

ZORAN KRAVAR (Filozofski fakultet, Zagreb)

EMBLEMATIKA VETRANOVIĆEVA »PELEGRINA«

I.

Prvo pitanje koje valja postaviti u vezi s glavnim likom Vetranoviće-va spjeva glasilo bi ovako: zašto se lik nazivlje Piligrin i kako ga taj naziv određuje? Tradicija koje je Vetranoviću sugerirala izbor oznake za naslovni lik spjeva vrlo je stara: tema hodočašća i njezina neizravna značenja imaju u književnosti srednjega vijeka dugu povijest.

Zanimljivo je da tekst koji temu načinja — *Peregrinatio Aetheriae ad loca sancta* iz petoga stoljeća — ima formu putopisa i izvješćuje o zbiljskom putovanju redovnice Eterije iz Galije u Palestinu. U kasnijoj srednjovjekovnoj književnosti, međutim, tema više ne sadržava momente povijesne i zemljopisne konkretnosti, a značenje joj postaje alegoričko. Hodočašće, prikazano najčešće u formi putovanja s brojnim i tipičnim komplikacijama, ali i sa sretnim pristizanjem na cilj, označuje u tom kontekstu ljudski životni put, dok je hodočasnik, *peregrinus*, neindividualizirana slika čovjeka uopće, kadšto i fikcija ljudske duše. Jedno od starijih, a zacijelo i utjecajnijih književnih djela u kojima se tema na taj način razvija jest moralitet *Peregrinus*, izvođen još u dvanaestom stoljeću. U narativnoj formi tema se obrađuje u spjevovima Francuza Guillaumea de Deguilevillea (1294—1360) i Engleza Williama Langlanda (1332—1400) i Johna Lydgatea (1370—1451). Jedan je od kasnih, ali još uvijek autentičnih izdanaka te tradicije djelo Johna Bunyana *The Pilgrims Progress* iz 1678. Osim toga, neki su aspekti pelegrinske tematike prisutni i u srednjovjekovnim svetačkim legendama. U liku hodočasnika prikazivali su se, na primjer, sv. Aleksije, sv. Jakov stariji, sv. Julijan, sv. Sebaldus od Nürnberga. Nadalje, temu alegoričkoga putovanja obrađuje na svoj način i Dante u *Božanstvenoj komediji*, a na njezine odjeke nailazimo i u tekstovima kasnoga srednjovjekovlja ili rane renesanse, koji više ne ulaze u krug religiozne književnosti. Očito, tema hodočašća pogodovala je potrebama većega broja narativnih književnih vrsta trinaestoga, četrnaestoga i petnaestoga stoljeća, kako zbog svoje linearnosti, tako i zbog lako primjetljivih alegoričkih implikacija.

Teško je točno ustvrditi koji je od spomenutih književnih tekstova poznavao Vetranović i odakle je preuzeo važne aspekte pelegrinske tematike. Znamo da je čitao Dantea, vjerojatno je imao u rukama i *Tundalovo viđenje* — tekst u kojem se također obrađuje tema alegoričkoga putovanja — a mogle su mu biti poznate i legende o svecima hodočasnici. U svakom se slučaju vidi da je Vetranović bitne značajke hodočasnika kao tradicionalnoga lika srednjovjekovne književnosti dobro prepoznao, pa je neke prihvatio, a neke nije.

