

UDK 821.163.42-1.09 Zoranić, P.  
821.163.42-1.09 Držić, M.  
821.163.42-1"15"  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 7. 5. 2009.  
Prihvaćen za tisak: 3. 11. 2009.

MIRANDA LEVANAT-PERIČIĆ  
Odjel za kroatistiku i slavistiku  
Sveučilište u Zadru  
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2, HR – 23000 Zadar

## IZVORNOST I NASLIJEĐE DRŽIĆEVIH VLAHA I ZORANIĆEVIH PASTIRA

Temeljem usporedbe izabranih dijelova *Planina* i Držićeve *Tirene*, u radu se ispituju aspekti književnog manirizma, koji, prema Pavličićevoj definiciji, presudno određuju tu pojavu: odnos književnog djela prema tradiciji, prema zbilji i prema samome sebi. Polazište rada je ambivalencija koju autori iskazuju u svom odnosu prema izabranoj i označenoj književnoj tradiciji, a koja ih vodi, ili do raslojavanja na obilježenu i odsutnu, te neobilježenu i prisutnu tradiciju (Zoranić), ili do zbunjujuće pojave proturječnog vrednovanja izabrane tradicije, od apologije do njenog opovrgavanja u istom tekstu (Držić).

KLJUČNE RIJEČI: *autotematičnost, književna tradicija, maniristička poetika, pastoralna komedija, petrarkistička lirika*

### I. UVOD

Vjerojatno najznačajniji suvremenici hrvatske renesansne književnosti rođeni su iste godine, a njihovu pripadnost istom književnom razdoblju pouzdano će odrediti svaki srednjoškolar. Premda sporenja oko njihova mjesta i značaja u tradiciji hrvatske književnosti nema i ne može biti, u njihovom vlastitom stavu prema tradiciji kojoj pripadaju pojavljuju se znatne razlike. Slutnja da ti stavovi nisu usklađeni s tradicijom koja je zastupljena u njihovom djelu, bila je polazište i temeljni izazov ovog rada. Postoji, naime, određena napetost u izboru tradicije, definiranju onoga što se smatra vrijednim i načina na koji se to izabrano naslijeđe tretira u Držićevim dramskim komadima, kao što postoji i određeno proturječje između eksplicitno izabrane tradicije na koju se Zoranić pozvao u "Posveti" i onoga što je u *Planinama* doista prisutno, iako često implicitno, neobilježeno ili usputno označeno na marginama.

Budući su Držić i Zoranić renesansni pisci, njihov je odnos prema tradiciji određen prvenstveno vladajućom poetikom koja nalaže imitaciju, odnosno *naslidovanje* starijih uzora. Gledajući općenito, onda kada se taj odnos počinje problematizirati, pisci se počinju približavati poetici manirizma. O Držićevom manirizmu dosta se pisalo. Može li međutim biti govora o manirističkim elementima u *Planinama*?

Na to pitanje pokušala sam odgovoriti uspoređujući ova dva znamenita suvremenika tako što sam najprije odredila građu, a zatim parametre usporedbe. U izboru građe krenula sam od zajedničkog nasljeđa Držića i Zoranića, pri čemu su se žanrovske konvencije pastorale i petrarkizma nametnule kao dominantna poveznica. Izbor je pao na Držićevu najstariju pastoralnu komediju *Tirenu* i one dijelove Zoranićevih *Planina* u kojima se među pastirima recitiraju ljubavne pjesme: "Prvi dan na planini, pismi razlike" (kap. VI), "Prvi dan cvitnja miseca, petja" (kap. VIII) i "Treti dan na planinah, petja na promin razlika i lipa" (kap. XIV).<sup>1</sup>

Parametri usporedbe utemeljeni su na onim aspektima književnog manirizma koji presudno određuju tu pojavu.<sup>2</sup> To su: odnos književnog djela prema tradiciji, odnosno prema *naslidovanju* uzora na koji nailazimo u izabranim tekstovima, odnos književnog djela prema zbilji i odnos književnog djela prema samom sebi.

## 2. ODNOS PREMA TRADICIJI

Ako se odnos manirističkog pisca prema tradiciji može opisati kao "afirmativan i intenzivan" (Pavličić, 1988: 42), na temelju toga opisa možemo utvrditi da je maniristička poetika imitativna poput renesansne, samo što se, prihvaćajući renesansno načelo *naslidovanja* uzora, o tom naslijeđu vrlo otvoreno i vrlo učestalo izražava. Do eksplicitnog pozivanja na tradiciju dolazi prvenstveno radi deklariranja određenog stava prema izabranom naslijeđu. Međutim, kako svaki izbor iz tradicije biva pozitivno vrednovan, time taj izbor postaje ujedno i invokacijom afirmiranih vrijednosti u ime kojih autor i sam želi biti (pro)cijenjen. Definiranju vlastitog mjesta među autorima koje smatraju bitnima, i Držić i Zoranić posvećuju veliku pozornost. Ovaj deklarativni odnos prema tradiciji uvijek počinje njezinim apologetskim obilježavanjem uz izjavu namjere o nasljedovanju. No, može li taj, u začetku apologetski odnos, jamčiti izabranome dobar naknadni tretman; štoviše, da li je tradicija izabrana na početku određenog djela u konačnici uopće zastupljena u tom djelu, ili je zagovaranje određene literature u neskladu s utjecajima i uzorima koji su uistinu prisutni – pitanja su na koja ću redom pokušati odgovoriti.

### 2.1. Držićev izbor iz tradicije

U prologu *Tirene* razgovaraju Vlasi Vučeta i Obrad. Vučeta najprije izriče pogovor autoru, što je zapravo autorova samohvala. Nakon toga na red dolazi pohvala Džori Držiću i Šišku Vlahoviću, u kojoj Marin Držić ne štedi riječi slave ni za svoga dunda, niti za Menčetića, hvaleći ih naizmjence na 18 dvostruko rimovanih

<sup>1</sup> Svi citati iz *Planina* navode se prema Grčićevom izdanju izvornika i prijevoda (Zagreb, 1988). Citira se izvornik.

<sup>2</sup> Iako vjerujem u historijsku ponovljivost manirizma, odnosno u tipološko određenje ovog pojma, ipak se u ovom radu oslanjam prvenstveno na stavove koje je o tom pitanju iznio Pavao Pavličić u *Poetici manirizma* (1988). Smatram da su aspekti koje je Pavličić izdvojio kao karakteristike manirističkog razdoblja, dakle kao povijesno određene književne pojave, primjenjivi i izvan tog vremena. Preciznije, Pavličić je definirao tipološki manirizam, ali je tipološke značajke manirizma ispitivao na jednom vremenski ograničenom razdoblju koje se podudara s krajem renesanse. Tipološke značajke manirizma ne mogu se time omeđiti granicama epohe, niti mogu biti temeljem njenog definiranja. Stoga istraživanje elemenata manirizma u Zoranića u ovom radu ne znači dokazivanje Zoranićeve pripadnosti razdoblju manirizma.

dvanaesteraca. Zatim, također u hvali, spominje on još živućeg pjesnika koji živi na "školju" kao jedan "remeta svet" i "pjesni ljuvene spieva kraj mora". Naravno, riječ je o Mavru Vetranoviću koji je životom pustinjaka boravio na otočiću Sv. Andrije pokraj Dubrovnika.

Izbor iz tradicije time je izvršen. Među prethodnicima, odmah nakon pohvale sebi "koga su tej vile od bistra hladenca dostojna učinile lovorna venca, ki su mu na glavu stavili ures, da ovu državu proslavi do nebes" (208, 121-124)<sup>3</sup>, izabrao je Držić dva petrarkistička pjesnika i dodao tome "pjesni ljuvene" jednoga dugovječnog suvremenika. Kako međutim u njegovom dramskom komadu prolazi petrarkistička poezija, sasvim je druga priča.

Gledajući u cjelini, *Tirena* je dramski komad obilježen naglašenim kontrastom dvaju govornih stilova: visokog i niskog. Visoki stil zastupljen je u knjiškom, konvencionalnom, petrarkističkom govoru, dok je niski stil vrlo lako detektirati u izvornome seljačkom, grubom, vlaškom govoru. Konfrontiranjem stilova dolazi do podjele dramskih lica na dvije skupine oblikovane prema suprotnostima izražajnih vrijednosti prisutnih u njihovom govoru, pa je tako rječnik konvencionalnih pastoralnih likova poput vile Tirene i "uzmnožnih" pastira Ljubmira i Radmila uobičajena reprodukcija petrarkističkog repertoara, dok elokvencija Vlaha, tj. "ubogih" pastira, predstavlja stilizaciju izvornog govora hercegovačkog zaleđa.

