Eros u Vetranovićevoj Istoriji od Dijane

Šimić, Krešimir

Source / Izvornik: **Anafora : Časopis za znanost o književnosti, 2014, I., 37 - 57**

Journal article, Published version
Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Rights / Prava: In copyright

Download date / Datum preuzimanja: **2022-01-23**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Krešimir ŠIMIĆ
Filozofski fakultet Sveučilišta
Josipa Jurja Strossmayera
u Osijeku
L. Jägera 9, 31 000 Osijek
ksimic@ffos.hr

UDK 821.163.42.09 Vetranović-Čavčić, M.-2
Izvorni znanstveni rad
Primljeno: 1. srpnja 2013.
Prihvaćeno: 15. rujna 2013.

EROS U VETRANOVIĆEVOJ *ISTORIJI OD DIJANE*

Sažetak

Nakon otkrića peraštanskog i milanskoga rukopisa, odnosno cjelovita teksta Vetranovićeve *Istorije od Dijane*, o tom se dramskom djelu nije mnogo pisalo. U članku se ukazuje na jednu scenu s kraja djela. Riječ je o Merkurijevoj intervenciji nakon koje Dijana oslobađa Kupida. U intervenciji glasnika bogova nailazimo na prokreativno tumačenje *erosa*, što je stanoviti specifikum u odnosu na druge hrvatske, a moguće i šire, šesnaestostoljetne pastorale.

Ključne riječi: Vetranović, Istorija od Dijane, eros, mitološko-pastoralna tematika, poetika renesanse

Uvod

Osim pet dramskih djela religiozne tematike (*Prikazanje od poroda Jezusova*, *Prikazanje od uskrsnutja Isukrstova*, *Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa*, *Posvetilište Abramovo* i *Suzana čista*), književna je historiografija Mavru Vetranoviću atribuirala još tri dramska djela mitološko-pastoralne tematike: *Orfeo*, *Istorija od Dijane* (sve do početka osamdesetih godina dvadesetog stoljeća bio je poznat samo ulomak naslovljen *Prikazanje složeno po neznanu pisaocu u komu govore vila, satiri i Dijana*) i *Lovac i vila*.[1] Iako je

[1] U rukopisu Arhiva Male braće br. 122, u kojem se nalazi *Prikazanje složeno po neznanu pisaocu u komu govore vila, satiri i Dijana*, nalazi se i *Drugo prikazanje također složeno po neznanu pisaocu. Govoru Lovac i vila*. Da ne opterećujem tekst, za „*drugo prikazanje*" koristim se u književnoj historiografiji poznatim naslovom *Lovac i vila*, koji je uveo Luka Pavlović. Inače, malobraćanski rukopis vjerojatno je prijepis Đura Ferića iz druge polovice 18. stoljeća. Na početku sveska donosi se sadržaj, u kojem se ta dva prizora imenuje ovako: *Prikaſanje parvo neſnana Pjesnika* i *Prikaſanje drugo istoga*. Zahvaljujem Ivanu Lupiću za korisne informacije u vezi s malobraćanskim rukopisom, ali i za smjerodavne napomene koje su utjecale na koncepciju članka.

na *Prikazanje složeno po neznanu pisaocu u komu govore vila, satiri i Dijana* i „pastirsko prikazanje" *Lovac i vila* početkom sedamdesetih godina devetnaestog stoljeća upozorio Armin Pavić (1871: 56–57), prvo je tiskana mitološka drama *Orfeo*. Nakon što ju je pronašao u rukopisu Kraljevske knjižnice u Beču, atribuirao Vetranoviću i, budući da u rukopisu nema naslova, nazvao *Orfeo*, za tisak ju je priredio Petar Kolendić.[2] On je također – jer je Pavić samo naznačio da bi *Prikazanje složeno po neznanu pisaocu u komu govore vila, satiri i Dijana* i *Lovac i vila* moglo biti Vetranovićevo – ustvrdio da su ta dva dramska djela nesumnjivo Vetranovićeva. Uz to je istaknuo da pripadaju ranoj fazi njegova stvaralaštva, možda u prva desetljeća 16. stoljeća, te ih je doveo u komparativnu vezu s ferarskim dramskim krugom toga doba (Kolendić 1964: 84–93). Kolendićevo uvjerenje u atribuciju dodatno je učvrstio Antun Đamić kada je, priređujući spomenute tekstove za tisak, opisao malobraćanski rukopis u kojem se nalaze. Naime, u tom rukopisu iznad prvog teksta (*Prikazanje složeno po neznanu pisaocu u komu govore vila, satiri i Dijana*) Luka Pavlović dodao je bilješku „Koja sliedu skladanja, do svarhe Libra, sva su Maura Vetrani-Cjavcicja kaludjera".[3] Ta bilješka odnosi se, dakle, na dva dramska teksta te na satiru *Orlača riđanka*, koja dolazi iza dramskih tekstova i kojom rukopis završava. Đamić je kasnije u Dubrovačkom arhivu pod sign. 9/2 ostavštine Luke Pavlovića pronašao rukopis *Razlike Pjesni Maura Vetrani Čavčića Dubrovčanina Opata Benediktinskoga. Zvezak II-ı* u kojem se nakon Vetranovićevih pjesama nalaze *Prikazanje složeno po neznanu pisaocu u komu govore vila, satiri i Dijana* i *Lovac i vila*. Međutim, ostalo je nerazjašnjeno s kojeg je predloška Pavlović prepisao dramske tekstove – jer, iako je nedvojbeno da je poznavao malobraćanski rukopis, između malobraćanskih tekstova i tekstova iz Pavlovićeve ostavštine postoje razlike, tvrdi Đamić, za koje nije uspio ustanoviti kako su nastale ako Pavlović nije imao kakav drugi predložak (Djamić 1968: 191–193).

Kasnije je u rukopisu Nadžupskog arhiva u Perastu, prepisanog rukom pomorca i književnika Nikole Burovića, i u milanskom rukopisu istoga prepisivača pronađen znatno opširniji, odnosno cjelovit tekst – naslovljen *Istorija od Dijane* – u kojem se kao sastavnica nalazi otprije poznati pastoralni prizor (*Prikazanje složeno po neznanu pisaocu u komu govore vila, satiri i Dijana*). Milanski rukopis ima čak 1059 stihova više od verzije koju je prema malobraćanskom rukopisu objavio Đamić. Nešto je kraći peraštanski rukopis, koji ima 1252 stiha, dakle 570 stihova više od Đamićeva izdanja. Prema milanskom rukopisu tekst je za tisak priredio Josip Vončina (1982: 133–187). On je ponajprije jezičnom analizom i nekim grafijskim karakteri-

[2] Usp. Kolendić (1908: 81–99). Osim u navedenoj publikaciji, Vetranovićeva je drama ponovno tiskana u: Rafolt (2002: 253–260).

[3] Usp. Brlek (1952: 116–118). Osim tri Vetranovićeva djela, u rukopisu br. 122 nalaze se još djela D. Zlatarića, F. Lukarevića Burine, S. Bendeviševića i A. Sasina.

stikama potvrdio u kroatističkoj historiografiji već naznačena mišljenja: da je autor tih djela Mavro Vetranović te da ona pripadaju ranoj fazi njegovoj književnog stvaralaštva, a to znači, uz eklogu Džora Držića *Radmio i Ljubmir* (316 stihova) i pirnu dramu iz *Ranjinina zbornika* (262 stih), u same početke hrvatske drame nereligiozne tematike.[4]

I.

