspjele scene pometnije u *Posvetilištu Abramovu* kada Abram sasvim iznenada odlučuje sa sinom krenuti na put (s. 9–82), zgoda kada »strježići« Sarinu djevojku štipaju za dojke (s. 1127–1132), zatim scena kada Gojisava pastiru, koji je Sari donio vijest o skorom povratku Abrama i Izaka, daje mlijeka, a ovaj Kujaču »popleska po šiji« (s. 2410–2420) i scena s upadom kune u Sarino dvorište (s. 2445–2474).⁶ U *Prikazanju od poroda Jezusova* najznačajniji je *novum* prozni uvod u kojemu u jednoj ekloškoj situaciji sudjeluju pastiri Uglješa, Tasovac, Pribat, Radmio i Vukas. Osim motiva karakterističnih za pastoralno-mitološki kompleks (vila s lukom, jelen, lug, Dijana, pastiri, izgubljena stoka, Orfej, Arion i Apolon), u uvodu se nalazi motiv prinošenja darova – Uglješa Pribatu daruje »svrdaonicu«, Tasovcu »maljic«, Vukasu »praću«, Radmilu »zakuljicu«, što je Vetranoviću moglo biti poznato po djelu *Sacrificio degli Intronati* (tu trideset akademika na Minervin oltar donose razne predmete: prsten, zlatne lančice, pjesme itd.) prikazanim u Sieni 1531. na pokladnim igrama, a potom od 1537. do 1611. godine u više navrata. Poznato je i jedno takvo »žrtvovanje« koje je oko 1540. godine izveo Agnolo Firenzuola.⁷ Osim realističkih opisa i pastoralne motivike, u Vetranovićevim dramskim djelima religiozne tematike nalaze se brojni primjeri amorozne topike i izrazi koji podrijetlo imaju u folklornoj književnoj tradiciji.

4

U *Prikazanju od uskrsnutja Isukrstova* – koje obrađuje samo sadržaj oslobađanja iz limba, pa je stoga tematski blisko hvarskom prikazanju *Kako Isus oslobodi svete oce iz limba* i prvom dijelu prikazanja *Slavno uskrsnutje Isukrstovo* – najznačajnija je novost dramaturgijske naravi: za razliku od zatvorene dramaturgije crkvenih prikazanja, odnosno veoma stroge razdvojenosti dramskih prostora (primjerice nebeskih i paklenih), pa posljedično i nemogućnosti da likovi prekorače granice zadanih prostora (primjerice, Krist se ne može pojaviti u paklu), u Vetranovićevu djelu nailazimo na otvorenu dramaturgiju u kojoj likovi mogu prelaziti iz jednog u drugi dramski prostor. Takvu otvorenu dramaturgiju sugerira didaskalija nakon 220. stiha: »Jesus obori vrata, uljeze unutra, govori«. Zatim didaskalija nakon 780. stiha:

Smiljka Malinar, *Crkvena prikazanja i sacre rappresentazioni*, »Mogućnosti«, XXXII, 1–2–3, 1985, str. 97–118.

⁶ Švelec smatra da posljednja dva prizora imaju sasvim određenu dramaturšku funkciju: prvi da izrazi napetost u trenutku kada se Abram sprema na put, drugi da u Sarinu kuću unese »redovnu situaciju«. *Vetranovićeva prikazanja i srednjovjekovna tradicija*, str. 212.

⁷ Leo Košuta, *Siena u životu i djelu Marina Držića*, u: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508–2008*, uredili Nikola Batušić i Dunja Fališevac, HAZU, Zagreb 2008, str. 242. Motiv »žrtvovanja« nalazi se i u *Tireni* Marina Držića: Ljubmir »žrtvuje« svoje srce, Radmio liru, a Ljubenko svoje pjesme.

»Izidoše sveti oci iz pakla«, nakon čega se kralj od pakla tuži »da se tač ulazi podsiljem u naš dvor / i opet izlazi po volji pak na dvor« (s. 803–804).

Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa od ostalih se Vetranovićevih dramskih djela religiozne tematike izdvaja panoramskom radnjom. Siže je jednak hvarskom *Skazanju od Osiba sina Jakova Patrijarke*, samo što hvarsko prikazanje započinje prologom *Angela*, dok Vetranovićeva verzija uopće nema prologa, ili nam možda nije sačuvan, i Putifar u hvarskom prikazanju ima značajniju ulogu: on je Faraonov savjetnik, a Josip nakon oslobođenja iz zatvora ženi se njegovom kćeri, čega u Vetranoviću djelu nema. Zanimljivo, Vetranović je iz biblijske kronike (*Knjiga postanka*, 37–50) izostavio samo priču o Judi i Tamari, koja ne samo da se ne uklapa u kroniku o Josipu već je, pretpostavljam, Vetranoviću i sadržajno neprihvatljiva (govori se o Judinom sinu Onanu, koji nije htio ispuniti svoju djeversku dužnost prema Tamari, pa je ova, glumeći prostitutku, zanjela sa svekrom Judom) te epizodu u kojoj Jakov blagoslivlja Josipove sinove Efrajima i Manašea i gdje se nabrajaju svi koji su s Jakovom došli u Egipat. Dramatizacije starozavjetne biblijske pripovijesti o Josipu čija je radnja obuhvaćala gotovo sve epizode biblijske kronike u europskoj šesnaestostoljetnoj književnoj kulturi nisu rijetkost: primjerice, u talijanskoj književnoj kulturi *La rappresentazione di Giuseppe figliuolo di Giacobbe*, odnosno *La vita di Ioseph* Pandolfa Collenutija (1547),⁸ zatim *Die Hystoria des gotsfürchtigen jünglings, Josephs, in dem ersten Büch Mosy in den 37. 39. 40. 41. 42. 43. und 44. capitlen beschrieben* (1538) Hansa von Rütea, potom dramatizacije Jakoba Rufa (1540), Thiebolta Garta (1540), Christiana Zyrila (1573) itd.

Osim dramatizacija koje su se oslanjale na sve epizode starozavjetne kronike o Josipu, poznata su i brojna djela koja su dramatizirala samo neke epizode: primjerice, Cornelius Crocus (1535) koncentrirao se na epizodu

⁸ Milan Rešetar je ustvrdio da Vetranovićevo prikazanje nije nastalo prema talijanskim predlošcima. Nadalje je napomenuo: »Uopće neće biti nikako prevedeno s talijanskog, jer u prozi poslije stiha 1950 bunar ima latinsko ime 'Puteus iuramenti' kao u latinskoj bibliji, pa se po tome može misliti da je pisac našega prikazanja imao pred očima samo latinski tekst Svetoga pisma kojega se on uopće vjerno drži, tako da prikazanje nije ništa drugo već u stihove svedeno pričanje Svetoga pisma, bez ikakvih dodataka ili promjena; istina moglo bi biti da je naš autor preveo koje latinsko prikazanje, ali to je teže vjerovati, jer, barem do sada, nemamo ni jednog primjera da su i latinska prikazanja prelazila k nama iz Italije.« (*Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa*, str. 241) Rešetarovo slutnji ide u prilog i činjenica da se u rukopisu (Rešetarovom) – u kojem se na listu 39r–80r nalazi prikazanje *Kako bratja prodaše Jozefa* – na listu 27r–37r nalazi tekst *Život Jozefa, sina Jakoba patrijarke*, koji je prijevod biblijskih tekstova iz *Knjige postanka* 37–50: izostavljeno je samo 38. (gdje se priča o Judi i Tamari) i 49. poglavlje (u kojem Jakov blagoslivlja Josipove sinove Efrajima i Manašea) te redci 8–26 iz 46. poglavlja (gdje se nabrajaju svi koji su s Jakovom došli u Egipat), dakle upravo oni dijelovi koji nisu ušli u siže prikazanja.

u kojoj je Putifarova žena pokušala zavesti mladog Josipa, dok je Sixt Birck (1539) lik Josipa sveo na idealizirani portret državnika. Takve su dramatizacije – koje su obrađivale samo pojedine epizode Josipova života – pisane po načelima plautovsko-terencijevske dramaturgije (segmentirane su na pet činova,⁹ monolozi izražavaju unutrašnje emocije i motive likova, jasne su granice vremena i mjesta, radnja ima dobro utemeljen psihološki razvoj). O njihovoj popularnosti kazuje činjenica da je *Ioseph* Corneliusa Crocusa između 1535. i 1549. godine doživio sedamnaest izdanja u Nizozemskoj, Njemačkoj i Francuskoj, a značajno je utjecao ne samo na Birckovu obradu ove starozavjetne teme nego i na Geurgiusa Marcopediusa, poznatog i kao Joris van Lanckvelt, (1544), i Corneliusa Schonaeusa (1592). Riječ je o dramskoj struji tzv. *kršćanskog Terencija*. Dakle, u obradi starozavjetne teme o Josipu i njegovoj braći Vetranović se odlučio za panoramsku obradu, iako su mu, čini se, bile poznate i dramatizacije sačinjene prema plautovsko-terencijevskoj dramaturgiji, što sugerira njegova dramatizacija starozavjetne priče o Suzani, pohotnim starcima i pravednom mladiću Danijelu.¹⁰

6

II.