Autentična srednjovjekovna *peregrinatio* imaju glavni lik koji se u mnogo čemu razlikuje od likova novijih narativnih rodova i vrsta. Bitne su mu karakteristike ove: impersonalnost, nedostatak aktivnoga utjecaja na radnju i paradigmatična sudbina. Slična su obilježja svojstvena i našem Piligrinu. Najprije, i on je impersonalna figura. Ni u jednom iskazu koji se u tekstu spjeva odnosi na njega nećemo pronaći specificirajuća značenja. Svi su njegovi postupci međusobno slični, a kad se bolje pogleda, vidi se da i nisu funkcija lika, nego funkcija radnje. Piligrinova reagiranja na okolno zbivanje, osobito ona koja se bilježe upravnim govorom, sadržavaju u sebi neobično mnogo kliširanih i ponovljivih elemenata. Kad se sve to sabere, dobiva se minimum jedva dovoljan da se njime pokrije odgovarajuća narativna funkcija. Što se tiče Piligrinova odnosa prema radnji, on je izrazito pasivan. To je dobro uočio već i Medini. »Pelegrin zna samo plakati i tugovati«,¹ veli on, ističući činjenicu Piligrinova nesudjelovanja u pokretanju radnje. Pasivnost glavnoga lika osobito se jasno osjeća na mjestima na kojima ga vidovite vile ili životinje upozoravaju na tijek daljih zbivanja. Pri tom se od njega nikada ne zahtijeva što drugo osim strpljivosti. Konačno, i Piligrinova je sudbina — putovanje *per aspera ad astra* — zamišljena u oslonu na paradigme tradicionalnih obrada teme. Lik Vetranovićeva spjeva, prema tome, s razlogom nosi ime Piligrin.

Posebno je pitanje, premda se i ono tiče načina označivanja naslovnoga lika, zašto je *Pelegrin* ispričovijedan u prvom licu. Najmanje su, reklo bi se, prihvatljivi oni odgovori koji se temelje na pretpostavci o autobiografskoj naravi spjeva. Stanovit su argument protiv njih već i važnija mjesta iz Vetranovićevih vlastitih komentara spjeva u invokacijskim pjesmama, osobito u *Pjesanci mladosti*. Argumentima književnopovijesne naravi dala bi se takva mišljenja još odlučnije pobijati. Stoga će biti točnija pretpostavka da se Vetranović u izboru gramatičkoga lica za naslovni lik spjeva oslanja na tradiciju. Taj nam aspekt njegova oslonu na tradiciju, međutim, kazuje kudikamo manje od onoga upravo analiziranoga. Pripovijedanje u prvom licu nije specifična karakteristika neke jasnije definirane književne vrste u srednjovjekovnoj i renesansnoj književnosti. Svi tekstovi koji su Vetranoviću mogli biti dostupni kao uzor ili poticaj pri pisanju *Pelegrina* služe se prvim licem. To ne vrijedi samo za srednjovjekovna *peregrinatio*. I Sannaza-

¹ »Vetranović's *Pelegrin*«, *Archiv für slavische Philologie*, XVII (1895), str. 542.

rov pastoralni roman,² na koji se Vetranović oslanjao, želeći vjerojatno ostvariti dojam stanovite distanciranosti od srednjovjekovnih uzora, bilježi glavni lik u prvom licu. Prvo lice u *Pelegrinu* nije, prema tome, rezultat izbora. Netko će možda pomisliti da je ono trag Danteova utjecaja, ali se tu zapravo radi o stvari koja je toliko općenita da je i ne treba povezivati s činjenicom što se baš u *Božanstvenoj komediji* pripovijeda u prvom licu.

Upotrebu prvoga lica u Vetranovićevu spjevu valja ipak nekako interpretirati, na nešto ona svakako upućuje. Rekli bismo da je u tom smislu moguće povezati je s impersonalnošću naslovnoga lika. Jedan je od prividnih paradoksa narativnih vrsta u srednjovjekovnoj i renesansnoj književnosti taj što je u njima značenje prvoga lica kudikamo impersonalnije od značenja trećega. Figure zabilježene u formi trećega lica dadu se u najmanju ruku karakterizirati kliširanim prozopografskim opisima, a zbog osobita položaja u narativnom kontekstu potrebno im je ime. Naprotiv, zamjenica u prvom licu čini takve postupke izlišnima. Prvo se lice nikada ne opisuje izvana, a uglavnom mu nije potrebno ni ime. S time, dobrim dijelom, otpadaju mogućnosti individualiziranja figure s pomoću kakvih kompleksnijih karakterizacijskih postupaka. S druge strane, nema razloga vjerovati da bi se u narativnim tekstovima, s kojima je *Pelegrin* srodan, uspostavljala jača veza između prvoga lica figure i pjesnikove osobe. Ono »ja« iz većine narativnih tekstova srednjovjekovne i renesansne književnosti ne posjeduje, dakle, izrazitije individualne crte.³ Stoga ih ne bi smio posjedovati ni Piligrin. Da je Vetranović u svom doista mislio izraziti kakvo individualno iskustvo, iskustvo povezano sa životnim putem koje individualne osobnosti, možda i vlastite, zacijelo ne bi narativnu kategoriju *persona* preuzimao iz tekstova u kojima nisu dane mogućnosti njezina karakteriziranja.