Od Vetranovićevih djela mitološko-pastoralne tematike najviše pozornosti izazvala je drama *Orfeo*, i to zbog, činilo se, neobične obradbe klasično-mitološke teme: u Vetranovićevoj drami okreće se Euridika, a ne Orfej.[5] *Istorija od Dijane* nije privukla znatniju pozornost književne znanosti čak ni nakon otkrića peraštanskog i milanskog rukopisa. Dramaturško-interpretativne analize tada poznatog ulomka (*Prikazanje složeno po neznanu pisaocu u komu govore vila, satiri i Dijana*) prvi je poduzeo Kolendić. Nakon što je opisao sadržaj i istaknuo da su pastiri prikazani u nepomućenom prijateljstvu s vilama, što neće biti slučaj u kasnijim djelima pastoralne tematike, primjerice Nikole Nalješkovića i Marina Držića, Kolendić se upitao: „Ko bi samo znao kakova se alegorija krije u ovom komadu" i odmah ponudio odgovor: „Najverojatnije je još da je komad, po ugledu na savremenu praksu u Italiji, napisan za neku intimnu vlasteosku gozbu, kad je u toj kući neka mlada plemićka slomljena srca odlučila odreći se sveta i otići u kaluđerice – slučaj u ono davno vreme, tako reći, na dnevnom redu. "[6]

[4] Usp. Vončina (1982: 101–115). Iako je sumnjao u Vetranovićevo autorstvo, Milorad Medini istaknuo je da *Prikazanje složeno po neznanu pisaocu u komu govore vila, satiri i Dijana* i *Lovac i vila* predstavljaju prvi stupanj u razvitku svjetovne drame u hrvatskoj književnoj kulturi. Usp. Medini (1902: 308–309). Istog je mišljenja bio i Pavle Popović. Usp. Popović (1931: 142). Drugačijeg je mišljenja bio Milan Rešetar: on je smatrao da *Orfeo, Prikazanje složeno po neznanu pisaocu u komu govore vila, satiri i Dijana* i *Lovac i vila* – kao i satire i maskerate – pripadaju Vetranovićevu kasnom stvaralaštvu, jer je njima Vetranović nastojao odgovoriti na znatniju pojavu svjetovne književnosti. Usp. Rešetar (1930: LXXXII–LXXXIII). Da satire i maskerate, pa i ep *Pelegrin*, pripadaju početcima Vetranovićeva stvaralaštva, mislio je Ivan A. Kaznačić. Usp. Kaznačić (1872: I–II).

[5] Da je okretanje Euridike svojevrsni topos, pokazao sam u radu *Kamo se okrenuo Vetranovićev Orfeo?* Usp. Šimić (2009: 279–297).

[6] Usp. Kolendić (1964: 90). U prikazu *Lovac i vila* Kolendić je naslutio političku alegoriju, „jer su one uprav najčešće u Italiji". Kolendić (1964: 93). Alegoričnost prikaza *Lovac i vila* naglašava i Nikica Kolumbić: „Vetranovićev je tekst u suštini alegorijski, vila na mjestima svoje uze naziva 'ljuvenim uzama', a sam lovac se u nju zaljubljuje i moli je da pođe s njim u njegov 'dvor', ali se vila ne može odvojiti od svoga mitološkog svijeta, od svoje 'vilinje družbe'. I ostali prizori – vođenje po gradu te darivanje knezu imaju alegorijsko značenje, ali sve je to skupa jedno scensko zbivanje privlačno kao osnova i dovoljno da bi se na tom temelju mogla izgraditi nova scenska tvorevina." Kolumbić (1976: 244).

Slobodan Prosperov Novak smatra da je spomenuta alegoreza – odlazak djevojke u samostan ili borba požude (Kupida) i kreposti (Dijane) – površno tumačenje mitološke zasnovanosti *Istorije od Dijane*, jer „to što se ovdje dramatiziraju događaji vezani uz Dijanu, drevnu boginju plodnosti, lova i mjeseca, nije u tkivo drame uvedeno tek kao prazno mitološko sjećanje"(Novak 1982: 95). Prema Novaku, mitološka je tradicija samo okoliš oko kojega se treba realizirati ključni model početaka hrvatske drame, a to je arhetip zarobljenosti i ropstva.[7] Najdublji sloj drame, dakle, ne bi bio u njezinoj mitologičnosti, već u pokušaju da se sublimira višeznačnost teme zarobljenosti i da se tako preuzme raspoloživa književna tradicija (Novak 1982: 96). Bez obzira što Vetranovićevu robinju – vilu – ne zarobljavaju gusari, već Kupido, *Istorija od Dijane* uklapa se u poetiku dramskih robinja, napominje Novak, jer se scena otvara tužaljkom „čija intonacija, repertoar razloga i retorika ne odudaraju uopće od iste tužaljke gospoje iz sna zaljubljenikovog kod Džore Držića ili pak svih kasnijih tužaljki…" (Novak 1977: 30). Osim toga, „kada vila završi tužaljku, Vetranović, čiji teatar može već podnijeti fizičku pojavu vile na sceni, shvaća dramatičnost motiva, dramatičnost koju je naslutio već Džore Držić. On, Vetranović, dakle, uviđa dramatičnost i osjeća da je prizoru potreban klimaks u razrješenju koje mora doći, a tako je bilo i u prikazanju svih starih pučkih moreški, iz oslobođenja zarobljene djevojke".[8] Dakle, prema Novakovoj analizi tzv. preddržićevskog teatra u dubrovačkoj književnoj kulturi, *Istorija od Dijane* i *Lovac i vila* uklapaju se u ciklus dramskih robinja – iako izlaze iz okvira pučke moreške i *Čudnog sna* Džore Držića.

Budući da se nakon Novakova članka o *Dijani* nije pisalo, izuzev usputno, to nadasve zanimljivo i za književnu historiografiju važno dramsko djelo ostalo je „zarobljeno" zaboravom. A važnost i zanimljivost *Istorije od Dijane* ne krije se samo u njezinoj mogućoj anticipatorskoj ulozi u hrvatskom ranonovovjekovnom pastoralnom pjesništvu već i u stanovitoj koncepciji *erosa* koja je za pastoralu neuobičajena.

---

[7] Specifikum naše moreškanske tradicije, prema Novaku, upravo je motiv zarobljenosti. Taj otklon u odnosu na druge tradicije i književne kulture nije prepoznatljiv samo u pučkim moreškama nego je vidljiv i u krugu crkvenih prikazanja, primjerice u *Muci sv. Margarite*. Već se tu vidi zametak robinjine teme, ističe Novak, prepoznatljiv u retorici Margaritine tužaljke. Zatim spominjanje gusara, metaforika zamke, zazivanje Boga, priziv spasa, želja da se sačuva „divstvo", sve poznato kao motivsko-stilski repertoar u Držićevu *Čudnom snu*, Vetranovićevim, Nalješkovićevim, Lucićevim, pa čak i u najvećoj hrvatskoj robinji, Držićevoj *Hekubi*, smatra Novak. Usp. Novak (1982: 96).

[8] Usp. Novak (1977: 31). I u prikazu *Lovac i vila* robinja je vila, no ovaj put vilu je zarobio lovac, koji ju je odveo na prodaju u Dubrovnik na Placu. I ovaj put vila nariče intonacijom i retorikom poznatom već iz Držićeva *Čudnog sna*. Samo, razrješenje dramske situacije – oslobađanje vile – u ovom prikazu ne dolazi nakon natjecateljske ekloge satira, kao u *Dijani*, nego je osloboditelj sam lovac.

II.

Iako je u ranonovovjekovnoj književnoj kulturi pastorala bila popularna, renesansne poetike, koje su uglavnom bile normativne i preskriptivne, o njoj ne govore mnogo, tek katkad, i to usputno, najčešće kada se postavlja pitanje koja je to vrsta drame koja se nalazi između komedije i tragedije. Ilustrativni su primjeri traktati Leona Battista Albertija (*De re aedificatoria*),[9] Pellegrina Priscianija (*Spectacula*)[10] i Angela Poliziana, koji je poetiku pastorale – on ju, kao i Alberti i Prisciani, naziva satirska drama (*dramma satiresco*) – sažeo u nekoliko točaka: pastorala je dramska vrsta između tragedije i komedije, uz satire ima mitološke likove (*figure mitologiche*), ambijent je šumovit, prožeta je lakrimoznim scenama (*scene lacrimevoli*), ali završava u veselju.[11] Ne čudi stoga da je upravo pastorala najsnažnije odudarala od renesansnog načela imitacije: oponašanja kanoniziranih modela. One pak renesansne pastorale koje književna historiografija najčešće određuje kao „kanonske" – riječ je o *Aminti* (1581) Torquata Tassa i *Il pastor fido* (1590) Giambattiste Guarinija – nastale su tek potkraj 16. stoljeća.

