

PAVAO PAVLIČIĆ (Filozofski fakultet, Zagreb)

MAVRO VETRANOVIĆ:
»PJESANCA U POMOĆ POETAM«
Interpretacija

*Lončarom je gnjila dana,
kada lonce pripravljaју,
da ručice pristavljaju
kako hoće, sa svijeh strana.*

*A pengatur vrhu svega
ima volju i oblasti
da ne štedi nijedne masti,
kako heć da sve penga.*

*A poetam čes pogodi
neka slijede mužu svoju,
da na volju pjesni poju,
kako hoće, u slobodi.*

1.

Pjesance u pomoć poetam objavljena je pod brojem 212. u 1. knjizi pjesnikovih djela u kolekciji Starih pisaca hrvatskih¹ i jedno je od popularnijih i češće citiranih Vetranovićeveih ostvarenja. Uzrok toj činjenici bit će da je u tome što *Pjesanca* nesumnjivo govori o slobodi pjesničkoga stvaranja, na koju je naše doba posebno osjetljivo. Zacijelo je to i razlog što njezin ton doživljavamo danas kao polemičan. Ipak, ne možemo u to biti sigurni, jer ne znamo u kakvim je okolnostima djelo nastalo: je li ono imalo izravan povod — uzmimo, neku spornu situaciju, sličnu onoj oko *Pjesance Marinu Držiću u pomoć* — ili je

¹ Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića, skupili dr. V. Jagić i dr. J. A. Kaznačić, i dr. Gj. Daničić, SPH 3, Zagreb 1871—1872, 4, Zagreb 1872.

Vetranović naprosto osjetio potrebu da na takav način iskaže svoje mišljenje o poeziji uopće. U slučaju da je povod ipak postojao, bilo bi interesantno znati je li on ležao u kakvoj kritičkoj primjedbi na Vetranovićeve ranija djela, ili je možda *Pjesanca u pomoć poetam* odgovor na nečiju poetsku poslanicu o temi pjesničke slobode, ili nečemu sličnom. Bilo bi to zanimljivo razumjeti utoliko više što su izrazito nedovoljna i naša znanja o nekim drugim aspektima pjesme, kao što su njezina žanrovska pripadnost, eventualni uzori za stavove koji se u njoj iznose, značenje takve tematike u hrvatskoj književnosti onoga doba i niz drugih.

U takvoj je situaciji najlogičnije pokušati potrebne informacije dobiti iz same pjesme, nastojati njezin smisao dokučiti iz onih elemenata koje u njoj možemo sa sigurnošću detektirati. Potrebna je, dakle, interpretacija *Pjesance*. Ona pak, zbog netom opisanih okolnosti, mora započeti pokušajem da se razumije sadržaj pjesme, ono što je njezin doslovni smisao. Dakako, već i takvo nastojanje nosi u sebi obilježja interpretacije, samom činjenicom da se interpretator za neka značenja opredjeljuje a druge zabacuje; zbog toga mu je zadaća da to ograničenje prevlada nabranjem što je moguće većega broja mogućih značenja doslovnoga sadržaja *Pjesance u pomoć poetam*.

A sadržaj je, barem na prvi pogled i u globalu, razmjerno jednostavan; to više što su sve tri strofe građene po istome modelu: navodi se svuda djelatnost, njezina sredstva i način služenja tim sredstvima. Neke teškoće javljaju se u podrobnijoj analizi.

Oko prvoga i drugog stiha ne bi, čini se, trebalo biti spora: lončarima je dana glina da bi, kada prave lonce, postupali na način koji je u daljim stihovima opisan. Potrebno je, možda, jedino reći kako riječ *pripravljaju* ovdje ne znači »priređuju«, nego prije »prave«; bolje bi tu stajala riječ *napravljaju*, jer je njezino semantičko polje jasnije ograničeno. Nešto više problema izazivaju treći i četvrti stih. Nije, naime, posve jasno kako treba razumjeti sklop *da ručice pristavljaju*, jer postoje dva moguća tumačenja. Prvo od njih, tradicionalno, moglo bi se ovako parafrazirati: »lončari imaju slobodu da ručice lonaca, dakle njihove drške, namjeste kako žele, da ih stave s koje god hoće strane«. I doista, u Akademijinu Rječniku navode se upravo ti stihovi pod natuknicom *ručice*, gdje se objašnjava da se radi o dršci neke posude, pa se daje i tumačenje iz Mikaljina rječnika »ručice od koga suda; manico di vaso; ansa; manubrium«.² Postoji, međutim, još jedna mogućnost: da se izrazi *ručice* i *pristavljaju* ne odnose na drške, nego na ruke lončara koji lonce pripravljaju, prilikom njihova oblikovanja. Znači: lončarima je dana glina da je oblikuju u lonce stavljajući ruke pri modeliranju sa svih strana, kako hoće, slobodno i nesputano. U tome bi slučaju deminutiv *ručice* i glagol *pristavljaju* bili uzeti iz metričkih razloga. Za tu, drugu pretpostavku nema inih dokaza osim nelogičnosti prve: nije, naime,

² ARj XIV, 219.

jasno za kakvu bi se slobodu pri stavljanju drški na lonce trebalo uopće zalagati: lonci imaju ili jednu ili dvije ručke, a ako su dvije, onda su simetrične i tu nikakvih drugih mogućnosti nema, pogotovu stoga što su ručke, budući da je lonac okrugao, ionako »sa svih strana«. Između ta dva rješenja nije se moguće, ipak, definitivno opredijeliti: postoje, naime, indicije da glagol *pristavljati* predstavlja u Vetranovićevo doba tehnički termin u lončarstvu; Akademijin Rječnik, naime, pod natuknicom *pristavljati* navodi opet primjer iz Vetranovića (1, 367), i to baš pjesmu u kojoj je opet riječ o loncima. Stihovi glase» Nu lonac ne pravi lončaru nikako / Zašto mi pristavi ručicu naopako?«³ To, čini se, upućuje na mogućnost postojanja neke slobode i u postavljanju ručica na lonce, pa kao da osnažuje ono prvo tumačenje tih stihova. Može se, naime, pretpostaviti i to da se pristavljanje ručica u *Pjesanci* ne odnosi na njihov položaj na loncu, nego na njih same, u smislu da one imaju gornju i donju stranu, da one, dakle, nisu polukrugovi, nego imaju neki drugi oblik, pa ih je zato moguće na razne načine smjestiti. Ipak, ne treba isključiti ni mogućnost da je tu riječ o nekoj oblikovanju alatom; zbog svega toga ostavljamo to pitanje ovdje otvorenim.