Postoji među "uzmnožnim" i "ubogim" pastirima još jedna opreka koju će definirati Stojna kad savjetuje svome sinu Miljenku da se ostavi vila jer "pastiri ubozin one se rugaju (...)", dok "uzmnožne pastire i ljube i mile, Radmile i Ljubmire, ohole tej vile" (225, 733-736).

Pridjevska opreka "uzmnožni" / "ubogi", vrednovana iz perspektive suvremenog svijeta i jezika, upućuje na to da iza vilinskog izbora vjerojatno stoji materijalna situiranost pastira. No, da ne bismo smjeli olako i na brzinu poistovjetiti tu opreku s oprekom bogatih i siromašnih, uvjerit ćemo se pogledamo li rječnik koji je za svoje izdanje Držićevih djela priredio Frano Čale. Tamo je pridjev "uzmnožan" protumačen pridjevima "častan, moćan, dičan, slavan, plemenit" (723), a "ubog" nije protumačen kako bismo očekivali, pridjevom "siromašan", nego "biti bez čega, biti lišen" (721). Prema tome, navedeni pridjevi zapravo i nisu antonimi, barem ne po semantičkoj komponenti posjedovanja ili neposjedovanja materijalnih dobara. Dopustimo li sebi malo slobode, držeći se pritom strogo natuknice iz navedenog rječnika, pa postavimo ove pridjeve u odnos antonima prema semantičkoj komponenti "slavan" – "lišen slave", morat ćemo se zapitati kako i gdje su tu slavu, koja običnim pastirima nedostaje, Radmio i Ljubmir stekli? Naime, kada se *Tirena* pojavljuje, imena "uzmnožnih" pastira već su poznata dubrovačkoj publici, ona su u literaturi već proslavljena i to upravo eklogom Marinova dunda, pa bi, nadopunimo li rječničku natuknicu, primjerenije bilo "uzmnožne" pastire smatrati slavnima, već poznatima iz književnosti, a "uboge" običnima, pravim pastirima koji su lišeni književne slave. Radi se, dakle o opreci književnosti i zbilje, opreci koja postoji između konvencionalnih, Dubrovčanima već poznatih pastoralnih

<sup>3</sup> Budući da se svi citati iz *Tirene* navode prema izdanju Držićevih djela koje je priredio Frano Čale (Zagreb, 1987), u tekstu će se iza citata bilježiti samo broj stranice i broj stihova navedenog izdanja.

likova Radmila i Ljubmira koji, premda nose domaća imena,<sup>4</sup> zapravo predstavljaju prijevodne ekvivalente talijanskih Carinâ i Amintâ (usp. Švelec, 1968: 40). Nakon pastirske ekloge Džore Držića kada se po prvi puta u hrvatskoj književnosti javljaju zaljubljeni Ljubmir i prijatelj mu Radmilo, u istim ili neznatno izmijenjenim ulogama pojavljuju se oni učestalo. Najprije u komediji Nikole Nalješkovića,<sup>5</sup> pa u Držićevoj *Tireni*, zatim u *Filidi* Antuna Sasina, Zlatarićevu prijevodu Tassova *Aminte* i Lukarićevu prijevodu Guarinijeva *Pastor fido*, a puno kasnije koristit će se njima i Gundulić u svojoj *Proserpini ugrabljenoj* i *Dubravci* (Jakić-Cestarić, 1969: 510). Imena Radmio i Ljubmir za dubrovačku publiku su lako uočljivi signali prepoznavanja literarnosti dramske (pastoralne) situacije.

Dakle, suprotnost koja postoji u vilinskom vrednovanju pastira posljedica je suprotnosti koju Držić izaziva uvodeći u konvencionalni vilinski svijet pastore posve nekonvencionalne likove, likove koji pripadaju više zbilji nego literaturi. Držić nas tako riječima zabrinute majke Stojne, između ostalog, upozorava i na to da Vlasima tu, među književnim likovima, zapravo i nije mjesto. Doista, Držićevi Vlasi nemaju uzora u tradiciji,<sup>6</sup> a ono što nije u tradiciji prisutno i što nije naslijeđeno, u književnosti toga vremena tek treba izboriti pravo na opstanak. Prema onodobnoj poetici opstanak može osigurati jedino *naslidovanje*. Pravo je to koje Držićevi Vlasi do tada još nisu bili stekli, jer imenima i jeziku ubogih pastira – Vučete, Obrada, Dragića – ne nalazimo usporedbe u postojećoj književnoj tradiciji. Pravo na literaturu smjelo im je dodijelio Držić, kada je svu grubost seljačkoga govornog stila oblikovao dvostruko rimovanim dvanaesticima. U licima Vlaha došlo je tako do konfrontacije literarnoga (zastupljeno metrom) i neliterarnog (zastupljeno stilom) jezičnog materijala. U kasnijim Držićevim pastoralnim komadima, pojava Vlaha postala je ne samo dijelom prihvaćene konvencije nego i središnjim formativnim elementom strukture pastoralne komedije. Vlasima je

<sup>4</sup> Da su to ujedno i najstarija domaća imena hrvatske književne tradicije tvrdi Vesna Jakić-Cestarić, (1969: 510).

<sup>5</sup> U Nalješkovićevoj *Komediji I* u ponešto izmijenjenim ulogama javljaju se pastiri Ljubmir i Radat. Ljubmir ima ulogu "korioca nesvesne mladosti", što bi odgovaralo ulozi Radata u *Tireni*, dok se Nalješkovićeve Radat, zatravljen od vile, zatekao u ulozi koja bi odgovarala mladom Miljenku iz *Tirene*. Odnos Nalješkovićeve komedije i *Tirene* nije sasvim jasan. Pretpostavljajući da je Nalješković drame pisao prije Držića, Švelec ipak tvrdi da samo jednu njegovu komediju sa sigurnošću možemo smatrati starijom od najranije Držićeve. To je *Komedija V*, igrana 1541. ili 1542. na piru Mara Klaričića, dakle nekoliko godina prije premijere Držićeve *Tirene* koja se zbila 1549 (Švelec, 1968: 42).

<sup>6</sup> Držić se ovdje doduše mogao ugledati na likove seljaka iz sijenske pastore. Međutim, komentatori se uglavnom slažu oko toga da je značenjski sklop seljaka u sijenskoj pastorali znatno drukčiji u odnosu na Držićeve Vlahe. Uspoređujući te dvije tradicije, Čale navodi da je "izvornost Držićeva očita prije svega u njihovu govoru, odnosno u činjenici da to zaista i jesu nadahnuto reproducirani pravi pastiri iz dubrovačkog zaleđa, s vlastitim obilježjima rustičnosti kakvu je Držić izravno poznavao" (1987: 259). Švelec se poziva na Košutina istraživanja utjecaja sijenske pastore na Držića, te bitnom razlikom smatra što su Držićeva lica "više pastiri, dok su sijenski uglavnom ratari" i što su "sijenske reprezentacije seljaka sličnije karikaturama" (Švelec, 1968: 92). Čak i ako prihvatimo mogućnost da je za boravka u Sienni Držić našao poticaje i posudio neke motive, što bi značilo da su Miljenko, Radat i Dragić nastali adaptacijom sijenskih *villana*, morat ćemo se složiti oko toga da se ta adaptacija od svoga poticajnog predloška toliko odmakla, da se u njoj uzor više ne može uočiti ni prepoznati. Ono što prepoznajemo u Držićevim Vlasima nisu daleki, prekomorski, uopćeni stranci, nego seljaci koji pripadaju sasvim konkretnom vremenu i prostoru. Osim toga, njegovi Vlasi nisu ni blizu naivnih i pasivnih težaka koji mogu biti predmetom poruge na kojoj se temelji sijenska igra. U tom smislu je sijenskom književnom tipu seljaka svojim značajem možda najbliži lik Držićeva Stanca, od kojega ulogama znatno odudaraju Vlasi iz njegovih pastoralnih komedija.

dodijeljeno i pravo ironijske perspektive i pravo komentiranja literature. Tako se u *Veneri i Adonu*, koja premijeru doživljava 1551, ponovo javljaju Vlasi mučeni sličnim problemima, a na jednom mjestu oni se čak izravno pozivaju na gorko iskustvo svojih literarnih prethodnika, pa će tako Kojak Vukodlaku prepričati što se dogodilo Miljenku i Radatu u *Tireni* (1987: 296-297, 317-325). Nešto kasnije, u *Grižuli* (1556) dubrovačka je publika u mladom Dragiću koji je "uzet od vile" ostavio svoju Grubu, mogla prepoznati onoga istog malog Dragića koji je prije sedam godina u dubravi tražio svoga "ćaću" Radata, a zatim i sam ludovao za Tirenom pa se sad, nešto zreliji, ali opet frustriran vilinskim problemom, suočava s predmetom svoje žudnje na Miljenkov način. Međutim, Dragić iz *Grižule* sada je i stilski zreliji pa se o ljubavnom jadu naučio govoriti u prozi. Time se vlaški govor oslobodio metra koji mu je u početku bio ulaznica ne samo za vilinsku pozornicu *Tirene* nego i za literaturu u širem smislu. Vlasi su u književnosti već bili, publika ih je upoznala i prihvatila, pa se i njihov govor mogao još više približiti izvornom, rješavajući se metričke stilizacije i natruha petrarkizma. Zato u *Grižuli* Dragićevo srce više nije "srdače", ono je "izdrto", a ne "ranjeno".<sup>7</sup> Nakon što im je omogućio da postanu prihvaćena književna konvencija, Držić svoje Vlahe nije zaključao u tipske klišeje, nego je nastavio razvijati njihov izraz prema slobodnijim i zacijelo izvornijim proznim oblicima. To ih je spasilo sudbine Radmila i Ljubmira čija se elokvencija nije mogla odriješiti od izraza koji pripada požutjelom kanconijeru.

