

MITOLOŠKA IGRA MAVRA VETRANOVIĆA

RAFO BOGIŠIĆ

I

Početak ovog stoljeća (1909), upozoren na jedan dotada neprimijećen rukopisni kodeks Vetranovićevih djela, Petar Kolendić je, proučavajući sadržaj kodeksa, naišao i na jedan kraći dramski sastav o poznatom mitskom pjevaču Orfeju i supruzi mu Euridiki. Svoje otkriće Kolendić je i objavio.¹ Tako je četiri stoljeća nakon postanka jedno djelo ponovo i definitivno ušlo u književnost. Međutim, radost zbog vrijednog otkrića nije bila potpuna. U skladu s često tužnom sudbinom naših starih rukopisnih djela ova drama nije sačuvana u cjelini: nedostaju početak i završetak djela. Sačuvani su samo središnji prizori: zbivanja u paklu, u svemu 594 dvanaesterca.

Taj fragment počinje časom kad Orfej na vratima pakla u dugom monologu (142 stiha) tuguje i nariče za Euridikom moleći gospodara pakla da mu je povрати i pri tome »žalosno udara u liru«. Nakon odluke »pakljenog kralja« da Euridiki, uz poznati uvjet da se ne smije okrenuti, dozvoli izlazak iz pakla, uslijedila je njezina kobna pogreška: ipak se okrenula i time sebe definitivno osudila. U tužaljka nesretnih supružnika Orfej govori o velikoj ljubavi koja, evo, završava, a Euridika spominjući svoju nesreću osobito žali dragoga. Drama se završava prizorima u kojima se prikazuje vozač Karon koji prevozi Euridiku i na drugoj obali rijeke, u pravom paklu, preporuča je »ljuvenim gospojama«.

Djelo nema nikakva podatka u vezi s naslovom, autorom i vremenom postanka. Rješenje nekih od tih pitanja za Kolendića nije predstavljalo poteškoću. Nazvao je dramu *Orfeo*, a autora je prema jeziku, stilu i metrici sigurno i bez ustručavanja pronašao u Mavri Vetranoviću. Neriješeno je ostalo pitanje kad je drama nastala.

Nakon što je otkrivena i objavljena moglo se očekivati da će drama o Orfeju i Euridiki naići na veće zanimanje. Značenje drame u općoj ocjeni Vetranovićeva dramskog i književnog rada, njezino mjesto u sagledavanju i određivanju početka razvoja hrvatske drame, pored književno-umjetničke analize djela, najvažnija su pitanja koja se uz *Orfeja* mogu i

¹ Dr. Petar Kolendić, Vetranovićev »Orfeo«. *Nastavni vjesnik*, XVII, Zagreb, 1909, str. 81—89.

moraju postaviti. Međutim ovakva pitanja povezana uz Vetranovićevu mitološku dramu u našoj nauci nisu se temeljitije ni svestranije postavljala. *Orfeo* se spominjao samo usput kad se govorilo uopće o prvim počecima hrvatske drame ili uopće o Vetranoviću.

Prvi je o *Orfeju* nešto rekao sam objavljivač djela koji se dotakao nekih pitanja, ali očigledno bez namjere da odgovori na sva pitanja koja se uz dramu mogu postaviti. Spominjući neke elemente duge »orfejske« tradicije u mitologiji i literaturi, Kolendić je pretpostavio da je Vetranović — »u prvom redu upotrijebio Ovida, o kome pouzdano znamo da ga je duž Mavar čitao (Pj. Plutonu 17)« — zatim Danteov *Pakao* i Polizianov *Orfeo*.² Također samo usput dotakao se i pitanja kad je djelo moglo nastati pa je zaključio: »Vrijeme kad je nastala ova drama . . . teško je odrediti«. Ipak je i u tom pogledu imao svoje mišljenje: »Samo radi toga što komad spoljašnjim oblikom odgovara crkvenim prikazanjima, a moguće i radi jedrine stihova, ako se o tome smije kod Vetranovića govoriti, možemo reći, da je možda pjesnik zgotovio *Orfea* odmah poslije svoga povratka iz Italije negdje tridesetih godina šesnaestoga vijeka.«³

Kako vidimo, Kolendić pretpostavlja da je Vetranović *Orfeja* napisao kao već zreo čovjek i benediktinac. Ovoj pretpostavci treba dodati i Kolendićevo mišljenje o vremenu postanka druge dvije Vetranovićeve dramske scene, pastirske igre koje je svojevremeno već A. Pavić bio zapazio,⁴ ali ih je Kolendić temeljitije proučio i nakon Pavićeve ispravne slutnje utvrdio kao Vetranovićeve.⁵ Za ove dvije pastirske scene Kolendić misli da ih je Vetranović napisao u svojim mladim danima. Svoj zaključak objašnjava općom pojavom i praksom da su pastirske igre i ekloge pisali redovito mladi ljudi. Dosljedan je tome mišljenju i njegov zaključak da ove dvije pastirske scene »predstavljaju prve pokušaje naše svetovne drame.«⁶

O kronološkoj postupnosti u nastanku prvih svjetovnih djela hrvatske dramske književnosti i o *Orfeju* pisao je i Milan Rešetar.⁷ Pored *Pirne drame* iz Ranjinina zbornika od 1507. i Vetranovićevih scena Rešetar uzima u razmatranje i dramski rad Nikole Nalješkovića i Marina Držića. Na osnovu datuma koji se sa sigurnošću mogu utvrditi on nije mogao da ustanovi red u vremenu postanka pojedinih djela spomenutih autora. Ipak, imao je svoje mišljenje. U pogledu vremena postanka dvije pastirske scene Mavre Vetranovića razilazio se s Kolendićem, pa je bio sklon vjerovanju da je pjesnik i pastirske scene i *Orfeja* napisao kasnije, u zrejoj dobi života.⁸ Rešetar misli da bi dvije pastirske scene imale — »sasvim drugi

² Isto, str. 84.

³ Isto.

⁴ Armin Pavić, *Historija dubrovačke drame*. JAZU. U Zagrebu, 1871, str. 56—57.

⁵ Dr. Petar Kolendić, »Vetranovićeve binske scene«, *Srpski književni glasnik*, knj. IX., Beograd 1923, str. 24—32.

⁶ Isto, str. 27.

⁷ Milan Rešetar, »Uvod« u *Djela Marina Držića*. Stari pisci hrvatski VII, 2. izdanje, Zagreb, 1930. (posebno poglavlje 43—47).

⁸ Isto, str. LXXXII. »Ako je kao kaluder mogao napisati »Orfeja« zašto ne bi mogao i one dvije male drame koje su također bezazlene«.

karakter kad bi ih Vetranović napisao u mladim godinama«⁹. Prihvaćajući mišljenje da je *Orfeo* napisan u zrelijoj dobi pjesnikova života, Rešetar ide i dalje pa misli da je *Orfeo* nastao u Vetranovićevoj starosti, da je kao i *Piligrin* zbog starosti pjesnika ostao nezavršen. Rešetar je naime sklon zaključku da *Orfeov* završetak nije izgubljen nego je djelo ostalo nezavršeno.¹⁰

Svoje mišljenje, u koje ipak nije sasvim siguran, Rešetar je pokušao objasniti Vetranovićevom namjerom da mu dramski rad djeluje kao lijek renesansno-raspojasanoj tematici Držića i Nalješkovića.¹¹ Ugledni slavist bio je dakle sklon da u Nalješkoviću, a ne u Vetranoviću gleda najstarijeg poznatog dramskog pisca u Dubrovniku: »Ja bih dakle ipak rekao da na polju svjetovne drame Vetranović nije išao pred Nalješkovićem i Držićem nego za njima.¹²

Za sada ćemo iz općih Rešetarovih zaključaka o nastanku pojedinih djela i javljanju prvih dramskih pisaca u starom Dubrovniku izdvojiti samo njegovo mišljenje o Orfeju. Postanak tog djela on je, kako smo vidjeli, pomakao prema Vetranovićevoj starosti obrazlažući svoje mišljenje »nezavršenošću« djela i moralno-etičkom piščevom namjerom da djeluje na dubrovačku publiku i dubrovačke pisce. Samo djelo Rešetar, kao ni Kolendić, nije analizirao.

Na *Orfeja* se iako usput, u sklopu širih i općih sinteza osvrtnuo i Mihovil Kombol. Učinio je to dva puta. Prvi put, u *Povijesti hrvatske književnosti*, upozoravajući na književno-umjetničke kvalitete ističe kako Vetranovićev *Orfeo* — »iznenađuje s nekoliko toplih ljudskih akcenata«. ¹³ Ilustrirajući svoj utisak Kombol spominje tužaljku Euridike koja želi još jednom vidjeti Orfeja i scenu s vozačem Karonom koji je očaran Euridikinom ljepotom ali i ganut sažaljenjem pa je tješi »kao malo dijete«.

Orfeja se Kombol dotakao i u svom pregledu »Hrvatska drama do 1830«. ¹⁴ Nakon što je istakao da je to »drama ljubavi i ljubavne čežnje, shvaćene sasvim zemaljski i bez asketskih ograda«, Kombol napominje kako je drama, iako s obzirom na mitološki element po sadržaju nova, oblikom starinska, jer je, napisana po uzoru na crkvena prikazanja, zapravo obična dijalozirana priča. U tom pogledu, zaključio je Kombol, Vetranovićev je *Orfeo* tipična prijelazna pojava i u hrvatskoj književnosti zauzima ono mjesto koje u talijanskoj književnosti zauzima istoimena drama Angela Poliziana. ¹⁵ S obzirom na vrijeme postanka drame Kombol je, iako ne direktno ali ipak jasno i određeno, izrazio što misli o zaključcima Kolendića i Rešetara. Želeći nekako kronološki poredati prve dramske proizvode u staroj hrvatskoj književnosti, Kombol kaže: »Ako se ostavi po strani prijevod mitološke *Pirne drame* talijanskog pisca Antonia

⁹ Isto, str. LXXXIII.

¹⁰ Isto.

¹¹ Isto.

¹² Isto.

¹³ M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, Zagreb 1945, str. 111.

¹⁴ Isti, »Hrvatska drama do 1830«, *Hrvatsko kolo* 1949, sv. 2—3. Kasnije u knjizi: *Drama i problemi drame*, str. 293—311.

¹⁵ Isto, str. 296.

Ricco, koja je sačuvana u jednom rukopisu i sigurno prikazivana, onda kao prve svjetovne drame u našoj književnosti valja zabilježiti *Orfeja* Mavra Vetranovića i *Robinju* Hvaranina Hanibala Lucića, obje originalne i obje iz prve polovine šesnaestoga stoljeća«. Kako vidimo, Kombol se složio s mišljenjem Kolendića o prvenstvu Vetranovića među dubrovačkim dramskim piscima.

Posljednji je o Vetranovićevu *Orfeju* pisao Franjo Švelec. Pri kraju svoje monografije o Vetranoviću dotakao se i pjesnikove mitološke drame. Naglašavajući da je drama, iako okrnjena, ipak dokaz »Vetranovićevih mogućnosti«- Švelec, poput Kombola, ističe prizor s Euridikom koja u velikoj svojoj tuzi prije konačnog odlaska žali Orfeja, željela bi ga utješiti. Švelec posebno upozorava na »realističnost« prizora u kojem Karon, smućen Euridikinom ljepotom, ne može da pristane uz obalu.¹⁶

Kako se iz dosadanjeg izlaganja da zaključiti, i iz ono malo pažnje koju je *Orfeo* izazvao može se naslutiti njegova važnost.