II.

U Vetranovićevu spjevu ipak nije sve kao u srednjovjekovnim obradama teme hodočašća. Pojedine epizode podaju liku Piligrina značajke koje nisu u potpunu skladu s asocijacijama što ih izazivlje njegovo ime. Prvo lagano odstupanje od tradicionalne ideje pelegrinskoga lika bilježimo već u uvodnim stihovima spjeva. U njima je riječ o sadržaju cjeline, a najkonkretnije se govori o karakterističnu Piligrinovu »nepokoju« i o uzrocima njegove »nesreće jadovne«. Uzroci se objašnjaju u ovim stihovima:

Od zviezda svieh takoj budući prisuđen,
da traju život moj rascviljen i utruđen.

(*Pelegrin*, 13—4)

² O Sannazarovu utjecaju na Vetranovića usp. Medini, nav. dj., str. 535.

³ Usp. o tome C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford 1936, str. 118.

Moglo bi se pomisliti da je to objašnjenje nesretne sudbine iz zvijezda običan gnomički ornament. Pa ipak, ono ni u ornamentalnoj funkciji ne bi pristajalo na početak spjeva kojega lik utjelovljuje sve što je paradigmatično u ljudskoj sudbini. Ali iz konteksta kojim je Vetranović okružio *Pelegrina* vidi se da spominjanje zvijezda u navedenim stihovima nije puka dekoracija. O utjecaju zvijezda na sudbinu opširno se raspravlja i u zadnjoj od sedamnaest invokacijskih pjesama, u *Pjesanci nesreći*. U misli o postojanju i djelotvornosti takva utjecaja sadržana je slika sudbine različita od one koja tvori fabularnu paradigmu autentične pelegrinske pripovijesti. Ni hodočasnik iz srednjovjekovnih *peregrinatio*, doduše, ne odlučuje sam o sebi, ali njegovo putovanje ne stoji u znaku trajne i nepopravljive nesreće. Naprotiv, u Vetranovića je stalno prisutan fatalistički ton, ne samo u formi shvaćanja o utjecaju zvijezda nego i u osjećaju izgubljenosti koji prati Piligrina na njegovu labirintskom lutanju.

I prvi stihovi koji slijede za uvodnima dijelom prikazuju Piligrina neuobičajenom i neočekivanom slikom:

Tiem grozno procvielih na taj glas jadovan,
i sam se pak dielih iz moga doma van,
i drumom hodeći toliko trudan bjeh,
na ramu noseći pun misli šupalj mieh.

(*Pelegrin*, 81—4)

Što znači mieh s mislima na ramenu i kako taj »atribut« utječe na opći smisao glavne figure spjeva? Prema Piligrinovim riječima reklo bi se da je mieh prirodno spremište u koje se odlažu misli. Stotinjak stihova dalje čitamo:

Zgrizle su mravlje mieh, u kom ja do groba
sve misli shranit mnieh, kako se podoba.

(*Pelegrin*, 183—4)