Koju funkciju ima ta inovacija u Držićevu djelu, odnosno zašto su Držiću bili potrebni novi likovi, "neuzmnožni" i "ubogi", dotad u književnosti nepoznati, lišeni tradicije i slave? Upravo zato da bi tim napadom izvornog na tradicionalno dinamizirao poznatu dramsku strukturu. Sukob do kojega pritom dolazi ostvaruje se na trima razinama: jezičnostilskoj, žanrovskoj i svjetonazorsko-ideološkoj (aksiološkoj) razini.

### 2.1.2. Sukob na jezičnostilskoj razini – kontrast visokog i niskog stila

Najizrazitiji sukob odvija se na razini frazeologije. Taj sukob uvjetuje sve ostale i time dinamizira cijelu igru. Suprostavljanje dvaju različitih govornih stilova, knjiškog i vlašskog, ovdje ću ilustrirati usporedbom Tirenina i Radatova izričaja jer se, sudeći prema slikama prisutnim u njihovim opisima, čini kao da ta lica ne pripadaju istom svijetu. Njihovi su dojmovi očito nastali na drukčijim prostorima, jer dok Tirena putuje "zelenom gorome" gdje "travicom prolitje polja resi", a "razliko i cvitje gdi se svud umiesi", gdje "slavici spievaju", "miriše gora ružicom" i "studene vodice šušnje odasvud" (1987: 211), Radatov je govor prava grmljavina ("vražja vies", "biesi prokleti", "vrugut bat", "prc..."), često nebiranih riječi ("maganjo nesvjesna!", "svinjo obijesna!"). Njegove metafore pripadaju animalnom svijetu i izrazita su antiteza botaničkim metaforama iz Tireninog govora cvjetnog uzorka. U izravnoj usporedbi slikovit i miomirisan Tirenin krajolik povlači se pred silovitim naletom dojmova iz Radatova kraja gdje umjesto cvijeća mirise ispušta "sita magariad", umjesto slavujeva pjeva "kokoše kroču", i kojim

<sup>7</sup> Dragić objašnjava svome ocu zašto je ostavio stado sljedećim riječima: "Ćaća, bijedan, sve mi je srce izdrto; ni sam ne znam gdje sam, ni kamo grem.", *Grižula*, nav. izd., str. 494.

se umjesto vilinskoga ljubavnog zova širi "vonj kobile obiesne". Čim se njihovi paralelni svjetovi preklape na istom prostoru, retoričko Tirenino cvijeće završava pod stvarnim kopitima Radatova stada, a mirise ružice zamjenjuju rustikalni.

### 2.1.3. Sukob na žanrovskoj razini – kontrast pastoralnog i komičnog

Kad ne bi bilo glavnog smutljivca Kupida, Tirenin i Radatov svijet nikad se ne bi sudarili i nikad ne bi došlo do kontaminacije pastoralnog prostora naturalističkim dojmovima. To "dijete s krilama" kao personifikacija izreke *amor vincia omnit* vlada svim svjetovima objedinjujući ih. Naime, sama podjela lica prema pripadanju knjiškom i zbiljskom kontekstu, s pripadajućom podjelom frazeologije, ne bi dovela do sukoba dramskih razmjera kad ne bi bilo lica koji imaju mogućnost promjene govornog stila. Samo je dvama licima *Tirene* dana ta mogućnost – Vlah Radat zatravljen vilom može petrarkirati, a Kupido kad se "na vlašku priobrazi" može govoriti *radatovski*. Time je posve pomučena žanrovski određena tipologija likova. Granice žanrova preskočene su upravo izmiještanjem govora iz odgovarajućeg i očekivanog žanrovskog konteksta. Pa kad Kupido kaže "Kobila t'e mati, a ti si kopile" (240, 1255) i kad Radat tvrdi da "srdačce mu je ranjeno"<sup>8</sup>, dolazi do druge razine frazeološkog sukoba. Prvu razinu sukoba odredila je podjela likova na knjiške i vlaške, a pratila ju je i odgovarajuća retorika. Druga razina sukoba nije međutim, samo jezične naravi, već posljedice ostavlja i na žanrovskoj naravi djela – likovi koji pripadaju drukčije strukturiranim svjetovima/žanrovima međusobno razmjenjuju govor koji ih je prethodno tipološki odredio. Povilinjeni Radat i povlašeni Kupido izmiještanjem iz konteksta doprinose kontrastiranju stilova te remete strogu vezanost dramskih tipova uz govorne stilove. To mora dovesti i do pomaka u žanrovskoj strukturi pa se upravo ovim sukobom, izlazeći iz svojih okvira, pastorala primakla komediji.

### 2.1.4. Sukob na aksiološkoj razini – kontrast idiličnog i rustičnog

Nakon Tirenina govora prepunog klimatiziranih slika gorskih hladenaca, umirujućih boja zelene travice i aromaterapijske vizije ljubavi, Radatov govor predstavlja pravi kulturološki šok. Kad Radat govori o ljubavi, zelena travica, cvijeće i "sunačce" ne vide se od konja, kobile i magaradi. Njegove su vrijednosti "bieli kruh i dobra ljetina, do grla pun trbuh najboljega vina" (232; 993-994). Ljubav je u njegovoj interpretaciji "njeka vražja vies". Nešto vrlo pomodno što remeti njegov svijet. Nisu, međutim, Vlasi imuni na erotske draži stvarnih žena, pa Radat kaže:

Nevjeste oto i mi tej liepe gledamo,  
besjedimo š njimi, tamašimo i igramo;  
u igri štipljemo, gdino se prigodi.  
i po š'ji pleštemo i indje kadgodi.  
Ma zatoj ne mrems ni strilja tuj tko nas  
kako njih, ma gremo veseli već svakčas (232-233; 1017-1020).

<sup>8</sup> Da se Radat promijenio i za vilom "užegao" vidimo isključivo po njegovom govoru, pa tako saznajemo da ga "ognjeni živi plam skončava", da ga "zatravi vilinji taj pogled" i da vila "srdačce me rani" (1987: 234; stihovi 1072, 1074, 1076).

Nije on dakle baš sasvim protiv ljubavi, samo se protivi određenim manirima, pa je njegovo gundanje upereno protiv konvencije izražavanja ljubavi koja od zaljubljenosti pravi prenemaganje sitih besposličara.

Kad trbuh pun čuju, pjani i obiesni  
plaču i tuguju kroz njeke ljubezni;  
na ljubav tuže se i lasni uzdišu,  
bez truda muče se, bez nemoći usišu;  
i kako magare sito na Đurđev dan  
prdeći ne mare ni za čas ni za stan (222; 625-630).

Smeta Radata ta ljubavna objest koja ne bira mjesto ni vrijeme, a praćena je teškim psihičkim stanjem zaljubljenika, jer po njemu eros nije "dreselje" već veselje; objesno štipanje, a ne mlako uzdisanje. Radatov pristup ljubavi ujedno je i dobra prigoda za ismijavanje ljubavnog betega i papirnatih suza, pa je njegovim riječima najizravnije ismijan tradicionalni petrarkistički stil.<sup>9</sup> Međutim, da to ruganje književnoj konvenciji ne prolazi nekažnjeno, vidimo upravo onda kada se i Radat pogoden Kupidovom strijelom upušta u "cvil ljuveni".