Orfeo Vetranovića u prvom redu izaziva našu pažnju činjenicom što se nalazi među prvim dramskim proizvodima starije hrvatske književnosti. U vremenu javljanja različitih književnih oblika, odmah na početku, javila se u Dubrovniku i drama. Ta činjenica izaziva razna pitanja: o odnosu ove drame prema drugim suvremenim našim i stranim dramskim ostvarenjima, o različitim elementima koji se u drami očituju i posebno o njezinu odnosu prema književnoj obradi priče o Orfeju u latinskoj i talijanskoj književnosti. Drama zaslužuje i analizu unutrašnjih književno-umjetničkih, poetskih dostignuća.

II

Kao što smo vidjeli, P. Kolendić, M. Rešetar i M. Kombol dotakli su se pitanja kad je mogao nastati Vetranovićev *Orfeo*. To pitanje zanimljivo je posebno zbog toga što se neposredno povezuje uz pitanje prve pojave drame u Dubrovniku, a time i u hrvatskoj književnosti uopće. Želeći u tom području i vremenu razbistriti stanje i »uspostaviti red« ugledni naši istraživači iznosili su svoja mišljenja i utvrđivali redosljede. U nedostatku sigurnih datuma i podataka mnogi zaključci i mišljenja ostali su samo pretpostavke. Mišljenja su se redovito temeljila na vjerojatnostima i utiscima nastalim iz različitih »usputnih« literarnih i književno-teoretskih polazišta.¹⁷

Poteškoća u ispitivanju bili su svjesni i istraživači. Nesigurnost su otvoreno pokazivali pa i pored iznošenja svojih mišljenja i pristajanja uz neku mogućnost nisu neopozivo i isključivo zastupali jedno određeno sta-

¹⁶ F. Švelec, »Mavro Vetranović«, *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, sv. VI—VII. str. 319—393. Zagreb 1960.

¹⁷ M. Rešetar (cit. mjesto) daje veliku važnost tome što Nalješkić piše u stihu a Držić u prozi pa pretpostavlja da je teško pomisliti da bi se Nalješkić vratio stihu nakon Držićeva velikog uspjeha u prozi.

novište.¹⁸ Vjerojatno je da se bez eventualnih sigurnih podataka o nastanku ili izvođenju barem nekih prvih drama u Dubrovniku ni ubuduće neće moći sa potpunom sigurnošću odrediti tačno kronološki red pojedinih djela.

Iako nisu bili u stanju da svoje mišljenje dokažu, ipak — sva je prilika — da su Kolendić i Kombol svojim zaključcima i pretpostavkama o Vetranovićevoj pionirskoj ulozi bili u pravu. Rešetarova moralno-pedagoška »obrazloženja« pojave Vetranovićevih svjetovnih drama ne djeluju ni danas uvjerljivo.

Uz mišljenje da u Vetranovićevim mitološko-pastirskim scenama treba gledati prve pokušaje svjetovne drame u Dubrovniku pristao je i M. Simonović, noviji Nalješkovićev biograf i istraživač koji zaključuje da pored vjerojatnosti koja proizlazi iz unutrašnje logike razvitka dramskih oblika, za redosljed: Vetranović — Nalješković — Držić »govore i razlike u godinama između ova tri pisca«. S tim u vezi Simonović je uočio da je u starom Dubrovniku bila »skoro redovna pojava da je od dva književnika stariji i po delima onaj koji je stariji po godinama«.¹⁹

*

Raspravljajući o pojavi prvih dramskih proizvoda u književnosti u nas, Milan Rešetar je pretpostavljao »da su i kod nas pozorišne predstave bile najprije vezane uz službu božju i uz crkvu«. Tim povodom ugledni istraživač je istakao misao kako se u razvitku stare hrvatske drame ne može govoriti o njezinu unutrašnjem samostalnom razvitku. Napisao je da kazalište u Dubrovniku »i uopće u našim primorskim krajevima nije samoniklo, te se nije razvijalo normalnim putem nego je presađeno kao gotova stvar iz Italije«.²⁰

Bez obzira da li ćemo gornji zaključak prihvatiti u cjelini li ćemo ga prihvatiti samo djelomično, treba Rešetaru misao objasniti.

Posebni i izrazito nepovoljni kulturno-društveni uvjeti iz predrenesansnih stoljeća, a ni kasnije, nisu u našim središtima omogućili autohtoni razvoj pojedinih dramskih vrsta od nižih oblika do savršenijih scenskih djela. Tako na pr. dramski, mitološko-pastirski oblik nije u nas prošao onaj prirodni i normalni put od ekloge i pastirske dijaloške scene do pastirske igre i komedije. Naši renesansni dramski pisci, a to su u ogromnoj većini bili Dubrovčani, uključivali su se u kulturno-književni svijet Italije, upoznavali već gotove i prihvaćene oblike pa ih presađivali u svoju zemlju oživljujući ih i ispunjujući ih, dakako, svojim domaćim životom i sadržajem.

¹⁸ Nesigurnost je očitovao već i A. Pavić (cit. mj.) ne mogavši se opredijeliti koga da smatra prvim. Za njim se poveo i M. Medini, *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*, Zagreb, 1902, str. 308—309. Ni Pavić ni Medini, dakako, nisu znali za Orfeja. Branko Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb 1913, str. 160, i Franjo Rački, *Stari pisci hrvatski*, V, 1873, str. VII, prvog dramatika vidjeli su poput Rešetara ali »sigurnije« nego Rešetar u Nalješkoviću. Dok je Rački znao samo za Vetranovićeve pastirske scene, Vodnik je mogao poznavati i Orfeja.

¹⁹ M. Simonović, »O godini rođenja Nikole Nalješkovića«, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, XXV, Beograd, 1959, str. 82—83.

²⁰ M. Rešetar, cit. djelo, str. LXXIX.

Ova činjenica u mnogome objašnjava pojavu što se u prvoj polovici 16. stoljeća u Dubrovniku, a i u drugim našim središtima, istovremeno javljaju dramski i književni oblici koji su sami po sebi svaki zbog svoje osobitosti i posebnosti često u izričitoj međusobnoj tematskoj i formalnoj suprotnosti. Tako se u nas istovremeno, ili u kraćem vremenskom razdoblju, javlja i u punom zamahu živi crkveno prikazanje, mitološka drama, farsa, drama, pastirska igra i »učena« komedija. Isto tako zajedno s latinskom humanističkom poezijom živi u Dubrovniku i cvjeta petrarkistička lirika, pokladna pjesma i pobožna »razmišljanja« u stihu.

Ovu pojavu u Dubrovniku nije teško objasniti. Nakon što su na prijelazu iz 15. u 16. stoljeće u dalmatinskim središtima sazrijevali uvjeti za uključenje u suvremeni i svestrani renesansni književni pokret, Dubrovnik je, iako izrazito malena cjelina, zbog posebno povoljnih kulturno-ekonomskih i političkih uvjeta najčešće sam preuzimao glavnu ulogu da na istočnu obalu Jadrana, u hrvatsku kulturnu sferu, »prenese« oblike mnogostrukih književnih pojava renesanse.

Međutim, treba dodati da Dubrovčani nisu radili nešto što bi bilo izuzetno. Postojala je u to vrijeme i u talijanskim književnim središtima slična, opća renesansna pojava istovremene prisutnosti različitih tema i oblika, što nije uvijek bilo zavisno od razvitka pojedine književne vrste. Bilo je to u skladu s općim renesansnim fenomenom međusobne trpeljivosti protivurječja, različitih koncepcija i oblika, fenomenom karakterističnim u renesansi, talijanskoj, našoj i svakoj drugoj.²¹

Opća renesansna pojava istovremene mnogostrukosti oblika ipak ne isključuje i u potpunosti ne objašnjava ono što je u Rešetarovu zaključku naglašeno: prenošenje i primanje već gotovih oblika koji na našem tlu nisu doživljavali svoj unutrašnji autohtoni proces od nižeg k višem i savršenijem. Renesansni zakoni i običaji samo su pomogli, »dozvolili« i aktualizirali pojavu prenošenja i presađivanja oblika na istočnu obalu Jadrana. Naši književnici radili su pri tome isto ono što su radili književnici i drugih evropskih središta koji su u talijanskom humanizmu i renesansi pronalazili inspiracije za svoje književno oblikovanje.

*

Prihvatajući Rešetarovu misao, ponavljaju u različitim prigodama, o prihvatanju gotovih oblika i s tim povezanu tvrdnju o nepostojanju autohtonog razvitka drame u starijoj hrvatskoj književnosti, zaključak da se staro hrvatsko kazalište, posebno ono u Dubrovniku, nije razvijalo »normalnim putem« nije ipak tako jednostavan.

Sudjelujući u različitim renesansnim očitovanjima i prateći književne pojave, publika i književnici staroga Dubrovnika dobro su znali i osjećali što je novo i moderno, a što je zastarjelo i osuđeno na zaborav.

²¹ Zanimljivi su u tom pogledu razni pregledi talijanske pastorale gdje se vidi da se pojedini aspekti pastirske igre i drame tematski i kronološki isprepliću, iako bi se morali isključivati. Vidi na pr. G. Carducci, *L'Aminta e la vecchia poesia pastorale*. Opere, vol. XIV. Cap. 5. »L'Ariosto e il Tasso«, Bologna 1936. — i: Enrico Carrara, *La poesia pastorale*, Milano 1940, i dr.

Ima podataka koji ukazuju na to da se u starom Dubrovniku nove književne pojave i novi oblici nisu prihvatili mehanički, nego su bili u skladu s općim tokom književnosti u svijetu i prihvatani su onda kad je to i inače bilo u modi i aktualno. Ima podataka koji govore da je u svemu tome veliku ulogu odigrao i domaći ukus. Držićevo »pravdanje« u prologu »*Skupa*«, da »večeras« neće biti prikazana pastirska igra nego komedija²² govori rječito i o ukusu dubrovačke publike. Ona je već u Držićevo vrijeme svoju pažnju i ljubav okretala prema pastirsko-mitološkoj igri pripremajući tako već izdaleka uvjete za nastup Ivana Gundulića čije će se drame početkom 17. stoljeća »s velicijem slavam« prikazivati. Pri »pastirskom« raspoloženju publike Držićeva vremena bilo bi zaista nelogično toj istoj publici u tom času upornije nuditi na pr. crkvena prikazanja. Prema navedenom podatku iz prologa *Skupa* možemo pretpostaviti da su Držićevu »pastirskom« nastupu prethodile i tlo mu pripremile i Vetranovićeve i Nalješkoviceve pastirske scene.

Iste zaključke dozvoljavaju i novija istraživanja M. Pantića koji je s mnogo vjerojatnosti uspio postaviti jednu Nalješkovicevu »komediju« u vrijeme 1541—42. godine,²³ dakle u vrijeme koje je sigurno prethodilo komediografskoj djelatnosti, popularnosti i uspjesima Marina Držića. Kompozicijski i dramski zrelija i razvijenija Držićeva komedija logično se podudara s činjenicom njegova kasnijeg javljanja nakon Nalješkovića. Teško je zaista i bilo pretpostaviti da bi Nalješković nakon Držićeva sjajnog prodora imao volje sastavljati a publika prihvatati jednostavne pastirsko-komične scene, (farse), napisane k tome još u stihu. Ovakav zaključak se nameće i pored istine da su Nalješkoviceve dvije farse, »Peta« i »Šesta«, a zatim djelomično i komedija (»Sedma«) u rađanju drame u Dubrovniku pojava za sebe i ne moraju se shvatiti kao nužna stepenica da bi se objasnila pojava »učene« komedije Marina Držića.

