

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ
СА ПРИВРЕМЕНИМ СЕДИШТЕМ
У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Сара Р. Јекић

ХРИШЋАНСКА ТРАДИЦИЈА У
ДРАМАМА МАВРА ВЕТРАНОВИЋА

Докторска дисертација

Косовска Митровица, 2026. године

UNIVERSITY OF PRIŠTINA
TEMPORARY SETTLED
IN KOSOVSKA MITROVICA
FACULTY OF PHILOSOPHY

Sara R. Jekić

CHRISTIAN TRADITION IN
THE DRAMAS OF MAVRO VETRANOVIĆ

Doctoral Dissertation

Kosovska Mitrovica, 2026

ПРИШТИНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
С ВРЕМЕННОЙ ШТАБ-КВАРТИРОЙ
В КОСОВСКОЙ МИТРОВИЦЕ
ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОСОФИИ

Сара Р. Јекич

ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В
ДРАМАХ МАВРО ВЕТРАНОВИЧА

Докторская диссертация

Косовска-Митровица, 2026 г.

Ментори:

1) Др Александра Костић Тмушић, редовни професор Филозофског факултета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, научна област Филолошке науке, ужа научна област Историја српске књижевности;

2) Др Славко Петаковић, редовни професор Филолошког факултета у Београду, научна област Српска књижевност, ужа научна област Књижевност од ренесансе до рационализма.

ИЗРАЗИ ЗАХВАЛНОСТИ

Захвалност дугујем својим менторима, проф. др Александри Костић Тмушић, која је била мој ментор и подршка током свих фаза студирања, али и проф. др Славку Петаковићу, на стрпљењу, помоћи и саветима током израде докторске дисертације.

*Оцу Радославу и мајци Оливери, чија је бескрајна љубав одувек била моје светло у
мраку, а несебична подршка снага због које никад нисам смела да одустанем.*

И нећу.

ХРИШЋАНСКА ТРАДИЦИЈА У ДРАМАМА МАВРА ВЕТРАНОВИЋА

РЕЗИМЕ

Рад настоји да пружи свеобухватно испитивање поетичко-стилских особености драмског опуса Мавра Ветрановића, једног од најзначајнијих представника хришћанске ренесансе. У средишту истраживања налази се корпус од пет драма са библијском тематиком: три засноване на Старом завету (*Како братја продаше Јосефа, Сузана чиста, Посветилиште Абрамово*) и две на Новом завету (*Од рода Језусова, Ускрнутје Исукрстово*). Основни циљ рада јесте да се утврде начини на које Ветрановић традиционалне хришћанске теме преобликује у духу ренесансне поетике, у контексту прожимања средњовековних и ренесансних књижевних принципа.

Истраживање обухвата и шири културноисторијски оквир развоја религијске драме, од литургијских почетака до сложених облика побожне драме, посебно у италијанској и дубровачкој књижевности. Разматра се и развој црквеног театра у Далмацији и Дубровнику, уз анализу односа између хварских и дубровачких приказања.

У раду се истиче разлика између црквеног приказања и црквене драме као засебних жанровских облика, као и специфичности дубровачке ренесансне књижевности, посебно у њеном другом периоду, обележеном процватом драме и појавом хришћанске ренесансе. Мавро Ветрановић је кључна фигура овог периода, јер је унапредио постојеће жанрове и значајно допринео развоју побожне драме.

Посебан сегмент истраживања односи се на анализу поетике Ветрановићевих драма: психологизацију ликова, увођење нових и модификованих библијских фигура, значај женских ликова, као и пасторално-рустикалну организацију простора. Истиче се и синтеза хришћанског и митолошког света, као и присуство фолклорних елемената, што сведочи о сложеном поетичком моделу који обједињује различите традиције.

Полазећи од претпоставке да су на Ветрановићево стваралаштво утицали поетички, друштвено-историјски и лични чиниоци, рад показује да његове драме одражавају дубоку моралну и религиозну ангажованост. Ликови у њима функционишу као носиоци ауторових ставова о друштву и човеку, указујући на опасност духовног посрнућа и потребу повратка Цркви и хришћанским вредностима.

Истраживање тежи да осветли поетику Ветрановићевих побожних драма у ширем контексту европске и дубровачке књижевности, указујући на њихов значај у разумевању развоја побожне драме и прожимања различитих културних и поетичких традиција.

Кључне речи: Мавро Ветрановић, драме, средњи век, ренесанса, хришћанска ренесанса, традиција, анализа, Свето писмо, поезија, религија.

Научна област: Филолошке науке

Ужа научна област: Историја српске књижевности

УДК: 821.163.4.09-2 Vetranović M.

821.163.4:929 Vetranović M.

CHRISTIAN TRADITION IN THE DRAMAS OF MAVRO VETRANOVIĆ

SUMMARY

This paper provides a comprehensive analysis of the poetic style and literary characteristics in Mavro Vetranović's dramatic works, one of the most prominent figures of the Christian Renaissance. It focuses on five biblical-themed plays: three from the Old Testament (*Joseph Sold by His Brothers*, *The Chaste Susanna*, and *Abraham's Sacrifice*) and two from the New Testament (*On the Birth of Jesus* and *The Resurrection of Jesus Christ*). The primary aim is to examine how Vetranović reinterprets traditional Christian stories within the Renaissance poetic context, emphasizing the convergence of medieval and Renaissance literary traditions.

The study also explores the broader cultural and historical context of the evolution of religious drama, tracing its origins in liturgical settings to more elaborate forms of devotional theater, particularly in Italian and Dubrovnik literature. It also looks at the expansion of church-based theater in Dalmatia and Dubrovnik and explores the links between the religious plays of Hvar and Dubrovnik.

The paper emphasizes the difference between ecclesiastical pageants and ecclesiastical drama as two separate literary genres. It also explores the unique features of Dubrovnik Renaissance literature, especially during its later period marked by the rise of drama and the Christian Renaissance. In this context, Mavro Vetranović emerges as a prominent author of the era, known for refining existing genres and making significant contributions to devotional drama.

A separate segment of the study examines the poetic principles underlying Vetranović's dramas, including the psychological portrayal of characters, the introduction of new and reinterpreted biblical figures, the role of female characters, and the pastoral-rustic structuring of dramatic space. The paper also highlights the synthesis of Christian, mythological, and folklore-inspired elements, all of which point to a complex poetic framework shaped by the interplay of diverse traditions.

Assuming Vetranović's work was influenced by poetic, social, historical, and personal elements, this paper shows that his plays reflect deep moral and religious concerns. The characters express the author's perspectives on society and human nature,

highlighting the risks of moral decay and emphasizing the importance of returning to the Church and Christian principles.

This study explores the poetics of Vetranović's devotional dramas in the broader context of European and Dubrovnik literature, underscoring their significance for understanding the evolution of devotional drama and the intersections among various cultural and poetic traditions.

Keywords: Mavro Vetranović, dramas, Middle Ages, Renaissance, Christian Renaissance, tradition, analysis, Holy Scripture, poetry, religion.

Field of Study: Philological Sciences

Specific Field of Study: History of Serbian Literature

UDC: 821.163.4.09-2 Vetranović M.

821.163.4:929 Vetranović M.

ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ДРАМАХ МАВРО ВЕТРАНОВИЧА

РЕЗЮМЕ

Работа стремится дать всестороннее исследование поэтико-стилистических особенностей драматического наследия Мавро Ветрановича, одного из наиболее значимых представителей христианского Ренессанса. В центре исследования находится корпус из пяти драм с библейской тематикой: три основанные на Ветхом Завете (*«Как братья продали Иосифа»*, *«Сусанна Чистая»*, *«Жертвенник Авраама»*) и две на Новом Завете (*«О рождении Иисуса»*, *«Воскресение Христа»*). Основная цель работы заключается в выявлении способов, которыми Ветранович преобразует традиционные христианские темы в духе ренессансной поэтики, в контексте взаимодействия средневековых и ренессансных литературных принципов.

Исследование охватывает более широкий культурно-исторический контекст развития религиозной драмы — от литургических истоков до сложных форм благочестивой драмы, особенно в итальянской и дубровницкой литературе. Рассматривается также развитие церковного театра в Далмации и Дубровнике, с анализом взаимоотношений между хварскими и дубровницкими представлениями.

В работе подчеркивается различие между церковным представлением и церковной драмой как самостоятельными жанровыми формами, а также специфика дубровницкой ренессансной литературы, особенно во втором её периоде, отмеченном расцветом драмы и появлением христианского Ренессанса. Мавро Ветранович является ключевой фигурой этого периода, так как он усовершенствовал существующие жанры и внес значительный вклад в развитие благочестивой драмы.

Особый сегмент исследования посвящен анализу поэтики драм Ветрановича: психологизации персонажей, введению новых и модифицированных библейских фигур, значению женских образов, а также пасторально-рустикальной организации пространства. Подчеркивается также синтез христианского и мифологического мира, а присутствие фольклорных

элементов свидетельствует о сложной поэтической модели, объединяющей различные традиции.

Исходя из предположения, что на творчество Ветрановича повлияли поэтические, социально-исторические и личные факторы, работа показывает, что его драмы отражают глубокую моральную и религиозную вовлечённость. Персонажи в них функционируют как носители авторских взглядов на общество и человека, указывая на опасность духовного падения и необходимость возвращения к Церкви и христианским ценностям.

Исследование стремится осветить поэтику благочестивых драм Ветрановича в более широком контексте европейской и дубровницкой литературы, подчёркивая их значение для понимания развития благочестивой драмы и взаимодействия различных культурных и поэтических традиций.

Ключевые слова: Мавро Ветранович, драмы, Средневековье, Ренессанс, христианский Ренессанс, традиция, анализ, Священное Писание, поэзия, религия.

Научная область: Филологические науки

Узкая научная область: История сербской литературы

УДК: 821.163.4.09-2 Vetranović M.

821.163.4:929 Vetranović M.

Садржај

0. Увод	1
1. Настанак и развој драмских дела религијске тематике у Европи током средњег века и ренесансе.....	10
1. 1. Развојна линија црквеног театра у Далмацији и Дубровнику	25
1. 2. Црквено приказане и црквена драма	30
1. 3. Књижевноисторијски контекст и појам „хришћанске ренесансе”	33
2. Биографија Мавра Ветрановића.....	39
2. 1. Књижевни портрет Мавра Ветрановића.....	43
2. 2. Дrame Мавра Ветрановића у светлу књижевне историје.....	49
3. Хришћанско језгро Ветрановићевих дела.....	59
4. Дrame са побожном тематиком	77
4. 1. <i>Ускрснутје Исукрстово</i>	80
4. 2. <i>Како братја продаше Јозефа</i>	108
4. 3. <i>Од порода Језусова</i>	141
4. 4. <i>Сузана чиста</i>	164
4. 5. <i>Посветилиште Абрамово</i>	190
5. Закључак.....	232
6. Библиографија.....	243
6. 1. Извори	243
6. 2. Литература.....	244
7. Биографија.....	261
8. Изјава о ауторству	262
9. Изјава о истоветности штампане и електронске верзије	263
10. Изјава о коришћењу	264
11. Изјава о коришћењу вештачке интелигенције.....	266

0. Увод

Истраживање се заснива на свестраном испитивању поетичко-стилских особености специфичног дела драмског опуса Мавра Ветрановића, једног од најплодотворнијих стваралаца у оквиру хришћанске ренесансе. Истраживање обухвата корпус од пет драма са библијском тематиком овог аутора, од којих су три састављене према причама из *Старога завета* – *Како братја продаше Јосефа*, *Сузана чиста* и *Посветилиште Абрамово*, а друге две настале су према деловима из *Новога завета* – *Од порода Језусова* и *Ускрснутје Исукрстово*. Циљ овог истраживања је да се пронађу и ближе испитају традиционалне хришћанске теме обрађене на нови начин у XVI веку, како је налагало тадашње прожимање двају само наизглед опречних поетичких концепата – средњег века и ренесансе. Поред наведених драма, оквир Ветрановићевог књижевног дела чини: сто тридесет и две песме, осам драма (поред наведених још и *Орфео*, *Историја од Дијане*, *Ловац и вила* – световне драме), од којих су две имале више верзија (*Историја од Дијане* две, *Посветилиште Абрамово* пет) и недовршен еп *Пелегрин*.

Мавро Ветрановић је своје место у књижевној историји одавно заслужио, те је о њему и његовом књижевном делу у целини досад објављено више научних чланака и засебних монографија. О Ветрановићевим драмама религијске инспирације такође је писано у виду научних чланака, где се издвајају радови Милана Решетара¹, Фрање Фанцева², Новака Слободана Просперова³, Антуна Ђамића⁴, Мирослава Пантића⁵, Рафа Богишића⁶, Хрвоја Моровића⁷, Петра

¹ Види: Rešetar, M. (1912). „Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa”, u: *Građa*, 7, 238–242, и: Rešetar, M. (1929). „Redakcije i izvori Vetranovićeve Posvetilišta Abramova”, u: *Rad JAZU*, 237, 38–70.

² Fancev, F. (1915). „Nekoliko priloga za stariju hrvatsku književnost, 1. *Od limba govorenje*, varijanta Vetranovićeve *Uskrsnutja Isukrstova*”, u: *Građa*, 8, 2–7, и: Fancev, F. (1939). „Muka Spasitelja našega i Uskrsnuće Isukrstovo, dva hrvatska prikazanja 15. vijeka”, u: *Građa*, 14, 241–287.

³ Novak, S. P. (1923). „Staro hrvatsko crkveno prikazanje, Vetranović-Držićevo *Posvetilište Abramovo*, izvađano 17, 18, 19. i 20. avgusta”, u: *Jugoslovenska njiva*, VII, II, 5, 200–201, и: Novak, S. P. (1976). „Od Orfea do *Suzane čiste*”, u: *Forum*, XV, 9, 492–507.

⁴ Đamić, A. (1949). „Dva problema iz stare hrvatske književnosti. 1. Tko je napisao *Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa*, 2. O autorstvu *Prikazanja od poroda Jezusova*”, u: *Građa*, 18, 145–189, и: Đamić,

Колендића⁸, Јосипа Братулића⁹, Марије Салзман Челан¹⁰, Јосипа Хама¹¹, Фрање Швелеца¹², Злате Бојовић¹³, Маје Анђелковић¹⁴ и Славка Петаковића¹⁵, одакле произилази да је овај сегмент проучен са различитих аспеката: религијског, биографског, друштвеноисторијског, драмског, традицијског итд.

Циљ истраживања је да се размотре начини (пре)стилизације традиционалних библијских тема у складу са поетичким узусима ренесансне књижевности, која је баштинила наслеђе античке и средњовековне књижевности, доводећи их у везу са песничким струјањима европске и, у њеном окриљу, највише италијанске литературе XVI столећа.

У раду ће пажња бити посвећена осветљавању културноисторијског и књижевног контекста у коме су остварени услови за настанак драмских дела религијске тематике у Европи током средњег века, од рудиментарних форми заснованих на литургијском обреду, до најсложенијег обрасца – црквене драме. Пратиће се трасе прерастања литургијског обреда у тзв. литургијску драму, уз

A. (1980/81). „Priroda i neke zgode iz svakodnevnog života u djelu Mavra Vetranovića”, u: *Filologija*, 10, 281–290.

⁵ Пантић, М. (1962). „Прилози за историју ренесансног позоришта у Дубровнику, 2. Премијера Ветрановићевог приказања *Од порода Језусова*”, у: *Зборник историје књижевности*, САНУ, 3, 205–206.

⁶ Bogišić, R. (1966). „Pastoralni elementi u djelima Mavra Vetranovića”, u: *Filologija*, 8, 5–29.

⁷ Morović, H. (1973). „Hvarsko prikazanje o Suzani”, u: *Mogućnosti*, XX, 7, 727–728

⁸ Колендић, П. (1979). „Ветрановићеве бинске сцене”, у: *Павле Поповић и историјска критика : изабрани критички радови Павла Поповића*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 249–256.

⁹ Bratulić, J. (1980/81). „Mavro Vetranović između Biblije i apokrifa”, u: *Filologija*, 10, 267–273.

¹⁰ Salzmann-Čelan, M. (1980/81). „Marin Držić i Mavro Vetranović (O nekim rukopisima *Posvetilišta Abramova*)”, u: *Filologija*, 10, 339–352.

¹¹ Hamm, J. (1980/81). „Posvetilište dum Mavra Čavčića”, u: *Filologija*, 10, 303–313.

¹² Švelec, F. (1985). „Vetranovićeva prikazanja i srednjovjekovna tradicija”, u: *Dani Hvarskoga kazališta*, 2 (1), 293–314.

¹³ Бојовић, З. (1994а). „Мавро Ветрановић и усмена књижевност”, у: *Књижевност и језик: часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност*, 41, 81–88, и: Бојовић, З. (1997b). „Христово рођење у једној побожној драми Мавра Ветрановића”, у: *Richere slavistiche*, vol. XLIV, 95–106.

¹⁴ Анђелковић, М. (2006). „Одрази доба Мавра Ветрановића у побожној драми *Сузана чиста*”, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 36/2. Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, 61–68, и Анђелковић, М. (2007). „Елементи стварности у Ветрановићевој драми *Приказање како братја продаше Јозефа*”, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 37/2. Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, 69–74.

¹⁵ Петаковић, С. (2014). „Политичка сатира Мавра Ветрановића”, у: *Ликови традиције: студије и прилози из дубровачке књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 47–72, и Петаковић, С. (2014). „Преобликовање традиције у *Посветилишту Абрамовом* Мавра Ветрановића”, у: *Ликови традиције: студије и прилози из дубровачке књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 72–107.

оснаживање перформативног карактера на више нивоа (усавршавање глуме, сценографије, обогаћивање сижеа елементима реалија и др.). Ова појава размотриће се на ширем (италијанска, француска, немачка, далматинска књижевност и др.) и ужем (дубровачка књижевност) плану како би се уочиле релације литерарних струјања на неколико планова. Посебна пажња биће усредсређена на разматрање развојних траса драма религијске инспирације (*sacre rappresentazioni*) у Италији, из које су у доба хуманизма и ренесансе долазили најживљи импулси утицаја на књижевне токове у Дубровнику. У склопу овог сегмента истраживања биће осветљено и како су античка традиција, наслеђе средњовековне књижевности, домаћа уметничка и фолклорна баштина постали особени ослонци изградње поетике ренесансне драме.

Истраживање ће бити усмерено на реконструкцију развојних линија црквеног театра у Далмацији и Дубровнику, од најстаријих облика црквене поезије (XIV век) преко првих црквених приказања (XV век) ка сложенијим и најзрелијим моделима црквене драме (XVI век). У средишту пажње биће проучавање релација између Хвара и Дубровника као културних центара у којима су нарочито негована црквена приказања. На основу сагледавања тих веза утврдиће се да ли постоји релевантан поетички утицај између хварских и дубровачких приказања. Расветлиће се како је дошло до прожимања елемената црквене поезије (нарочито лауда у дијалошком облику) и рудиментарних театарских форми потеклих из литургијског обреда, чији плод су била црквена приказања, настала трансформацијом наративних елемената лауде у драмске слојеве. На основу референтне књижевноисторијске литературе и тумачења парадигматичних примера драмских дела ове врсте истражиће се како је усавршавање стиха, метричких форми, концепције ликова, сижеа и композиције водило ка све изразитијој уметничкој стилизацији мотивско-тематског фонда положеног у основу црквених приказања. Након овога показате се да наредни, највиши степен уметничке сублимације представља црквена драма, чија су обележја: фабулативна и сижејна сложеност; проткивање мотивско-тематских регистара потеклих са библијских, апокрифних, легендарних и литерарних врела; изразита поетска стилизација грађе утемељена на акумулацији поетичког искуства античке, средњовековне, домаће и стране ренесансне књижевности; психолошко

нијансирање ликова; уношење елемената реалистичности уз алузије на друштвену свакодневицу; одустајање од чврсте догматичности приликом обраде канонизованих тема и др. Овај сегмент укључиће и терминолошка разматрања која подразумевају истицање дистинкције између појмова *црквено приказане* и *црквена драма*, која се неретко напоредо, неоправдано, употребљавају у књижевној историји. Показаће се, на основу увида Злате Бојовић, која је књижевнотеоријски прецизно формулисала типолошку разлику између *црквеног приказане* и *црквене драме*, доказујући да се ради о засебним врстама, да су црквено приказане и црквена драма два различита драмска обрасца који се јављају на одређеним еволутивним етапама књижевности.

Када говоримо о књижевности ренесансе у Дубровнику, она се може поделити на три периода. Први период (рани петраркизам) обухвата стваралаштво прве генерације дубровачких ренесансних писаца чија су дела настала крајем XV века, највероватније у мањој мери и у првим годинама XVI, Шишка Менчетића и анонимних савременика. Други период (превласт драме) отпочиње са новом генерацијом стваралаца која је у литературу улазила после Шишка Менчетића. Неки од припадника ове генерације деловали су до последњих деценија XVI века и пролазили кроз различите фазе развоја дубровачке књижевности. Трећи период (поезија касне ренесансе), наступа од шездесетих година XVI века, када дубровачка литература улази у завршни период ренесансе¹⁶. Наша пажња усмерена је на други период, где „значајну новину представља нова струја у оквиру ренесансе – хришћанска ренесанса која је од самог почетка била јасно постављена у књижевном опредељењу Мавра Ветрановића и других њему сродних савременика, као што су Димитровић, Наљешковић, Држић и др. који су световном надахнућу временом претпоставили религиозно“ (Бојовић, 2019, стр. 78). Гравитационо језгро Ветрановићевог књижевног дела уопште представља религиозно-рефлексивна тематика.

У другом периоду били су заступљени сви важни драмски жанрови и њихове подврсте (еклога, пасторала, побожна драма, комедија, трагедија, фарса, контраст). Значајну новину представљале су драме у прози или делимично измешана проза и стих. И поред сложености и књижевне разноврсности, писцима

¹⁶ Видети више у Бојовић, З. (2019). *Историја дубровачке књижевности*. Београд: СКЗ, 72–199.

је, у најважнијем периоду њиховог рада, била заједничка духовна и стилска блискост са првим дубровачким петраркистима и поетиком мимезиса, стварање на народном језику, окренутост домаћој традицији и специфичан дух.

Бојовић сматра да је Ветрановић поставио темеље дубровачкој драми и допринео њеном развоју, јер је „увео нове врсте (митолошка еклога), постојеће унапредио (пасторална еклога) и довео до врхунца побожну драму као нови жанр”; „саставио је први еп на народном језику; осмислио низ песничких врста, од којих су се неке први пут појавиле у дубровачкој поезији” (Бојовић, 2019, стр. 112). Због свега наведеног, не чуди што је велики број књижевних проучавалаца приступио истраживању Ветрановићевог лика и дела. У овом раду ће се такође истраживати поетика Ветрановићевих дела, као и њена веза са средњовековном поетиком и поетикама италијанских и дубровачких стваралаца хришћанске ренесансе. Иако је један од основних ставова ренесансне поетике видео поезију као жанр који је прослављао и обезбеђивао бесмртност, на Ветрановићевом примеру показало се да је тој бесмртности доприносила и драма.

Средњовековно мишљење о уметности грађено је постепено. Било је потребно одређено време како би се говорило о естетици и повезаности разних појмова, какви су, на пример, чулно опажање, лепота и уметност сама по себи, јер је средњовековна филозофија све те појмове строго одвајала једне од других. Уметничко дело, било је, за средњи век, пре свега, ствар израђена са практичном сврхом, те се у њему увек назирала дидактичност (алегоријски смисао) и пропагандно дејство (морални смисао). Према Асутну, „уметничко дело се види као нека врста међусвета: слично је земаљским стварима, али у исто време различито од њих, јер антиципира небо и води људе ка небу; различито од небеских ствари – пошто је земаљско и земаљских ствари слика – а ипак небу слично својим квалитетом, који га ставља изнад других земаљских ствари. У њему се не гледа субјективни израз осећања онога ко га је створио, већ предмет који посматрача – према метафори коју употребљавају теолози – узима за руку да би га из овог света, доле, повео ка вишем свету” (Асунто, 1975, стр. 24). Наведено поткрепљује значајан утицај *Светог писма* у делима насталим у оквиру поменуте епохе, јер је „tematika kakvu je nudila Biblija bila vrlo lako upotrebljiva u svim vremenima, u svim sredinama i u svim društvenim mijenama, te je svako vrijeme

nalazilo za sebe specifične motive, izraze i duhovnu klimu” (Bratulić, 1980, стр. 267). Када је у питању начин преузимања и инкорпорирање библијске грађе, указаћемо на значајну разлику, иако су у обема епохама – и у средњем веку, и у ренесанси – доминантна три рецепциона нивоа. Средњовековно књижевно дело било је, у ствари, како то Бојовић објашњава, „одраз утицаја тројне литерарне светости – *trinae litterariae sanctitates*, коју чине: Свето Писмо (Стари и Нови Завет), Света Литургија (богослужбене песме) и Свети Оци (патристички текстови). А сваки нови текст, који је настајао под утицајем ове литерарне традиције, преузимао је и светост присутну у њој” (Бојовић, 2003, стр. 39). За разлику од средњовековних стваралаца, познато је, о чему нас извештава Швелец, да су дубровачки писци „*anonimnih a i potonjih crkvenih prikazanja zahvaćali građu iz triju sadržajnih sklopova: iz Biblije Staroga i Novog zavjeta i iz poznate zbirke Legenda aurea denovskog biskupa Jakaba de Voragine*” (Švelec, 1985, стр. 297). Мавро Ветрановић посезао је само ка изворима *Старог* и *Новог завета*. Опијеност и занесеност библијским темама, симболима и личностима, видљива је већ у Ветрановићевој религиозно-рефлексивној поезији, у којој је такође тежио покушајима мирења средњег века са властитим хуманистичко-ренесансним доживљајем (Franičević, 1977, стр. 71), а наставља се и у његовим драмским делима.

Посебну пажњу у раду посвећујемо психологизацији ликова јер, како објашњава Требјешанин, „књижевни лик није нимало лако створити“, нарочито када узмемо у обзир да већина ликова драмских остварења којима ћемо се бавити има своје узор у *Библији*, а „лик мора бити психолошки уверљива личност, али он није личност, јер он није психолошки него уметнички појам, литерарна фигура а не стварна особа. Лик је психолошки уверљива али фиктивна особа, књижевна творевина чија је улога првенствено уметничка” (Требјешанин, 2013, стр. 795). Значајно је увођење ликова који одступају од библијског предлошка у назначеним поглављима (нпр. Сарин лик у драми *Посветилиште Абрамово*) или ликова који заузимају читав циклус у апокрифима, о чему ће више речи бити у раду, као и о новини увођења женских ликова и давање посебног значаја управо њима, њихова реалистичност и приближавање свакодневном искуству гледалаца.

Пажња ће бити посвећена и поетици простора, јер је већини ових драма заједнички пасторално-рустикални амбијент, који обухвата представу шатора,

пољане, брда и пећине. Истраживање овог аспекта Ветрановићевог опуса нарочито је значајно када се у обзир узме Делимоово запажање да ренесанса гаји више „zanimanja za svakodnevni svet: sve veći značaj se pridaje pejzažu, prirodi, pogdekad proučavanoj sa gotovo naučničkom znatiželjom” (Delimo, 2008, стр. 97).

Претпостављамо да је Ветрановићево дело било ослоњено на специфичну поетичку платформу, насталу баштињењем Аристотеловог схватања да су „песници којима се свидело узвишено подражавали племенита дела и дела таквих људи” (Аристотел, 2002, стр. 62), те је јасно зашто је Ветрановић као главну тему драме *Од порода Језусова* одабрао приказивање рођења Исуса Христа, као и пророчанства везана за свети лик Божјег сина, а која се тичу његовог страдања за хришћански народ и васкрсења.

У поступку пасторализовања драмског простора код Ветрановића се религијска прича прожима митемама из античке митологије, али и остацима паганских веровања и словенске митологије (Весковић, 2020, стр. 23). Показаћемо да се у Ветрановићевом опусу мешају два света, сасвим раличита по постанку, али у његовом схватању и, за њега сасвим разумљиво, потпуно помирена. О томе износимо мишљење Братулића, који наводи да је то „svijet biblijskih junaka, odnosno kršćanstva uopće, koji je kaluđer i pjesnik, dum Mavar Vetranović, naslijedio rođenjem, odgojem, studijem i zvanjem i koji je postao njegova druga narav. Drugi je svijet klasične mitologije, svijet nimfa, satira, božanstava i polubožanstava, u kojem se dum Mavar našao kao i njegovi suvremenici zahvaljujući književnosti i suvremenoj modi, i sada redovnik i kršćanski pjesnik dum Mavar pokušava taj svijet pokrstiti, i pokršten pokazati svojim dubrovačkim sugrađanima” (Bratulić, 1980/81, стр. 268), а још веће је умеће што он то успева и у оваквој врсти побожне драме.

У истраживању се полази од неколико хипотеза. Пре свега, различити поетички ставови, уметничке струје, животно искуство условљено историјским контекстом и припадност бенедиктинском реду значајно су утицали на књижевна остварења Мавра Ветрановића (Чавчића). Трагови које је у ауторову личност и схватања урезала уметничка струја хришћанске ренесансе, изолованост на пустом острву удаљеном од животне вреве, критика друштва и жеља да му се универзалним примерима помогне и тежња ка „златном добу” јасно су видљиви у

свим његовим делима, али посебно у побожним драмама и црквеним приказанима.

Трагом имплицитне поетике аутора могуће је детаљније размотрити унутрашњост драмских текстова у којима се путем тематско-мотивске организације открива ствараочев богат доживљај човека, његове егзистенције и доживљаја друштва и света који га окружује.

Ликови у драмама Мавра Ветрановића представљају огледало ауторовог дубоког доживљаја свога доба, преко којих он испољава непрестану забринутост над друштвом, често занетим материјалним и световним животом, огрезлим у греховима раличитог типа, заборавља на хришћанске врлине и нематеријална добра, чиме ризикује могућност отпадања од царства небеског. Улазећи у процесе карактеризације и психологизације ликова аутор понире у саму суштину огољеног човековог бића и његове душе.

Уз неизоставно обавештавање о природи одредница времена и простора, амбијента радње, у току истраживања је неопходно промишљање о начину на који ове одреднице обликују драмско дело Мавра Ветрановића. Због тога је значајно уважити и хоризонт очекивања потенцијалних читалаца или, пре свега, публике, где се уочава тежња аутора да у својим драмама пружи узоран модел понашања, саопшти све о једном историјском моменту, идеологији једне вере, људским судбинама и тежњама, које се под разним утицајима трансформишу. При свему томе, видљиви су изразити укрштаји различитих епоха, културног наслеђа (античког, средњовековног, усменог), прошлости и садашњости, реалног и фантастичног, религијског и традиционалног, као и трагови хумора, народних говорних творевина, изрека, пословица, благослова, молитава, похвала и других поджанрова.

Очекује се да ће ово истраживање, уз испитивање и осветљавање различитих сегмената побожних драма и црквених приказања Мавра Ветрановића, донети јаснији увид у развој ових књижевних врста, у пишчеве поетичке ставове, у гравитационо језгро његовог књижевног дела, затим уочавање сличности и разлика између поетичке платформе средњовековне и ренесансне књижевности на пољу драме; искристалисаће се поетика Ветрановићевих дела са средњовековном

поетиком, као и њена веза са антиком, фолклором¹⁷, са поетикама италијанских и дубровачких писаца – претходника, које ће све заједно отворити пут будућим истраживањима његовог књижевноуметничког дела и дати значајан научни допринос.

¹⁷ Ми се у докторској дисертацији нећемо превише бавити фолклором, иако ћемо повремено указивати на његове трагове, јер сматрамо да бисмо се тиме битно удаљили од хришћанске традиције, која је у фокусу нашег истраживања. Такође, сматрамо да би детаљније бављење фолклорним подтекстом могло да представља предмет засебног обимнијег рада.

1. Настанак и развој драмских дела религијске тематике у Европи током средњег века и ренесансе

Драма је један од три основна књижевна рода, поред лирике и епике. Театар постоји још од античког периода, у коме се развио, а говорити о његовом положају у средњем веку је изазов, јер је ову епоху велики Петрарка неправедно оценио као „мрачну”, насупрот ренесанси која је била „век светлости и сјаја”¹⁸, што ће бити став који ће се дуго задржати и понављати у историјама књижевности¹⁹. Силвио Дамико сматра да драмски театар има *религиозно* порекло, полазећи од етимологије: „Nema ona isto značenje koje joj već dvadeset stoljeća dajemo mi kršćani: ono jednostavno proizlazi iz njezina korijena. Religio znači sveza, ecclesia označava skupštinu: teatar je religiozan i čak 'eklezijastičan' jednostavno po tome što je umjetnički oblik koji živi od sjedinjenja s kolektivnom dušom, s dušom kazališnog općinstva. Istina je da skupština u pravom smislu riječi, ona u kojoj se gomila osjeća najjedinstvenijom, jednodušno stremeći prema božanstvu, jest skupština kulta, i zato se gotovo uvijek u počecima teatra nalaze religiozni obredi” (D’Amico, 1972, стр. 20–21). Једно је сигурно – средњовековни театар и све што је овим појмом обухваћено (глумци, сезоне, сцена, техничка средства и сл.) није могло бити налик позоришту у оном облику у коме га виђамо данас. О изгледу театра и његовој функцији тога доба мало тога и знамо, јер је о историји театра генерално на српском језику, било тешко прочитати нешто опширније сем „šturog poglavlja u D’Amikovoj (D’Amico) *Povijesti dramskog kazališta* (1970) a kasnije i dvadesetak stranica u Molinarijevoj *Istoriji pozorišta* (1982)” (Klaić, 1988, стр. 5), како признаје сам Клаић у „Предговору” свог дела под називом *Позориште и*

¹⁸ „Renesansa je bila 'otkriće sveta i čoveka', i baš zato, vek svetlosti i sjaja – svetlosti razuma i sjaja kulture“ (Pantić, 1967, стр. 6–7). Међутим, Мишле у својој *Историји Француске (Histoire de France)*, која почиње да излази 1833. Године, и средњи век сматра периодом светлости и стваралаштва који одговара његовом виђењу плодне и блиставе историје све до приближавања XVI века и реформације. Видети: J. Michelet, „La Decouverte de L’Italie et la Renaissance”, u: *Histoire de France*, New York, Henry Holt and Company, 1909, 159–180.

¹⁹ Видети о томе: E. Garin, „Medio Evo e tempi bui: concerto e polemiche nella storia del pensiero dal XV al XVII secolo”, у: V. Branca (ur.), *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, Sansoni, Firenca 1973, стр. 199–224.

драме средњег века. Без обзира на то што није постојала обимнија литература о театру²⁰, он је постојао и прилагођавао се времену, околностима и очекивањима публике.

Образованији писци тежили су да помире религиозни дух са паганским облицима, где полако долазе и утицаји пучког позоришта, и оног шаљивог, али и религиозног, које свој врхунац достиже у XVI и XVII веку. Али пре него што се усредсредимо детаљније на развој појединих европских књижевности на пољу драме, треба подсетити да је Жак ле Гоф у свом чувеном есеју *Треба ли заиста сецкати историју на периоде*, већ указао да колико год је сецкање времена на периоде²¹ (раздобља, епохе, циклусе) нужно за историју, оно није нимало једноставна хронолошка чињеница, јер су историчари дуго покушавали да „периоде” синонимно изједначе са „вековима”, што се није увек показало као идеално решење. Дакле, периодизовање сваке историје, па тако и књижевне, веома је сложен чин, али како се жеља за њим јавља у XIV и XV веку, а то је време средњег века, уједно и првог дефинисаног периода, сматрамо да је најприкладније у излагању овог поглавља започети одатле²². Међутим, претпоставка је да израз *средњи век* (*Media Aetas*)²³ није био у уобичајеној

²⁰ Значајне су и књиге Боровоја С. Стојковића: Стојковић, Б. (1936). *Историја српског позоришта 1833–1936*. Ниш: Графика и Стојковић, Б. (2018). *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије.

²¹ Период потиче од грчког *periodos*²¹, што означава кружни пут. Тај је термин између XIV и XVII века попримио значење „временски интервал“ или „доба“. У XX веку произвео је изведени облик „периодизација“. За овај термин видети више у: R. Valeréry и O. Dumoulin (yp.), *Périodes. La construction du temps historique. Actes du V colloque d'Histoire au présent*, Ed. de l'EHESS, Париз 1991; J. Leduc „Période, périodisation”, у: Chr. Delacroix, Fr. Dosse, P. Garica и No. Offenstadt (yp.), *Historiographies, Concept et débats II*, Galimard, „Folio Histoire“, Париз 2010, стр. 830–838; за „раздобље“ видети: A. Luneau, *L'Histoire du salut chez les Pères de l'Eglise, la doctrine des âges du monde*, Beauchesne, Париз 1964; „епоха“ (Epoque) је термин што га је одабрао Krzysztof Pomian у својој великој књизи *L'Ordre du temps*, Gallimard, Париз 1984, погл. III „Epoques“, стр. 101–163.

²² Видети: Шпадијер, И. (2025). *Живо средњовековље: Од рукописних књига до покретних слика*. Лозница: Карпос.

²³ Израз *Media Aetas* се већ 1518. године среће код швајцарског научника Јоахима фон Вата (Вадијан), а 1604. године код немачког правника Голдаста у облику *Medium Aetum*. Видети G. L. Burr, „How the Middle Ages got their Name?”, *The American Historical Review*, св. XX, бр. 4, јул 1915, стр. 813–814. Тек 1688. године, немачки лутерански историчар Кристоф (Келер) Целаријус, у другом тому своје *Историје света*, први дефинише средњи век као период који се протеже од цара Константина до турског освајања Константинопоља (1453). Тај је израз, или њему еквивалентни или сродни изрази, на крају превладао код филозофа XVIII века, од Лајбница до Русоа. Потражити: Ch. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Harvard University Press, Кембриџ (Мас.) 1927.

употреби пре краја XVII века, јер се у Француској, Италији и Енглеској у XVI, а поготово у XVII веку, радије говорило о *феудализму*, док су у Енглеској образовани људи више употребљавали израз *мрачно доба* (*Dark Ages*) да означе тај период. Са Американцем Чарлсом Хескинсом (1870–1937) и његовом књигом *Ренесанса XII века*²⁴, а нарочито са Французом Марком Блоком (1886–1944) и школом Анала, средњи век се тумачи као стваралачка епоха, са властитим блиставим (то је пре свега *време катедрала*) и мрачним тренуцима (Ле Гоф, 2017, стр. 9–23).

Најстарији сачувани европски састави религиозног карактера потичу са територије Француске, а претпоставља се да датирају са краја XII века и почетка XIII века.²⁵ Углавном је реч о анонимним списима, како је налагала средњовековна пракса, те је лако закључити да је и у овом случају драмско песништво произишло из Божје службе, тј. из црквеног обреда. Из тога времена генерално нема много сачуваних текстова. С краја XII века сачуван је одломак једног комада о васкрсењу *Игра или драма Васкрсења* (*Le jeu* или *Le drame de la Résurrection*). Нарочито је у добром стању нађен рукопис који садржи пролог у коме се дају прецизна упутства за декор и извођење. (У овом прологу, писаном у стиху, као и сам комад, помињу се *mansions* и њихов распоред). Из сачуваног одломка види се да је комад писан доста сиромашним стилем (можда и намерно) и да је доста статичан. Много је значајнија, из истог века, *Игра о Адаму* (*Le Jeu d'Adam*), литургијска по пореклу али већ световна, с обзиром на то да се није играла „у сенци олтара” и да је писана на народном језику (англо-норманском дијалекту) и у којој се већ називу елементи праве драме (нпр. употреба дидаскалија²⁶). Начин на који су састављени дијалози с вештим репликама,

²⁴ Видети: Ch. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Harvard University Press, Кембриџ (Мас.) 1927.

²⁵ Ако изузмемо чињеницу да из X века постоје две дуге религиозне песме *Мука Христова* (*La Passion du Christ*) и *Живот Светог Лежеа* (*La Vie de Saint Léger*), обе написане у осмерцима.

²⁶ „Дијалози и монолози лица уводе се и распознају једино на основу дидаскалија (од грчког *didaskalia*, 'поучавање, упутство', које се понекад своде на означавање говорника, а могу да садрже, што је све чешћи случај у савременом театру, и прецизнија упутства о њиховом изгледу, покретима, простору у којем се крећу. Писање драме нуžno подразумева одређену сценску димензију, односно могућност да глумци представљају све разговоре и радњу на позорници, у непосредном присуству публике. У случају да се драма не изводи у позоришту, него се само чита текст, читалац ипак мора да створи представу о лицима која говоре и њиховим радњама, да замисли њихове гласове и тела)” (Feroni, 2005, стр. XLIV).