U drugoj strofi javljaju se stanoviti problemi u prva tri stiha, dok je četvrti razmjerno jasan. Potrebno je ovdje pokušati protumačiti prvo sva tri stiha odjednom, a zatim jedan po jedan, jer se, kad ih gledamo zajedno, stvari čine nešto jasnijima. Slikar, dakle, ima ovlaštenje da ne šteti nijedne boje, pa može slikati kako misli da valja. Postavlja se sada nekoliko pitanja: prvo, zašto se naglašava kako pengatur ne treba da šteti boje; drugo, što znači da on osim ovlaštenja (*oblasti*) ima još i volju; treće, vrhu čega to on ima volju i oblasti, kad se to već u prvoj strofi posebno ističe. Čini se da je prva dva pitanja potrebno dovesti u vezu i jedno drugim objašnjavati, dok ona, oba zajedno, objašnjavaju treće pitanje. Slikar, naime, ne treba da šteti nijedne masti upravo zato što ima volju; jasnije rečeno: on ima privolu, dopuštenje,⁴ ostavljeno mu je na volju kako će birati boje, pa zato nijednu od njih ne treba da izbjegava. Riječ je, dakle, ne o štednji, nego o tome da mu nije zabranjena upotreba nijedne boje, ali i da se nijedna boja posebno ne ističe. Ono *vrhu svega* tako se objašnjava samo po sebi: to da slikar ima slobodnu volju u potrebi svih boja jest nešto najvažnije u njegovu poslu, pa to treba i posebno istaknuti.

Ako su nejasnoće u prve dvije strofe bile ponajviše semantičke naravi, glavna je poteškoća u trećoj kitici sintaktička. Smisao je, naime, razmjerno jasan: pjesnicima je palo u dio (a ne u čast, kako bi se u

³ ARj XII, 155; ondje, inače, stoji *Lonac ne pravi...*, pa nedostaje slog; zacijelo greška ispisivača riječi za ARj.

⁴ Pod natuknicom *volja* u ARj (XXI, 293) nalazimo da je još u Belinu rječniku *volja* definirana kao *liberta, licentia*; slično je i u rječniku Voltidžijinu i Stulićevu; navodi ARj i primjer iz Vetranovića: *I valovom nadaj volju neg pučinu svu utaji*.

prvi mah moglo pomisliti) da slobodno sastavljaju pjesme, slijedeći svoju muziku. Ponešto je, međutim, nejasan odnos sadržaja izrečenih u drugom i trećem stihu; zbog specifičnog sintaktičkog njihova smještaja otvaraju se dvije mogućnosti tumačenja. Prvo, da se sadržaj trećega stiha (*da na volju pjesni poju*) vezuje uz sadržaj prvoga, što bi značilo da je pjesnicima palo u dio da na volju pjesni poju. Druga je mogućnost da sadržaj trećeg stiha izlazi iz sadržaja drugog, što bi značilo da pjesnici slobodno pjevaju zato što slijede svoju muziku. Ta druga mogućnost čini nam se ovdje vjerojatnijom iz dva razloga: prvo, zato što su upotrijebljeni različiti veznici (*neka* i *da*), premda je »neka« — metrički — moglo, kao »nek«, stajati i u trećem stihu; drugo, zato što se i drugi stih prema prvome odnosi kao posljedica prema uzroku.

Time je doslovni sadržaj pjesme iscrpljen, ali je već i njegovo iznošenje otvorilo niz problema. Najvažniji su među njima problemi strukturiranja pjesme i značenja upravo takve strukture.

2.

Na razini stila u užem smislu *Pjesanca u pomoć poetam* komponirana je izrazito jednostavno: stilema je u njoj malo, a pravih pjesničkih figura gotovo da uopće nema.

Kao stilem može se shvatiti pasivna konstrukcija u prvoj strofi, gdje se logički subjekt — *lončari* — pojavljuje kao objekt, dok objekt — *gnjila* — istupa kao subjekt. U osnovi te upotrebe zacijelo ipak ne stoji stilska nakana, jer kad se, u kontekstu poput ovoga, kaže da je komu što dano, onda to — i u Vetranovićevo doba — prije svega znači da on to ima, a manje je važan aspekt samoga davanja; ono što je dano treba zato shvatiti kao nečiji atribut, a ne kao dar. Riječ *pristavljaju* ima — osim metričke funkcije — valjda još i zadaću da postane protuteža glagolu *pripravljaju* iz drugoga stiha, pa tako skupa s njime čini neku vrstu etimološke figure.

U drugoj strofi — kao, uglavnom, i u prvoj — može biti riječi samo o leksemima, premda je o njima, zbog oskudnosti naših znanja o jeziku dubrovačke književnosti u Vetranovićevo doba, zapravo teško relevantno suditi. O imenici *pengatur* i glagolu *pengati* potrebno je reći da su one, čini se, jedine koje za ta značenja u Vetranovićevo doba uopće stoje na raspolaganju (imenica slikar npr. stvorena je istom u XIX. stoljeću).⁵ Riječi *volja* i *oblast* u značenjima koja smo im ovdje pripisali poznate su i inače u hrvatskoj književnosti, ali je *oblast*, čini se, ipak nešto rjeđa.