Na toj komičnoj jezičnoj igri utemeljen je sukob zbilje i njene idealizacije, odnosno sukob primitivne vulgarnosti koja je predstavljena kao jedina pastirska autentičnost i učene izvještačenosti, književno potvrđenih, ali u zbilji neautentičnih pastira i njihovih vila.<sup>10</sup>

#### 2.1.5. Zaključak: vrednovanje petrarkističkog naslijeđa u *Tireni*

Vidjeli smo da je topološka metaforika Ranjinina zbornika ironizirana oštrim sukobljavanjem s izvornim narodnim seljačkim govorom a zatim i bolesnom promjenom zdravog lica, dijagnosticiranom upravo na temelju (bolesne) promjene govora. Iako je ironizacija sukobljenih stilova obostrana, za nas je važno primijetiti kako prolazi petrarkizam jer to je bilo pitanje s kojim smo krenuli analizirati Držićev odnos prema naslijeđu izabranom u prologu *Tirene*.

Kada je Kupido, lik iz mitološkog prostora, odlučio proširiti svoje ingerencije na vlašku svakodnevicu, posljedice nastale sudarom svjetova bile su prvenstveno literarne naravi. Naime, jasno nam je da su i bez Kupida Vlasi znali što je ljubav, ali tek im je Kupidova strijela omogućila govoriti o ljubavi određenim stilom. To nije bio toliki dobitak za Vlahe, koliki gubitak za poeziju. Naime, Vlasi nisu prestali biti Vlasi kad su progovorili o ljubavi poput Šiška i Džore, no poezija Šiška i Džore izgubila je na uvjerljivosti nakon što smo vidjeli da se čak i Radat može tako izražavati.

U prologu izabrani petrarkizam, u dramskoj se igri javlja dvostruko – u svojoj obilježenoj i neobilježenoj pojavnosti. Neobilježen, on je uobičajenim izrazom papirnatih lica, a obilježenim postaje kada se vezuje uz bolesno stanje zbiljskih

<sup>9</sup> Pišući o Držićevu antipetrarkizmu Čale spominje Radatov stih "skonča se ćaća tvoj na suncu kako mraz", u kojem Držić izravno parodira stih iz svoje pjesme br. 15: "skončam se jakno mraz na suncu kopneći". Pritom se on ruga i jednoj od najučestalijih petrarkističkih slika stvorenih prema Petrarkinoj antitezi *oganj-led*. Usp. Čale, 1971: 138.

<sup>10</sup> O vrjednosnim referencama jezičnostilskog sukoba usp. Katičić, 1999: 112–113.

Vlaha. Tako obilježen, petrarkistički stil ironizira ne samo svoju neobilježenu pojavnost nego dovodi u pitanje i panegirik petrarkističkim uzorima iz prologa.

Držićev odnos prema tradiciji nazvala bih stoga diplomatskim – izdvajajući određena imena s kojima ne želi polemizirati, on im daje imunitet pred ismijavanjem koje slijedi, a sebi slobodu ruganja svima osim onima za koje je u prologu apologijom zatražio izuzeće od ironije. Ne treba pritom zaboraviti da je prije Džore, Šiška i Vetranovića pohvalio samoga sebe. Želi li autor time poručiti, ukoliko se ruganje "pjesnima ljuvenim" shvati kao ruganje pohvaljenoj tradiciji, da se među izabranima našao i on sam, kao svoj vlastiti petrarkistički prethodnik, predmet svoga divljenja i svoje poruge?

## 2.2. Zoranićev izbor iz tradicije

Svima nam je poznat i toliko puta citiran Zoranićev stav prema književnoj prošlosti i uzorima koje je izabrao. Preostaje nam ispitati u kojoj je mjeri u njegovim pjesmama prisutan Marulić, glagoljaši i tradicija domaće *riči*. Najprije ću se osvrnuti na zapise s margina i izvore pojedinih pjesničkih slika u djelovima *Planina* kojih sam izbor obrazložila na početku.

### 2.2.1. "Prvi dan na planinah. Pismi razlike po pastirih rečene".<sup>11</sup>

Na marginama ovog kanconijera javljaju se citati Petrarkinih pjesama. Zapis zabilježen do Bornikove pjesme – *Noli me tangere, quia Cesaris sum* (46),<sup>12</sup> upućuje na legendu o Cezarovoju košuti, ali i na konvencionalnu petrarkističku sliku bijele košute koja simbolizira djevičanstvo, a koja se prvi puta javlja u Petrarkinom sonetu CXC *Una candida cerva sopra l'erba...*<sup>13</sup> Dalje, do Zvonkove pjesme na margini upućuje se na slavni Petrarkin sonet u antitezama CXXXIV *Pace non trovo*<sup>14</sup>. Do prvog stiha eksplicitno se spominje i autorovo ime – *Petrarca*. U nekim slikama implicitno je prisutan i Sannazzaro, pa je komentator u slici Jeline koja se umivala zgrabivši vodu iz vrela da bi prikrla rumenilo<sup>15</sup> prepoznao arkadijski prizor u kojemu pastirica Amaranta zbunjena pred svojim Galiciom koji ju je apostrofirao skriva rumenilo namjerno ispuštajući cvijeće da bi se mogla sagnuti i pokupiti ga.

### 2.2.2. "Prvi dan cvitnja miseca, petja" (76-94)

Šesteračke pjesme koje su sakupljene u ovom dijelu *Planina* pod znatnim su utjecajem usmene tradicije. Usmenoj je tradiciji Zoranić u *Planinama* dao izuzetno važno mjesto. Svjestan da su urbane sredine u kojima je nastajala starija hrvatska književnost bile izložene utjecaju stranih jezika i da je u takvim prilikama jedini oslonac u njegovanju jezika koji nije izložen stranim utjecajima mogao tada biti govor negradskog stanovništva. Čini se ipak da Zoranićevo okretanje toj negradskoj tradiciji nije rezultiralo književnom stilizacijom određenoga seoskog govornog

<sup>11</sup> *Planine*, nav. izd., str. 44–70. Dalje u tekstu citati iz navedenog izdanja *Planina* označivat će se samo brojem stranice u zagradi iza citata.

<sup>12</sup> U prijevodu : "Ne diraj me jer sam Cezarova".

<sup>13</sup> Tumačenje prema komentaru Marka Grčića, nav. izd., str. 251.

<sup>14</sup> U Zoranićevu prepjevu taj stih glasi "Mira ne nahodim..."(52).

<sup>15</sup> "I sram ličca orumenivši joj vode iz vrulje rukami pojanši obraz umivaše mneći tim morebiti ono zakriti ča malokrat more se" (48).

idioma, nego oslanjanjem na tradiciju usmene književnosti, dakle na zapisivanje materijala u kojemu je već bila provedena određena stilizacija.

Osobita je zanimljivost ovog dijela što se, ni uz pjesme ni uz prozni dio, ne javljaju zapisi na marginama. Jedini zapis kojeg možemo naći ne upućuje nas na književne izvore, već na stilsku figuru iz prve, Jerslavove pjesme, a odnosi se na *priliku*, tj. poredbu.

### 2.2.3. "Treti dan na planinah, petja na promin razlika i lipa" (144-182).

Ovim su poglavljem obuhvaćene četiri dijaloške pjesme koje pripadaju žanru tencona ili pastirskih prepirki kakve se javljaju i kod Sannazzara. Stilu tencona najbliža je prva pjesma, prepirka Sladoja i Dragoljuba u kojoj Dragoljub nastupa kao zagovaratelj ljubavi, a Sladoj se protivi iznoseći negativne strane ljubavi. Tu su još tri dijaloške pjesme – pjesma Sladmila i Plinka koji se natječu u istoj temi tako što "drugi jednako odgovaraše o čemu god prvi pjevaše" (158); zatim pjesma Bornika i Slavka koja predstavlja natjecanje u poredbama,<sup>16</sup> te pjesma Rajka i Svitka koji se nadopunjavanju u iznošenju psalmički intoniranih mudrih izreka i poslovice. Najbrojnije bilješke na margini upućuju nas na psalmičku, mudroslovnu vjersku književnost, osobito uz posljednju dijalošku pjesmu trećega dana.

U ovim pjesmama paralelno je zastupljena i ravnopravno tretirana tradicija usmene, bukoličke i vjerske lirike. Raznovrsne tradicije međusobno se ne sukobljavaju, pa tako primjerice, uz klasičnu tenconu Sladoja i Dragoljuba na margini stoji zanimljiva napomena da se pjeva uz napjev narodne pjesme "Drazi mi goru prodoše" (144).