U hrvatskoj dopreporodnoj književnoj kulturi biblijsku priču o nakani dvojice staraca, sudaca, da obljube Suzanu prvi je obradio – potpuno slijedeći biblijski siže – Marko Marulić epilijem *Suzana*. Na jedno prikazanje o Suzani iz 18. stoljeća ukazao je u svom bibliografskom pregledu Franjo Fancev, koji je ujedno istaknuo da je taj rukopis s otoka Hvara jer je pripadao neko vrijeme kleriku Petru Kovačeviću.¹¹ To je prikazanje pisano hrvatskim jezikom, ali je naslovljeno talijanskim: *Il guidizio di Daniele, ossia l' innocenza di Susana riconosciuta*. Dramatizacija od svega 546 osmeraca svedena je na dva čina, koji doslovno slijede biblijski tekst, odnosno *Štenje Daniela proroka* iz prvog izdanja *Lekcionara Bernardina Splićanina* (1495). Stoviše, u hvarskom prika-

⁹ Petočinska kompozicija segmentirana na scene poetičku je potvrdu našla u Donatovim komentarima Terencija, ali i u Senekinim tragedijama.

¹⁰ Sintetski pregled vetranoloških studija o dramskim djelima religiozne tematike donosi Adriana Car-Mihec u monografiji *Dnevnik triju žanrova*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2003, str. 93–102.

¹¹ Hrvoje Morović: *Hvarsko prikazanje o Suzani*, »Mogućnosti«, XX, 7, 1973, str. 727–746, ovdje 727.

zanju čitave su rečenice doslovno preuzete iz lekcionara.¹² Biblijski je pak predložak bitnije amplificirao unošenjem novih sekvenci, primjerice govori *parca* Batuela i Fanuela ili tužba Suzanina muža Joakina, Mavro Vetranović. On – ili možda kasniji prepisivači, jer nam autograf nije poznat – *Suzanu čistu* je segmentirao na četiri čina koje je nadalje podijelio na govore.¹³

Prolog (»O vlasteli i vladike / i ostali dragi puče! / molim vas, stan'te muče, / da u polju nie čut' vike« [s. 1–4]) daje naslutiti da se ovo djelo izvodilo, ali vrijeme toga izvođenja ne znamo. Rešetar izraz *u polju* iz netom citiranog prologa ovako tumači:

To 'polje' naime nije kakovo obično polje, nego onaj trg što se još dandanas u Dubrovniku zove Poljana na kojemu je Gundulićev spomenik, kako se to vidi odatle što isti Vetranović u svojoj pokladnoj pjesmi 'Pastiri', koja se je pjevala na javnom mjestu, to mjesto zove sad 'poljem' a sad 'poljanom'.

Odmah potom Rešetar opisuje moguću pozornicu i gledatelje:

Može dakle biti da je taj javni trg bio najstariji dubrovački teatar, koji se je bez sumnje sastojao samo od pozornice, na brzu ruku sastavljene od greda i dasaka, valjda bez ikakvih scenerija i kulisa, dok je publika stajala na trgu ili gledala s prozora obližnjih kuća. Iz prije spomenutih stihova u početku 'Suzane' vidimo da su te predstave na Poljani bile svakomu pristupačne, jer se prolog obraća vlasteli, 'vladikama' (tako su u Dubrovniku zovu žene plemenita roda), i 'ostalom puku'; to nam potvrđuje Vetranovićevo 'Posvetilište' gdje Sara (u stihu 2127 id.) pozivlje sve prisutne da se pridruže njenoj žalosti što se Abram i Izak ne vraćaju kući: 'i svi vi seljani, koji ste tuj stali, – knezovi i bani, vlasteli čestiti, – i puče izbrani...' – gledali su dakle tu predstavu i vlastela i gragjani, i puk i seljani; od iste Sare saznajemo da se je predstava davala pod večer, jer pri samom kraju Sara se obraća prisutnim ženama riječima: 'i pogj'te sve k stanu, mene ostav'te, – zašto je jur kasno, mjesec je u oblaku, – a ženam nie časno putovat po mraku'.¹⁴

¹² Nav. dj.

¹³ Prijepis *Suzane čiste* nalazi se u četiri rukopisa: u Znanstvenoj knjižnici u Dubrovniku (sign 38); knjižnici Male braće u Dubrovniku (br. 133) i u Arhivu HAZU pod sign. I c 23 i II a 94. U Akademijinom I c 23 i malobračanskom rukopisu piše: »Ovo prikazanje pripisano je iz jednoga pridavnoga rukopisa collegia jezuvitskoga, koji bi pok(ojnoga) D. Gjura Mattei, nu neciela i nedostajna. Ti rukopis počinje na ornju 275 govora drugog skazanja prvog. Početak do tega ornja i priložak iza or(nja) 118 prvoga govora skaz(anja) 2. i koji god oranj sjemo tamo nakladjen izeti su iz rukopisa G. D. Vlahu Martellini, s kojim je sve ostalo bilo primjereno i ponapravljeno.« (*Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, Stari pisci hrvatski, knjiga IV, skupili V. Jagić, I. A. Kaznačić i Gj. Daničić, JAZU, Zagreb 1872, str. VIII)

¹⁴ Milan Rešetar, *Stari dubrovački teatar*, Narodna starina, knjiga 1, Zagreb 1922, str. 3–12, ovdje 3–4.

Prvi čin (*skazanje*) Vetranovićeve obrade starozavjetne teme o Suzani, pohotnim starcima i mladiću Danijelu, koji se sastoji od tri govora nejednake dužine, započinje razgovorom staraca Ilijakina i Izaka, pri čemu prevladava izmjenjena kratih replika. Prvim se stihovima ovog kratkog govora, nakon što je didaskalijom lokalizirana radnja u Suzanin perivoj, donosi važna dramaturgijska informacija o vremenu: »Brieme je put stana, moj rabi Izače; / zraka se sunčana u podne zamače« (s. 50–51). Odmah nakon što su se razišli, starci su se ponovno susreli u Suzaninu perivoju, pri čemu u drugom, oduljem govoru ispovijedaju (*confessio amoris*) svoju zatravljenost Suzaninom ljepotom. Nakon što su jedan drugom obećali da će čuvati istinu o razlogu povratka u Suzanin perivoj i odlučili zajedno iznuditi od Suzane »blud ljuveni«, ponovno se donosi znakovit podatak o vremenu: »Nu čekat' nie kad ni odmicat' do sjutra, / podne je pravo sad, podj'mo tja unutra« (s. 339–340). Treći, posljednji, govor prvog čina završava Suzaninim obraćanjem dvjema sluškinjama.