Da se terminom pastorala u kroatističkom studiju katkad označava „pastoralni ugođaj", a katkad se koristi kao generička odrednica, pokazuje monografija Rafe Bogišića *Hrvatska pastorala* (1989). U njoj se, naime, analiziraju i Vetranovićeva prikazanja *Posvetilište Abramovo*, *Prikazanje od poroda Jezusova* i *Kako bratja prodaše Josipa*, zatim *Planine* Petra Zoranića i lirika Saba Bobaljevića i Dinka Ranjine. Očito, pojam pastorala ima više ulogu termina indikatora nego kakva čvršćeg generičkog koncepta.[12] Ipak, u književnoj historiografiji uglavnom prevladava mišljenje da korpus hrvatske

[9] „E poichè la poesia drammatica si divideva in tre generi: tragico, che rappresentava le sventure dei tiranni: comico, che narrava le preoccupazioni e gli affanni dei padri di famiglia: satiresco, che cantava le bellezze della campagna e gli amori dei pastori (…)" Alberti (1966: 737–738).

[10] „Et essendo mò che nel theatro se exerciteno tre facte de poeti: tragici, li quali recitano le miserie de tiranni: comici, che rappresentano li pensieri, affanni e travaglie de patri de famiglia; satirici, li quali cantano et rappresentano la dolcezza et piacere de le campangne e ville, li amori et innamoramenti de pastori (…)" Ferrari (1982: 431).

[11] Usp. Poliziano (1978: 42–44). Pretpostavlja se da je Poliziano svoje mišljenje zasnovao na Horacijevu opisu satirske drame u *Ars poetica* (220–250).

[12] Neke novije književne studije pastoralu su nastojale odrediti na temelju tzv. reprezentativne priče (*representative anecdote*). Tako je za neke autore temeljna odrednica pastorale, njezin *representative anecdote*, žudnja za nevinošću i srećom, ideja koja se nalazi u toposu zlatnog doba (*aurea aetas*), za neke je to bijeg od urbanog u potrazi za idealnim krajolicima i dokonim mjestom (*otium*), za neke pak antinomični odnos umjetnosti i prirode itd. Usp. Alpers (1996: IX). Northrop Frye pastoralu smatra glavnim nositeljem komičkog modusa fikcionalne književnosti koji odgovara elegičnom, a najbolje se može opisati riječju „idiličan". Usp. Frye (2000: 56).

šesnaestostoljetne pastorale čine sljedeća djela: *Istorija od Dijane*, prve četiri Nalješkovićeve *Komedije*, *Tirena*, *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepog Adona u komediju stavljena* i *Grižula* Marina Držića, *Flora* i *Filide* Antuna Sasina te tri prepjeva: *Ljubmir* Dominka Zlatarića i *Raklica* Saba Gučetića Bendeviševića, prepjevi Tassova *Aminte* – Gučetićev doduše dosta slobodan – i *Vjerni pastir* Frana Lukarevića Burine, prepjev Guarinijeva *Il pastor fido*. Ali već i površna analiza pokazuje da u takvoj, naoko homogenoj, skupini postoji stanovita diferencijacija: neka su djela bliska rustičnim komedijama (*commedia rusticale*) – spoju klasične ekloge i srednjovjekovne farse – u nekima (*Flora* Antuna Sasina i Nalješkovićeva *Komedija II*) dolazi do minimaliziranja rustikalne komponente, *Grižula*, u kojoj je većina teksta u prozi, napola je komedija,[13] a u Držićevoj obradi klasičnomitološke priče o ljubavi božice Venere i lijepog lovca Adona mitološka priča zauzima nešto manje od pola djela, dok je nešto više od polovice djela posvećeno razgovoru vlaha.[14] U *Dijani* pak nema uplitanja rustičnih likova i sve se odvija u arkadijskom krajoliku, svijetu fantazije, što Vetranovićevo djelo udaljava od poetike rustičnih i majskih komedija, u kojima se na sceni pojavljuju pastiri i nimfe (s mitološkim likovima ili bez njih), ali i seljak smiješno zaljubljen u vilu.

III.

Istorija od Dijane, iznenađujuće, započinje bez prologa, gotovo *in medias res*: Dijana moli da jedna od vila ode pronaći lug s kladencom „da bismo ručice i lica umile" (s. 5). Je li takav početak autorska intencija, prepisivački nemar ili nešto treće, teško je reći. Nakon što je Kupido zarobio vilu koja je tražila lug s kladencom, ova se jada u maniri plačljivih elegija (s. 179–422). Nadalje je djelo strukturirano dvama teokritovsko-vergilijanskim ekloškim slojevima (prvo, vila biva oslobođena nakon dogovora i razgovora pastira i, drugo, vile se dogovaraju kako da kazne zarobljenog Kupida) i jednim moreškanskim slojem (ples jedanaest pastira i vila).[15] Osim motiva koji

[13] Usp. Pavličić (2009: 567). Leo Košuta primijetio je da su vile u *Grižuli*, slično kao i u pastirskim eklogama Andree Calma, ružne i ne pobuđuju želju, nego su izvor straha (Miona na početku III. čina kaže: „Koja je ovo ružna?"). Usp. Košuta (2008: 256).

[14] Da je *Venere i Adon* prije farsa negoli pastorala, isticali su Košuta (2008; 247), Švelec (1967: 99–109) i Čale (1979: 89).

[15] U plesnoj igri vila i satira nalazi se i jedan ulomak u kojem se nalaze i važne teatrološke informacije koje se odnose na publiku i izvedbu:

> I ti, glunče, lijepo sviri,
> Poj mi druže, ne pristani,
> U tri skoka i četiri
> Da skočimo po poljani,

dolazi iz tradicije plesnih igara s mačevima vezanih uz oslobađanje zarobljene djevojke – što je bilo uobičajeno za tzv. majske komedije (*commedia di maggio*) – u *Dijani* se nalazi i motiv zarobljavanja i kažnjavanja Kupida, koji je u renesansnoj književnosti i slikarstvu poznat pod nazivom „Amor stavljen na muke".[16] U hrvatskoj ranonovovjekovnoj književnoj kulturi taj će se motiv, iako nije utvrđeno od kuda je došao, poslije Vetranovića pojaviti u *Grižuli*. Samo, u Držićevu djelu zarobljen je Plakir, Kupidov sin, kojega su vile isprva napale jabukama, a kad su ga uhitile, kaznile su ga „mrčenjem" lica i zatvaranjem u tamnicu. Iako je riječ o vilinskom poigravanju i zbijanju šala na račun Kupidovih ljubavnih strjelica, mogući odjek kažnjavanja boga ljubavi nalazi se i u *Flori* Antuna Sasina: u jednom naputku u drugom činu govori se o tome da vile Kupida vode kao dijete („Ovdje satir upazi vilu, gdje Kupida za ruku vodi").

U *Istoriji od Dijane* nalazi se i nekoliko glazbenih odlomaka: kraći pjevani i već spomenuti plesni intermedij, izveden kao dijalog vila i pastira

---

Da se vidi tko će bolje
Poplesati ovo polje;
Da vlasteli i vladike
Dubrovnika slavna grada
Pogledaju naše dike
Igraju li lijepo sada,
Neka sude tko će bolje
Poplesati ovo polje. (s. 1070–1081)

Gotovo identični stihovi nalaze se i u Vetranovićevoj maskerati *Pastiri*, što je zanimljivo jer daje naslutiti nešto složeniju izvedbu nego što to zahtijevaju monološki strukturirane maskerate:

A sad glumci, vas molimo,
spravte dipli da se sviri,
igrajući da skočimo
u tri skoke i četiri;
da se naše srce smiri,
kad se vidi tko će bolje,
tančac vode mi pastiri,
poplesati ovoj polje. (s. 149–156)

[16] Usp. Košuta (2008: 253). Košuta napominje da taj motiv dolazi iz kratkog spjeva Ausoniusa Magnusa *Cupido cruci adfixus*, gdje Kupida muči grupa nesretnih ljubavnica, okupljenih u proslavi misterija (Kupidu su prvo zavezale ruke i noge, zatim ga objesile na drvo te ga nakon kažnjavanja pustile). Nadalje je taj motiv poslužio Petrarki 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 vodi okovanog Amora. Usp. Košuta (2008: 254–255). Motiv kažnjavanja Kupida bio je česta tema i u antičkoj umjetnosti. Usp. Panofsky (1975: 223).