### 2.3. Zoranićevo naslijeđe nasuprot Držićeva: komplementarnost umjesto kontrasta

Sve tradicije koje sam nabrojila u ovom kratkom pregledu pastirskih pjesama u *Planinama* međusobno se nadopunjuju. Sukoba nema ni na tematskoj ni na stilskoj ravni. Čak ni u pastirskoj prepirci, gdje bismo to s pravom mogli očekivati ne samo da nema pravog sukoba nego nailazimo na fingiranu prepirku u kojoj se, štoviše, među dvama pastirima ne razvija nikakva stilska diferencijacija. Na razgovor nas upućuje jedino izmjenično ispisivanje dvaju različitih pastirskih imena, čime u tekstu nije ostvarena dijalogičnost prepirke, nego naprotiv sklad i paralelizam lirske strukture. Kako nema sukoba među stilovima, nema ni ironije kakva se, upravo na uzajamnom kontrastiranju govora, razvila u *Tireni*.

Dojam da *Planinama* nedostaje humora zapravo je posljedica situacije u kojoj književnu strukturu izgrađenu od raznorodnih elemenata na okupu drži jedinstven stil – visoki stil kojemu je, u klasičnom retoričkom smislu, ironija neprimjerena. Bez obzira koju tradiciju autor bira za oslonac, on je utapa u strukturu kojom vlada stilska uravnoteženost među postojećim tradicijama, što dovodi do izostanka napetosti među njima. U tom kontekstu razumljivo je da primjedba o klasičnoj tenconi koja se pjeva prema napjevu narodne pjesme ne izaziva smijeh, što bi se

<sup>16</sup> Marin Frančević ovu pjesmu naziva "prenjem" (1969: 442).

dogodilo da je riječ o Držićevom komadu, gdje je upravo miješanje narodnog i klasičnog proizvelo smiješno. Kad klasični lik Kupida u *Tireni* progovori narodski, ili kad pastir progovori knjiški, nastaje situacija usporediva s pjevanjem tencone na narodski, no u Zoranića je svim tradicijama otupljena oštrica, jer su sve predstavljene u svom stiliziranom reprezentativnom izdanju te naknadno uzajamno stopljene bez mogućnosti odmaka. Dakle, različita je naslijeđa u odnos komplementarnosti u *Planinama* doveo upravo jedinstven stil – visoki stil, omogućavajući im time visok stupanj uzajamne tolerancije.

Osim toga, tradicija prisutna u *Planinama* znatno je šira od one koju autor deklarativno priziva i prema kojoj izražava apologetski ili panegirički stav. Čini se da načitan Zoranić nije mogao pobjeći vlastitim književnim sjećanjima, pa se tako dogodilo da, iako Petrarca, Sannazzaro ili Dante nisu eksplicitno izabrani uzori, njihov utjecaj postane značajniji u strukturiranju pojedinih dijelova *Planina* od značaja, u *Posveti* izabranih glagoljaša, ili Marulića, kojega Zoranić osobito poštuje dajući mu prostor *Marulove pjesme*. Spominjući "tumačenje blaženoga Hieronima" kao izlaz iz situacije u kojoj "jazik kim općimo pošpuren jest latinskim", te slaveći Marulićevo ime zajedno s "rasutom baščinom", Zoranić nam je dao do znanja u ime koje tradicije želi stvarati i biti vrednovan i kojoj se tradiciji želi nametnuti kao vrijednost. U tom pogledu Petrarca ili Sannazzaro Zoraniću nisu važni, no u formativnom pogledu, bez njih on ne bi mogao napisati dobar dio *Planina*. Njegovo djelo pripada tradiciji renesansne književnosti te nastoji u sebe uključiti sveukupnost postojeće književne produkcije, no dijeleći pritom tradiciju na domaću, onu kojoj želi pripadati, a koja se tek oblikuje, i stranu, kojoj je možda manje sklon, ali kojoj duguje svoje književno obrazovanje, što ne može sakriti.

Zaključujem da je i Držiću i Zoraniću zajedničko eksplicitno pozivanje na određenu tradiciju koja služi kao mjera vlastitog djela. Izbor kojega autori pritom objavljuju ujedno je i poziv publici da kriterijima koji su stvoreni na temelju određenih ostvarenja iz tradicije procijeni novo djelo koje nastaje. Način na koji je ta tradicija prisutna u samom djelu ne podudara se sa značajem koji joj se pridaje u izboru (Držić u *Tireni*), niti je prisustvo tradicije ograničeno njenim izborom (Zoranić u *Planinama*). To nas vodi do zaključka da u oba autora možemo načelno detektirati dvije tradicije – jednu koja je izabrana i označena, i drugu koja je prisutna a nije nužno označena (Zoranić i tradicija talijanskog petrarkizma i pastoralne književnosti) ili je njeno prisustvo dobilo nove i neočekivane konotacije, što ukazuje na to da nije vrednovana u skladu sa značajem koji joj je pridat izborom (Držić i petrarkisti).

### 3. ODNOS KNJIŽEVNOG DJELA PREMA ZBILJI I AMBIGVITET PROSTORA KOJI IZ TOGA PROIZLAZI

Problematiziranje odnosa književnosti i zbilje kao čest maniristički postupak rezultira obično situacijom u kojoj postoji jedna razina teksta za koju se tvrdi da je zbilja i druga razina teksta za koju se tvrdi da je fikcija, i to književna fikcija ostvarena umjetničkim sredstvima.

Time se u književnom tekstu ostvaruje *ambigvitet* prostora tj. dioba prostora na plan zbilje i plan fikcije koji se međusobno višestruko prožimlju (Pavličić 1988: 64).

3.1. U prologu Držićeve *Tirene* nastupaju Vučeta i Obrad u razgovoru koji najavljuje predstavu pred publikom. Taj razgovor iz predstave je izdvojen i odvija se u zbilji.

Međutim, ono što nam je predstavljeno kao zbilja, također je literatura. Vučeta i Obrad lica su koja se javljaju u samoj predstavi, a i njihov je razgovor dio dramske cjeline. Ipak, predstavljajući predstavu, Vučeta i Obrad svjesni su prisutnosti publike, njoj se obraćaju i u toj komunikaciji ostvaruju proboj granice koja je postavljena između pozornice-iluzije i publike-zbilje. To je klasični primjer manirističkog širenja prostora fikcije na zbilju, koji ima učinak prodora zbilje u fikciju.

Osim toga, ambigvitet dramskog prostora *Tirene* ogleda se i u već spominjanom srazu knjiških lica i zbiljskih lica Vlaha koja su nam već na početku predstavljena kao dio zbilje, pa ih se otpočetak doživljava kao obične, prave pastire. Upravo zato dano je Vučeti i Obradu da podijele zbiljski prostor s publikom dolazeći iz zbilje komentirati predstavu u kojoj doduše kasnije i sami sudjeluju. No, najprije oni sudjeluju u zbilji, a tek naknadno svoju zbilju unose u predstavu. S druge strane, Tirena i Ljubmir, i izborom imena i elokvencijom predstavljani su kao knjiški likovi, oni koji u Držićevoj komediji zastupaju literaturu. Događa se tako da likovi Vlaha iz zbilje ulaze u fiktivni prostor dramskog komada, a likovi koji pripadaju literaturi, iz vilinskog svijeta ulaze u zbiljski prostor kojim se svakodnevno kreću Vlasi.

3.2. Naizgled se čini da u Zoranića tako složene manirističke diferencijacije zbilja-literatura nema, i da je ne može biti prvenstveno stoga što nije riječ o djelu namijenjenom izvođenju na pozornici, te su mogućnosti poigravanja granicama zbilje i fikcije koje omogućava rub pozornice i dijeljenje prostora publike i izvođača, znatno smanjene. No, dozvoljeno je ipak zapitati se, ima li u Zoranića situacija u kojima dolazi do raslojavanja prostora fikcije na dvije razine – jednu koja se predstavlja kao fikcija i drugu koja je predstavljena kao zbilja?

### 3.2.1. Može li se "u zuk" (pored) akrostiha?

U Zoranićevom bukoličkom kanconijeru nakon svake pastirske pjesme javlja se prozni zapis. Već nakon prve Bornikove pjesme slijedi komentar: "U to meni drug moj k uhu glavu priklonivši reče – Složi prva jadrna slova od slog i vidit ćeš da 'Jelina' govore; i prem ta jest ku toko nesmerno Bornik naš ljubi" (48). Nakon Vladine pjesme u proznom će komentaru pripovjedač: "Ja dakle način od pisni složivši poznah da i od nje najjadrnija slova 'Lučia' govore" (50). Sladmil, prije no što počinje svoju pjesmu, sam napominje: "I ja ću sad, kako su ova dva svaki svoju pohvalili, u slovi složiv jadrnih jime ljubovce pohvaliti" (50).