Drugi je čin segmentiran na pet govora. U prvom govoru (s. 387–397), kada Suzana pokušava pobjeći od pohotnih staraca, prevladava motivika poznata iz književnih »robinjica« (gusari, prodaja, zlato i srebro). Zatim slijedi Suzanin govor (s. 427–486) koncipiran kao katalog retoričkih pitanja kojima nastoji uvjeriti starce u važnost pravde. Da je Suzanin govor izrečen u propovjedničkoj retoričkoj maniri, potvrđuje i odgovor starca Ilijakina: »Nie triebi predika, ni ostale pričice, / neg tvoja taj dika i crne očice / i ljubav i milos, gospoje gizdava, / ljuvena usilos rad ke nas skončava« (s. 525–528). Nadalje starci – koristeći se jednim kvazisilogizmom poznatim iz osamnaestog pjevanja Danteova *Čistilišta*¹⁵ – krivnju prebacuju na Suzanu:

¹⁵ U osamnaestom pjevanju *Čistilišta* govori se o tome da izvanjske stvari, koje se pojavljuju pred ljudskom dušom, potiču ljubav jer duša djeluje po nagonu. Iz toga su neki izveli silogizam o moralnom relativizmu. Takav kvazisilogizam pobija se učenjem o slobodnoj volji. Da je učenje kako izvanjske stvari potiču ljubav koja djeluje nagonski zaista mogla navesti na krivi zaključak, potvrđuju sljedeći stihovi *Čistilišta*:

»Le tue parole e 'l mio seguace ingegno«,
rispuos'io lui, »m'hanno amor discoveredo,
ma ciñ m'ha fatto di dubbiar più pregno;
ché, s'amore è di fuori a noi offerto,
e l'anima non va con altro piede,
^{se} dritta o torta va, non è suo merto«. (s. 40–46)

[»Te riječi i moj razum što ih pije,
razotkriše mi«, rekoh, »ljubav šta je;
al' se u meni nova sumnja krije:

čovječja nu narav nada sve živine
trudi se za ljubav, umire i gine,
nu grišeći veće taj tko ne će liek dati
nego li ljuven vaj tko sledi u rati (s. 535–538).¹⁶

Nakon što je odbila starce, a ovi ju nepravedno optužili da je bila s nekim mladićem, u petom govoru slijedi lamentacija Suzanina muža Joakina. Ta je lamentacija – intonirana u maniri pasionske lirike (apostrofiranje po uzoru na mediolatinsko pjesništvo [*popule meus*], *puče moj i puče ljuveni*) – zanimljiva zbog toga što Joakin vjeruje u Suzaninu nevinost, štoviše, spreman je umrijeti umjesto nje, što je novost u obradi biblijske priče poznata samo u dramtizaciji Sixta Bircka (*Susanna*, 1537). U svim ostalim poznatim obradama, pa i u anonimnoj nizozemskoj *Tspeel van Susanna* iz 1607, Joakin ili nije prisutan pri Suzaninoj osudi ili, ako je prisutan, više brine o svojoj sudbini. U dramtizaciji Tibortija Sacca (*Tragedia nova, intitolata Sosanna, raccolta da Daniello profeta*, 1524, ponovno tiskana 1537) Joakin i Suzanini roditelji čak vjeruju u njezinu krivnju.¹⁷ Drugi čin završava razgovorom Joakina i Suzane.

Treći čin, također razdijeljen u pet govora, započinje sljedećom didaskalijom: »Polje, pridvorje s pristoljem od suda i zbor puka, prid kojim je Suzana s vezaniem rukam«. Izak iznosi optužbu, na što Suzana odgovara apostrofiranjem sunca, mjeseca, zvijezda, anđela, zemlje, Boga, puka, u maniri plačljive elegije (*elegia flebile*). Izak zaključuje da je kriva i izriče presudu: »Udrite, udrite, zač joj se podobi, / pobite, pobite, sama je u zlobi« (s. 879–880). U trenutku kada je puk krenuo u egzekuciju, u maniri *deus ex machina* na scenu stupa mladić Danijel i unakrsnim ispitivanjem ukazuje na lažne optužbe staraca. U četvrtom činu, koji se također odvija u »polju

jer ako ljubav spolja nam se daje,
i duša ne mož s puta tog ni zere,
zar kriv il' prav put njena zasluga je?»

Prepjevaio Mihovil Kombolj

Potom Vergilije iznosi Danteu učenje o slobodnoj volji kao izvoru moralnog učenja (stihovi 47–103).

¹⁶ Slična se argumentacija nalazi i u prikazanju *Kako bratja prodaje Jozefa* kada Putifarova žena govori Josipu: »A ki je grieh veći, mogu riet ufano, / neg li se odreći tko ljubi srčano?« (s. 881–882) i »na svieti zač gore ne more vaj biti / neg ljubit ko more a neće ljubiti« (s. 891–892). Nagovor na ljubav, pri čemu se religiozni motivi koriste u persuazivne svrhe, česti su i u amoroznom pjesništvu.

¹⁷ Dan W. Clanton: *The Good, the Bold, and the Beautiful: the Story of Susanna and Its Renaissance Interpretations*, T&T Clatck, New York 2006, str. 149.

prid dvorom«, Danijel prije osude staraca zahtijeva da svoje mišljenje iskažu parci Batuel i Fanuel. Prvi zagovara koncepciju milosrđa (s. 1061–1134), a drugi osude (s. 1135–1206). Njihovi su govori vrlo bliski juridičkoj retorici (*controversia*), u ovom slučaju prožeti dvama značajnim biblijsko-teološkim konceptima: milosrđa i pravde.¹⁸ Prevladala je koncepcija pravde. Prije izvršenja osude Danijel se obraća starcima, optužujući ih za iskorištavanje položaja, pri čemu se ističe figura gastronomskog kataloga (s. 1284–1292). Konačno, »Danio daje biljeg šibikom da pope onudje povedu gdi se imaju pobit« i kazuje sljedeće, ujedno i posljednje stihove:

Svi ruke dvignite, o dragi puče moj,
ter pope pobite, er zakon hoće toj;
pak na toj poljani, vrz'te ih na stranu,
da nisu kopani, neg da tač ostanu,
neka im telesa tuj muhe raspljuju
i da im sva mesa vranovi raskljuju. (s. 1303–1308)

10

Iz dosad rečenog razvidno je da je *Suzana čista* sačinjena na jedinstvenoj dramskoj radnji, a humanistička inscenatorska tradicija – aristotelsko-horacijevski propisi o scenskoj slici¹⁹ – uočljivi su u dvjema činjenicama: dramsko je vrijeme omeđeno »jednim ophodom sunca« i dramsko je mjesto uvijek u eksterijeru (Suzanin perivoj i predvorje sa sudačkim prijestoljem koje se nalazi u polju, odnosno na trgu), što pokazuje da se Vetranović znatno udaljio od srednjovjekovne dramske poetike (dramska se struktura prikazanja ne razvija na temelju osnovnog motiva, nego na razini pojedinih epizoda) i temeljnog medijevalnog inscenatorskog načela (simultana, mansionska pozornica, na kojoj se neprestano izmjenjuju dramski prostori, pri čemu likovi ne mogu prekoračiti zadane granice).²⁰ Jasno je stoga da je generička

¹⁸ Slična se rasprava nalazi i u *Prikazanju od uskrnutja Isukrstova* kada razgovaraju *Kralj od pakla i dobri angel* (s. 781–970).

¹⁹ Poznato je da je ranonovovjekovna traktatistika oslonjena ponajprije na Aristotelov poetički spis *O pjesničkom umijeću* (*Peri poiētikēs*) i Horacijevu III. epistolu Pizonima – poznatu po naslovu *O pjesništvu* (*Ars poetica*). Nasuprot Drydenovu mišljenju da je Horacijev spis *O pjesništvu* »izvrstan komentar« Aristotelove *Poetike*, odnosno Dennisova da je Horacije tumač Aristotelovih pravila, Herrick ističe da šesnaestostoljetna traktatistika nije toliko koristila Horacijev spis kao komentar Aristotelova, nego je Aristotelovu *Poetiku* i *Retoriku* koristila da bi ilustrirala *Ars poeticu*. Marvin T. Herrick: *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531–1555*, University of Illinois Press, Urbana 1946, str. 104–105.