Podatak sličnog karaktera, iako nije na dramskom planu, jest i odnos Dinka Ranjine prema jeziku prvih dubrovačkih petrarkista. Iako je i sam ostao na putu kojim su Š. Menčetić i Dž. Držić započeli, Ranjina je uvidio pa i otvoreno kazao da je u Dubrovniku, i među učenicim »pjesničkim« slojevima, jezik prvih petrarkista zastario.²⁴

Ovi podaci, i njima slični, koji su uostalom sasvim prirodni i razumljivi, ne mogu se, dakako, uzeti kao ilustracija domaćeg, u cjelini autohtonog razvitka dramskih oblika u Dubrovniku. Ipak oni u mnogome svjedoče da je i pored literarne naobrazbe, koju su dubrovački pjesnici često sticali izvan Dubrovnika, u njihovu djelovanju znatnu ulogu imalo i domaće iskustvo. Podatak o preuzimanju gotovih oblika treba uskladiti s činjenicom da su »gotovi oblici« prihvatani u Dubrovniku u skladu s kulturno-književnim stanjem koje se u gradu realiziralo i koje je imalo svoju uočljivu i razumljivu postupnost. Ona je izgrađena na temelju stvarnog razvitka lokalnog zanimanja i ukusa. Živeći u istom vremenu

²² Stari pisci hrvatski VII, 2. izd. str. 199.

²³ M. Pantić, »Nalješkoviceva komedija arecitantna u Mara Klaričića na piru«, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. III, 1955.

²⁴ V. pjesmu: »Jednomu ki ništa ne učini a tuđe sve huli«, SPH, 18. Zagreb 1891, str. 60.

i istoj kulturnoj sferi, ukus dubrovačke renesansne publike nije bio mnogo udaljen od ukusa publike talijanskih renesansnih gradova.

Dubrovački književnici vodili su računa o onome što su i kako su rekli njihovi domaći predšasnici. O tome svjedoče i najnovija otkrića o neposrednom naslanjanju Gundulićeve pastorale na Držićevu pastirsku igru.²⁵ O tome rječito govori i podudarnost Držićeva i Nalješkovićeve unošenja »narodnih«, Dubrovčanima očito bliskih, elemenata u pastoralu. Istinu da su se dubrovački književnici pa i dramski pisci morali obazirati na ukus svoje publike i na odnose koji su vladali u gradu-državi možda najbolje ilustrira put i razvoj dubrovačke pastirske igre. Ova dramska vrsta, kao što je poznato, razvijala se u Italiji u nekoliko pravaca, ali uglavnom u dva: u realističko-rustikalnom siensko-padovanskog tipa i čisto idiličnom kakva su djela Sannazzara, Tassa i Guarinija. Uočljiva je istina da čista i arkadijska pastirska koncepcija nije u Dubrovniku ostavila vidljivijeg traga. Dubrovačka pastorala realizirala se na planu trajno prisutne sklonosti za unošenjem u djelo domaćih, realističkih elemenata i »živih« savremenih ilustracija. U dubrovačkoj pastorali od početka (Vetranović, Nalješković) pa do Gundulića očita je također i posebna domaća, dubrovačka alegorija. Zbog nje kao da pastirska drama u Dubrovniku i postoji. I u tome su dubrovački »pastirski« dramatici nasljedovali jedan drugoga: Držić—Nalješkovića i Vetranovića, Gundulić—Držića. Sve ovo imalo je svoje duboke razloge. Dubrovački »pastirski« pisci morali su paziti na sklonosti, odnose i raspoloženje svojih sugrađana. Zato treba zaključiti da se istina o preuzimanju »gotovih oblika« nužno i nedjeljivo asimilira s domaćim iskustvom poprimajući vidljiva obilježja jednog osobitog domaćeg puta i razvoja.

U svjetlu gornjih zaključaka, kad već nemamo sigurnih podataka, treba posrednim putem pokušati naći odgovor na pitanje kad su nastale i Vetranovićeve pastirske-mitološke drame. Odgovor koji se najprije nameće glasio bi: teško je pomisliti da bi se stari benediktinac Vetranović, koji je dobro poznavao ljude i prilike u svom gradu, koji je znao i Nalješkovića i Držića (s obojicom je bio u dobrim odnosima), teško je zamisliti da bi on sastavljao male, jednostavne i strukturom crkvenim prikazanjima slične scene u vrijeme kad su već Nalješković, a osobito Držić složenim pastirskim igrama i komedijama, dakle također dramama svjetovnog karaktera veoma uspješno zabavljali dubrovački puk i gopare. Ono što je u Dubrovniku početkom stoljeća moglo biti novo i veoma zanimljivo nije moglo privlačiti publiku iz sredine ili iz druge polovice stoljeća, a još manje pisca koji je tu publiku dobro poznavao.

Vjerojatno su upravo ovakve misli navele i M. Kombola da, uzimajući dakako u obzir i mišljenja svojih prethodnika, zaključi kako — »kao prve svjetovne drame u našoj književnosti valja zabilježiti *Orfeja* Mavra Vetranovića i *Robinju* Hanibala Lucića,²⁶ pri čemu se Kombol, kako smo vidjeli, udaljio od već navedenih Rešetarovih pretpostavki i obrazloženja.

Ali nije samo to.

²⁵ A. Cronia, »Ascendenze della Tirenna di Marino Darsa nella Dubravka di Giovanni Gondola«, *Ricerche slavistiche*, IX, Roma, 1961.

²⁶ M. Kombol, cit. dj. str. 296.

III

Postanak dviju Vetranovićevih pastirskih scena treba, u skladu s Kolendićevom pretpostavkom, smjestiti u vrijeme prije 1507., kad je prema mišljenju biografa 25-godišnji pjesnik pošao u samostan.²⁷ Zaključak da se pastirskom tematikom bavi samo mladi pisac ima mnogo vjerojatnosti. Svi talijanski »pastirski« pisci bili su to u mladim danima. Dovoljno je u tom pogledu spomenuti najpoznatije. *Orfeo* Angela Poliziana (1454—1494) prikazan je u Mantovi 1471., dakle kad je pjesniku bilo 17 godina. O Sannazzarovoju *Arcadiji* Summonte je 1504. g. napisao da je nastala u »pjesnikovoj prvoj mladosti« (*nella prima adolescentia del poeta*). E. Carrara misli da je Sannazzaro imao najviše 26 godina kad je napisao svoje djelo. Tassov (1544—1594) *Aminta* prikazan je 1573, kad je autor imao 29 godina. *Tirsi* B. Castiglionea (1478—1529) prikazan je u Urbinu 1506. a autor je tada imao 28 godina. Pojava da su se samo mladi ljudi bavili pastirskom tematikom u talijanskoj nauci zapažena je i istaknuta.²⁸

To je sasvim prirodno i razumljivo. Svijet ljubavi i mašte, čarobni proplanak gdje pastiri provode svoj život u društvu s nimfama, bezbrižni i sretni, i gdje je jedina preokupacija ljubav, a život zaslađen pjesmom i plesom, prirodno je da se takva tema mogla nametnuti samo mladim ljudima i mladim pjesnicima. Zato se Kolendićevu zaključku da je Vetranović svoje dvije pastirske scene napisao u mladim danima teško može nešto oduzeti ili dodati. Ovdje jedino možemo dodati pitanje: što je uglednog istraživača potaklo da *Orfeja* pomakne za 30 godina unaprijed, da ga »dodijeli« zrelu čovjeku i benediktincu i tako vremenski znatno udalji od pastirske teme?

Sva je prilika da je Kolendića ovakvu mišljenju privukao zreo izraz (jedrina stiha, izgrađen jezik) i mitološka i opća učenost pjesnikova, što se sve očitovale u *Orfeju*. Ali ove osobine mogao je pjesnik posjedovati i u svojoj mladosti, do 1507. godine, kad je već imao oko 25 godina. Neka znanja iz mitologije i iz talijanske književnosti mogao je steći i u Dubrovniku. U to vrijeme Dubrovčani su imali i knjiga i biblioteka i nisu morali ići u Italiju da se upoznaju sa klasičnom i talijanskom književnošću. Ne možemo pri tome isključiti ni mogućnost da je Vetranović bio u Italiji i prije nego je stupio u samostan, jer o tome prvom razdoblju njegova života ništa ne znamo. Prigoda koju je Vetranović imao i u Dubrovniku da upozna i barem približno uoči scenska dostignuća crkvenih prikazanja i mogućnost da je već u svojoj mladosti boravio u Italiji, oduzima snagu i pretpostavci da je pjesnik tek pri svojim kasnijim odlascima u Italiju upoznao crkvena prikazanja i na temelju takvog iskustva napisao *Orfeja*. Ovdje treba spomenuti da su crkvena prikazanja bila po-

²⁷ F. Švelec, cit. djelo, IV—V, str. 177. — M. Simonović (cit. dj. str. 83, bilj. 4.) ističe »da nije nimalo sigurno da je Vetranović rođen 1482«, ali pomjeranje Simonović dozvoljava »godinu — dve posle« 1482, što (i prema zaključku Simonovića) ne mijenja mnogo na stvari.

²⁸ Podatke uzeo iz monografije: E. Carrara, cit. djelo, pp. 187, 207 i dr. »Già queste benedette opere bucoliche sono sempre frutto della fanciullezza«, str. 187.

pularna u Italiji već u 15. stoljeću, a Feo Belcari (1410—1484), čije je prikazanje *Abraham i Izak* Vetranović poznao, umro je istih godina kad se dubrovački pjesnik rodio.

Logičnom zaključivanju da su samo mladi ljudi pisali pastirske pjesme i igre treba pridružiti i u postoralu redovito uključene mitološke elemente. Te elemente ne možemo izdvojiti iz pastirske i petrarkističke teme. Mitološkim elementima obiluju pastirska djela već od svojih prvih početaka. I u poeziji i u pastirskoj sceni-igri renesansnih vremena pastirski i mitološki elementi su se međusobno ispreplitali. »Oživljujući« na sceni idilični svijet mašte, ljubavi i pjesme, mladi pjesnici i renesansna publika zajedno s pastirima u čarobnom svijetu svojih snova vidjeli su i bića svoje naobrazbe, lica iz mitologije. To je uočljivo i u pastirskim djelima neposrednih predšasnika i učitelja naših pjesnika, u Sannazzarovo *Arcadiji*, Polizianovu *Orfeu*, Tassovu *Aminti*, pa čak i u pastoralama realističkog siensko-padovanskog tipa.

Vetranovićev *Orfeo* nije pastirska drama. On je to znatno manje nego Polizianov *Orfeo*, gdje se pastiri javljaju kao lica i nosioci radnje. Ipak i po sadržaju i motivima koji se u drami javljaju *Orfeo* dubrovačkog pjesnika osjetljivo se naslanja i na pastirsku poeziju.

Orfeo i Euridika u našeg pjesnika kao da pripadaju svijetu pastira. Orfejevo dugo naricanje u kojem izriče svoju ljubav, svoju tužnu sudbinu i žalost, jer je ostao bez drage, uvelike podsjeća na slične uvodne tužaljke iz pastirskih ekloga Teokrita, Vergilija i dr. Tugujući zbog svoje nesreće on će se i otvoreno približiti pastirima i stanovnicima polja. Tražeći Euridiku lutao je :

— — — još sam sve planine
obišal i gore, polja i ravnine,
i luge zelene i guste dubrave
rad tuge ljuvene i muke krvave,
sve rieke i vode obidoh još tužan,
ucviljen, vaj, hode, jako rob i sužan.

(17—22)

Želeći »pakljene« duhove uvjeriti u veliku tugu koja je nakon Euridikine smrti obuzela sve predjele *Orfeo* nastavlja:

Tiem biste vidili, pakljeni vi dusi,
dubrava gdi cvili i grmje gdi suzi,
satiri i vile gdi bjehu s tugami,
sva lica polile čemerno suzami,
gdi grozno ja cvijeljah po gori zeleni
i od tiela duh dijeljah, nebogu vaj meni.
Kladenci studeni još se tuj mučahu,
kad moj trud ljuveni u pjesni slišahu,
i staše sve rieke i teći ne ktiše,
da tužbe velike i moj plač usliše,
i zvijeri i ptice još grozno plakahu
gdi moje suzice niz obraz kapahu.