прогресивност радње, општа структура комада и декор, „допуштају” да се говори о првом правом позоришном комаду (Banašević, Pavlović и др., 1976, стр. 57).

Житијна књижевност била је врло важан извор за настанак религиозне драме. Тако су са самог краја XII века или почетка XIII века сачувана и два дела, *Игра о Светом Николи* (*Le Jeu de saint Nicolas*) Жана Бодела, лирског песника, аутора чувених *Опраштања*, и *Теофилово чудо* (*Le miracle de Theophile*) Ритбефа, великог представника градске лирике XIII века. Иако су оба састава врло једноставна, успела су, са занимљивим садржајем, драгоцене су и због података о мизансцени. У основи комада о Светом Николи, које је писано без великих претензија, налази се једно чудо, тако да је би оно могло бити и претеча *миракула* – драмског рода нарочито негованог у XIV веку.

Чудеса Мајке Божје, њих око четрдесет, у којима се износе чудновати догађаји проузроковани Богородичиним посредовањем, припадају XV веку. Такви текстови обојени су тужним тоновима, каткад и болни, али има и врло лепих. Језик којим су чудеса или миракули писани често је народни језик, а на примеру дубровачких *чудеса* то је најчешће чакавски дијалекат са доста италијанских речи. Објашњавајући их, Рудолф Строхал каже: „Kada sam čitao ove mirakule, činilo mi se, da slušam strašne narodne pripovijetke iz moga užega zavičaja, koje su mi u djetinjstvu pripovijedale razne starice. Svi ti mirakuli živjeli su u raznim varijacijama kao narodne pripovijetke prije 50 i više godina u hrvatskom primorju i u gorskom kotaru. Mlađi naraštaji ih zaboravljaju, držeći ih praznovjerjem, ili pak: iz vjerskog nehaja. Međutim ovi mirakuli nijesu samonikli u hrvatskoj glagolskoj knjizi. Oni su preneseni u hrv. glagolsku knjigu iz savremene i starije latinske i talijanske crkvene knjige” (Strohal, 1917, стр. 4). Попови глагољашки често су чудесима употпуњавали своје проповеди, због чега су се она називала још и *приликама* или *причама* (*примерима*). Претпоставке о потенцијалним изворима за њихов настанак различита су²⁷, а оваква врста текстова условно се могла поделити на две групе:

²⁷ „1. Djelo *Coesaria von Heisterbach* 'Libri duodecim dialogorum de miraculis, visionibus et exemplis suae aetatis', 2. Djela *Ivana Herolta*. 'Sermones discipuli de tempore et de sanctis cum exemplorum promptuario et miraculis beatae Mariae virginis', 'Sermones discipuli super epistulas dominicales', 'Quadragesimale discipuli' i 'Liber discipuli de eruditione Christi fidelium', 3. Djelo Nijemca *Henrika Grana* 'Speculum exemplorum ex diversis libris in unum laboriose collectum in civitate Argentina anno domini 1495. in die sanctae Barbarae virginis gloriosae', 4. Djelo dominikanca *Vicencija iz Beauvais-a* 'Speculum historiale', 5. Djelo *Vegliège* 'Frutti moravigliosi e esempi miracolosi', 6. Djelo kapucina

на чудеса која се тичу Блажене Девице Марије или чудеса других светаца и светица.

У XV веку огроман је број драматизованих глава из *Светога писма* и најчешће су то *Приказања*; дужа и разноврснија од чудеса, она су пуна анахронизама, без јединства радње, места и времена, са сталном мешавином комичног и трагичног. Најчувенија приказања су: *Стари завет*, у педесет хиљада стихова; *Страдање Христово*, још обимније и које је, средином XV века, написао Арну Гребан; *Апостолска дела* Арнуа и Симона Гребана (Петровић, 1929, стр. 13). Као главна обележја средњовековне француске књижевности Петровић у свом *Кратком прегледу* износи даље: „Потпуно самоникла, писана од Француза за Французе, књижевност средњег века је верно верно огледало једног феудалног и хришћанског друштва. Она је, уз то, прва књижевност у Европи која је дала велике песнике и значајне прозне писце. Али она није и без мана. Због одсуства уметничког смисла код људи који су је неговали, она је у свом развоју остала укочена, то јест трајала је без осетлијих промена и пријатних изненађења. Затим, како писци у своја дела нису никад уносили себе, њихове радње изгледају безличне и кад знамо ко их је писао” (Петровић, 1929, стр. 15). Нешто другачије мишљење о француској књижевности имају други аутори: „Nekada verni 'carstvu небеском' i spremni da se žrtvuju за kralja, за veru i за otadžbinu, francuski feudalci XIV i XV века opredeljuju се за 'carstvo zemaljsko'. Dekadenciji plemstva pridružuje се i opadanje ugleda crkve. Sukob kralja i pape, prenošenje svete stolice u Avinjon, postojanje papa i antipapa, bogaćenje sveštenih lica i njihove zloupotrebe, intrige i ambicije raznih kaluđerskih redova, sve то ubija ugled crkve u očima vernika. Sve ove pojave našle су odраза i у književnom stvaranju toga vremena, а ova epoha је, такође, једна od retkih u istoriji francuske književnosti која nije obeležena – s retkim izuzecima – velikim ostvarenjima i velikim imenima” (Banašević, Pavlović и др., 1976, стр. 70). Заједничка одлика свих средњовековних текстова била је анонимност, односно улога медијума, на коју су побожни аутори с радошћу пристајали, знајући да њихове потезе руке повлачи снага Божија. Њихов једини задатак био је да што верније пренесу узвишену поруку, уобличену на уметнички начин, на корист

Valerija Mlečanina 'Prato fiorito divarii essempli' 7. *Vitae sanctorum patrum* od raznih auktora i 8. *Djelo 'Scala coeli'*” (Strohal, 1917, стр. 4–6).

будућих покољења и уз поштовање наслеђене традиције и својих претходника. У том уједињујућем подухвату налазимо објашњење и оправданост за употребу истоветних слика, симбола, понекад чак и дословних реченица, које су се преносиле од писца до писца, путујући кроз векове, али и различите земље.

У Италији, најважнијем средишту утицаја на развој дубровачког театра, већ у XIII веку долази до појаве *лауде*, која насупрот литургичке драме, представља пучку религиозну песму, за чији процват се претпоставља да је било значајно деловање фратарских братовштина, посебно умбријских *flagelanata* (*бичеватеља*), које је Црква због претеране бруталности на крају потпуно одбацила. Из социјално-верског процеса, развили су се верски покрети широких слојева, попут поменутих братовштина и просјачких редова, које су неговале пучке свечаности: „Tekstovi za te svečanosti, sastavljeni u duhu asketizma i misticizma, imali su što sugestivnije djelovati na vjernike kako bi se oni udubili u smisao žrtve i proživljavali boli poistovjećujući se sa svetom osobom koja pati. Najpogodnija i najizravnija literarna forma da se to izrazi bio je živi dijalog pomoću kojega emocija dobija mogućnost predodžbe događanja. Od dijaloških oblika bio je vrlo kratak put do dramatizacije, a zatim do većih drama, prikazanja pa sve do cikličkih prikazanja” (Kolumbić, 1985, стр. 5). Након доминантних лауда, које су обележиле XIII век, најпре у форми дијалога, а затим и драматизоване, а које су по Периловом мишљењу „predstavljale osnovu razvoja crkvenih prikazanja koji je, naravno, bio postepen, gotovo neprimjetan osim u historijskoj perspektivi” (Perillo, 1978, стр. 22), у XIV веку сусрећемо тзв. *devozioni*, „novi tip duhovne drame, nastao sam od sebe, nezavisno od liturgičke drame što je nastala u crkvi i zaslugom laika, dobio je složeniji i scenski razvijeniji oblik i postao ono čemu sam D’Ancona pripisuje naziv *devozione* (pobožnost). Sačuvali su se znameniti primjerci, među kojima *Pobožnost Velikog četvrtka* i *Pobožnost Velikog petka*” (D’Amico, 1972, стр. 104). Девотиони су преплавили тло Италије и били су рецитован и певани и по црквама, али и на другим местима погодним за религиозне манифестације. Као следећи стадијум у развоју побожних драматизација, половином XV века, нарочито у Фиренци, настају формално савршенија дела, али и тематски

световнија – *sacre rappresentazioni*²⁸, која су отприлике истовремено nastala у свим регијама Италије: Умбрији, Тоскани, Лацију, Венету, Абрцу, Сицилији итд. Извођена су најчешће у „капелици неке гилде, или у трпезарији манастира, или на пољу или на јавном тргу. Сценске адаптације за те представе биле су често сложене и инвентивне: небо је дочаравано огромним платеним прекривачем са насликаним звездама; облаци су били представљени гомилама вуне које су висиле и љуљале се у ваздуху; анђеле су представљали дечаци постављени високо на металним рамовима замаскираним лепршавим драперијама. Либерто је обично био у поетској форми, праћен музиком на виоли или лаути” (Дјурант, 1999, стр. 531). Сматра се да управо у овој еволутивној етапи – *sacre rappresentazioni*, чији се израз сматра најелегантнијим, настају права црквена приказана. Заједничко набројаним црквеним делима, без обзира на раскорак у времену настајања, јесте атмосфера и мотив благиости опраштања, који су лирски интонирани.

Почетна фаза средњовековног театра у Енглеској не разликује се битно од оних у другим земљама; она подразумева присуство драмске литургије²⁹, јавне и дворске свечаности, као и просте лакрдијашке представе³⁰. Црквена драма у овој земљи има различите називе и три облика: *мистериј*, *миракул* и *моралитет*.

²⁸ Видети о *sacra rappresentazione* у Италији у: Apollonio, M. (1958). *Storia del Teatro Italiano*. Смиљка Малинар их описује на следећи начин: „Uz evanđeljske, sve više se obrađuju starozavjetne teme, te svetačke, legende i profane priče tek površno prerusene u nabožne te tako se u središtu interesa sve češće nalaze čudesna i pustolovna zbivanja. U tekstove se uvode zemaljski, profani likovi, nerijetko i komični, a konvenciji mimeze suvremene svakodnevne prilagođuje se i psihološka karakterizacija biblijskih lica. Vjersko-doktrinarna komponenta potisnuta je u drugi plan, a pouka tekstova prilagođena je ovozemaljskim etičkim i društvenim idealima firentinskih građana i puka” (Malinar, 1985, стр. 105).

²⁹ Појам *драмска литургија* важан је књижевнотеоријски проблем, који нам ближе говори о вези литургије и позоришта, као и о њиховој узајамности: „Dok je u grčko-bizantskoj tradiciji iz teatra nastajala liturgija, dotle je u zapadnokršćanskoj tradiciji liturgija bila izvor prvih srednjovjekovnih teatralizacija, koje je otputila samostalnom razvoju. Stoga ni je neobično što je upravo ovaj liturgijski, gotovo ritualni spektakl mogao inau gurirati elemente ekspresionističke poetike, kao što je mogao uvesti i neke dru ge poetske elemente. Ovaj se liturgijski spektakl, iako je impregnirao signale aktualne poetike, paradoksalno, vratio na svoju retrogradnu funkciju, jer su upravo ekspresionistički elementi pridonijeli očuđenju ritualne veze između Boga i čovjeka, gdje se eksplicitno i implicitno od sudionika i recipijenata sudionika zahtijevalo da vjeruju u ovaj ritual, dakle, da budu pobožni ukoliko su dio publike. Oni koji nisu vjerovali, bili su izopćeni kako eksplicitno reto rički u redateljevim najavama, ali tako i implicitno poetološki, jer nisu mogli participirati u inicijaciji ritual” (Franić Tomić и Novak, 2012, стр. 235).

³⁰ „Početkom stoljeća Engleska (kao i cijela Evropa osim Italije) poznavala je samo diletantske glumce crkvene drame i, od profesionalaca, poznate putujuće lakrdijaše i histrione (već se od godine 1417. govori o skitničkoj družini Engleza koje je za vrijeme koncila nastupala u Konstanzu). 161 Katoličanstvo je anglikanskoj Crkvi namrlo svoj prezir prema toj kategoriji bijednog svijeta koji se smatrao nemoralnim i jednakim najgorima u društvu” (D’Amico, 1972, стр. 161–162).

Мистериј као подврста обрађује мотиве: ускрснућа, муке и рођење Исуса Христа, а бави се и мотивима ослобађања старозаветних отаца из лимба (чистиштишта), Исусовим поласком у Емаус, поклонством Трију Краља, плачем Маријиним, а тек у његовом даљем развоју прелази се на обраду светачких легенди (Fancev, 1932, стр. 146–147). Медини тврди да је мистериј као подврста под овим или сличним називом био познат свим народима: „Pripovijedaju li štogod iz života Isukrstova, zovu ih Francuzi Misteres, Talijanci Misteri, Nijemci Mysterien; a ako se bave životom i stradanjem svetaca i mučenika, Francuzi ih nazivlju Miracles, Nijemci Mirakelspiele, a Talijanci Miracoli, Martiri, Storie, Esempi, kako kad” (Medini, 1902, стр. 11). У складу са овом поделом, а на примеру Енглеске, мистериј (*mystery*) обрађује библијски садржај, миракул (*miracle*) чудесне догађаје, најчешће из живота светаца, док моралитет³¹ (*morality*), уз помоћ алегорије, има духовну и дидактичку намену. Моралитети су оставили значајно наслеђе каснијој енглеској драми: разрадили су и развили сцену, сценска средства, глуму, пошто је њихово постављање на позорницу представљало сложенији подухват од оног који су захтевали миракули, док је глумачко извођење наметало неопходност озбиљнијег психолошког удубљивања и ангажовања (Јовановић, 2011, стр. 330). Сви наведени облици оставили су дубок траг у животу побожне енглеске драме, која је трајала готово пет векова, а врло је могуће да су опстајали све до Шекспирових дана. Античка драма није утицала директно на енглеску књижевност, али је она преко хуманистичких студија из Италије извесно дотакла енглеске интелектуалце и драматичаре. „Универзитетски умови су били први који су открили античке драмске конвенције, али су их спојили са традиционалним средњовековним елементима и тако створили особен ренесансни образац и за комедију и за

³¹ „Što se tiče *moralities* (moraliteti), poznat je osobit smisao cijeloga srenjeg vijeka za alegorije, pa i za pripovijedane alegorije koje je osobito promicao ukus nordijskih zemalja. *Moralities* su bili scenska djela u kojima su osobe Smrt, Poroci, Kreposti, a i ljudski tipovi, samo gotovo uvijek apstraktni, koji su vodili dijalog kadšto na teško razumljiv način i uvijek pripovijedajući moral. Zbog njih su kazalištem zavladaile rasprava, propovijed, a i filozofija i znanost; *moralidades* (ili tzv. moraliteti, prema francuskom *moralites*); to su nabožne komedije svake vrsti, komedije 'o svecima', 'božanske' komedije, *autosi* najrazličitijih karaktera. Među ovima vremenski posljednji pojavit će se *autos sacramentales*. Oni su dobili ime po velikim procesijama koje su se od XIV stoljeća dalje održavale u Španjolskoj kao i drugdje na Tijelovo. Sačuvali su nam se opisi tih povorki, onakvih kakve su postale početkom baroknog doba, sve značajnijih i raskošnijih. U njima su bili Tarasca (užasna neman, poput zmaja) i Gigantones (gorostasi od vrbovih šiba), prema običaju kakav je još i danas ostao na jugu Francuske” (D’Amico, 1972, стр. 110–113).

трагедију, који ће Шекспир искористи и подићи на виши степен драмске уметности”, запажа Андрејевић и додаје да је „појава класичне интерпретације драме и велико интересовање за Сенеку, Теренција и Плаута из академских кругова брзо је пронашла пут до народних позоришта” (Андрејевић, 2010, стр. 125). Стога, утицај римске драме, и то комедиографа Плаута и трагичара Сенеке, најзаступљнији је у енглеској ренесансној драми.

Зачетке црквене драма у Немачкој налазимо у црквеној литургији уочи великих празника – Великог петка, Божића, Богојављања и сл. Кратки дијалошки додаци обреду спомињу се већ у XI веку, док у XII веку постоје латинске драме с библијским темама, које обрађују догађаје и из *Старог завета* и из *Новог завета*. Како би се простом народу приближила суштина оваквих дела, убрзо се прешло на стварање на народном језику, те са сигурношћу у XIV веку налазимо побожне драме писане и приказиване на немачком: „Takva je Muka koja potječe iz Frankfurta na Majni, otprilike iz 1350. U međuvremenu se iz procesija na blagdan Tijelova koji je u cijelom katoličkom svijetu uveden godine 1264. raširio običaj s kostimiranim skupinama i nijemim, pjevanim ili govorenim prizorima, koji su prikazivali slike ili radnje iz Biblije. A i tim je putem vremenom došlo do široka dramskog razvoja, većinom, čini se, priprosto insceniranog” (D’Amico, 1972, стр. 112). За најзначајније векове за процват црквених приказања и њихово извођење у овој земљи узимају се XIV и XV век, у којима су створена дела велика обимом³². О њиховој популарности сведоче сазнања да су била извођена на градским трговима (сцени) – што показују и сачувани цртежи из 1583. године, који нам могу пружити модел и других представа које су се изводиле на различитим градским локацијама широм Немачке.

И Шпанија, као земља изразитог католицизма, ујединила је драмске ствараоце за писање побожних дела. Најстарија шпанска црквена драма је из XIV, можда и XIII века, а реч је о мистерију о светим трима краљевима (*Auto de los reyes magos*), фрагмент од 147 стихова. Заправо је реч о драматизованом или, прецизније, дијалогизираном одломку јеванђеља, који је наивно приказан, али у коме има и француских утицаја. Из истог века потиче и кратко *Приказање о*

³² Примера ради, приказање нађено у Немачкој у граду Кинцеслау, преписано 1479. године, које приказује читаву историју човечанства, од стварања света до судњег дана или приказање *Spiel von jüngsten Gericht*, истог садржаја.

poђењу нашега Господа (*Representacion del Nacimiento de Nuestro Senor*) од само 180 осмераца, али уједно и прво коме се зна аутор³³. Највећи процват побожних дела и њихових подврста забележен је у последња два века шпанског средњовековља: „Protiv frivolne poezije došlo je u Andaluziji do reakcije. Miser Fransisko Imperijal, sin jednog đenovskog draguljara koji je imao radnju u Sevilji, počeo je da podražava – možda bi bolje bio reći da prevodi – alegorični stil i metaforični opis Dantea i Petrarke. Njegov primer je, u sledećoj generaciji, sledio Huan de Mena (1411–1456), koji je postao vođ nove škole pesnika humanista. On je bio u Italiji i, pošto se vratio, postavio je sebi zadatak da proširi španski poetski stil i obogati njegovu sintaksu podražavanjem Italijana (u prvom redu Dantea)” (Brenan, 1970, стр. 106). Дела обојице стваралаца³⁴ садрже многе референце на Дантеово главно дело религијске инспирације – *Божанствену комедију*.

Након средњег века наступа раздобље препорода, односно ренесансе, која се није у исто време јавила у свим европским земљама. Разлог за то можемо увидети већ на примеру средњег века, за чије јединство као историјског периода Хаусер тврди да је „вештачко”, јер он у њему препознаје три различита културна периода: доба неутралне привреде раног средњег века, доба витештва зрелог средњег века и доба градске буржоаске културе касног средњег века (Hauser, 2005, стр. 99).

Нешто слично се може потврдити и на примеру ренесансе. Говорећи о значају ове епохе, Пантић тврди да је „revolucija duhova, umetnosti i nauke koju je ona izvela bila tako svestrana i toliko duboka da nikakvi pokušaji, ma kako bili jaki, nisu više mogli da ih vrate u uske koloseke srednjovekovlja. Bitne tekovine te revolucije ušle su u osnove moderne kulture i s njom ostale žive sve dosad. Književnost koja je u to vreme stvorena takođe nije nikad zaboravljena. Ona je ostala veliko svedočanstvo o svojim danima i u isti mah nenadmašni tumač opšteljudskog i večitog u čoveku. Ona se čita i doživljava i u naše doba kao što se doživljavala i čitala u svako drugo, otkako je nastala. To trajanje, međutim, najrečitija je potvrda njene veličine” (Pantić, 1967, стр. 33). Иако се назива препородом, и иако прве асоцијације упућују на сушту супротност средњем веку, Рибникар ублажава ову помисао

³³ Гомез Манрике (око 1421 – око 1490) – племић из Кастиље.

³⁴ Imperial, F. (1977). *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*. Madrid: Espasa-Calpe и De Mena, J. (2008). *La Coronación*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

објашњењем да наведене две епохе нису биле дијаметрално супротне: „Историјска истраживања показала су да средњи век није био доба потпуног незнања, варварства и мрака, како су га описивали хуманисти. Зачеци многих карактеристичних појава ренесансне културе пронађени су у средњем веку. Са друге стране, запажено је и трајно присуство извесних елемената средњовековне традиције у самој ренесанси. Показало се да ново доба није настало изненадним и радикалним раскидом са средњовековном прошлошћу. Оно се припремало у сложенем процесу историјског развоја, у којем су се традиционалне и нове појаве сукобљавале и прожимале на различите начине” (Рибникар, 1991, стр. 10). Задатак католичке цркве био је темељнији рад на помирењу између римског духа и хришћанства, а највећим борцима у оквиру овог питања сматрају се католички филозоф Тома Аквински и великан ренесансне књижевности – песник Данте Алигијери. Тома Аквински следи Аристотелову доктрину према којој је човек *политичко биће*, али је прилагођава у складу са основним ставовима својих хришћанских уверења. Организација друштва је неопходна јер човек не делује према ногонима, већ према разуму: „Nemoguće je da jedan čovjek svojim razumom dođe do svih spoznaja. Zato je nužno za čovjeka da živi u zajednici, da jedan drugome pomaže, da se različiti ljudi bave različitim razumskim istraživanjima, jedan na primjer medicinom, drugi ovime, a treći onime” (Аквински према Bigongiar, 1990, стр. 13–14). И Данте је активно учествовао у борби против политике папе Бонифација VIII и његове жеље да влада и тосканским градовима, који су тада били самосталне комуне, тако што је подстицао унутрашње раздоре да би остварио свој циљ и сврставао се на страну црних гвелфа. Насупрот папи, Данте се залагао за мир међу завађеним странкама и за одбрану слободе Фиренце³⁵. Обојица су својим политичким ангажманом желела да потврде тезу да се друштвени развој једног народа не односи само на припаднике једног нараштаја него на све људе свих времена, јер свака нова генерација, која је примила оно што су му претходници завештали, оставља у аманет својим потомцима културу усавршену властитим доприносом, па било то и по цену доживотног изгнанства, као што је случај са Дантеом Алигијеријем.

³⁵ Мраовић, *Предговор*, 1998, стр. 10.

Све историје драмског театра на посебно место стављају италијанско ренесансно позориште и његова драмска остварења, која поново предњаче, јер се њихов утицај сматра пресудним за судбину осталих европских књижевности. Како запажа Делимо, „renesansna umetnost bila je umetnost sinteze. Naročito izvan Italije” (Delimo, 2008, стр. 124). Зато ни шпански гениј не заостаје у том погледу, иако је неправедно порицано постојање шпанске ренесансе. „То су радили скоро увек немачки аутори – Вантох, Морф, Клемперер, Ибервег, – али није недостајало ни Шпанаца – Ортега и Гасет, на пример – који су делили исто мишљење. *Spanien hat keine eigentliche Renaissance erlebt*³⁶, говорио је стари Вантох. Данас ту општу негацију шпанске ренесансе нико не прихвата. У књижевности, у уметности, у друштву, у политици, Шпанија има ренесансне особености које нико не може да порекне: еклоге, пасторални роман, употреба једанаестерца, шпанско сликарство, платерескни стил, пикарски роман... све су то ренесансни изрази” (Абељан, 2008, стр. 84). Са освајачком моћи Карла V и Филипа II, XVI век достиже свој културни процват у свим гранама уметности, где се посебно истичу историјски позната имена Веласкеза и Сервантеса, Лопе де Вега и др. „Životna snaga, koju pokazuje srednjevekovna nacionalna poezija u španskoj drami XVI veka, prirodni je odraz istorijskog momenta. Španija XV veka, politički ujedinjena, moćna, na vrhuncu svog duhovnog razmaha imala je još živu svest o svim istoriskim događajima i ličnostima koje su izvršile veliko nacionalno delo *Reconquista*, oslobođenje svih delova zemlje od mavarskog gospodstva; a nacionalna poezija – hronike i *Romancero* koji je baš u to doba cvetao – veličala je te događaje i ličnosti. Pored toga, duboka religiozna svest Španca, i ona plod vekovne borbe s tuđinom, održavala se u pomenutim vrlo popularnim 'autos sacramentales'. I dok se u ostalim romanskim zemljama, prvo u Italiji a zatim u Francuskoj, u književnosti kida sa srednjevekovnom tradicijom, španskim piscima uspeva da podržavaju kontinuitet u svojoj nacionalnoj književnosti, iako se zna, da je i u toj zemlji, gde je kontrareforma imala najplodniji teren, vođena žestoka borba protiv humanizma na svim poljima duhovnog rada” (Baruh, 1952, стр. 23).

Највећи шпански писац, творац првог модерног романа у Европи, Мигел де Сервантес (1547–1616), управо у Италији налази идеалан пример позоришног и

³⁶ У дословном преводу: „Шпанија није имала властиту ренесансу”.

културног сјаја, који ће пожелети да следи, насупрот простачком пучком театру, чији је велики противник био. И он то чини успешно, мада се творцем новог шпанског позоришта сматра заправо његов супарник – слављени Лопе де Вега (1562–1635): „Lope de Vega bio je do srži prožet duhom srednjovekovne junačke poezije; s druge strane, imao je sigurno čulo da oseti političke, društvene i duhovne tendencije Španije svoga doba. Lope je u ogromnom svom delu prikazao sve savremene tipove španskog društva, i to živo, neposredno, u sredini u kojoj se oni kreću i sa osnovnim osobinama njihova mentaliteta. Drama Lopea de Vega sazdana je još i od različitih elemenata španske istorije, istinske i legendarne, i od dokumenata savremene stvarnosti, a Španiji će dati nacionalno pozorište koje će zadužiti savremene i poznije pisve sve do Calderóna. Neki od tih pisaca će u pojedinosti dati nešto bolje i savršenije, ali, u osnovi, oni neće dati gotovo ništa u smislu dramske sadržine i dramske tehnike” (Baruh, 1952, стр. 23–41). Треба још поменути једну његову песму из 1609. године, која је упућена академији у Мадриду, у којој је Лопе описао начин на који ствара своја позоришна дела. Он их наводно дели у три чина: у првом излаже догађај, у другом прави заплет и тек средином трећег дозвољава да се наслути расплет. Тиме нам открива и занимљив детаљ, да је публика излазила, чим би се расплет догодио.

Процват шпанског театра и побожних драма смештен је између XVI и XVII века, златних векова који ће и касније бити тешко надмашени. Шпанска књижевност оставља за собом обиље дела различите тематике: пустиловних, витешких, духовитих, побожних, помало патетичних, са ликовима наивне психологије, али надасве нових и узвишених, из чијих матрица ће инспирацију црпети остале европске књижевности. На Пиринејском полуострву значајан је још један аутор изузетног књижевног корпуса, Португалац – Жил Висенте (1465?–1537?), о чијем се животу не зна много, али који је за собом оставио 44 драмска дела, у облику пасторала, трагикомедија и фарси. Своја дела писао је на шпанском, португалском, кастиљанском или двојезично. Ипак, неколико његових најбољих дела написано је на кастиљанском, међу којима се налазе и два *autos* за извођење на Божић, *Auto dos Quatro Tempos* (1511?) и *Auto da Sibila Cassandra* (1513?). „U prvom otkrivamo njegove eklektičke metode, jer se najpre pojavljuju arhanđeli, anđeli i serafim, zatim četiri godišnja doba, i na kraju, paganski bog jupiter.

Drugo delo je bolje: to je jedno od najlepših i najzanosnijih komada na španskom jeziku. Kasandra je seoska devojka koja ne želi da se uda. Njen obožavalac Solomon uzalud je moli; mole je tri njene tetke, zatim ujaci: Abraham, Isaije i Mojsije. Ali nju ništa ne može da pokoleba. Da bi obrazložila svoje odbijanje, ona slikovito opisuje bračni život portugalskih devojaka tog vremena – njihovu pokornost muževima, stalne svađe i optuživanja, muške ljubomore i neverstva. Zatim kaže pravi razlog – ona zna da će bog jednog dana biti utelovljen u jednoj devojci, i oseća da će ona biti ta srećna žena, jer je iznad svih ostalih. Naročitu draž ovih komada – a to bi se moglo reći za sva Visenteova dela – predstavlja lak način prelaženja sa seljačkih scena i humora na verske rapsodije, ljubav i oštru satiru” (Brenan, 1970, стр. 147–149).

У Енглеској у истим вековима долази до врхунца драмског театра, које ће се трајати готово 80 година. Андрејевић наводи шта је било кључно за особеност драмских дела у енглеској ренесанси: „не желећи да напусте богату традицију средњовековне драме, енглески драмски писци спајају старо и ново и властитој традицији дају нове стваралачке импulsе. Они преузимају трагедију Сенеке са пуно језе и ужаса, комичне типове Плаута, разиграни свет пасторала, дух италијанске 'comedia dell' arte', али истовремено задржавају облик старих моралитета, мешање трагичног и комичног у драми и слободну употребу времена и места у радњи” (Андрејевић, 2010, стр. 121). Најзначајнији стваралац енглеске ренесансе, кога карактерише изразита индивидуалност и оригиналност, јесте Вилијам Шекспир (1564–1616). Говорећи о побуни против аристотеловских правила, као и о романтичним елементима у поезији енглеске и шпанске књижевности, Пантић истиче да „taj jedinstveni stvaralac nije hteo da zna za Aristotelova pravila i za klasicističku poetiku; no on nije mogao da u svemu sledi ni praksu narodskog teatra, iako je njoj bio bliži; njegov je put zaista bio onakav kakav je jedino morao biti: osoben i šekspirovski. Ali o tom svom putu on je više voleo da svedoči poezijom i istinom svojih drama, no da ga razlaže i ocrtava u nekim svojim teorijskim spisima” (Pantić, 1963, стр. 141).

Најзначајнији француски писци прве половине XVI века³⁷ писали су у прози и њихова замисао састојала се у томе да Француској дају дела достојна ње,

³⁷ У француској историји време које почиње XVI веком назива се „модерним временом“ (*Temps modernes*).

а највећа част у њиховим очима била је да се боре за очување језика своје отаџбине. То је било и доба у коме драмске представе све више прелазе с отвореног простора у затворени простор. Филип де Комин (1445–1509), историчар Луја XII, историчар државник и историчар моралист, оставио је иза себе *Мемоаре*, који су објављени тек 1524. године и чија је најлепша одлика чист и лепршав језик. Франсоа Рабле (око 1495 – 1553), духовник и лекар, био је врло образован човек. Поред многих путовања и бурног живота, он је стигао да напише два велика романа, *Гаргантиу* (1535) и *Пантагриела* (1533–1552). Од песника истичу се Маро и Сев. Први, духовит француски песник Клеман Маро (1497–1544), невероватно је посебан у својој духовитости. Маро је врло плодан; сем превода псалама, писао је епиграме, посланице, филозофске и побожне песме. Морис Сев (око 1510–1562) сматра се првим симболистом у француској књижевности. У другој половини XVI века јавља се велика песничка школа с Пјером Ронсаром на челу. Њу су сачињавали: Жан Дора, Ронсар, Жоашен Ди Беле, Антоан Баиф, Реми Бело, Етјен Жодел, Понтис де Тиар. По угледу на александријску Плејаду, они су је назвали истим именом – Плејадом. Највеће име овога доба јесте Мишел де Монтењ (1533–1592). Његови *Огледи* (1580) су мемоари или исповести, а представљају и први покушај психолошке радозналости у француској књижевности. О главним обележјима француске књижевности овог доба Петровић закључује: „Две основне мане писаца средњег века – одсуство уметничког смисла и личних тежњи – губе се у XVI веку, благодарећи Обнови и Реформи. У додиру са старим класичним умотворинама, Французи стичу услове за савршену обраду и, с Реформом, задобијају навике за лична размишљања. И одиста, не само да Ронсар и његови пријатељи желе да својој отаџбини даду дела достојна Омира и Хорација, и не само да Монтењ и други још 'силазе у себе', него се слободно може рећи и то, да у Француској, истовремено с Обновом, почиње и 'уметност ради уметности'” (Петровић, 1929, стр. 23).

Иако је антика оставила дубок траг на све појаве друшта, а посебно на уметност, па тако и драму и тетар, видели смо да је театар и те како и религијски обележен, о чему сведоче најстарија сачувана дела на територији Француске, Италије, Шпаније, Немачке и Енглеске. Њихови наслови јасна су потврда да су им главни извори били *Свето писмо* и хагиографска књижевност, као и да су та дела

била најчешће извођена приликом великих празника, где је већи број био тематски везан за Божић или Ускрс. Слободан Просперов Новак је у праву када каже да су „jedinstvenost u nacionalnom prostoru, neprekinutost u vremenu, unutrašnji razvojni proces, konstantnost kazališne publike, te evolucija dramske forme bile i ostale ključne riječi svekolike naše historiografije koja se bavila religijskim teatralizacijama srednjeg vijeka i renesanse” (S. P. Novak, 1985, стр. 290). Ове две епохе нису се у свим поменутих државама јављале истовремено, нити су биле једнаке у погледу трајња и естетским донетима, али су поменуте националне књижевности изнедриле разнолике књижевне врсте, попут лауда, латинских драма са библијским темама, приказања, драмске литургије, мистерија, миракула и моралитета, које су потврдиле чињеницу да се сама културна делатност често одвија као дијалектички однос између различитих земаља и културних центара, као и да је један од задатака историје књижевности да обухвати све њихове карактеристике и преображаје.

1. 1. Развојна линија црквеног театра у Далмацији и Дубровнику

Како би се могла оцртати јаснија скица развојног пута црквеног театра у Далмацији и Дубровнику, неопходно је говорити о просторним и временским границама. Већина научних истраживача сагласна је да је развој црквеног театра најбоље пратити паралелно и хронолошки са његовим развојем у Италији, одакле потичу најснажнији утицаји. Иако постоји претпоставка да нека дела датирају можда чак из XIII века или XIV века, тек од XV века се са много више детаља говори о дубровачком црквеном театру, те је велика могућност да је број написаних дела био много већи од оног који познаје XVI век, када је на овом тлу драма цветала управо као црквена (Pavić, 1871, стр. 27).

Црквена приказања и друге побожне драмске врсте јавиле су се и развијале на широком простору: од Задра са његовом околином, преко Сплита, Брача и Хвара до Корчуле, Дубровника и Будве. На овом пространству световна књижевност, како тврди Фанцев, наслањала се у свом развоју „uglavnome на

obrasce talijanske književnosti, a poslije sredovječne latinske crkvene književnosti upravo iz talijanske crkvene književnosti primala je obrasce za svoj razvitak i mlada crkvena književnost” (Fancev, 1932, стр. 144) Дубровника. Уколико су се пратиле прилике у Италији, црквеним приказанима врло вероватно претходиле су побожне лирске лауде, које су се у Италији јавиле већ у XIII веку у дијалашкој форми, а затим и као драматизоване, спремне за извођење на сцени, најпре у цркви, а ускоро и на градским трговима. Комбол саопштава да, „kako je bivalo u Italiji i drugdje, počeli su po svoj prilici i naši pobožni pisci s dramatizacijama Isusove muke, uskrснућа i рођења, да затим приједу на друге библијске теме (ослобођење старозавјетних отаца из лимба, Исусов полазак у Емаус, поклонство трију кralja, навјештење Маријино и др.), а коначно и на драматизирање светаčkih легенди” (Kombol, 1945, стр. 247). Осим већински уједначених мишљења о утицају италијанске књижевности на побожне драме, постоје и другачија мишљења, као што је, на пример, Водниково³⁸: „наша је crkvena sredovječna drama nastala pod utjecajem sa sjevera, poput češke i poljske, i kad je već stekla ustaljen oblik i pravac, nadošao je utjecaj talijanski, pod kojim se ona, zadržavši u glavnom svoj oblik, potpuno razvila” (Vodnik, 1913, стр. 62–63).

За процват нових драмских текстова на територији Дубровника биће заслужне нове друштвене и, пре свега, верске појаве, бројних сиромашних редова или пучких братовштина³⁹. Тако ће литургијска драма бити писана са намером да употпуни обредни чин, те ће се у њој јављати различити нивои драмске обраде: дијалашки облици, драматизације, приказања и циклична приказања и др., а сва ова дела имаће за циљ да уз помоћ живог дијалога сугестивније делују на гледаоце (вернике). Од сачуваних текстова овог периода помиње се драматизација текста Исусове муке (друга половина XV века), као и једна краћа верзија у тзв.

³⁸ Важно је поменути и његову неприхватљиву тврдњу о непостојању драме у старој српској књижевности, која је неодржива, што је и један од задатака овог рада, јер се тиче питања идентитета дубровачке књижевности: „U hrvatskoj sredovječnoj književnosti razvila se i drama, koje nikako nema u srpskoj staroj književnosti, jer je nije bilo ni u njezinu izvoru, u književnosti vizantinskoj” (Vodnik, 1913, стр. 60).

³⁹ „Prihvaćajući ideologiju asketizma i misticizma, najprije u Italiji, a potom i u našim, osobito primorskim krajevima, nosioci tih manifestacija počeli su za potrebe laičkih crkvenih obreda sastavljati tekstove koji su uz lirski znali sve više dobijati dijaloški pa i dramski karakter. Dakle, opet je crkveni obred postao pokretač dramske aktivnosti, ali njeni nosioci pripadaju sada posve drugom socijalnom sloju” (Kolumbić, 1986, стр. 10)

Тконском зборнику (прва четвртина XVI) и једна проширена верзија у приказану *Мука спаситеља нашега*, сачувана у глагољском рукопису из 1556. године. Из XVI и XVII века датирају и црквена приказанја с темом о Исусовом скидању са крста, сачувана у средњовековним зборницима: *Миштериј веле лип и славан од Исуса, како је с крижа снет, затим у гроб постављен* и хварско приказанје *Сказанје слимјења с крижа тила Исусова*⁴⁰.

Бројне анализе средњовековног драмског театра на тлу Далмације и Дубровника показале су да је ускршњи циклус црквене драме био заступљенији од божићног циклуса, којим су се више бавили писци ренесансе. Осим горенаведених, ускршњи циклус средњовековних црквених приказанја чинила су још три дела: *Приказанје како Исус ослободи свете оце из лимба*, затим *Приказанје славнога ускрснутја Исукрстова* и *Приказанје од ушастја на небеса славне дивице Марије*, сва анонимна, пучка и настала по узору на мотиве из јеванђеља или апокрифа. За дубровачку књижевну традицију било је значајно и неколико лекционара, средњовековних романа (*Роман о Троји* и *Роман о Александру Великом*) и зборника, јер су из ових дела дубровачки писци позајмљивали мотиве, теме или били инспирисани идејама за писање властитих текстова. Најпознатији и омиљен за читање одређеног круга људи био је зборник *Либро од мнозијех разлога*, како је насловљено у рукопису или – *Дубровачки зборник од 1520*, назив под којим је познат у литератури. Злата Бојовић износи важну чињеницу да је ово дело, које представља једно од најстаријих средњовековних штампаних књига намењено дубровачким читаоцима – објављено на ћирилици: „Писан је ћирилицом, почетком XVI века, са нешто уметака на празним странама из XVII века. Према наслову, означавао је књигу у којој се говори о многим стварима. Сви њени делови су преводи са старијих матица (латински и италијански оригинали, старије глагољско-чакавске редакције, за неке од њих постоје ћирилске паралеле), прилагођени дубровачком говору” (Бојовић, 2014, стр. 14).

Наша пажња биће највише посвећена управо дубровачкој књижевности „златног доба”, а односи се на период од краја XVI века до друге половине XVII

⁴⁰ О наведеним делима видети више у: Fališevac, D. (1985). „Struktura i funkcija hrvatskih crkvenih prikazanja”, стр. 237–238.