²⁰ Da prikazanje nikada, pa ni u 16. i 17. stoljeću, nije prihvatilo pravila o trima dramskom jedinstvima, istaknuo je Pavao Pavličić u radu *Metrički elementi kao nosioci značenja u brvatskim crkvenim prikazanjima*, Dani Hvarskog kazališta, Split 1985, str. 212–231, ovdje str. 213.

odrednica prikazanja, kojom je književna historiografija određivala *Suzanu čistu*, iako se ponekad koristila i terminom biblijska drama (N. Batušić i D. Fališevac), neprecizna i zamagljuje inovativnost ovoga Vetranovićevog dramskog djela,²¹ naročito tragove humanističke dramske tradicije.

III.

Humanizam, tijesno povezan s pojmom renesanse kao njezin edukativni aspekt, obnovom antičkog modela obrazovanja u takozvanim *studia humanitatis* značajno je utjecao i na razvoj ranonovovjekovnog dramskog pjesništva. Pisale su se latinske školske drame, ponajprije s nakanom da ih izvode studenti radi učenja latinskog jezika, kasnije i narodnih, i kršćanske etike. Stoga su značajno mjesto u renesansnom kurikulumu *studia humanitatis* imali dramski tekstovi koji su se strukturalno i stilski temeljili na renesansnom konceptu antičkog teatra, a tematski uglavnom na biblijsko-apokrifnim i hagiografskim motivima. Riječ je o dramskim djelima, ističe James A. Parente, koja su bila više od didaktičkog teksta – ona su bila sofisticirani književni žanr.²² Parente taj žanr naziva humanistička religijska drama. Ona se razvijala na temelju rimske komedije (uglavnom Terencija), zatim na temelju senekijanske tragedije i hibridne dramaturgijske forme u kojoj se senekijanska struktura adaptirala šesnaestostoljetnim interpretacijama Aristotelove *Poetike*, ali – za razliku od isusovačke tragedije – nije imala

²¹ Sobodan Prosperov Novak naziva ju dramom-prikazanjem »koja je u svakom pogledu bila nova riječ onovremene drame u Dubrovniku, bilo svojom tematikom i problematskom dubinom, bilo zahvatom dramatizacije u jednu klasičnu mitološkobiblijsku temu«. A zatim je – zajedno s Nalješkovićevom *Komedijom II*, mitološkom igrom na temu zlatne jabuke, natjecanja božica i Parisova suda – smješta u skupinu dramskih tekstova koje naziva drame pravednosti. (*Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*, str. 68) Novak također uviđa da teme pravednosti nisu dominantne isključivo u razdoblju prije Marina Držića. One su vrlo raširene i u drugim razdobljima, a posebice tijekom 17. stoljeća, kada dramski autori, baštineći iskustva iz ranijih razdoblja, preuzimaju srodne dramske strukture u tekstovima kod kojih dominiraju teme pravednosti, natjecanja, presuđivanja. Među ostalim takvi su Palmotićeva *Atalanta* iz 1629, *Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo* iz 1639, te *Sofronija Vice Pucića* iz 1659 i Điva Gundulića mladeg *Oton* iz 1707. (Slobodan Prosperov Novak, *Od »Orfea« do »Suzane čiste«*, »Forum«, XV, knj. XXXII, 9, 1976, str. 492–507, ovdje str. 507)

²² James A. Parente, *Religious Drama and the Humanist Tradition*, E. J. Brill, Leiden 1987, str. 7.

čvrstu i jasnu normativnu poetiku.²³ Da za humanističku religijsku dramu nije postojala čvrsta normativna poetička tradicija, nego da se ona zasnivala na komediji i na tragediji, vidljivo je i po autopoetičkim žanrovskim odrednicama: primjerice Birck svoju dramu određuje kontaminacijskom oznakom *comoedia tragica*,²⁴ a Sacco *tragedia nova*.²⁵

Budući da se renesansna komedija načelno modelirala prema Terencijevim komedijama, a tragedija prema Senekinim dramskim djelima, ne čudi da se i humanistička religijska drama uvelike zasnivala na Terenciju i

²³ Postojale su, doduše, i imitacije Euripida, primjerice njemačkog humanista Georga Calaminusa (1547–1595), ali sporadično. James A. Parente, *Religious Drama and the Humanist Tradition*, str. 9.

²⁴ Ranonovovjekovna traktatistika branila je suvremenu pojavu tragikomedije pozivajući se na antičko dramsko stvaralaštvo. Iako je klasična drama uglavnom promatrana kao tragedija ili komedija, postojala su tada i dramska djela koja su bila *tertium quid*, djela koja su prekoračivala granice čiste tragedije i čiste komedije (Euripid, Eshil). Čak i Aristotelova *Poetika*, iako ne spominje tragikomediju, donosi u trinaestoj glavi jedan pasus u kojem se govori o mogućnosti dvostruke radnje i sretnog završetka. Tako se u ranom novom vijeku pojava tragikomedije branila pozivajući se na antičku dramsku praksu, i na Aristotelovu *Poetiku*. Sam izraz tragikomedija uobičajeno se pripisuje Plautu, koji ga je upotrijebio u prologu svog *Amfitriona*. Iako su raniji komentatori taj izraz tumačili kao kršenje staleške klauzule (miješaju se bogovi, kraljevi i sluge), a takvo značenje zadržali leksikografi, renesansni traktati tvrdili su da Plautova komedija ilustrira miješani aristotelički tip tragedije (dvostruka radnja i sretan završetak). Bez sumnje je izraz *tragic(o)media* u ranonovovjekovnim traktatima plautovskog podrijetla, međutim sam Plaut nije tvorac tog pojma. On pripada grčkom komičkom pjesniku Anaksandridesu, koji je napisao djelo naslovljeno *Comedotragedia*. Kasnije je isti naziv upotrijebio atenski pjesnik Alkej. U ranom novom vijeku taj je naziv bio korišten za brojne humanističke drame, a prvi ga je upotrijebio talijanski humanist Carlo Verardi u djelu *Ferdinandus servatus* (1494). Kao tragikomediju svoje djelo je odredio i francuski pisac Antonie de la Croix (*Tragicomedie. L'Argument pris du troisieme chapitre de Daniel: avec le cantique des trois enfans, chanté en la fornaise*, 1561). Uz termin tragikomedija među humanistima su se koristili i drugi slični termini: *sacra comedia*, *comedia tragica*, *drama tragicomicum*, *drama comicotragicum*. (Frank Humprey Ristine, *English Tragicomedy: Its Origin and History*, Columbia University Press, New York 1910, str. 1–25)

²⁵ O tzv. sakralnoj tragediji (*tragedia sacra*) pisala je Louise George Clubb u radu *The Virgin Martyr and the Tragedia Sacra*. Ona smatra da je *tragedia sacra* nasljednica srednjovjekovne drame, a karakterizira ju povezivanje biblijskih i hagiografskih sadržaja i suvremene (klasično-aristoteličke) tragičke kompozicije. Za razliku od isusovačke tragedije, autori sakralnih tragedija više su se oslanjali na svjetovne poetike, socijalni status sveca podizan je u skladu s aristotelском staleškom klauzulom, najčešće je riječ o sveticama, manje se rabi kor, scene nasilja se uprizoruju na senekijanski način, konačno, autori sakralnih tragedija uglavnom su »svjetovnjaci«. Iako bismo neke elemente sakralne tragedije mogli naslutiti i u Vetranovićevoj *Suzani čistoj*, u njoj ipak nema riječi o nasljedovanju srednjovjekovnog martirološkog modela uprizorenja nasilja u kojem se tragički protagonisti nastoje prikazati kao žrtve strasti i poriva.