Najprije nas jedan od pastira, zatim pripovjedač, pa sam pastir-izvođač, redom upozoravaju na akrostih, grafostilem koji svoju vrijednost temelji na utisku kojega proizvodi kompletna slika pjesme. Što se ovdje zapravo zbiljo? Izvođači koji prije izvedbe ugađaju svoje instrumente, nakon izvedbe upozoravaju nas dakle, da se za vrijeme njihove izvedbe oblikovala slika papirnate, literarne konvencije. Jasno nam

je, a to nam pjesnik i sam priznaje, da se akrostih prepoznaje tek kad se "način od pisni" složi; on se može vidjeti, no ne može se čuti ni spoznati slušanjem, bez obzira na količinu uložene koncentracije. No, nismo li mi trebali vjerovati u slušanje dok nas je pripovjedač pokušavao uvjeriti u izvedbu?

Nije to jedini fiktivni prostor koji nam uputa na akrostih razotkriva kao laž. Još prije toga, čitatelja se pokušava uvjeriti u iluziju putopisne situacije. Konvencija putopisa koja nam se javlja u početku upućuje nas na to da se krećemo stvarnim prostorima, lokalitetima koji nam se predstavljaju kao putopisne točke, zatim se tome dodaje pastoralni ugođaj da bismo se, pripovjedačevim svjesnim i nekoliko puta ponovljenim komentarom o akrostihu, vratili na plošni prostor ispisanog papira, na prostor čitanja. Trebali smo zajedno slušati, a umjesto toga, iz iluzije zamišljenog prostora poziva nas se na zajedničko čitanje! Krenuli smo od dokumentiranog biografskog zapisa putovanja, zatim smo zastali da bismo poslušali pjesme za koje se redom ugađaju i instrumenti, a onda slijedi upozorenje da se zapravo nismo nikamo odmaknuli. Samo čitamo. Naše putovanje zastaje na prostoru papira. U međuvremenu, pred papirom povlači se stvarni prostor, jer se uputom na akrostih tvrdi – "Ne, ovo nije dokumentirana zbilja, ovo je književna konvencija". Ovo je, štoviše, poigravanje konvencijom nakon kojega nam je jasno da je putopis fiktivni okvir kanconijera, odnosno da je kanconijer literatura predstavljena kao dio nečega što je prethodno predstavljeno kao biografski zapis, odnosno zbilja.

Ovim zaključujem da u *Planinama* također možemo očitati dvije razine teksta – razinu pripovijedanja koja se predstavlja kao zbilja i u kojoj autorski pripovjedač kreće stvarnim lokalitetima sjevernodalmatinskoga kraja, upoznaje pastire, druži se i pjeva s njima. Na drugoj razini pripovjedač nas upozorava da je sve što je ispriповijedano i prethodno predstavljeno kao zbilja, zapravo samo fikcija definirana prepoznatljivim literarnim konvencijama.

### 3.2.2. Tko su naslovi ili što su imena?

U *Planinama* se javlja veliki broj imena pastira među kojima su sva naizgled domaća, što bi nas također trebalo usmjeriti prema konkretnoj povijesnoj stvarnosti.

Bez obzira na porijeklo tih imena – među kojima su pojedina piscu suvremena narodna imena, pojedina kalkovi koji nastaju prema talijanskim pastirskim imenima, a pojedina su narodna imena skrojena u pastoralnom duhu – važno je pitanje kakvu funkciju u tekstu ima ime pastira? Imaju li Bornik, Vlade, Sladmil i Zvonko nešto zajedničko s Radatom, Vučetom i Obradom? Naravno da ne. Inovacija Zoranićeva zastaje na onomastičkom planu, a elokvencija njegovih pastira više nalikuje onoj koja se razvija među "uzmnožnim" pastirima Radmilom i Ljubmirom, jer ona zapravo pripada istoj književnoj tradiciji. Ne samo da kod Zoranića ne nailazimo na kontraste govornih stilova nego ni na stilsku diferencijaciju koju bismo mogli vezati uz pojedine pastire. Koja je, dakle, funkcija imena?

U kanconijeru imena pastira predstavljaju naslove pjesama. Uvođenjem imena kao naslova, svaka pojedina pjesma dobila je osobnost. Bornik je tako "Bornikova pjesma", a Zvonko je zapravo "Zvonkova pjesma". S druge strane, pjesma nije tu da bi pojedinom pastiru oblikovala izražajnu specifičnost, jer su stilski međusobno

nerazlučive. Imenom se dijeli pjesma od pjesme, a pjesmom se ne razlikuje pastir od pastira. Sve što saznajemo o pastirima, može se time svesti na informaciju koju nam nudi njihova pjesma, a kako se u pjesmi ništa ne zbiva, ime njihove drage apostrofirano akrostihom predstavlja jedino što za vrijeme izvedbe doznajemo o njima.

Postoji još jedan razlog radi kojega su imena tu – da bi bila "naslidovana". Zoranić piše književno djelo velikih pretenzija, on želi stvoriti tradiciju koja će se nastaviti i bogatim onomastičkim repertoarom nudi obilan izvor i dobar temelj budućoj književnoj produkciji. Njegovi su pastiri zapravo Radmili i Ljubmiri koji nisu zaživjeli u domaćoj književnoj produkciji.

Zoranićev je kanconijer takvim izborom funkcije imena dobio izvedbenu razinu koja nam je već predstavljena kao zbilja, ali se pri tom lažnom predstavljanju stalno naglašava razina u okviru koje ta zbilja funkcionira kao literatura. Na jednoj razini uvjerava nas autor da slušamo, a pritom ne šteti sredstva razbijanja auditivne iluzije tako što nas upućuje na vizualni doživljaj lirske pjesme. Na razini izvedbe lirske pjesme koja nam je predstavljena kao slušanje, auditivni doživljaj naglašen je i izborom odgovarajućeg instrumenta: Bornik bira rebegu, Vlade citaru, Sladmil gusle. Zatim Zvonko pjeva, pa Plinko recitira. Povrh toga, na razini lirske pjesme gradi se vizualni doživljaj, osobito istaknut grafostilematskim sredstvima, kakvo je primjerice akrostih. Kako se na auditivnoj razini izvedbe lirske pjesme nadograđuje vizualna razina lirske pjesme koja je i sama temelj izvedbe, dolazi do složenog odnosa fikcije koja nam se predstavlja kao zbilja, i fikcije koja to uistinu jest, pa se fiktivna narav tim srazom još više ističe. Tako ne čitamo samo o tome da upravo slušamo, nego čitamo o tome da upravo čitamo.

#### 4. ODNOS KNJIŽEVNOG DJELA PREMA SAMOM SEBI. AUTOTEMATIČNOST.

I Držić i Zoranić, na osobit način, komuniciraju s publikom usmjeravajući je prema određenom tipu recepcije, donoseći istodobno i književni zapis i ključ njegove interpretacije. O potrebi (manirističkog) pisca da sam ponudi i tekst i njegovo čitanje Pavličić tvrdi da je posljedica razvijene svijesti o višeznačnosti književne umjetnine koja je vidljiva i u problematizaciji odnosa prema tradiciji i prema zbilji. Tu pojavu naziva on "autotematičnost".<sup>17</sup>

##### 4.1. Držićeve upute za gledanje

Pokazali smo da se u prologu *Tirene* našao i određeni izbor iz tradicije te da je prologom već načet složen odnos zbilje i predstave koja se u obliku dubrave "gizdava uvrže meu dvore". Pored navedenoga, u prologu se iznosi i sadržaj onoga što će publika upravo gledati, tako što Vučeta iznosi sinopsis predstave u kojoj kasnije i sam sudjeluje, no poprilično zatečen razvojem radnje koja je očito izmakla kontroli i razvila se suprotno od zacrtanih očekivanja. Pripovijedajući u prologu Obradu o čudima kojih će se nagledati na pozornici, Vučeta spominje vilu koja će izići iz vode

<sup>17</sup> "Autotematičnost je, tako, jedna od karakterističnih pojava toga doba. Djela se tada rado bave svojim vlastitim smislom, daju naputke za svoje tumačenje i nastoje odvratiti čitatelja od pogrešnih ili zlonamjernih interpretacija" (Pavličić, 1988: 21).