Iz perspektive glavnoga lika spjeva problem nastaje tek kad su se misli razbježale, kad su »u maglu zašle tja«, a mieh je pojeden. Početna situacija, izložena u stihovima 81—4, bila bi za njega normalna. Odatle se relativno lako daje zaključiti kako je Vetranović došao na ideju da Piligrina prikaže s mislima u mijehu i što ta slika znači. Prema općenitoj zamisli radnje spjeva, ili barem njezina najznatnijega dijela, vidi se da u njoj može sudjelovati samo figura lišena svijesne orijentacije i sposobnosti prosuđivanja. Narav radnje nametnula je, dakle, potrebu za motivom gubitka svijesti, intelekta, misli. Vetranović je Piligrina od početka morao izgrađivati, tako da do gubitka misli dođe što prije. Nije sada teško shvatiti ni detalje, na primjer, zašto su misli prikazane u formi izvanjskoga predmeta. S jedne se strane takvo rješenje nametnulo pod diktatom spomenutih potreba. S druge strane, Vetranoviću je

tema odvajanja i eksterioriziranja pojedinih dijelova duše i inače bila bliska. Na uzoran je način razrađuju stihovi uvodnoga dijela *Pelegrina* (55—69), a nerijetko se na nju nailazi i drugdje. Dobra poznavaoa Vetranovićeva pjesništva jedva je i potrebno prisjećati na kolikim mjestima upotrebljava pjesnik u emfatičnu tonu frazu »sebe van ostati«. Promatran s tog stanovišta, motiv mijeha s Piligrinovim mislima, pa i sam gubitak misli, jednostavna je funkcija viših organizacijskih razina u matičnoj narativnoj cjelini. Ujedno nam, međutim, taj motiv pokazuje da Vetranovićev glavni lik posjeduje negativne crte koje ga oštro razlikuju od likova hodočasnika iz srednjovjekovne književnosti.

Samu je Vetranoviću ta razlika morala biti vidljiva. Čak bi se smjelo pretpostaviti da se njome svjesno koristio kao povodom za ostvarivanje komičkih dojmova. Gubitak misli, koji uzrokuje nesnalažljivo tu maranje, karikira glavni lik, osobito s obzirom na njegovo ime i na asocijacije što ih ime izazivlje. Vetranović je zacijelo poznavao tematski srodnu epizodu s Orlandom iz Ariostova epa,⁴ a nije mu mogla izbjeći ni njezina komika. Jedva je moguće pretpostaviti da bi je on u svom spjevu pokušao obnoviti, lišavajući je pri tom njezina temeljnoga obilježja. I mijeh je sa svoje strane vrlo neprikladan za pohranu misli, pa će biti da je i u njegovu izboru sudjelovala želja za izazivanjem smijeha. Bitno je za mijeh da se u njemu drži vino, neprijatelj intelekta. Tko pije vino, kaže Vetranović u pjesmi *Aurea Aetas*, »sebe van taj stoji, / i stoji sebe van, izgubiv svoju moć« (124—5). Vino, eto, izazivlje upravo ono stanje u kojem se Piligrin našao pohranivši misli tamo gdje se inače drži — vino. U tim skrivenim povezanostima značenjâ, ako su doista žive i djelatne u analiziranoj epizodi, ima nečega smiješna. Konačno, i Piligrinov lik u cjelini — s mijehom na ramenu i s mislima u mijehu — ostavlja dojam komično nemoćna i bezumna čovjeka. Jednu sličnu figuru — figuru lude — prikazuju i čuveni »tarocchi di Mantegna« iz petnaestoga stoljeća. Luda je naslikana kao da ne gleda na put pred sobom, a poput našega Piligrina nosi na ramenu zavežljaj. Većina se tumača slaže da su u zavežljaju ludine misli odnosno gluposti.⁵

Ako spomenute crte Piligrinove figure uistinu smijemo tumačiti kao komične, one nam daju dvije vrijedne informacije: najprije nam pokazuju da između našega lika i njegovih prauzora postoje razlike, a zatim da je Vetranović tih razlika bio svjestan i da je iz njih izvukao najlogičnije književne konzekvencije.

Ima još jedna karakteristična osobina autentičnih obrada pelegrinske tematike, koju Vetranović dobrim dijelom zabacuje. To je njihova alegoričnost. Naravno, znakovne komponente *Pelegrina* nisu doslovne, ali u spjevu nedostaju bitni uvjeti za dosljednu izgradnju alegorije. Razgranati sustav nedoslovnih značenja u jeziku *Pelegrina* služi uglavnom prikazivanju erotičkoga tematskog kompleksa. Alegorije iz Prudencije-

⁴ To pretpostavlja i Medini, nav. dj., str. 532.