Seneki. O važnosti ovih dvaju dramatičara za ranonovovjekovnu dramsku kulturu govori i traktatistika: teorije o komediji uglavnom su se oslanjale na Terencija i komentatore njegovih komedija, pri čemu je najznačajniji bio Aelije Donat, rimski gramatičar i retoričar iz četvrtog stoljeća, a potom Ciceron i Kvintilijan,²⁶ dok su se teorije o tragediji zasnivale uglavnom na Aristotelovoj *Poetici* – naročito nakon prvog sustavnog komentara toga djela (Francesco Robortelli, *Librum Aristotelis de art poetica explicationes*, 1548), zatim prvog prijevoda na talijanski jezik (Bernardo Segni, *Rettoricca et poetica d'Aristotile*, 1549) i prvog sustavnog komentara na talijanskom jeziku (Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata ed sposta*, 1570) – pri čemu je važnu ulogu imao i Seneka: primjerice Giambattista Giralaldi Cinthio u *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie* (1543) piše da je uspoređivanje istih tema grčkih tragičara Sofokla i Seneke bila uobičajena školska vježba, a kao najviši uzor tragičkog pjesništva, Seneku izdvaja Giulio Cesare Scaligero (*Poetices*, 1561).²⁷

Za pisce humanističke religijske drame važnost Terencija i Seneke proizlazi ponajprije iz retoričnosti njihovih komedija, odnosno tragedija. Iz rečenog vidljivo je da su već rani komentatori Terencija uglavnom retoričari (Donat, Ciceron, Kvintilijan). Takva se linija, započeta dakle s rimskim komentatorima, nastavila tijekom srednjeg vijeka (Hroswithini pokušaji prerade Terencija),²⁸ a da su retoričke analize bile u optjecaju i u ranonovovjekovlju,

²⁶ Marvin T. Herrick je monografijom *Comic Theory in the Sixteenth Century*, University of Illinois, Urbana 1964 pokazao da renesansne teorije o komediji nisu, kako se mislilo, zasnovane na onome što je o komediji napisao Aristotel u svojoj *Poetici*, nego ponajprije na retoričkim analizama. Štoviše, više je materijala za raspravu o komediji u prvoj polovici 16. stoljeća, ističe Herrick, omogućila Aristotelova *Retorika* negoli njegova *Poetika*.

²⁷ Joel Elias Spingarn: *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Columbia University Press, New York 1899, str. 61 i 68. Nažalost, jer humanistički kazališni pothvati u Dubrovniku nisu imali pregledan i čvrst kontinuitet, o njima – osim riječi Marina Držića o »skulama« u kojima »djeci legaju Plauta« i jednog arhivskog zapisa prema kojemu se pretpostavlja da je družina mladih plemića, koju je predvodio Marino Bunić, 1436. prikazivala Plauta i Terencija – ne znamo gotovo ništa. (Nikola Batušić: *Humanističko nasljeđe u hrvatskoj dramati i kazalištu 16. i 17. stoljeća*, u: Dani Hvarskog kazališta, XVIII, Književni krug Split, Split 1992, str. 213–224, ovdje str. 214)

²⁸ Da je Terencije bio školski predložak u ranom srednjem vijeku, govori jedno mjesto iz Augustinovih *Ispovijesti*, važno i kao moguća anticipacija *kršćanskog Terencija*: »Ali jao tebi, rijeko ljudske navike! Tko će tebi odoljeti? Kad ćeš već jednom presušiti? Dokle ćeš valjati Evine sinove u veliko i strašno more koje jedva mogu prepoloviti oni koji se popnu na drvo križa? Nisam li ja na tvojim valovima čitao o Jupiteru kao gromovniku i kao preljubniku? Dakako da nije mogao biti oboje u isto vrijeme, ali je stvar prikazana tako da je glumac imao izliku da oponaša pravi preljub, pri čemu je lažni grom imao svodničku ulogu. A tko

pokazuju suvremeni autori. Primjerice, u podnaslovu značajnog izdanja Terencija (Zürich, 1550) piše: »Komentari Jodocusa Willichiusa Resellianusa o istom u kojima je prikazano iznalaženje (*inovatio*), uređivanje (*dispositio*) i stil svake scene s objašnjenjem nekih nerazumljivih stranica.«²⁹ Willichius je svakoj sceni Terencijevih komedija prilazio kao govornoj sekvenci, čak je i u manjim scenama pronalazio govore (*oratiuncula*), i potom ih analizirao prema retoričkim konvencijama te podijelio, u skladu s antičkom tipologijom, na svečani govor (*genus demonstrativum*), politički, odnosno savjetodavni (*genus deliberativum*), i sudski (*genus iudiciale*), nalazeći i neke scene u kojima dolazi do miješanja dva ili čak sva tri tipa. Čak i prigovori na takve retoričke analize, primjerice Matthiasa Bergiusa ili Christophera Johnsona, sugeriraju da su one bile uobičajena komentatorska praksa.³⁰ Razlog takvom pristupu vjerojatno se krije u činjenici da je medijevalni trivium (logika, gramatika, retorika) bio na snazi i u šesnaestom stoljeću. Osim toga ne treba smetnuti s uma ranonovovjekovno interferiranje retorike i pjesništva. Sam Aristotel u *Poetici* se na mnogo mjesta referira na svoju *Retoriku*. Ilustrirajući retorička načela, Ciceron se često koristio pjesnicima, naročito Terencijem, a naj-

14

od tih učitelja s plaštem može trijezna uha slušati kako čovjek od istoga praha kao i oni više i govori: 'To je izmišljao Homer i ljudska je svojstva prenosio na bogove; volio bih da je božanska prenosio na nas!' Ispravnije je, međutim, reći da je to doduše izmišljao Homer, ali je razvratnim ljudima pridavao božanska svojstva, da se njihove sramote ne bi smatrale sramotama, i da onaj tko ih počinja ne izgleda da oponaša propale ljude, nego nebeske bogove. Pa ipak, rijeko paklena, u tebe bacaju sinove ljudske i još plaćaju za njih da to uče! Velika je to stvar kad se to radi javno na trgu, na očigled zakona koji određuju još državnu plaću povrh nagrade! Ti udaraš o svoje obale i bučiš kao da govoriš: 'Ovdje se uče riječi, ovdje se stječe govornička vještina koja je silno potrebna da druge uvjeriš i da svoje misli izložiš.' Tako, dakle, mi ne bismo poznavali riječi kao što su zlatna kiša, krilo, varka, nebeski dvori i druge koje su zapisane na onom mjestu, da Terencije nije uveo na pozornicu razvratnog mladića koji sebi kao uzor za blud uzima Jupitera 'gledajući neku sliku na zidu gdje je bio prikazan Jupiter kako je, po priči, poslao Danaji nekoć u krilo zlatnu kišu... da tako prevari ženu'.« (Terencije, *Eunub* 584–589 – nap. K. S.) »I pogledaj kako se mladić uzbuđuje na požudu kao po nebeskoj pouci! On govori: 'A kakav bog! Onaj što nebeske dvore strašnim gromom tresе! A ja, čovječuljak, nisam trebao da to činim? Ja to učinih, i to vrlo rado!' Nipošto se, dakle, te riječi ne uče prikladnije na takvoj sramoti, nego se uz te riječi takva sramota slobodnije počinja. Ne optužujem riječi, koje su kao izabrane i skupocjene posude, nego vino zablude koje su nam u njima pružali pijani učitelji; a ako nismo htjeli piti, tukli su nas, ne dajući nam mogućnosti da se pritužimo kojem trijeznom sucu.« (I, xvi, 25–26) (Aurelije Augustin, *Ispovijesti*, preveo Stjepan Hosu, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1994, str. 23–24)

²⁹ Marvin T. Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, str. 5.