(s. 1040–1135), što ga omeđuju didaskalije („Staviše se satiri s vilami u igru, vile poju ovu pjesmu", „Svršiše igru…") te dvije glazbom obogaćene situacije („Prista ninfa tugujući. Izidoše satiri, izdaleče sjedoše i počeše akordavati instrumente i sviriti" i „Zatrublje satir u lug, Dijana začu rog i govori"). Indikativno je, napominje Ennio Stipčević, da spomenuti pjevani interludij vila i satira prati promjena metrike: dvanaesterac je zamijenjen osmercem (Stipčević 2006: 360). Plesne scene u pastorali nisu nikakva posebnost. U sijenskim pastoralama seljaci su u borbi za vilu izvodili ples s mačevima, a sudeći prema didaskalijama, seljaci i satiri na samom završetku Držićeve *Tirene* također izvode ples na „bojni način od moreške". Plesom vila i pastira završavaju i Nalješkovićeva *Komedija I* i *II*. Plesne igre spominju se i u didaskalijama *III*. i *IV. Komedije*.

Budući da je središnja tema pastoralnog pjesništva *eros*, posebno se važnom čini jedna scena s kraja Vetranovićeva djela: kad je Dijana odlučila Kupidu zadati „smrt priku", iznenada se pojavljuje Merkurijo i donosi poruku da boga ljubavi treba osloboditi. Prema didaskaliji („Dijana pogleda k nebu") koja se nalazi neposredno prije scene u kojoj pred Dijanu dolazi glasnik bogova, može se zaključiti da je scena s Merkurijem zamišljena kao *deus ex machina*. Da ta scena ima važno, a možda i ključno mjesto, sugerira ne samo izvedbena zahtjevnost – za takvu scenu u antičkom se kazalištu upotrebljavao stroj obješen o kolotur – nego još više to što pojava Merkurija zapravo i nije bila nužna. Vetranović, naime, nije trebao razriješiti nekakva proturječja niti je trebao „u tili čas" dati odgovor na neriješena pitanja. Na važnost baš tog mjesta Vetranovićeve *Dijane* upućuje još nešto: prepisivač N. Burović na posljednjoj je stranici peraštanskog rukopisa opcrtao upravo ime glasnika bogova – Merkurija.[17] Iako je spomenuta scena dramaturgijski zanimljiva, jer je zahtijevala – ako je *Dijana* ikada bila izvođena – nešto složeniju scensku aparaturu, pozornost zaslužuje sama Merkurijeva poruka:

> Kraljice svijeh vila, evo ti sad ozgor
> Slavan dar pošilja s nebesa višni zbor
> Za milost i ljubav da budeš u slavi,

[17] Merkurijo nije rijetka pojava u ranonovovjekovnoj pastoralnoj drami: glasnik bogova izgovara prolog u Polizianovu *Orfeu*. Zanimljivo, odmah nakon Merkurijeva prologa u Polizianovoj drami pojavljuju se „upadači", *pastore schiavone*, koji na iskvarenom talijanskom izgovaraju sljedeći dvostih: „State tenta, bragata! Bono argurio, / ché di cievol in terra vien Marcurio" (15–16). Da je Antun Gleđević autor drame o Merkuriju (*Mercurius seu amoris certamen*), piše Serafin Črijević. Usp. Črijević (1975: 108). Takva je drama kasnijoj književnoj historiografiji nepoznata. S. P. Novak pretpostavlja da Črijević nije govorio napamet, već je vidio ili čuo da postoji neka drama o Merkuriju. Da je možda riječ o *Istoriji od Dijane*, Novak naslućuje po tome što je na posljednjoj stranici peraštanskog rukopisa Burović Merkurijevo ime posebno opcrtao, pa bi se, kad se površno pogleda, moglo pomisliti da je riječ o naslovu neke drame. Usp. Novak (1982: 100).

Vjenačac gizdavi nosit ga na glavi,
Podobna zač jesi, prislavna gospođe,
Da se njim uresi gizdanje to tvoje;
Zato ga pronosi za ljubav i milost
I od Boga odluka, koja da se ispuni,
Da njime ma ruka gospođe okruni.
Svi bogi to takoj jošte su hotjeli
Da ovi sužanj tvoj, u robstvu ki cvili,
Sada se slobodi, gospođe od gospođ,
Da odsada provodi slobodan život svoj,
Er gori višni Bog i ćuti i čuje
Nebeski svaki stvor gdi želno klikuje;
Svak tuži, svak cvili prid božjom dobrotom
Da se ne razdijeli ovi rob životom;
Er ako smrt prika život mu prikrati,
Narav će čovjeka neplodna ostati
Ter će zemlja rijet, ako se umori:
„Što zaman ovi svijet višnji Bog satvori,
Čemu su planine i polja i gore,
Čemu su doline i rijeke i more,
Čemu su lugovi i lijepe dubrave,
Čemu su zidovi i zgrade gizdave,
Čemu je vas ures i slave sve ine
Od zemlje i od nebes kad ljubav pogine?"
Nije li višnji raj, gospoje od vila,
I ovi vas svijet saj stvoren za čovjeka?
Meu stvari ostali stvoren bi za čovjeka
Da slavi i fali sveđ Boga po vas vik.
Tijem ako pogine čovječki naraštaj,
Ostale živine čemu su na svijet saj?
I vas svijet ostali čemu će biti sad,
Veliki i mali? Reci mi Boga rad!
Er da bi to bilo, da bude sad umrijet,
Vječno će crnilo uzeće na se svijet
I sve će plakati na tebe i tvoj sud
I u jadu ostati ćuteći tolik trud.
Gospođe gizdava, zato se za ljubav
U ruke pridava čovječka sva narav
I svaka stvar živa što leži i hodi
Aliti što pliva po moru i vodi.
Kraljice jedina i djevo izbrana,
Oda svijeh živina pokle si sahrana,
Svijem bogom ugodi, ispuni su volju,
Kupida slobodi i pus' ga na volju! (s. 1418–1465)

Oslobađanje zarobljenog Kupida, spomenuto je, nije Vetranovićev specifikum. Međutim, s obzirom na sadržaj Merkurijeva govora može se naslutiti da je u nagovoru na oslobađanje boga ljubavi riječ o prokreativnom tumačenju *erosa*, što je pastoralnom pjesništvu strano.

IV.

Koliko god se djela koja čine korpus hrvatske renesansne pastorale razlikovala na aktantskoj, kompozicijskoj i tematskoj razini, zajednička im je – izuzev Vetranovića – značajna prisutnost neoplatoničkih filozofema,[18] napo-