i u koju će se Ljubmir zaljubiti, a zločesti satir će ih u toj ljubavi ometati, stalno slijedeći vilu. Ne spominje on, međutim, ni Radata ni Miljenka ni ostale sudionike. Sinopsisom je najavljen samo mitološki okvir radnje s fantastičnim bićima i tipičnim likovima – tu je prelijepa vila, zaljubljeni pastir i divlji satir. No iako nacrtom nije predviđena uloga za Vlahe, upravo je jednom Vlaha dano izvijestiti o tom osnovnom planu razvoja radnje. Početno sudjelovanje Vlaha u prologu implicitni je nagovještaj važnosti koju će Vlasi imati u kasnijoj komičnoj nadogradnji koja nastaje na pastoralnim temeljima, s kojima su svi prethodno upoznati. Puno kasnije, u sedmom prizoru trećeg čina vidimo da je Vučeta neugodno iznenađen vilinskom pošasti koja je zahvatila i njegove poznanike:

Koja je bijes toj u ljudi udrila  
da stado i dom svoj ohode cič vila,  
da tlače svoju čfs i pravdu i razlog  
jak prase kad se vas umiesi u brlog? (235; 1103-1106)

Osobito ga zbunjuje Radatova promjena, pa se pita:

Je li ka, bože moj, grubša stvar na sviti  
neg starca ovako bez srama vidjeti?! (237; 1161-1162)

Nakon što Radata zahvati "bjes", Vučeta preuzima njegovu trezvenu ulogu, pa se "obiesna magarad" iz Radatove perspektive pretvara u Vučetinju u "besramnu prasad". U prologu međutim nije bilo ni riječi o komediji ni o Vlasima koji će tu komediju izazvati svojom invazijom na vilinski svijet. O tome da se zbilja naknadno, posve neplanirano umiješala u predstavu, svjedoči nam sažetak radnje kojim nije u cjelini predviđeno ono što će slijediti, i koji krivo usmjerava očekivanja publike. Nakon sažetka kojim najavljuje glavnu radnju, Vučeta predstavlja i autora koji je "mlad djetić iz stare kuće Držić". Nakon toga, još jednom se ponavlja što je on zapravo napisao – "Taj stavi u pjesan nesreće Ljubmira i vile ljuvezan i divjač satira" (208; 129-130). Opet ni riječi o komediji i Vlasima. Kao da je komedija s Vlasima nešto što Držić nije ni napisao; nešto neočekivano što se razvilo kao nepredviđena okolnost tijekom izvedbe dramskoga komada koji je posve drukčije zamišljen, kao "pjesan" o nesreći Ljubmira i vile.

Kako u tom kontekstu shvatiti da je u prologu, odmah nakon krivog nagovještaja, smjestio Držić pohvalu slavnim prethodnicima, a neposredno prije no što je radnji odredio lažne smjernice, udijelio komplimente Gradu i vlasteli? Je li apologija Šišku i Džori i panegirik Dubrovniku jednako lažan kao i sinopsis predstave, odnosno je li i u toj pohvali ono što je najvažnije, ostalo neizrečeno? Vidjeli smo da nam je Vučeta ispričovijedao dio radnje, a dio je ispustio. Ono što je međutim ostalo skriveno bitniji je dio strukture od otkrivene skice koja se predstavlja za cjelinu. Možemo li, analogno tome, zaključiti da nam je Držić u prologu izrekao samo dio svog odnosa prema gradu i naslijeđu, a dio koji je važniji za razumijevanje toga odnosa, sakrio? Naveo je publiku da poslušaj pohvalu Dubrovniku, vlasti, gradu i konačno, sebi, te povjeruje u to da će slušati vilinsku *pjesan* kao što vjeruje i u pohvalu. No, Vučeta nam nije rekao sve. Njegove upute za gledanje skrivaju više no što otkrivaju, a omjer otkrivenog i skrivenog ne ide u prilog značaju skrivenog. Ne samo da je sakrio dio istine, nego je ono što je izrečeno, i ono što je namjeravano i najavljeno,

u posvemašnjem neskladu. U riječima kojima hvali dubrovačku vlastelu prisutna je očita dvosmislenost:

(...) razmirja ne imaju na svitu s nikime,  
korablje njih plivaju vitrom svakime (206; 45-46).

Poslovična umješnost dubrovačke diplomacije koja je Gradu omogućavala dobre odnose sa svima ovdje je ilustrirana slikom broda koji može ploviti po svakom vjetru. To vjetrovito more i brod koji se na svakom vjetru dobro snalazi asocira nas i na okretanje "bandijere" kako vjetar puhne, slika koju također vezujemo uz diplomatsku snalazljivost. Takvo ophođenje, međutim, dovodi u pitanje barem jednu vrlinu – prvenstveno iskrenost. Držičev je prolog poput ove "korablje" koja pliva "vitrom svakime", jer u njemu pisac nema "razmirja s nikime" – u skladu je s prethodnicima i suvremenicima. Prolog je ujedno i slika političkog ophođenja vlastele, no ironija je u tome što taj, naizgled u najboljoj namjeri sročeni tekst, posve ozbiljno u prologu izgovaraju Vlasi! Opet dolazi do sukoba toliko tipičnog za Držića – da je pohvala Gradu i vlasteli ozbiljno mišljena izgovorila bi je lica koja pripadaju onom dijelu predstave koji je od te hvaljene tradicije baštinjen – "uzmnožni", a ne "ubogi" pastiri – u književnosti već proslavljena lica, a ne lica na kojima se kasnije gradi ironijski odmak prema tradicionalnome.

Po svemu sudeći, Držić je navodeći u prologu program predstave publiku namjerno uputio u pogrešnom smjeru, nadajući se da će komadom koji slijedi nadmašiti mlaka očekivanja izazvana najavom u kojoj se predstavio štovateljem tradicije koja više nije aktualna, i poklonikom onih vrijednosti prema kojima je mladost njegova vremena morala osjećati odmak.

Dok u Zoranićevoj namjeri da proslavi "baščinu" nema baš ništa što bi nas navelo na sumnju, o naravi proslavljanja Grada u prologu *Tirene* možemo reći jedino da Držić nije publici rekao sve iskreno, no rekao joj je sve lijepo.

#### 4.2. Zoranićeve upute za čitanje

Držić je dakle svojoj publici dao određene upute za gledanje, namjerno je krivo usmjeravajući. Zoranić također, u proznim komentarima koji slijede nakon pjesama, nudi smjernice čitanja, no u ozbiljnog Zoranića teško možemo naći Držiću toliko omiljenu dvosmislenost. Već smo analizirali njegovo nekonvencionalno inzistiranje na čitanju akrostiha slušanjem, što potiče dvorazinski doživljaj teksta, no dinamika koja se pritom razvija na relaciji literature koju predstavlja konvencija akrostiha i neliterature, odnosno zbilje koju bi trebala predstavljati konvencija putopisa, ne vodi sukobljavanju već nadopunjavanju stilova. Osim toga, Zoranić često nudi opsežne komentare vlastite poezije oblikujući književnokritička i književnoteorijska zapažanja o prethodnoj pjesmi. Primjerice, nakon dijaloške pjesme Sladmila i Plinka, katunar komentira u proznom dijelu koji slijedi iza pjesme:

(...) I da znate, da bih vas i rojstvo vaše ne znal, mnil bih da ste iz nikih plemenitih gradov poj izveli, jer ne samo način gizdav od poja ukazali ste da i nutrnje dumboke misli izveli ste (258).

U liku katonara krije se sam autor u ulozi hvalitelja svoga stila i poštovatelja refleksivnosti vlastite poezije. No ta se samohvala zagrcé objektivnim kontekstom izvedbe. Slično tomu, pohvaljene su sve pastirske pjesme u kanconijeru, pa se primjerice, nakon Zvonkove pjesme koja je prepjev Petrarkinog slavnog soneta u antitezama tvrdi:

(...) Općenito od svih pohvaljena bi pisanca po Zvonku rečena, jer u kratko i jednake sloge tako različne stvari složija biše (54).

Uz pohvalu je autorski komentator složio ovdje i definiciju antiteze. Malo dalje, odmah nakon Jasnikove pjesme slijedi njena prozna interpretacija:

Pohvaljena mnogo bi po družbi pisan po Jasniku peta, jer u njoj skaza da istina himbom mnokrat se utoli, a to je, kako on reče, u sanjah (60).

Nudeći tako već oblikovanu recepciju čitatelju i usmjeravajući ga na to kako bi trebala biti prihvaćena njegova literatura, Zoranić istodobno piše književni tekst i čitajući ga zapisuje svoje dojmove. Istodobno nam nudi i tekst i njegovo čitanje. Ne zaboravlja pritom napomenuti da je tekst koji upravo čitamo već bio izveden i to vrlo uspješno. Učestalim napomenama o pohvaljenosti pjesama upućuje nas on na svoj, prethodno doživljeni, (fiktivni) književni uspjeh. Iako je to neka vrsta umetnute samoreklame ili pozitivne književne ocjene koju je sam sebi napisao, reklamni slogani prolaze gotovo nezapaženo, zagrnuti plaštom autentičnog zapisa s lica mjesta.