⁵ Usp. o tome O. Wirth, *Le Tarot des imagiers du Moyen Age*, Paris 1927.

ve *Psihomahije* ili iz prvoga pjevanja Danteova *Pakla* pokazuju da i eros može biti tema alegoričkoga oslikavanja. Alegorija, međutim, ero-tičku temu uvijek razvija kontrapunktički, ljubav se razdvaja na pu-tenu požudu i na religiozno čuvstvo, na apsolutno zlo i apsolutno do-bro. U Vetranovićevu neizravnu prikazivanju žudnje nema takve apso-lutne određenosti. Vilinski svijet po kojem tumara zavedeni Piligrin ne čini nam se nikad utjelovljenjem zla. Osim toga, motive neizravna zna-čenja ne izgrađuje jezik Vetranovićeve spjeva onako kako se grade ale-gorije. Znakovna komponenta alegoričkoga značenja mora se u matič-nom kontekstu isticati, mora, tako reći, odudarati od njegovih doslov-no upotrijebljenih motiva. Njezino je značenje samostalno i distingvi-rano, i stoga je dovoljno da se ona u kontekstu pojavi jednom. Ako u kojoj cjelini ima više alegoričkih znakovnih kompleksa, onda im je značenje različito. U Vetranovića nema takve preglednosti. U njega su nedoslovni motivi, recimo, motiv jezerske vode, čvrsto integrirani u najbliži kontekst. Isti se motivi beskonačno umnažaju, što bi moglo zna-čiti da se i sam pjesnik dvojio oko njihova značenja.

Odstupajući od racionaliziranoga jezika alegorije, Vetranović je, me-đutim, svoju motivsku engimatiku počeo postupno utemeljivati na sub-jektivnim i iracionalnim izvorima značenja. Vrlo dobro se to osjeća već i u slici kojom nam prva epizoda spjeva prikazuje glavni lik. U predod-žbi Piligrina s mijehom na ramenu živa su, naime, još neka značenja, koja su neutralna u odnosu na njezinu funkciju u kontekstu, kao i u odnosu na njezina eventualna karikaturna svojstva. Ta značenja mi-jenjaju smisao prve epizode. Ona povezuju njezine tematske kompo-nente s iracionalnim i postavljaju ih u neprozirne i teže shvatljive ana-logije. Pritom valja imati na umu da se radi o značenjima kojima je srednjovjekovna i renesansna umjetnost znala manipulirati — pa ih je i Vetranović mogao odnekud preuzeti — ali ih nije uspijevala rationa-lizirati, ili je u tome uspijevala samo djelomično.

Dodatnom je simbolikom bogata ponajprije tematska komponenta »mijeh«. U Grka je mijeh bio atribut satira i Silena, bića koja su oli-čenje razuzdane požude. Fraza »razvezati mijeh« značila je, čini se, isto što i »preпустiti se tjelesnom užitku«. ⁶ Kršćanska ikonografija preuzim-lje taj simbolički motiv i povezuje ga s idejom grijeha. Postoje mišlje-nja da mijeh što ga na ramenu nose figure na nekim romaničkim relje-fima označuje zloćudnost i nečistu savjest. ⁷ Protumačena u duhu su-vremene dubinske psihologije, slika mijeha s takvim simboličkim aso-cijacijama ulazi u jasnu analogiju s predodžbom podsvijesti i u nju skrivenih duševnih sadržaja. U prvoj epizodi *Pelegrina* ima jedan biza-ran fragment koji, ako se pravilno interpretira, osobito snažno ističe baš tu simboliku motiva. Radi se o onom živahnom fragmentu koji po-

⁶ Usp. o tome J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, s. v. »Wineskin«.

⁷ Iscrpno je o tome pisao R. de Pinedo u knjizi *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid 1930.