³⁰ Nav. dj., str. 6.

poznatije mjesto koje govori o uskoj povezanosti retorike i pjesništva dolazi iz Ciceronova djela *O govorniku* (*De oratore*, I, 16, 70):

Pjesnik je, naime, vrlo blizak govorniku, malo više vezan ritmom, slobodniji u uporabi jezika, a što se tiče vrsta ukrasnih sredstava kolega i gotovo jednak. A sigurno je gotovo potpuno jednak u tome, što svoje područje djelovanja ne omeđuje i ne ograničava granicama zbog kojih mu ne bi bilo dopušteno da s istom vještinom i plodnošću kreće kamo god bi htio.³¹

Kvintilijan se u svojoj *Institutio oratoria* također često služio primjerima pjesnika, a posebno je istaknuo Menandera, uzorni model za Terencija. O retoričnosti Senekinih tragedija govore nam također već stariji izvori (Livije) po kojima saznajemo da one nisu pisane za izvođenje na sceni, nego ponajprije za javno čitanje–recitiranje. O takvu tipu izvedbe – u kojemu se tekst svodi na predložak za retoričku vježbu – govori i gramatičar Izidor Seviljski u poznatim etimološkim raspravama (*Etymologiae*).³² Retoričnost Senekinih tragedija svoje izvorište zasigurno ima u rimskoj kulturi u kojoj je deklamacija (*declamatio*) bila vrsta retoričke vježbe.³³ Stoga ne čudi da u dramaturgiji senekijanskog tipa prevladavaju lamentacije, lirski unutarnji monolozi, meditativne sekvence, simulirani dijalozi, retorička pitanja.

Da se takvi, retorički, utjecaji naziru i u Vetranovićevoj *Suzani*, nedvojbeno je. Osim već istaknutih deklamacijskih dijelova (lamentacije, Suzanin govor zasnovan na katalogu retoričkih pitanja, *confessio amoris* staraca), utjecaj retorike naročito je vidljiv u govorima Danijela, Batuela i Fanuela. U njima se mogu naslutiti odrazi Aristotelove *Retorike*, jer se služe dvjema aristoteličkim metodama uvjeravanja: retoričkim silogizmom (*entimem*) i primjerom (*parádeigma*), koji, prema Aristotelu, najbolje pristaju upravo

³¹ Marko Tulije Ciceron: *O govorniku*, prevela i priredila Gorana Stepanić, Matica hrvatska, Zagreb 2002, str. 52.

³² Leo Rafolt: *Melpomenine maske. Fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*, Disput, Zagreb 2007, str. 333–334.

³³ Nav. dj., str. 339. Rafolt nadalje piše da je retorička praksa poznavala dva načina deklamacijskih vježbi: retoriku uvjeravanja (*suasoria*) i juridičku, sudsku (*controversia*). U prvom slučaju govornik preuzima ulogu neke važne povijesne osobe i suočen s fiktivnom kriznom situacijom pokušava uvjeriti svoje sugovornike da je njegovo rješenje najprihvatljivije. U drugom se slučaju nastoji oponašati juridički diskurz – primjerice, sudionici moraju zauzeti stranu u simuliranom sudskom procesu i pokušati obraniti optužene za neki zločin isključivo svojom retoričkom vještinom. (str. 339)

sudskom govorništvu (*genus iudiciale*).³⁴ Danijel se služi retoričkim silogizmom, pri čemu se njegov dokaz temelji na znaku (*tekmérion*) – Izak kaže da »dubak je česvina« (s. 969) gdje je zatekao Suzanu s ljubavnikom, a Ilijakin kaže da ljubavnici »pod trišljom su bili« (s. 995) – koji je očevidan dokaz i susreće se kod demonstrativnog silogizma koji se ne može pobijati.³⁵ Parci se služe primjerima (*parádeigmama*). Batuel se u svom zagovaranju koncepcije milosrđa služi starozavjetnim primjerom (*Knjiga izlaska* 32, 30–33),³⁶ kada je Mojsije posredovao pred Bogom da se smiluje Izraelcima nakon što su se klanjali zlatnom teletu:

Od one prilike ma nu se ti spomeni,
i molbe tolike, o suče počteni,
Mojses kad kleče bogu se moleći
i ovu rič reče pukom se boleći:
o bože milostiv, pun svake radosti,
ako ćeš da sam živ, grih puku oprosti;
to li ne ć' prostit' grih od puka voga,
smrsi me na pospih od libarca tvoga. (s. 1106–1113)

16

Faniel prvo iznosi starozavjetni kontraprimjer (*Knjiga izlaska* 32, 25–29)³⁷ u kojemu je opisano kako Mojsije poziva sinove Levijeve (izraelsko svećeništvo) da poubijaju mačem sve one koji su pali u idolopoklonstvo (»I ti sam znat mož' i ovi zbor ostali, / Mojzes kad nož toj mnoštvo povali / i u

³⁴ Aristotel: *Retorika*, sa starohelenskog preveo, studiju i komentare sačinio Marko Višić, Beograd 1987, str. 61. Aristotel tvrdi da su *entimem* i *parádeigma* istovjetni silogizmu – zaključivanju na temelju premisa – i indukciji – zaključivanju na temelju sličnih slučajeva (nav. dj., str. 15), čime zapravo retoriku stavlja u sklop logike.

³⁵ Nav. dj., str. 18. bilješka 25.

³⁶ »Sutradan reče Mojsije narodu: 'Težak ste grijeh počinili. Ipak ću se Jahvi popeti. Možda za vaš grijeh oprostjenje pribavim.' Mojsije se vrati Jahvi pa reče: 'Jao! Narod onaj težak je grijeh počinio napravivši sebi boga od zlata. Ipak im taj grijeh oprosti... Ako nećeš, onda i mene izbriši iz svoje knjige koju si napisao.'« *Jeruzalemska Biblija*, uredili Adalbert Rebić, Jerko Fućak i Bonaventura Duda, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1994, str. 102

³⁷ »Kad je Mojsije vidio kako je narod postao razuzdan – ta Aron ih je pustio da padnu u idolopoklonstvo među neprijateljima – stade na taborskim vratima i povika: 'Tko je za Jahvu, k meni!' Svi se sinovi Levijevi okupe oko njega. On im reče: 'Ovako govori Jahve, Bog Izraela: Neka svatko pripaše mač o bedro i pođe taborom do vrata pa neka ubije tko svoga brata, tko svoga prijatelja, tko svoga susjeda. Sinovi Levijevi izvršišu Mojsijev nalog, i toga tada padne naroda oko tri tisuće ljudi. 'Danas ste se posvetili Jahvi za službu', reče Mojsije, 'tko uz cijenu svoga sina, tko uz cijenu svoga brata, tako da vam danas daje blagoslov.'« Nav. dj., str. 102.

krv postavi i krv zamete / rad božje ljubavi i božje osvete« [s. 1173–1176]), a zatim iznosi drugi primjer, iz suvremenosti, o obespravljenim udovicama.³⁸ U Fanuelovu se govoru može naslutiti i utjecaj Ciceronove retorike. Naime, Ciceron u svom djelu *O govorniku* (*De oratore* II, 42, 178–53, 216) ističe da je jedno od sredstava kojima se pridobiva naklonost publike i humor, o kojem Cezar – jedan od sugovornika³⁹ – drži dulje predavanje: objašnava prirodu smješnog, izvore i vrste humora, prikladnost pojedinih šala za određene situacije, pri čemu važno mjesto u humoru zasnovanom na izrazu pripada ironiji.⁴⁰ Upravo se na ironiji temelje sljedeće Fanuelove riječi upućene publici:

Nu puče što čuh sad od parca ovoga,
velmi sam tomu rad i vesel od toga,
toliku da milos na sudu sad ima
da duše na svitlos iz pakla izima (s. 1145–1148).

Da je u govorima Batuela i Fanuela uistinu riječ o sudskoj retorici, govori i njihova apelativnost. Ilustrativni su primjeri počeci obaju govora. Batuel, koji zagovara milosrđe, svoj govor započinje sljedećim riječima:

O suče pravedan, komu je dana vlas
od puka ovih dan i s pravdom slavna čas
i razum i nauk, kako se pristoji,
da sudiš ovi puk, prid tobom ki stoji (s. 1061–1064).

Fanuel, koji zagovara pravdu, započinje ovako:

Izabrani suče, slišaj što govoru,
i ostali puče, ki ste od' na zboru.
Najprije ću boga zvat' iz glasa na svu moć
da bude milos dat', da mi je reći moć',
da milos tuj steku prid tobom da sade
ja pravo sve reku u razlog od pravde (s. 1135–1140).

³⁸ Aristotel navodi dvije vrste primjera: prvi se sastoji u navođenju učinjenih djela, a drugi u onima koji govornik sam iznalazi (primjerice basna, parabola i sl.). *Retorika*, str. 155.