[18] Budući da je uz Platonove ideje asimilirao i različite mistično-ezoterijske i astrološke tradicije, a katkad i aristoteličke utjecaje, renesansni je neoplatonizam heterogen. Ali i u tako složenom misaonom amalgamu povjesničari filozofije izdvojili su neke dominantne ideje. Jedna je od središnjih tema ranonovovjekovnog neoplatonizma, usko povezana s idejom ljepote, ljubav. Prema Marsiliu Ficinu predmet ljubavi jest ljepota, odnosno ljubav je težnja za ljepotom (*desiderium pulchritudinis*). Kao sjaj božanskog dobra (*splendor divinae bonitatis*), ljepota postoji u duhu, duši, prirodi i materiji. Božanska se ljepota rasprostire u svim bićima i vraća se sebi kao u krugu. Na taj način ljepota kao težnja dobru preobražava i ljudski život, usmjeravajući ga motrenju božanske ljepote (*visio divinae pulchritudinis*). Ficino stoga smatra da je ljubav kozmološka, oblikovna, utemeljujuća i obdržavajuća sila svijeta (*copula mundi*), u kojoj dolazi do jedinstva čovjeka i univerzuma. Usp. Schiffler (1996: 141). Ficinovo djelo *Commentarium in convivium Platonis de amore* (1469) potaknulo je mnoge neoplatoničke rasprave o ljubavi. Najpoznatiji su Ficinovi sljedbenici Pietro Bembo (*Gli Asolani*, 1505) i Baldassare Castiglione (*Il Cortegiano*, 1528). Neoplatoničku teoriju ljubavi kao religiozne kontemplacije ljepote i uspona čovjekove duše do Boga u posljednjoj, četvrtoj knjizi Castiglionove rasprave o dobrom vladaru objašnjava Pietro Bembo, jedan od sugovornika. U trećoj knjizi Bembovih *Asolani* teoriju platonske ljubavi izlaže Pustinjak. Leon Hebrejski je *Dialoghi d'amore* – koji vode Philo i Sophia – napisao istodobno kad i Bembo *Asolani*. Međutim, on je u svojim dijalozima bio katkad, pozivajući se na Aristotela i Sveto pismo, kritičan prema neoplatoničkoj koncepciji ljubavi. Neoplatoničke koncepcije prevladavaju i u drugim traktatima činkvečenta: *Il Raverta* Giuseppeja Batussija, *Ragionamento d'amore* Francesca Sansovina, *Dialogo della infinita di amore* Tullije Aragonske, *Specchio d'amore* Bartolomea Gottifredija. Usp. Zonta (1912: 353). O renesansnim platoničkim raspravama o ljubavi instruktivan članak napisao je Johan Charles Nelson. Usp. Nelson (1973: 508–515). Da je neoplatonička motivika prisutna u Vetranovićevu *Orfeu*, pokazala je Dolores Grmača. Nakon što je ustvrdila da je ključni intertekst za Vetranovićevu mitološku dramu Boetijeva *De Consolatione Philosophiae* (u njoj je, kao i u Vetranovića, izostavljena scena s Aristejem, Orfejeva pederastrija i njegovo nesretno stradanje od ženskih ruku), dakako posredovana nekim od brojnih komentara, istaknula je da je u komentaru Euridikina nemara („nesreća ńe huda zašto ju nam vrati,/er jaki sve luda nazada se obrati,/ter stavi u zabit i ludo pogrdi/naš zakon stanovit, koji kraļ potvrdi", s. 361–364), riječ o platoničkoj „doktrini *anamnēsis*". Prema tom učenju duša se k znanju uspinje pamćenjem, a zaboravom o istini vlastite prirode gubi istinsko blaženstvo (*vera beatitudo*). Usp. Grmača (2012: 23–43).

se kada je riječ o *erosu*. Jedan je od najčešćih *omnia vincit amor* (ljubav sve pobjeđuje), preuzet iz Vergilijevih *Bukolika* (X, 69). Nalazimo ga, primjerice, u *Komediji II* Nikole Nalješkovića: „Ljubavi, koja vladaš/vas saj svijet i nebesa" (s. 81–82, KD, str. 358).[19] Isti motiv Nalješković varira u *Komediji I* (s. 593) i *Komediji IV* (s. 118–119). Nadalje, u *Tireni*: „Oto ima takuj moć ognjena ljubav taj/da vrh može doć i mudru na svit saj./Sad dobro mogu rit da ljubav taj može/nebo užeć i vas svit, kad njega primože" (s. 187–190, DMD, str. 228) i u *Filide*, kada pastir Dragić govori: „Ako ljubav vas svijet vlada,/i nebesa gdi gospodi,/i ljuven vlas prohodi/od istoka do zapada" (s. 475–479, SPH XVI, str. 122). Odraz fičinovske ideje o ljubavi kao utemeljujućoj i obdržavajućoj sili svijeta (*copula mundi*) nalazi se u prvoj sceni prvog čina pastoralne drame *Vjerni pastir* kada Ljubdrag govori sinu Dubravku: „Nut' gleda', sve što sviet l'jepše ima u sebi,/od svega, mogu riet', da ljubav uzrok bi" (s. 157–158, SPH X, str. 10).[20]

Manje je poznato da je na renesansnu pastoralu uvelike utjecalo i neoplatoničko razmatranje „ljubavne bolesti" u širem kontekstu rasprava o melankoliji – pri čemu za alegorijska iščitavanja nije nevažno da je u europskoj ranonovovjekovnoj književnoj kulturi melankolično osjećanje koincidiralo s koncepcijom genija koji je *homo melancholicus*, što je bilo jedno od središnjih učenja neoplatoničkog firentinskog kruga.[21] Osim toga, neoplatoničkog su podrijetla motivi smrti ljubavnika i ekstatičnog poljupca. Odbacujući Ficinovu fenomenologiju ljubavi shvaćenu kao otuđenje od subjekta koji očajnički želi u ljubljenoj osobi locirati svoju „subjektivnost", smrću od ljubavi (*mors osculi*) bavio se Pico della Mirandola. Za njega je smrt od ljubavi dijalektički trenutak mističnog *erosa*, odnosno tjelesno uništenje praćeno intelektualnom ekstazom. Kada duša napusti tijelo, biva pozvana u novi oblik

[19] U članku se koristim sljedećim kraticama: DMD = *Djela Marina Držića*, priredio Frano Čale, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1979, KD = Nikola Nalješković, *Književna djela*, kritičko izdanje priredio i popratne tekstove napisao Amir Kapetanović, Matica hrvatska, Zagreb, 2005, SPH X = *Djela Frana Lukarevića Burine*, Stari pisci hrvatski, X, priredio S. Žepić, JAZU, Zagreb, 1878, SPH XVI = *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića*, Stari pisci hrvatski, XVI, priredio P. Budmani, JAZU, 1888, SPH XXI = *Djela Dominka Zlatarića*, Stari pisci hrvatski, XXI, priredio P. Budmani, JAZU, Zagreb, 1899 i PSGB = Rafo Bogišić, *Pastorala Savka Gučetića Bendeviševića*, Croatica, 11–12, IX, Zagreb, 1978.

[20] Poznato je da pastorala s amoroznom lirikom dijeli niz stilema, figura i neoplatoničkih topoa, koji su interferirali između ta dva pjesnička diskurza. Motiv ljubavi kao obdržavajuće sila svijeta pristan je stoga i u amoroznoj lirici, primjerice u prvoj pjesmi kanconijera Džora Držića: „GLIUBAV ka nebesa i vas svit vlada" (s. 5).

[21] Srednjovjekovni i renesansni medicinski autori smatrali su da je melankolična ljubav stanje razbuktale radosti koja nakon neostvarene želje brzo prelazi u duboku depresiju i tugu. Kao instruktivan opis melankolične ljubavi Noel L. Brann izdvaja djelo Ugolina della Case *Amore dispetto per costanza*. Usp. Brann (2001: 25).

postojanja. Pico zaključuje da je ljubavnik simbol duše, ljubljena inteligencije, a poljubac (*morte di bacio*) posljednji i najsavršeniji simbol ekstatične ljubavi. Takvo se učenje iznova pojavljuje i u B. Castiglionea, L. Hebrejskog i, kasnije, u Giordana Bruna (*Degli heroici furori*). (Culianu 2007: 116–118) Reminiscencije na neo-platoničko tumačenje smrti od ljubavi i ekstatičnog poljupca prisutne su u *Komediji I*, *Tireni*, *Ljubmiru*, *Raklici*.[22] U riječima Lovorka iz pastoralne drame *Vjerni pastir* takvo je učenje eksplicitno izraženo:

> Riet ću, Radmile,
> Na usta onda me i na nje, jaoh, mile
> vas moj duh i život bješe se stanio,
> da drugo, mogu reć', niesam ja tad bio
> neg' celov sam jedan,
> koji mi učini iziti sebe van
> u strahu n'jekomu,
> er snage ne čujah u bitju prem momu. (s. 1086–1093, SPH X, str. 37)[23]

Slične se reminiscencije mogu naslutiti i u Zlatarićevu i Bendeviševićevu prepjevu Tassova *Aminte*: kada Dubravka poljubi Milu, koju je ubola pčela, odnosno kada Raklica poljubi Tratorku, koju je ubola osa.[24] Kontra-

[22] O platoničkom i neoplatoničkom podrijetlu smrti ljubavnika (Platon, M. Ficino, P. Bembo, L. Hebrejski i E. Roterdamski) te o istom motivu u Nalješkovićevoj *Komediji I* i Držićevoj *Tireni* pisao je Jörge Schulte. Usp. Schulte (2007: 51–63).