(31—42)

Povenulo je »cvijetje razliko i trava«, jezero se »smutilo« i »pucaše još gora«. Čak su i »serene iz mora« izašle iz vode da tješe pjesnika i plaču s njim. Orfeo želi natrag svoju »gospoju« i već unaprijed uživa u viziji sretnog života koji je naglo prekinut: On bi želio da Euridika opet:

ovamo opeta po cvietju i travi,
po ravnoj livadi da cvietje razbira,

— — — — —
da žive kladence po lugu pohodi,
krunice i vence da vije po vodi,
prislavno da poje u lugu pjesance,
s vilami tuj stoje da igra u tance.

(95—102)

Kad se ponadao da će mu se molba ostvariti, on će kao veseo pastir

u srcu ki slaču, ter mi gre od volje
jak biesan da skaču, da splećem sve polje
i ovu livadu pojući u pjesni,
što civilih u jadu, er zabih boljezni.

(219—222)

U »pastirskom« stilu je i završetak drame: pjesma kojom »djevice iz luga« (osuđenice) dočekuju Euridiku. Scena u kojoj će skup »djevica« izići na obalu rijeke i pjesmom pozdraviti nadošlicu, svoju novu drugaricu, očevidno je u srodstvu sa grupnim nastupima i pjesmama pastira, nimfa, satira i vila uobičajenim u pastirskim igrama. Na pastirski ugođaj podsjećaju i stihovi koje »djevice« pjevaju:

Ovdi priti ne branimo,
ki zahode u ljubavi,
neg li mjesto sviem hranimo
plemenito u dubravi.

— — — — —
navlaš drazi i ljuveni
ki ljuvene sliede dike,
u mrčici u zeleni
da borave po sve vike.

(567—570; 583—586).

Iako se pjesma i poziv Vetranovićevih »pakljenih djevica« može logički dovesti u vezu s razlogom zbog kojeg su »djevice« i došle u pakao, ipak ljubav koja je stvarni uzrok kazne uvelike podsjeća na onu ljubav koja tako često obuzima sve stanovnike zemaljske »dubrave« i kojom je ta »dubrava« prvenstveno i obuzeta. Ljubav kao da je i paklu, »u lugu od mrče zelene«, zadržala svoje »pastirsko«-zemaljske karakteristike i svoju važnost. Osobe koje je nose i koje su uprav ljubav povezale sa svojom sudbinom i dalje kao da se te obuzetosti ne oslobađaju, ne boje se, ne stide se, ne proklinju ljubav; one i dalje kao da su ljubavlju prožete.

Pastirsko-idilični ugođaj u drami prožima se s petrarkističkim elementima. Ta pojava u renesansnoj ljubavnoj poeziji nije nimalo neobična. Pastirski elementi i motivi uklapali su se u opći sklop petrarkizma.

Već prvi stihovi kojima se Orfeo predstavlja izrečeni su u stilu dubrovačkih prvih petrarkista kod kojih su: tuga, bol, žalost i jad česte riječi:

Vratari od pakla, slišajte tužicu,
koja me, vaj, prikla išteći družicu
i milu i dragu, srčano ku ljubih,
rad koe svu snagu i krepos izgubih,
s ljuvena nemira zašto mi, vaj, strila
srdačce podira s korinkom iz tila
i smrtni nepokoj za da se pripravi;
čemeran život moj da s njome rastavi.
Suzice roneći zatoj sad umiru,
žalosno zvoneći i plačno u liru,
jeda mi, vaj, pjesni i grozne suzice
poderu boljezni i smrtno tužice.

(1—12)

Tuga njegova je velika:

— a zatoj ostaju ucviljen zadosti
u tužbi i vaju i gorkoj žalosti.

(59—60)

U toj tuzi kao da je osuđen na smrt:

Zač venu ta tužan i velmi utrudjen,
jaki rob i sužan na zlu smrt osuđen.

107—108)

Euridika je »gospoja«, »kruna svijeh vila«, »ures gizdavi«. Ljepša stvar nije se vidjela na svijetu:

za što bog ne stvori na svijetu ljepšu stvar
u polju ni gori, ni u vodi nikadar.

(77—78).

Kad se ponadao da će dobiti Euridiku, Orfeo je petrarkist kojega su zapljusnule lijepe nade, ugodnije raspoloženje:

vječni mir i pokoj er mislim uživat
i oni rajski goj, s kojim ću pribivat.

(217—218)

Nevolje će zaboraviti :

i tuge ostale i smrtni nepokoj,
ke bjehu skončale čemeran život moj.

(223—224)

I posljednje riječi Euridike kojima će pozdraviti »djevice iz luga« poznate su nam iz kanconijera prvih dubrovačkih petrarkista :

Svi, ki ste u lugu ovomuj ostali
i žalos i tugu ljuvenu poznali,
mene Euridiču slišajte svi sada,
gdi cvilim i viču gorčije od jada,
sried luga zelena, er me tač prostrieli
strelica ljuvena, ter duh moj rascvielei,
rastřebom od boga ter sam ucviljena,
plačna i neboga s drugom razdieljena.

(588—594).

U jadanju zbog svoje nesreće, u obostranim ljubavnim izljevima i Orfeo i Euridika govorit će kao petrarkisti i to one prve, menčetićevske manire (srdačce, kruno svieh vila, ljubčice, čemerne suzice, ljuvene uzice i sl.). To je i razumljivo, jer je Vetranović svoju najljepšu mladost proživio u vrijeme kad su Menčetić i Držić već uvelike skladali svoje »pjesni ljuvene«. Utjecaju svojih suvremenika petrarkista nije se mogao ojeti.

Zaključak i ovdje kao da se nameće: Vetranovićev *Orfeo* skupa s njegovim dvjema pastirskim scenama stilski, tematski i idejno predstavlja cjelinu. Da li je moguće pretpostaviti da će Vetranović komponirati jednu čistu, mitološko-pastirsku, petrarkističku igru u starim danima, sredinom ili u drugoj polovici stoljeća, kad je dobro mogao znati i vidjeti da su tu i takvu poeziju petrarkističke zažarenosti Nalješković, a osobito Držić već uvelike i otvoreno parodirali? Da li je moguće stihove napisane u čistoj maniri prvog dubrovačkog petrarkizma pomaknuti u kasnija vremena kad je, prema izričitom svjedočanstvu Dinka Ranjine, jezik dubrovačkih petrarkista poprimao novija obilježja?

Ipak s apsolutnom sigurnošću ne možemo isključiti mogućnost da je svoje tople ljubavne pastirsko-petrarkističke stihove Vetranović slagao u benediktinskoj odjeći. Ali ako dozvolimo tu pretpostavku, onda treba pomisliti da je to radio za vrijeme svog benediktinskog školovanja na Mljetu ili u Italiji, što je opet s obzirom na eventualnu pjesnikovu namjeru da piše djelo za prikazivanje ili za jednu određenu prigodu manje uvjerljivo. Može se postanak djela pomaknuti i unaprijed, nakon 1515, kad se povratio iz Italije pozvan u Dubrovnik da reformira benediktinski samostan na Mljetu. Međutim, već nakon dvije godine, zbog sukoba s dubrovačkom vladom, Vetranović je pobjegao ponovo u Italiju. Iz Italije se povratio 1522. i zatim boravio u raznim samostanima na području Republike. Ipak manje je vjerojatno da se u godinama samostanskog školovanja izvan Dubrovnika ili kad zbog samostanskih problema ima i neprilika s vladom, bavio pisanjem nježnih i zažarenih ljubavnih stihova. Logičnije je pomisliti da se Vetranović u svojoj zreloj dobi bavio pisanjem pobožnih, satiričkih, aktuelno-političkih i »filozofskih« stihova, a da je pastirske scene i *Orfeja* pisao u mladim danima prije nego što je pošao u samostan. Izjave Euridike i Orfeja nisu »sasvim bezazlene«, kako je to ustvrdio Rešetar, želeći postanak djela prebaciti u pjesnikove stare dane. Nije najprirodnije tople i slobodne ljubavne riječi i odnose uskladiti s odnosima i koncepcijama pobožnog, osamljenog, »zamišljenog« i »težim« pitanjima okupiranog pjesnika kakva ga poznajemo iz drugih pjesama od *Košute* i *Remete do Piligrina*.

IV

Kako Vetranovićeva drama nema početka ni kraja, otežano je govoriti o odnosu našega pjesnika prema drugim djelima iste teme. Ipak i prema onome što je sačuvano može se donekle zaključiti što je Vetranović htio.

U obzir za usporedbu ulaze analogne obrade latinskih i talijanskih pjesnika. Neke je, kako je to već Kolendić uočio, Vetranović sigurno po-

znavao, druge je mogao poznavati. Svakako latinski su i talijanski pjesnici poslužili Vetranoviću kao poticaj da opjeva tu temu.

Značajnije obrade teme o nesretnoj sudbini Orfeja nalazimo u Vergilija (70—19 pr. N. E.) i Ovidija (43. pr. N. E. — 18. N. E.), dva najpoznatija pjesnika latinske književnosti.²⁹

O Orfeju pjeva Vergilije³⁰ u četvrtom pjevanju *Georgike* (stihovi 452—527), dakle pri kraju spjeva. Neptunov svećenik Protej priča pastiru Aristeju, uzročniku Euridikine smrti (pred njim je bježala i nagazila na zmiju) tužnu sudbinu Orfeja i Euridike. S obzirom na sadržaj Vetranovićeve drame zanima nas samo ono što se zbiva u podzemlju.

Nakon što je tražeći utjehu uzalud pjevao i naricao, Orfej siđe u »svijet duhova«. Njegova tužna pjesma dirnula je gospodare podzemlja koji inače ne poznaju smilovanja:

— nesciaque humanis precibus mansuescere corda.³¹

Kad je Orfej konačno krenuo natrag praćen Euridikom koja je išla polako za njim, on se okrene i time ženu nepovratno izgubi. Čuo je uzdahe i posljednje pozdrave Euridike koja je nestajala u tami:

— iamque vale: feror ingenti circumdata nocte
invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas.³²

Orfej je htio za njom, ali mu Karont nije dozvolio preći močvaru (»transire paludem«). Euridika se neopozivo udaljavala:

— illa quidem Stygia nabat iam frigida cumba.³³

Sedam mjeseci plakao je na obali Strimona, a zatim je nastavio lutati plačući za otetom Euridikom i neispunjenim obećanjem pakla.

Protej je priču završio Orfejevom smrću. Rastrgale su ga uvrijeđene tračke žene.

Priču o Orfeju Ovidije je obradio u dva pjevanja, ali skupa i usporedo s drugim epizodama svog opsežnog mitološkog svijeta i kompleksa. U desetom pjevanju opisan je silazak Orfeja, koji

Persefona adiit inamoenaque regna tenentem
Umbrarum dominum pulsisque ad carmina nervis
Sic ait . . .³⁴

²⁹ Horatius. Opera. Lipsiae, 1950. Carminum liber primus, XII, 5—10.

³⁰ Vergilijeve *Georgike* nastale su u vremenu od 37—30 g. pr. N. e. (Illuminati-Risicato: *Letteratura latina*, Messina- Firenze 1946, str. 104.), kad je Ovidije bio dječak od 13 godina. Kako su Ovidijeve *Metamorfoze* nastale u kasnijem razdoblju pjesnikova života (V. na pr. T. Maretić, »*Publije Ovidije Nazon*«, predgovor *Metamorfozama*, Zagreb 1907, str. X.), očito je da je Vergilije o Orfeju pjevao prije Ovidija. Prema Maretiću (o. cit. str. 14.) Vergilije prvotno nije imao namjeru završiti *Georgike* epizodom o Orfeju, nego scenom o Korneliju Galu, ali kad je Gal pao u nemilost Augustu, Vergilije je scenu izmijenio.