³⁹ Gaj Julije Cezar, jedan od sugovornika Ciceronova dijaloga, proslavio se kao odvjetnik 103. godine prije Krista u slučaju Scevolina neprijatelja Tita Albucija. Marko Tulije Ciceron, *O govorniku*, str. 20.

⁴⁰ Marko Tulije Ciceron, *O govorniku*, str. 198–199.

Klasično-aristoteljska dramska načela u Vetranovićevoj *Suzani* već su istaknuta: jedinstvena dramska radnja i dramsko vrijeme omeđeno »jednim ophodom sunca«. ⁴¹ Dakako, treba napomenuti, što je već sugerirano, da moguća inscenacija Vetranovićeve teksta, ako je *Suzana* ikada izvođena, nije zahtijevala sustav odvojene simultane pozornice na dva scenska mjesta (*loca*) – kao što bi zahtijevala, primjerice, Vetranovićeve mitološka drama *Orfeo*⁴² – jer se Suzana, Ilijakin i Izak nalaza u oba scenska prostora: u Suzaninu perivoju i »polju prid dvorom«. Nadalje, osim trojedinstva radnje, mjesta i vremena, aristoteljsko-horacijevskih propisa o scenskoj slici i retoriziranih dionica, pripadnost Vetranovićeve *Suzane* humanističkoj religijskoj drami sugerira i sama tema, jer među omiljene sižeje takve drame pripada upravo biblijska tema o kreposnoj Suzani i pravednom Danijelu, primjerice *Susanna* (1536) Joannesa Placentiusa i *Sixta Bircka* (1537). *Susanna* se nalazila i u vrlo popularnoj zbirci *Terentius Christianus* (1592, 1599, 1602) haarlemskog rektora Corneliusa Schonaeusa.⁴³ Poznate su dramatizacije biblijskog teksta

⁴¹ Fabularnu cjelovitost (početak, sredina i završetak kao tri bitna strukturna elementa) ističu sve renesansne poetike. Aristotel u osmom poglavlju *Poetike* ističe: »Treba, dakle, kao što se i u drugim mimetičkim umijećima jedno oponašanje odnosi na jedan predmet, da i fabula – jer je oponašanje radnje – bude oponašanje radnje koja je jedinstvena a također i potpuna. Štoviše, događaji koji čine fabulu treba da budu tako sastavljeni da se, ako se jedan od njih premetne ili oduzme, promijeni i poremeti cjelina. Jer dio, koji nema očiglednog učinka bilo da jest ili da ga nema, i nije dio cjeline.« (Aristotel: *O pjesničkom umijeću*, preveo i priredio Zdeslav Dukat, Školska knjiga, Zagreb 2005, str. 20) Aristotelovo načelo da »tragedija nastoji da ostane u granicama jednog obilaska sunca ili da samo malo odstupi od toga« (nav. dj., str. 14), u renesansnoj je traktatistici za tragediju i komediju prvi istaknuo Giambattista Giraldi Cinthio u *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie* (1543). Budući da nije bilo jasno misli li se na dvanaest ili dvadeset i četiri sata, postojala su i različita tumačenja. Primjerice, Francesco Roborteli je smatrao da je riječ o dvanaest sati jer se tragedija zasniva na jednoj kontinuiranoj radnji, a ljudi tijekom noći obično spavaju. Nasuprot, Bernardo Segni je smatrao da je riječ o dvadeset i četiri sata jer se preljubi, ubojstva i sl. događaju uglavnom noću. Kako god, iz spomenutog dvojedinstva – radnje i vremena – renesansne poetike su izvele i treće: jedinstvo mjesta. To je prvi formulirao Lodovico Castelvetro u svojoj *Poetici*: »La mutatione tragica non può tirara con esso seco se non una giornata e un luogo.« Jedinstvo mjesta i vremena u tragediji i komediji prema njemu prethode fabularnom jedinstvu. Štoviše, jedinstvo radnje, ističe Castelvetro, za tragediju i komediju nije esencijalno. Joel Elias Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, str. 90–99.

⁴² Takvu reduciranu medijevalnu simultanost prizorišta (s natpisom imena *dramatis personae*) teatrologija je rekonstruirala na temelju scenografskih ikonografija, od kojih su najpoznatije one koje su otkisnute u izdanju Terencija tiskanom u Lyonu 1493. i nazvala »kupalnišne kabine« (*Badezellenbübne*).

⁴³ Marvin T. Herrick: *Tragicomedy. Its Origins and Development in Italy, France and England*, University of Illinois Press, Urbana 1955, str. 16–62. Herrick smatra da je razlog

o pohotnim starcima, Suzani i mladom Danijelu na njemačkom, talijanskom i engleskom jeziku. Sam Sixt Birck je svoj latinski tekst napisao prema već ranije napisanom tekstu (1531/1532) na njemačkom jeziku, koji je vjerojatno bio namijenjen javnom izvođenju, dakle ne samo studentima, i to s ciljem obnavljanja klasične dramske forme na narodnom jeziku.⁴⁴ U istoj formi napisao je svoju *Susannu* Paul Rebhun 1536. U talijanskoj književnoj kulturi *cinquecenta* također su poznata dva adespotna teksta i već spomenuto djelo naslovljeno *Tragedia nova, intitolata Sosanna, raccolta da Daniello profeta* Tibortija Sacca iz 1524 (ponovno tiskana 1537). Dramatizacija Thomasa Gartera *Comedy of the Most Virtuous and Godly Susanna* nastala je nešto kasnije, 1578.⁴⁵ Doduše, treba spomenuti i neke razlike između spomenutih dramatizacija i *Suzane čiste*. Drame Sixta Bircka, Paula Rebhuna i Tibortija Sacca segmentirane su na činove, njih pet, i scene. Birck i Rebhun uvode i kor, koji na završetku svakog čina Birckove drame pjeva pjesme nadahnute psalmima, odnosno na kraju drugog čina pjesmu ispjevanu na temelju mudrih izreka (psalam 30, Izreke 8, psalam 118, psalam 82 i psalam 1). Nadalje, biblijski je predložak spomenutih dramatizacija amplificiran tako da se osim biblijskih likova na sceni pojavljuju Suzanini roditelji i djeca, sluškinje i drugi.⁴⁶

Konačno, u prilog tezi da Vetranovićeva *Suzana čista* pripada korpusu humanističke religijske drame, ili barem da su odrazi takve drame značajno prisutni i u Vetranovićevoj dramatizaciji starozavjetne priče o Suzani, Danijelu i pohotnim starcima, ide još nešto – prolog naslovljen »pridgovor spjevaoca više Susane«. Da su prolozi važna mjesta književnoteorijskih i

popularnost upravo Terencija, a ne toliko Plauta ili Aristofana, u šesnaestostoljetnoj književnoj kulturi dvostruk: prvo, Plaut i Aristofan su često znali biti vulgarni i, drugo, popularnost Donatovih komentara Terencijevih komedija. (*Comic Theory in the Sixteenth Century*, University of Illinois, Urbana 1964, str. 4)

⁴⁴ Paul Casey: *The Susanna Theme in German Literature: Variations of the Biblical Drama*, Bonn 1976, str. 44.

⁴⁵ Marvin Herrick napominje da je dramatizacija Thomasa Gartera *Comedy of the Most Virtuous and Godly Susanna* (1578) bliža srednjovjekovnim dramskim moralitetima, iako ima klasičnih elemenata, za razliku od Saccova djela koje dramaturgijom umnogome nadilazi *rappresentazione sacra*. *Susanna and the Elders in Sixteenth-Century Drama*, u: *Studies in Honor of T. W. Baldwin*, ed. Don Cameron Allen, University of Illinois Press, Urbana 1958, str. 125–135.