činje pretvorbom misli u proso (111), nakon čega ulaze u nj brojni agensi, uglavnom pripadnici životinjskoga svijeta. Najprije će mravi, nastali iz prašine, pojesti proso, odnosno misli, zatim će medvjed pojesti mrave, medvjeda će ubiti satir, potom će mravi izaći iz progrize-na medvjedova trbuha, pozobat će ih svraka, svraku će ubiti sova, što će mravima omogućiti da opet izađu na svjetlo dana. Fragment se završava stihovima:

Pogibe tač svraka pak se tuj u gori
tutako mrav svaka od zlata satvori.

(*Pelegrin*, 175—6)

Fragment je primjer Vetranovićeve vještine vladanja ezoteričnim znakovnim vrijednostima i smisao je taman poput kakva alkemičkoga zapisa o procesima u nižim fazama *opusae*. Ali prvi poticaji sa strane mogli su ipak biti jednostavniji. Poznavalac narodne književnosti uočiti će da fragment prema strukturi zbivanja koje opisuje podsjeća na tzv. hagade. Jedna od naših najpoznatijih i najraširenijih, a valjda i starijih hagada započinje rečenicom: »Miši mi proso pozobaše s mišići, s mišići.«⁸ Nakon toga nailaze veće životinje i jednu jedna drugu, veća manju. Ako bi se dalo dokazati da je u Vetranovićevo doba ta hagada bila poznata, ponešto bi se objasnila struktura analiziranoga fragmenta, a i motiv prijetvorbe misli u proso. Ipak, fragment stječe svoj specifični simbolički smisao tek ako napušta logiku hagade. U Vetranovića se, naime, jedan element u lancu međusobnoga uništavanja životinja nekoliko puta vraća. Taj su element mravi. Oni su očevito neuništivi i posjeduju snagu da se uvijek iznova oslobode iz želuca veće životinje. Neobična slika njihova oslobađanja stječe, međutim, potpun smisao samo uz pretpostavku da su se oni, pozobavši misli, poistovjetili s mislima. Ponašanje mravi simboliziralo bi onda agresivnost misli neugodna sadržaja koje se ne daju potisnuti u podsvijest. U prilog takvu tumačenju ide i činjenica što su mravi, odmah pošto su pojeli misli i, recimo, identificirali se s njima, razgrizli ispražnjeni mijeh, simbol podsvijesti (»pak mravlje pridoše pod javor, gdi ja bjeh, / ter meni zgrizoše do krpe šupalj mieh«, 121—2). Uzbudljiv je, ako se dosljedno tumači, i slijedeći niz stihova, u kojem se opisuje kako mravi plaze po Piligrinovu tijelu:

Ter treptjeh ter predah od muke pakljene,
te mravlje gdje gledah lazeći vrh mene,
bez broja ke bjehu ter ne znah žalostan
što u zemlji ne htjehu kopati sebi stan,
običaj kako je od svoje naravi,
u vrieme da stoje pod zemljom sve mravi.

(*Pelegrin*, 123—8)

⁸ Tu je hagadu, zapisanu u sedamnaestom stoljeću, objavio F. Fancev u *Građi za povijest književnosti hrvatske XIII* (1938), str. 311.

Pojava mravi u kontekstu prve epizode uvijek pobuđuje, ovako ili ona-ko aktualiziranu, predodžbu kakva tamna i zatvorena prostora u kojem bi mravi uistinu, »običaj kako je«, morali boraviti, skriveni i neuočljivi. Piligrin se karakteristično pita zašto »u zemlji ne htjehu kopati sebi stan«, a čitav se fragment s mravima i započinje slikom pucanja zemlje (105—8). Medvjed i svraka posjeduju isto simboličko značenje koje je svojstveno zemlji, oni su dalji simboli niskih slojeva duše u koje se potiskuju negativni sadržaji svijesti. Fragment s mravima, sudeći po tome, valja uzeti za digresivno objašnjenje koje upućuje na najdublje, ali sa stanovišta radnje samo djelomično aktualne simboličke implikacije sadržane u strukturi glavnoga lika.