Tek u trećoj strofi nalazimo jednu pravu figuru. Slijeđenje muze iz drugoga stiha može se shvatiti kao metonimija za pjesnički posao uopće. I to je značenje, međutim, donekle ambivalentno, budući da se pje-

⁵ ARj IX, 771.

snički posao (*pjesni poju*) spominje odmah zatim; slijeđenje muze, tako, kao da označava prije svega pjevanje na određeni način, pjevanje na volju, onako kako pjesnika muza nadahne. Slika zato, držim, sadržava barem neku crtu metafore.

Našlo bi se, zacijelo, još nekoliko manje izrazitih stilskih signala, ponajviše sintaktičke prirode: radi se najčešće o inverzijama kao *gnjila dana, mužu svoju* itd. Ipak, može se reći kako se pri susretu s pjesmom kao prvi signali njezina literarnog karaktera ne javljaju elementi upotrebe jezika, nego metrički aspekti: stih, rima, strofa itd.

Pri pomnijem promatranju, međutim, otkriva se niz drugih osobina *Pjesance* koje, mimo malobrojnosti pravih slika i uobičajenosti metrike, snažno upućuju na literarnost sastavka. To su prije svega principi po kojima je pjesma strukturirana. Ima ih tri i za ovu bismo ih prilikom mogli nazvati načelom paralelizma, načelom gradacije i načelom koncentracije. Razmotrit ćemo svaki od njih posebno.

a) *Načelo paralelizma* dosljedno je provedeno na više razina u pjesmi, ali se na vrlo izrazit način može pratiti na tri osnovne: na razini sadržaja, na razini strukturiranja strofe kao veće cjeline i na razini manjih jedinica unutar kitice, naime pojedinačnih formulacija.

Na razini sadržaja paralelizam triju dijelova pjesme lako je uočljiv. U svakoj strofi obrađena je po jedna djelatnost i dan je o njoj nekakav sud. Svaka strofa spominje djelatnika, njegov materijal i djelatnost samu, te način na koji tu djelatnost treba obavljati. Točnije, izrečen je stav o tome kako na te vještine treba gledati, mišljenje da svagda valja imati na umu da je svaka od vještina slobodna i da je ne treba spuvatavati. Ničega drugog u pjesmi nema i nijedna od strofa ne odstupa od te sadržajne sheme. Može se jedino reći kako u posljednjoj strofi ipak dolazi do maloga pomaka, jer je u njoj stajalište s kojega se govori nešto općenitije: dok je u prvim kiticama riječ o slobodi djelatnika u okviru njihove vještine (u stavljanju ručice sa svih strana odnosno u penganju svega), u trećoj se spominje samo sloboda uopće, slobodno pjevanje. To je zacijelo stoga što je sadržaj i materijal poezije mnogostruk, pa ga nije moguće obuhvatiti jednom formulacijom kao kod prethodnih dviju vještina. Tim pomakom, ipak, sadržajni paralelizam među strofama nije poremećen.

Paralelizam strukture strofa također je izrazit i stoji u čvrstoj vezi s paralelizmom sadržaja, jer je njime uvjetovan, ali ga i sam donekle uvjetuje. Kitice su ustrojene na veoma sličan način, kako s obzirom na cjelinu tako i s obzirom na raspored materijala po stihovima. A svaka se sastoji od po jedne, slično načinjene rečenice. Na samome početku prvoga stiha svake od strofa nalazi se njezin subjekt, bilo pravi bilo logički, naime djelatnik o kojemu je u toj strofi riječ. U drugom stihu nalazi se umetnuta rečenica iz koje izlazi ono što će biti rečeno u trećem stihu, ili glavna rečenica, koja opet uvjetuje ono što se govori da-

lje. U trećem stihu redovito imamo odnosnu rečenicu koja se nadovezuje na drugi stih: treći stih redovito počinje veznikom *da* i upućuje na glagol u funkciji predikata, koji se tu svagda nalazi. Paralelizam je potpun, pa ga ne remete ni neka odstupanja: pasivna konstrukcija u prvoj strofi, tako, već u drugome stihu posve gubi važnost, dok se struktura druge strofe također dobro uklapa u opisano shemu.

Napokon, treći oblik paralelizma sastoji se u izboru riječi i formulacija za svaki od sadržaja, a zatim i u nekim manjim detaljima. Nije, tako, bez značenja činjenica da na početku četvrtoga stiha u svakoj strofi imamo sintagmu *kako hoće*, bez obzira na kontekst u kojemu se ona nalazi: u prvome slučaju za njom slijedi priloška oznaka mjesta, u drugom glagol predikat, u trećem opet priloška oznaka načina, ali ta je formulacija uvijek ista. Ona, možemo stoga zaključiti, ima, kao i ostali oblici paralelizma, ulogu čvrste točke oko koje se materijal pjesme organizira, pa zato utječe na izbor i raspored toga materijala. Manji paralelizmi uočljivi su u izboru riječi kojima se opisuje stvaralačka sloboda svakoga od djelatnika, odnosno njezina obuhvatnost: u prvim dvjema strofama javlja se izraz *sve (sa svih strana odnosno da sve penga)* čemu je ekvivalent sintagma *u slobodi* iz treće strofe. Očit je također i paralelizam u građi prvih stihova svake od strofa, jer se uvijek iznosi bitno svojstvo djelatnika, odnosno ono što on posjeduje: lončarima je glina *dana*, slikar *ima* volju i oblasti, a pjesnicima *čas pogodi*.

b) *Načelo gradacije* također je vrlo dosljedno provedeno, premda je nešto teže uočljivo od načela paralelizma. Tu je osobinu pjesme moguće detektirati u izboru leksika, morfologiji i u drugim aspektima, ali ona postaje dovoljno očita već i iz podrobnije analize sadržaja, odnosno načina njezina iznošenja.