века. Говорећи о овом добу, Дајр истиче и главни проблем проучавалаца, без обзира на бројна истраживања која су му посвећена: „Ti su radovi često zanimljivi, a katkad i veoma vrijedni. Ipak, unatoč ovom obilju, i premda su istražena mnoga pojedinačna pitanja, nemamo do danas nijednoga opširnijeg i cjelovitog prikaza. Nema prikaza, koji bi obuhvatio djela ove književnosti sa sviju strana. Književno-estetski sudovi mogući su samo u okviru točne kronologije i na osnovi opsežnih biografskih podataka, koji nas obavješćuju o odnosima između djela i pisca, knjige i života. Ta praznina u književno-povijesnoj produkciji nije slučajna: razlog su joj zacijelo naročite prilike, osobine književnih tradicija staroga Dubrovnika, pa teškoće, koje izviru iz tih osobina” (Dayre, 1938, стр. 3). Овај период је од посебног значаја за нас, јер су тада цвала црквена приказана. Појаву овог жанра Фанцев нарочито везује за два главна књижевна центра – Хвар и Дубровник, али помиње и Задар⁴¹ као могуће средиште ширења, док потпуно искључује Сплит као непогодно тле за његов опстанак и развитак. Он чак сматра да је развојна линија текла у смеру од Хвара према Дубровнику⁴², износећи као главни аргумент почетак Ветрановићевог рада у тој области, који је дошао тек средином XVI века (Fancev, 1932, стр. 163). Истраживање о црквеним приказанима праћено је многим неодређеностима; терминологија и дефиниције су неуједначене и о њима је више писао Колумбић⁴³.

Са XVI веком јавиће се један део писаца црквених приказана који ће у своје радове уносити елементе уметничке поезије, нпр. обележја маниристичког и барокног песништва. „Unoseći tako u srednjovjekovno strukturalno tkivo elemente novih stilova, ti će pjesnici remetiti onu jednostavnost i naivnost, a posebno onu izravnost srednjovjekovnog teksta” (Kolumbić, 1986, стр. 16–17). У поезији

⁴¹ Перило истиче да је „najpovoljniji kulturni ambijent za razvoj religiozne poezije na narodnom jeziku, pa dakle i dramske literature, bio na zadarskom području. Uostalom, Zadar je imao posebnu ulogu i u vrijeme afirmacije humanističke kulture: dok je u ostalim gradovima Dalmacije prevladavala latinska poezija, ovdje se održavao još uvijek čvrst utjecaj narodne poezije na narodnom jeziku” (Perillo, 1978, стр. 16), док Фалишевац сматра да је колевка црквеним приказанима био управо Задар с ближом и даљом околином (Нин, Шибеник), а да су се одатле ширила даље (Кварнер, Трогир, Сплит, Брач, Хвар, Корчула, Дубровник и Будва) (Fališevac, 1985, стр. 237–238).

⁴² Другачије мишљење има Перило: „Ако је на Hvaru i na ostalim dalmatinskim otocima crkveni teatar još u cvjetanju u drugoj polovini XVII stoljeća, u Dubrovniku je u to doba već u opadanju. Međutim, u prethodnom vijeku ova je vrsta bila dosegla vrhunac baš u gradu sv. Vlaha zahvaljujući dramskoj aktivnosti Mavra Vetranovića” (Perillo, 1978, стр. 52).

⁴³ Видети више у: Kolumbić, N. (1985). „Hrvatska srednjovekovna drama u vremenu i prostoru”, у: *Mogućnosti*, XXXII, 1-2-3, 1–12.

пасионске тематике наставиће се чување битних особина средњовековне пучке версификације у структури осмерачког двостиха, али ће се тежити и томе да се стари дијалошки и драмски текстови поново врате у наративне форме. Пасионски средњовековни текстови најбројнији су и најочуванији, те се, на основу њиховог броја и разноврсности, могу сагледати фазе и сви облици тог жанровског низа.

Сматра се да су извођења црквених приказања дуго била главно културно дешавање у народном животу, углавном од XV века до XVII века, док се из XVIII века не потврђује више ниједно ново. Најпродуктивнији век у Дубровнику је XVI јер сведочи о бујном драмском животу. Из тог периода, до наших дана сачувана су 23 драмска дела, заједно са још четирима из Хвара. Поред оригиналних текстова, у обзир треба узети и преведена дела, углавном са италијанског језика, али и многе прераде већ постојећих. Перило уметничка црквена приказања дели у две скупине: сплитску и хварску, чији карактер дефинише на следећи начин: „Radi se o konvencionalnoj podjeli, koja za splitsku grupu može opravdati relativnom homogenošću materije (uglavnom prikazanja doktrinarnog i eshatološkog karaktera), a za ovu hvarsku postojanjem čvrste dramske tradicije otoka” (Perillo, 1978, стр. 37).

Последња фаза црквеног театра везана је за појаву побожне драме, као најзаокруженијег жанра. Наука је утврдила да је хронологија хварске драме много јаснија од дубровачке, стога што сигурније можемо одредити којим су се редом писци јављали (али не и њихова дела!), али да је обе – и хварску, и дубровачку скупину – неопходно сагледати као целину, јер чине исти ренесансни књижевни круг. Најстарија сачувана дубровачка драма била је управо црквена и потиче од нашег изабраног аутора – Мавра Ветрановића Чавчића.

1. 2. Црквено приказанье и црквена драма

О важности и снази религиозних представа говорено је и са психолошког аспекта, који је потврдио оно што је историја кроз векове већ показала, а то је да су оне од највеће сугестивне и емоционалне снаге (Jung, 2003, стр. 73). У претходним потпоглављима укратко смо приказали развојни пут црквеног театра у Европи, тачније на одређеном мапираном подручју, који сачињавају Италија, Енглеска, Француска, Шпанија и Дубровачка република, где смо већ поменули појаву одређених жанрова, врста и подврста, међу којима су и црквено приказанье и црквена или побожна драма. Неретко се дешавало, а и даље није необично да се ова два појма представљају као синоними, иако они то никако нису, већ представљају засебне врсте.

Црквено приказанье представља средњовековни драмски жанр који обрађује старозаветну, новозаветну и хагиографску тематику, а који се развио из лауда и црквених обреда. Оно није било толико усмерено ка обогаћивању литургијског обреда колико је било везано за јавни друштвени живот, јер се најчешће изводило пред црквом. Црквено приказанье, као што говори и његов назив, било је намењено извођењу, као визуелни спектакл, чија функција се остваривала тек у контакту са публиком, на коју је оно требало да делује: „njegovu nevrijednu zemaljskom realitetu suprotstavljen je, naime, svijet nadzemaljskog, svijet sakralnog, te se egzistencija gledalaca odvlači u transcendenciju, u eshatološku perspektivu, a apostrofiranje gledalaca kao braće svjedoči da je publika shvaćena kao jedinstven kršćanski svijet, svijet u kojem ne vladaju nikakvi zakoni ovozemaljske društvenosti. Na taj način duhovna drama sadrži elemente kulnog karaktera, u kojoj prolog ima značajke propovijedi, a sama radnja obnavlja i remitizira misterij utjelovljenja, sakramenta tijela i krvi Isusove” (Fališevac, 1985, стр. 240). Још од доба антике битна обележја сценског простора (кружница, трибине, акустичност, сцена, део за хор и извођаче) као средишта окупљања, односно места где ауторски текст добија свој оживотворени облик пред гледаоцима, остала су да трају до наших дана. Батушић у црквеним приказанима наслућује и посебна обележја епа: „prikazanje ne ograničuje vrijeme svoga trajanja, ne zahtijeva jedinstvenost čina, ne

segmentira mythos. Time implicitno dopušta mnoštvo lokaliteta zbivanja, tematske odvojke i uvođenje posve slobodnih varijanata osnovne teme, što se posteteno oblikuju u dramaturške i optičke stožere na unaprijed određenu putovanju. Shema prikazanja jedino jasno određuje odakle se ishodi i gdje je postavljeno mjesto posljednje spoznajne provjere, nakon čega još samo slijedi ili uzdignuće do vječnosti, ili jednako tako beskonačno trajanje u prokletstvu” (Batušić, 1985, стр. 309–310). И развој црквених приказања би се могао посматрати кроз фазе, где би прву скупину представљали текстови које одликује једноставност у казивању, схематичност у ситуацијама и наивно обликовани карактери⁴⁴, као и обележја народне поезије. Поетика средњег века је то и подразумевала, најпре линеарно низање догађаја, типизирани ликови и симултану позорницу. Прва сачувана приказања углавном су била и анонимна, да би каснији аутори при усаврашавању свих набројаних сегмената остављали податке о себи, понекад и о прерађивачима или преводиоцима. То је стога што уметничко дело у средњем веку није представљало субјективну визију аутора и мотив за писање није било остваривање индивидуалног уметничког процеса него морално-дидактично деловање. Продор апокрифних момената давао је могућност одступања од предлошка, а посебно вредан елемент представљале су дидакалије, као сведочанство о сигурном сазревању и писаца и публике: „one su u novim tekstovima počele dobivati sve jaču scensku funkciju, počele su sve preciznije i sve više pratiti glumčevo ponašanje na pozornici” (Kolumbić, 1986, стр. 74). Најсавршенија фаза представља скупину црквених приказања која добијају префикс *уметничка*, у чијој основи је остала народна традиција, али која ће се надаље развијати у разним стилским и изражајним правцима, задржавајући верску илустрацију, али и доминантну дидактичност и естетску вредност.

За разлику од црквеног приказања сврха побожне драме јесте приближавање верника хришћанској филозофији, науци и вери, те отуд све веће присуство световних елемената у њој: слике из реалног живота; ослобађање од алегоријског значења; слике патријархалног модела и живота на селу (реалије);

⁴⁴ Колумбић је дао своје виђење овог „недостатка“, које и нама делује врло уверљиво: „Demonstriranje vjerske dogme putem priče o pojedinom svetačkom liku već unaprijed je određivalo karakter i ponašanje osoba na pozornici. Kako se njihove reakcije nisu zasnivale na prirodnom i individualnom proživljavanju, kako te osobe nisu živjele za sebe nego za kolektiv kojemu su bile prezentirane, sastavljači nisu osjećali potrebu da ih psihološki razrađuju; da njihove postupke u svakoj sceni posebno motiviraju” (Kolumbić, 1986, стр. 6).

увођење профаних ликова (трговаца, сељака, дворана и др.), вила; употреба народног језика⁴⁵ и давање народних имена драмским ликовима (индивидуализација); присуство хумора и новелистичких мотива, већи број стихова (сложенија фабула), психолошка мотивација ликова; поука текстова која је прилагођена овоземаљским етичким и друштвеним делима грађана и пука. Још нека од битних својстава која ће нам помоћи да јасније увидимо разлику међу овим драмским обрасцима јесте доминантна употреба дванаестерца са понекад уметнутим осмерцима, али и чињеница да црквена драма обилато користи техничке могућности које јој пружа позорница (градски трг најчешће): анђели долећу, грешници одлазе у пакао, праведници се селе на небо, о чему су детаљније писали Бранко Водник, Милорад Медини, Силвио Дамико, Франческо Перило, Никола Батушић⁴⁶, Слободан Просперов Новак⁴⁷, Петар Селем⁴⁸ и други. Структура побожне драме је много развијенија од црквених приказања и готово обавезно садржи пролог, дидаскалије, са нужним епилогом или назначеном поуком. Дамиково поимање италијанске црквене драме могло би се применити и на дубровачку побожну драму: „Umjesto značajki dovršena i savršena umjetničkog djela talijanska je crkvena drama stoga gotovo uvijek sačuvala svojstvo 'liberta', koji svoju dovršenost očekuje od prikazbe, mimike, mizanscene, glazbe, koreografije” (D’Amico, 1972, стр. 109). Иако Водник и Фалишевац сматрају да за црквену драму не постоји питање јединства места и времена (Vodnik, 1913, стр. 61), као и да она не признаје „povijesno vrijeme, nego samo mitsko vrijeme, u kojem se bitni događaji kružno vraćaju, te su stalno prisutni u sadašnjosti” (Fališevac, 1985, стр. 241), због чега делује да композицијско начело постаје низање епизода без јасно видљиве узрочно-последичне везе, побожна драма ипак представља највиши степен уметничке сублимације. Њена обележја су: фабулативна и сижејна сложеност; проткивање мотивско-тематских регистара потеклих са библијских, апокрифних, легендарних и литерарних врела; изразита поетска стилизација

⁴⁵ „Iako se utvrđivanje autohtonih nacionalnih elemenata u nekoj umjetničkoj gradnji danas može činiti previše tradicionalnim i zastarjelim, ipak stoji činjenica da se svako literarno djelo oblikuje prije svega jezikom svoje sredine, njenim specifičnim poetskim izrazom te duhovnom klimom koja u toj sredini živi” (Kolumbić, 1986, стр. 18).

⁴⁶ Batušić, N. (1985). „Struktura srednjovjekovne pozornice”, u: *Mogućnosti*, XXXII, 1–2–3, 303–312.

⁴⁷ Novak, P. S. (1985). „Logika tijela i retorika ideologije u hrvatskom religijskom kazalištu”, u: *Mogućnosti*, XXXII, 1–2–3 Vol. 2, No. 1: 290–303.

⁴⁸ Selem, P. (1985). „Srednjovjekovlje i suvremeno kazalište”, u: *Mogućnosti*, XXXII, 1–2–3, 361–366.

грађе, утемељена на акумулацији поетичког искуства античке, средњовековне, домаће и стране ренесансне књижевности; психолошко нијансирање ликова; уношење елемената реалистичности уз алузије на друштвену свакодневицу; одустајање од чврсте догматичности приликом обраде канонизованих тема и др.

Како објашњава Бојовић, која је можда најбоље и најпрецизније књижевно-теоријски формулисала типолошку разлику између црквеног приказања и црквене драме: „побожна драма је била нова врста која се одвојила од средњовековних приказања преузимањем неких елемената форме класичне драме, увођењем или назначавањем реалних учесника и ситуација, пасторалног и рустикалног амбијента, драматичношћу која је проистицала из радње и заплета, ликовима са наглашеном индивидуалношћу и емоцијама, језиком поезије и др. На тај начин се приближила савременој световној драми, али је остала у оквирима религиозних тема и садржаја” (Бојовић, 2014, стр. 108), доказујући да се ради о засебним врстама, да су црквено приказање и црквена драма два различита драмска обрасца који се јављају на одређеним еволутивним етапама књижевности.

1. 3. Књижевноисторијски контекст и појам „хришћанске ренесансе”

За књижевност ренесансног доба била је карактеристична појава различитих поетика, које су се надовезивале на расправе из претходних столећа и у сличном духу настављале објашњавати нарав и законитости песничког стварања. Ренесансни теоретичари књижевности бавили су се тумачењем Аристотелове *Поетике*, посебно разликом између појединачног и општег, чињеничне и идеалне истине, на дилеми између опонашања природе или великих песничких узора. Тако Ђироламо Фракасторо (1478–1553) покушава да споји Аристотела и Платона, а Ђулио Чезаре Скалиђеро (1484–1558) истиче класичне, нарочито латинске узоре (попут Вергилија), сматрајући опонашање стварањем новог света и наглашава васпитну улогу уметности. Франческо Робортело (1516–1567) види поезију као „уживање у измишљању”, док Сперони (1500–1588), Лудовико Долче (1508–1568) и Тасо наглашавају хедонистички циљ уметности.

Други, попут Ђиролама Мађија и Бенедета Варкија, комбинују корисно и пријатно, следећи давну формулу *miscere utile dulci*.

Ренесансна поетика проширује Аристотелову теорију: додаје нове књижевне врсте, успоставља строга правила стварања, расправља о трагедији, комедији и тројном јединству радње, времена и места. Насупрот тој нормативности, јављају се слободоумне и бунтовне поетике попут оне Пјетра Аретина (1492–1556), Ђордана Бруна (1548–1600) и нарочито Фране Петрићева-Петришевићева (1529–1597), који одбацује Аристотелову идеју опонашања и тврди да поезија има мистериозну, необјашњиву природу – што наговештава модерније поимање уметности. Ренесансна поетика тако први пут отвара питање уметности као посебног облика спознаје, различитог од историје: историја се бави стварним и појединачним, а уметност идеалним и универзалним истинама.⁴⁹

Ренесанса је најчешће представљена као супротност средњем веку, као епоха која је у потпуности одбацила средњовековни дух и наслеђе, афирмишући световну уметност, човека као њену централну личност и слављење овоземаљског. Међутим, детаљнија испитивања и новија истраживања открила су снажну испреплетаност ових двеју епоха, што је потврдило постојање дубоког верског осећања и код ренесансног човека. Да религиозне теме никада нису превазиђене, па чак ни у ренесанси, доказ су дела која су постала део светске културне баштине, попут Петраркиног *Канцонијера*, Дантеове *Божанствене комедије*, Бокачовог *Декамерона* итд. Чак ни рани хуманисти нису осећали озбиљнији несклад између класичне митологије и хришћанске религије, већ су ону прву лако стављали у функцију ове друге. Овакав приступ књижевности и уметности, који је подразумевао обраду „старих”, религиозних тема и мотива, чије је порекло најчешће било библијско или хагиографско, али на нови начин, карактеристичан за ренесансу, дакле у облику и на начин који се угледају на класични период, назива се *хришћанска ренесанса*.

Тај пут истраживања није био једноставан и није се искристалисао брзо, већ је било потребно време праћено извесним колебањима. Као што многобројни проучаваоци нису били усаглашени око почетка, трајања и завршетка епохе

⁴⁹ Детаљније видети у: Čale, F. (1974). *Povijest svjetske književnosti*, knj. 4, Zagreb: Mladost, стр. 66–68.

ренесансе, утолико је теже одредити почетак и трајање књижевне струје у оквиру ње, односно хришћанске ренесансе. Значајно дело руског историчара, филолога и мислиоца Владимира Забугина, које је насловљено *Историја хришћанске ренесансе*, а постхумно објављено у Милану 1924. године, даје темељније увиде у ову књижевну струју и покушава да разјасни и одвоји дотад устаљен израз *весели паганизам* од хришћанске културе. За њега је хришћанска ренесанса у суштини „повратак менталном облику који је утиснуо свој печат на мисао нове Цркве, чим је изашла из своје семитске љуштуре и ушла у главни ток класичне цивилизације. А класична цивилизација живела је у 'свакодневном менталитету' народа Европе све до тријумфа барока, када долази до наглог одвајања” (Zabugin, 2012, стр. 43). Он се у својој студији окреће и запажањима Лудовика Пастора, који можда и најраније помиње појам хришћанске ренесансе, али Забугин сматра да Лудовико Пастор греша када хришћанску ренесансу супротставља „паганској”, тврдећи да током три века која обухватају ренесансу није постојало ниједно паганско божанство или пагански култ, ни у Италији, нити с друге стране Алпа (Zabugin, 2012, стр. 42–43). Забугин замера и својим сународницима, посебно Теодору Достојевском, који је начинио озбиљну грешку „оптуживши средњовековни католицизам да је једноставно усвојио римску царску доктрину и римски правни менталитет уместо Светог писма и Отаца. У стварности, од најранијих векова, Црква је усвојила и прилагодила својим потребама наслеђе класичне прошлости; тако, примајући незнабожачке статуе у своја светишта, побринула се да на пагански торзо причврсти хришћанску главу. Користила је зграде које су већ биле посвећене обожавању старих, свргнутих божанстава, али је у њих сместила саму душу хришћанског храма: олтар истинитог Бога и Крст Оваплоћеног Слова” (Zabugin, 2012, стр. 50).

Занимљиво је Нурдбергово запажање у вези са епохом ренесансе, који каже да би се „bez većeg preterivanja moglo reći da svaki pisac ili istraživač koji se bavio tim periodom, bilo da se radi o Italiji ili celoj Zapadnoj Evropi, ima sopstvenu definiciju termina 'renesansa', implicitnu ili eksplicitnu. Ili правилније речено: углавном су сви пажљиво избегавали да прецизније дефинишу шта мисле, што даје места клизању значења што доводи до поприличне термиолошке конфузије. Има много примера писца, пре свега историчара књижевности, који прилично арбитарно полaze од сопствених квалитативних

vrednovanja: ona literarna dela koja se smatraju 'dobrim' označavaju se kao 'renesansa', čak iako su napisana još u XIII veku, dok 'loša' dobijaju etiketu 'srednji vek', često s dodatkom 'povratak u', iako potiču iz XVI ili XVII veka" (Nurdberg, 2012, стр. 13). И он се осврће на мишљење Јакоба Буркхарта, швајцарског историчара, који у својим списима небројено пута наглашава *весели паганизам* ренесансе и хуманизма, сматрајући да је таква генерализација више него дискутабилна, јер најприметнији производ живе побожности у Италији XV века јесте невероватна количина религијске уметности, коју се највећим делом наручивали и финансирали приватници или корпорације као што су фирентински еснафи или религиозна братства (Zabugin, 2012: 219–221). Ипак, Забугин истиче још једну важну или, како он каже, „најплеменитију мисију” хришћанске ренесансе, а то је апостолат породице: „У XIV веку, италијански породични живот је још увек носио стигме недавне варварске прошлости. У XV веку, ствари, барем очигледно показују знаке погоршања: у Италији, као и у Француској, избија снажан талас мизогиније, који су потицали од Светог Антоана и блаженог Г. Б. Спањолија. Стога, они нису били ти који су могли да женама и породичном животу дају достојанство које доликује сада веома високом нивоу који је достигла италијанска цивилизација, већ је тај задатак пао управо на заговорнике хришћанске ренесансе” (Zabugin, 2012, стр. 175–176). Да је апостолат породице био важан и Мавру Ветрановићу, показаћемо касније на конкретним примерма из његових дела.

О ренесансној књижевности и приликама у Дубровнику најпрецизније и најобјективније сазнајемо од Злате Бојовић, која сматра да се ренесансна књижевност развијала од друге половине XV века и током XVI века, барокна у XVII веку, а књижевност просветитељства током XVIII века. Ипак, она наглашава да „строгост ове поделе ублажавају донекле чињенице да је поезије на народном језику свакако било у ранијим деценијама XV века, да је у мањим траговима ренесансне поезије било и још почетком XVII века, а да је барок трајао не само и у првим деценијама XVIII, већ се као анахронизам задржао код понеких писаца скоро до друге половине века, када је просветитељство већ увелико изградило своје принципе, поетику и унутарњи паралелизам између класицизма и назнака предромантизма” (Бојовић, 2019, стр. 72).

Поред средњовековља и обновитељске реформе, видимо и античку мисао, која наставља да живи и у поменутим столећима кроз дела дубровачких стваралаца: „Самим тим и њихов однос према антици, у најобухватнијем смислу, а део тога су биле хеленска и римска митологија, био је уздржан, иако је обнова античких вредности дефинисала јаку жилу ренесансе” (Бојовић, 1996, стр. 589). Бојовић примећује да је хришћанска ренесанса била „значајна новина која је од самог почетка била јасно постављена у књижевном опредељењу Мавра Ветрановића и других њему сродних савременика, нарочито оних који су световном надахнућу временом претпоставили религиозно” (Бојовић, 2019, стр. 78). Мада главни представник хришћанске ренесансе, Мавро Ветрановић није био њен једини репрезент, стога је важно поменути још двојицу стваралаца – Сплићанина Марка Марулића (1450–1524) и Хваранина Петра Хекторовића (1487–1572), као и њихова дела *Јудита* и *Рибање и рибарско приговарање*.

Јудита је уметнички еп, написан 1501. године, који се тематски бави причом о удовици Јудити, која својим херојским чином – издајом, завођењем и убиством асирског генерала Олоферна – спасава град Ветулију. Марко Марулић с намером бира причу о библијској Јудити за књижевну обраду, јер је његово дело делимично настало из жеље да приближи књижевност чак и онима „*ki nisu naučni knjige latinske aliti đacke*” (Marulić, 1901, стр. 3.), а заплет као да има савремене паралеле – домовина коју су напали странци, односно време када су Балканом завладали Турци. Јудита је завештана на чедност, лепо одевена и сви јој се диве, те подсећа на Јелену Тројанску, а опис Олофернове војске одговара опису Турака. Циљ овог дела јесте да покаже моћ вере у Бога кроз Јудитин пример. Значајно је и што „Посвета” *Јудите* у алегорисјком облику износи поетику хришћанске ренесансе.

Рибање и рибарско приговарање најважније је дело Петра Хекторовића, које је жанровски различито одређивано: називано је посланицом, понекад рибарском еклогом или идиличним спевом, али и реалистичним извештајем с пута или документарним путописом. Честе су и сложенице при његовој класификацији, а једна од најобухватнијих је Делићева, која је трочлана: еклога – посланица – дијалог (Делић према Mrdeža Antonina, 2018, стр. 23). *Рибање* је подељено на три дела, у којима Хекторовић описује свој тродневни пут од Хвара

до Брача и Шолте, пут на којем су га пратили и правили му друштво хварски рибари Паскоје Дебеља и Никола Зет. Иако тема није библијска, као што је случај са Марулићевом *Јудитом*, хришћанска ренесанса се у Хекторовићевом делу огледа у томе што он описује градску реалистичност, природни пејзаж, рибаре који живе у хармонији, при чему истиче њихову марљивост, скромност и идеализује их. У обама делима видимо трансмисију, јер рибари су једни од нас или мудрији, а садржај њихових разговора наликује говору који се пре могао чути са предикаонице. Поред реалистичности, ново је још и присуство фолклорне традиције, двоструко римовани дванаестерац, тежња да се поуче нешколовани и допринесе христијанизацији народа кроз неговање традиције.

С тим у вези, Ферони каже да „celokupan tok ljudske kulture kroz istoriju možemo posmatrati kao razvoj skupa tradicija, vezan za stalno sukobljavanje tradicije, tj. kulturnog nasleđa prošlosti, i inovacije, odnosno pokušaja da se stvore novi vidovi i načini života i kulture. I sama istorija književnosti se često poima kao razvoj dijalektičkog kontinuiteta tradicije (kontinuiteta formi, stilova, kodova, žanrova, poetika, viđenja sveta) i inovacije (težnje da se literatura oslobodi ustaljenih pravila, da se traga za 'nečim novim')” (Feroni, 2005, стр. XXIV). Дакле, када се сагледа развој књижевности кроз векове, може се закључити да су култура наслеђа и новине у сталном сукобу, али са крајњим јединством у стваралаштву.

2. Биографија Мавра Ветрановића

Мавро (крштено име Никола) Ветрановић Чавчић⁵⁰ (1482–1576) истакнута је личност дубровачке ренесансне и дубровачке књижевности, која је у целини својим животом, плодотворним и разноврсним радом обележила XVI век. То је био век који је наговештавао многе промене, те је Ветрановић био савременик и сведок разних догађања, о чему ће сведочити кроз своје стваралаштво. Рођен је у грађанској породици, школован у Дубровнику, где је захваљујући својим професорима имао прилику да се упути у теолошку материју, стекне општа хуманистичка, као и непосредна књижевна знања. Располажемо скромним детаљима о његовом животу све до тренутка када је као двадесетпетогодишњак ступио у бенедиктински ред⁵¹. Претпоставља се да је завете положио у бенедиктинском манастиру Свете Марије на Локруму 21. јануара 1509. године. Познато је да је као бенедиктински калуђер, који је готово седам деценија провео у овоме реду, боравио у више дубровачких манастира, на Мљету, на Светом Андрији⁵² (где је био приор), на Локруму и, најдуже, у Светом Јакову на Вишњици. Док је боравио на Мљету, дала се наслутити и Ветрановићева бунтовничка природа, о чему читамо у догодовштини коју помиње

⁵⁰ У старијој литератури често се употребљава и споредно презиме – Чавчић. Примера ради, Казначић, објашњавајући укратко порекло породице Ветрановић, каже: „Porodica Vetranića, koja se iz Kotora preseli u Dubrovnik, god. 940 bi primljena megju vlasteoske porodice; ali godine 1348 kad ono kuga strahovito bješnjaše, Vetranići, da bi se uklonili od pogibe, pobjegoše iz grada, protiv osobitoj zabrani velikoga vijeća, te izgubiše vlasteosvo i sva njegova prava, ostavši samo u pučanskome redu. Kako i mnoge dubrovačke porodice, osobito vlasteoske, tako i Vetranića, prosti narod obično nazivaše slovenskijem nadimkom 'Čavčića'” (Kaznačić, 1872, стр. I).

⁵¹ „Po statistici protestanta Fesslera benediktinski je red dao u 13 vjekova svojega opstanka ništa manje nego 15.700 književnika, 4000 biskupa, 1600 nadbiskupa, 200 kardinala, 24 pape, 1560 kanonizovanih svetaca i 5000 blaženih, dugi niz apostola evanđelja, uglednih opata, kršćanskih reformatora, učenjaka, profesora, odgojitelja i dobrotvora. Benediktinci su gojili teološke nauke, filozofiju, povijest, lječništvo; bavili su se umjetnošću i svakom znanošću. Podizali su škole, gostinje, tvornice i knjižnice. Vodili su uzorna gospodarstva i gojili obrt. U narodima su širili svijetlo vjere i morala. Spasili su latinsku i grčku kulturu prepisivajući klasične knjige. Benediktinski su redovnici bili prvi, koji su sagradili svoje samostane na tlu dubrovačke Republike” (Lisićar, 1935, стр. 79).

⁵² Више детаља о Ветрановићевом боравку у бенедиктинском самостану на острву Светог Андрије потражити у: F. M. Appendini, *Notizie storico-critiche sulle antichità storia e letteratura de' Ragusei*, sv. II., Ragusa 1803. стр. 42 и I. A. Kaznačić, *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića, Stari pisci hrvatski*, knj. IV, Zagreb 1872. А о самом острву Светог Андрије видети више у: Lisićar, V. (1935). Tri dubrovačka otočića: Daksa, Sveti Andrija i Ruda. Dubrovnik: Dubrovačka hrvatska tiskara, стр. 73–123.

Водник: „Živio je u samostanu u Monte Cassino u Italiji, odakle je god. 1515. pozvan u Dubrovnik, jer njemu je i još trojici Benediktinaca Dubrovčana povjereno izvedenje reforama benediktinskog samostana na otoku Mljetu, što je pripadao kongregaciji Monte Cassinskoj. Vetranić nije bio zadovoljan na Mljetu u ovo doba borbe oko reforama, pa je god. 1517. pobjegao bez znanja opata u Italiji, a Vijeće Umoljenijeh proglasilo ga buntovnikom, zauvijek prognanim sa područja republike” (Vodnik, 1913, стр. 145). Да та забрана ипак није била доживотна (вероватно је реч о помиловању), показује Ветрановићево присуство у Дубровнику од 1522. године, након чега ће обављати неколико различитих важних функција.

Књижевним радом почео се бавити у раној младости и њиме је обухватио најбитније сегменте дубровачког живота. Иако монах, Ветрановић је најбољи представник хришћанске ренесансе, кроз чији се књижевни рад може пратити хронологија дешавања из свакодневног живота Дубровчана, употпуњена историјским и политичким детаљима⁵³. Претпоставља се да је, као и други дубровачки ренесанси песници, свој књижевни рад започео љубавним и покладним песмама и световним драмама, а наставио религиозном, рефлексивно-религиозном, сатиричном и пригодном поезијом и побожним драмама⁵⁴. Сва та дела садржала су у себи разне видове реалног доживљаја човека и времена у којем је песник стварао⁵⁵. За значајне податке о постојању и других Ветрановићевих дела, поред оних познатих јавности, можемо захвалити другим ауторовим списима или списима Ветрановићевих савременика, који нас о томе обавештавају, а о којима ће више речи бити у даљем раду.

Као што је већ речено, Ветрановић се окушао у свим трима књижевним родовима, а према мишљењу Фалишевац, Немец и Новаковића, Ветрановићево књижевно стваралаштво могло би се поделити на три раздобља: „U prvomu razdoblju, koje je trajalo od 1527. do 1530. godine, prevladava mitološka i ljubavna

⁵³ О овом сегменту видети више у: Foretić, V. (1980/81). „Politički pogledi Mavra Vetranića”, u: *Filologija*, 10, стр. 291–301.

⁵⁴ З. Бојовић, „Предговор: Мавро Ветрановић”, у књизи: Мавро Ветрановић, *Поезија и драме* Београд, 1994b, стр. 19.

⁵⁵ Ветрановићево књижевно дело није сачувано у целини. На чињеницу да је постојао већи број фолио-свезака његових песама указао је В. Јагић (*Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, Zagreb, 1871, SPH, III). Каснијим проналаском извесног броја песама (Колендић) овај податак је потврђен; несумњиво је да је изгубљена и његова љубавна лирика коју су помињали и сам аутор, и други песници.

тематика. Друго раздобље трајало је од 1530. до 1549/50. године и обилежено је тематизацијом субјективнога доживљаја свијета, приказивања овоземалјске мукe и патње, филозофије боли, окренутости питањима живота и смрти, рефлексiji те усмјерености Богу и Бољој љубави. Посљедње раздобље књижевна стваралаштва Мавра Ветрановића, трајало је од 1549. до 1550. године. Обилежено је темата пролазности и тематизирањем односа ђовјека и природе” (Fališevac, Nemec, Novaković, 2000, стр. 753–756). Уколико су и постојале поменуте фазе у Ветрановићевом књижевном раду, религиозна тематика би представљала нит која их је повезивала. Намена религиозних текстова била је да корисно утичу на читалачку публику, постављајући питања и нудећи могуће одговоре, одвраћајући је од пролазног, грешног, суровог, а указујући на нематеријално и вечно, где се читавају крајње хришћанске тежње и жеља за царством небеским.

За разумевање целокупног књижевног дела Мавра Ветрановића важно је указати и на специфичан историјски контекст у коме је настајало и сазревало. У XVI веку сукоби Истока и Запада снажно су потресали европски континент, а турско царство доживљавало је свој највећи успон. Продор Шпаније ка југу Италије крајем XV века и удруживање Напуља са Сардинијом и Сицилијом под истом круном, довео је до тога да Шпанија постане јадранска држава, а промену је донела и битка Мохачком пољу 1526. године, када су Турци поразили Угаре. У једном тешком тренутку, када је сломљен отпор последње велике хришћанске државе, Дубровник се приклонио Турској, признајући јој само формално власт, јер га је увек водила једна идеја – очување аутономије и слободе. Дубровчане је вазда одликовало добро стратешко размишљање, те је поред Турске, а с обзиром на свој положај – Дубровник успешно успостављао однос и са хришћанском Шпанијом, балансирајући између двеју великих сила.⁵⁶ Међутим, тај наизглед повлашћен статус имао је и своју цену, те је Дубровник, осим традиционалне исплате годишњег данка Турској, трговачком морнарицом давао подршку и Шпанцима, и Турцима у њиховим војним походима.⁵⁷ Укратко назначене историјске прилике и политичка збивања која су потресала Европу XVI века и знатно утицале на судбину различитих држава, те тако и Дубровачке републике,

⁵⁶ Ј. Тадић, *Шпанија и Дубровник у XVI столећу*, Београд, 1932, 35.

⁵⁷ Т. Поповић, *Турска и Дубровник у XVI веку*, Београд, 1973, 145–146.

оставиле су траг и на већи део Ветрановићевог стваралаштва. Петаковић је, говорећи о политичкој сатири Мавра Ветрановића, већ указао да је овај део песниковог опуса „одражавао лично ауторово разумевање повесних збивања, које је најчешће било усаглашено са специфичном политиком његове отаџбине” (Петаковић, 2014, стр. 47), али ово виђење може се применити и на друга ауторова дела. Док је Ветрановић помно пратио дешавања у Европи – међусобне односе хришћанских држава (посебно Хабзбуршке и Француске монархије), положај Дубровника у вртлогу неизвесних промена и његове релације са Венецијом, Котором и Перастом – у средишту његовог интересовања превасходно су се истицали односи Турака и хришћана. Ветрановића, који је себе доживљавао као локалног дубровачког патироту и припадника шире словенске заједнице, најтрагичније је потресала људска патња проузрокована неслогом и распадом хришћанских држава. „Као обичан човек и божији слуга, чији су духовни видци обликовани дугогодишњим боравком под окриљем манастира и тиховањем у пустим испосницама, Ветрановић је са најдубљом горчином доживљавао рат. Његова осуда крвопролића почива на схватању да сваколика зла долазе са посувраћањем боголике суштине човека. Највећу снагу, сведочи Ветрановић (*Бојником*), појединац показује побеђивањем себе и надилажењем личних слабости уз помоћ бога” (Петаковић, 2014, стр. 53), што ће се показати као његова главна књижевна, али и животна крилатица.

Поред књижевности, којом се непрестано бавио, био је посвећен математици, теологији и астрологији⁵⁸. Умро је у Светом Јакову („на дан Светога Мавра опата”), где је и сахрањен. Његову смрт је опевало неколико савремених и потоњих песника⁵⁹ (Михо Бунџ Бабулиновић, Дидак Пир, Никола Наљешковић, Марин Држић), у чијим је стиховима слављен као опат, теолог, астролог и „спјевалац изврсни”. Познавање класичне, латинске и италијанске књижевности, као и инкорпорирање њихових елемената у разноврсно ауторско штиво, довољно говоре о Ветрановићу као једном од плоднијих дубровачких књижевника. Јелчић

⁵⁸ Видети: Dadić, Ž. (1988). „Mavro Vetranović i Nikola Nalješković kao prirodoslovci”, u: *Mogućnosti* 1, 2, 171–179, и: Đorđević, B. (2017). „Kosmologija i eshatologija – sunce i mesec u poeziji Mavra Vetranovića”, u: *II SoleLuna presso gli slavi meridionali*. Edizioni dell’Orso, 193–200.

⁵⁹ Казначић, поред наведених, наводи и песнике Митра Бунџа и Јакова Флавија, о којима немамо прецизнијих података. Види: Kaznačić, I. A. (1872). „Mavro Vetranović”, u: *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, SPH IV. Zagreb: JAZU, стр. IV.

тврди да „о његову развијеном књижевном животу и угледу међу књижевницима његова доба свједоче посланице које је упућивао другима, али још више оне упућиване њему, и то не само дуброваčkih него и књижевника из других средина” (Jelčić, 2004, стр. 57–58), о којима ће више бити говорено у наставку, у посебном потпоглављу које им посвећујемо.

2. 1. Књижевни портрет Мавра Ветрановића⁶⁰

Ветрановићев однос према традицији је стваралачки и иновативан. Он пребира по богатој књижевној баштини, укључујући *Библију*, античке класике и митологију, италијанску ренесансну књижевност и народни фолклор, одакле пажљиво одабира мотиве, теме, делове песама или читаве песме и приказана која су постојала и пре њега. Међутим, Ветрановић на вешт начин уноси нове елементе, због чега познати текстови постају другачији од оних анонимних у средњовекој књижевности, иако и даље са често наглашеном морално-дидактичном тенденцијом. Он тка нова оригинална дела, у којима ликови добијају дотад невиђен значај или функције, због чега постају рељефни и ближи стварности. Управо те две временске одреднице – прошлост, која се везује за његов однос према традицији, и садашњост, која осликава његову урођеност у матицу стварности – можда најбоље описују стваралачку индивидуалност Мавра Ветрановића.

Богат духовни и књижевно продуктивни век Мавра Ветрановића као да засењује скромне податке о његовом приватном животу, али он га ипак у доброј мери допуњује. Управо захваљујући делу као документу о ствараоцу, али и другим текстовима дубровачких аутора који су своја дела посвећивали Ветрановићу за живота и поводом смрти, помажу нам да Ветрановићев живот, попут калейдоскопа, назремо све више као целину. У томе је важну функцију

⁶⁰ Ово потпоглавље и наредна потпоглавља садрже елементе публикованог рада: Јекић, С. (2025). „Књижевно-историјски портрет Мавра Ветрановића (кроз посланице и побожне драме)”. У: *Савремена филолошка проучавања младих истраживача III*. Ниш: Филозофски факултет у Нишу, 181–194.

имао још један жанр из средњовековног наслеђа који је био распрострањен и у латинској, и у византијској традицији, а опстајао је и у доба ренесансе. Реч је о посланици⁶¹, која је послужила писцима да оставе трајно сведочанство о правом пријатељству и свим лепим странама које је оно са собом доносило. Читајући тако посланице које су упућене Мавру Ветрановићу, а које су писали Петар Хекторовић⁶² (1487–1572), Марин Држић (1508–1567), Никола Наљешковић⁶³ (1510–1587), Дидак Пир (1517–1599) и Михо Бунић Бабулиновић⁶⁴ (1551–1617), можемо наслутити књижевни али и Ветрановићев духовни портрет. Све наведене ауторе повезује Дубровник као родно место (осим Дидака Пира, који у њему умире, и Петра Хекторовића, Хваранина, који у њему проводи године свог живота и стиче вечна познанства), али и високо образовање, познавање класичних језика, италијански утицај, стваралачки допринос, а понекад и сличне животне среће и несреће. Дубровник је био град који је већина дубровачких стваралаца обилато приказивала и описивала у својим делима, те су она драгоцене за дубровачку културну историју друге половине XVI века.