Piligrin je, kako pokazuje sažeta analiza njegovih značajki, počevši od imena pa do »atributa« koji ga definiraju u prvoj epizodi, inkoherentna narativna funkcija. S jedne se strane on oslanja na lik hodočasnika iz srednjovjekovnih *peregrinatio*, obnavljajući njegova svojstva impersonalnosti i pasivnosti i uzimljući njegovo ime. S druge strane, on stječe nova, tradicionalno zamišljenu liku hodočasnika protuslovna obilježja. To protuslovlje omogućuje pojavu humora u spjevu. Modifikacije kategorije *persona* usporedne su s modifikacijama ostalih elemenata naracije. Čitav lanac takvih kauzalno povezanih promjena, kako bi se dalo uočiti na temelju podrobnije analize, potiče Vetranovića na djelomično, ali osjetljivo odstupanje od uobičajenoga jezika *peregrinatio*, od jezika alegorije. Vidjelo se, na primjeru fragmenta s mravima, da nedoslovne znakovne komponente *Pelegrina* posve ozbiljno računaju sa slojevima smisla kudikamo dubljim od alegoričkih. Sve što je u svjetlu takvih rezultata izrecivo o liku Piligrina dalo bi se prenijeti i na ostale narativne elemente spjeva. I oni spajaju u sebi kompromisno staru funkciju s novim značenjem.

III.

Valjalo bi još protumačiti tu djelomičnu podudarnost između Vetranovićeve spjeva i njegovih vremenski udaljenih uzora. Zašto i kako je došlo do opisanoga prijenosa niza narativnih funkcija tipičnih za srednjovjekovnu književnost u novi kontekst. Najprije bi se moglo pomisliti da je prijenos obavljen spontano. Ta bi pretpostavka, međutim, prikazivala Vetranovića kao pisca koji nije u doticaju s književnim životom činkvećenta, koji se ponaša kao da je književna situacija kasnoga srednjeg vijeka još uvijek u cjelini aktualna. Prijenos je stoga morao biti svjestan i hotimičan, što bi značilo da je Vetranović posjedovao uvid u razliku između svoga teksta i starijih obrada pelegrinske teme. Pa ne samo to. On je, reklo bi se, svjesno izgrađivao kontekst koji će biti dovoljno različit i dovoljno nov da posvjedoči kako se u *Pelegrinu* ne radi o jednostavnu oživljavanju stare teme, nego o njezinoj namjernoj modifikaciji. Novost konteksta, kao njegovu specifičnost i razliku

od autentičnih srednjovjekovnih *peregrinatio*, intenzivira Vetranović oslonom na uzore na koje se alegoričko pjesništvo nije oslanjalo. Jedan je dio tih uzora, uostalom, iz Vetranovićeve vremena (Ariosto, Sanazaro, možda i F. Colonna). Ostali su iz antike (Ovidije, Teokrit), ali su reminiscencije iz njih upotrijebljene tako da načine vidljivom pripadnost spjeva suvremenoj, renesansnoj književnosti. Nadalje, Vetranović, prenoseći staru narativnu funkciju u novi kontekst, nije preuzeo, a nije ni htio preuzeti, njezin integralni smisao. Drugim riječima, on je srednjovjekovni alegorički motiv upotrijebio sa sviješću o njegovoj pripadnosti književnom korpusu već prošle epohe. Istovremeno je, naravno, morao osjećati u čemu je specifičnost aktualne književne situacije. Ukratko, Vetranović je znao: da pelegrinska tema pripada književnosti prošle epohe; da je aktualna književnost nešto drugo i da u njoj pelegrinska tema ne znači više ono što je nekad značila, da više ne objašnjuje ono što je srednjovjekovnim čitateljima pokušavala, a valjda i uspijevala objasniti. Zadnjoj od triju pretpostavaka osobito ide u prilog to što naš *Pelegrin* ne aktualizira implicitni metafizički smisao svoje teme. Taj smisao on, dapače, prigušuje. Već smo upozorili da znakovne komponente spjeva, osobito one kojih je značenje nedoslovno, ne posjeduju općenitiji smisao. Figurativna i doslovna utjelovljenja erotičkoga tematskoga kompleksa nisu u doticaju s idejom zla. Bića koja Piligrinu pomažu ili ga upućuju na pravi put ne mogu već zbog svoje životinjske ili poluživotinjske forme biti bliska ideji dobra. Piligrinovo lutanje, dakle, nije prava psihomahija, ono se ne odvija između apsolutnih i međusobno suprotstavljenih vrijednosti. Mi bismo ustvrdili da je relativiranje metafizičkoga smisla teme u Vetranovića svjesno. On, naime, zna da lik hodočasnika u kontekstu renesansne književne kulture više ne objašnjuje cjelinu egzistencije.