U prvoj se strofi kaže da je lončarima dana glina i da oni — zbog toga ili u vezi s time — mogu od nje praviti lonce stavljajući ručice kako hoće, dakle, oblikovati ih po volji. Važno je zapaziti dvije stvari. Prvo, slobodnost lončara nije tu ničim precizirana, jer se ne kaže kojem cilju treba ona da vodi, nego se samo naglašava njezino postojanje. Drugo, nije ta konstatacija pojačana nikakvim dodatnim elementima.

U drugoj strofi ide se u oba ta aspekta još i korak dalje. Sada se precizira kako se sloboda treba sastojati u tome da se ne izostavlja nijedna boja (jer se za to ima volja i oblasti), a to je pojačano tvrdnjom kako slikar treba da *sve penga* kako hoće. Dakle, ima on pravo ili da slika sve što želi, ili da ono što slika slika onako kako želi. Dok je kod lončara sve bilo svedeno na ručice, dakle na samo jedan aspekt, ovdje je zahvat nešto širi.

U trećoj strofi, napokon, i jedan i drugi aspekt dovedeni su do potpune eksplicitnosti i najvećeg intenziteta. Jer, tu se, najprije, još konkretnije naglašava u čemu se sloboda treba sastojati (u slijeđenju muze i pjevanju na volju), a s druge se strane upravo time daje svemu iz-

rečenome još veća težina. Naime, slijeđenje muze i pjevanje na volju istodobno je i veoma konkretno i vrlo široko, uključujući u sebe velik broj aspekata djelatnosti o kojoj je riječ. Istovremeno, ti izričaji služe i pojačavanju dojma o neophodnosti autorske nesputanosti; to je vidljivo po dva elementa. Prvo, u dvjema se prethodnim strofama govorilo pojedinačno o atributima vještina, pa je prva strofa posebno spomenula proces oblikovanja lonaca, a druga boju, kao jedno od eminentnih sredstava slikarske vještine. Ovdje se pak sasvim općenito kaže kako pjesnici treba da *na volju pjesni poju*, bez navođenja pojedinačnih sredstava vještine. Drugo, tu je i formulacija *u slobodi* koja vrlo snažno ističe glavnu misao pjesme, a istodobno predstavlja vrhunac i rezultat onoga što je rečeno ranije, onoga što je postepeno vodilo k tome eksplicitnom izričaju.

Načelo gradacije, dakle, predstavlja također jednu od okosnica oko koje se konstituirao materijal pjesme.

c) *Načelo koncentracije* rezultat je dvaju ranije spomenutih principa i predstavlja na neki način njihovu funkciju. Ono, reklo bi se, ima ovdje dva osnovna aspekta i oba se tiču organizacije materijala. Prvi bi se mogao nazvati aspektom koncentracije u užem smislu, drugi aspektom dodatnih pojava koje uz koncentraciju spontano dolaze.

Prvi bi se od njih najjednostavnije dao prikazati ovako: u sve tri strofe nalazi se osnovni njihov smisao u dvama središnjim stihovima, drugome i trećem; svi bitni elementi osim subjekta upravo su tu koncentrirani. U tim se stihovima onda nalaze i glavni glagoli, pa je i ono zbog čega je strofa napisana rečeno upravo tu. Pogledajmo: u prvoj strofi to je, po načelu gradacije, najmanje vidljivo, jer se u tim stihovima veli da lončari lonce pripravljaju i ručice pristavljaju; nije, međutim, bez značenja, kao što je već i rečeno, da su dva glagola načinjena po sličnom modelu. U drugoj strofi stvar je kudikamo jasnija: tu se u središnjim stihovima veli kako slikar ima volju i oblasti da ne štedi nijedne boje, a upravo je to u strofi najvažnije. Najočitiije je to u trećoj kitici, gdje se u drugom i trećem stihu veli kako pjesnici treba da slijede muzu i slobodno pjevaju. A što je najvažnije, ti se centralni stihovi međusobno rimuju, pa su tako jedan uz drugi vezani i sačinjavaju u sredini strofe nekakav vrhunac.

Drugi aspekt posljedica te koncentracije, vidljiv je u činjenici da se glavni dio strofe ne oslanja na njen kraj, nego je taj kraj na neki način otvoren, on dopušta da se pjesma i dalje nastavi, četvrti stih na neki način zaziva novu strofu. Budući da su svi posljednji stihovi konstruirani na isti način, to je onda još izrazitije: četvrti se stih doživljava kao dodatak i ponavljanje onoga glavnog rečenoga u sredini, kao neka vrsta pripjeva.

Pitanje koje se sada postavlja veoma je važno; ono glasi: stoji li ovakva organizacija materijala u *Pjesanci u pomoć poetam* u nekoj vezi s njenim sadržajem, ili je ona možda tek plod sheme?

3.

Kao što se vidi iz dosad rečenoga, *Pjesanca* nije sastavljena baš po sve »na volju«, nego se podvrgava prilično strogim principima u organizaciji materijala. Istodobno, ona se zalaže upravo za nesputanost pjesničke djelatnosti, pa već ta činjenica traži objašnjenje. Potrebno je, zbog toga, izvidjeti kako *Pjesanca* živi kao poetsko djelo i kako se u tome međusobno odnose pojedini elementi. Učinit ćemo to ovdje istražujući poetsku ulogu sadržaja, strukture i izvantekstovnih odnosa. Pod istraživanjem sadržaja tu se podrazumijeva traganje za simboličnim značenjima onoga što je u pjesmi rečeno; pod istraživanjem strukture istraživanje poetskog djelovanja specifičnog ustroja pjesme kako smo ga dosad opisali; pod istraživanjem izvantekstovnih odnosa misli se na opis odnosa ovog djela prema književnoj tradiciji u okviru koje je nastalo.