[23] Zanimljivo je usporediti navedene stihove i sljedeći pasus iz četvrte knjige Castiglioneova *Dvoranina*, gdje Pietro Bembo ovako razmišlja o poljupcu: „(…) gospa, da bi ugodila svojem dobrom ljubovniku, osim što mu dopušta mile osmijehe, prijateljske i povjerljive razgovore, duhovitost, šaljenje, dodir ruke, može razumno i bez sramote doći i do poljupca, što u sjetilnoj ljubavi, prema pravilima gospodina Veličanstvenog, nije dopušteno. Naime, budući da je poljubac spajanje i duše i tijela, postoji opasnost da sjetilni ljubovnik bude skloniji onome što pripada tijelu, nego onome što pripada duši, ali razumni ljubovnik znade, premda su usta dio tijela, da ipak kroz njih izlaze riječi koje su tumači duše, i onaj unutrašnji dah koji se također naziva dušom, pa se zato raduje kad svoja usta poljupcem spoji s ustima ljubljene gospe, ne zato da bi u sebi pokrenuo neku nečasnu žudnju, nego zato što ćuti da to spajanje otvara pristup dušama, koje se, privučene uzajamnom žudnjom, jedna s drugom stapaju, i jedna se s tijelom druge toliko zajedno pomiješa, da svako od njih dobije dvije duše, pa, tako pomiješana, samo jedna od njih dvije kanda upravlja tijelima. Zato se poljubac može smatrati prije duševnim nego tjelesnim spajanjem, jer toliko snažno djeluje na dušu da je gotovo odvaja od tijela. Stoga svi čisti ljubovnici žude za poljupcem kao za duševnim spajanjem, a stoga božanski zaljubljeni Platon veli da mu, dok ljubi, duša dolazi na usnice da iziđe iz tijela.” Catiglione (1986: 241–242).

[24]
> Toj praveć, prinese na lice ranjeno
> usne od medenih i lijepih nje usti,

stiranje nebeske (*amor celestis*) i putene ljubavi (*amor carnalis*), odnosno niskog i visokog Erosa, također je neoplatoničkog podrijetla. Motiv dviju vrsta ljubavi (zemaljske i nebeske) i njihovo kontrastiranje nalazi se u *Tireni*. Rustikalnu koncepciju izlaže vlah Radat u trećem prizoru trećeg čina (s. 985–1028).

Neoplatonički je impostirana i epistemološka motivika vezana uz teorije o fantazmičkom erosu.[25] O njima je pisao Marsilio Ficino, a na tom je učenju Giordano Bruno u svom manje poznatom djelu *De vinculis in genere* razvio učenje o erotskoj magiji koja se temelji na proizvodnji fantazmi kao sredstvu manipulacije.[26] Odrazi su spomenutih učenja u hrvatskom renesansnom pastoralnom pjesništvu brojni. U *Veneri i Adonu* nakon Venerine tužaljke Kojak pita: „Brate, Vukodlače, ali spiš ali bdiš? ” Vukodlak mu odgovara: „Ah, ne spim, Kojače! Ale i mi ne vidiš? / Niti ga mogu spat ni što sad bijedan / vidismo mogu znat ali 'e bilj ali san” (s. 232–235, DMD, str. 332–333). U sličnoj se situaciji našao i Lovorko: „O bože, gd'je sam ja? / Što vidim sad ovdi? je li ovo svies moja? / Jesam li u sebi? / Ali grem po zemlji, ali sam na nebi?” (s. 2240–2243, SPH X, str. 72). O tome da zaljubljenost dovodi do poremećaja vizualne percepcije ironijski govori seljak Radat u *Tireni*:

---

ter slatkim romonom pošapta ne vim što.
O čuda velika! Oni čas oćuti
da boles dosadna sve prođe i minu.
Ali toj s kriposti od onijeh bi riječi,
ili, što prije mnim, s kriposti usti
ke mogu ozdravit što godijer dotegnu. (s. 485–492, SPH XLIV, str. 87)

Maknu se ureda, prianu s ljubavi,
svoje usti od meda na ranu postavi.
Njekada šaptaše kreposne tej riječi,
njekada sisaše da joj zled izliječi. (s. 403–407, PSGB, str. 203)

[25] O varljivosti vizualne percepcije Castiglione piše: „Dogodi se često i to da nas vid, kao i drugi naši osjeti, prevari pa procijeni da je lijepo ono lice koje zapravo lijepo nije, a kako se u očima i u čitavu izrazu nekih žena kadšto opaža stanovita putenost prožeta nečasnim mamljenjem, mnogima se takvo ponašanje sviđa, jer im obećava da će lako postići što žude, pa ga nazivaju ljepotom, ali to je zapravo varljiva bestidnost nedostojna takva časna i sveta naziva.“ Catiglione (1986: 239)

[26] Usp. Culianu (2007: 163–188). U medicinskoj se literaturi isticalo da ženske fantazme mogu posve obuzeti ljubavnika, izazivajući ozbiljne poremećaje, pa čak i demonološke utjecaje. Sindrom patološke zaljubljenosti (*amor hereos*, odnosno *heroycus*) opisao je Avicena u *Liber canonis*, koja je u ranom srednjem vijeku bila medicinski priručnik. Najcjelovitija etiologija takve bolesti nalazi se u poglavlju *De amore qui hereos dicitur* u *Lilium medicinale* Bernarda Gordonskog, gdje je opisana kao melankolična tjeskoba, pri čemu zaljubljenici često ne mogu razlikovati istinu od prividа. Usp. Culianu (2007: 54–55).

Njeka je vražja bies u ljudi udrila,
ter im je prem svu svies i pamet odnila.
Kad trbuh pun čuju, pjani i obiesni
plaču i tuguju kroz njeke ljubezni;
na ljubav tuže se i lasni uzdišu,
bez truda muče se, bez nemoći usišu;
i kako magare sito na Đurđev dan
prdeći ne mare ni za čas ni za stan,
obiesni neg idu ku pustoš slideći
po ljuteh i hridu, gorska je vil mneći.
Uzme im bies oči, vrag im se čini lip;
taj dobro svjedoči pameti ki je slip. (s. 623–634, DMD, str. 246)

Iskrivljena se percepcija dovodi u vezu s demonskim djelovanjem u *Flori*: „Laža je san djavlja, lje meni bil kaza, / jak da mi objavlja dan moga poraza" (s. 477–478, SPH XVI, str. 136) i u *Tireni*, kada Stojna govori Miljenku:

Moj sinko, kon vode usprizri se Vlahom
da tance vil vode pod starim orahom;
ma to je nakazan, moj sinko, sve djavlja
u napas noć i dan umrle ka stavlja.
Zla napas kagodi tebi se 'e prizrila
danaska pri vodi, – vil toj mi t' ni bila! –
Ka ti je, sinko moj, pametcu zamela
i u zli nepokoj srdačce, jaoh, spela. (s. 711–718, DMD, str. 249)

S renesansnim neoplatoničkim koncepcijama *erosa* korespondiraju antierotski intonirani traktati. Pietro Hedo (alias Pietro Cavretto) u trećoj je knjizi *De amoris generibus* (1492) istaknuo da su svi oblici ljubavi, osim *caritas* i *agape*, iluzorni i destruktivni. Battista Fregoso je u djelu *Anteros* (1496), služeći se teološkim i medicinskim argumentima, osudio *eros* kao nešto što je opasno za razum jer potiče bolesne imaginacije. Gotovo sve antierotske rasprave mizogino su intonirane (žene su prikazane kao harpije, sirene te opasne zapreke samokontroli i razumu). (usp. Campbell 2006: 69–71)

V.