Iskustvo nas uči da se prenošenjem narativnih funkcija iz konteksta u kontekst nerijetko ostvaruju smisla nesuglasja koja u sebi posjeduju crte humora. U *Pelegrinu* je prisutnost humora već zabilježena,⁹ a i mi smo u prethodnom poglavlju s pomoću toga ključa tumačili motiv mijeha s mislima. Da je Vetranović imao ambicije jednake ili barem srodne ambicijama srednjovjekovnih obrađivača teme, njegova bi sklonost smiješnome bila nerazumljiva. Ovako se čak smije pomisliti da je prirodni izvor humora u spjevu sam lik Piligrina, kojega je prijenos načinio drukčijim, pa usto i smiješnim. On je, naime, u Vetranovićeve renesansnom spjevu okružen stvarima i zbivanjima koja su, izgubivši apsolutno značenje, donekle izgubila i ozbiljnost. Ali — da bi paradoks bio veći, a humor izrazitiji — Piligrin, inače dorastao kušnjama smrtnih grijeha, ipak podliježe. Je li Vetranović, postavlja se sada pitanje, namjeravao »parodirati« staru pelegrinsku temu? Premda njezina modifikacija nije mogla proći bez uočljiva karikiranja, bit će da se ono

⁹ »A neće Vetranović, svejedno hotec ili ne hotec, izbjeći ni humornim scenama«, M. Franičević, »Različki versi i prikazanja dum Mavra Vetrani Čavčića«, *Forum XII* (1973), str. 69.

što je pjesnik imao na umu kao krajnji cilj ne da poistovjetiti s »parodijom«. Prije nego puka karikatura, nesnalažljivi je Piligrin ilustracija ili, još bolje rečeno, funkcija Vetranovićeva doživljaja vlastite epohe. Vetranović je doživljaj svojega vremena rado i često izražavao toposom »obrnutoga svijeta«, dakle, svijeta u kojem se više ništa ne odvija prema uobičajenoj logici.¹⁰ Topos se u uzornoj formi pojavljuje i u prvoj epizodi *Pelegrina*:

I reče javor moj: dano je naravi,
da obsluži razlog svoj, da obsluži drum pravi;
protivna godišta nu su sad nastala,
ter narav za ništa jur je sva ostala.
Tko sadi pšenicu, zemlja mu vrat plodi;
tko sadi ružicu, trnje mu ishodi.

(*Pelegrin*, 217—22)

Među *impossibilia* koja se nabrajaju u tim stihovima mogao bi se uključiti i Piligrinov izmijenjeni životni put. Nesnalažljivost i neotpornost spram kušnje inače stabilnoga književnog lika, na svoj način potvrđuje da su doista nastala »protivna godišta«. To je valjda Vetranović htio sugerirati modificirajući naslovni lik spjeva. Ali Piligrinov iznova ispri-povijedan životni put postaje usput karikatura njegove autentične sudbine.

Može se sada zaključiti da je smisao Vetranovićeve prihvaćanja stare narativne teme višeslojan. Računajući s dispozicijom renesansnih čitatelja, Vetranović je relativno vjerno reproducirane narativne funkcije iz srednjovjekovne alegoričke književnosti postavio u prepoznatljivo nov kontekst. Naslov spjeva, ime njegova glavnoga lika, valja stoga uvijek čitati i razumijevati sa sviješću o hotimično ostvarenoj pjesnikovoj distanciji spram autentičnih *peregrinatia*, valja ga čitati kao da stoji u navodnicima.

(Ulomak iz veće cjeline)

¹⁰ Topos »obrnutoga svijeta« opširno opisuje i definira E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, str. 104.