a) *Sadržajni aspekt* pjesme nije nov. Usporedbu slikara i pjesnika ima već Horacije u *Poslanici Pizonima*, a imaju je, valjda od njega preuzetu, i kasniji autori. Osim u Leonardovu *Traktatu o slikarstvu* javlja se ona, u renesansi, počesto i u spisima drugih autora poetičkih spisa, pa je tako nalazimo i u Scaligera. Koliko je ona postala općim dobrom, pokazuje i činjenica da se njome bave i manje utjecajni autori; kaže, npr. Bernardino Daniello: »Kažem da su stari i mudri ljudi imali veoma opravdane razloge kad su poeziju poredili sa slikarstvom i kad su govorili da je slikarstvo samo tiha i nema pesma. I obrnuto, da je poezija slikarstvo koje govori. I zato, kao što slikar imituje prirodu služeći se olovkama, četkama i raznolikim bojama (...) tako se i pesnikova umetnost stvara jezikom i perom, stihovima i harmonijom.«⁶ Usporedbe pjesnika sa slikarom tako je, može se reći, u Vetranovićevo doba opće dobro; drugačije je s usporedbom pjesnika i lončara, no o njoj će biti riječi dalje. Zanimljivo nam je, međutim, kako se naš pjesnik općim dobrom u ovoj pjesmi poslužio. Moguće je tu uočiti dvije važne stvari.

Prvo, dobro je zapaziti da su u primjerima iz prvih dviju strofa, u primjerima lončara i pengatura, zapravo zahvaćena dva osobita i veoma važna vida stvaralačke djelatnosti. Kod lončara riječ je o oblikovanju, točnije, o procesu oblikovanja djela iz zadanoga materijala. Lončari, tvrdi Vetranović, imaju slobodu da u modeliranju svojih proizvoda postupaju onako kako to sami žele. Oni u tome mogu krenuti i za invocacijom, pa stavljati ručice *kako hoće sa svijeh strana*. Tu više nije od presudne važnosti hoćemo li ručice shvatiti kao drške ili kao ruke majstora: i u jednome i u drugom slučaju važno je da se oni smiju odlučiti da oblikuju lonac onako kako se to prije nije činilo, jer su, dok rade, slobodni i nesputani. U drugoj se strofi u središtu pjesnikove

⁶ Cit. prema: *Poetika humanizma i renesanse*, izbor tekstova, predgovor i objašnjenja dr Miroslav Pantić, Beograd 1963, sv. I, str. 227.

pažnje našao jedan drugi moment stvaralačke djelatnosti, naime izbor materijala, pa onda i sloboda djelatnika i na tome području. Dok su u prvoj strofi lončari ipak još ograničeni samo na glinu od koje prave lonce, u drugoj se strofi osobito naglašava da ni u izboru materijala ne treba da bude nikakvih stega, jer pengatur ne treba da štedi nijedne masti. Dok je, dakle, tema prve strofe način rada, u drugoj je tema i način rada i materijal. Što se pak tiče treće strofe, u njoj su, zbog apstraktnosti pojmova koji se u njoj javljaju, a o kojima smo već progovorili, prisutna ta dva elementa, ali i nešto više od njih, u njoj se pjesniku ostavlja da sam odluču što će i kako će, samo ako slijedi muzu.

Važno je tu i ponavljanje formulacije *kako hoće*, jer neće biti da je ona tu samo radi paralelizma. Njome se, mogli bismo ukratko reći, naglašava moment slobodne autorske volje. Na prvi bi se pogled moglo pomisliti kako je takav stav donekle nesukladan s principima kojih se pjesma u cjelini drži. Ona kao da se, naime, pridržava renesansnoga aristotelovskoga uvjerenja kako svaka djelatnost ima svoje vlastite zakone kojih se djelatnik mora pridržavati ako želi da radi dobro; ti su zakoni, dakako, božanskoga podrijetla i sadržani su već u samoj stvari, naime u prirodi djelatnosti i njezina materijala, samo ih treba spoznati. I doista, *Pjesanca* se u prvoj strofi bavi prirodom djelatnosti, a u drugoj prirodom materijala; u trećoj pak strofi ona ističe slijeđenje muze, što na ovome mjestu ne može značiti ništa drugo nego upravo pridržavanje pjesničkih zakona, onoga što pjesniku muza šapće. Isticanje slobodne volje, tako, u tome kontekstu, kao da ponešto distonira; to je, međutim, tek privid. Misao o umjetniku kao demijurgu, kao onome tko iznova stvara i oblikuje, nije strana ni Vetranovićevu vremenu i zacijelo je plod platonističke misli. Doista, Scaligero na jednom mjestu, govoreći o stvaraočima i uzimajući za primjer likovne umjetnike, kaže: »Na taj način izgleda da od prirode ne uče, nego da se s njom nadmeću ili, još bolje, da su u stanju da joj čak nameću zakone.«⁷ U Vetranovića, međutim, ovo dvoje, zakon i slobodna volja spojeni su na izuzetan i poetski neobično funkcionalan način, na način koji je, uz ostalo, i originalan.