Iako u govoru Merkurija nema ni antierotske invektive ni neoplatoničkih toposa, nije riječ o golom naturalizmu kakav nalazimo u Nalješkovićevoj *Komediji I* kada starica zaljubljenog pastira savjetuje prozirnom dvosmi-

slenošću (s. 400–442)[27] niti je riječ o apologiji senzualne ljubavi kakvu nalazimo u Zlatarićevu *Ljubmiru* (s. 599–638), gdje je uz motiv zlatnog doba povezana ideja o slobodnom i konvencijama nesputanom *erosu*, što je koncepcija prisutna već u kasnosrednjovjekovnom *Romanu o ruži*. Nesputanu slobodu senzualne ljubavi zagovara i vilenik Miljas u petom činu *Raklice* – u kojem se Bendevišević sasvim udaljio od Tassova *Aminte* – kada u jednoj „ekloškoj" situaciji razgovara o ljubavi s remetom (s. 1903–2024). U Vetranovićevoj *Istoriji od Dijane* riječ je o prokreativnoj koncepciji *erosa*, što je za pastoralno pjesništvo, koliko mi je poznato, specifikum.[28] Učenje o prokreativnoj svrhovitosti *erosa* oblikovala je skolastička teologija, naročito kada je razvijala učenje o naravnom zakonu (*lex naturalis*).[29] Takvo učenje nalazi se u sedamnaestom pjevanju *Čistilišta* (s. 91–102), gdje 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. Urođena ljubav nikad ne griješi (*sanza errore*) sama po sebi u izboru cilja, dok su s obzirom na duhovnu ljubav moguća tri zla. Prvo, da se odabere loš cilj (*per malo obietto*), a to su oholost (*superbia*), zavist (*invidia*) ili srdžba (*ira*). Drugo, da se odabere istinito dobro, ali s premalo jačine. Tada se radi o du-

[27] Čini se da je tu riječ o kasnosrednjovjekovnim i renesansnim medicinskim učenjima o slučajevima kada je eros poprimao patološke oblike. Kao jedan od načina izlječenja, liječnik Bernard Gordogonski (oko 1258–l318), profesor iz Montepelliera, preporuča i prepuštanje zadovoljstvima, a spominje čak i metodu „grozne starice". Usp. Culianu (2007: 56).

[28] Doduše, prokreativna uloga senzualne ljubavi spominje se u *Raklici*. Ali nju ne zagovara, već samo spominje vilenik Miljas u namjeri da obrani nesputanu slobodu senzualne ljubavi od remetinih žestokih osuda.

> Vilenik: „Da tko svijet ponavlja neg želje ljuvene?"
> Remeta: „U taj broj ne stavlja ni muža ni žene!"
> Vilenik: „Al nije podložna taj vrsta ljubavi?"
> Remeta: „Ljubav je razložna koja ih sastavi.
> Tom se svijet uzmnaža i ljudstvo rasplodi
> gdje milos jes draža veći se broj rodi." (s. 1965–1970, PSGB, str. 231)

Nije nemoguće da je u citiranom mjestu iz *Raklice* riječ upravo o aluziji na Vetranovića, u književnoj historiografiji poznatog kao remeta, i svojevrsnoj reakciji na njegovu koncepciju *erosa*.

[29] Teologiju naravnog zakona uobličio je Toma Akvinski u svojoj *Summi* (*Summa Theologica* , I–II, q 94). U devedeset četvrtom pitanju raspravlja se što je naravni zakon, što su pravila naravnog zakona, jesu li sva krjeposna djelovanja određena naravnim zakonom, je li naravni zakon jedinstven, je li promjenjiv i može li on nestati iz ljudskog srca. O *erosu* je riječ kada se raspravlja sadrži li naravni zakon jedno ili više pravila. Usp. Aquinas (1920: 1009). Da je svrha senzualne ljubavi prokreacija, isticao je Toma Akvinski u *Summa contra gentiles* (III, 136).

hovnoj lijenosti (*accidia*). Treće, da se odabere neistinito dobro s odviše jačine: lakomost (*avarizia*), proždrljivost (*gola*) ili bludnost (*lussuria*). Međutim, kada čovjek ljubi Boga (*nel primo ben diretto*), ne griješi u umjerenim ovozemaljskim strastima:

„Né creator né creatura mai",
cominciň el, figliuol, fu sanza amore,
o naturale o d'animo; e tu 'l sai.

Lo naturale è sempre sanza errore,
ma l'altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore.
Mentre ch'elli è nel primo ben diretto,
e ne' secondi sé stesso misura,
esser non puň cagion di mal diletto;

ma quando al mal si torce, o con più cura
o con men che non dee corre nel bene,
contra 'l fattore adovra sua fattura. (91–102)

[Bez ljubavi ni jednog nije dana,
il' prirodne il' duhovne, moj sine,
tvorac ni stvor; to stvar je tebi znana.

Prirodna nikad ne rađa zle čine;
druga zna u grijeh zbog zla cilja pasti,
zbog odveć, il' zbog premalo žestine.

Kad k prvom dobru sve upravi strasti
a drugima se umjereno sladi,
ne može biti uzrok grešne slasti;

al' skrene l' na zlo, il' za dobrim s gladi
većom i manjom srće neg bi smjela,
onda stvorenje protiv tvorca radi.
[Prepjevao Mihovil Kombol.]

Odrazi takvog shvaćanja ljubavi naziru se u sljedećim stihovima iz Vetranovićeve *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, sliedeći 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 poznava,
zemaljske živine koga su narava.
Armilin najliše tuj žalos iskusi,
ki željno uzdiše, kada se izgnusi.
A človjek vajmeh sam ne viem kom naravi,
kada ga takne plam tjelesne ljubavi
smami se i biesni, da trudna svies svoja
ni javi ni u snu ne prija pokoja,
ter neće da sliedi ni vrieme ni rok svoj,
kada ga povriedi ljuveni nepokoj. (s. 253–272)

O skolastičkom tumačenju prokreacije, samo u kontekstu humanističkih rasprava o postizanju stalnosti pjesničkom slavom i tjelesnom prokreacijom, pisao je i Erazmo Roterdamski u poslanici jednom mladom plemiću, koju je potom umetnuo u raspravu *De conscribendis epistolis*. Taj je tekst bio sastavni dio većine školskih priručnika te je obično služio kao jedna od tema na temelju koje su učenici sastavljali rasprave za ženidbu i protiv nje:[30]

> […] Što je svetije od braka, koji je stvoritelj svih stvari ustanovio, učvrstio te svetim učinio, a narav sama zasnovala? […] Što je pravičnije ili prikladnije negoli da se potomstvu dade ono što je od predaka primljeno? […] To je zakon naravi, ne zapisan na pločama od mjedi, nego duboko urezan u naš um, i tko god ne poštuje taj zakon, taj nije vrijedan da se zove čovjekom, a još manje da se računa u dostojne članove zajednice. […] Jer ne postoji ništa toliko prirodno – ne samo za čovječanstvo nego za sva živa stvorenja – kao što je nastojanje svakoga od njih da svoju vlastitu vrstu čuva od propasti te da po svom potomstvu cijelu vrstu besmrtnom učini. Ta se stvar, svatko to zna, ne može drugačije postići nego vjenčanjem pa tjelesnim snošajem. […] A zbog čega je sve to rečeno? Ta radi toga da se razumije da po braku sve stvari jesu i dalje se nastavljaju, a da bez njega sve propada i u ništavilo se stvara. […] Starost, hoćemo-nećemo, svima liježe za vrat te je narav tako za nas providjela da u svojoj djeci i rođacima iznova rastemo mladi. […] Smrt je cijelom čovječanstvu dosuđena, ali ovim je načinom narav – po svojoj providnosti – nama domislila izvjesnu besmrtnost jer čini da jedna stvar raste na drugoj, kao što izdanak izbija iz stabla kad se

[30] Usp. Lupić (2010: 36).

> posiječe. I neće umirati onaj koji, kada ga Bog pozove, ostavi za sobom mlado potomstvo. [31]

Da je u *Dijani* riječ o odjeku skolastičke teologije prokreacije – bez obzira radi li se Vetranovićevu izravnom uvidu u skolastičke tekstove ili o posredovanju Danteom, Erazmom ili na neki drugi način – može se naslutiti prema sljedećim stihovima Merkurijeva govora u kojima se ističe upravo ljudska narav: „Er ako smrt prika život mu prikrati, / **Narav** će čovjeka neplodna ostati" (s. 1437–1438) i „Gospođe gizdava, zato se za ljubav / U ruke pridava čovječka sva **narav**" (s. 1458–1459). Takvom koncepcijom *erosa* Vetranović se priklonio onoj struji šesnaestostoljetne književne kulture koja je branila samosvojnu vrijednost ljudske ljubavi. Primjerice, u alegorijskoj poemi *La Cerva Bianca* (1510) Antonija Filerema Fregosa ističe se da je ljubav, i to ne samo božanska već i zemaljska, dobra te da bolesni slučajevi nisu krivnja Amora (Campbell 2006: 72). Mario Equicola nastojao je djelom *Libro de natura de amore* (1525), koristeći sva znanja – klasičnu i narodnu pjesničku tradiciju, medicinske autoritete, filozofske i teološke rasprave – pokazati da sva ljubav i sve zadovoljstvo tendira Božjoj ljubavi. Velik dio knjige posvećen je senzualnoj ljubavi i fizičkom zadovoljstvu, koji prema autoru nisu identični *concupiscentia* ili *libidinosi desiderii* (Campbell 2006: 110).