Ветрановић и Хекторовић су ближи годином рођења, али то не значи да је постојао генерацијски јаз када су у питању остали аутори. Старији аутори, у овом случају Ветрановић и Хекторовић, постајали су узор и инспирација млађим ствараоцима, који су од њих могли учити и тако књижевно стасавати, настављајући са дотадашњом књижевном традицијом, али истовремено је и

⁶¹ „U renesansi ovaj žanr se širi i na druge evropske književnosti (npr. Hektorovićevo *Ribanje i ribarsko prigoavaranje* koje je napisano u formi poslanice). Poslanica doživljava procvat u XVII i XVIII veku u skoro svim evropskim delima klasicizma (u Francuskoj N. Boalo, u Engleskoj A. Pop, u Nemačkoj Gotšed, u Rusiji Lomonsov). Često u doba prosvetiteljstva (Volter, Viland) i romantizma (Šiler, Gete), poslanica krajem XVIII veka izlazi iz mode” (Popović, 2010, стр. 554).

⁶² О Николи Наљешковићу, који се неформално може сматрати Ветрановићевим наследником у дубровачкој књижевности, видети више у: Fr. Rački. (1873). „Nikola Stjepka Nalješkovi”, u: *Stari pisci hrvatski*, knj. 5, Zagreb: JAZU, IV–IX; Bogišić, R. (1971). *Nikola Nalješković*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti и Ђорђевић, B. (2005). *Nikola Nalješković: dubrovački pisac XVI veka*. Beograd : Institut za književnost i umetnost. Такође, посвећен му је и читав зборник под називом: *Pučka krv, plemstvo duha: zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. (2005). (ur.) Davor Dukić. Zagreb: Disput.

⁶³ О биографији Петра Хекторовића и разним аспектима његовог књижевног рада и утицајима потражити више у: *Zbornik radova o Petru Hektoroviću*. (1970). Zagreb: Časopis Kritika.

⁶⁴ О Дидаку Пирџу, чије је право име Исаија Коен, рођеном Португалцу и хуманисти, и Михи Бунићу Бабулиновићу, дубровачком песнику, видети више на: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Приступљено 1. 10. 2023. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=10181>>.

богатећи новим садржајима и на нове начине. О релацији Ветрановић–Држић⁶⁵ и Ветрановић–Наљешковић⁶⁶ већ је говорено у науци, због тога што о њиховом пријатељству и књижевним делима која их повезују и имамо највише података. Тако о првој релацији сазнајемо од Салзман-Челан: „Marin Držić započinje svoj književni uspon u vrijeme kada Vetranović već uživa slavu velikog pjesnika, zato je i razumljivo da je budući komediograf, započinjao svoje književno stvaranje u sjeni svoga čuvenoga suvremenika. On ne traži izlaza u katolicizmu i moraliziranju poput Vetranovića, on protestira u ime demokracije i postaje buntovnik. Njegova je pobuna tragedija i oporuka jednoga fantasta i velikog komediografa renesasnog vremena” (Salzmann-Čelan, 1980/81, стр. 339). За Држића је Ветрановић, како налазимо у прологу *Тирене*, свети ремета, који „kad pjesni ljuvene spiјеva kraj mora, / zamuknu sirene i vile od gora; / a ribe, ke more široko plivaju, i zviru od gore sve ga uzslуshuju” (Držić, 1875, ст. 154–164). Држић Ветрановића пореди са митским певачем Орфејем, и то чини с разлогом, јер је Ветрановић аутор митолошке драме *Орфео*. Богишић је другу релацију приказао на више нивоа и као закључак навео да Мавра Ветрановића и Николу Наљешковића повезује то што су обојица истакла своју љубав ка властитој земљи, свој доживљај природе, покладну тематику, указала на друштвене односе и проговорила о питањима живота и смрти (Bogišić, 1988, стр. 8).

Наљешковић, у поређењу са другим ауторима, највише дела посвећује Мавру Ветрановићу, чак три посланице, сличног назива (*Gospodinu d. Mavru Čavčiću^a*, *Gospodinu ocu d. Mavru Čavčiću* и *Gospodinu d. Mavru Čavčiću^b*), као и једну надгробницу (*Nadgrobница d. Mavru Veteranu opatu teologu, astrologu i spievaocu izvrstnomu, koji preminu na dan svetoga Mavra opata na 15 gjenara 1576, Nikola Stjepka Nalješkovića složi*). Од Ђорђевића сазнајемо да су песници дубровачко-далматинског књижевног круга у Ветрановићу видели не само колегу песника него и духовника и мудрог човека, од кога су могли да затраже савет или утеху. Управо тако му се обратио и Никола Наљешковић у најтежим тренуцима свог живота, из тамнице у коју је доспео као дужник (Ђорђевић, 2005, стр. 127).

⁶⁵ Видети: Salzmann-Čelan, M. (1980/81). „Marin Držić i Mavro Vetranović (O nekim rukopisima Posvetilišta Abramova)”, u: *Filologija*, 10, 339–352.

⁶⁶ Видети: Bogišić, R. (1988). „Nikola Nalješković i Mavro Vetranović”, u: *Dani hvarskog kazališta*, sv. 14, Split: Književni krug, 5–15.

Сами наслови поменутих дела говоре какву врсту односа је Наљешковић гајио према Ветрановићу, коме се у сваком тренутку обраћао са много уважавања и искрених емоција, те тако назначене посланице започиње готово истом формулацијом речи: „Zdrav oče poštovan veomi u bogu!” (Nalješković, 1873, стр. 299); „Molim te, oče moj u bogu poštenu” (Nalješković, 1873, стр. 307); „U bogu oče moj dum Mavre poštenu” (Nalješković, 1873, стр. 326). Наљешковић користи прилику да се кроз посланице пожали на старост, тугу која га мори због егзистенцијалних преиспитивања, затим да саопшти изненађење поводом открића једног Ветрановићевог дела⁶⁷, али све су те личне исповести секундарног значаја, јер у први план ипак ставља Ветрановићеву личност и његове недостижне врлине, које је немогуће побројати: „Ovo ti jadovan ni pisat’ ne mogu, / a neg li u inom učinit’ zadosti / z dobrotom jedinom od vaše kriposti, / koja je tolika, u našem da vieku / nie joj prilika ni joj će bit’ vieku” (Nalješković, 1873, стр. 299); „Nu o čem ja velim, pokli mi nie moć’ / ovomu što želim nikako vrha doć’? / Za č nigdar izrieti ni doseć’ ne bih ja / mogao pameti, kripostju koja t’ sja; / ne tebi samomu ni tvojoj družini, / ni rodu još tvomu er tu čas učini” (Nalješković, 1873, стр. 300); „Nu doseć’ do nebes, kako si oče ti, / ne more moja svies, ni na dio doć’ तरी” (Nalješković, 1873, стр. 300).

Осим сличног почетка и завршетка, нит која повезује три посланице јесте интимни, често елегичан, исповедни тон, али и молитвени карактер, јер се наслућују елементи искутељских молитава и молитава захвалница: „nu još vas ovi grad i svu mu državu / postavi oče sad u vječnu ti slavu” (Nalješković, 1873, стр. 300); „Za toj te ja molju da moliš boga ti / eda mi nevolju i tuge prikrati” (Nalješković, 1873, стр. 300); „Za toj te sad molju razgovor da mi daš / u ovu nevolju, kad način uzimaš. / Družbu tuj pozdravi, koji me znaju; daj, / toj ve mi opravi i s bogom ostavaj” (Nalješković, 1873, стр. 301); „Što hoću, oče moj, nu se sam ti stavi, / biljeg mi kad godi učini da imam, / kad ti se prigodi, po njemu neka znam / jesam li u tvojoj milosti, ku želim / veće neg život moj, pravo ti ja velim” (Nalješković, 1873, стр. 326–327). Сазнајемо да је Ветрановићев ум блистав попут сунца, да је његово језичко умеће ненадмашно и да је славан и вољен као мало ко други. Наљешковић у уводном делу посланице помиње и Ветрановићево познавање астрологије: „Ovi lis u ruke

⁶⁷ „a ti znaš od kakve meni je milosti / vidjeti djelo tvje i smišljat’ kreposti, / ke okom vidjeti ni rukom ja tegnut’ / ni mojom pameti ne mogu dosegnut” (Nalješković, 1873, стр. 307).

onomu da se da, / ki pozna odluke od nebes i zvizda” (Nalješković, 1873, стр. 299), да би у наставку ту тврдњу допунио и алузијом на Атласа „Na svaku inu stvar pamet se ma stavi / po onomu, ki Megar uzumnožno proslavi, / smišljaje diljinu i ravne širine, / visoku visinu i moći njih ine; / nu došeć’ do nebes, kako si oče ti, / ne more moja svies, ni na dio doć’ treći” (Nalješković, 1873, стр. 300). Он ову прилику користи да би при директном поређењу већи значај придао Ветрановићу, чиме је додатно истакао своју пријатељску приврженост. Наиме, док је Атлас⁶⁸, према митологији, држао читав небески свод на својим плећима, Мавро Ветрановић је стајао на њему и осматрао свет, проникнувши у највеће тајне микро и макро космоса.

Све наведено Наљешковић поново утврђује својом надгробницом, јер дум Мавар и „raj i boga uživa” (Nalješković, 1873, стр. 343), а његова слава траје до судњег часа, док је душа неуништива, баш како и прокламује хришћанско учење. Рачки је добро запазио да: „Za mladosti Nikole tri su pjesnika bila na glasu: Mavro Vetranić Čavčić, Nikola Jera Dimitrović i Hektorović Petar, koje je on visoko cienio kano pjesnički triumvirat svoje dobe” (Rački, 1873, стр. VI).

И Петар Хекторовић, који се у Дубровнику највише дружио са другом двојицом наведеног тријумвирата, упућује Ветрановићу посланицу под називом *Otcu i gospodinu hvale i časti vele dostojnomu dom Mavu kalujeru, Dubrovčaninu, Petre Hektorović Hvaranin piše ovo*. Аутор оставља податак када је и где написана: „Starom Hvaru prvi dan miseca luja šestoga godišća od spasen’ja našega nakon tisuća pet sat i petdeset” (Hektorović, 1874, стр. 69). У појединим детаљима у Хекторовићевој и Наљешковићевој посланици налазимо сличности, те је врло могуће да је Наљешковић као млађи посегнуо за старијим узором. За Хекторовића је Ветрановић „службеник Бога небескога”, јер за његову славу је свако чуо, а посебно Дубровник у коме је оставио вечни траг. И овде се осећа елегичан, интимно-исповедни тон: „Kriposti velika, kojom je procvala / grada Dubrovnika uteha ne mala, / ne vim ja, ka je stvar uzrok, ni ča mi je, / da sam kako mornar, koji plav

⁶⁸ „АТЛАНТ (Ἀτλας), један од титана, син Јапета и Океаниде Климене. Због учешћа у борби против титана против богова, Зевс је казнио Атланта да држи небо, и то на глави у рукама или на раменима, леђима и потиљку. Веровало се да небо почива на стубовима, а да те стубове држи Атлант, и то на крајњем западу, где се сусрећу дан и ноћ и где се налази врт богова. Други кажу да Атлант држи небо у северној Африци, у Аркадији, у земљи Хиперборејаца, у Беотији, Италији или Фригији. У хеленистичкој скулптури његово лице се карактерише болним, патетичним изразом” (Срејовић и Цермановић Кузмановић, 1987, стр. 64–65).

razbije; / koji se razbivši, kad na kraj izskoči, / i sve izgubivši, grozne suze toči” (Hektorović, 1874, стр. 65), док код Наљешковића имамо слично поређење: „Od vaše krjeposti kad se ja spomenu, / cić ljute žalosti jadovno uzvenu; / jak cvitja kad stoje bez sunče svjetlosti, / tako ja bez tvoje prislavne krjeposti” (Nalješković, 1873, стр. 300). Слична је и пријатељска љубав о којој обојица говоре: „ljubav me tva mini srčeno i medno. / Na svem zahvaljuju, ter ti se pridaju, / da svi, ki to čuju, za tvoga me znaju” (Hektorović, 1874, стр. 69); „Cić toga pokli znaš, oče moj poštени, / da vazda pribivaš srid srca u meni, / i kad znaš da platu viek ljubav ne prosi / u srebru i zlatu, ko vas sviet zanosі, / nego li u takoj u istoj ljubavi” (Nalješković, 1873, стр. 326–327).

Михо Бунић Бабулиновић песник је у чијим песмама Рачки препознаје „njeko nasljedovanje M. Vetranića” (Rački, 1880, стр. VII). Бунић је такође био савременик Марина Држића и Николе Наљешковића, али и пријатељ Мавра Ветрановића у његовим последњим годинама живота, те му посвећује песму у облику дијалогизираног епитафа, под називом *U smrt M. Vetranića od M. Bunića*. Смрт оплакују музе „jere su izgubile spievaoca vriedna tač” (Bunić, 1880, стр. 257). И Антун Сасин помиње Мавра Ветрановића у својој песми *У похвалу пјесника дубровачкијех*⁶⁹, што је неоторив доказ да је Ветрановић био највише хваљен, поштован и вољен међу дубровачким писцима свога времена, али и касније, повезујући више генерација песника који су му показали своју наклоност. Наведени одломци репрезентативни су утолико да докажу како су посланице дале неке од најлепших примера правог пријатељства у књижевности уопште, а у нашем случају потврду више налазимо у Ветрановићевим одговорима у истом свечаном стилу, у виду посланица или надгробница исписаних са узајамним поштовањем и љубављу, а које је посветио Петру Хекторовићу и Марину Држићу, као и многим другим познатим и непознатим лицима⁷⁰.

⁶⁹ Видети: *Stari pisci hrvatski*. (1888). Књ. XVI. Zagreb: JAZU, стр. 159–160.

⁷⁰ *Пјесанца Марину Држићу у помоћ, На приминутје Марина Држића, Дубровчанина, тужба, Племенитому и вриједному господину Петру Хекторовићу, Властеоству хварскому, Осмртница Мару Лили, У приминутје госпође Циве дружевнице господина Саба Менчетића, властелина дубровачкога, У смрт дразијех пријатеља и др.*

2. 2. Дrame Мавра Ветрановића у светлу књижевне историје

Мавро Ветрановић је писац који је разноврсним књижевним стваралаштвом, самим тим и драмама, успео да прикаже богату палету животне стварности, водећи се уверењем многих песника да им дела више вреде уколико су веродостојнија у описивању свакодневице (Ђамић, 1980/81, стр. 281). Већ смо рекли да је оквир Ветрановићевог књижевног корпуса постепено утврђиван⁷¹. Драмских дела сачувано је тачно осам: пет побожних драма (*Ускрснутје Исукрстово*, *Сузана чиста*, *Од порода Језусова*, *Како братја продаше Јосефа* и *Посветилиште Абрамово*), састављених према причама из *Старог* и *Новог завета*, и три световне драме (*Орфео*, *Историја од Дијане*, *Ловац и вила*). Неке су имале и по више верзија. Комбол чак истиче да се Ветрановић „може по свој прилици smatrati зачетником pastirske drame u hrvatskoj književnosti” (Kombol, 1945, стр. 111), али Швелец томе не придаје превелики значај, сматрајући да је „утјесај Vetranovićev na razvoj naše svjetovne drame relativno malen” (Švelec, 1976, стр. 14).

⁷¹ Ветрановићева драмска дела религиозне тематике била су извор многих нејасноћа за историчаре књижевности. Старији дубровачки биографи, Себастијан Сладе-Долчи Старији (*Fasti Litterario-Ragusini* [Дубровацка књижевна кроника], превео и билежкама попраatio Павло Кнезовић, Хрватски институт за повјест, Загреб 2001, стр. 123) и Франческо Марија Апендини (*Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei* књига II, *Dubrovnik* 1803, стр. 283), *Приказање од порода Језусова* и *Посветилиште Абрамово* приписују Марину Држићу. Исто чине Игњат Ђурђевић (*Vitae illustrium Rhacusinorum* [Vite et carmina nonnullorum illustrium civium Ragusinorum], *Biografska dela Ignjata Đurđevića*, издао и објаснио Петар Колендић, *uvod* написао Павле Поповић, *Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda*, Друго оделjenje, S. K. A., Београд 1935, стр. 61) и Серафин Марија Цријевић (*Bibliotheca Ragusina in qua Ragusini scriptores eorumque gesta et scripta recensentur* [Дубровацка библиотека у којој се приказују дубровачки pisci, њихова дјела и spisi], приредио Стјепан Крисић, књига II и III, JAZU, Загреб 1977, стр. 382), изузев што они помињу да је Држић *Посветилиште* преузео од Ветрановића. Стога их је први приређивач Држићевих дела у едицији *Стари писци хрватски*, Фрањо Петрачић, објавио као Држићева, напомињући да је већина стихова *Посветилишта* преузета од Ветрановића (*Djela Marina Držića*, *Stari pisci hrvatski*, књига VII, приредио Франjo Петрачић, JAZU, Загреб 1875, стр. VIII–IX). Милан Решетар је сматрао да је Ветрановић аутор четирију приказања: *Приказање од порода Језусова*, *Приказање од ускрснутја Исукрстово*, *Посветилиште Абрамово* и *Сузана чиста* (*Djela Marina Držića*, *Stari pisci hrvatski*, књига VII (друго издање), приредио Милан Решетар, JAZU, Загреб 1930). Исто мишљење дели и Фрањо Фанцев (*Hrvatska crkvena prikazanja*, *Narodna starina*, књига XI, Загреб 1932, стр. 143–168, оvdje 163–164). *Приказање од порода Језусова* Ветрановићу су недвосмислено приписивали и Павле Поповић (*Pregled srpske književnosti*, Београд 1927, 8. издање, стр. 138) и Винко Лозовина (*Dalmacija u hrvatskoj književnosti*, Загреб 1936), док је Иван Кукуљевић Сакцинск тврдио да припада Марину Држићу (*Pjesnici hrvatski* 16. vijeka, Загреб 1858, стр. 74). Држићевим га сматра и Бранко Водник (*Povijest hrvatske književnosti*, књига I, Загреб, 1913, стр. 161–162).

Поштован и за време свог живота, слављен и након овоземаљске смрти, оставио је дубок траг, осим у памћењу својих цењених пријатеља, и у историјама књижевности. Историчари књижевности говорећи о Ветрановићу већински заступају став да је он, пре свега, значајан дубровачки песник, иако је било и оних који су вероватно због богатог и разноврсног пишчевог опуса тврдили супротно: „Vetranović je najdosadniji naš pisac” (Berković, 1941, стр. 20). До XIX века, када је књижевна критика оформљена, о Мавру Ветрановићу се чак и у обимнијим делима, попут Љубићевог на пример, налазе тек оскудни биобиблиографски подаци⁷². Пехан у свом уџбенику⁷³, који је доживео четири издања, издваја Ветрановића као првог међу „hrvatskimi pjesnicima 15. i 16. veka”, „i sa gledišta čistoće jezika, i sa gledišta pjesničke vrsnoće i obsega djela” (Pechan, 1878, стр. 40–41). Сличан утисак о оцени како драмских дела тако и Ветрановићеве поезије дели и Луциановић⁷⁴. Шурмин такође хвали „bogatstvo fantazije“ и „glatkoću jezika“, те говори „da je imao najviše realnosti i pozitivnosti od svih dubrovačkih pjesnika“, али му је замерпао обилату употребу, како он каже, „nespretnog stiha dvanaesterca” (Šurmin, 1898, стр. 80–81). Због снажних италијанских утицаја на тадашњу дубровачку књижевност, Шурмин код Ветрановића, једнако као и код његовог хварског пријатеља Хекторовића, умерено похваљује наводни отклон од конвенција, те им признаје и властиту оригиналност. Медини, који је такође хвалио Ветрановићев осећај за реалност, припада мањој скупини историчара књижевности који га нису сматрали превише надареним песником: „Pjesničkoga dara ne pokazuje ni onoliko, koliko ga kažu drugi pjesnici nepjesnici” (Medini, 1902, стр. 173). Неки од разлога које за то наводи су следећи: „Prvo svega: njegovim pjesmama nema razmjera, drugo: jednolične su te ispjevane nekako po osobitom kalupu, a treće: nedostaje im mašte i poleta” (Medini, 1902, стр. 173). У *Краткој повијести хрватске (српске) књижевности*, Керубин Шегвић је готово само превео и скратио Луциановићев приказ о Ветрановићевом животу и стваралаштву⁷⁵. Тек са XX веком интересовање за Ветрановића као дубровачког

⁷² Šime Ljubić, *Ogledalo književne poviesti jugoslavjanske*, II, Rijeka, 1864.

⁷³ Antun Pechan, *Poviest hrvatske književnosti za učiteljske pripravnike*, III izdanje, Zagreb, 1878.

⁷⁴ Melchior Lucianović, *Storia della letteratura slava (serba e croata)*. I, Spalato, 1880, стр. 70–73.

⁷⁵ Čerubin Šegvić, *Kratka povijest hrvatske (srpske) književnosti*, Zagreb, 1911, стр. 42–49.

писца постаје много веће и његов се опус преиспитује са различитих аспеката. У том послу су камен темељац поставили Колендић, Решетар и Ђамић.⁷⁶

Међутим, неусаглашености и многе недоумице у књижевној историји отпочињу са разматрањем и оценом његових драмских остварења. Први од проблема са којима су се сусрели представљало је разграничавање драмског опуса са јасном дистинкцијом на црквена приказана и црквену драму. Армин Павић у својој *Историји* поглавље „Дубровачка драма 16. века” започиње „najstarijom dubrovačkom dramom, koja je crkvena, a prvi joj pjesnik pustinjač Mavro Vetranić Čavčić” (Pavić, 1871, стр. 28), а наводи *Ускрнутје Исукрстово*, мада га класификује као приказане врло успеле композиције и наглашене дидактичности. Приказане назива и *Сузану чисту*, која је писана „lahkim verzom i liepo hrvatski”, али у којој као недостатке види дуге и не тако смислене говоре (Pavić, 1871, стр. 30). Поред њих, Армин Павић наводи још и *Посветилиште Абрамово*, коме додаје и атрибут из наслова – „комедија” – у складу са класичним поимањем тог термина. Ово дело се „ističe daleko iznad svih dosadanih prikazanja svojom vrijednošću. Tu nije pjesniku ostala jedina briga, da povjest svetoga pisma na prosto dialogiše, nego se oko čina posvetilišta liepo redaju izraženi karakteri” (Pavić, 1871, стр. 31), како Армин Павић добро запажа, уз неизоставну похвалу његовог језичког умећа, које је овде много успелије у односу на *Ускрнутје Исукрстово* и *Сузану чисту*. Медини наводи иста три дела (*Ускрнутје*, *Сузану* и *Посветилиште*), али их без јасног критеријума класификује у приказана и драме, очигледно стављајући знак једнакости између тих двају књижевних појмова. Он и једну редакцију и *Посветилишта*, и *Приказана од порода Језусова* погрешно приписује Марину Држићу (Medini, 1902, стр. 276–291). Водник о њима говори следеће: „Vetranić se ističe i kao dramatik, a drame, za koje znamo, da zacijelo njemu pripadaju, sve su crkvena prikazanja, ali ona se znatno odvajaju od pučkih hvarskih, i primorskih, pisanih glagolicom: oblik je dotjeraniji, jezik bogatiji, mjesto osmerca zapremio je dvanaesterac a i kompozicija nije tako primitivna” (Vodnik, 1913, стр. 154). Видимо да сва његова драмска дела означава истим термином – *црквена приказана*, а већ смо у првом поглављу назначили јасну разлику између ових двају важних појмова. Поповић у свом *Прегледу српске књижевности*, говорећи о

⁷⁶ Детаљније о хронолошком виђењу Ветрановићевог дела видети више у: Mirko Tomasović, „Mavro Vetranić u hrvatskoj književnoj historiografiji”, *Croatica*, 8, 1977, стр. 81–93.

побожној драми, која се у Дубровнику јавља релативно касно, истиче Ветрановићев књижевни рад као најзаслужнији у том домену, а наводи три његове побожне драме: *Ускрснутје Исукрстово*, *Посветилиште Абрамово* и *Сузану чисту*, помињући и четврту драму од једног чина (*Од порода Језусова*), која је дуго била приписивана Марину Држићу (Поповић, 1999, стр. 104–105)⁷⁷. Фанцев Ветрановића сматра јединим по имену познатим представником црквених приказања XVI stoleћа: „On sam obogatio ih je s ova četiri rada: Komedijom od uskrsnutja Isukrstova, Posvetilištem Abramovim, Suzanom čistom i ranije Držiću pripisivanim Prikazanjem od poroda Jezusova” (Fancev, 1932, стр. 163–164), наводећи их само четири, а међу њима и *Посветилиште Абрамово*, које је једино о коме се може говорити као о правој драми. Разматрајући Ветрановићеву побожну поезију, хвали богатство симбола и тема, а замера неколико „немилих стилских својстава”, где посебно истиче развученост и претерану плачљивост, са чијом оценом је сагласан и Водник (Vodnik, 1913, стр. 154). Ујевић у поглављу *На бранику домовине*, „по својим наћелима и по озбиљности, којом promatra javni život” (Ujević, 1932, стр. 30), помиње и Мавра Ветрановића, чијем лирском опусу приписује и „drame, odnosno crkvena prikazanja”, и то: *Сузану чисту*, *Посветилиште Абрамово* и *Ускрснутје Исукрстово*. Према његовом суду, „Vetranić je pored dnevno-političkih pjesama napisao i lijep broj vjersko-nabožnih pjesama, koje nijesu bez jake lične crte, pa je po tome, što je prvi od Dubrovčana počeo sustavno obrađivati dramsko pjesništvo – uz Marina Držića svakako najdivnija ličnost među dubrovačkim književnicima šesnaestoga vijeka, a po svojim pogledima i svestranosti svoga talenta natkriljuje sve tadanje dubrovačke književnike” (Ujević, 1932, стр. 31). Жежић наводи три Ветрановићеве црквене драме, које такође назива и приказањима, а то су: *Ускрснутје Исукрстово*, које сматра „најслабијим”; *Сузана чиста*, која има „доста драматских момената”; *Посветилиште Абрамово*, коју сматра најуспелијом, иако је и много пута прерађивана. Жежић помиње и „сказање” *Од порода Језусова*, за које верује да би могло припадати Ветрановићу, а које је раније приписивано Држићу. Када је у питању оцена целокупног дела Мавра Ветрановића, он не околиша: „Književna vrijednost Vetranićeva nije u

⁷⁷ У раду је коришћено издање из 1999, али је ово Поповићево дело објављено првобитно 1909. године.

razmjeru s njegovom produktivnošću; upravo, i kod njegovih pjesama, koje su najiskrenije, pa čak imaju i nekih umjetničkih crta, razvučenost kvari njihovu ljepotu i zamara današnjeg čitaoca. Gdje mu inspiraciju daju problemi dnevnog života, njegove okoline i obće prilike, tu je najzanimljiviji; iskren je i u duhovnoj lirici, ali brzo zapada u ton propovjednika, a time i u šablonu. Sve u svemu, Vetranović nije lošiji od ostalih književnih suvremenika” (Ježić, 1944, стр. 80–81). Комбол у оквиру поезије уноси и три приказања, јер су стари историчари књижевности термин „поезиј” често синонимно користили са термином „песништво” у смислу књижевног стваралаштва: „U оквиру Vetranovićеве побожне поезије иду и три побожна приказанја: *Uzkrsnutje Isukrstovo*, *Suzana čista* i *Posvetilište Abramovo*”, вероватно водећи се критеријумом да су „inače njegova prikazanja, odgovarajući talijanskim reprezentacijama, više ilustracije i dialogizirani pobožni tekstovi nego prave drame” (Kombol, 1945, стр. 110–111). Наизглед је ово груба ознака, коју ће ублажити детаљнијом анализом *Посветилишта Абрамовог*. И Ћамић сматра да је главна карактеристика Ветрановићеве поезије понављање и да се оно углавном односи на неколико његових омиљених речи које неуморно преноси из дела у дело, али ако је то и критика са негативном конотацијом, Ћамић ипак захваљујући томе сматра да је Ветрановића лако препознати и идентификовати тамо где постоје дилеме по питању ауторства текста. Стога, он Ветрановићу исправно приписује пет дела: „Vetranovićева су приказанја, по мојем мишљењу, била писана хронолошки овим редом: *Uskrsnutje*, *Od poroda* (slabe drame); *Posvetilište* (više puta prerađivano); *Suzana* i *Kako bratja prodaje Jozefa*. Које је од ових двају задњих прије рађено, не би знао рећи, јер су оба добре драме. Према томе свакако ово наше приказанје иде – као и *Suzana* – у Vetranovićев рад зрелијих година, па је могло настати око средине XVI. stoljeća” (Ћамић, 1950, стр. 173).

Од Ћамића па до данашњих дана, готово сви књижевни проучаваоци Ветрановићевог стваралаштва наводе свих пет драмских дела као његов драмски канон. Барац у свом делу *Југословенска књижевност* врло сажето и уопштено говори о Ветрановићевом драмском опусу, не коментаришући посебно дела, а његова оцена је следећа: „U svome dramskom radu Vetranović je nastavljao tradicije hrvatske crkvene drame. U dramskom je obliku iznosio zgode iz biblije (*Posvetilište Abramovo*, *Od poroda Jezusova*), ali s više sažetosti i dramatike nego ih je

bilo u nepoznatih autora crkvenih srednjovjekovnih prikazanja” (Barac, 1963, стр. 34). С друге стране, врло похвално говори о Ветрановићу као песнику: „У cijeloj hrvatskoj književnosti 16. vijeka Vetranović je najveći mislilac. On je dubrovačku poeziju svoga vremena produbao, nastojeći je uzdići do opštečovječanskih vidika” (Barac, 1963, стр. 35). Франичевић признаје Ветрановићев културноисторијски значај, који му нико није одрицао и вештину која је несумњива, али наводи и ограниченост његове надарености: „Izdvojivši njegovu liriku kada ona to jest, naglasimo angažiranost njegove satire i njegovu neobičnu, realno postiranu životnu zainteresovanost. Utvrdimo, na koncu, da je više od svojih prethodnika bio pjesnik po onome što je htio reći, a djelomično i po onome što je, ograničen prostorom i vremenom i intenzitetom svoga ne malog ali ni Držićevski velikoga talenta, uspio reći” (Franičević, 1977, стр. 93). Перило у поглављу у коме се бави уметничким црквеним приказанима набраја четири Ветрановићева дела: *Посветилиште Абрамово, Приказање како братја продаше Јозефа, Ускрснутје Исукрстово и Сузану чисту*. Поред тога, додаје пето – *Од порода Језусова* – позивајући се на Ђамићево откриће да је и ово приказање Ветрановићево дело. Он је заступао мишљење да је са гашењем Ветрановићеве драмске активности читав црквени театар у Дубровнику доживео стваралачку кризу (Perillo, 1978, 53–54).

Преокрет у свеобухватном сагледавању Ветрановићевих побожних драма чини Злата Бојовић: „Хронолошки, нова врста се појавила крајем четврте деценије XVI века са низом побожних драма Мавра Ветрановића, које су од почетка биле поетички потпуно дефинисане и изграђене: писане у духу хришћанске ренесансе – побожна тематика пренета у модерну драмску форму – представљале су сасвим нов правац у овој врсти стварања” (Бојовић, 2014, стр. 108).

О оцени и успелости Ветрановићевих драмским остварења изнета су такође различита мишљења. Армин Павић у својој *Хисторији дубровачке драме* (1871) поглавље о најстаријој дубровачкој драми управо отвара нашим аутором, тачније његовим црквеним приказаним *Ускрснућем Исукрстовим*, истичући следеће: „I ovo prikazanje čuva još uvijek kao i sve ostale crkvene drame osobitosti nevjerovatne kompozicije, svrhu naučnu a ne ljepotu; čuva kao i ostala hvarska prikazanja posvema praznu dikiciju; ipak je prema hvarskim nešto punija, i čini mi se

prema hvarskim u razmierju, kao djelo čovjeka u djetinskoj dobi umjetnosti, prema djelu kojega djeteta. Ima ga 1000 dvanaesteraca s dvostrukim srokom, koje mjerilo ostaje za dugo jedino u dubrovačkoj drami” (Pavić, 1871, стр. 29). Осврнувши се на ту Павићеву констатацију Медини сматра да је ово приказанье успелије у односу на хварско, као и „da se vidi, kako je D. Mavar znao stvar ograničiti, pa po tom i dramu učiniti jedinstvenijom, dosta je pokazati na dalmatinsko prikazanje: Isus oslobodi sv. oce iz limba, koje je podijeljeno u tri dijela: naše prikazanje odgovara samo trećemu dijelu. A u spomenutom hvarskom prikazanju : Uskrsnutje I s u s o v o, ispriповijedano je samo u prvom činu, što se ovdje pripovijeda u cijeloj drami” (Medini, 1902, стр. 277). Водник га успутно оцењује као Ветрановићево „najslabije prikazanje” (Vodnik, 1913, стр. 154), као и Жежић (Ježić, 1944, стр. 80), а са њима је сагласна и нешто познија критика овог дела, коју пише Перило: „Vetranovićeva drama Uskrsnutje Isukrstovo ima mnogo zajedničkih točaka s hvarskim Prikazanjem kako Isus oslobodi svete oce iz limba. Jednostavno u svojoj dramskoj i stihovnoj gradnji ovo djelo nam predstavlja još neiskusnog pisca. Vetranović je u tom djelu daleko od poznavanja scenskih sredstava, kojima će ovladati tek u Posvetilištu Abramovom” (Perillo, 1978, стр. 53). Оцена Злате Бојовић поново је позитивна: „Ускрснутје Исукрстово је по драмској статичности било блиско народним казањима. Но ауторска концепција, која је подразумевала интервенције у познатој фабули, множина личности и богатство прича које су оне са собом доносиле (Ева, Давид и др.) учинили су да и у овој драми позната фабула буде на нов начин занимљива” (Бојовић, 2014, стр. 127–128).

Слична запажања у вези са *Ускрснућем Исукрстовим* прате и следеће Ветрановићево дело, *Сузану чисту*, у којој Павићу смета употреба италијанских речи: „Nekoliko talijanskih rieči nalazi se i u drugih njegovih spisih. U ostalom vriedi za ovo njegovo prikazanje ono isto što i kod Isukrstova uskrsnuća rekosmo” (Pavić, 1871, стр. 30). Наводећи *Сузану чисту* као последњу Ветрановићеву драму, Перило посебно хвали његов избор из библијских мотива, али и поуку драме у целини „izbor je ovaj put sretan, jer je priča o kleveti na štetu nevine Suzane kao stvorena da dirne gledaoca. Vetranović, osim toga, proširuje radnju uvođenjem u treći čin djela pravog i istinitog procesa vođenog po proceduri onoga doba. U ovom se prikazanju, više nego u prethodnim, ističe didaktično autorovo nastojanje, u kome se

nameće teza (zloupotreba moćnih će biti kažnjena) i duhovno oblikovanje publike” (Perillo, 1878, стр. 53–54). За Мединија је „druga drama Vetranceva, stvar zgodnija, pa je zato i prikazanje bolje uspjelo” (Medini, 1902, стр. 277), док Водник ову драму истиче као „највреднију” (Vodnik, 1913, стр. 154). Драмом је сматра, пре свега, јер у њој налази елементе који говоре да је врло вероватно била намењена сценском извођењу. Са Периловим запажањем сродно је и мишљење Бојовић: „У Сузани чистој је још више побожну драму одвојио од традиције приказана. Алгорична библијска прича о победи врлине (морално чиста Сузана; праведни Данијел), која је била угрожена људском слабошћу (блудни, похотни и лажљиви свештеници) заснована је на драматичним ситуацијама (ухођење, суђење, сведочење и др.). Дочаравајући их на сцени, Ветрановић је подражавао реалне ситуације до танчина, чак и судски процес расправе према устаљеним правилима дубровачког суда.⁷⁸ У погледу форме, то је било зрелије дело од претходних, организовано према неким од основних правила класичне поетике: имало је пролог, било је подељено на чинове и на сцене” (Бојовић, 2014, стр. 127–128).

Аутори различитих историја књижевности најусаглашенију су у погледу Ветрановићевог најзрелијег и најкомпактнијег дела – побожне драме, у правом смислу те речи – *Посветилишта Абрамовог*. Армин Павић говорећи о овој драми не пропушта да похвали красоту Ветрановићевог језика, лакоћу и тачност његове версификације: „Posvetilište Abramovo ističe se daleko iznad svih dosadanih prikazanja svojom vrijednošću. Tu nije pjesniku ostala jedina briga, da povjest svetoga pisma na prosto dialogiše, nego se oko čina posvetilišta liepo redaју izraženi karakteri prezabrinute ljubeće majke Sare, ponizna, mirna, poslušna slugе božjega Abrama, za tiem liepe slike kućnoga života, i primjeri šale pastira i družinčadi. Glavna tendencija dakako ostaje i tu još uvijek nauka, kako boga treba bud u čem slušati, ali nam je ipak pjesnik, može biti i nehotice, tako znamenito istaknuo bol majke, nad odlaskom Izakovim u noći, da pred ovom slikom zaboravljamo na nenaravni zahtjev i riešenje Izakove smrti” (Pavić, 1871, стр. 31). Ово су само нека од Павићевих размишљања, на која се касније надовезују Медини (Medini, 1902, стр. 280) и Водник: „najviše lijepih pjesničkih mjesta ima za Vetranića najznačajnije prikazanje Posvetilište

⁷⁸ О правосудном систему старог Дубровника видети више у: Lonza, N. (1997). *Pod plaštem pravde*. Dubrovnik: HAZU.

Abramovo u pet čina. Oko njega pjesnik je najviše radio [...] Kao osnova bijaše mu ovdje talijanska *Rappresentazione di Abramo ed Isac* od Fea Balcaria, ali kako se udaljio od izvornika, najbolji je dokaz, što talijansko prikazanje ima 520 stihova (65 ottava rima), a Vetranicevo 2636; sam opis rajske gore, na koju uzlazi Abraham, da žrtvuje svoga sina, a koja ima alegorijsko značenje, ocrтана je u 940 dvanaesteraca” (Vodnik, 1913, стр. 154). Жежић сажето констатује, односно готово понавља Водников исказ, па тако код њега читамо да *Посветилиште Абрамово* „има највише pjesничких мјеста и најдуже је; много пута прерађивано. На основи Belcarijeve *Rappresentazione di Abramo ed Isac* od 65 ottava rima (520 stihova) написао је Vetranović својих 2636 stihova” (Ježić, 1944, стр. 80). Истоветно мишљење о настанку *Посветилишта Абрамовог* и узору за ово дело има и Комбол, али истиче да је „ono ujedno sa svojim prizorima Sarine materinske zabrinutosti radi sina Izaka, koji u neobično doba odlazi s ocem na zagonetan put, i s čitavom atmosferom patriarhalnog doma Abramova i najuspjelije od svih” (Kombol, 1945, стр. 110–111). Једну од врло важних новина у њој – поступак психологизације јунака – примећује Швелец, истичући неколико сцена „које predstavljaju sasvim svjetovnu, profanu preokupaciju i u kojima već nalazimo naznačenu motivaciju postupaka pojedinih likova” (Švelec, 1976, стр. 14). Перило и Бојовић истичу Ветрановићев таленат и прегнуће, јер је, како сматрају, као писац први препознао потребу прилагођавања текста новим захтевима публике (Perillo, 1978, стр. 52), као и да је побожној драми као врсти дао завршни облик и својства којима се она потпуно одвојила од традиције казања и приказања (Бојовић, 2014, стр. 129).

Осим у оценама овог дела, историја књижевности често је сагласна и у замеркама: Павићева, Комболова и Мединијева се односе на отежнуту декламацију (коју помиње и Водник ублажавајући је објашњењем), без одличних мисли и песничких фраза, затим на опис Рајске горе, који је у већини примера код других историчара књижевности хваљен као место од изузетног значаја и лепоте, а коју Павић сматра досадним делом за читање (Pavić, 1871, стр. 31–33). Ветрановићеву „развученост” и предуг опис поменуте горе Медини опрашта у корист мајсторски психолошки изведеног дела и одлично смишљене експозиције, али зато као додатну слабост истиче неуспело приказивање Сарине радости: „Slabo je uspjelo pjesniku prikazati radost Sarinu; dapače je i ne prikazuje, već prelazi

preko toga skoro muške” (Medini, 1902, стр. 284–285). Психолошко нијансирање истичу и Перило и Бојовић. У кратким цртама речено, замерке су следеће: развученост; плачљивост; сувише уочљива дидактичност; песничке фразе; предуги описи природе који успоравају радњу драме. Од позитивних елемената истичу се: добар избор теме; компактност; брига о пажљивом грађењу и конструкцији дела; психолошко уобличавање ликова; лепота језика; владање версификацијом; познавање народне традиције; смисао за дескрипцију; иако је видљив узор, изнад свега – призната оригиналност дела.