⁴⁶ Vetranović je također uveo popriličan broj lica, i to lica koja su karakterno čvršći likovi. Lica su to čija imena, napominje Novak, s pravom mogu biti otisnuta na prvoj stranici kao *dramatis personae*. (Slobodan Prosperov Novak: *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*, str. 84)

teatroloških raščlanjivanja, u književnoj je historiografiji odavno poznato (u prolozima Bircove i Saccove drame gledateljima se napominje da neće gledati Plauta, odnosno Terencija), stoga je potrebno napomenuti da unatoč tome što uvelike nalikuje apelativno intoniranim prolozima prikazanja, prolog *Suzane* sadrži i jednu znakovitu metaforu:

Od kojih (staraca – op. K. Š.) je zlo nastalo
svaka himba i nepravda,
po svem svijetu biće sada
za spomenu i *zrcalo* (istaknuo – K. Š.) (s. 21–24)

Naime, da je komedija zrcalo običaja (*speculum consuetudinis*), oponašanje života (*imitatio vitae*), odnosno slika istine (*imago verita*), bila je jedna od uobičajenih definicija u šesnaestostoljetnim poetičkim traktatima i komentarima Terencijevih komedija, poznata još od Donata, koji je takvu definiciju komedije pripisao Ciceronu.⁴⁷ Sam pak Terencije kaže:

*Inspicere tamquam in speculum in vitas omnium
Jubeo atque ex aliis sumere exemplum sibi.* (*Adelphoe*, s. 415–416)

20

[Kao u zrcalo valja u život gledati ljudi
sviju, primjer odatle za sebe vaditi znati.]⁴⁸

Posebice su koncept komedije kao zrcala pozitivnih i negativnih karakteristika isticali protestantski zagovaratelji kršćanskog humanizma Philip Melancthon (1497–1560) i magdeburški učitelj Joachim Greff (1510–1552),⁴⁹

⁴⁷ Marvin. T. Herrick: *Comic Theory in the Sixteenth Century*, str. 222 i Joel E. Spingarin, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, str. 104.

⁴⁸ Ernst Robert Curtius: *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, s njemačkog preveo S. Markuš, Naprijed, Zagreb 1998, bilješka 62 na str. 347. Curtius nadalje navodi primjere latinskog srednjovjekovlja: Notker Balbulus izražava mišljenje da bi se Grgurovo djelo *Regula pastoralis* ispravnije moglo nazvati *speculum*, jer će se svaki svećenik u njemu naći oslikan. U 12. i 13. stoljeću riječ *speculum* vrlo je česta kao naslov knjiga. Svoj spis *Speculum stultorum* popratio je Nigellus Wireker uvodnom primjedbom: »qui ideo sic appellatus est, ut insipientes aliena inspecta stultitia tamquam speculum eam habeant, quo inspecto propriam corrigant...« [koja (knjiga) je zbog toga tako nazvana, kako bi oni koji luduju, dobivši uvid u tuđu ludost, imali nju, poput ogledala, pred očima te bi, gledajući u nju, ispravljali vlastitu...] Zrcalo tu služi popravljanju, kasnije pouci, kao što je slučaj s najvećom srednjovjekovnom enciklopedijom koju je sastavio Vincenz de Beauvais: *Speculum naturale, historiale, doctrinale*.

⁴⁹ James A. Parente: *Religious Drama and the Humanist Tradition*, str. 27. Uz spomenuto, pripadnost Vetranovićeve *Suzane* tradiciji humanističke religijske drame možda sugerira i latinski distih – valjda ne slučajan – na početku apografa *Suzane* Ivana Salatića mlađeg, koji se nalazi u Znanstvenoj knjižnici u Dubrovniku (sign. 38): »In laudem D. Mauri Vetrani /

a odraz tog koncepta nalazi se u Shakespearea, Cervantesa i drugih renesansnih pjesnika.

IV.

Da se Vetranovićeva *Suzana čista* razlikuje od prikazanja, književna je historiografija odavno naslućivala – iako postoje i drugačija mišljenja⁵⁰ – samo što nije uočila i opisala njezinu dramaturgijsko-scensku inovativnost, pa onda nije ni prepoznala odraze humanističke dramske tradicije. Takvi su odrazi uočljivi, da sumiram, u klasično-aristoteljskom dramskom načelu (jedinstvena dramska radnja i dramsko vrijeme omeđeno »jednim ophodom sunca«), zatim u aristoteljsko-horacijevskom propisu o scenskoj slici (dramsko je mjesto uvijek u eksterijeru) te deklamacijskim i retoriziranim dionicama. Nije nevažna ni tematska uklopljenosti *Suzane čiste* u šesnaestostoljetnu europsku dramsku tradiciju tzv. kršćanskog humanizma, pa i upotreba znakovite poetičke metafore zrcala u prologu. Sve to ukazuje da se Vetranović značajno oslonio na humanističku religijsku dramu, koja se strukturalno i stilski temeljila na renesansnom konceptu antičkog teatra, a tematski uglavnom na biblijsko-apokrifnim motivima.

Vetranovićeva drammatizacija starozavjetne priče o Suzani, pohotnim starcima i mladiću Danijelu zauzima stoga značajno mjesto u pokušajima pronalaženja humanističkih tragova, utjecaja i nasljeđa u hrvatskoj vernakularnoj dramskoj književnoj tradiciji, tragova koji su nakon Vetranovića prisutni u scenskoj slici nekih djela Marina Držića (analiza scenskih slika *Pripovijesi kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena* i *Džube Kerpete* ukazala je ne samo na ugledanje nego i na primjenu oblika humanističke pozornice kao i svih inscenatorskih rješenja koje ona propisuje),⁵¹ zatim u dubrovačkim šesnaestostoljetnim tragedijama i kasnije u isusovačkom kazalištu, primjerice u Kašićevoj *Svetoj Venefridi*. I kad je već spomenuta Kašićeva isusovačka »duhovna tragedija«, zanimljivo je primijeti-

De Drammate Susanne«. (Stjepan Kastropil, *Rukopisi Naučne biblioteke u Dubrovniku*, knj. I, JAZU, Zagreb 1954, str. 347. Taj se epigram nalazi i u Akademijinom rukopisu II a 94)

⁵⁰ Adriana Car Mihec smatra da se *Suzanu čistu* može generički odrediti kao crkveno prikazanje »u koje je, zahvaljujući promjeni poetike razdoblja u kojem ono nastaje, tema pravедnosti mogla biti uključena«. (*Dnevnik triju žanrova*, str. 39, bilješka 75) Svoju tezu autorica je eksplicirala na str. 100–102.

⁵¹ Nikola Batušić: *Trajnost tradicije*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1995, str. 25.

ti da u Akademijinom rukopisu II a 94, za koji se pretpostavlja da je najstariji apograf *Suzane*, ispod naslova piše: »Colleg(ii) Ragus(ini) S(ocietatis) J(esu) 1759«, što sugerira da su Vetranovićevu *Suzanu* tradirali isusovci, redovnici koji su osnivali kolegijška kazališta kao dio svog edukacijskog programa, u što se, čini se, uklapala i Vetranovićeva *Suzana čista*.⁵²

S u m m a r y

REFLECTIONS OF HUMANISTIC DRAMA TRADITION OF MAVRO VETRANOVIĆ'S *SUZANA ČISTA*

22

In the literary-historical study, Mavro Vetranović' *Suzana čista* has been viewed as *sacra rappresentazione*, and only sometimes as related to Biblical drama. In this article it is argued that Vetranović has been strongly influenced by the humanistic religious drama which in its structure and style is based on the Renaissance concept of the antique theatre, while in its theme on biblical-apocrypha motifs. The influence of the humanistic religious drama in *Suzana čista* can be seen in the following: the classical Aristotelian drama principle (the unity of action and time that is confined to the single revolution of the sun and Aristotelian-Horatius rule of the scene (the drama place is always in exterior), and in the declamatory and rhetoric parts as well as in the thematic embodiment of *Suzana čista* in the European drama tradition of the XVI century (so called Christian humanism).

⁵² U Dubrovniku se, koliko je poznato, u prvom desetljeću 17. stoljeća izvodila isusovačka tragedija Bernardina Stefonija *Crispus*, koju je preveo Miho Gradić. Đuro Körbler, *Latinske pjesme Junija Plamotića*, Grada za povijest književnosti hrvatske, 7, Zagreb 1912, str. 367–392.