³¹ — i ne znaju ljudskim molbama smekšati srce, tj. srca su im neosjetljiva na molbe ljudi. — P. *Virgili Maronis Opera*. (Fredericus Arturus Hirtzel). Oxonii . . . Izdanje od 1959. Georgicon IV, stih: 470.

³² — a sada zbogom: odlazim opkoljena beskrajnomoći i, avaj ne tvoja, nemoćne pružam ti ruke. Isto, stihovi: 497—498.

³³ — ona već plovjaše u čamcu preko hladnog Stiksa. Isto, stih 506.

³⁴ — K Persefoni dođe i vladaru sjena koji drži nevesela kraljevstva pa ugodivši žice za pjesmu, reče ovako . . . P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*. Lipsiae, X, 15—16.

U kratkoj molbi (22 stiha) Ovidijev Orfej izložio je gospodarima podzemlja razlog svoga dolaska: *Causa viae est coniunx*.³⁵ Sluti da je ovdje i zaklinjući ih —

per ego haec loca plena timoris,

Per Chaos hoc ingens vastique silentia regni,³⁶

moli da mu je povrate. Istakavši da nije (kao nekada Herkul) došao da ubije Kerbera i priznavši skromno da »ovamo« prije ili poslije dođu svi ljudi, moli da mu ženu povrate barem privremeno. On je odlučio da se bez nje neće vratiti.

Na tužnu pjesmu svi su ganuti. Kao i u Vergilija život i pokret u podzemlju kao da je zamro. Prvi put su i Erinije bile ganute. Kralj i kraljica nisu mogli odbiti Orfejevu molbu, pa zovnu Euridiku, a Orfeju dadu upute kako se mora vladati pri izlasku. Međutim Orfej nije izdržao, okrenuo se i time zauvijek izgubio ženu.

Sedam dana je sjedio »na obali« hraneći se tugom i suzama, a onda je otišao u Rodopska brda. Tragičan završetak Orfeja doznat ćemo u kratko na početku slijedećeg, jedanaestog pjevanja. Odr ekavši se »svake ženske ljubavi«, izazvao je bijes Kikonskih žena koje ga u bijesu rastrgaju.

Kao što se vidi, Vergilije i Ovidije dosljedno se pridržavaju priče o mitskom pjevaču iz Trakije. Jedino su prvotni završetak legende prema kojem Orfej, tužni i usamljeni pjevač, nakon povratka iz podzemlja, u svom kraju, u Rakiji, na obalama Hebra, pjeva i tuguje, Vergilije i Ovidije promijenili prema kasnijoj dionizijejskoj tradiciji koja priča da su Orfeja, budući da se nije htio ponovo da ženi ili jer se prepustio ljubavi s muškarcima, tračke žene raskomadale.³⁷ Pored toga Vergilije priču o Orfeju i Euridiki povezuje uz priču o pastiru Aristeju, sinu nimfe Kirene i Apolona, koji postaje krivac Euridikine smrti a time i uzročnik tužne Orfejeve sudbine.

Priču o Orfeju i Euridiki dramski je obradio talijanski pjesnik Angelo Poliziano (1454—1494). Svoju *Priču o Orfeju* (nastalu 1471) sastavio je u stilu pastirske ekloge susretom starijeg pastira Mopsa i mladeg pastira Aristeja. Ne slušajući savjete starijeg i trijeznog prijatelja, Aristej požuri da stigne Euridiku u koju se zaljubio. Euridiku na bijegu ujede zmija i ona umre. Nakon toga slijede događaji u podzemlju koji nas s obzirom na Vetranovića prvenstveno zanimaju. U daljem pričanju Poliziano ide dosljedno stopama Ovidija i Vergilija.

Doznajući od pastira što se desilo, Orfej odlazi u podzemlje i traži milost. Ljubav ga tjera u pakao; došao je, kaže, na njezinim krilima. Klečeći pred Plutonom priča što se dogodilo s Euridikom. Poput Ovidija izjavljuje da nije, kao nekada Herkul, došao da veže Kerbera. Priznaje da je svakome suđeno da dođe u »ova« mjesta i Euridiku traži također privremeno. I on podzemne bogove zaklinje Aherantom, Kaosom i Flegentantom. Proserpina intervenira i Pluton se smiluje, ali uz poznati uvjet:

³⁵ Razlog putovanja je žena. Isto, 23.

³⁶ — tako vam ovih mjesta punih straha, tako vam ovog Kaosa ogromnog i puštoši golemog kraljevstva, . . . Isto, 29—30.

³⁷ V. *Enciclopedia italiana*, Vol. XXV, str. 506—507.

Orfej se ne smije okrenuti. Nakon tragičnog obrata, tužeći se na zao udes, Orfej hoće ponovo za Euridikom, ali mu se suprotstavlja furija. Očajan Orfej odlučuje da više neće voljeti nijednu ženu, okrenut će se muškarcima. Bakantica poziva svoje drugarice da ubiju Orfeja, što one i urade. Drama se zaključuje pjesmom bakantica.³⁸

Dvadesetak godina kasnije (1494) Polizianovu *Priču o Orfeju* prerađio je i proširio petrarkist Antonio Tebaldeo (1463—1537) komponiravši *Orphei tragedia* u pet činova. U sadržaju, u cjelini i pojedinostima, Tebaldeo ide stopama Poliziana. Preuzima od njega čitave odlomke. U prvom činu tri pastira, Mopso, Aristej i Tirsi, razgovaraju o svojim ljubavnim i profesionalnim brigama. U drugom činu Aristej pjeva svoju ljubavnu pjesmu. Jedna od drijada izvješćuje o Euridikinoj smrti, a ostale u koru plaču. U trećem činu jedna drijada obavijesti Orfeja (riječima Polizianova pastira) da je Euridika umrla, našto on (opet Polizianovim stihovima) odlučuje poći u podzemlje. U četvrtom činu Orfej, usprkos Kerberu i furijama, ulazi u pakao, pada ničice pred zapanjenog Plutona i zaklinje ga da mu vrati Euridiku. Nagovoren od Proserpine, Pluton pristaje uz poznati uvjet koji Orfej, dakako, nije ispunio. U petom činu, opet kao u Poliziana, Orfej se kune da neće više voljeti nijednu ženu, da će ljubiti muškarce. Uvrijeđene Menade prekinule su Orfejevo tugovanje.³⁹

Kao što se vidi, Vetranović se u obradi motiva udaljio od svojih predšasnika, pošao je svojim putem. To se odnosi, dakako, na ono što je u drami dubrovačkog autora sačuvano. Tu opet treba dijeliti prizore prije Orfejeva odlaska iz pakla od onoga što se događa nakon definitivnog rastanka.

U Vergilija, Ovidija, Poliziana i Tebaldea Orfej je, prošavši »kroz vrata«, došao u pakao, i stupivši neposredno pred vladare tužnog carstva, ugodivši žice, otpjevao svoju tužaljku. Vetranović nije tako postupio. On je Orfeja zadržao »prid vratima«; tamo on pjeva i nariče, a njegov glas čuju samo stanovnici podzemlja; čuje ga i Euridika koja se nalazi unutar zida, ali još nije bila prevezena na drugu obalu.

U latinskih i talijanskih pjesnika podzemljem vladaju kralj i kraljica (Pluton i Proserpina, Persefona), u Vetranovića je to samo »kralj pakljeni«, a izvršioi naređenja su »dusi«.

Orfej našega autora ne priča što se dogodilo (možda je to bilo u prologu) s Euridikom, kako je nastradala; ne zaklinje podzemlje mitološkim pojmovima, ne spominje mitološke reminiscencije (Kerber, Iksionov točak). Vetranovićev Orfej zadržava se isključivo na opisu svoje patnje i ljubavi ističući veliku snagu koju ljubav ima. Tim argumentima želi po-

³⁸ Angelo Poliziano, *Tutte le poesie italiane*. La favola di Orfeo. Milano, 1952, str. 58—72.

³⁹ Nisam uspio doći do teksta Tebaldove tragedije, ali sam konzultirao opširan prikaz E. Bertane, *La tragedia*, Storia dei generi lett. italiani, str. 10—12., na osnovu kojega se dobro vidi da Tebaldeo doslovno slijedi Poliziana. To Bertana i sam ističe napominjući kako je Tebaldeo zapravo razdijelio u pet činova i onako oskudan sadržaj Polizianove Priče — »sa nekim veoma malim dodacima«. S obzirom na to da Vetranovićeva drama uglavnom opisuje zbivanja u paklu, pastirska tragedija Tebaldeova nema za našu usporedbu većeg značenja.

krenuti bogove da mu se smiluju. Pri svemu tome, različito od svojih predšasnika, opširno iznosi lijepu viziju sretnog zajedničkog života s Euridikom koji život je naglo prekinut. Ističući da se nikakvom cijenom ne može platiti ljubavna sreća, Vetranovićev Orfej završava svoj dugi (142 stiha) monolog.

U latinskih i talijanskih pjesnika Euridika se neće pojaviti prije sudbonosnog koraćanja prema izlazu, a pogotovo neće ništa progovoriti o svojoj ljubavi i želji. Bez riječi sudjeluje u zbivanjima. U Vetranovićevoj obradi Euridika je čula Orfejev glas pa i sama govori o svojoj velikoj ljubavi i želji da je dragi »opeta obljubi kako je naučan«.

Odluku podzemlja u Ovidija i Poliziana saopćuju Orfeju neposredno sami vladari. U Ovidijevoj narativnoj verziji to čine zajedno »kralj i kraljica«. U Poliziana upute Orfeju nakon zagovora Proserpine daje sam Pluton. U Vetranovića odluku podzemlja saopćava posrednik, duh.

Ali najvažnija i bitna razlika između Vetranovića i njegovih predšasnika jest u obradi onoga što slijedi nakon što se dogodio sudbonosni preokret.

Latinski i talijanski pjesnici, kao i čitava orfejska tradicija, nakon posljednjeg rastanka u paklu prate Orfeja i opisuju njegovu daljnju sudbinu. Euridiku prepuštaju paklu i o njoj dalje ne govore. Vergilije se rastaje s Euridikom u času kad ona sva očajna pruža ruke prema Orfeju, nestajući u beskrajnoj noći.⁴⁰ U Ovidija se čuo samo »uzdah što izmiče«, i posljednji »Zdravo« koji je Orfej jedva čuo.⁴¹ Euridikin oproštaj bio je kratak i u Poliziana. Prevelika ljubav, kaže Euridika, uništila nas je oboje; ugrabljena nisam više tvoja; uzalud ti pružam ruke: Orfeju moj, zdravo!⁴² Nakon rastanka pjesnici Euridiku više ne spominju, ona ih više ne zanima. Jedini je Vergilije ukratko naznačio kamo je otišla (plovi preko Stiksa).⁴³

Vetranović nije izašao iz pakla skupa s Orfejom. On ostaje tamo i u daljnjim prizorima bavi se isključivo sudbinom Euridike. Zaključujemo prema tome da je Vetranovićeva namjera bila, barem prvenstveno ako ne isključivo, da svoju pažnju u drami kao cjelini posveti Euridiki a ne Orfeju. O tome prije svega govori i jedna formalna ali značajna razlika između našeg pjesnika i drugih autora.

U Vetranovićevoj drami na izlasku iz pakla nije pogriješio Orfej koji nije ušao u pakao pa Euridiku nije ni vidio. U Vetranovićevu paklu okrenula se Euridika. Učinila je to u času kad se izlazeći iz pakla već bila približila vratima iza kojih ju je očekivao Orfej. (Didaskalija: Dođe Euri-

⁴⁰ P. V. Maronis, o. c. 495—505.

⁴¹ P. Ovidius Naso, o. c. 61—63.

⁴² Oimé, che 'l troppo amore

N'ha disfatti ambedua.