3. Хришћанско језгро Ветрановићевих дела⁷⁹

У Ветрановићевом религиозном песништву, које је најобимније, можемо наслутити путеве које је желео да досегне на стваралачкој мапи. Како сама ренесанса није понудила једну, „званичну” поетику, јасно је због чега то експлицитно нису учинили ни ренесансни ствараоци. Због тога овај део рада има за циљ покушај откривања аутопоетичких ставова Мавра Ветрановића детаљним и компаративним ишчитавањем његове поезије⁸⁰, са освртом на одређене ствараоце и појмове за које сматрамо да су важни у решавању овог проблема. Главна противтежа богатог (дубровачког) ренесансног књижевног наслеђа јесте сиромашна теоријска подлога класичне литературе тога времена. Извесно је да су постојала таква настојања, о чему сведочи „nepregledan niz traktata, učenih, podrobnih i katkad veoma opširnih”, који је тада „ugledao sveta, nastojeći da doprinese objašnjavanju složene, a možda i večite, zagonetke literature” (Pantić, 1967, стр. 28). Тако је обимом велико, а жанровски и тематски разноврсно Ветрановићево стваралаштво, обележило XVI век и увело хришћанску ренесансу као нову струју владајуће епохе у Дубровнику. Поред тога, иако је Мавро Ветрановић био њен најзначајнији представник, он није експлицитно формулисао своју поетику (што је карактеристично за дубровачке песнике ренесансе уопште). Због тога би плодотворно било утврдити, на основу (ауто)поетичких исказа запретених у његовом стваралаштву, каквим обликотворним начелима се руководио. Надамо се да ће детаљно и компаративно ишчитавање Ветрановићеве поезије⁸¹, са освртом на одређене ствараоце и појмове за које сматрамо да су важни, допринети решавању овог проблема.

⁷⁹ Делови овог поглавља објављени су као засебни рад у штампаној публикацији: Јекић, С. (2024а). „(Ауто)поетички ставови Мавра Ветрановића у поезији”. У: *Октоих: Часопис Одјељења за српски језик и књижевности Матице српске – Друштва чланова у Црној Гори*, XIV/15, 77–89.

⁸⁰ Репрезентативне песме, чији ће стихови као доказ изреченог бити коришћени у раду, налазе се у књигама „Pjesme Mavra Vetranića Čavčića” (1871), dio I, у: SPH III. Zagreb: JAZU и „Pjesme Mavra Vetranića Čavčića” (1872), dio II, у: SPH III. Zagreb: JAZU. Цитиране су у оригиналу.

⁸¹ Репрезентативне песме, чији ће стихови као доказ изреченог бити коришћени у раду, налазе се у књигама „Pjesme Mavra Vetranića Čavčića” (1871), dio I, у: SPH III. Zagreb: JAZU и „Pjesme Mavra Vetranića Čavčića” (1872), dio II, у: SPH III. Zagreb: JAZU. Цитиране су у оригиналу.

Припадник бенедиктинског реда, песник, поклоник и обновитељ хришћанских и античких тема и мотива у књижевности, Мавро Ветрановић је стваралачким умећем, између осталог, показао свој однос према традицији и наслеђу, који су кључни елементи његовог сложеног песничког система. На тај однос већ је указала наука засебним радовима⁸² који су му посвећени, али потрудићемо се да досад познате примере проширимо низом нових и не мање репрезентативних. Ветрановићев однос према традицији видљив је, пре свега, из самог осећања потребе да се помену ненадмашни узор у песништву, затим кроз његово широко образовање и љубав према хришћанству, као и римској и грчкој митологији. Појаву „da antika nikada nije bila potpuno zaboravljena, ali je bila preobražena” (Delimo, 2007, стр. 98), потврђује и каталог грчких и римских божанстава⁸³, песника и историјских личности, који су своје место и више пута пронашли у Ветрановићевој поезији.

Доводећи у својеврсну везу наизглед удаљене фигуре Орфеја⁸⁴ и Ариона⁸⁵ с једне стране, где обојицу поред дара за поезију краси и таленат свирања истог

⁸² Погледати следеће радове: Бојовић, З. (1992). „Зачеци дубровачке ренесансне поетике”, у: *Зборник у част Војислава Ђурића*. Београд: Филолошки факултет, 119–128; Бојовић, З. (1994). „Мавро Ветрановић и усмена књижевност”, у: *Књижевност и језик: часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност*, 41, 81–88; Бојовић, З. (1996). „Антички мит у песништву Мавра Ветрановића”, у: *Мит: зборник радова*. Нови Сад: Филозофски факултет, 589–598.

⁸³ Из грчке митологије помиње: Ариона, Еола, Орфеја, Еуридику, Радаманта, Ганимеда, Атланта, Аполона, Феникса, Дафне, Питона, Нимфу Ехо и Дедала; а из римске: Аполона, Нептуна, Вулкана, Купидона, Плутона, Дијану, Минерву, Сатурна, Меркура, Нерона, Варона и Венеру. Видети више у: Срејовић, Д. и Цермановић Кузмановић, А. (1987). *Речник грчке и римске митологије*. Београд: СКЗ.

⁸⁴ „ОРФЕЈ (Ὀρφεύς), син Трачанина Еагра, најчувенији митски певач, свирач и песник. Прве поуке у певању и свирању Орфеј је добио од Аполона или Калиопе, а као његови учитељи помињу се и Идејски дактили или славни певач Лин. Аполон му је подарио лиру са седам жица, а Орфеј је овом инструменту додао још две жице, да би их било онолико колико и муза. Снага Орфејеве песме и свирке била је чудотворна; док је певао, јата птица кружила су изнад његове главе, рибе су искакале из мора, реке су заустављале своје токове, стење је подрхтавало, дрвеће му је прилазило да га заштити од сунца, а све животиње сакупљале су се крај његових ногу. Сматрали су га проналазачем азбуке, земљорадње и других корисних ствари, а неки кажу да је извесно време боравио у Египту и да је одатле пренео Дионисове мистерије и науку о животу душа после смрти. Сва снага и моћ Орфејеве музике показала се кад је сишао у подземље да изведе на светлост дана вољену супругу Еуридику. Убрзо после удаје за Орфеја, лепу нимфу је усмртила отровница. Орфеј није могао да преболи њену смрт и кренуо је у Подземље да је тражи. Његова песма и свирка победиле су силе смрти и таму света мртвих” (Срејовић и Цермановић Кузмановић, 1987, стр. 310–311).

⁸⁵ „АРИОН (Ἀρίων), чувени песник са острва Лезба, свирач на лири и певач. Живео је око 600. г. старе ере; први је саставио дитирамбе и увежбавао дитирамбске хорове. Дуго је боравио на двору

музичког инструмента – лире, и Петрарку и Дантеа с друге стране, Ветрановић као да потврђује ванвременост исказа Т. С. Елиота, изреченог неколико векова касније – да „ниједан pjesnik, ниједан umjetnik ne posjeduje u sebi svoje potpuno značenje. Njegova važnost, procjena njegova mjesta je procjena njegova odnosa s mrtvim pjesnicima i umjetnicima” (Eliot, 1999, стр. 7). Ово видимо у следећим стиховима:

Tko li je rad čuti jadovne boljezni, / ali plač priljuti pojući u pjesni, / prid pakal podj sada, gdi Orfeo cvili tač, / pojući ter sklada pod liru grozni plač / od pakla prid vrati, gdi je velja tužica, / da mu se povrati ljuvena družica. / Toj li si željan čut priliku k tomu, vaj / ne moj stupa smaknut, na morski prid kraj, / ter uho postavi da čuješ boljezni, / Arion gizdavi ke poje u pjesni / u liru zvoneći, gdje njeka riba taj / pučinu brodeći plavi ga na suh kraj. [...] Tko li će po tanku pjesance skladati, / podj išti Petrarku, ter će toj kazati, / naj veće gdi slavi pojući i hvali / lovorak gizdavi nad vas dub ostali. / Tko li će još znati, što je pakao što li raj, / podj Danta privrati, da vidiš razlog taj.

(Vetranović, *Pjesanca Plutonu*, 1871, стр. 113–114)

Ветрановићево позивање на конкретне песнике, узимајући у обзир и њихово стваралаштво, не може а да не остави трага на његово особено схватање природе поезије, али и на саму поезију коју пише. Његова опчињеност Арионом и Орфејем видљива је кроз њихово апострофирање у низу песама и засебним делима која су им посвећена, као што су *Пјесанца Ариону*, *Пјесанца Орфеу* и

коринтског тиранина Перијандра. Једног дана зажеleo је да отплови у јужну Италију и на Сицилију. Тамо је свирањем и певањем стекао много новца. Кад је решио да се врати у Коринт, укрцао се на једну коринтску лађу. Посада брода одлучила је да опљачка и убије Ариона. Кад је прозreo намеру морнара, Арион им је понудио сав новац, али су му они заповедили да се сам убије. Тада их је Арион замолио да му испуне последњу жељу – да с веслачке клупе отпева једну песму. Морнани су услишили његову молбу јер су желели да још једном чују најбољег певача. Обучен као китарод, он је отпевао опроштајну песму, а затим се бацио у море. Један делфин, привучен музиком, узео га је на леђа и донео га до рта Тенара. Одавде је Арион отишао Перијандру и испричао му шта се догодило. Тиранин није поверовао његовим речима и наредио је стражарима да га чувају. У међувремену је стигла коринтска лађа, и кад је Перијандар запитао морнаре шта знају о Ариону, они су му одговорили да су га живог и здравог оставили у Таренту. Тада се пред њима појавио Арион у оној истој опреми у којој је певао своју опроштајну песму. Морнари су се смртно уплашили и одмах признали кривицу” (Срејовић и Цермановић, 1987, стр. 51).

митолошка еклога *Орфео*. Ставови изречени у претходним стиховима и у онима који ће уследити одговарају аутопоетичким ставовима, који битно доприносе разумевању односа које је Ветрановић гајио према узорима и песницима које је поштовао, што је „питање које је било од прворазредне важности за ренесансну поезију” (Бојовић, 2003, стр. 9). У *Пјесанци Плутону* јасан је Ветрановићев став да треба следити учитеља. Заговорник таквог става био је и сам Петрарка, о чему је полемисао са доста слободе: „Ne želim vođu koji će me vezati, nego onog koji će ići ispred mene; neka sa vođom budu moje oči, moje mišljenje i sloboda; ne želim da budem sprečen da idem kuda hoću, niti da prolazim pored nečega, niti da pokušam da pridem nepristupačnome” (Petrarka, 1963, стр. 159). Премда Ветрановић нигде није посебно истакао припадност петраркистима, могуће је да је делио Петраркине ставове о схватању и суштини поезије, о односу између поезије и теологије, о подражавању, као и о схватању традиције и њеног наслеђа, који су остали расути по различитим списима⁸⁶. Такође, како је Ветрановић писац импозантног стваралачког опуса⁸⁷, који, нажалост, није сачуван у целини, а с обзиром на чињеницу да је постојао већи број фолио-свезака његових песама⁸⁸, несумњиво је да је изгубљена и његова љубавна лирика, у духу петраркизма, коју су помињали и други песници. Примера ради, у прологу *Тирене* Марин Држић помиње Ветрановића (ремету) као песника љубавних песама: „Kad pjesni ljuvene taj spieva kraj mora / zamuknu Sirene i vile od gora, / a ribe, ke more široko plivaju, / i zviri od gore sve ga uslušaју” (Držić, 1875, стр. 165), али и сам аутор, нпр. у песми *Пјесанца у вриеме од пошљице*:

⁸⁶ *Африка*, књ. LX, стих 90–107; између 1338. и 1342. године; *О домаћим стварима*, I, 8: „Томи из Месине, о инвенцији и духу”; X, 4: „Герарду, брату своме, картузијанском монаху”; XIII, 5: „Франческу од светих Апостола”, година 1352; XXII, 2: „Писмо Ђованију из Черталда (Бокачу) о имитацији”, година 1359. и XXIII, 19: „Ђованију из Черталда”, година 1365; *О стварима из старости*, II, 3: „Франческу Бруни”, година 1363. и XII, 2: „Ђованију из Падове, знаменитом лекару”, година 1370; *Инвективе против извесног лекара*, књ. I, година 1355. Видети више у: *Поетика хуманизма и ренесансе I*, Београд: Књижевни погледи, 1963.

⁸⁷ Корпус његових дела садржи око четрдесет хиљада стихова, тачније око 132 песме од којих је пет маскерата, осам драмских састава и један недовршен спев, *Пелегрин*.

⁸⁸ На ове чињенице указали су Ватрослав Јагић и Петар Колендић. Видети више у: V. Jagić. (1871). „Predgovor” у *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*. Zagreb: SPH, III, I–IV и Kolendić, P. (1912). *Dvadeset pjesama Mavra Vetranovića*. Zagreb: Dionička tiskara, 153–199.

*A sad se sva rados i rajski skopos tvoj / obrati u žalos i u plačni nepokoj, / zvonjen'je toj
tvoje s veljega nemira / s korienkom ter moje sve srce podira; / za-č moje sve pjesni i
moju svu rados / u plačne boljezni obrati u žalos.*

[...]

*U vrime u svako, svaki čas do sada, / zvonil sam prislatko bez tuge i jada, / i učini ma
slados, koju sad bog skрати, / razliku da mlados u mramor obrati.*

(Vetranović, подвукла С. Ј. 1871, стр. 65–74)

На основу издвојених стихова, стиче се утисак да сам аутор признаје како је некад певао љубавне песме, а читава песма потврђује општи образац да је сваки уметник на свом егзистенцијалном путу пролазио кроз неколико фаза које су га неповратно мењале. У Ветрановићевом случају, према неким мишљењима (нпр. Богишић), претпоставља се да су то биле године куге, која је оставила трага у Дубровнику од 1526. до 1527: „Strašna epidemija u životu odigrala je prvorazrednu ulogu: uputila je pjesnika novim stazama. Poslije strašne pošljice Vetranović je zauvijek napustio veselo mladenačko petrarkističko skladanje, a okrenuo se pitanjima života i smrti. Na novom putu, putu povlačenja u sebe, refleksivne intimne poezije o životu i smrti Vetranović će ostati do kraja” (Bogišić, 1988, стр. 3). Да је Ветрановић следио Петрарку у изреченом ставу о променљивости узора и ауторитета, потврђује горенаведена песма, којој је врло слична *Пјесанца куфу*; односно као да аутор идеју назначену у тој песми сада додатно развија стилизујући исказе.⁸⁹ У првом делу песме он се обраћа еликонској дружби, воденим и пољским вилама, сатирима, морским сиренама, Ариону, Орфеју, затим пастирима, девојкама, свој младости и гусарима, војницима, сужњима, птицама, зверима, уцвелењим удовицама, мајкама и сестрама, зеленој гори, дрвећу и биљкама. Свака строфа пева о разлучењу са тим прошлим животом, док се лирски субјект приклања новом, који је у другом делу песме потпуно у знаку Христоса, чији се долазак

⁸⁹ Сличност се огледа већ у почетним стиховима: „О куге pribijeli, ljuveni družе moj, / željno ti procvijeli a ne vim što bi toj, / da poješ u pjesni kraj vode studene / s tolikom ljuvezni, travica da vene” (*Pjesanca Kuфу*, 1871, 1–4) и „Leute tvoja slas vaj što se prikrati, / u toli plačan glas ter skopos obrati? / Koje se tužice s jadovi stekoše, / s kolijenci sve žitce ter se tač smetoše” (*Pjesanca u vrijeme od pošljice*, 1871, 1–4). Обема песмама заједнички су и елементи туге и бола, апострофирање, описи пејзажа, каталози флоре и фауне, као и снажни контрасти, који песмама дају драматичност и динамичност.

ишчекује сваког тrena: „Jesuse moj pridrag, Jesuse blaženi, / ter čekaš grješnika, jeda se obrati / prije ner mu smrt prijeka svoj život prikrati / [...] Još dusi prokleti, ki u paklu vijek traju, / moj bože prisveti očito poznaju, / stvoritelj da si taj, po riječi ki stvori / s nebesi vas svijet saj i pakal ki gori, / i da ćeš jošte prit u oblacijeh prislavan, / po plamu ponovit ovi svijet pritaman” (Vetranović, 1871, стр. 78). Да је дошло до промене у начину певања, потврђује и рефрен који се константно понавља у виду последњег стиха при завршетку сваке строфе и који гласи: „ter ćete vajmeh čut ter ćete poznati, / kako se moj leut u gusli obrati“. Флаута је инструмент који има широк распон тонова, али се најчешће користи при извођењу композиција које су инспирисане идилом, док се, са друге стране, гусле више користе, у кључу народне традиције, да опевају славну прошлост али и стварност. Године куге, обојене мислима о пролазности и сенком смрти, заиста су могле бити прекретница у Ветрановићевом стваралаштву, јер су само могле појачати његову заокупљеност овоземаљским животом, у коме је он све више увиђао „da s krivcem pravedan jednako zlopiti” (Vetranović, 1871, стр. 81). И у *Пјесанци куфу* он се у другом делу песме обраћа Господу, кога моли да поживи довољно дуго како би могао да опева Његову милост и славу на достојан начин: „Još ljubav tuj tvoju ja molim, sluga tvoj, / otvori svies moju i odrieši život moj, / ter čini tolik dar da jezik moj steče, / prikornu niednu stvar da ludu ne reče” (Vetranović, 1871, стр. 6). Из ових стихова назире се зрео песник, коме више није циљ да пева тек песме или лепоте ради, јер он сам жели да одбаци непромишљеност као одлику младости.

Осим Ветрановићевог обраћања Петрарки, Дантеу и Ариону, он се у другим песмама обраћа и месецу (*Пјесанца мјесецу*), музама (*Пјесанца Музам*), али и Богу и Богородици. Изречено показује да се у Ветрановићевом опусу мешају два света, сасвим различита по постанку, али у његовом схватању потпуно помирена. Један је свет „biblijskih junaka, odnosno kršćanstva uopće, koji je kaluđer i pjesnik, dum Mavar Vetranović, naslijedio rođenjem, odgojem, studijem i zvanjem. Drugi je svijet klasične mitologije, svijet nimfa, satira, božanstava i polubožanstava, u kojem se dum Mavar našao kao i njegovi suvremenici zahvaljujući književnosti i suvremenoj modi” (Bratulić, 1980/81, стр. 268).

Платонистичко становиште⁹⁰ да је песник у процесу писања у стању посебне занесености Ветрановић потврђује у песмама *Aurea Aetas*: „Svies moja manena, sebe van ostaje” (Vetranović, 1871, стр. 6) и *Пјесанци Марину Држићу у помоћ*: „А никогa не подкрада, / razmi svoju svies lomeći / te gizdave pjesni sklada, / bez pokojna sankа bdeći. / I kad hoće trudan spati, / ne ima mira ni pokoja” (Vetranović, 1871, стр. 209). Он брани Држићеву оригиналност истичући да ради песме често и не спава и да је његова поезија савремена, а то је исказао кроз слику непропадљивог венца: „Tiem ga muže posvojiše / elikonske slavne družbe, / ter mu venčac pokloniše / за njegove verne službe; / venčac velim lovorike, / ki ne sahne, ki ne vene, / ner je zelen po sve vieke / i u vrieme svako zene” (Vetranović, 1871, стр. 211). Стога моли Дубровчане да не греше душу своју, него да га славе као једног од највећих песника: „Za-č što muže njemu даše, / u pjesance toj vam sklada” (Vetranović, 1871, стр. 212). О важности препознавања тренутка инспирације и препуштању њој посредством муза, посебно када наиђе стваралачка немоћ, пева и у песмама *Пјесанца музам*: „ter je trud i muka, gdi od velje slabosti / trepti mi sva ruka i ostale sve kosti, / ter perce vladati ne mogu od tuge / ni pjesni skladati ni kratke ni duge” (Vetranović, 1872, стр. 5) и *Писанци у помоћ поетам*: „А poetam čes pogodi, / neka sliede mužu svoju, / da na volju pjesni poju, / kako hoće u slobodi” (Vetranović, 1871, стр. 212). Примери оваквих песама – у којима Ветрановић иште помоћ муза (*Пјесанца музам*, *Пјесанца нимфи Еко*) или одаје признање њиховој моћи – а које су значајне за његово поимање процеса стварања, вероватно припадају ранијој фази стваралаштва, а потврду томе налазимо у песми *Пјесанца слави царевој*:

Nu neću zvat Muže na moje boljezni, / da moj plač sadruže i jadne me pjesni, / nit mislim nauka ja od njih pisati, / što je ma odluka da budem pisati, / kako ih jur druzi klikuju i zovu, / u jadu i u tuzi i u suzah ki plovu; / ali pak ki čute vesel'je s ljubavi / neka ih napute da najdu drum pravi, / ter pamet svu svoju i misal postave, / s načinom gdi poju pjesance gizdave. / Ner zovu tebe zgor, o kralju vrhu svieh, / i s tobom višnji dvor svieh duha blaženih. / Ti koji sam jesi / ki vladaš sviem nami, / i svietom s nebesi i sviemi

⁹⁰ Одјек оваквог платонистичког схватања поезије, да је дело плод заноса, дубровачки писци нису доследно следили: „исти аутори који су у једном часу поезију тумачили као божији дар, у другом су заступали ново мишљење да она није плод надахнућа већ да избија из самог песника” (Бојовић, 2003, стр. 8). Видети детаљније у: Бојовић, З. (1992). „Зачеци дубровачке ренесансне поетике”, у: *Зборник у част Војислава Ђурића*. Београд: Филолошки факултет, 119–128.

*zvjezdami. [...] tebi se pridaju, za-č si ti pravi bog, / u komu poznaju svu pravdu i razlog;
/ i koji kraljuješ i vladaš svaku stvar, / neka mi daruješ grješniku tolik dar, / da otvoriš
svies moju, da jezik moj spravim.*

(Vetranović, подвукла С. Ј. 1871, стр. 43–44)

Наведени стихови јасно показују Ветрановићево усмерење на примарни извор инспирације, те тако већина Ветрановићевих песама постаје у ствари непрекидан разговор са Богом, у коме често признаје да без Њега он не би видео прави пут ни у песми, ни у животу: „Ne za drugoj, višnji bože, / obrah ovoj za pokoru, / ner me ljuba(v) tva primože, / da se s tobom razgovoru. / Za-č ne vidjeh ja na svietu, / slavni bože, drumak pravi / da bih mogal k tebi priti, / živ kladenče od ljubavi” (Vetranović, *Remeta*, 1871, стр. 25). И овде се увиђа сличност са Петраркиним мишљењем о односу између поезије и теологије: „Pesništvo nije nimalo u suprotnosti sa teologijom. Ti se čudiš? A ja bih, skoro, rekao da je teologija poezija o Bogu” (Petrarka, 1963, стр. 153). Зато Ветрановић као један од задатака песника и саме поезије истиче прослављање Бога, првог творца и ствараоца, односно песника над песником: „Ne daj mi još smrti, o vječna milosti, / u pepeo satrti me tielo i kosti, / čiem moje sve pjesni do kocna zaglavim, / da s veljom ljuvezni hvalim te i slavim” (Vetranović, *Pjesanca Kufu*, 1871, стр. 6) Птица симболизује песника који сваки пут умире док пева: „slišajte tuj pticu, kraj rieke gdi stoje, / dieleći dušicu, umira i poje” (Vetranović, 1871, стр. 4), а песма испевана уз помоћ Божју толико је моћна да би и крволочне звери преобратила. Ветрановић моли Бога да му се продужи живот само како би га хвалио и опевао у још песама. Бог је тај који покреће, тј. управља његовим језиком, а све што Ветрановић у животу чини – чини Њега ради. Песник радо пати и најлепше пева кроз патњу: „I sve trude rado patim / i sve primam mило k sebi, / da se tamo dobro platim, / kad na razlog pridu k tebi” (Vetranović, *Remeta*, 1871, стр. 26). Слављење Бога кроз песму као истинског пута и утехе уједно је слављење света и човека и свега што је Он створио и обрнуто. Песма тако често у Ветрановића преузима функцију и облик молитве⁹¹, а сва

⁹¹ О молитви и њеној дефиницији видети више у: *Свети оци о молитви*, превела са руског Антонина Пантелић, Београд, 1997; Ђ. Трифуновић. (1990). *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*. Београд: Нолит; С. Костић (2000). *Православно духовно песništvo*. Србиње: Универзитетски образовани православни богослови; Београд: Хиландарски фонд; Ваљево:

„светоотачка мишљења своде се на поимање по којем је молитва умно усхођење из срца ка Богу” (Бојовић, 2002, стр. 6).

Прослављање Бога и хришћанства било би непотпуно без прослављања Жене, која је „вишња краљица и круна свих жена“ и „најсветлија звезда на хришћанском небу”, односно без оне која „златним кондиром поји уморне и све грозно цвиљење обраћа у смех” – Богородице. За Ветрановића, познатог као писца-обновитеља хришћанских тема и мотива у књижевности, који је својим стваралачким умећем „оживео“ упечатљиве библијске женске ликове⁹² и који је иначе женским ликовима⁹³ посебно обогатио дубровачку књижевност, Богородица је била, поред Господа, главни путоказ у животу и уметности. Песма *Чудно приказанье* можда је најрепрезентативнија за велики песнички преокрет који се догодио не само у Ветрановићевом стваралаштву него у дубровачком песништву тога доба иначе, јер „петраркистичкој традицији супротстављена је њена најомиљенија тема и савршену госпођу заменила је Богородица у специфичном прекодирању петраркистичког израза” (Спасић, 2014, стр. 26). У употреби је и даље двоструко римовани дванаестерац, наслеђен из петраркистичке традиције, али је некада идеализовану жену, због чије је неосетљивости и неузвраћене љубави песник дубоко патио, сада заменила Богородица, која више није тек апстрактни идеал, већ истинска заштитница и оличење свеприсутне љубави. Због промењеног објекта обожавања и љубав је добила ново значење – она више није физичка, патетична и не задаје бол, него је духовна, прочишћена и узвишена, налик Богородици, која све вернике воли подједнако и брине о њима попут мајке. Наведена песма представља дијалог

Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић”; Костић Тмушић, А. (2007). *Молитва у српској црквеној књижевности*. Ваљево: Књиготворница Логос.

⁹² Женски ликови су имали важну функцију – да пруже универзалан модел васпитавања и владања женском делу популације. О овој теми видети више у: Петаковић, С. (2011а). „Ликови сељанки у књижевности ренесансног Дубровника”, у: *Зборник радова са V међународног научног скупа Српски језик, књижевност и уметност* (Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 29–30. X 2010) књ. II, Жене: род, идентитет, књижевност, Крагујевац, 2011, 557–565.

⁹³ Песме у којима се појављују женски ликови и лик Богородице: *Пјесанца слави царевој, Пјесанца у вриеме од пошљице, Пјесанца Латинком, Пјесанца мору, Бојником, Чудно приказанье, Пјесанца бољезљива друга, Пјесанца Лили на гробу* (I и II), *Лукрецији Романовој владци, Касандри Тројани, Орлача риђанка Перашту говори, Две робинице, Пјесанца Саламандри, На ноћ од божјег порода, Тужба дјевице Марије, Пјесанца дјевици* (читава циклус), *Пјесанца штурку, Пјесанца грлици, Пјесанца нимфи Еко, Пјесанца Јесусу, Пјесанца (о спознању) и Пјесанца младости*.

између лирског субјекта и Богородице, који се одвија под окриљем (песничког) сна:

Od svieta sva zaman ljubav se porodi, / jaki no kratak san ki u mao čas prohodi: / (ja) nisam vila taj od ljuvene družbe, / da dielim plačni vaj mladosti za službe. / Tiem misal ostavi od himbe ljuvene / ter pamet svu spravi, da sliediš ti mene. - / Gospoja rekši toj s velikom ljubavi, / tudjer se sanak moj sa mnome rastavi.

[...]

Prišla je rieh sada gospoja svieh gospoj, / slobodit od jada čemeran život moj, / da moj vez rastavi, ki mi duh skončava, / od tužne ljubavi koju sviet sazdava. / A za toj, a za toj, učinih odluke / i tielo i duh moj pridat joj u ruke, / neka me do groba, kako se pristoji, / za sužnja i roba na volju posvoji.

(Vetranović, подвукла С. Ј. 1871, стр. 184)

Поред вила, које представљају супротност Богородичину, јавља се и лик Купидона⁹⁴, који, као оличење Ероса, пред њом осећа страхопоштовање и постиђеност: „Kupido kad zgleda još slavni nje obraz, / vas trepti i preda i stine kako mraz, / i trkač i luk svoj još krije strielami, / ter neće biti boj planinom s vilami” (Vetranović, 1871, стр. 181–182). Сан који се прекида Богородичиним обраћањем може имати и дословно, и алегоријско значење, јер и уколико је Ветрановић некад писао љубавну поезију инспирисану устаљеним портретом идеалне драге уз помоћ клишираних фраза, за шта постоји претпоставка, он од тог трена световну/телесну љубав преобраћа у небеску и заклиње се на верност Богородици, чији слуга добровољно постаје:

Gospoja rekši toj s velikom ljubavi, / tudjer se sanak moj sa mnome rastavi; / i kad se probudih i sankom razabrah, / vesel'je oćutih, očito za-č poznah, / [...] / Prišla je rieh sada gospoja svieh gospoj, / slobodit od jada čemeran život moj, / da moj vez rastavi, ki mi duh skončava, / od tužne ljubavi koju sviet sazdava. / A za toj, a za toj, učinih odluke / i tielo i duh moj pridat joj u ruke, / neka me do groba, kako se pristoji, / za sužnja i roba na volju posvoji.

⁹⁴ „КУПИДОН (Cupido), бог чулне љубави, римско божанство, слично грчком Еросу. Замишљан је као ћудљиви, крилати дечак који прати Венеру или Викторију” (Срејовић и Цермановић, 1987, стр. 220).

Читав циклус песама у Ветрановићевом опусу, од којих већи број под истим називом (*Пјесанца дјеваци*), посвећен је Богородици. Као што некад није могао да састави песму без помоћи муза, Ветрановић сада не може започети песму без Њене милости, а не скрива жарку жељу да испева најлепшу песму, достојну Ње:

Tiem ljubav primaga nejaku svies moju, / gospoje pridraga, pjesance da t' poju; / a ne viem početi rad slabe kriposti, / pjesance začeti bez tvoje milosti. / Tiem hrli i preši, pričista djevice, / ter mene utješi od velje tužice, / o kruno svieh gospoj, da tvoja ljuvezan / odrieši jezik moj, koji je zavezan.

(Vetranović, *Pjesanca djevici*, 1871, стр. 401)

Кроз те бескрајне имагинарне разговоре које је песник водио са највећим ентитетима хришћанства у својим усамљеничким медитацијама, осим молитвеног карактера уочавају се и разна људска искушења и ситне потребе за разумевањем, сапатништвом и жалбом на свакодневне неправде. Тумачењем одређених стихова може се доћи до Ветрановићевих аутопоетичких ставова о поимању песника, његове улоге и других задатака поезије, поред једног (прослављање Бога) о коме је већ писано. Говорећи о свом песничком позиву, Ветрановић се извесно поново води Петраркином дефиницијом поезије, која је, према интерпретацији Пантића, „prožeta nepokolebljivim ubеђењем da je poziv pesnika uzvišen i odgovoran i da se njim mogu baviti jedino izabrani duhovi, upućeni u tančine filozofije i nauke i obdareni dragocenom sposobnošću invencije i stvaranja” (Pantić, 1963, стр. 13). Мишљење да је песнички дар урођен Ветрановић исказује следећим стиховима из песме *Тужба моја*, која се завршава похвалом Богородици: „О мајко на sviet saj što me si sazdala, / na toli плаћан vaj i sva zla ostala? / Što me si rodila i što me mlada таč / mliekom si dojila na туžбу i на плач?” (Vetranović, 1871, стр. 258). Евидентно је да Ветрановић жали што му је мајка рођењем усадила тужбу и плач и тиме га осудила на живот чији сваки час представља „рат и борбу”. „Плач” је у Ветрановића често синоним за „песму”, јер се песник рађа са тим даром, који је уједно и проклетство, да пати све туђе боли и да нигде не проналази свој мир и стално уточиште. Та хиперсензибилна осећајност песника као тема нашла је места

и у другим песмама (*Пјесанца слави царевој* и *Свиет и моје пјесни*), у којима Ветрановић истиче да се ниједна туга не може мерити са тугом која прожима песничко биће. Овакве песме⁹⁵ неретко су прожете есхатолошким мотивима⁹⁶ које је заједно са светлосном симболиком аутор наследио кроз средњовековно наслеђе:

*Sliš' svako stvoren'je razlike naravi / me grozno cviljen'je i moj plač krvavi, / slišite
uzdah moj i gorku boljezan / i tužni nepokoj ki ćutim noć i dan. / Vidj gorko sunačce i
nebo (s) zvjezdami / me željno srdačce združeno s tugami, / gdi ranom bridak mač rani
me bez lieka, / da ćutim grozni plač i tužbu do vieka.*

(Vetranović, *Pjesanca slavi carevoj*, 1871, стр. 41)

Уколико песник не би певао, „отровао” би се неисказаним осећањима, зато осећа потребу да своју тугу подели са другима. Ово се може схватити и као специфичан вид катарзе или катарзичног искуства које доноси певање. Без обзира на то што овакви наводи имају призив песимизма, песма упућена Богу разгони све лоше мисли од њега (*Ремета*), јер и између „песме” и „молитве”⁹⁷ стоји знак једнакости и Ветрановић изражава жељу да од личне молитве начини колективну⁹⁸.

⁹⁵ Песме у којима је могуће наћи есхатолошке мотиве су: *Aurea Aetas*, *Ремета I*, *Ремета II*, *Пјесанца у вриеме од пошљице*, *Пјесанца Латином*, *Пјесанца кошути рањеној*, *Тужба моја*, *Пјесанца суда напокоњега*, *Пет псалама*, *Пјесанца Аполону* и побожне песме посвећене Христосу и Богородици.

⁹⁶ Есхатологија је, према мишљењу Драгише Бојовића, била „један од важнијих елемената средњовековних уметности, нарочито сликарства и књижевности. Њени теолошки извори налазе се у Светоме писму и патристичкој књижевности, одакле је српска црквена књижевност, као и друге православне словенске књижевности у средњем веку, црпела теме и идеје” (Бојовић, 2004, стр. 5). Поред Драгише Бојовића, овом темом се бавила и Александра Костић Тмушић у монографији *Поетски елементи у српској хагиографској књижевности* (2017), као и у тексту *Есхатолошки оквир владарских житија архиепископа Данила Другог* (2018), која сматра да есхатологију видимо у свим сферама средњовековног стварања и да је неизоставни елемент у сваком књижевном делу тог периода.

⁹⁷ „Молитве се, иначе, деле на унутрашње (када се врше мислима) и спољашње (када се гласно изражавају појединим речима). Поред тога деле се и на молитве хвале и слављења, молитве благодарности и молитве мољења. Сматра се да је врхунац вере у молитвама хвале, љубави у молитвама благодарности и наде у молитвама мољења” (Бојовић, 2002, стр. 6–7).

⁹⁸ Песме у којима се циљано обраћа свим живим бићима или их позива у једну јединствену молитву су следеће: *Ремета I*, *Ремета II*, *Пјесанца господи крстјанској*, *Пјесанца слави царевој*,

Ветрановића као песника карактерише и непрестано полемисање са светом и временом у коме је живео, али и осврт на оно које је прошло или које тек треба наступити. „У свим књижевним врстама Ветрановић прати збивања у средини у којој живи, па се пажљивим читањем његових дела може реконструисати живот Дубровника” (Анђелковић, 2006, стр. 69). Поред свог виђења Дубровника и Дубровчана, писао је и о суседима (Пераштанима и Которанима), о историјским, политичким и трговинским приликама које су бојиле свакодневицу. Анђелковић ту континуирану и наглашену везу са ставрношћу уочава првенствено у великом броју његових сатиричних песама, али и у оним делима која, наизглед, садржајем нису припадала оквиру стварног (Анђелковић, 2007, стр. 61). Можда је његово замонашење испрва деловало као бекство од живота, али пре ће бити да је оно означавало потпуно препуштање стварности са жељом да се досегне њена суштина. Привучен тишином самостана, могао је даноноћно да размишља о разним темама: о природи, турским и гусарским недељима, о обесправљености и патњама немоћних и сиротих, о похлепи и лицемерству материјално заслепљених, као и многим другим. Бојовић зато сматра да је он „својом поезијом, окренутом животу, начинио велики преокрет у дубровачком ренесансном песништву: прекинуо је доминацију конвенционалног, безличног, књишког односа према емоцијама, на коме се највећим делом заснивао петраркизам, и успоставио везу између аутора, предмета о коме пева и стварности” (Бојовић, 2019, стр. 112). Образовање које је стекао било је строго хришћанско, али његове су идеје имале ширину ренесансног ствараоца, те се није устручавао да критички посматра свет око себе и кроз песму преиспитује дилеме са потенцијалним читаоцем. Без обзира на то што су каткад исказане претпоставке да Ветрановић својом побожном поезијом није превасходно желео да поучава (Medini, 1902, стр. 275), сам Ветрановић је кроз стихове ову тврдњу експлицитно оповргао, јер он и те како сматра за свој, и уопште песнички задатак, да позитивно утиче на преображај свега лошег у друштву. Овакав став може упућивати и на Хорацијево

Тужба града Будима, Пјесанца Латином, Пјесанца кошути рањеној, Пјесанца Плутону, Бојником, Пјесанца болесљива друга, Пјесанца Марину Држићу у помоћ, Тужба моја, Богољубно размишљање од муке Исукрстове и Пјесанца младости.

становиште⁹⁹ да песништво доносећи пријатност (естетску) уједно треба и да поучава: „Ili da koriste, ili da zabave pesnici žele;/ ili da ujedno kažu prijatnost i pouku neku” (Horacije, 2010, стр. 80).

Говорећи о суштини поезије Петрарка користи прилику да истакне и главни песников задатак – да „онај који хоће да пише мора, пре свега, да изгради најчврће темеље истини“ и да онај „који измишља све оно о чему прича не заслужује име песника, ни част пророка, већ једино назив лаžљивца” (Petrarka, 1963, стр. 153). Ветрановић се недвосмислено држао и овог начела, што потврђују стихови који имају форму обећања или заклетве: „Ar ću ja, bože, bit zrcalo sviem ljudem, / ki želim k tebi prit, da moj duh sabljudem” (Vetranović, *Pet psalama* (2), 1871, стр. 441). Његова жеља да ипак поучава, иако Медини сматра супротно, видљива је и у *Пјесанци Орфеу*, кога моли да припреми лиру, како би испевао песму коју треба свако да чује:

*Za ljubav svieh boga i za plač, ki skladaš, / putnika neboga tješi me, kako znaš, / ti tvojoj
plač ustavi i suze ke roniš, / a liru pripravi, da meni pozvoniš, / da trudnu čes moju i
plačne me pjesni / završim i spoju s razlikom boljezni, / svaki stvor da čuje, koli je trud
jadan, / tko stranom putuje s pravoga puta van.*

(Vetranović, 1872, стр. 14)

У њој видимо Ветрановићеву тежњу да верне слушатеље врати на прави пут. Одавде проистиче да се Ветрановићево схватање поезије и њене функције огледа у оспособљавању читаоца (или слушаоца) да дубље промишља одређена дела са којима долази у додир. Функција његове поезије јесте дакле да читаоца доведе до есенције текста, крчећи пут до предлога који су најчешће библијски, апокрифни, антички или фолклорни, како би га заинтересовао и препустио једином правом путу, а да га је претходно у границама својих могућности и у

⁹⁹ „Хорације је био један од најзначајнијих римских песника. У једној песничкој посланици породици Пизони, коју чини 476 стихова шеснаестераца, он је изнео своје погледе на поезију. Тој посланици је касније реторичар Квинтилијан дао назив *Ars poetica* (*Песничка вештина*). Хорацијева посланица је спис о песничкој вештини, а њен је главни проблем како начинити успешно уметничко дело. Међу Хорацијевим ставовима посебно су постала чувена два. Први од њих саопштен је делом стиха који гласи: *Ut pictura poesis...* (Поезија је као сликарство). Други Хорацијев став тиче се његовог схватања функције поезије” (Милосављевић, 2006, стр. 91–92), који је наведен у наставку текста.