Tako dolazimo do drugoga važnog sadržajnog aspekta, naime do pitanja o smislu i prirodi slobode za koju se pjesma zalaže. Ta se sloboda, mogli bismo reći nakon svega što smo opazili, sastoji u nesputanome izboru materijala i odsutnosti ograničenja u oblikovanju toga materijala. Kad se radi o poeziji, to znači da pjesnik može slobodno odabrati i temu i način njezine obrade, samo ako se pridržava onih zakona koje nalažu muze. To se, međutim, doimlje kao sloboda koja postoji već i prije *Pjesance*, kao nešto za što gotovo da se i ne treba posebno zalagati. Zbog čega se onda pjesnik ipak osjetio ponukanim da se za slobodu zauzme? Odgovor na to pitanje moguć je jedino uzmemo li u obzir cjelinu pjesme. Bit će, naime, da se tu ne radi samo o slobodi

⁷ Isto, II, 25.

pjesnikovoj u onim aspektima gradnje djela o kojima smo dosada govorili, nego da se tu ima na umu i sloboda od vanjskih pritisaka. Još izravnije rečeno: pjesma govori o slobodi u ustrojavanju umjetnine, ali je u njoj zapravo riječ o odnosu pjesništva i zbilje. Tvrdnju u drugoj strofi kako slikar ne treba da šteti nijedne boje možemo, uz malo napore, protumačiti u tome smjeru: ako boju uzmemo u onome smislu u kojemu i danas ponekad upotrebljavamo tu riječ, dobivamo ovo značenje: slikar ne treba da šteti ni tamne boje, ne treba da se ustručava prikazati ni ružne strane života i svijeta, nego sve treba da naslika prema zakonima svoje vještine. Upravo na toj liniji, na liniji odnosa umjetnosti i zbilje, najčešće i nastaju sporovi, i upravo je tu poetama pomoć i najpotrebnija. Može se zamisliti izravan povod ovome djelu: netko je u Dubrovniku prigovorio kojem pjesniku (možda baš Vetranoviću) ili pjesnicima uopće, što govore o nečemu, ili što o nečemu govore na određen način, pa se Vetranović potrudio da pokaže kako je to u samoj prirodi pjesničkoga posla i da tako mora biti.

b) *Struktura pjesme* je, kako smo nastojali pokazati, linearna, jer postoji paralelizam u gradnji strofa i gradacija od prve kitice prema posljednjoj. Ovdje je, u vezi s time, potrebno naglasiti dvoje: prvo, da je paralelizam izrazitiji od gradacije i lakše se zapaža, pa je za pjesmu i važniji; drugo, da gradacija postoji samo u sadržajnome aspektu, ali ne i u aspektu strukture, pa i na taj način pada u sjenu paralelizma. O poeziji, koja je pravi predmet *Pjesance*, govori se tu na jednako mnogo prostora i na potpuno isti način kao i o prethodnim dvjema djelatnostima, koje tu ipak služe samo kao primjer. Može se zato pretpostaviti da je gradacija u posljednjoj strofi donekle plod predmeta o kojemu je riječ, naime poezije: tu postoji mala ili nikakva mogućnost da se slobodnost pjesnika ilustrira nečim konkretnim kao sloboda slikara i lončara; ta je sloboda naznačena općenito, pa se zato doimlje da je ona i potpuna, dakle najveća.

Moguće je zato reći da posljednju strofu doživljavamo kao neku vrstu obrata, i ujedno kao vrhunac, upravo zbog naslova pjesme, zbog toga što se njime najavljuje da će biti riječi o pjesnicima. Upravo smo zato, valjda, u stanju tako jasno uočiti i gradaciju od prve strofe prema posljednjoj. Da naslov ima presudnu ulogu moguće je utvrditi vrlo jednostavnim eksperimentom: budući da postoji paralelizam u gradnji strofa, njihov se red može i promijeniti bez većih posljedica. Pokušajmo: stavimo li treću strofu na mjesto druge, a drugu na mjesto treće, i promijenimo li naslov u, recimo, »Pjesanca u pomoć pengaturom«, osnovni se dojam time neće promijeniti: pjesma će opet predstavljati nizanje sličnih elemenata, a posljednju ćemo strofu doživjeti kao obrat, pa će se čak i nekakav dojam gradacije i u tome slučaju zadržati. To svjedoči da je naslov veoma važan, ali pokazuje i jednu dalju, bitnu karakteristiku pjesme: ona se sastoji od niza ravnopravnih elemenata koji su u sebi zatvoreni i imaju vlastitu logiku, u potpunome paraleliz-

mu s izrečenim sadržajem: kao što je svako od umijeća posebno, u sebi zatvoreno i sebi dovoljno, pa dakle i slobodno, tako je i svaka strofa, svaki odjeljak pjesme u kojemu se o tome umijeću govori, također samostalan, unutar sebe razumljiv i neovisan o drugima. Osnovna ideja pjesme tako je uvjetovala način njezina ustrojavanja, kao što je i način ustrojavanja bitan za doživljavanje temeljne misli *Pjesance*.

Tome pridonosi i načelo koncentracije o kojemu je ovdje već bilo govora, a koje također stoji u potpunome skladu s glavnom mišlju pjesme. Zbog njega, naime, svaka strofa ima svoju najvažniju točku, svoj vrhunac i oslonac, pasaż u kojemu je riječ o onome što je za tu vještinu najbitnije. A to je opet u skladu s postupkom što ga autor slijedi u izlaganju osnovne ideje: u govoru o pojedinim djelatnostima on izabire neki od bitnih njihovih aspekata i o njemu govori (stavljanje ručica, upotreba boja, slijeđenje muza). Oko toga se pjesma koncentrira sadržajno, dok se oko središnjih stihova konstituira strukturno. Na taj je način, upotrebom sadržajnih i strukturnih elemenata, svako od umijeća dano u svojoj potpunosti koordiniranim djelovanjem raznih elemenata.

c) *Izvantekstovne odnose*⁸ nešto je teže slijediti i oni se — paradoksalno — upravo zbog toga pokazuju jednim od bitnih elemenata u doživljavanju pjesme, barem danas. *Pjesanca*, naime, kao i veći dio Vetranovićeve opusa uopće, zauzima ponešto specifično mjesto u okviru hrvatske renesansne književnosti. Vidljivo je to po dva aspekta: po njezinome mjestu unutar tradicije i po njezinome odnosu prema žanrovima suvremene joj naše renesansne literature.