Zaključak

Vetranovićevo djelo *Istorija od Dijane* ne izdvaja se iz korpusa hrvatske renesansne pastorale toliko svojom poetikom koliko koncepcijom središnje pastoralne teme – *erosa*. Naime, u pastoralnom pjesništvu prevladavaju neoplatoničke koncepcije *erosa*, koje korespondiraju s antierotski intoniranim traktatima. Prema takvim traktatima *eros* je destruktivna sila koja se protivi razumu. S druge strane, postojalo je zagovaranje slobodnog i konvencijama nesputanog *erosa*, uglavnom povezano s toposom zlatnog doba. U govoru Merkurija – scenski zamišljenom kao *deus ex machina* – nazire se tumačenje *erosa* koje nije ni neoplatonički ni slobodnosenzualno intendirano. U Merkurijevu govoru može se naslutiti skolastička teologija prokreacije. Drugim riječima, radi se o teologiji naravnog zakona koji je uobličio Toma Akvinski u svojoj *Summi* (*Summa Theologica* , I–II, q 94). Da je svrha senzualne ljubavi prokreacija, isticao je Toma Akvinski i u *Summa contra gentiles* (III, 136). Je li u *Istoriji od Dijane* riječ o odrazu Vetranovićeva izravnog uvida u skolastičke tekstove ili o posredovanju Danteom, Erazmom ili na neki drugi način, teško je reći. Kakogod, upravo skolastički shvaćen

[31] Navedeno prema: Lupić (2010: 36).

eros specifikum je Vetranovića djela, što za jednog šesnaestostoljetnog benediktinca možda i nije iznenađujuće.

Literatura

Alberti, Leon Battista . 1966. *De re aedificatoria*. Milano: L' architettura.

Alpers, Paul. 1996. *What is Pastoral?* Chichago: University of Chichago.

Aquinas, Thomas. 1920. *Summa Theologica*, Westminster.

Brann, Noel. 2001. *The Debate Over the Origin of Genius During the Italian Renaissance*. London – Boston – Köln: Bril.

Brlek, Mijo. 1952. *Rukopisi Knjižnice Male braće u Dubrovniku*, Zagreb: JAZU.

Campbell, Stephen. 2006. *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*. New Haven: Yale University Press.

Catiglione, Baldassare. 1986. *Dvoranin*. Zagreb; Cekade.

Culianu, Ioan. 2007. *Eros i magija u renesansi*. Zagreb: Fabula Nova.

Čale, Frano. 1979. *Djela Marina Držića*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Črijević, Ilija. 1975. *Bibliotheca Ragusina in qua Ragusini scriptores eorumque gesta et scripta recensentur (Dubrovačka biblioteka u kojoj se prikazuju dubrovački pisci, njihova djela i spisi)*. Zagreb: JAZU.

Djamić, Antun. 1968. Dva pastirska dramska prizora M. Vetranovića. *Građa za povijest književnosti hrvatske* 29, 191–230.

Ferrari, Giuliana. 1982. Il manoscritto „Spectacula“ di Pellegrino Prisciani. U: *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, G. Papagno i A. Quondam, ur. Rim, 431–449.

Frye, Northrop. 2000. *Anatomija kritike*. Zagreb: Golden marketing.

Grmača, Dolores. 2012. Euridikin prijestup u Vetranovićevoj transformaciji orfejskog mita. *Umjetnost riječi* LVI/1–2, 23–42.

Kaznačić, Ivan August. 1872. *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*. Zagreb: JAZU.

Kolendić, Petar. 1908. Vetranovićev 'Orfeo'. *Nastavni vjesnik* 2, 81–99.

Kolendić, Petar. 1964. Vetranovićeve binske scene. U: *Iz starog Dubrovnika*. Miroslav Pantić, ur. Beograd, 84–93.

Kolumbić, Nikica. 1976. Izvori hvarskoj „Robinji” i dramsko-umjetnički dometi njena autora. *Mogućnosti* XXIII/3–4, 244.

Košuta, Leo. 2008. Siena u životu i djelu Marina Držića. U: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508–2008*. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: HAZU.

Medini, Milorad. 1902. *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*. Zagreb: Matica hrvatska.

Lupić, Ivan. 2010. *Shakespeare između izvedbe i knjige*. Nakladni zavod Globus: Zagreb.

Nelson, Johan Charles. 1973. Platonism in the Renaissance. U: *The Dictionary of the History of Ideas*. Philip P. Wiener, ur. New York: Charles Scribner's Sons.

Novak, Slobodan Prosperov. 1977. *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*. Split: Čakavski sabor.

Novak, Slobodan Prosperov. 1982. Otkriće Vetranovićeve 'Istorije od Dijane' u Milanu i Perastu. *Forum XXI*/1–3, 88–100.

Panofsky, Ervin. 1975. *Ikonološke studije*. Beograd: Nolit.

Pavić, Armin. 1871. *Historija dubrovačke drame*. Zagreb: JAZU.

Pavličić, Pavao. 2009. Pastorala. U: *Leksikon Marina Držića*. Slobodan P. Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Mataija, Leo Rafolt, ur. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Poliziano, Angelo. 1978. *Miscellaneorum centuria seconda*. Firenca.

Popović, Pavle. 1931. *Pregled srpske književnosti*. Beograd.

Rafolt, Leo. 2002. Orfeo: dramski fragment Mavra Vetranovića Čavčića. *Hrvatska književna baština* 3, 253–260.

Rešetar, Milan. 1930. *Djela Marina Držića*. Zagreb: JAZU.

Schiffler, Ljerka. 1996. Marsilio Ficino. U: *Filozofija renesanse*. Erna Banić-Pajnić, ur. Zagreb: Školska knjiga.

Schulte, Jorge. 2007. *Ljubav na dubrovačkoj sceni XVI. veka. Neoplatonske teme u pastoralnim komedijama*. U: *Darstellung der Liebe in bosnischer, kroatischer und serbischer Literatur. Von der Renaissance ins 21. Jahrhundert/Prikazi ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti. Od renesanse do danas*. Robert Hodel, ur. Frankfurt am Main, 51–63.

Stipčević, Ennio. 2006. Arhiviranje tišine. Kako je pjevala hrvatska Euridika? *Kolo* XVI/4, 357–380.

Šimić, Krešimir. 2009. Kamo se okrenuo Vetranovićev Orfeo. *Umjetnost riječi* LIII/3–4, 279–297.

Švelec, Franjo. 1967. Venera i Adon – mitološko-rustička igra Marina Držića. *Dubrovnik* 3, str. 99–109.

Vončina, Josip. 1982. Neka pitanja o novopronađenoj Istoriji od Dijane. *Forum*, XXI /1–3, 101–115.

Zonta, Giuseppe, ur. 1912. *Trattati d'amore del cinquecento*. Bari: Gius. Laterza & Figli.

EROS IN VETRANOVIĆ'S *ISTORIJA OD DIJANE*

Summary

Krešimir ŠIMIĆ
Faculty of Humanities and Social Sciences,
Josip Juraj Strossmayer University of Osijek
L. Jägera 9, 31 000 Osijek
ksimic@ffos.hr

After the discovery of the Perast and Milan manuscripts, namely the complete text of Vetranović's *Istorija od Dijane*, not much has been written about this dramatic work. This paper focuses on a scene near the end of the play which describes Mercury's intervention after Diana frees Cupid. The intervention of the messengers of the Gods invites a procreative interpretation of Eros, which is a certain specificity in relation to other Croatian and, to go even further, other pastorals of the sixteenth century.

Keywords: Vetranović, Historija od Dijane, Eros, mythological pastoral themes, poetics of the renaissance