складу са својом етиком за то припремио. Међутим, Ветрановићево бављење уметношћу, у овом случају поезијом, има још једну карактеристику, а то је потреба за самоспознајом, о чему пева у истоименој песми: „Trudan se život moj rastavi s mrklosti, / ter s božjom ljubavi vrh mene sunce sja, / u tmastoj dubravi ko vidjet željah ja” (Vetranović, *Pjesanca (o spoznanju)*, 1872, стр. 43). Божја светлост/спознаја отворила му је очи за многе истине и он ту просветљеност жели да пренесе и на остале: „Za toj ću ovi trud, ki ćutim u meni, / na družieh stavit sud, o bože ljuveni, / koji svies imaju i sudjen’je cielo, / razlučit da znaju što je crno i bielo” (Vetranović, 1872, стр. 47). Он жели да покаже људима шта је „црно а шта бело” и радује се сусрету са Богом, када ће се обзнанити о чему је његово срце ћутало и испевати песму: „Kad bude vrijeme doć, da s tvojom milosti / moja se tmasta noć satvori svjetlosti: / tadaj će svak čuti, tadaj će svak vidjet, / što srce me ćuti i ke ću pjesni pjet” (Vetranović, *Svijet i moje pjesni*, 1871, стр. 111). Откривање метафизичких тајни и духовног „исправљања” намењено је превасходно младима, којима је испевао и засебне две песме: *Пјесанца младости* и *Пјесанца друга младости*. У другој он то и експлицитно исказује: „Mladosti pridraga, tiem s veljom ljuvezni / razlog me primaga, da pojem u pjesni / ter drugo ne žudim ner da vas pojući / iza sna probudim na bil dan zovući” (Vetranović, 1872, стр. 63–64).

Иако је у народу добро позната изрека да је „сан лажа, а Бог истина”, што отприлике заговара и само хришћанско учење, Ветрановић у свом стваралаштву више пута прибегава сновима и тумачењу, не само у поезији него и кроз друге књижевне врсте, а такву употребу оправдава управо Божјом вољом¹⁰⁰. Да би могао да поучава друге, он је и те како био свестан да је прво било потребно понудити сопствену жртву, а тиме и емпиријско искуство:

Razmišljaje smrtnu silu / i od svieta taštu slavu, / u pustinji moju spilu / ostavio sam i dubravu; / i prišal sam u ove strane / iz pustinje, neka znate, / ne da pitam od vas hrane / ni pjeneza da mi date; / ni da mene počtujete / vele trudna i neboga, / ner li samo da čujete / strahovitu rieč od boga. / Da budete svi poznati / prave pute i načine, / kako ćete poplesati / svu oholas i taštine.

¹⁰⁰ Нпр. у *Приказању како братја продаше Јозефа*, Јосиф се правда браћи, након њиховог погрешног тумачења његова два пророчка сна: „Тој ли је, братјо, **san od gornjeh visina / po božjoj volji dan**, nije moja krivina” (Vetranović, нагласила С. Ј. 1912, стр. 252).

У наведеној песми дочарано је стање усамљености као одраз реалног искуства, будући да је Ветрановић боравио на пустом острву. То искуство уметнички је транспоновано у стихове у чијем тематском језгру је осећање туге. Ветрановић своју самоћу ублажава разговором са Богом, кога не престаје да слави. Опис природе и смене годишњих доба служе као рефлексивна његових осећања и мисли, а сам признаје да га је пустиња, кроз разна искушења, поправила и да је захваљујући њој оставио све грехове иза себе, што жели и својим савременицима: „U pustinju tiem se spravih / ter svjetovne sve prijazni / i sve blude ja ostavih, / čiem nas djavo hitro blazni” (Vetranović, *Remeta I*, 1871, стр. 25). Ветрановићеву жељу да поучава препознала је и Бојовић у овој најрепрезентативнијој његовој песми, кроз непосредно указивање на поуку у којој је наглашено подстицање хришћанске врлине (Бојовић, 2003, стр. 10). У трагању за традицијом Ветрановић је полазио и стизао увек до исте тачке – хришћанства, као темеља и мере свог бављења и поезијом, и животом, и културом, те је он то чинио кроз читаво књижевно прегнуће. Ветрановић је суграђане подстицао на читање *Светог писма (Богољубно раумишљање од муке Исукрстове)*, са надом да ће се на тај начин умањити њихова грешност. Међу греховима о којима је писао посебно је критиковао: пијанство, себичлук, таштину, лакомот, одсуство страха Божјег, материјализам, паганизам, небригу за душу, ванбрачну заједницу и децу рођену у њој, као и охолост, а неким од наведених испевао је и засебне песме (*Пјесанца лакомоти, Пјесанца спурјаном, Пјесанца протива охолости и Пјесанца грјешнику*).

Ветрановић није ни први, ни последњи пример у српској књижевности који ће као свештено лице, а уједно и песник, остати упамћен и као велики родољуб, који је патриотском дужношћу осећао потребу да свој народ саветује и брани и срцем, и разумом. Међутим, може се рећи да је његово родољубље било објективно и рационално, јер „ни један дубровачки поета ренесансне епохе није тако интензивно преиспитивао актуелне догађаје из политичке, историјске и филозофске перспективе” (Петковић, 2014, стр. 71). Потврду томе можемо наћи

у песми *Тужба града Будима*, која је својеврстан ламент. Говорећи о политичкој сатири Мавра Ветрановића, Петаковић сматра да „овај круг дела открива и песникову жељу да певајући о драматичним збивањима помири каткад несагласна осећања и дубровачки патриотизам. Приклањање Дубровника Турцима и уздржавање од непријатељства према њима био је одраз разумне политике” (Петаковић, 2014, стр. 58). Међу многим неправдама које су растројавале Ветрановићево биће је можда највећа била неслога међу хришћанима, на коју је аутор указивао, поред наведене песме, и у песмама: *Пјесанци господи крстјанској*, *Пјесанци слави царевој*, *Пјесанци Латини*, *Пјесанци кошути рањеној* и *Пјесанци мору*. У *Пјесанци слави царевој* он чак директно износи мишљење да је вишевековно ропство под Турцима заправо Божја казна због међусобних издаја и неслоге међу хришћанима.

Треба поменути и Ветрановићево познавање географије¹⁰¹ и његову љубав према сопственом језику, народу и култури, која је уродила природно и љубављу ка Другоме, те он не прави разлику међу хришћанским народима, али ни словенским, хвалећи лепоту „словинског вас језик” (*Пјесанца Лили на гробу*), који повезује „све остале државе нашега језика” (*Власетоству Хварском*). Из предоченог производи сагласност са Миленковићевим изванредним запажањем да се „осећање за поезију, која је најнационалнија од свих уметности, не може развити без осећања према сопственом језику, а сваки онај песник који не признаје свој језик не може ни бити добар песник, зато што је осећање према језику и према народу коме припада један од основних предуслова да се песник развија и шири ван свог језика и свог народа” (Миленковић, 2017, стр. 839). То разумевање *најнационалнијег* не би било потпуно ни могуће без освртања на Ветрановићева омиљена места, која су значајно обележила његове стихове, али првенствено животни пут – а то су Дубровник и Хвар. Према његовом мишљењу, Хвар је „*zemaljski drugi raj!*” (Vetranović, *Pjesanca bolježljiva druga*, 1871, стр. 208), док је Дубровник „*kruna od svih grada*” (Vetranović, *Pjesanca Marinu Držiću u pomoć*, 1871, стр. 211–212), а „*dubrovačka je mrnarica / don patrona i kraljica / od svijeh plavi i od svijeh drijeva, / što po slanoj vodi pliva*” (Vetranović, *Galiun*, 1871,

¹⁰¹ У назначеном корпусу помиње се преко 30 земаља, много локалитета, описивање различитих националности, као и бројни пописи река и области.

стр. 225).¹⁰² Због свега наведеног, јасно је зашто Ветрановић није могао да пише о другим темама и без позивања на песнике који су имали другачије погледе на свет, већ само о оним изабраним и ретким са којима је делио мишљења и ставове.

Добро развијен осећај за дамаре живота и стварности и болећивост према пропасти хришћанских држава под силином Османског царства, били су разлози који су допринели да се Ветрановићева побожност још више утемељи. Вишегодишња изолованост на Светом Јакову и време проведено у запитаности над егзистенцијалним питањима, под снажним утицајем *Библије* и друге средњовековне побожне литературе, одразило се и на његова дела, пре свега побожну поезију и побожне драме.

Називи Ветрановићевих пет побожних дела показују да је његов главни извор био *Библија*. Из *Старог завета* то су *Прва књига Мојсијева*, познатија као *Књига Постања* (у којима се налазе предлошци за дела *Како братја продаше Јозефа* и *Посветилиште Абрамово*), и *Књига пророка Даниела* (одакле је узео предлошак за *Сузану чисту*), док су из *Новог завета* то *Јеванђеља* (за приказана *Од порода Језусова* и *Ускрснутје Исукрстово*). Следећа поглавља посветићемо искључиво интерпретацији његових пет побожних дела, са циљем да покажемо како су сва заједно, али и свако за себе, представљаља идеалан пример споја хришћанске материје и ренесансе форме.

¹⁰² Видети: Letić, B. (1982). *Rodoljublje u dubrovačkoj književnosti XVII veka*. Sarajevo: Svjetlost.

4. Дrame са побожном тематиком

Према православном канону, *Библија* садржи 39 књига *Старог завета* и 27 књига *Новог завета*, док према католичком канону 46 књига *Старог завета* и 27 књига *Новог завета*. Те књиге су по садржају и по књижевним врстама разнородне, а филозофска нит која се провлачи кроз све делове *Библије* чини је са правом уметничким монолитом, односно *књигом над књигама*. Њену вечну популарност и читаност оправдава човекова стална тежња за знањем, искупљењем, богонадахнућем и мудрошћу¹⁰³, а у прилог томе говори и Берђајев, који истиче да су се „филозофи стално враћали на свест о томе да одгонетнути тајну човека значи одгонетнути тајну бића. Сазнај самога себе и кроз то ћеш сазнати свет. Сви покушаји спољашњег сазнавања света, без удубљивања у људску суштину, пружали су само знање површине ствари. Ако се полази од човека споља, онда се никада не може стићи до смисла ствари, јер је одгонетка смисла скривена у самом човеку” (Берђајев, 1996, стр. 44). А шта је у самој суштини човека ако не божанско, ако не само присуство Христово, који је „људима показао филозофију као јединство рада и знања, а својим животом поставио пут тој филозофији” (Бичков, 1991, стр. 237). Мада помињемо сунце хришћанства (Христоса), знамо да ће поље нашег рада бити усмерено пре свега на *Стари завет*, али морамо се сагласити са Вујановићем, који истиче да је „у жељи да разумемо хришћанску филозофију историје, корисно прићи Старом и Новом завету одвојено, јер се овај потоњи надовезује на први и реинтерпретира га” (Вујановић, 2016, стр. 572–573). О томе да књижевна дела религијске тематике имају двојни смисао, и историјски, и духовни, у науци је већ писано¹⁰⁴, а ми ћемо се у раду више усредсредити на овај други. Такође нас и епископ Теодорит Кирски учи „да постоји нераскидива веза између Светога Писма Старога и Новог Завета. За њега је Стари Завет сенка истине, а Нови Завет је сама Истина” (Томасовић, 2015, стр. 132), а наша жеља је да покушамо да расветлимо макар

¹⁰³ „Феномени премудрости и богонадахнућа јесу старозаветне провинијенције” (Алексић, 2020, стр. 34).

¹⁰⁴ Видети: Наумов, А. (2009). „Теодосије Хиландарац и Свето писмо” у: *Старо и ново: Студије о књижевности православних Словена*. Ниш: Центар за црквене студије, 88–91.

делом ту сенку истине, онолико колико наша духовна зрелост у подухвату егзегезе¹⁰⁵ и књижевне анализе то дозвољава.

Три Ветрановићева дела имају старозаветну подлогу: *Како братја продаше Јозефа*, *Сузана чиста* и *Посветилиште Абрамово*. Већ смо нагласили да је тешко одредити време њиховог настанка¹⁰⁶. Чињеница је да је наука већ пресудила у корист Ветрановићевих побожних драма потеклих са старозаветног врела, оцењујући их као знатно успелије и заокруженије у односу на драме инспирисане новозаветним причама. Бојовић оправдање за такву оцену налази у томе што је Ветрановић „за драме са темама из Старог завета одабрао приче које су већ у изворном облику садржале драматичност која је могла да буде основа за ширу и живљу драмску радњу” (Бојовић, 2014, стр. 127). За те потресне елементе аутор се одлучио, пре свега, осећајући потребу прилагођавања библијског текста новим захтевима публике, што доказују и бројне верзије одређених дела на којима је стрпљиво радио, али и чудесни и фантастични садржаји са којима се понекад мешају световни елементи. Мада побожну драму одликује дидактички и религиозни тон, Ветрановић је препознао потенцијал да би она, поред тих основних функција, могла и те како бити и врста која забавља: „*nudeći srednjovjekovnom čovjeku mogućnost iskupljenja ne u obliku stroge propovijedi, već u*

¹⁰⁵ Таталовић нам пружа увид у следеће значајне информације: „Егзегеза се данас чини незамисливом без критичких издања Светог Писма и апокрифа, речника и конкорданци, на којима православни понајвише могу да захвале Западу. Та издања тренутно држе тако завидан ниво квалитета у сваком погледу, да једног (младог) библисту у српској средини каткад могу чак и обесхрабрити. Поготову када је реч о компјутерским софтверима и разним егзегетским алатима у електронском виду. Програми за грчко-јеврејске студије Светог Писма (Bibleworks, LOGOS Bible Software и др) и on-line ресурси патристичке (Thesaurus Linguae Graecae=TLG) и модерне литературе (ATLA Religion database) за сада представљају недостижну степену развоја техничке помоћи у егзегези” (Таталовић, 2010, стр. 11).

¹⁰⁶ Историчари књижевности нису се слагали ни по питању ауторства, али ни у погледу хронологије Ветрановићевих дела. Решетар је сматрао да *Посветилиште* није најстарије Ветрановићево приказанье, већ да ја је то *Ускрснутје Исукрстова*, а могуће и *Сузана чиста* (*Djela Marina Držića*, стр. LXXX). Према Ђамићу, хронологија Ветрановићевих приказања је следећа: *Приказанье од ускрснутја Исукрстова*, *Приказанье од порода Језусова*, *Посветилиште Абрамово*, *Сузана чиста* и *Како братја продаше Јозефа* („Dva problema iz stare hrvatske književnosti”, стр. 173). Слободан Просперов Новак напомиње: „По неким našim utiscima, а i svih dosadašnjih čitatelja koji su te utiske bilježili, bit će da je prikazanje 'Uskrnutje Isukrstovo' Vetranovićev najstariji crkveni tekst zbog formalnih razloga. Drugi bi po redu dolazio tekst o Josipu i njegovim avanturama [...]”. Затим, према Новаку, следе *Приказанье од порода Језусова* и *Посветилиште Абрамово* (*Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*, Čakavski sabor, Split 1977, стр. 93.)

tjelesnom, zornom i vrlo spektakularnom obliku, srednjovjekovna je drama prvi književni oblik koji je zadovoljavao iskonsku potrebu čovjeka za igrom” (Fališevac, 1985, стр. 248).

У драме са новозаветном тематиком убрајамо два Ветрановићева дела: *Од порода Језусова* и *Ускрснутје Исукрстово*. Иако оцењене као мање успеле у односу на драме са старозаветном тематиком, њих не треба потценити. У драмама са темама из *Новог завета*, како то и сами њихови називи казују, Ветрановић је обрадио два најзначајнија догађаја за хришћане: Христово рођење и Христово васкрсење. Обе драме су пригодне, што значи да су биле написане за потребе приказивања у данима божићних и ускршњих празника и показале се да су се обе удаљиле од библијских предложака, јер је у њих Ветрановић унео нове апокрифне ликове и сцене, чиме су постале аутентични драмски текстови.

Будући да ми ни данас не располажемо доказима о сигурном извођењу ових драмских облика у добу у коме су настале, дубља анализа текстова пред нама показале нам да поред архетипских прича и ликова, који зраче свевременошћу својих тема и психолошком изнијансираношћу, постоје уверљиве претпоставке о њиховом животу пред публиком. Стога, интерпретација пет Ветрановићевих драма побожне тематике биће приказана хронолошким редоследом на онај начин на који ми сматрамо да су настале, узимајућу у обзир више критеријума: сложеност структуре, обим дела, развијеност фабуле, психологизацију драмских ликова, удаљеност од библијског предлошка, прожимање традиција, метрику стихова и друго.

4. 1. *Ускрснутје Исукрстово*

Драматизација Христових мука присутна је у дубровачкој књижевности већ у другој половини XVI века¹⁰⁷, на темељу постојеће пасионске поезије. Црквена приказана која су говорила о Христовом васкрсењу, припадају ускршњем циклусу, који има далеко више текстова од божићног циклуса, а најчешће су имала три дела. У првом је приказивано васкрсење, у другом Христов силазак у пакао, а у трећем пут у Емаус.¹⁰⁸ Такође, Ветрановић је тему силаска у пакао обрадио и у својој митолошкој еклоги *Орфео*. Под насловом *Почиње од лимба говорење како г(осподин) Исус изведе свете оце из лимба* постоји варијанта ове драме у рукописном зборнику из XVII века, коју је објавио Фанцев¹⁰⁹, а мотив Христовог васкрсења обрађује и апокрифна новозаветна књижевност.¹¹⁰

Међу првима је Медини указао да Ветрановићево *Ускрснутје Исукрстово*, испевано у 1072 стиха, има паралела са хварским *Приказањем славнога ускрснутја Исукрстова*, истичући разлику између дубровачких и далматинских приказања: „I ovo prikazanje čuva još uvijek, kao i sve ostale crkvene drame, osobitosti nevjerojatne kompozicije, svrhu naučnu, a ne ljepotu”, каже Павић. Но поредимо ли га са хварским, видјет ćemo, да је нешто пунје. Да се види, како је D. Mavar знао ствар ограничити, па по том i dramu učiniti jedinstvenijom, dosta je pokazati na dalmatinsko prikazanje: Isus oslobodi sv. oce iz limba, koje je podijeljeno u tri dijela: naše prikazanje odgovara samo trećemu dijelu. A u spomenutom hvarskom prikazanju : Uskrsnutje I s u s o v o, ispriповijedano je samo u prvom činu, što se ovdje pripovijeda u cijeloj drami” (Medini, 1902, стр. 276–277). Још једно од могућих узора могло је

¹⁰⁷ И Колумбић је писао како се у дубровачкој средњовековној драмској књижевности највише обрађивала тема о Христовом животу, посебно о његовој муци и васкрсењу, као и да, иако ти садржаји нису сачувани у правом драмском облику у рукописима пре краја XV века, преко каснијих преписа можемо закључити да су се већ и у то време неговали, само у скромнијем броју (Kolumbić, 1985, стр. 7).

¹⁰⁸ Fancev, Nekoliko priloga za stariju hrvatsku književnost, 1. Od limba govorenje, varijanta Vetranovićeva Uskrsnutja Isukrstova, *Грађа за повјест књижевности хрватске*, 1915, 8, стр. 1–62 (види стр. 8)

¹⁰⁹ Ову варијанту објавио је F. Fancev, *Nekoliko priloga*.

¹¹⁰ Потражити следеће апокрифе из циклуса Будућност света: *О другом Христовом доласку* (дужа верзија) и *О другом Христовом доласку* (краћа верзија), у: Јовановић, Т. (2005b). *Апокрифи новозаветни*, стр. 499–527.

бити *Приказање укрснућа Исукрстова* из глагољашког *Тконског зборника*. Оно је било сачињено од следећих слика, сцена или епизода: „1. Arkandeli Mihovil i Rafael krče dobrom lupežu (lotru) put u raj; 2. Starozavjetni oci očekuju u limbu nestrpljivo dolazak Isusov, da ih izvede; 3. Ivan Krstitelj objavljuje starozavjetnim ocima smrt Isukrstovu i njegov skori dolazak u limb; 4. Adamov sin Set objavljuje, što je vidio i čuo od Mihovila; 5. Zborovanje vragova kako da obrane limb pred Ususom; 6. Isus i vragovi; 7. Isus i starozavjetni oci; 8. Isus se vraća u grob, Mihovil izvodi sv. oce; 9. Kaifa određuje straže za Isusov grob; 10. U raju pozdravljaju sv. oce Ilija i Enoh; 11. Obaranje pakla; 12. Arkandel Mihovil šalje kao počasnu stražu na Isusov grob Gabriјela i Uriјela”. Иако делује да се ту завршава први део који се назива *Како Исус ослободи св. оце из лимба*, а почиње други под називом *Ускрснутје Исукрстова*, реч је заправо о једном целовитом приказу, чији је садржај био следећи: „1 (13). Плач Марије Magdalene на путу к гробу а прате је још Марија Јаковља и Марија Salomi; 2 (14). Razgovor M. Magdalene i Anјela kod groba; 3 (15). Dogovor da voјnici zataје uskrsnuće i kaжу, da је Isus ukraden; 4 (16). Sekvenca 'Victimae paschali': Nu nam pravi, o Mariја...; 5 (17). Trčanje apostola Petra i Ivana k grobu; 6 (18). Sastanak M. Magdalene u vrtu s Isusom; 7 (19). M. Magdalena јavlја učenicima, da је vidјela Isusa; 8 (20). to isto јavlја ona i Mariји...” (Fancev, 1939, стр. 244). Јача или ближа веза између двеју скупина садржана је баш у ова два приказања – хварском *Како Исус ослободи свете оце из лимба* и дубровачком – *Од ускрснутја Исукрстова*: разлика је главна што у хварском претежу осмерачки дистиси, а у Ветрановићевом случају двоструко римовани дванаестерци, а „opet u jednom i drugom ima mnogo dokaza, da su ili od hvarskih osmeraca pravљeni dubrovački dvanaesterci ili možda i obrnuto” (Fancev, 1932, стр. 162). Без обзира на смер у коме су се кретали поменути стихови, оно је важно за ближе успостављање веза између Дубровника и Хвара на подручју црквених приказања. Такође је и у дубровачком зборнику *Лиbro од мнозијех разлога* забележена прича под називом *Историја од узкрснутја Исукрстова*, у којој нема никаквих легендарних ни апокрифних елемената, него она представља песнички разрађену парафразу онога што о Христовом васкрсењу казују и јеванђеља. То је, како мисли Решетар, „превод већ боље пјесме *La Resurrezione di Cristo*, која вјешто, лијепим језиком и глатким стиховима развија свој предмет, а приписује се једном познатом талијанском пјеснику XIV. вијека

родом из Сијене, *Niccolò di Mino Cicerchia*, који је по свој прилици аутор и друге сличне пјесме *La Passione di Cristo*, с којом се редовно налази здружена у рукописима” (Решетар, 1933, стр. 68–69). О могућим узорима за настанак ове драме није толико детаљно писано, те у историјама књижевности и књижевним радовима посвећеним Мавру Ветрановићу чешће налазимо кратке оцене успелости његових радова, а за *Ускрснутје Исукрстово* оне су углавном лошије, почевши од Павића, који у њему налази „svrhu naučnu, a ne lepotu” (1871), на чију констатацију се надовезује Медини, сматрајући да је нешто пуније поредимо ли га са хварским (Medini, 1902, стр. 277). Водник га сматра, као што је већ речено, најслабијим Ветрановићевим делом (Vodnik, 1913, стр. 154), са чијим мишљењем је сагласан и Фанцев, јер оно чак не носи ни право име, пошто нема васкрсења (Fancev, 1932, стр. 162), али и Жежић (Ježić, 1944, стр. 80). Швелец, насупрот свима њима, сматра да ово дело призива веселост и ведрину (Švelec, 1985, стр. 298). Поред наведених узора, важно је још поменути и Колумбића, који је Ветрановићево *Ускрснутје* детаљно разматрао у континуитету дубровачких и хварских драмских остварења, те потврдио Решетарев закључак да ране црквене књиге нису биле једини извор за писање оваквих тема, него да су се писци користили и другим текстовима, на пример *Медитацијама*, чији се аутор дуго времена сматрао Свети Бонавентура или апокрифним *Никодимовим јеванђељем*, у коме се такође описује Христов силазак у пакао и ослобођење светих отаца из лимба (Kolumbić, 1988, стр. 181).

Дакле, у драми *Ускрснутје Исукрстово* Ветрановић је обрадио Исусов силазак у пакао. Писац је драматизовао други Христов долазак на свет када је Син Божји сишао у пакао и извео свете претхришћанске оце, од Адама до младенаца, а састоји се само од једног чина. То је, у ствари, слика страшног суда: „Као што се, дакле, кукољ сабира и огњем сажиже, тако ће бити на послетку овога вијека. Послаће Син Човјечији анђеле своје, и сабраће из царства његова све саблазни и оне који чине безакоње. И баћиће их у пећ огњену; ондје ће бити плач и шкргут зуба. Тада ће се праведници засјати као сунце у Царству Оца свога” (Мт. 13: 40–43).

Хришћанско учење посматра смрт као својеврсну тајну у којој долази до раздвајања душе и тела. Управо због тога је и хришћанска заједница развила

особито поштовање култа смрти и свега што она са собом доноси. По хришћанском веровању, након тога одвајања, тело се распада, а душа наставља да живи. На посебном привременом суду, насупрот општем који је саставни део Другог Христовог доласка, душе настављају да живе у непотпуном блаженству или у непотпуном мучењу, у зависности од тога шта у души преовлађује, чекајући коначни исход који ће доћи са страшним судом. Како страшни суд говори о знацима и другом доласку Христовом, та два мотива су готово неодвојива, и често се тако и јављају у делима (старих) писаца. То ће бити дан када ће Исус Христос, по Божјој вољи, судити свим живима и мртвима према њиховим учињеним делима. Поред тога што ће судити, Христовим доласком ће се догодити велике и незапамћене промене у природи и космосу.

Како ће васкрсење наступити одмах приликом другог Христовог доласка, и ова два мотива су тешко одвојива. Васкрсење представља опозицију смрти и кључан је елемент по коме се хришћанство разликује од осталих религија. Цео земаљски живот је припрема за вечни живот. Вечна небеска кућа гради се овде на земљи кроз процес „преобличења” из смрти у живот (Костић Тмушић, 2018, стр. 239). Тада ће поново доћи до сједињавања душе и тела и оно ће код људи бити праведно и потпуно. Главни циљ јесте живот у врлини и бестрашћу, који је сигуран пут ка васкрсењу, а оно представља могућност задобијања Царства Небеског. Међутим, у Царство Небеско моћи ће да уђу само одабрани: „Неће сваки који ми говори: Господе, Господе, ући у Царство небеско, но који твори вољу Оца мојега који је на небесима” (Мт. 7: 21; Рим 2: 13; Јак. 1: 22).

У поређењу са другим Ветрановићевим драмским делима, у *Ускрснутју Исукрстовом* има најмање елемената из свакодневног живота из времена када је настала. И сама Бојовић тврди како је оно „по драмској статичности било блиско народним казањима. Но ауторска концепција, која је подразумевала интервенције у познатој фабули, множина личности и богатство прича које су оне са собом доносиле (Ева, Давид и др.) учинили су да и у овој драми позната фабула буде на нов начин занимљива” (Бојовић, 2014, стр. 127). С обзиром на ту драмску статичност, можемо претпоставити како је изгледало извођење овог драмског дела; оно није захтевало посебну сценску опрему или ефекте, те је довољна била једна сцена са вратима која би симболично представљала „врата пакла”, а глумци

би се у улози претхришћанских отаца наизменично смењивали у разговору који су водили са ликом Христоса. Захтевнији део могао би бити представљање великог броја ликова који се појављује у делу, што би значило да је у његовом извођењу морало да учествује сразмерно велики број глумаца или је мањи број глумаца глумио више ликова истовремено.

Приказање почиње сценом на којој је Христос који куца на врата пакла иза којих стоји ђавољи чувар. На тај начин, у Ветрановићевом виђењу Христос се, силазећи у подземни свет, зауставио између неба и пакла, што се може повезати са модификованом сликом Орфеја који је из хада хтео да избави вољену жену. Тежња ка стапању митолошких и хришћанских мотива видљива је већ на самом почетку, јер врата пакла чува Кербер, кога ђавољи чувар буди, затварајући гвоздена врата и позивајући све стражаре на опрез, јер се догађа чудо невиђено. Пред њима је човек који велича слободу (баш како су стално чинили и сами Дубровчани), пред којим се и камење повлачи. Христова лепота долази у први план и важно је што оваква слика долази управо из визуре чувара пакла:

Čerbera razdraži, da pusti strašan glas; / za č grede put od nas toliko čudna stvar, / koju prie do danas ne vidjeh ni kadar: / človek je inostran, nu sudim po hodu / da je velmi kripostan i kaže slobodu, / slavna je uresa, obličja i vida, / na zada ne uspreza, neg stupa naprieda, / prid njim je zlamenje tolike oblasti / da živo kamenje prid njime sve hrsti, / jak sunce vrh gori i kaže po sjeni / da nam dvor obori i da nas poplieni.

(Vetranović, 1872, ст. 4–14).

Од почетка до краја драмског текста наилазимо на прегршт светлосних симбола. Међутим, треба нагласити да симболи светлости нису новина у стваралачком поступку, те да су у великом броју коришћени много раније¹¹¹.

¹¹¹ Са значајем светлости се сусрећемо већ у првој књизи *Светог писма Старог завета*, а реч је о *Првој књизи Мојсијевој* и првом поглављу, које говори о стварању света: „У почетку створи Бог небо и земљу. А земља беше без обличја и пуста, и беше тама над безданом; и дух Божји дизаше се над водом. И рече Бог: 'Нека буде светлост.' И би светлост. И виде Бог светлост да је добра; и растави Бог светлост од таме. И светлост назва Бог дан, а таму назва ноћ. И би вече и би јутро, дан први” (Пост. 1, 1–5). Светлосна симболика је сложена појава, зато је о тој тему пожељно видети следеће: Asunto, R. (1975). *Teorija o lepom u srednjem veku*. Beograd: SKZ, Garen, E. (1988).

Христов долазак изазива нелагоду код духова: „Vaj čuda! vaj čuda! taj vitez krvavi, / družino, od kuda na sviet se objavi? / tko li mu taku vlas na svietu može dat', / ter grede put od nas jak da će vojevat'” (Vetranović, 1872, ст. 17–20), што се може поредити са јеванђелским: „Откуд овоме премудрост ова и моћи?” (Мт. 13: 54, Мк 6, 1; Лк 4, 16). Посебно их изненађује његова одлучност и сигуран корак, који они погрешно називају „охолим”, не знајући да „велик мир имају они који љубе закон” Божји „и да у њих нема спотицања” (Пс. 119: 165). О његовом доласку прочуло се у паклу и Трећи паклени дух га препознаје као Сина Давидовог: „И дивљаше се сав народ говорећи: Није ли ово Син Давидов?” (Мт. 12: 23; Мт 21, 9; Јн 7, 42), кога су недавно Јевреји разапели и који ће, по пророчким књигама, разорити њихов „дом”. Тај човек ће уништити све њихове дворе и прославиће се у великој светлости: „Тако говори Свети, Истинити, који има кључ Давидов, који отвара и нико неће затворити, и који затвара и нико неће отворити” (Отк. 3: 7, Отк. 1: 11; Ис. 22: 22).

Четврти дух указује на знамење које носи¹¹² и којим ће их све покорити: „Zlamente er носи, pri kom je taka vlas, / da nas svieh pokosi jakino srpom klas” (Vetranović, 1872, ст. 47–48). Оваква констатација доста личи на санкоје је уснио сам Јосиф када су га браћа протумачила као претњу (уп. *Како братја продадоше Јозефа*, ст. 1–6). Мотив жетве и српа има алегоријско и есхатолошко значење у виду другог Христовог доласка и страшног суда, када ће Христос као судија, одвојити добар клас од лошег, односно разврстати људе према њиховим заслугама и послати их у живот вечни или пакао. Стога, Христос захтева од паклених чувара да му предају све утамничене душе „јер Син Човјечији дође да спасе изгубљено” (Мт. 18: 11; Лк 19, 10), а то могу учинити добровољно или уз спознање силе која управља свиме:

Otvor'te dvorove, o dusi nemili, / ter dajte robove, ke ste vi spremili: / ako su zgriješili, tuj se su za dosti / sve roke svršili u tojzi tamnosti. / To li ih ne date bez boja meni sad, / na vratieh gledajte s čemerom tužan jad; / ere će sada vlas od dvora ovoga / sprašiti u

Italijanski humanizam. Novi Sad: Budućnost i Eko, U. (1992). *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*. Novi Sad: Svetovi.

¹¹² „Не мислите да сам дошао да донесем мир на земљу; нисам дошао да донесем мир него мач” (Мт. 10: 34; Лк 12: 51–53).

saj čas s udorca prvoga / taj vrata od spile i od vječne tamnosti, / ter ćete me sile poznat' i kriposti.

(Vetranović, 1872, ст. 49–58)

Један од духова се Исусу обраћа са „витеже” и моли га да разговарају без претњи, а такав тон најављује да има назнака у нијансирању појава: „Čuda su velika smišlati za dosti / da taka prilika pristupi k tamnosti; / u naše pomrake er ko gre po sebi, / sunčane tej zrake ne vidi na nebi, / ni izlaz pak na dvor, neg vikom tuj stoji, / vječna tma i ponor za što ga posvoji” (Vetranović, 1872, ст. 61–66). Дух, користећи се симболичним говором, поручује да једној таквој светлости не приличи да се упрља тамом, не схватајући да „у њему бјеше живот, и живот бјеше свјетлост људима” (Јн. 1: 4, Јн 5: 26) и да „свјетлост свијетли у тами”, а „тама је не обузе” (Јн. 1: 5). И дух, у контранападу, покушава Христоса да опомене на њихову моћ и силу, позивајући се на законе који постоје чак и у паклу и који се морају поштовати. Гвоздена врата пакла су наводно несаломива, те им чак ни сва Исусова слава ништа не може, упозорава га, а паклена војска се неће предати без борбе и крви. Уосталом, грешници су ту са разлогом и ово је важан моменат драмског сукоба:

A ništa ne scieniš uzмноžnu našu моћ, / prid kojom trepti sviet i sviet se trese vas, / i misliš naprid it' i plenit' hoćeš nas. / Za toj se odpravi u tvoje dvorove, / u našoj državi er ti nie ulove; / za č vrata pakljena, pravo t' se govori, / tvrdo su sklopljena gvozdeni zapori; / tiem tvoje sve sile i slavna tva dika / ne bi ih probile da lupаш do vieka.

(Vetranović, 1872, ст. 72–80)

Хришћанство почива на идеји да је Божја милост већа од сваког греха уколико се починилац покаје. Идеја да грешници неумитно буду кажњени је супротна хришћанској доктрини, те Ветрановић овим делом својим савременицима поручује да је за покајање увек право време и да је душевно исправљење могуће за све људе подједнако. Дух задржава Христоса, јер мора најпре обавестити господара пакла о његовом доласку. Међутим, Христова светлост, коју као и у Сузанином случају виде чак и они који је нису достојни,

толико је снажна да се пробија и кроз најдубљу паклену тмину и сама себе најављује као у јеванђељу: „Народ који сједи у тами видје свјетлост велику, и онима који сједе у области и сјени смрти, свјетлост засија” (Мт. 4: 16). Од те светлости сви духови зазиру, јер се од њене силине може ослепети, због чега изгубљене душе вриште у паклу: „Јер сваки који чини зло, мрзи свјетлост и не иде ка свјетлости, да се не разоткрију дјела њихова, јер су зла. А ко истину твори, иде ка свјетлости, да се виде дјела његова, јер су у Богу учињена” (Јн. 3: 19–21). Један од духова одлази до господара пакла и извештава га о овом крајње необичном догађају за њихово царство мрака:

Za toj se čudimo pričudno za dosti, / gdi zraku vidimo u vječnoj tamnosti, / prid kojom padamo i trepti svaki nas, / a doli ne znamo od kud je taka vlas, / da pakao prociepi, ter svjetlos taj sada / doli nas zasliepi gorčije od jada, / i oči nam bliešte, vid smo izgubili, / a duše sve triešte po pakljenoj spili (...) nu tolik kaže strah, kad oči izvrati, / da živo sve u prah kamenje obrati, / i svjetlost tuj kaže, prid kojom, vaj, sada / pakljene sve straže uzmiču nazada; / polače sve naše i ovi doljni kram / tvrdo se sve plaše, kad sine njegov plam, / i u pakli sve duše i sužnji svi tvoji / ni cvile ni tuže, neg muče svak stoji, / er zraku gledaju i svjetlos neznanu, / ter prid njom padaju i bježe na stranu.

(Vetranović, 1872, ст. 103–140)

Господар пакла је спреман да се сам лично увери у испричано и у његовом директном обраћању Исусу осећа се призивак претње. Парадоксално је што и „краљ пакљени”, као и његови духови, истиче наводну Христову охолост. Иако је охолост један од смртних грехова, у случају Сина Божјег никако се не уклапа у контекст, јер је он безгрешан:

Tko si ti, zlotvore, ki strašno govoriš, / i moje da dvore pakljene oboriš? / odakle ja taj sila, ter se tak oholi? / tko li ju posila da moj dvor ogoli, / ter tako nag i bos po sebi dodje sam / prigazit' ognjen mos, gdi gori vječni plam? / kako te ne bi sram, kako te ne bi stid / bez družbe dojt sam, da oriš pakljen zid, / i moje sve sužnje, kojim je doli stan, / bez ruke oružne izvodit' na bil dan? / Viteže oholi...

(Vetranović, 1872, ст. 165–175)

У наведеном исказу примећујемо важан контраст, где Христос и „наг и бос по себи дође сам / пригазит’ огњен мос, гди гори вјечни плам”. Његова се моћ спознаје већ при доласку на свет, јер је као Божје дете рођен у тешким условима, што се може посматрати и метафорички. Наизглед слаб и незаштићен, он крије у себи велику божанску снагу за све недаће које га чекају, што одговара наводу из *Друге посланице Коринћанима*: „када сам слаб, онда сам силан” (2. Кор. 12: 10). Христов наводно охоли поглед симбол је одлучности да искорени зло, јер је он сам пут, истина и живот¹¹³. Зато је Исус борбен „витез кржави” и „витез узмножни”, како га писац назива. Међутим, како је Христос на више места у тексту именован као „сунчана зрака”, он је пре „витез светлости”: „Ја сам свјетлост свијету; ко иде за мном, неће ходити у тами, него ће имати свјетлост живота” (Јн. 8: 12, Јн 1, 5, 9, Ис 49, 6; Мт 5, 14–16), а показате се да је и већи део Ветрановићевог приказања својеврсна ода светлости. Сада је јасније због чега Трифуновић каже да је „Сунце круна за највеће духовнике”, да је „надмашило небеса и превазишло звезде и Даницу” и да је, „као што међу небеским силама постоји хијерархија”¹¹⁴, исти случај и код симбола (Трифунџић, 1965, стр. 344).

Ко дође у пакао, њему повратка нема – подсећа га Дух паклени – као и да пакао постоји јер је тако воља Божја хтела одувек: „А ко си ти, о човјече! да противно одговараш Богу? Еда ли рукотворина говори мајстору своме: зашто си ме тако начинио?” (Рим. 9: 20). Одатле Дух извлачи закључак да је Христово супротстављање паклу и његовом царству, заправо супротстављање Божјој правди: „Za č je toj hotjela božja moć od vjeka, / koja je stvorila od zemlje človjeka. / Tiem božja osveta nikoga za milos / ne vodi opeta iz pakla na svjetlos. / A ne viem ja, od kud moglo ti je toj biti, / da s pravdom božji sud ti hoćeš pobiti” (Vetranović, 1872,

¹¹³ Парафраза јеванђелске сентенце: „Ја сам Пут, Истина и Живот, нико не долази к Оцу, осим кроз мене” (Јн. 14: 6).

¹¹⁴ „Небеска јерархија се састоји из трију тројних чланова безтјелесних бића. Први чин (највиши) је: престоли, херувими, серафими; други: господства, власти, силе, и трећи: начелства (начела), арханђели, анђели. Црквена или земаљска јерархија такође се састоји из три тријаде: али ако су два нижа чина по своме карактеру слична небеским чиновима, то јест састоје се од ’бића’ (људи) – чин свештенослужитеља: епископи, свештеници, ђакони и чин вјерујућих – монаси, вјерни и оглашени (који се припремају да приме вјеру) – трећи, највиши чин, разликује се од њих. Он се састоји из основних тајни: крштења, евхаристије и миропомазања. И то није случајно; тај је чин најважнији за Византинце у цијелој јерархији, јер је он био повезујућа алка између двију неупоредивих и неспојивих равни бића, небеске и земаљске” (Bičkov, 1991, стр. 65).