Ecco ch' i' ti son tolta a gran furore,

Né sono ormai piu tua.

Ben tendo a te le braccia, ma non vale,

Ché indreto son tirata. Orfeo mio vale.

Angelo Poliziano, o. c. str. 69.

⁴³ Vidi bilj. 33.

diče do vrata od pakla, obrati se nazada . . .). Tim činom uništila je sve mogućnosti spasa.⁴⁴

Dodjeljivanjem uloge »krivca« Euridiki naš pjesnik se bitno udaljio od tradicije. U svom mišljenju bio je uporan, ponovio ga je i u *Pjesanci Orfeju* u kojoj pjesnik divnog pjevača podsjeća na žalosni događaj:

ter ti se pod zakon od suda pakljena
povrati na pokon tva druga ljuvena,
na pokon ka osta u pakli da tuži,
jadovna za dosta, *zač zakon ne obsluži,*
ter tebi povrijedi sve trude minute,
da život tvoj slijedi jadove priljute.

(33—38)

Vetranovićeva koncepcija događaja u podzemlju, pri kojoj se aktivna uloga u presudnom času dodjeljuje Euridiki, a Orfeja ostavlja »prid vratima« da čeka, vidljiva je i iz drugih mjesta u Vetranovićevoj lirici gdje se taj motiv spominje. U *Pjesanci kušu* Orfej je »od pakla na vrati«, »moleći pri vrati« (29—36); u *Pjesanci u vrijeme od pošljice* Orfej je »prišal« »od pakla prid vrata« (91—110); u *Pjesanci Plutonu* pjesnik poziva sve one koji žele čuti tužnu pjesmu da pođu »prid pakal«, odnosno »od pakla prid vrati« (45—50); u crkvenom prikazanju *Od poroda Jezusova* pastir Milas divi se pjesmi pastira Uglješe koji pjeva kao »glasoviti Orfej prid paklom« (SPH 7, 418). Jedino se u *Pjesanci boležljiva druga* spominje Orfej koji treba da »van izajde« — »iz pakla na svitlos« (91—110), ali se ovdje riječi »iz pakla« i »van« mogu shvatiti i uopće kao povratak na zemlju.

*

Zašto se Euridika unatoč izričitom upozorenju okrenula, Vetranović nije objasnio. Dok su u predašnjih pjesnika tužne posljedice imale izvor u velikoj Orfejevoj ljubavi, u našeg autora izvor tragedije treba tražiti u Euridikinu nepromišljenom činu, u znatiželji, u jednostavnoj želji da još jednom vidi mjesto gdje je neko vrijeme provela; ili je u presudnom času, ponesena neizmjernom radošću, zaboravila na čas zabranu ne slućeći da se najljepše vizije mogu ćaskom rasprsnuti kao i najljepši snovi.

Nepostojanje izričite motivacije Euridikina kobnog čina svakako je nedostatak u kompoziciji drame. Ali taj je nedostatak samo privremen. Ćim drama krene dalje svojim tokom, zaboravljamo na pitanje zašto se Euridika okrenula i ponovo krećemo renesansnim melankolićnim pravcem saznanja da su radost i užitak a s njima i nada kratka vijeka.

Već u prvim prizorima drame, odmah na početku, u Orfejevu dugom monologu Euridika je vidno prisutna. U zbivanjima u paklu to je već oćitije. Euridika je bila u neposrednom dodiru sa stanovnicima podzemlja,

⁴⁴ Ćinjenica da se u Vetranovića okrenula Euridika a ne Orfeo nije dakako izbjegla Kolendiću koji (cit. mj. str. 83—84) navodi i stihove iz Vetranovićeve »Pjesance Orfeju« u kojoj se također vidi da je Vetranović »bio mišljenja da se je Jevridika okrenula natrag«. Na Vetranovićeve pjesme u kojima se spominje motiv Orfeja upozorio je P. Kolendić u bilješci 2. na strani 83.

njoj se oni obraćaju. U daljnjem toku radnje autor joj posvećuje takvu pažnju da dobivamo utisak kao da je već od početka autorova želja bila da dramu o kratkotrajnosti svega ugodnoga na svijetu kao i istinu o snazi neiživljene ljubavi te varavosti nade oživi kroz lik Euridike a ne Orfeja. Bol i tuga Euridike zauzeli su glavno mjesto u Vetranovićevu dramskom i umjetničkom postupku.

Uočivši ovu pojavu, nekako je razumljivije i logičnije da je upravo Euridika bila ona koja se u paklu okrenula. Ona, koja treba da osjeti i doživi svu tragiku nakon jednog nepromišljenog čina, treba da bude i neposredni izvršilac tog čina.

S ovim u vezi možemo postaviti jedno pitanje: da li je Vetranović Orfeja, nakon što se »odijelio«, uopće mislio više uvoditi u dramu, tj. da li je više uopće mislio prikazivati njegovu daljnju sudbinu? Da li didaskalija »Dieli se Orfeo«, nakon što mu duh saopći što se dogodilo s Euridikom, i nakon što je Orfej zatim otpjevao svoju tužaljku znači i njegov definitivni odlazak iz drame?

Nije isključeno, naprotiv kao da je vjerojatno da je naš pjesnik svoju radnju mislio i završiti Euridikinim dolaskom u pakao. Skloni smo ovakvoj pomisli, pored navedenog, i zbog idejno-motivacijske i kompozicijske zaokruženosti koja se izrazito utvrđuje u Euridikinu sudbonosnom okretaju, nastavlja se opisivanjem zbivanja oko njezina prijevoza, a završava dolaskom u pravi pakao na drugoj obali. Nije vjerojatna pretpostavka da je pjesnik nakon prizora s Euridikom i nakon što je prikazao njezinu sudbinu imao namjeru »obraditi« i sudbinu Orfeja.

Sve ono što je u tekstu sačuvano govori o ljubavi. Mitološke reminiscencije izbjegnute su ili prigušene. U ljubavnoj drami glavnu riječ ima Euridika. Ona je napravila prekršaj koji je ljubav onemogućio, ona snosi i posljedice. U skladu je s egzaltacijom ljubavi i pjesma »djevica« na kraju drame, pjesma kao pojava, ali i kao tekst kojim »djevice« pozdravljaju pridošlicu ističući svoju pripadnost ljubavi. Kako povezati naglašenu ljubavnu čežnju i ljubavnu dramu, u kojoj se završnom pjesmom »djevica« i izjavama Euridike ljubav priznaje kao snaga kojoj se ne može odoljeti, sa eventualnim očajem, resignacijom i zanemarivanjem ženske ljubavi što Orfeja vodi u smrt? Isto tako teško je spojiti, iako tragični, ali ipak, s obzirom na »kantanje«, djelomično i zabavni, melodramski, pastirski ugođaj posljednje scene s eventualnim prizorom tragične pogibije Orfeja. Istina, i u Polizianovu *Orfeu* zaključna scena ima pjesmu. Ali to je pjesma objesnih i raspojasanih bakantica, koje, nakon što su ubile Orfeja, igraju i piju, slaveći kaznu.

S obzirom na kompoziciju drame, zaključak da je pjesnik imao namjeru prikazati i sudbinu Orfeja mora pretpostaviti jedan novi dio drame, nešto kao novi čin. U tom slučaju trebalo bi pretpostaviti nedostatak i prvog čina, tj. onog što se događa na zemlji prije Euridikine smrti. Sve to pretpostavlja jedan novi i složeniji oblik drame u kojemu bi ono što posjedujemo bio samo fragment, samo središnji dio. Takva mogućnost nije isključena. Taj zamišljeni, »izgubljeni« dio koji bi govorio o Orfeju sadržavao bi ili Orfejevu tužaljku, ili izraz resigniranog i očajnog prkosa prema ženama nakon čega bi bio raskomadani. Možemo pretpostaviti i

pjesmu bakantica koje bi nad činom likovale. Ali, ako sve ovo i pretpostavimo, pored vjerojatnosti da bi se time možda istakla suprotnost između nježne ljubavi »ljuvenih djevice« i raspojanog bijesa bakantica, ostala bi činjenica o postojanju zaokružene cjeline u obradi lika i sudbine Euridike. Međutim, s obzirom na uobičajenost kratkog zamaha u obradi prvotnih pastirsko-mitoloških tema vjerojatnije je pomisliti da Vetranović, komponirajući svoju dramu početkom stoljeća, u mladim danima, nije imao namjeru kompozicijski širiti radnju, nego je samo, kao što smo vidjeli, »skrenuo« od Orfeja prema Euridiki. Kompozicijski on se, kao i u svoje dvije pastirske scene, kao Poliziano u *Orfeu*, ili kao Nalješković u pastirskim scenama »zadovoljio« jednostrukom, jednostavnom radnjom, koja nakon istaknute i »obrađene« svoje koncepcije, drame ili alegorije završava po običaju pjesmom. Ako se prihvati ovakva mogućnost, onda iz drame, kakvu je danas imamo, ne bi mnogo nedostajalo. Nedostajao bi jedino prolog, u kojem bismo doznali kakve su to »proklete nesreće« otjerale Euridiku u podzemlje (što nam Orfej nije rekao) i posljednje njezine riječi (ili nekog drugog) u paklenu »lugu«.

Ipak, sve ovo samo su pretpostavke zasnovane na temelju onoga što nam se sačuvalo i na osnovu pažnje koju autor ukazuje Euridiki. Nešto potpuno sigurno u tom pogledu ne možemo reći. Nepostojanje završetka u rukopisu ostavlja ipak otvorenim pitanje oko eventualnog daljnjeg produženja drame.

V

Otvoreno je također i pitanje da li je Vetranović svoju obradu orfejske teme sam koncipirao ili je ipak u dugoj tradiciji motiva pronašao negdje primjer koji odstupa od klasičnog vida motiva. Vidjeli smo da se antička tradicija i poznatije književne obrade (Vergilije, Ovidije, Poliziano) drže vjerno prvobitne strukture mita u kojima je nosilac radnje Orfej, a središte pažnje je na niemu i njegovoj sudbini. Vetranović, vjerojatno, nije išao tim putem. Ako i pretpostavimo da je Vetranovićeva drama imala još jedan »čin« o Orfeju, opet i ovakva obrada znači novost i odstupanje od tradicije.

Bilo kakav uzor ovog Vetranovićeva odstupanja nisam uspio naći. Ni u antičkoj tradiciji i književnosti ni u talijanskim obradama »orfejskog« motiva nisam našao da je Euridika u središtu pažnje i radnje i da se u paklu ona okreće. O postojanju takvog oblika ovog motiva ne govore ni suvremeni istraživači.⁴⁵ Nije, međutim, isključeno da je Vetranović u nekog manje poznatog autora pronašao uzor za svoju obradu.

⁴⁵ Nisam mogao konzultirati svu literaturu o specifičnoj orfejskoj temi. Autori do kojih sam došao (W. H. Roeder: *Ausführliches Lexikon der Griechischen und römischen Mythologie*, I, 1. Leipzig, 1884—1886; *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, par Piere Lavedan, 3e édition, Paris 1931; Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris 1951; Herbert Hunger, *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Wien 1955, 4. izd; Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le moyen age latin*, Traduit de l'allemand par Jean Brejoux, Paris 1956) uopće ne spominju da je igdje postojao ovakav oblik orfejskog motiva u kojemu bi Euridika igrala aktivniju ulogu i ona se okrenula u paklu.

Vetranovićevo odstupanje od tradicije nije značajno samo zato što već u početku razvoja hrvatske renesansne drame i književnosti ističe činjenicu da su naši autori motive oblikovali na svoj, individualan način. Vetranovićevo »skretanje« može se shvatiti i kao osobita autorova želja da u prvi plan stavi bol i tragediju jedne žene, Euridike, a ne Orfeja čija se daljnja sudbina, kao što znamo, komplicira i udaljuje od prvobitne tragedije ljubavi.