U hrvatskoj pjesničkoj tradiciji nema prije Vetranovića, koliko mi je poznato, pjesama koje bi se na ovako izravan način bavile poezijom samom, a pogotovu nema takvih koje bi se bavile nekim posebnim oblikom postojanja pjesništva, u ovome slučaju njezinim odnosom prema zbilji, kao što to čini *Pjesanca*. Nastajući, dakle, kao nešto novo, ova pjesma stoji u izrazitome odmaku naspram tradicije ona s njome na sadržajnoj razini ne uspostavlja izvantekstovnih veza. Još više, ne uspostavlja ona veze s tradicijom upravo na onim razinama koje se u pjesmi naglašavaju kao bitne. Na tradiciju se *Pjesanca* oslanja izborom stiha, i strofe, tipom rimovanja i sličnim elementima. Povežemo li to sada s onim što se u pjesmi govori, dobivamo situaciju koja je Vetranovićevom suvremeniku morala biti još jasnija nego nama danas: zalažući se za slobodu, *Pjesanca* tu slobodu za sebe — u odnosu prema tradiciji — doista i uzima, jer se bavi nečim u okviru nacionalne književnosti dotada nepoznatim.

Međutim, takvo bi mišljenje možda mogla osporiti njezina eventualna žanrovska pripadnost. Ovdje smo, naime, dosad nabacili pomisao kako bi *Pjesanca* mogla biti prigodnica jer je možda nastala na izra-

⁸ Uzimam termin u onome smislu u kojemu se on nalazi u djelu J. M. Lotmana *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo 1971.

van poticaj. A prigodnice po tradiciji zahvaćaju vrlo širok krug različitih sadržaja, pa bi tako i novost ove pjesme, i mogućnost da suvremenici tu novost opaze, došla u pitanje. Zanimljivo je, međutim, opaziti kako su prigodnice, pa onda i poslanice i drugi slični sastavci, izrazitije i presudnije vezani za povod u kojemu nastaju, za osobu kojoj su upućene i slično, čak i onda kad se bave nekim općenitijim pitanjima. *Pjesanca* je pak u svome sadržaju posve neobilježena prigodom, i svaki tekstualno utvrdivi trag izravnoga povoda iz nje je potpuno odsutan. Ona, drugim riječima, nije prigodnica po svome sadržaju ili strukturi, nego, eventualno, po okolnostima u kojima je napisana. A to opet navodi na zaključak kako ona nipošto nije žanrovski čisto djelo, nego je nastala zapravo izvan žanrova hrvatske renesansne književnosti. Ona je, opet, na svoj način nova, pa je zato i slobodna, napisana *na volju*. A to se potpuno uklapa u njezin sadržaj i predstavlja važan element doživljaja.

Kako je pak bilo moguće da u renesansi, u kojoj postoji čvrst sistem žanrova, Vetranović napiše upravo takvu pjesmu, koja po tome nije usamljena u njegovu opusu, to je pitanje na koje valja odgovarati s nešto općenitijega stajališta.

4.

Temeljno pitanje glasi: u ime kakve poetike Vetranović traži za pjesnike slobodu i od kakva su značenja dosad zapaženi elementi u okviru te poetike? On u *Pjesanci* — dosada smo konstatali — iznosi neke općenitije poglede na književnost i njezin položaj u društvu, ali i neke tvrdnje o načinu postojanja književnosti i vrednovanju toga načina. Da bi se, dakle, na naš upit odgovorilo, potrebno je obratiti pažnju na sve aspekte kojima smo se ovdje bavili, kako sadržajne tako i sve druge. U toj perspektivi moguće je opaziti pet osnovnih osobina *Pjesance u pomoć poetam*.

Prvo, ona se, očigledno, kreće u onome horizontu u kojem je književnost usporediva s drugim ljudskim djelatnostima, kako umjetnostima tako i obrtima, i ni po čemu se bitnome od njih ne razlikuje. Zbog toga ona ima pravo na jednaku mjeru slobode kao i druge djelatnosti. Takvom je stavu inače u renesansi svojstveno poštovanje pravila imitacije i nasljedovanja uzora koji su svima poznati. I doista, *Pjesanca* se i oslanjala na starije autore, pa valjda i izravno na Horacija. Istovremeno, ona se zalaže za takvu mjeru slobode kakva kao da renesansi i nije sasvim svojstvena; zalaže se ona za slobodu zapravo više ondje gdje govori o slikaru i lončaru nego tamo gdje zbori o pjesniku: ondje je djelatniku ostavljena potpuna sloboda, dok se kod pjesnika naglašava slijeđenje muze, što možemo tumačiti kao podvrgavanje pravilima umijeća samog. Međutim, tu se istodobno tvrdi kako postoji potpuna ekvivalencija između svih tih djelatnosti, pa je, dakle, pjesnik jednako

slobodan kao i lončar ili slikar. Očigledno je, dakle, da postoji stanovišta diskrepancija između stavova na koje se pjesma oslanja i stavova koje sama doista iznosi.

Drugo, pjesma, kako smo nastojali pokazati, ima razmjerno veoma strogu strukturu, ali je to strogost drugačijega tipa od one na koju smo u renesansnoj lirici — pa i hrvatskoj — inače navikli. Ta je strogost cjeline, s jedne strane, osporena postojanjem zatvorenih jedinica unutar pjesme (strofe), a s druge otvorenosti pjesme kao cjeline i mogućnošću njezina daljeg nastavljanja. Uz to, strogost organizacije na neki se način također protivi zahtjevu za slobodom koji se u tekstu iznosi, ali također i podržava taj zahtjev: Vetranović slobodno izabire novu i neuobičajenu, a opet razmjerno čvrstu strukturu.