ст. 179–184). Овај део је могуће поимати и као судар двеју концепција – старозаветне („око за око” – казна) и новозаветне (покајање – искупљење). Господар пакла показује Христу натпис на вратима, састављен од стихова на италијанском језику, како би га застрашио, а историчари књижевности¹¹⁵ су већ више пута указали да су „to poznate dvije tercine iz Danteova pakla” (Medini, 1902, стр. 276), које гласе: „Per me si va nella citta dolente, / per me si va nell’ eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente. / Dinanzi a me non fur cose create, / se non eterne, e dio eterno duro: / lasciate ogni speranza, voi ch’ entrate”¹¹⁶ (Vetranović, 1872, стр. 207). У средњем веку обично су натписи били исписивани изнад градских врата, те је тако и Данте дошао на идеју да натпис стави изнад улаза у пакао. И Ветрановић своје приказане назива комедијом¹¹⁷, како је то учинио и Данте са својим најпознатијим делом, „о чему сведочи у свом познатом писму Канграндеу дела Скали, држећи се тадашњих схватања да су трагедије дела која почну трагично и трагично се и заврше, а комедије дела која трагично почињу а завршавају се срећно” (Мраовић, 1998, стр. 19). Затим, као што Данте у *Божанственој комедији* слави љубав према племенитој жени, тако и Ветрановић слави љубав божанску, која је продуховљена, те захтева узвишен и елегантан говор. Водећи се латинском изреком *Nomen est omen*, која значи *Име је знак*, долазимо до закључка да је Дантеова Беатриче блажена, односно доносиатељка светлости, док је Христос – у дословном преводу хебрејске речи – месија, помазаник, духовни вођа и светоослободитељ. Дакле, показује се још једна линија утицаја италијанске књижевности.

Без обзира на разне претње и застрашивања огњеним и троглавим змијама, дракунима, вуковима и змајевима, где се уочава коришћење античког топоса *locus horridus* (уп. опис горе у *Посветилишту Абрамовом*, ст. 560–702), што је уобичајено за Ветрановићев стил, велика је вероватноћа и да је сцена била осмишљена тако да дочара промену простора, јер Христос обара врата и узлази у

¹¹⁵ „Карактеристично је да се у спеву налазе као натпис на улазу пакла познати стихови који се налазе на истом месту у Дантеову *Паклу*” (Поповић, 1999, стр. 105).

¹¹⁶ У преводу Драгана Мраовића: „КРОЗ МЕНЕ СЕ ИДЕ У ГРАД БОЛАН И ПРОКЛЕТ, / КРОЗ МЕНЕ СЕ ИДЕ У ВЕЧНУ МУКУ ПАКЛЕНУ, / КРОЗ МЕНЕ СЕ ИДЕ МЕЋУ ИЗГУБЉЕНИ СВЕТ (...) ПРЕ МЕНЕ НЕ БИ СТВАРИ У ОВОМ ГРАДУ / ШТО ВЕЧНЕ НЕ БЕХУ, ПА И ЈА ВЕЧНО ТРАЈЕМ. / ВИ ШТО УЛАЗИТЕ – ОСТАВИТЕ СВАКУ НАДУ!” (Алигијери, 1998, стр. 47).

¹¹⁷ Своја дела у Дубровнику и Никола Наљешковић назива „комедијама”. Реч је о уопштеној одредници, одомаћеној у ренесанси.

пакао¹¹⁸: „И преобрази се пред њима, и засија се лице његово као сунце, а хаљине његове постадоше бијеле као свјетлост” (Мт. 17: 2, 2 Пет 1, 16–18). Озареног вечном светлошћу, под чијим се утицајем човек сав мења према бољем и сазнаје апсолутну истину (Вишков, 1991, стр. 256), затичемо Христа на тренутак усамљеног на сцени, јер се нико не усуђује да иступи пред њега, због чега он симболично позива Адама¹¹⁹ као првог да му се придружи, јер је први грешник и први покајник. Ветрановић инсистира на покајању првог човека, свесног свога греха, те читаво ово дело говори о тајни хришћанског искупљења за грех, јер „не требају здрави лекара, него болесни” (Мт. 9: 12) и „идите и научите се шта значи: Милост хоћу, а не жртвоприношење. Јер нисам дошао да зовем праведнике но грјешнике на покајање” (Мт. 9: 13, Ос. 6, 6):

Prvi sam ja sužan i prvi poznah grieh, / za č ne bih poslušan, u raji kada bjeh / (...) Nu, slatki Jesuse, rad toga poraza / ja cvilih u suze od ovoga časa / i život moj plaka i duša jednaga, / do čiem me oplaka tvoja krv pridraga. / Za toj sam uzrok vas, pravo se govori, / od pakla da propas za me se otvori, / neka tuj svak pada i neka svak gine, / ko stupa nazada od prave istine.

(Vetranović, 1872, ст. 239–254)

Сузе су један од највећих Божјих дарова и поуздан знак искреног покајања, јер само чиста душа може искрено да се заплаче и покаје и на тај начин ослободи од патњи и грехова. Како је „покајање прва заповест и основна Христова порука објављена на почетку јеванђеља о спасењу”, Ветрановић инсистира на овом мотиву, јер се у „току покајања мења човеков ум, који одговара на позив Господу и напушта постојеће стање греха и смрти. Оно је и друго крштење, односно поновно успостављање, оживљавање и обнављање благодети светог крштења” (Костић Тмушић, 2018, стр. 247). Адаму се прикључује и Ева, прва жена која је кушала плод са дрвета знања и зла, а затим га понудила своме мужу како би исто

¹¹⁸ Евидентно је да у насловима различитих дела није најпрецизније одређено место радње; негде је то пакао, а негде је у питању лимб. Иако се може учинити да између ових двају појмова стоји знак једнакости, у питању су различити простори. Лимб је у римокатоличкој теологији место у коме до последњег суда бораве душе праведника који су умрли пре Христа и деце која су умрла некрштена.

¹¹⁹ Адам, први човек по Библији.

учинио, због чега су обоје изгнани из раја¹²⁰: „po tojzi jabuci za što htje pravi sud, / da radjam u mucu i trpim tolik trud; / za toj sam radjala u veljoj bolesti / i u plaču strajala nebeske svitlosti. / I ljudi i žene i još ki nastase, / Jesuse, rad mene svaku zled poznaše; / er zloba bi moja, govoru t’ istinu, / da ljutstvo bez broja rad mene poginu” (Vetranović, 1872, ст. 293–300). Овај тренутак познатији је као први или прародитељски грех, а Владета Јанковић га квалификује као „presudni čas čovekovog pada, kada počinju sve nesreće, patnje i stradanja ljudskog roda” (Janković, 2018, стр. 16). И између Еве и Христа могуће је успоставити паралелу, јер „жена кад рађа трпи муку, јер дође час њезин; а када роди дијете, више се не опомиње жалости, због радости што се роди човјек на свијет” (Јн. 16: 21, Ис 26, 17), а Христос се радује свакој нађеној души спремној на ново крштење, које је живот нов, непрестано учећи људе како се рађа одозго: „Заиста, заиста ти кажем: ако се ко не роди водом и Духом, не може ући у Царство Божије. Што је рођено од тијела, тијело је; а што је рођено од Духа, дух је. Не чуди се што ти рекох: Ваља вам се родити одозго” (Јн. 3: 5–7).

Дакле, човек, иако створен по лику Божјем, упрљан грехом губи боголикоост, „као што кроз једнога човјека уђе у свијет гријех, и кроз гријех смрт, и тако смрт уђе у све људе, пошто сви сагријешеше” (Рим. 5: 12, 1 Мој 3: 19, 1 Мој 2: 17, Рим 6: 23), а Господ Исус Христос својом свеопштом жртвом потврђује могућност искупљења човека за Адамов и Евин грех који је наследио читав људски род, „дајући нам сва спасоносна средства да бисмо постали победоносци у искушењима, – да би се обожили” (Пурић, 2004, стр. 25), јер „као што кроз непослушност једнога човјека посташе многи грјешни, тако ће и кроз послушност једнога постати многи праведни” (Рим. 5: 19).

Христу пут искупљења и васкрсења показује сам Господ, као што Дантеу показује добрим делом Вергилије, симбол разума. Чак иако Ветрановићев Христос на том путу не среће онолики број ликова који је забележен у Дантеовој *Комедији* (више од петсто!), ни број у овом приказу није занемарљив. Поред

¹²⁰ О значају ове теме сведоче апокрифи (видети поглавље ПОЧЕТАК СВЕТА, у коме се налазе дужа и краћа верзија *Књиге о Адаму и Еви*, као и *Стварање света* у Јовановић, Т. (2005а). Апокрифи старозаветни. Београд: СКЗ, стр. 69–99), као и бројна књижевна дела која је успутно обрађују, а једно од њих му је посвећено у целисти. У питању је роман Џона Милтона – *Изгубљени рај*.

Адама и Еве, сусрећемо још и Ноја¹²¹, Аврама¹²², Исака¹²³, Јакова¹²⁴, Мојсија¹²⁵, Давида¹²⁶, пророка Шимуна¹²⁷, лопова, као и 40 младенаца¹²⁸ мученика. Међутим, разговори који они воде са месијом у великој мери су модификација првог приказаног између Христа и Адама. То нам показује да је постојао композициони образац у структури обраћања појединаца Христу, највероватније са разлогом да се сцена не би морала мењати, јер би се у супротном губило много времена на тај детаљ. Ради се о симултаној сцени (специфичној организацији сценског говора), чија форма је доведена у функционално сазвучје са концепцијом драмске фабуле. Одавде произилази и да тема, премда новозаветна, обрађује и неке најзначајније старозаветне догађаје, као што су: први грех, потоп, Аврамово искушење, прича о Јаковљевим лествицама до неба, Мојсијево послање и Давидов грех и покајање. Реч је о концептуално-филозофском сусрету *Старог* и *Новог завета*, односно њихове идејне подлоге. Стога, овако замишљено дело нуди више од приказивања самог Христовог силаска у пакао. Без обзира на то што поменуте библијске личности осећају стид и страх пред Христосом, зазирући од Девике Марије, Господа и анђела, те траже заштиту и благослов, Исус их уверава да им је све опроштено, јер и сам Господ у јеванђељу потврђује да „није дошао позвати праведнике, но грешнике на покајање” (Мт. 9: 13; Мк. 2: 17; Лк. 5: 32).

Из Нојевог обраћања и реминисценција на потоп сазнајемо важан податак о томе како изгледа пакао: „А за тој, а за тој, за ljubav i milos / pokli sam sluga tvoј

¹²¹ Ноје – библијски праотац, син Ламеха. Направио барку која је требало да од потопа спаси њега и његову породицу и повео је и по један пар од свих животиња. Пристао је на планини Арарат и постао прародитељ нових људских раса.

¹²² Аврам – јеврејски праотац из Ура Халдејског, једна од најкрупнијих библијских личности,

¹²³ Исаак – један од тројице јеврејских патријарха у *Старом завету*. Према *Библији*, Исаков отац је био Аврам, а мајка Сара. Исаак се 70 пута помиње у *Првој књизи Мојсијевој* и још 33 пута у другим библијским књигама. Такође се помиње у *Курану* као исламски пророк.

¹²⁴ Јакоб или Јаков – трећи патријарх јеврејског народа, са којим је Бог начинио завет; легендарни предак 12 племена Израела, која су названа по њему.

¹²⁵ Мојсије – ослободилац и законодавац израиљског народа.

¹²⁶ Давид – други јеврејски цар. Познат по двобоју са Голијатом кога је убио из праћке.

¹²⁷ „Šimun (hebr. šim'ôn: Бог је uslišio; грч. Συμεὼν i Σίμων, Symeōn i Símōn), u Starom zavjetu drugi sin patrijarha Jakova, rodozačetnik istoimenog izraelskoga plemena. Pleme je nastavalo najjužniji dio Palestine; poslije se vjerojatno pretopilo u pleme Judino“ Цитирано према: Šimun. *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013–2024. Pristupljeno 13. 6. 2024. <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/59557>>.

¹²⁸ Младенци се празнују 22. марта и посвећени су успомени на страдање Светих 40 мученика Севастајских, који су за Христову веру пострадали 320. године.

izišal na svitlos, / po tvojoj ljubavi, Isuse, ter mene / tužice izbavi i jame pakljene, / blagoslov daj meni, blagoslov daj mi tvoj” (Vetranović, 1872, ст. 359–363). Пакао има изглед јаме, можда по узору на Дантеа, код кога „провалија пакла има облик конуса или левка са ужим делом у средишту Земље. Ивице тог левка имају урезане огромне хоризонталне степенике, који формирају девет концентричних кружних равни на којима се кажњавају разни греси. Те равни, односно паклени кругови, све су уже идући ка средишту Земље” (Мраовић, 1998, стр. 22). Такође, и Јосифа браћа бацају у јаму (уп. *Како братја продадоше Јозефа*, ст. 407–456).

Исус теши Ноја исто као што то чини са осталим библијским личностима, помињући жртву коју је сам поднео: „О Ноје, о Ноје, govoru ja tebi, / moljenje toj tvoje primil sam ja k sebi; / za č niesam raspet bil na križu za ludu / i zaman krv prolil u mucu i trudu, / ner da se slobodi od svieta svaki grieh / po krvi i vodi, na križu ku prolih; / a za toj blažen bil, kako ćeš i biti, / zakonom er si ktil u vječni raj priti” (Vetranović, 1872, ст. 371–378). Колика је тежина Христове жртве потврђују речи апостола Павла: „Купљени сте скупо, не будите робови људима” (1 Кор 7: 23), јер „ни Син Човјечији није дошао да му служе, него да служи и даде живот свој у откуп за многе” (Мт. 20: 28, Лк 22, 27; Флп 2, 7; 1 Тим 2, 6). Уосталом, и само *Свето писмо* сведочи и прави паралелу: „како бјеше у дане Нојеве, онако ће бити и у дане Сина Човјечијега” (Лк. 17: 26, 1 Мој 19, 15, 24, 25; Мт 24, 37). Дакле, као што је Ноје добио задатак од Бога да „прочисти” човечанство кроз потоп, Христос је исто чинио, али кроз нови талас покајања и крштења или, како је то Велимировић казао: „Иста је нечистоћа на земљи данас каква је била и пре две хиљаде година, и иста је вода, што пере нечистоћу. И ход човечанства кроз историју јесте једно дуго путовање. И на том дугом путовању човечанство се праши и прља вазда истом прашином, и умива вазда истом водом. Прашина то је грех, а вода то је покајање” (Велимировић, 2003, стр. 29–30).

И када се након Ноја Христосу обраћа Аврам, стидећи се јер је некрштен: „A sada k raju prit’ ja ne smim nikako, / er mi će gori riet’ vratari tutako: / unutra ne hodi, vrni se na tvoj stan, / u blaženoj vodi er niesi ti opran” (Vetranović, 1872, ст. 395–398), Христос га уверава да он то уистину јесте: „Prišla je prida me tvoj uzdah i molba, / za č si ti, Abrame, vas opran od zloba; / moja krv prolita za što se ne brani, / svi griesi od svieta da su njom oprani” (Vetranović, 1872, ст. 407–410). Тако је и у *Светом*

писму: „вјерова Авраам Богу и то му се урачуна у праведност” (Рим. 4: 3, 1 Мој 15: 6, Гал 3: 6); „Авраам, отац ваш, био је рад да види дан мој; и видје и обрадова се” (Јн. 8: 56). Као што појам духовног прочишћења повезује Ноја и Христа, појам жртве би био кључна веза у релацији Аврам – Христос. Многи аутори који су се бавили проблемом жртве сложни су у једном – жртва се приносила у време великих криза у једној заједници, било да је она паганска или христијанизована, а „што је криза била заоштренија, жртва је морала бити ’драгоценија’” (Жиран, 1990, стр. 26). У Аврамовом случају то је жртвовање сина јединца у времену у коме су се животиње масовно обредно жртвовале и приносиле на дар вишој сили, а у Христовом – његов сопствени живот. Господ Исус Христос, притом, показао је да „љубити Бога свим срцем својим и свим разумом и свом душом и свом снагом, и љубити ближњег као самога себе, веће је од свију паљеница и жртава” (Мк. 12: 33, 1 Сам 15, 22; Ос 6, 6; Мт 9, 13). Слична уверења има и Аврамов син Исак:

Nie pravda ni razlog, da t' se raj otvori, / ter ovdi ne hodi, ni ti je obdi stan, / blaženi u vodi tko nie doli pran; / zakone neg nove tko pravo obsluži, / ter ga bog zazove, da se š njim sadruži. / Jesuse, tvoja smrt za što je toj ktjela / zakone stare strt' i stara sva djela, / neka se svit ovi ljubavi jedine / u vjeri ponovi da veće ne gine.

(Vetranović, 1872, ст. 428–436)

Исак помиње како је Христос дошао да уништи старе законе, а Христос се сам бранио следећим речима: „не мислите да сам дошао да укинем Закон или Пророке; нисам дошао да укинем него да испуним. Јер заиста вам кажем: Док не прође небо и земља, неће нестати ни најмањег слова или једне црте из Закона док се све не збуди” (Мт. 5: 17–18, Лк 16, 17, Рим 3, 31; 10, 4).

Појављује се и Јаков, чувен по свом пророчком сну: „Meu ljubav ostalu, koju mi kazal jes, / vidil sam ja skalju od zemlje do nebes, / pričudnu na saj svit, na koj se vidjahu / angjeli na sviet da po njoj idjahu / i doli i gori, Isuse prislavni, / gdi su tvoji dvori blaženiem pripravi” (Vetranović, 1872, ст. 449–454). Тај сан је у Библији приказан на следећи начин:

А Јаков отиде од Вирсавеје идући у Харан. И дође на једно мјесто, и ондје занући, јер сунце бјеше зашло; и узе камен на оном мјесту, и метну га себи под главу, и заспа на оном мјесту. И усни, а то љестве стајаху на земљи а врхом тицаху у небо, и гле, анђели Божји по њима се пењаху и слажаху; И гле, на врху стајаше Господ, и рече: ја сам Господ Бог Аврама оца твојега и Бог Исаков; ту земљу на којој спаваш теби ћу дати и сјемену твојему; И сјемена ће твојега бити као праха на земљи, те ћеш се раширити на запад и на исток и на сјевер и на југ, и сви народи на земљи благословиће се у теби и у сјемену твојем. И ево, ја сам с тобом, и чуваћу те куда год поћеш, и доведићу те натраг у ову земљу, јер те нећу оставити докле год не учиним што ти рекох. А кад се Јаков пробуди од сна, рече: зацијело је Господ на овом мјесту; а ја не знах.

(1 Мој 28: 10–16)

Јаков, поред свог чувеног сна о анђелској лествици, помиње и изглед паклене јаме: „Stari sam ja Jakob, Jesuse moj meden, / tvoj sužan i tvoj rob na svitlos izveden / iz pakljene jame, koju si ogolio” (Vetranović, 1872, ст. 441–443). Поред тога, моли Христоса да га крсти: „Potriba nie taj, kad pridješ ti gori, / da ti se vični raj, Jakobe, zatvori, / za što si ti ljubljn od oca i mene /i krvi odkupljen bez vode blažene” (Vetranović, 1872, ст. 465–468). Јован Крститељ је предвидео овај догађај: „Ја вас крштавам водом за покајање, а онај што долази за мном јачи је од мене: ја нисам достојан њему обуће понијети; он ће вас крстити Духом Светим и огњем” (Мт. 3: 11, Јн 1, 26; Дап 1, 5), а јеванђелисти Матеј и Лука су записали: „А кажемо вам да ће многи од истока и запада доћи и сјешће за трпезу с Авраамом, и Исаком, и Јаковом у Царству небескоме” (Мт. 8: 11, Лк 13, 29).

Долази до најзначајнијег сусрета – између Мојсија, централне личности *Старог завета*, и Христоса, централне личности *Новог завета*: „Мојсије је свестан окружности Закона које је добио од Господа на Синајског гори, чији мач „mnzih krv proli i mnoge stavi u plač” (Vetranović, 1872, ст. 502), али Христос га теши да је то била воља Божја, а они обојица његови извршиоци: „Otac je moj hotil da budem s neba sit’, / za toj sam krv prolil, da se njom shrani svit: / i ti si shranjen u krvi, ku prolil, / iz pakla izbavljen, koj sada ogolih, / otac moj za č je ktil da se tme izbaviš, / zakone za č si bil pripravan da shraniš” (Vetranović, 1872, ст. 503–508). Јеванђелист Јован потврђује да се „Закон даде преко Мојсеја, а благодат и истина

постаде кроз Исуса Христа” (Јн. 1: 17, Рим 10, 4) и „као што Мојсеј подиже змију у пустињи, тако треба да се подигне Син Човјечији. Да сваки који вјерује у њега не погине, него да има живот вјечни. Јер Бог тако завоље свијет да је Сина својега Јединороднога дао, да сваки који вјерује у њега не погине, него да има живот вјечни” (Јн. 3: 14–16). Сам Христос незнабошцима рече: „Не мислите да ћу вас ја тужити Оцу; има који вас оптужује, Мојсеј, у кога се ви уздате” (Јн. 5: 45, 5 Мој 31: 24–27); „Јер да вјеровасте Мојсеју, вјеровали бисте и мени; јер он писа о мени” (Јн. 5: 46, 1 Мој 3, 15; 49, 10; 5 Мој 18, 15); „А кад његовим Писмима не вјерујете, како ћете вјеровати мојим ријечима?” (Јн. 5: 47). Ветрановић својим суграђанима поручује да, ма колико грешни били, ако се врате цркви и покају, могу бити спасени.

Мада Господ Исус Христос тврди да је „Изданак и род Давидов, сјајна Звијезда Даница” (Отк. 22: 16, Отк 1: 1, Ис 11: 10), Давид му се обраћа са „вечна светлости”¹²⁹, помињући епизоду Христовог крштења у реци Јордан, када је Свети Дух у обличју голуба¹³⁰ (Мт. 3: 16) сишао са неба и обзнанио истину:

Golubak taj bieli svjedočit' može toj, / koji se raskrili, Jesuse dragi moj, / nad tvojom glavicom kraj rike Jordana, / blaženom vodicom kad ti bi oprana, / i dodje s neba glas: moj je sin ljuveni, / čin'te mu svaku čas jaki no i meni; / i nejga žalite narodi svi moji, / i hvalu mu dajite, za što se pristoji. / Jesuse ljuveni, a toj smo svi znali, / u jami pakljeni ki te smo čekali, / da ćeš ti poslan bit' od oca višnjega / i vrata oborit' od pakla vječnoga; / i toj se toj zgodi, i sada pride k nam / i svih na slobodi hoteći umrit' sam.

(Vetranović, 1872, ст. 541–554)

¹²⁹ „Сам Давид, дакле, назива га Господом, па откуда му је син?” (Мт. 12: 37).

¹³⁰ „Golub, značajna simbolička životinja – od simbolike starih kultura do današnjih dana. Mirni, nenasilni i nežni karakter koji se pripisuje ovoj ptici, učinio ga je pojmom blagosti i ljubavi. U Bibliji je golub simbol kraja potopa i Noju donosi maslinovu grančicu u barku. Sveti duh se skoro uvek prikazuje u obliku goluba, kao kod Blagovesti, na slikama Svete Trojice i u scenama Božanske inspiracije. 'Sedam darova Svetog duga' (mudrost, razum, dobar savet, snaga, znanje, pobožnost, bogobojažljivost) otelovljuju se kroz sedam golubova, a i tek krštene osobe se simbolišu golubovima. U simboli nadgrobnih spomenika golub je 'ptica duše', koja leti u raj i tamo sedi na drvetu života ili pije vodu večnog života. Hrist je naš rečiti duhovni golub, naša u istini milozvučna ptičica, koja je svojom radosnom veću razgalila sve što pod kapom nebeskom hoda” (Biderman, 2004, стр. 98–99).

Давида је завела лепота жене и крив је за убиство многих, јер је Бог наредио да уклони све идоле¹³¹. Сви у јами су знали и чекали на његов долазак. Давид помиње и сина Соломона, који је био познат по својој премудрости и остао упамћен као градитељ Првог храма у Јерусалиму, јер је Давиду због почињеног греха то било онемогућено. Он моли за милост и благослов Христа и жеља му је да га у рају дочекају псалмима¹³², који му се иначе приписују и другим песмама, јер се „непрестано певање духовних песама, псалама у славу Бога, сматра подвигом великим и светим” (Алексић, 2020, стр. 35). Исус га уверава да он припада праведницима: „Davide, jes znano, da si ti vjeran bil, / moj otac srčano za to te jes ljubil, / i duh ti napuni taj milos prisveta, / da s’ svietal u kruni vrhu svih profeta; / za toj ti ja daju blagoslov od mene, / da pridješ š njim k raју u duše blažene” (Vetranović, 1872, ст. 573–578), јер круна праведника је светла, а он је један од њених главних украса.

Пророк Шимун назива Христа „краљем анђеоским” и „зраком сунчаним”; заслепљен је његовом лепотом и не може га се нагледати:

¹³¹ Давид (dwId"), што значи драги, љубљени, имао је око двадесет година када је помазан за цара (Томић 1996, стр. 103; в. 1. Сам. 16, 13) (Младеновић, 2012, стр. 53). Давид је поштован као војни стратег, утемељивач државе, али и као успешан цар, песник и композитор, виртуоз на харфи – лири, на инструменту од осам жица на којем је свирао и певао цару Саулу. Давид је био други израиљски монарх по реду. Први је био Саул, кога је такође помазао за цара пророк Самуило (в. 1. Сам. 9, 26–10, 1). Цара Саула су задивиле Давидове песничке и ратничке способности, нарочито после битке у Сокоту, у Јудином племену, када је победио филистејског јунака Голијата, што је касније и сам Давид опевао у Пс. 143. Михала, ћерка цара Саула, постала је Давидова супруга, али цар Саул је био љубоморан на Давида и све завиднији због његове славе и популарности у народу. Често је размишљао како да се отараси овог такмаца, имајући намеру да га убије. Због тога је Давид морао да бежи у прогонство (в. 1. Сам. 19–30) (Младеновић, 2012, стр. 54–55). После погибије цара Саула, Давид је постао цар уједињеног царства, Израиља и Јуде. „Тридесет година беше Давиду кад се зацари, и царова четрдесет година. У Хеврону царова над Јудом седам година и шест месеци; а у Јерусалиму царова тридесет и три године над свим Израиљем и Јудом” (2. Сам. 5, 4–5) (Младеновић, 2012, стр. 58). Наследник цара Давида био је син из другог брака са Витсавејом, Соломон. Види: Младеновић, Г., *Давидови псалми као израз поетско-религиозне егзистенције аутора* (докторска дисертација) – <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/4017>. Споменик своје мудрости Соломон је исказао у књизи *Прича* (кратких мудрих изрека) и написао једно од најлепших дела светске књижевности – *Песму над песмама*.

¹³² Костић Тмушић је указала да је „од свих старозаветних списа најзаступљенији у нашој старој библиотеци, највише коришћен у црквеној служби и највише цитиран у делима наших старих писаца био Псалтир. Псалтир је најчитанија књига, писци су дисали и писали Псалтир. Поред Псалтира у текстовима старих српских писаца налазимо доста цитата и из Петокњижја Мојсијевог, Књиге о Јову, Прича Соломонових, Књиге пророка Исаије, Књиге пророка Јеремије” (Костић Тмушић, 2018, стр. 282–283).

Po božjoj odluci ka mi zgar dana, / i tmaste me oči po tvojoj milosti / a sunce s istoči nadari svitlosti, / ter te se nagledah za života moga / prie ner se ja rastah od tiela tamnoga; / i drugo ne žudjah, o vječna ljubavi, / ner tielo me u prah da se tuj rastavi, / a duh moj u slavi ljubavi rad tvoje / da vikom boravi, blaženi gdi stoje. / Jesuse, za što si tadaj mi za dosti / dušicu nasiti nebeskom sladosti, / a sada opeta ti mene pohodi / i od pakla prokleta sasma me slobodi.

(Vetranović, 1872, ст. 588–600)

И Шимунове жеље бивају услишене, јер Христос „у свијет дође као светлост, да свако ко вјерује у њега, не остане у тами” (Јн. 12: 46, Јн. 8, 12; 12, 35), „да обасја оне који сједе у тами и сјени смрти” и „да управу ноге њихове на пут мира” (Лк. 1: 79, Ис. 9, 2). Христос га благосиља, као и све оне које је пре њега ослободио из паклене тамнице.

Претпоследњи излазе пред Христом 40 младенаца мученика, који су своје животе жртвовали њега ради. 40 младих били су војници у римској војсци и, када је настало гоњење у време Лиқинија, они су били изведени на суд пред војводу, који им је запретио одузимањем војничке части. Војвода је касније наредио да се каменују, али како се камење намењено мученицима враћало и ударало војводине слуге, а један камен чак разбио војводино лице и зубе, мучитељи су их везали и бацили у језеро:

Takoj su vajmeh nas, Jesuse, poklali / i to smo do danas mi tebe čekali, / da nas ti izvadiš iz vječne tamnosti / i duh nam nasladiš nebeskom radosti; / a ti nas pohodi, ter tvoja slavna moć / jame nas slobodi, u koj je vječna noć. / Jesuse, a sada, o vječna ljubavi, / pokli nas od jada pakljena izbavi, / mladience nas male prekriži sad tvoje / jaki te ostale, prid tobom ki stoje; / pokli nas s' slobodil od pakla tamnoga, / pokaži i nam dil blagoslova tvoga; / er da nas pustiš tač bež njega, Jesuse, / opet bi vječni plač stigal nas i suze, / ter gora tužica još bi nas skončala, / blažena vodica er nas ni oprala.

(Vetranović, 1872, ст. 645–660)

Тако је и било. Јеванђелист Матеј је записао да „ће доћи Син Човјечији у слави Оца својега са анђелима својим, и тада ће узвратити свакоме по дјелима

његовим” (Мт. 16: 27). Зато Христос захтева да анђео¹³³, као посредник између људских душа и Бога, окити венцима 40 младих витезова јер, иако су пострадали, они су извојевали духовну и светлу победу, а Господ такве венчава мученичким венцем:

Kamo ti venci? dajte ih ovamo, / ovdje su mladienci, neka ih njim damo. / Jesus mladiencom kruneći govori: / O dragi mladienci, vitezi gizdavi, / za vas su ti vienci, nos'te ih na glavi; / za č otac hoće moj, da taj dar uživa / ko godi bije boj i bojak dobiva; / a vi ste toj bili, vitezi gizdavi, / i krv ste prolili rad moje ljubavi; / za toj sad primite blagoslov od mene / i š njime pridjite u dvore blažene.

(Vetranović, 1872, ст. 669–678)

И *Откровење* говори о мученицима, који таворе у паклу: „Не бој се нимало од онога што има да претрпиш. Гле, ђаво ће неке од вас бацити у тамницу да би вас искушао, и имаћете невољу десет дана. Буди вјеран до саме смрти и даћу ти вјенац живота” (Отк 2: 10, Отк 3, 11; 2 Тим 4, 8). Јеванђелист Матеј каже: „Блажени прогнани правде ради, јер је њихово Царство небеско” (Мт. 5: 10, 1 Пет 3, 14). Похвалу Христу и Богородици, коју казују младенци, Ветрановић записује у осмерцима, чиме се постиже убрзање радње:

Slava tebi, gospodine, / o Jesuse, višnja slasti, / ki nas ize iz dubine / i slobodi od propasti. / Za to ti se poklonismo / kako kralju nebeskomu, / svaku ljubav još primismo / po tvom dvoru velikomu. / Er krv našu, ku prolismo, / o Jesuse naš prisveti, / vele tomu radi bismo, / za č nas sada svih osveti. / Tiem padosmo zemlji nica, / da te od nas svaki slavi, / er nas ize iz tamnica / i sahrani po ljubavi. / I blažena taj djevica, / koja te je

¹³³ АНЂЕЛИ – *Српски митолошки речник* овако објашњава појаву и функцију анђела: „Култ многобожачких духова прилагодио се у монотеистичким религијама култу анђела, као добрим бићима, која се деле на арханђеле (најстарије), серафиме (бића светлости са шест крила) и херувиме (који круже око Бога). Под утицајем цркве у народу се анђели замишљају као добра небеска бића у људском облику (мушком), наги, с крилима на плећима, особите лепоте, вечито млади, умиљата гласа, телесно чисти и невини, обичним људима и грешницима невидљиви, за њих бестелесни. Има их много, колико и људи. Сви су оличење људских врлина. Међу њима најстарији су арханђели Михаило и Гаврило. Анђели врше вољу Бога, круже око његова престола, који је обасјан јаком светлошћу, и певају у хору. Чуvari су небеских врата и, по потреби, отварају улаз у небо. Сматрају се за свеце, па се зато не вређају и њихово се име не скрнави. Посредници су људским душама код Бога” (Kulišić, Petrović и др. 1970, стр. 13–14).

porodila, / o Jesuse, i desnica. / koja je pakao ogolila, / i utroba, ka te rodi, / o Jesuse, er po tebi / shraniše se svi narodi, / koje primi sada k sebi; / i blažene tvoje vlasti, / ke su sada orobile / vječna vrata od propasti, / i slomiše djavlu sile; / i blaženi časi bili, / i blaženi oni hipi, / kad smo za te krv prolili, / a sada nas svih pokripi; / i blažene majke naše, / o Jesuse naš prisveti, / koje grozno proplakaše, / kad nas pokla kralj prokleti. / Za toj ti se poklonismo, / o Jesuse, na ljubavi, / vječne vience er primismo, / ke nosimo sad na glavi. / Š njimi ćemo gori prići, / o Jesuse, k višnji slavi, / di su tamo tvoji dvori / puni slasti i ljubavi.

(Vetranović, 1872, ст. 679–722)

Стилизација наведених стихова подсећа у великој мери на друга Ветрановићева дела (уп. *Сузана чиста*, сцена када се пророк Данијел обраћа небу (Господу), иако писана у дванесетерцима, ст. 368–378; *Од порода Језусова*, сцена која приказује збор анђела, испевана у осмерцима, ст. 411–423; *Пјесанца итурку*). Јеванђелист Лука је записао о Христу следеће: „Ја сам врата; ако ко уђе кроза ме, спашће се, и ући ће и изићи ће, и пашу ће наћи. Лопов не долази за друго него да украде и закоље и упропасти. Ја дођох да живот имају и да га имају у изобиљу. Ја сам пастир добри. Пастир добри живот свој полаже за овце. А најамник, који није пастир, коме овце нису своје, види вука гдје долази, и оставља овце, и бјежи; и вук разграби овце и распуди их. А најамних бјежи, јер је најамник и не мари за овце. Ја сам пастир добри и познајем своје, и моје мене познају. Као што Отац познаје мене и ја Оца; и живот свој полажем за овце. И друге овце имам које нису из овога тора, и те ми ваља привести, и чуће глас мој, и биће једно стадо и један пастир. Зато ме Отац љуби, јер ја живот свој полажем да га опет узмем” (Лк. 10: 9–17). Зато последњи на ред долази лопов (лупеж), који се не обраћа Христосу, него напротив, као што сам позва првог (Адама), тако позва и последњег, јер ће „бити последњи први и први последњи” и „много званих, а мало изабраних” (Мт 20: 16, Мт. 19: 30, Мт. 22: 14): „Тко оно сам сједи код пакљене јаме, / а друшбу не sliedi, ka pridje prida me, / nego li osta sam i каже dreselje, / a ne će prići k nam u vječno veselje?” (Vetranović, 1872, ст. 723–726). Убрзо се открива да је лопов био распет на крсту заједно са Христосом, али је свестан почињених грехова и стиди се јер је многе опљачкао и унесређио:

O silo i slavo, Jesuse uzmnožit, / mni mi se, nie pravo da tamo budu prit'; / za što sam zao čovjek, za što sam zao hinac, / lupež i razbojnik i velik zločinac; / mnoge sam ogolio i mnoge ja odrieh / i pravu krv prolio od ljudi nevoljnieh; / za toj nie pravedno, ni će taj sud pravi, / da sam ja zajedno s tom družbom u slavi; / za toj sam pritužan, Jesuse moj prisvet, / pogrdjen i ružan na križu bio raspet.

(Vetranović, 1872, ст. 727–736)

Без обзира на пређашње злочине, Христос му је још на крсту обећао ослобођење, које се сада дешава, јер „свако који чини гријех роб је гријеху” (Јн. 8: 34, Рим 6: 16–20), а „роб не остаје у кући вавијек, син остаје вавијек. Ако вас, дакле, Син ослободи, заиста ћете бити слободни” (Јн. 8: 35–6). Тако несрећник, који је многима пролио крв неправедно, сада бива опран праведном крвљу Христовом: „Ja ti sam sve prostil i otac moj prosti, / za č se si pobolil skrušeno za dosti; / a sada primi taj blagoslov od mene, / s kojim ćeš prit' u raj u duše blažene, / a sad ostavi sram i misal i tužbu, / i ovdí pridi k nam u blaženu družbu” (Vetranović, 1872, ст. 775–780). О овом догађају сведочи и јеванђелист Јован:

Ко не улази на врата у тор овчији, него прелази на другом мјесту, он је лопов и разбојник. А који улази на врата пастир је овцама. Њему вратар отвара, и овце глас његов слушају, и своје овце зове по имену, и изводи их; И када своје овце истјера, иде пред њима, и овце иду за њим, јер познају глас његов. А за туђином неће поћи, него ће побјећи од њега, јер не познају глас туђинаца.

(Јн. 10: 1–5)

То је тренутак када, како даље пише Ветрановић, „свети оци изидоше из пакла” (Vetranović, 1872, стр. 226), а јеванђеље по Јовану преноси следеће Христове речи: „Него да зна свијет да љубим Оца, и ако што ми заповиједи Отац, онако творим. Устаните, хајдемо одавде!” (Јн. 14: 31, Јн 10: 18). Краљ паклени извођење душа из свог царства таме доживљава као пљачку и љутито се обраћа небу (Богу) у тренутку када последњи ослобођени тражи Христов благослов:

Otvori višnji kram, o pravdo jedina, / ter doli pozri sam iz gornjih visina, / da vidi toj čudo prislavna tvoja vlas, / gdi čudom i tvrdo smeten je pakal vas; / za č vrata sva zjaju

*od pakljena dvora / i veće ne imaju niednoga zatvora, / i veće nie mraka u paklu, vaj
sada, / sunčana er zraka unutra propada, / ter pakao svietli vas, gdi zraka prohodi, / što
se prie do danas u vieke ne zgodi.*

(Vetranović, 1872, ст. 781–790)

Пакао је уништен и из њега сада сија светлост, јер „ноћи више неће бити, и неће требати свјетилке, ни свјетлости сунчане, јер ће их обасјавати Господ Бог, и цароваће у вијекове вијекова” (Отк. 22: 5, Отк 21: 25, Дан 7: 27). Краљ од пакла тврди како је дошао један ненаоружани, разбио врата и избавио све робове. Обраћање Сатанино делује парадоксално, готово комично, јер господар пакла више нема над чиме и киме да господари – пакла више нема, кривице и оптужених такође, јер казна је замењена искупљењем. Мржња губи своју моћ зато што сила бива поражена добротој и писац стога расправља о правди. За кривца мора постојати казна чији је симбол пакао и речи господара пакла алузија су на Ветрановићево незадовољство дубровачком властеоском правдом. Зато Ветрановић користи прилику за успостављање питања о односу казне и милости као двају начела – питање које је важно и датира вероватно од стварања прве људске заједнице. Он своју дидактичност суптилно заодева кроз унакрсно смењивање Христових и Сатаниних поступака и речи. Иако је Христос већину извео са собом, ђаво је убеђен да то није воља Божја, јер зликовци и преступници треба да испаштају за своје грехе вечно у паклу: „za č ga ti satvori da prima sve k sebi, / za zlobe tko gori ne može prit’ k tebi, / i da sve proždira i ljudi i žene, / tko godi umira bez vode blažene, / i vekom da tuže u plaču i vaju / po zlobi tej duše, ke doli padaju” (Vetranović, 1872, ст. 807–812). Такође га опомиње да ће изгубити ауторитет, јер нико неће бити послушан, а то ће изискивати још један потоп: „er ako polipšu od pakla sad ključ, / gdi zlobne pedepšu, kako ti odluči, / gori će bit’ ljudi nego li pridnjih dan, / za č pravda i sudi biti će sve zaman; / er niedan živi duh, neka ti je toj znati, / ne će ti dat’ posluh niti će hajati, / potrjebno ter će bit’ vas saj svit pod tobom / opeta ponovit’ vodenim potopom” (Vetranović, 1872, ст. 817–824). Ђаво лукавошћу покушава да пољуља Божју одлуку, преиспитујући његове законе и смисао истих, тврдећи како нема довољно места у рају за све, јер која је уопште

његова сврха, као и човекова, ако ће на крају сви, без обзира на врлине и грехове, отићи на исто место:

Što stvori čovjeka? što stvori pakljen vaj? / što stavi zakone i pravdu za ludu / da tako sviet tone bezredno u bludu? / er nitko u raju ne će se shraniti, / ni doli u vaju pakljenom staniti, / ter će bit' još veća bez pravde taj sila / i žalos i smeća nego je prie bila: / tolici nemiri za što će postati, / od ljudi i zvieri svi se će poklati, / i ptice napokon, pod nebom ke lete, / poznaće zao zakon nepravde proklete.