Iznoseći sudbinu Euridike, njezinu bol i neutaženu čežnju, Vetranović je pokazao puno saosjećanje prema ljudskoj patnji i stradanju očitovavši se pri tome i kao pjesnik koji zna progovoriti toplo i sugestivno, ali i suvremeni renesansni čovjek koji u analizi Euridikina stanja pokazuje svoju punu pripadnost ovozemaljskom životu i ovozemaljskim čovječjim preokupacijama.

U drami Orfeja i Euridike ta preokupacija je ljubav, najobičnija, prekinuta i neutažena ljubav mjestimično udaljena od nestvarnih petrarkističkih oblika, približena realnosti.

Već u naricaljki pred paklenim vratima Orfej iskreno i jednostavno očituje kakva ga je snaga okupila:

— zač veća nie boles, koju je bog sazdal.
(29 stih)

Punu snagu i obuzetost ljubavlju očitovat će Euridika svim svojim riječima i postupcima. Rastavljena od dragog i čuvši njegov glas koji ju je došao tražiti spoznala je kakva je snaga njom ovladala:

Čula sam tugljiv glas od moje ljubavi
rad koga svaki vlas trepti mi na glavi.
— — — — —
er sam sad poznala što 'e ljubav tolika.
(173—174; 180).

U času kad se ponadala da će opet posjedovati dragoga, Euridika se očituje iskreno i slobodno. Htjela bi k njemu:

— neka me moj ljubi, koji je sad mučan
opeta oblubi kako je naučan.
(185—186).

Sva punina ljubavi i čežnje u zaljubljene žene doći će do izražaja u času kad nemilosrdni udes odjednom, baš kad su se bile rodile nade, zaprijeti konačnim rastankom. Euridika kao da ne vjeruje da se dogodilo nešto strašno, neopozivo. S puno nježnosti ona u tom času misli na Orfeja, željela bi ga još jednom vidjeti i utješiti u nesreći:

— neka mu suzice nebogu otiru
koje mu niz lice iz oči izviru.
Zatoj bi prešila i naglo i hrlo
i njega tješila vazamši za grlo.

i ne bi, vaj, suzil moj ljubi takmeno
kad bi me poljubil u lice rumeno.

259—262; 265—266)

Zagrlila bi ga toplo i nježno:

— ja bih ga uzela neboga na krilo
i k sebi prizela ljuveno i milo.
263—270).

i ljubila :

— — — — — neka ga ljubčica
prislanko celiva u obraz i lica,
a kad ga celunu, ter mi duh nasiti,
bogom se ja kunu, da se ću vratiti.
(285—288).

Na usta Orfeja, u času kad je čuo da mu se draga ipak neće povratiti,
pjesnik posebno govori o velikoj snazi ljubavi :

Ne zna li, moj bože, svaki duh na svieti,
er ljubav ne može zakona podnieti,
ljubav nie razložna nit viekom bit more
zakonu podložna ...
(371—374).

Pjesnikova opredijeljenost i saosjećanje prema Euridikinoj ljubavnoj
boli vidljivo su istaknuti i u sceni u kojoj duh predaje Karonu Euridiku
da je preveze na drugu obalu, u »lug od mrće zelene« gdje treba da od-
sada bude mjesto Euridikina boravka. Karon je toliko dirnut ljepotom i
tugom Euridike da se smeo pa ne može da vlada »plavi«:

Odkud je taj lipos ovdí se stanila,
ter /mi je svu kripas i snagu skratila
er mi su sve ruke zgrčene ostale
od truda i muke jak da su otpale,
i tužan vas predam s ljuvena nemira,
tuj ljepos gđi gledam, gđi suze utira,
čemerno gđi cvili, ter s desna i s lieva
svoj obraz pribili suzami polieva.
(457—465).

A zatim, kad je došla u njegov čamac, Karon se zanima zašto je tužna,
pravda se za neugodnosti vožnje i putnicu tješi :

Reci mi, gospoje, što se tač snebivaš
i ličce toj tvoje suzami polievaš.
(501—502)

Ako se valja plav, ter čutiš tužicu,
nu na taj banak stav' i priklon glavicu.
(505—506)

Karon opširno priča Euridiki o svom poslu, o velikoj zaposlenosti i doživljajima kojima je često svjedok. Sve to Euridika ne sluša, obuzeta je svojom nesrećom i želi da što prije dođe kamo ima doći:

— tebi je zadosti zapovied obslužit
a meni s žalosti vječni plač sadružit.
(543—544).

Pažnja i važnost koje Vetranović pridaje ljubavi neobično su istaknute i u času kad Euridika dolazi u pakleni »lug« k ostalima koji su »žalos i tugu ljuvenu poznali«. Euridika »cvili i plače« »srjed luga zelena«, ali ne zato što bi se bojala pakla ili kajala zbog čega, nego samo zato

rasrčbom od boga ter sam ucviljena,
plačna i neboga s dragim razdieljena.
(594—595)

Ljubav je tema Vetranovićeve drame. Nosilac ljubavi je Euridika, do kraja dosljedan, zaokružen i vjeran lik žene koja podnosi svoju nesreću i zlu kob i koja je uz svoju trajnu obuzetost ljubavlju svjesna onoga što je izgubila. Ljepota izgubljene ljubavi intenzivira osjećaje i pojačava bol. U tom pogledu njezina tragedija kao da posjeduje nešto od one snage »čišćenja« duha, svojstvene antičkoj tragediji, a time se ujedno, i bar donekle, može objasniti i pitanje zašto se Euridika okrenula. Kažnjena je jer se to »bogovima« svidjelo, ili zato da se još jednom vidi

er ljubav ne može zakona podnieti
(372).

*

Promatrajući odnos Euridike prema Orfeju, svojoj ljubavi i svojoj sudbini, te odnos pjesnika prema njoj, ne možemo a da ne pomislimo na nesretnu Frančesku iz Riminija koja svoju kratku radost okajava trajnim plamenim letom kroz pakao u vječnom ognjenom zagrljaju sa svojim dragim.

Mogućnost da je Dante svojim odnosom prema Frančeski i ljubavi uopće dao našem pjesniku inspiraciju da oživi lik Euridike, ne umanjuje nimalo zanimljivost ni vrijednost Vetranovićeva djela. Različito od Dantea, Vetranović je na razinu žene patnice i žrtve sveo mitološko biće. Euridika ni u tradiciji pa zatim ni u Vetranovića nije u podzemlje došla zato što je na zemlji nešto sagriješila. Ona je tu jednostavno u

podzemlju, u zagrobnom životu. Vetranović je podzemlje okrstio paklom, ali je to napravio sasvim formalno, ostavši samo na imenu, dok su lica i ugođaj u podzemlju izvan kršćanske tradicije i predodžbe. Iako se time Vetranoviću uskratila mogućnost da svojim slobodnim odnosom prema ljubavi dođe u sukob sa svojom i općom kršćanskom ideologijom, on je ipak saosjećanjem i razumijevanjem za Euridikinu ljubavnu čežnju pokazao isti onaj humani i humanistički odnos novog renesansnog čovjeka, što je Dante onako smiono pokazao dva stoljeća ranije.

Pišući dramu o Euridiki naš pjesnik je poznao Danteovu »Božansku komediju«. To se sa sigurnošću može zaključiti i usporedbom scene Vetranovićeva »Orfeja« sa odnosnim prostorom u Dantea. Pakleni prostor u Vetranovića odvojen je zidom od vanjskog svijeta, na zidu su vrata kroz koja se ulazi u pakao i tu se Orfej zaustavio. S unutrašnje strane jedan dio prostora, koji zapravo i nije pravi pakao nego samo predvorje pakla, od pravog pakla odvojen je rijekom preko koje Karon prevozi osuđenike na drugu stranu, u »lug«, u pakao.

Potpuno isti raspored prostora nalazimo u Danteovu 3. pjevanju »Pakla«. Nakon što su ušli kroz vrata, Vergilije i Dante nalaze se u »dolini«, koja je od pravoga pakla i njegovih krugova odvojena rijekom Aherontom preko koje Karont prevozi osuđenike. Naš pjesnik nema paklene krugove, spomenuo je samo »zeleni lug« gdje je smjestio sljedbenike ljubavi.

Zamišljajući i organizirajući prostor na kojemu će se odvijati radnja, Vetranović nije pošao za primjerom Ovidija i Poliziana koji su na osnovu jednostavnih predodžbi o podzemlju (Poliziano i u skladu sa scenskim zamislama crkvenih prikazanja) svoje junake smjestili sve zajedno u isti prostor, u pakao. Preuzevši Danteov scenski raspored, Vetranović je omogućio zadržavanje Orfeja ispred vrata, čime je dramska radnja znatno proširena, a ujedno je scenski omogućeno da Euridika bude stavljena u prvi plan.

Zanimljiva je i značajna usporedba obrade lika brodaru u Vetranovića i u djelima latinskih i talijanskih autora. U Vergilija i Ovidija, prema logici mjesta gdje se radnja odvija, vozar Karont je onaj koji zaustavlja Orfeja kad ovaj ponovo želi krenuti za Euridikom. Karont to radi iz dužnosti jer se Euridika, čim se okrenula, ponovo našla u njegovoj vlasti, on treba da je preveze u pakao. Poliziano, koji je radnju i scenu zamislio jednostavnije, izostavlja Karona, a upornog Orfeja zaustavlja »jedna furija«. U spomenutom trećem pjevanju Dante je brodaru opisao posvećujući mu dužnu pažnju. To je starac bijele kose, plamtećih očiju, surovi i nemilosrdni demon koji neumorno prevozi duše, veslom šiba zaostale zlobno uživajući u svom poslu.

Vetranovićev brodar nema od Karonta svojih predšasnika ništa nego ime. Naš pjesnik vozara je potpuno preoblikovao stvorivši od njega običnog i dobroćudnog prevoznika, osjetljivog na ljepotu i patnje pridošlice. Nastoji joj olakšati vožnju, a kasnije je toplo preporuča »djevicama u lugu«.

Preoblikujući brodaru, naš pjesnik je otišao i dalje. Stvorio je od njega »starog paruna« koji »akostava« i pri tome ima poteškoća.⁴⁶ »Utruden« »šija« da »dâ plavci krmu«, ali ne uspijeva jer voda »sekunda«. Duh koji sve to s kraja promatra nastoji savjetima pomoći vozaru. Upozorava ga da »ačefa pontu«, da »drži votu« ne bi li kako plav nasukao »u portu«, dok se »utaži kolovrat« i zavlada »bonaca«. Karont je napokon uspio »akostat« pa iako »utruden«, može »krcati pratež«.

I ovaj prizor treba svakako uklopiti među druga značajnija i neposrednija mjesta »Orfeja«. S obzirom na metodski postupak prizor je posebno važan kao ilustracija ubacivanja »realističkih« umetaka što je bio običaj još u crkvenim prikazanjima i zatim je prešao i u mitološko-pastirske drame. Vetranovićeve realističke scene s vozarom, skupa sa scenom razgovora sluškinja u Lucićevoj *Robinji*, pokazuje i osobitu sklonost prvih hrvatskih dramatika da u svoje mitološko-historijske i pastirsko-petrarkističke drame unose pojedinosti iz stvarnog svakodnevnog života.

*

Posebno je pitanje kako se Vetranovićeve obrade mita o Orfeju odnosi prema simboličnim i alegorijskim opterećenjima koja je Orfej redovito posjedovao. U prvobitnoj legendi (čini se da je središnje područje, ishodište mita — Trakija) i Orfej i Euridika su demoni, božanstva kojih se snaga i djelovanje povezuje uz preobražaj prirode u toku godine. Orfej je pored toga i vrač, divni pjevač čijoj se pjesmi ne može odoljeti. Kasnije se uz Orfeja povezala i sekta »orfika« smatrajući Orfeja osnivačem vjere u besmrtnost duše. Prelaskom u grčku mitologiju Orfej je sve više gubio karakter božanstva iz prirode, a sve više postajao divni, božanski pjevač koji se ne dijeli od lire. Postao je sin Apolona i muze Kaliope.