Treće, *Pjesanca*, rekli smo, možda pripada žanru prigodnice, ali opet i odudara od njega, kao što odudara i od svakoga drugog žanra koji je u ono doba u nas poznat. Ona, drugim riječima, u okviru poznatoga i postojećeg pronalazi prostore i mogućnosti za nešto posve novo, pa počinjući od takvih izvantekstovnih veza koje se doimaju kao tradicionalne (eventualni povod) dolazi do uspostavljanja dotad nenaslućenih odnosa izvan teksta.

Četvrto, u toj pjesmi, kako smo i dosada pokazali, postoji izrazita i presudna ovisnost o naslovu: kad njega ne bi bilo, ne bismo zapravo ni mogli biti sigurni da u ruci imamo cjelovitu pjesmu a ne fragment. Ta je činjenica neobično važna, a postaje ta važnost još očiglednijom uzmemo li u obzir suvremenu i raniju situaciju u hrvatskoj književnosti. Pjesme u Ranjininu zborniku, na primjer, uopće nemaju naslova, pa su naslove stavljali kasniji priređivači: ako su ga ikada imale, on nije bio važan, pa je Nikša Ranjina zato i mogao doći na ideju da ih zapisuje abecednim redom početaka stihova. S druge strane, u kasnijim se razdobljima, u manirizmu i baroku, uobičajilo da upravo naslov sadrži ključ i odgonetku i bez njega pjesma često i nije razumljiva. U Vetranovića situacija nije toliko izrazita, ali je on prvi u nas dao naslovu ulogu bitnog dijela pjesme.

Peto, temeljni stav *Pjesance*, njezino zalaganje za slobodu i novost, također je nešto što prije Vetranovića, barem u hrvatskoj književnosti, nije bilo ni potrebno, a ni zamislivo. Nije to bilo potrebno stoga što stupanj slobode pjesnika nije bio sporan, ili to barem nije bio na onaj način koji je Vetranovića potakao da ovu pjesmu napiše; a nije to bilo zamislivo zato što bi bilo apsurdno zalagati se za slobodu veću od one koja je književnosti božanskom voljom po samoj njezinoj naravi dana, kao što bi isto tako bilo apsurdno tu slobodu osporavati. Ni jedno ni drugo, kao što se vidi, nije u Vetranovićevo doba više tako očigledno; dapače, sporno je u tolikoj mjeri da o tome treba polemizirati.

I upravo to nas dovodi do dva za našu analizu veoma bitna zaključka o prirodi *Pjesance*, naime o njezinu smislu i značenju. Pogled na literaturu koji je u njoj iznijet podrazumijeva da književnost više u svijetu ne zauzima ono zakonito i nesumnjivo mjesto koje je zauzimala u doba

visoke renesanse; to je njezino mjesto ugroženo i za nj se treba iznova boriti. Njega je potrebno definirati pitajući se o samoj prirodi pjesništva. *Pjesanca*, dakle, pokazuje visok stupanj svijesti o posebnosti literature, o njezinome specifičnom mjestu, o njezinom posebnom dostojanstvu. *Pjesanca* je književno djelo koje za svoj predmet uzima književnost samu, i to najtemeljitiije njezine odrednice. A takav postupak možemo bez daljih objašnjenja i opasnosti od greške nazvati maniriranim odnosom prema literaturi.

Pođemo li tim putem još i malo dalje, pokazat će se da su i sve osobine koje smo dosada nabrojali, sve unutarnje diskrepancije koje u *Pjesanci* postoje, plod upravo takva, maniriranog odnosa. Imitacija i njeno negiranje, stroga struktura i odstupanje od nje, pripadnost žanru i njegovo napuštanje, ovisnost o naslovu i tip temeljenoga stava, sve su to osobine koje u maksimalnoj mjeri pokazuju autorovu svijest o književnoj prirodi vlastitoga posla, i njegovo intencionalno bavljenje prirodom književnog čina. Pjesnik je, na neki specifičan maniriran način, otuđen od vlastite djelatnosti: on više nije samo pjesnik, i nije to u potpunosti, čim može sebe kao pjesnika promatrati i o tome — u stihovima — razmišljati.⁹

Pogledamo li bolje Vetranovićev opus, naći ćemo dosta djela koja ne pripadaju nijednome žanru, a pokazuju sličan odnos prema djelu poput ove *Pjesance* (*Pjesanca šturku*, *Pjesanca košuti ranjenoj*, *Remeta*) i također nastaju izvan žanrova.¹⁰ Time ne mislimo tvrditi da je Vetranović manirist, ali se čini da možemo prilično mirno konstatirati kako se u njegovu djelu već naziru prve pukotine u renesansnome gledanju na književnost, pukotine koje će do manirizma i dovesti. Sluti se u njegovu djelu kraj renesanse i pojava jednoga novog doba, baroknoga, koje će dati — i u hrvatskoj književnosti — mnoga velika djela, ali kojemu će i te kako trebati glas koji bi se javio u pomoć poetam. Ali, taj se glas, kad to vrijeme dođe, još zadugo neće moći podići.

⁹ Na pomisao da bi Vetranović barem u nekim svojim djelima mogao biti manirist došao je Nikica Kolumbić u svojoj studiji »Razdoblje hrvatskog književnog manirizma« (Forum 12, Zagreb 1976), u kojemu za glavnog predstavnika našeg manirizma uzima Barakovića, ali manirističke osobine nalazi i u Krnarutića, Sasina, Benetovića i drugih. Osobito bliskim manirizmu smatra on Vetranovićeva *Pelegrina*.

¹⁰ U nekima od tih pjesama može se naslutiti daleki žanrovski predložak, ali on tada redovito nije renesansni, nego srednjovjekovni, a odluka da se, u vremenu s tako čvrsto definiranim sistemom žanrova, uzme za predložak srednjovjekovni tip djela samo pokazuje da autor uspostavlja neki odnos prema cijeloj tradiciji, a ne samo prema razdoblju kojemu i sam pripada.