U tom smislu njegovi su zapisi na marginama pravi interpretacijski izazov. Tu nalazimo opaske raznovrsne naravi: književne aluzije, citate, poslovice ili upozorenja druge vrste, najčešće vezana uz dojam koji književni tekst potiče ili bi mogao potaknuti. Već je primijećeno da ti zapisi nisu dio nekog sustava, jer ne možemo uočiti pravilnosti pojavljivanja niti istovrsnost.<sup>18</sup> Zapažamo ipak da se između književnog teksta i zapisa koji ga neredovito i povremeno prate razvija određen oblik komunikacije. Tko je pošiljatelj, a tko primatelj poruke na margini? Zoranić je nedvojbeno autor književnog teksta i zapisa o književnom tekstu, no komunikacija koja se razvija na marginama odvija se između Zoranića-čitatelja i Zoranića-pisca. Pisac koji se našao u ulozi prvog čitatelja, nudi pritom određena zapažanja o pročitanoj/napisanoj ili budućeg čitatelja upućuje na dodatne izvore. Udvajanje autorova lika, njegovo raslojavanje na autora-pisca i autora-čitatelja, unosi u djelo "vanjsku" razinu recepcije teksta uvjetujući time ujedno i novu razinu odnosa literatura-zbilja. Ta dodatna razina teksta nije narativno srasla sa cjelinom, štoviše, iz nje je grafički izdvojena. Zapisi na marginama postaju tako digresivnim elementom teksta, čime se narušava uobičajena konvencija književnog teksta koja nalaže da digresija bude integralnim dijelom teksta, a ne izdvojena iz njega.

Iako nas ova grafička konvencija izdvajanja digresija u bilješke na marginama, upućuje na neknjiževni tip teksta, za nas je važno da i zapisi na marginama i prozni komentari koji se javljaju nakon pojedine pjesme u kanconijeru imaju blisku funkciju i istovjetnu temu. Bilo da im je svrha zagovaranje vlastitog djela, tumačenje njegova smisla ili kontroliranje učinka koji će ostaviti na budućeg čitatelja, ovim je

<sup>18</sup> Usp. Branimir Donat, 1969: 464.

zapisima glavno obilježje njihova autotematičnost. Predmet kojim su zaokupljeni samo je književno djelo, pa je njihova funkcionalnost isključivi rezultat odnosa koji uspostavljaju prema djelu tematizirajući ga.

## 5. ZAKLJUČAK

Usporedba izabranih dijelova Zoranićevih *Planina* i Držićeve *Tirene* trebala je pokazati aspekte iskazivanja književnog manirizma kroz odnos navedenih književnih tekstova prema tradiciji, prema zbilji i prema sebi.

5.1. Držiću i Zoraniću zajedničko je eksplicitno pozivanje na određenu tradiciju koja, iako prizvana da bi se u njeno ime prosudilo djelo koje nastaje, nije u skladu s načinom na koji je prisutna u samom djelu. U oba autora možemo očitati dvosmislenost u tretiranju tradicije. Događa se tako da je jedna tradicija izabrana i označena, a druga prisutna, premda nije nužno označena (Zoranić i tradicija talijanskog petrarkizma i pastoralne književnosti) – ili je izabrana tradicija dobila nove i neočekivane konotacije, što ukazuje na to da nije vrednovana u skladu sa značajem koji joj je pridani izborom (Držić i petrarkisti). Pritom raznorodne tradicionalne stilove u Zoranića, u odnos komplementarnosti dovodi jedinstveni visoki stil koji svakoj izabranoj i prisutnoj tradiciji daje značaj reprezentativnosti. Za razliku od toga, u Držića je upravo na kontrastu, prvenstveno visokog/tradicionalnog i niskog/izvornog govornog stila, te na njihovom izmještanju iz odgovarajućeg konteksta, utemeljena uzajamna ironizacija.

5.2. U skladu s tim, ambigvitet prostora koji proizlazi iz složenog odnosa književnog djela prema zbilji u *Tireni* se ogleda u srazu knjiških lica i zbiljskih lica koji je praćen sukobom na frazeološkoj, žanrovskoj i aksiološkoj razini. Nestvarni vilinski svijet i zbiljski prostor isprepleteni su, a na njihovom uzajamnom sukobljavanju gradi se komedija.

U pojedinim dijelovima *Planina* također možemo očitati dvije razine teksta – razinu pripovijedanja koja se predstavlja kao zbilja u kojoj se autorski pripovjedač kreće stvarnim lokalitetima sjevernodalmatinskoga kraja, i drugu razinu u okviru koje autor pribjegava raznim postupcima isticanja fikcionalne naravi teksta koji nam je prethodno predstavljen kao autentični zapis iz povijesne zbilje. Na toj drugoj razini pripovjedač se učestalo trudi razbiti auditivnu/izvedbenu i putopisnu iluziju, tako što upozoravanjem na određena grafostilematska sredstva iskaza, poput akrostiha, vraća doživljaj na vizualnu, plošnu razinu, ili tako što sužavanjem funkcije imena na naslov pjesme dodatno pojačava intenzitet literarnosti teksta.

5.3. Autotematičnost prisutna u Držićevim uputama za gledanje i Zoranićevim uputama za čitanje ima u ovih autora različitu funkciju – u Držića bi krivo usmjeravanje gledatelja trebalo poslužiti istoj svrsi kao i svi stilski kontrasti – izazivanju učinka suprotnog očekivanjima, dok je u Zoranića svrha autokomentara u usmjeravanju čitateljeve recepcije prema zadanom i već gotovom autorskom receptu koji nam istodobno nudi tekst i njegovo "ispravno" čitanje. Zajednička je ipak, i Držiću i Zoraniću, potreba da, uz ponuđeni tekst, učestalom i naglašenim usmjeravanjem gledatelja/čitatelja, oblikuju i odgovarajući doživljaj teksta.

## LITERATURA

- Frano Č a l e, *Petrarca i petrarkizam*, Školska knjiga, Zagreb, 1971.
- Frano Č a l e, *Tragom Držićeve poetike*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1978.
- Branimir D o n a t, "Neuvižbani konjic Petra Zoranića na stazi netlačeni (Opaske o strukturi pastoralne proze)", *Zadarska revija*, 5, 1969, str. 463-467.
- Marin D r ž i ć, *Djela*, priredio Frano Č ale, Cekade, Zagreb, 1987.
- Marin F r a n i ć e v i ć, "Poetika Petra Zoranića koju 'zdarže' njegove *Planine*", *Zadarska revija*, 5, 1969, str. 435-445.
- Vesna J a k i ć – C e s t a r i ć, "Imena pastira u Zoranićevim *Planinama*", *Zadarska revija*, 5, 1969, str. 509-517.
- Radoslav K a t i ć i ć, "O Držićevu jeziku pedeset godina nakon Rešetara", *Na kroatističkim raskrižjima*, Hrvatski studiji, Zagreb 1999, str. 101-115.
- Leo K o š u t a, "Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa (Marin Držić)", *Richere Slavistiche*, IX, Firenze, 1961, str. 67-121.
- Miroslav P a n t i ć, "Petar Zoranić i naša narodna književnost", *Zadarska revija*, 5, 1969, str. 445-462.
- Pavao P a v l i ć i ć, *Poetika manirizma*, August Cesarec, Zagreb, 1988.
- Franjo Š v e l e c, *Komički tetar Marina Držića*, Matica hrvatska, Zagreb, 1968.
- Josip T o r b a r i n a, "Strani elementi i domaća tradicija u Zoranićevim *Planinama*", *Zadarska revija*, 1, 1959, str. 7-24.
- Zbornik radova o Marinu Držiću*, Matica hrvatska, Zagreb, 1969.
- Petar Z o r a n i ć, *Planine*, priredio Marko Grčić, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1988.

AUTHENTICITY AND HERITAGE OF DRŽIĆ'S VLACHS AND  
ZORANIĆ'S SHEPHERDS

SUMMARY

Based on the comparison between some selected parts from *Planine* (*The Mountains*) by Zoranić and *Tirena* by Držić, the paper investigates some aspects of literary mannerism which, according to Pavličić, are crucial to the definition of this phenomenon: the relationship of a literary work to its tradition, reality and to itself. The starting point of this paper is the ambivalence which the authors show in their relationship to the selected and marked literary tradition, which leads them either to the division into a marked and absent tradition and an unmarked and present tradition (Zoranić), or to a confusing and contradictory evaluation of the selected tradition which varies from apology to its denial in the same text (Držić).

KEY WORDS: *autothemacity, literary tradition, mannerism, pastoral comedy, petrarchism*