Noseći u sebi alegoriju moći i ljepote pjesme, Orfej je preko pjesnika helenističke epohe ušao u latinsku književnost. Neodoljiva moć njegove lire ističe se u književnosti staroga Rima uporedo s opisom tragedije koju mu je sudbina dodijelila. Pastirski elementi ulazit će u priču o Orfeju najprije zbog nastojanja pjesnika da komponirajući veće cjeline povežu priču uz druge pojedinosti iz mitologije, a zatim će u renesansnim vremenima ulazak pastirskih elemenata biti u skladu sa zabavnim i idiličnim zahtjevima suvremene scene.

Osobitu metamorfozu doživjela je orfejska alegorija u tumačenju katoličke srednjovjekovne, a i kasnije, poetike. U skladu s koncepcijom »podudaranja« antike i svetog pisma, i Orfej je našao svoje mjesto. Postao je Krist čija riječ — muzika dovodi prirodu i čovječanstvo u stanje posebne harmonije.⁴⁷

⁴⁶ P. Kolendić je (cit. dj. str. 84.) upozorio da je Vetranović Karonta spomenuo i u pjesmama »Pjesanca Latinom« i »Pjesanca Plutonu«. I u tim pjesmama Karont je stari »parun« koji plavcu »štivava« i »koničava«, prevozi »vješto i naredno«. Kao u drami tako i u »Pjesanci Plutonu« Karont ima poteškoća s nevremenom, i ovdje »kolovrat« smeta da »plavcu pribrodi«.

⁴⁷ Ernst Robert Curtius, o. c. str. 297.

Ima li alegorije u Vetranovićevoj drami?

Književnici renesansnih vremena voljeli su alegoriju. Volio ju je i Vetranović i rado joj pribjegavao. Šta je sve htio reći u Orfeju, ne može se s apsolutnom sigurnošću zaključiti. Ipak, veoma je vjerojatno da nećemo biti daleko od istine ako kažemo da naš mladi pjesnik, sastavljajući dramu o Euridiki i Orfeju, nije imao neke posebne alegorijske namjere. O klasičnoj orfejskoj alegoriji u ovoj drami nema traga jer je pisac u težište dramske radnje stavio lik Euridike a ne Orfeja.

Ono što je Vetranovića vodilo pri pisanju ove drame, moglo se osjetiti iz dosadašnjeg izlaganja. Želio je prikazati dramu jedne neiživljene ljubavi. Želio je pri tome posebno prikazati čežnju, ljubav, bol i rezignaciju obične žene nasilno rastavljene od svog dragoga. Tu priču ispunio je elementima svoje neobrazbe (mitologija), svojih sklonosti (realizam i refleksija) i svoje prijanjanja suvremenim književnim strujama (petrarkizam, pastorala).

VI

Vetranovićeva drama napisana je u stihu, u dvostrukorimovanom dvanaesteru. Pored dvanaesterca u drami se dva puta javlja i osmerac u strofama od po četiri stiha (rima ABBA, odnosno ABAB). To je Orfejeva pjesma kojom on ispred vrata, ne znajući za nagli obrat događaja, uzalud očekuje Euridiku, i pjesma kojom na kraju »djevice iz luga« dočekuju Euridiku pri njezinu definitivnom odlasku preko rijeke. I u jednom i u drugom slučaju osmerac je ubačen zbog pjevanja, jer je osmerac za to pogodniji od dvanaesterca. Kao element zgodniji za pjesmu, osmerac su (među dvanaesterce) unosili i drugi dubrovački pjesnici, Vetranovićevi suvremenici, kao na pr. također dramski pionir u Dubrovniku Nikola Nalješković.⁴⁸ U Vetranovićevoj drami, u didaskaliji prije osmeračke pjesme izričito stoji da »djevice iz luga kantaju«.

Unesavši pjesmu »djevica«, Vetranović kao da se udaljio od ozbiljnog tona drame, odnosno ljubavne tragike kao glavne teme. Pjesma »paklenih djevica«, iako se u njoj predstavljaju žene koje su »bozi osudili« da »ostaju ovamo« i u zelenoj »mrčici borave po sve vike«, kao što je rečeno, naglašeno podsjeća na pjesme vila, nimfa i pastira kojima će Nalješković, Držić i Gundulić završavati pojedine činove svojih pastirskih igara. Ali zabavni elementi ulazili su uvelike i u crkvena prikazanja, a njih je, kao što smo doznali nakon novijih identificiranja A. Djamića, Vetranović napisao više nego što smo to prije pretpostavljali.⁴⁹ Zato nas s obzirom na metodski postupak ne mora iznenaditi pojava da osuđenice na vječne muke u paklu postaju u našeg pjesnika »djevice u lugu« koje na kraju »kantaju«. Tim svojim postupkom, iznoseći dramu ljubavi, dakle jednu izrazito ovozemaljsku temu, autor nije narušio ozbiljan ugođaj dra-

⁴⁸ Stari pisci hrvatski, knj. V, Zagreb 1873. Komedija peta, str. 241—242.

⁴⁹ A. Djamić, »Dva problema iz stare hrvatske književnosti«, *Grada za povijest hrvatske književnosti*, knj. 18, Zagreb 1950.

me. Ovom ekskurzijom manja je disproporcija nego što je ona kad sastavljači crkvenih prikazanja u pojedinim prizorima ili intermedijima napuštaju opći ozbiljni ton prikazivanja. O »narušavanju« ugođaja može se govoriti utoliko što je time na kraju Vetranovićev pakao, već u čitavoj drami mitologiziran, konačno izgubio karakter jeze i strahote. Ali kršćanski pakao poslužio je pjesniku isključivo kao formalni okvir i od kršćanskog pakla u Vetranovićevu djelu — osim imena — nije bilo ništa. To je zeleni »lug od mrče«, »dubrava«, dakle konvencionalni, mitološko-pastirski okvir u koji je smještena jedna živa drama.

Pozornicu gdje se odvija radnja treba zamisliti u dva, odnosno tri dijela. U predvorju ispred vrata koja vode u pakao nalazi se Orfej. Tu on pjeva svoje tužaljke i izriče molbe, odatle će se razočaran i »odieliti«. Ostali, glavni dio radnje odvija se unutar zida, koji je rijekom podijeljen na predvorje pakla i pravi pakao. Na dijelu bližem vratima, predvorju, treba zamisliti pojavu »pakljenog kralja« i uopće zbivanje oko nesuđenog Euridikina povratka. Na obali uz rijeku, na rijeci i na drugoj obali, u »lugu« odvijaju se posljednji prizori drame.

Ova scena sa izrazitim osobinama crkvenog prikazanja opet nas nuka na zaključak da je priču o Euridiki Vetranović napisao u svojim mladim danima. Tome se ne protivi ni podatak da je Vetranovićevo *Posvetilište Abramovo* prikazano 1546.⁵⁰ Prije svega, *Posvetilište* je različito od *Orfeja* izrazito pobožna crkvena drama, složena u uobičajenoj maniri crkvenih prikazanja a u stilu zrelog Vetranovića, pedagoga i moralizatora, benediktinca. Pored toga, *Posvetilište* je kompozicijski složenije i razvijenije, nego što su mitološko-pastirske scene. Ipak pretežnu ulogu pri tom imaju unutrašnje tematske i stilske osobine drame, i uz to napose treba istaći pjesnikov otvoreni, slobodni odnos saosjećanja prema zaljubljenj i nesretnoj ženi, prema ljubavi.

Razumljivo je također da će životom nezadovoljni i ojađeni pjesnik i u kasnijim svojim tužaljka spominjati tužnog pjevača Orfeja. Ostarjelom pjesniku u dugim i resigniranim narajlkama nametat će se lik tužnog i nesretnog pjevača, dok će, što je i razumljivo, ishlapiti one pobude i poticaji koji su nekada mladog pjesnika ponukali da napiše dramu o ljubavi, dramu punu razumijevanja i saosjećanja prema ovozemaljskim pobudama.

Važnost ove drame o Euridiki višestruka je. Pored očitih književno-umjetničkih, poetskih vrednota, ona posjeduje obilježja kulturno-historijskog karaktera. Time što je kronološki možemo smjestiti među prve dubrovačke dramske proizvode, ona je ujedno i među prvim dramskim djelima hrvatske književnosti uopće. Kao takvo, ovo djelo početnog razdoblja, ono u sebi sadrži raznorodne elemente dramskih pravaca koji će se nakon Vetranovića i u Dubrovniku udomačiti i razvijati u samostalnim oblicima: u crkvenoj drami, pastirskoj igri, komediji, farsu. Nastao na samom početku uvođenja drame u Dubrovnik, *Orfeo* sa svojim tematski i stilski tipičnim osobinama dokazuje da je i pored istine o preuzimanju

⁵⁰ A. Pavić, cit. djelo, str. 97. Taj podatak prihvaća i Rešetar, cit. dj. str. LXXX.

gotovih oblika postojao u starijoj hrvatskoj drami i određeni razvoj od nižih oblika k višima, savršenijima i složenijima. Bitna odstupanja u obradi tradicionalnog motiva izričito potvrđuju prisustvo domaćeg, Vetranovićeva individualnog stava u oblikovanju drame. Nakon odluke da punu pažnju posveti ljubavi i sudbini Euridike, logična su bila daljnja skretanja u motivacijskoj obradi. Nezavisnost koju je svojim zahvatom pokazao, još jednom, ovdje odmah na početku, dokazuje da stari hrvatski pjesnici nisu oblike preuzimali kao »gotovu stvar«, nego su ih oblikovali onako kako je odgovalaralo njihovim ličnim i književnim koncepcijama.

Riassunto

IL DRAMMA MITOLOGICO DI MAVRO VETRANOVIĆ

L'Orfeo di Mavro Vetranović, trovato e pubblicato da P. Kolendić nel 1909, non suscitò un grande interesse e se ne faceva menzione soltanto quando si parlava in genere di Vetranović oppure degli inizi del dramma croato. Questo dramma tuttavia merita un'attenzione particolare.

È un dramma mitologico con elementi pastorali e petrarcheschi. Appoggiandosi alla tradizione orfeistica della letteratura latina e italiana, Vetranović con L'Orfeo seguì la propria ispirazione. Non scrisse un racconto classico sul mitico cantore e suonatore, ma descrisse l'amore sempre vivo di una donna infelice. Di qui in Euridice la calda compassione per i dolori di Orfeo, il vivo desiderio d'amore e la bramosia di carezze. Nel dramma di Vetranović Euridice è quella che si volta e quindi subisce le conseguenze del fato. Nella versione di Vetranović Orfeo non entra neppure nell'inferno, ma sta davanti all'ingresso e quando viene a sapere che Euridice non verrà, se ne va. Dunque, Euridice e non Orfeo, è la vera protagonista del dramma in cui il Vetranović mutando la fisionomia dei personaggi si allontana notevolmente dalla tradizione letteraria.

Il manoscritto è incompleto: non si è conservato nè l'inizio nè la fine. Non sappiamo perchè Euridice si sia recata all'inferno. Non sappiamo se l'autore col far passare il fiume a Euridice pensasse concludere il dramma. In ogni caso quello che ci resta, cioè le scene in cui assistiamo alla tragedia di Euridice, ci permettono di scorgere gli atteggiamenti essenziali dell'arte del Vetranović verso l'amore, verso le sofferenze umane e verso la tradizione letteraria. La libertà e la franchezza con cui si parla dell'amore ci permettono di concludere che l'Orfeo fu scritto nell'età giovanile del poeta.