(Vetranović, 1872, ст. 834–844)

Позивајући се на Божју правду која би требало да је једнака за све, Сатана се понаша као неко коме је одузето оно што је поштено стекао и чиме може слободно управљати. Стога, да би се избегле несреће незапамћених размера, он моли Господа да му врати моћ и све пређашње „зликовце” како би се поново успоставила равнотежа у космосу, јер: „ниједан слуга не може два господара служити; јер, или ће једнога мрзити а другог вољети, или ће се једнога држати а другог презирати. Не можете служити Богу и мамону” (Лк. 16: 13, Мт 6: 24). Ово је тренутак у коме поново уочавамо Ветрановићеву дидактичност и жељу да се у друштво што више укорени хришћанска вера. Стога, он суптилно предочава својим савременицима два могућа пута, која неповратно мењају животе, један набоље, други нагоре, али и да постоји могућност промене – кроз чин покајања. У питању је филозофски врло сложена повест, јер Сатана признаје Божју надмоћ, али сматра да је једносмеран однос грех – казна, док Христ мења ту релацију. Слобода (пакла нема више) и спасење (грех се искупљује) доступни су човеку ако се врати Божјој искри у себи.

Два добра анђела на крају драме доносе разрешење свих догађаја: „Тако ће бити на свршетку вијека: изићи ће анђели и одлучиће зле од праведних” (Мт. 13: 49, Мт 25, 32). Први од њих указује на то да је Божја правда ипак задовољена и да треба занемарити Сатанине приговоре, будући да Исус није сасвим испразнио пакао, само је праведне одвео у светлост вечног живота, а у вечној тами оставио грешнике, осврнувши се и на *Стари завет*:

I dojde pripravan tvoj sinak jedini, / uzmnožit i slavan, i pakal poplieni, / izvede pravednih, ki mu se pridaše, / ki zlobu i svoj grih suzami opraše, / a zlobne ostavi, gdi su vječni trudi, / koje tvoj sud pravi za zlobe osudi; / za č nie pravedno da doli u vaju / bezgrješni zajedno zlobniemi ostaju; / jer Jesus što obra, izvede iz vaja, / družba je taj dobra, dostojna je raja. / Neka se volja tva ispuni i oni rok, / što stara pisma sva govore od prorok, / kojiem ti naviesti da će doć' taj milos, / koja će izvesti pravedne na svitlos; / za č se će porodit' od dieve i žene, / ki će sviet slobodit' od jame pakljene.

(Vetranović, 1872, ст. 885–900)

Из издвојених стихова видимо како анђео тврди да Исус није лупеж него витез који је дошао да избави народ, који га је све време чекао. Грешници су се искрено покајали за учињене грехе, те није у реду да и даље пребивају у паклу, те анђео тражи да се испуни воља Његова кроз Христа, чији су долазак и старозаветни пророци најављивали. На овом месту се говори о Христовој патњи и муци, за које је био крив народ и за време распећа, јер „нигдје није пророк без части до у постојбини својој и међу родбином и у дому своме” (Мк. 6: 4, Мт 13, 57; Лк 4, 24, Јн 4, 44)¹³⁴. Христос је дошао да испуни своју мисију, да спере грех човечанства зато што је човек створен по Божјем лику и све се речено испунило до сада:

O bože, a za toj, sve, što si odlučil, / Jesus je sinak tvoj do konca obslužil: / najprije porođen i život vas trudi, / i tvrdo pogrdjen od Židov zlih ljudi, / i podnie sve muke blag Jesus prisveti, / davši se u ruke grišnikom propeti; / ter proli krv svoju i prija smrt prieku / za ljubav tuj tvoju, ku nosiš človeku, / ku nosiš človeku, er človek stvoren bi / na tvoju rpiliku, ter ga tač obljudi.

(Vetranović, 1872, ст. 929–938)

На крају своје дуге реплике анђео тражи да само Сатану врати у пакао, јер он не може у рај због своје незахвалности и похлепности, подсећајући да му пакао није био довољан, желећи да постане владар света и да двор његов буде виши од

¹³⁴ Иако потиче из *Новог завета* и, као што се из наведеног види, њу налазимо у сва четири јеванђеља, „ова изрека (Нико није пророк у свом селу) се јавља и у мање познатом латинском облику: *In patria natus non est propheta vocatus*” (Јанковић, 2021, стр. 100).

звезда: „И видјех анђела гдје силази с неба, који имаше кључ од бездана и ланац велики у руци својој. И ухвати аждају, стару змију, која је ђаво и сатана, и свеза је на хиљаду година, И баци је у бездан, и закључа и запечати над њом, да више не вара народе, док се не наврши хиљаду година” (Отк. 20: 1–3). Због те охолости је ђаво све и изгубио: „O bože blaženi, o pravdo prisveta, / za toj ga proženi u ponor opeta; / nevernik od svieta čin’ da se prožene, / da veće ne pita dušice blažene; / i tiga pogrdi i slomi njemu vlas, / a Jesusu potvrdi u pravdi razlog vas” (Vetranović, 1872, ст. 965–970).

И други анђеол говори о Христовим мукама и васкрсењу, али са много више детаља. Он се обраћа Богу, молећи га да отвори уста старозаветним пророцима како би потврдили да је обећао да ће његов Син својом крвљу¹³⁵ откупити свете оце:

Reci Esaija, rec’ kralju Davide, / reci Jeremija, razlozi da vide, / er pisma ne lažu od roka ovoga, / pravedno ner kažu da je Jesus sin boga, / od oca obećan, da s nebes pristupi / i svoj puk ovieh dan za krvi odkupi, / i oce prisvete za ljubav za milos / iz jame proklete izvede na svitlos. / Blaženi proroci, svjedočbu ter dajte, / istini svjedoci za toj se sad sprav’te, / neka se proslavi pravedni sin boga.

(Vetranović, 1872, ст. 1043–1053)

Он тврди да „зли Сатан” лаже на правди Бога и да је његов циљ нечастан пошто жели „dobiti sud kriviem razlogom / i pravdu pobiti prid ljudmi i bogom” (Vetranović, 1872, ст. 1067–1068), не знајући да је „Христос завршетак Закона за оправдање сваком који вјерује” (Рим. 10: 4, Мт 5, 17, Јев 8: 13, Јн 3: 18, Гал 3: 24–25) и да оне „које унапријед одреди, оне и призва; а које призва, оне и оправда; а које оправда, оне и прослави” (Рим. 8: 30, 2 Тим 2: 13–14; Рим 3: 26). Последња жртва у крви, односно Христово страдање, представља и раскид са старозаветном концепцијом.

Извођење светих отаца из пакла и Христов пут са њима у рај приближава представу хришћанског учења о искупљењу изабраних душа: „Sliedi me, tko je

¹³⁵ „Јер ово је крв моја Новог завјета која се пролијева за многе ради отпуштења гријехова” (Мт. 26: 28, 2 Мој 24, 8, Јер 31, 31, Јев 9, 15, 16).

moj, ter sa mnom hod' gori / u vječni raj, pokoj er vam se otvori, / blažene dušice, hodite vi k meni / iz vječne tužice u pokoj blaženi” (Vetranović, 1872, ст. 1069–1072), јер „Син Човјечији не дође да погуби душе људске, него да спасе” (Лк. 9: 36, Јн 3, 17; 12, 47). И као што се Христос грешницима из пакла указа као „муња која излази од истока и сине од запада” (Мт. 24: 27), тако и Јован Богослов „видје сатану гдје паде са неба као муња” (Отк. 10: 18, Јн 12, 31, Отк 12, 8, 9).

Заједничка јадиковка светих отаца из овог дела, као и жеља да сви буду крштени, открива свет о људској егзистенцијалној кризи, која обухвата период живота „пре благодати”. Због тога је нагласак стављен на појам искупљења и важност покајања. С обзиром на то да је човек биће које је најпре обележило пад, тј. изгнање из раја, његова је природа отпочетка рањива а суштина непотпуна. Једино уз Божју помоћ човек може надоместити празнину или „неподношљиву лакоћу постојања”. Стога жељу светих отаца за крштењем не треба дословно тумачити као жељу за ритуалним очишћењем, већ пре као метафору о препороду.

О Христовом страдању, као што је описано, говори се само у реплици другог анђела и то је помак од црквеног приказања ка побожној драми. Дело се одликује израженим контрастом кроз сукобљавање добра и зла, светла и таме, раја и пакла, у коме нарочито доминира систем хришћанских моралних вредности у чијој је суштини спасење од прародитељског греха и вечни живот у царству небеском, који је за хришћане крајњи циљ и смисао. Уочени контрасти садрже и филозофски приступ организовања текста, јер се драма остварује као јединствена теолошко-филозофска целина, која прати трасу од пада ка покајању (искупљењу) и представља прекретницу између двају светова и времена – прошлог, које је ограничено у ововременом трајању и будућег, које не зна за крај због тога што води у вечност. Оваква концепција била је у потпуности у духу хришћанске ренесансе и зато дело и почиње помињањем прародитељског греха Адама и Еве¹³⁶, а завршава се речима Исуса Христа, кога је као будућег Спаситеља човечанства родила девица Марија – Жена обучена у Сунце¹³⁷.

¹³⁶ И старозаветна апокрифна књижевност обрађује мотив прародитељског греха. Потражити следеће апокрифе из циклуса Почетак света: „Књига о Адаму и Еви“ (дужа верзија) и „Књига о Адаму и Еви“ (краћа верзија), у: Јовановић, Т. (2005а). *Апокрифи старозаветни*, стр. 69–97.

¹³⁷ Алузија на библијску сенценцу из Откровења (Отк. 12: 1).

Узимајући у обзир неке сагледане елементе, а додајући и број стихова, који је у овом делу најмањи (1072), што одговара и најмањем обиму у корпусу Ветрановићевих пет побожних драма, сагласни смо са мишљењем Водника да је оно „најслабије” Ветрановићево дело (Vodnik, 1913, стр. 154), али и са Перилом, који у њему види још увек неискусног писца (Perillo, 1978, стр. 53). Чињеница је да у њему налазимо и доста дидактичности, а врло мало других елемената којима је украсио своја остала дела из побожног циклуса. Пре свега, структура је једноставна, приказане није подељено на чинове. Оно нема пролога нити предигре и већим делом је испевано у двоструко римованим дванаестерцима, са тек понегде уметнутим осмерцима. У њему не налазимо хумор, као ни слике из свакодневног живота, нити каталог хране или флоре.

Психологизација јунака није ни приказана, те се не може дубље расправљати о њеној развијености. У прилог томе говори податак да у приказану углавном преовлађују дијалози а да монолога нема, што смањује могућност да су појединци који су чинили публику могли ближе да се поистовете са одређеним драмским ликовима или ситуацијама из непосредног искуства. Ветрановић није много простора посветио женским ликовима нити њиховој улози, за разлику од, на пример, *Сузане чисте* или *Посветилишта Абрамовог* и Сариног лика. Са друге стране, неоспорно је да дело прати извесна драматичност, којој доприносе брзи дијалози и смене ликова, као и да је аутор свесно размишљао о визуелном утиску који је дело могло оставити на публику (симултана позорница, врата која су могла да се оборе). Ветрановићев стил је у извесним моментима био бриљантан, посебно приликом дочаравања Христовог лика кроз употребу светлосне симболике, истичући његову духовну лепоту и моћ, али и контрастним осликавањем одређених сцена. Можда и најважније, дидактички обојена, али прихватљива је и лепа поука која доминира читавим делом, а која се надовезује на Христове речи из јеванђеља у виду опомене: „Ко хоће душу своју да сачува (спасе), изгубиће је; а ко изгуби душу своју Мене ради, онај ће је сачувати” (Лк. 9: 24). Тачније, Ветрановић кроз Христов лик шаље поруку гледаоцима (својим савременицима) у дубоко хришћанском кључу – нико се не спасава сам, већ увек са другима.

4. 2. *Како братја продаше Јозефа*

Захваљујући Милану Решетару¹³⁸, дело *Почиње приказанье по начин од комедије како братја продаше Јозефа* штампано је 1912. године. Драму прати кратак предговор у коме је издавач изнео своја запажања, говорећи о формалним и естетским карактеристикама рукописа, негирајући да он има било какве везе са италијанским приказаньем *La rappresentazione di Guiseppe figliuolo di Giacobbe*: „Уопће неће бити никакo преведено s талијanskогa, јер u прози posлије stiha 1950 bunar ima latinsko ime 'Puteus iuramenti' kao u latinskoј bibliјi, pa se po tome може misliti da је pisac našega prikazanja imao pred očima samo latinski tekst Svetoga pisma kojega se on uopće vјerno drži, tako da prikazanje nije niшта drugo već u stihove svedeno pričanje Svetoga pisma, bez ikakvih doataka ili promјena; istina moglo bi бити da he naš autor preveo koje latinsko prikazanje, ali to је теже vјerovati, јер, barem do sada, nemamo ni јednoga primјera da su i latinska prikazanja prelazila k nama iz Italije” (Rešetar, 1912, стр. 241). Решетарова је претпоставка да је ово приказанье настало у XVI веку у Дубровнику, али питање ауторства прате извесна колебања: „Ne umijem kazati čigovo bi moglo бити, ali mislim da nije ni Vetranićevo ni Držićevo. Ne mogu ni kazati da li је originalno djelo ili преведено” (Rešetar, 1912, стр. 241), све до Антуна Ђамића¹³⁹, који ће његову дилему решити у корист Ветрановића, истичући кроз бројне примере понављање појединих мисли, делове стихова и читавих стихова, што је иначе карактеристично и за Ветрановићеву поезију и што он сматра сжаним доказом: „Nema uopće razloga, da se više u to sumnja, јер i језик, i metrika, i ovdje iznesena mјesta posve sigurno i јasno pokazuju, da је Vetranović auktor tog djela. Uostalom, o tom se може uvјeriti svatko, tko позна Vetranovićevu поезију i рађљиво pročitа ovo prikazanje” (Ђамић, 1950, стр. 189). Сам назив приказанья *Како братја продаше Јозефа* упућују нас да је Ветрановић инспирацију нашао у истоименој старозаветној причи из Мојсијеве *Књиге постанка*, а могао ју је наћи и у апокрифима западног хришћанства. Тако се у најпознатијем Дубровачком зборнику из 1520. године, познатијем под називом *Либро од мнозијех разлога*, у

¹³⁸ Rešetar, M. (1912). „Prikazanje kako bratja prodase Jozefa”, u: *Građa*, 7, 238–242.

¹³⁹ Ђамић, A. (1949). „Dva problema iz stare hrvatske književnosti. 1. Tko је napisao *Prikazanje kako bratja prodase Jozefa*, 2. O autorstvu *Prikazanja od poroda Jezusova*”, u: *Građa*, 18, 145–189.

апокрофне приче убраја *Чтенје прекраснога Јозефа, сина Јакобова*, које се знатно разликује од *Светог писма*, али које је у том облику у старијој словенској литератури врло добро познато (Јацмирски¹⁴⁰ наводи чак око 200 разних руских и јужнословенских рукописа у којима га је могуће наћи). Костић *Књигу постања* поима као „угаони камен на којем се темељи читаво здање *Светог писма*”, јер се у њој описују многи догађаји битни за целокупно значење *Библије*: постанак света, први прекршај речи Божје, први смртни грех, кајање Творца што је начинио човека, одлука Бога да казни свако живо биће кроз потоп, прича о Вавилонској кули и постанку различитих језика итд. (Костић, 2022, стр. 10–13). Прича која је у средишту нашег истраживања налази се у четвртом делу поменуте књиге, у поглављима од 37. до 50, а њен наслов нам сугерише на мотив (уједно и грех) продаје и издаје. Костић ову причу назива „Причом о ономе који сања”, али не би погрешно и да ју је насловио „Причом о ономе који прашта” или „Причом о ономе који подноси зло зарад добробити других”, а таква тематика поновиће се једним још мучнијим и општеискупитељским страдањем са *Новим заветом* и доласком Спаситеља.

Приказање има преко две хиљаде стихова, доследно испеваних у двоструко римованим дванаестерцима, без уплитања других метричких форми, и није подељено на чинове (сказања) и сцене (говоре), већ је дато у целини, али Ђамић сматра да је могућа његова формална подела на пет чинова, и то на следећи начин: „I. skazanje: „San” (st.1.–764.) s 12 govora. II. „Josip u Egiptu” (st. 765.–1268.) sa 6 govora . III. „Braća prvi put u Egiptu” (st. 1269–1564.) sa 6 govora. IV. „Braća drugi put u Egiptu” (st. 1565.–1950.) s 9 govora. V. „Jakobov put i boravak u Egiptu” (st. 1951.–2096.) s 5 govora” (Ђамић, 1950, стр. 172). Дело описује Јосифа, једног од дванаесторице синова¹⁴¹ Јаковљевих, кога браћа са завишћу посматрају јер је очев миљеник. Библијски текст са више детаља и боље објашњава такву мотивацију због тога што нам наговештава да је Јосиф, преносећи оцу лоше поступке своје

¹⁴⁰ А. И. Яцмирский. Библиографический обзор Апокрифов в южнославянской и русской письменности. (Списки памятников). Выпуск I: Апокрифы ветхозаветные. (Петроград 1921). Друга свеска, с новозаветним апокрифима, нажалост није објављена.

¹⁴¹ „Dvanaest je simbolički broj (broj znakova zodijskog kruga; osnova vavilonskog sistema šezdesetice, broj plemena Izraela (pleme Ruvimovo, Simeunovo, Levijevo, Judino, Danovo, Neftalijevo, Gadovo, Asirovo, Isaharovo, Zavulonovo, Josifovo i Venijaminovo) i broj apostola itd.). Dvanaest bogova je od 5. veka pre n. e. činilo panteon (božanske porodice) Grčke i to: Zevs, Hera, Posejdon, Demetra, Apolon, Artemida, Ares, Afrodita, Hermes, Atina, Hefest i Hestija” (Biderman, 2004, стр. 46).

браће, навукао на себе њихов гнев: „А браћа видећи гдје га отац љуби највећма између све браће његове, стадоше мрзити на њ тако да му не могаху лијепе ријечи проговорити” (Пост. 37: 4). Завист браће према Јосифу погоршала је Јаковљева пристрасност и фаворизовање Јосифа, али и Јосифови снови: „И завиђаху му браћа” (Пост. 37: 11). Због Јосифове „охолости” и пророчких снова, који су указивали на његову надмоћност у блиској будућности, браћа одлучују да га се отарасе, док је у већ поменутој апокрифној причи *Чтенје прјекраснога Јозефа, сина Јакобова* истакнуто како „није казано јасно зашто браћа замрзјеше на Јосипа” (Решетар, 1933, стр. 41). Првобитну намеру да га убију мењају због опомене најмлађег брата и одлучују да га продају трговцима као роба. У приказу је наглашена Јосифова судбина и борба кроз различите недаће, као и његова узвишена улога у потоњим догађајима, јер он постаје владар у Египту, где ће касније помоћи својој браћи и оцу у време велике глади, када се читав народ суочава са тешком ситуацијом. Мавро Ветрановић верно прати библијски предложак, бирајући мотив о праштању који је захвалан за развијање радње због мноштва ликова са којима се Јосиф сусреће на путу судбине, али и великог броја догађаја који из тих сусрета произилазе. Сам чин „путовања“ пружа аутору могућност за промишљено укључивање свакодневних елемената, који радњу додатно приближују потенцијалној публици, а кроз лик Јосифа и његове браће аутор истражује теме као што су љубомора, издаја, покајање и помирење, као и питање судбине коју одређује Божја промисао.

Аутор прибегава техници *in medias res*, те се заплет радње поклапа са отварањем приказања и Јосифовим сновима које саопштава браћи и оцу. Он је сневао два сна. Први је о житу које се повија: „Noćaska, bratjo, spah u neki noćni čas / gdje srpom s vami žnahn po nivi žitni klas; / i taj sam sanak snio, a to zna bog živi, / ručicu gdi bjeh svio od klasa na nivi / i vaše ručice prid mojom padahu / po zemlji ničice ter joj se klanahu” (Vetranović, 1912, ст. 1–6), а други о сунцу и звездама који му се клањају: „Jozef vide drugi dan, objavi ga i govori: / Trudahan ležeći prid zorom neki dan / vidio sam ja speći, moj oče, ovi san; / govoru istinu praveći sad tebi, / sunačce gdi sinu i mjesec na nebi / i zvezda jedanaes prid nime još stahu / ter mi se svaki čas priklono klanahu” (Vetranović, 1912, ст. 23–28). Оба сна су остала браћа протумачила као претњу, али за разлику од драме је у *Библији* мотив мржње од

самог почетка у тексту: „Тада му браћа рекоше: да нећеш још бити цар над нама и заповиједати нам? Стога још већма стадоше мрзити на њ ради санова његовијех и ради ријечи његовијех” (Пост. 37: 8). И отац Јаков кори свога миљеника, захтевајући да се окане снова:

*Ne tlapi neg muči, jeda čes probaviš,
i sasma odluči sanak da ostaviš;
er ne znam što je to da mojoj starosti
zadavaš nepokoj i trudne žalosti.*

(Vetranović, 1912, ст. 29–32)

Одговор очев на Јосифове снове развијенији је у поетском смислу у драми, док је у *Библији* приказан само кроз једну констатацију: „А приповиједи и оцу својему и браћи својој; али га отац прекори и рече му: какав је то сан што си снио? еда ли ћемо доћи ја и мати твоја и браћа твоја да се клањамо теби до земље?” (Пост. 37: 10).

Основу драмске приче иначе чини путовање, временски ограничено на четрнаест година (седам плодних и седам гладних година)¹⁴². На том путу Јосиф ће сазрети и телесно и духовно, искусивши живот, упознавши његове лепе и мање лепе стране, приближавајући се животној филозофији о непрестаном сукобу добра и зла, у којем добро ипак на крају побеђује, иако не изгледа увек тако. Радња, дакле, почиње у тренутку када Јаков наређује синовима да оду да стрижу овце. То је развијени пасторални део где се види чиме су се бавили чланови једне сточарско-ратарске породице. Сама припрема обухвата детаљну слику опремања, како би се понело све што је неопходно за посао који их чека, те је видимо и каталог хране, уобичајен за Ветрановићев стил:

¹⁴² „Sedam, pored broja tri najznačajniji je sveti broj iz tradicije drevnih orijentalnih kultura. U sumersko-akadskoj književnosti se pominje sedam demona, koji su prikazani sa sedam tačaka i pojavljuju se u sazvežđu Plejada. Kod Jevreja se orijentalna sedmica manifestuje u sedmokratom *svećnjaku* (menora), što verovatno proizilazi iz podele dvadesetosmodnevnoг mesečevog ciklusa na četiri dela, kao i za sedam 'planeta'. U Oktrivenju svetoga Jovana Bogoslova broj sedam igra veliku ulogu (sedam zajednica, sedam rogoва чудовишног zmaja, sedam slojeva gneva u 'Knjizi sa sedam pečata'). Sedam puta sedam dana igrali su ulogu i u kultu smrti, pošto su se svakog sedmog dana nakon smrti (do četrdeset devetog dana) prinosile žrtve u spomen pokojnika” (Biderman, 2004, стр. 341–342).

Drugi od sinova:

Sunce (jur) zapada, jure je prišla noć: / hrlimo put stada – ka(d) ćemo tamo doć?/ Bisake nu sprav'te, ter da se putuje/ i brašna postav'te i sve što treba; / mimo sve ognilo nemojte zabiti, / kosor i oštrilo i čiem ćemo piti, / lemješe i rala i klasnu motiku / i gvozdja ostala čien s' lazine siku.

(Vetranović, 1912, ст. 57–64)

Отац затим шаље Јозефа да обиђе браћу (Пост. 37: 12–14); та сцена је много развијенија у драми, јер се набраја разнолико поврће, помињу се пољопривредни послови, а уношењем тих реалија радња драме се приближава стварном амбијенту, чиме аутор прави отклон од средњовековне драме (Vetranović, 1912, ст. 65–95). Значајно је очево помињање могућег несклада међу браћом, док у *Библији* тога нема, јер нас упућује на даљи развој догађаја: „I rak na zavrati kaži mi sve pravo / je[su] li svi brati veselo i zdravo, / je li dobra družba, jedinstvo boga rad / ali je ka tužba i nemir i nesklad” (Vetranović, 1912, ст. 89–92). Дирљива је слика самог растанка, односно дијалога између оца и сина (нема га у *Библији*), која показује да су љубав и брига узајамна осећања, те је и Јосиф забринут што оставља оца самог код куће. Ова сцена је важна и због психолошке карактеризације ликова. Јаков моли сина да се држи правог пута, забринут је због бесних вукова, лавова и осталих дивљих звери које вребају у шуми (Vetranović, 1912, ст. 105–116), а речи које Јосиф изговара том приликом такође наликују Исаковим¹⁴³:

Jozef ocu govori:

S bogom ću hoditi, moj oče izbrani, / i boga moliti da me bog sahrani / i svakoga jada protivna izbavi / i zdravo na stada bratjici objavi. / I ti se dan i noć spomeni od mene, / višnega za svu moć moli ti za mene. / Jozef uze brašno, ostalijem govori: / Na stanu, ludi te, isprazno ne stojte / i starca služite, liepo ga gojite; / dočim na zavrati opet se namjeru, / da vam(i) bog plati i ljubav i vjeru.

(Vetranović, 1912, ст. 117–126)

¹⁴³ О овој паралели биће више речи у потпоглављу *Посветилиште Абрамово*.

Приђе Изак к матери, слими клобук с главе, загрли га мати и целива:

Остани с Богоме и гојно почини, / а ћаћком и мноме ништор се не брини. / Бог нас ће проводит и молитве твоје / свијех зледи слободит, о мајко госпоје! / И уфам у Бога вишњега на неби / да с пута овога скоро ћу доћ к теби. / Не гледај, ер је ноћ, нер божје љубави / сви ћемо опет доћ весели и здрави.

(Ветрановић, 1994, ст. 387–394)

Јаковљева упозорења и стрепња да Јосиф не скреће са пута били су оправдани, јер се Јосиф изгубио. Он среће непознатог путника и разговор који се одвија међу њима развијенији је у драми, док је у *Библији* врло кратак: „И човјек један нађе га а он лута по пољу, те га запита говорећи: шта тражиш? А он рече: тражим браћу своју; кажи ми, молим те, гдје су са стоком? А човјек рече: отишли су одавде, јер чух гдје рекоше: хајдемо у Дотаим” (Пост. 37: 15–17). У драми Јосиф тражи помоћ од путника јер је изгубио прави пут и моли га да му буде сапутник. Радо би му платио за ту услугу, али нема новца а извесно је да Бог награђује праведне и добротинитеље: „ако ćeš ti platu, sliši me rad boga, / u srebru i zlatu – ne imam ja toga: / ne nosim pri sebi ni srebra ni zlata; / višni bog na nebi – on ti će bit plata, / koji se ne krati za milos pravednu, / moj brajo, da plati stotinu za jednu” (Vetranović, 1912, ст. 159–164). Овај део унеколико подсећа на почетак Алигијеријевог *Пакла*, првог дела *Божанствене комедије*, када Данте након непријатног сусрета са дивљим зверима (црним пантером, лавом и вучицом) наилази на Вергилија, који ће уједно постати његов духовни вођа:

Док сам силазио ниже кроз грања / преда ме неко се појави / наоко слаб од дугог ћутања. / Када га видех у тој пустој страни,- / 'Смилуј ми се' – довикнух њему- / 'ма ко да си, сенка или човек прави!' / Одговори: 'Већ нисам човек у много чему, / а родитељи моји ломбардијског су соја / из Мантове пореклом у свему. / За Јулија се роди душа моја, / живех у Риму у доба доброг Августа, / у време лажних богова свих боја.' / Песник бејаш и певаху моја уста / о праведном Анхизу и то дође из Троје / пошто Илион гиздави прогута ватра густа. / Али, зашто се враћаш у јаде своје? / Што се не винеш на брега благи призор / који је почетак и узрок радости било које боје?' / 'Дакле, ти Вергилије јеси, ти ли си извор/ из кога прегрип речи

тече као лава?’ - / постиђеног чела би мој одговор. / ’Ти што си песницима узор и слава, / награђени су моја велика љубав и учење, / јер твој спев и мене просветљава. / Ти си мој учитељ и моје дивљење, / ти си онај што ме научити знао / лепом стилу што прослави и моје творење. / Погледај скота што ме назад натерао, / славни мудраче одбрани ме од гада љута, / од њега сам се сав препао.’ / ’Ваља ти се држати другог пута’ - / одговори када виде моју сузу да сија.

(Алигијери, 1998, стр. 38–40)

Путник би Јосифу љубави ради помогао (као и Угљеша Јосифу у *Посветилишту*), али мора да утврди оборе јер вукови нападају и кољу стоку. То је тренутак у коме случајни путник прича Јосифу о његовој браћи на пашњацима, помињући да су вуци напали и њихово стадо, када је страдало најбоље јагње и најбоља крава, коју је Јосиф посебно волео. Тај део изгледа као прича у причи, која као да поручује да најбољи најпре страдају, а притом потврђује још једном да Ветрановић адаптира библијски текст, јер га у *Библији* не налазимо. Пошто му је пастир показао смер, Јосиф браћу лако проналази: „*Dijeli se Jozef; kada bi podaleko poče se obzirati; čovjek kliknu i govoraše: / Na desnu se vrzi, putniče gizdavi, / tere tuj lut trsi – tamo je put pravi*” (Vetranović, 1912, ст. 207–208). Десној страни се одувек придавао позитиван значај (ни овога нема у *Књизи постања*), те је тако и десни пут – прави, онај који симболизује и пут хришћанства или, како је то записано још у Причама Соломоновим, „на путу правде живот је, и куда иде стаза њезина нема смрти” (Прич. 12: 28)

Када браћа угледају Јосифа, кују планове за његово убиство. Њихова љубомора са почетка драме, када тумаче сан као претњу, доведена је у овој сцени до врхунца. Љубомора браће помрачује њихову моралну одговорност. Због такве непромишљености браћа чак одређују и казну којом ће напакостити Јосифу. Онај који не признаје свој грех, негира злочин и сматра да не мора да се покаје; отуд четворица неименоване браће (у *Библији* само један од њих), која делују као колективни лик, предлажу неке од најсуровијих казни, које подразумевају и Јосифово убиство. Тако трећи брат предлаже да га закољу у јами: „*Ništoře nie bole, govoru ja vami, / neg da se zakole i postavi u jami, / i da ga ostavimo, dokli je do zgode; / daj da ga stavimo u jamu bez vode – / u taj puč u gori skroven u pustoši, / pak da se*

zatvori i grma naloži. / Tuj će se pokriti negova krv tužna, / ka se će proliti, zašto je i dužna” (Vetranović, 1912, ст. 219–226), док четврти прижељкује „да умре како пас”, истичући Јосифову злобу, чиме се заправо сам још више открива: „Pravo bi toj bilo neka se jur strati, / za svoje zlo dilo da duge sad plati, / zašto nas osvadi i sve zlo govori, / i grihom obadi da smo mi zlotvori; / zato se svi sprav’mo, ter sada u saj čas / s glavom ga rastav’mo, da umre kako pas” (Vetranović, 1912, ст. 227–232). Из наведеног произилази да браћа Јосифа не виде као човека, него као животињу, те такво анимизовање говори о њиховом односу, што се може повезати са путниковом алегоријском причом о чопору вукова који су напали и убили најбоље јагње. Међутим, Рубен, један од њих, који је једини индивидуализован јер има моралну одговорност и свестан је улоге старијег брата, боји се греха братоубиства¹⁴⁴, и у драми, и *Светом писму* тражи компромисно решење. Он предлаже да Јосифа баце у јаму, те се стиче утисак да је у *Библији* овакав његов поступак мотивисан истинском забринутости старијег брата и одговорног сина који изнад свега поштује оца: „Али Рувим кад чу то, избави га из руку њиховијех рекав: немојте да га убијемо. И још им рече Рувим: немојте крви његове прољевати; баците га у ову јаму у пустињи, а не дижите руке на њ. А он га шћаше избавити из руку њиховијех и одвести к оцу” (Пост. 37: 21–22). С друге стране, овакав поступак Рубена из драме делује помало лицемерно, јер није јасно да ли он стварно жели да спаси брата или само „пере руке” од злочина, тешећи браћу да, „ako sam pogine u tojzi dubravi, / od krvi bratine vi ćete bit pravi” (Vetranović 1912, ст. 241–242), односно да на тај начин нико неће директно бити одговоран за Јосифову смрт. Тако су и учинили, а тај поступак, као потпуна супротност народне изреке да „brat brata nad jamu vodi, ali u jamu ne meće” (Ravlić, 1963, стр. 215), биће кључни прелаз од њихове злобе до Јосифове доброте у другом делу драме. Браћа свлаче Јосифову хаљину¹⁴⁵ и свезују му руке:

¹⁴⁴ Братоубиство је један од интернационалних мотива. Неки од познатијих примера у светској књижевности јесу: из грчке митологије – Едипови синови Етеокле и Полиник; из римске – Ромул и Рем; из *Светог писма* – Каин и Авељ, из народних песама – Марко Краљевић и Андријаш; у народу су познате многе изреке у вези са неслогом међу браћом, нпр: „Gdje je braće, tu je i dijela. Gdje je braće, tu je i svađe” и „I čriva se va trbuhu svađe, kamo l’ se nete bratja” (Ravlić, 1963, стр. 215).

¹⁴⁵ У *Библији* је наглашено да је хаљина шарена: „И кад Јосиф дође к браћи својој, свукоше с њега хаљину његову, хаљину шарену, коју имаше на себи” (Пост. 37: 23).

Jaoh, što je ovi gniv i srda od boga?! / vaj, što sam, bratjo kriv? reste mi rad boga! / ter varkom naprieste kakono tuđinu / i s mene odrieste nebavca halinu! / Za koji, bratjo, grieh i moje zlo dilo / ruke mi u zglobieh prižeste nemilo? / niesam li pravi sin staroga Jakoba? / a kako sve tuđin sad ostah za roba! / Glavom li bih držan? er nebog ostaju, / kako rob i sužan, u tuzi i vaju; / i meni jak sužnu ručice opako / i nagu i ružnu svezaste tutako. / Jaoh, nie li lubavi? da li se izgubi, / ter na me jak lavi škriplete svi zubi? / Zatoj vas ja molu, nemojte jadati / ni na me zlu volu zlosrdo kazati, / er moja nie zloba, kako vi mislite, / da mene jak roba svezana morite, / bez n'jedne milosti, er će se me ruke- / vaj mojoj mladosti! – raskinut od muke.

(Vetranović, 1912, ст. 247–266)

Издвојен Јосифов вапај и осећај немоћи приказан је врло детаљно, кроз упечатљиво поређење („ter na me jak lavi škriplete svi zubi?“) и ове сцене нема у Библији. Пре него се обрати осталој браћи, Јосиф издваја Рубена и покушава да га умилостави:

Moj brajo Rubene, tako ti lubavi! / svezana što mene vodite k dubravi? / tuj li ću ovi dan, pravo mi govori, / od bratje bit zaklan kako brav u gori? / Ter, brajo Rubene, no pozri ti sada / na neboga mene gdi mi su nazada / svezane ručice, ter cvilu u vaju, / er smrtne tužice jurve me skončaju. / O brajo Rubene, da daj se poboli, / smiluj se na mene, ter bratju pomoli / da meni odrieše nebogu ručice, / da za me ne grieše prid bogom dušice; / zač je grieh od boga i velika zloba / da me tač neboga potežu jak roba!

(Vetranović, 1912, ст. 267–280)

У издвојеним стиховима упечатљив је стил близак народној књижевности, због устаљене синтагме „брајо Рубене” и коришћења деминутива („душице”, „ручице”). Мотив свезивања руку видимо у свим Ветрановићевим драмама са старозаветном тематиком, јер руке свезује Исаку Аврам, Сузани лажљиви свештеници, а Јосифу браћа. Јосиф се обраћа затим и осталој браћи:

Koje sad pro meni oružje vidite, / ter me tač – vaj meni! – spućena vodite? / Ali se bojite da bježim u strane / ter mi tej lomite ručice vezane? / Neću se rvati, pravo vam govoru, / ni stranom bježati prid vami u goru, / neg li ću, kako rob, za vami hoditi, / dokle me tužan grob – vaj! – bude pokriti. / I ti sad, o Juda, moj dragi brajene, / molim te, od tuda,

*pogledaj na mene, / ter dobro razberi – oh da vam bog plati! – / kakvi su čemeru što
bratac vaš pati, / gdi, kako tuđinac, ne bog sam utruđen / i kako zločinac na zlu smrt
osuđen! / Ako sam sanak snio jadovan i tužan, / niesam vam, bratjo, bio glavicom ja
dužan; / zato mi reci svak za ljubav jedinu / uzrok li bi sanak da tužan boginu. / Jaoh, ako
za tu stvar vrh mene osude / padoše i nehar, da život moj trude / grozno bih kleo sanak od
časa do časa / mrklu noć i danak i kad se prikaza. / Toj li je, bratjo, san od gornjih visina
/ po božjoj voli dan, nie moja krivina.*

(Vetranović, 1912, ст. 281–304)

Ни ове сцене нема у *Библији*, нити браћа Јосифу везују руке, већ га само бацају у јаму. Јосифова доброта и невиност истичу се стихом „oh da vam bog plati!”, јер Јосиф браћи жели добро и поред тога што га они везују. У основном значењу, везивање руку представљало је губитак слободe: „Simbolika primopredaje ruke je sledeća: Dati ruke drugome znači odreći se slobode, ili tačnije, odustati od nje poveravajući je drugome. To znači odricanje od svoje moći (vazal prema gospodaru)” (Rječnik simbola, Chevalier, Gheerbrant, 1983, S S.v. ruka). Особа којој су везане руке постаје симбол осуђеног и презреног. Тумачено у религијском контексту, свезивање руку примењивано је како би се физички и симболички додатно истакла нечија немоћ или грешност. Зато један од браће – истински кривац – за зле поступке из зависти пребацује кривицу на жртву, указујући на Јосифову грешност: „A što nas sad tvoriš da tuđe žudimo, / toj lažno govoriš, zač tvrdo trudimo” (Vetranović, 1912, стр. 325–326).

Јосиф се само Рубену и Јуди обраћа са „брајо”, моли их за милост и да покушају да уразуме осталу браћу. Занима га који је разлог његовог страдања – није ли сан и који је; да ли је, како наглашава, „Божја воља”; или је у питању, како претпоставља, део његовог наследства, којим би можда могао да откупи свој живот. Јосиф им стога предлаже да инсценирају његову смрт, а заузврат поштеде његов живот, јер живот је по хришћанском учењу заправо највећи Божји дар:

*Ako li za blaga na smrt me vodite, / o bratjo pridraga, sve vam ću sada oć; / oto
vam sva stada i ostala sva stoka, / a sam ću poć sada putom od istoka, / ni noseć ni
vodeć, u tuđe tej strane, / neg tako sam hodeć u strane neznane; / tuj mislim i ostat trajeći
vas moj vik, / da neće nitko znat koji sam ja čovik. / Zatoj se smilujte, ter vaše sve blago /*

među vam dielite, molim vas pridrago; / samo mi darujte moj život žalostan, / a vi svi putujte k imanu na svoj stan.

(Vetranović, 1912, ст. 307–318)

Када Јосиф увиди беспомоћност свог положаја и неизбежност страдања, свестан искушења, помиње један од грехова – лакомост – и тако се и овај мотив уводи у драму. Похлепа, нарочито када се испречи међу браћом или унутар породице уопште, представља озбиљан морални прекршај јер нарушава темељне вредности какве су љубав, поштовање и заједништво, што потврђују и следећи стихови, у којима је уткан дидактички подтекст: „O bože jedini, milosti prisveta, / vidiš li što čini lakomos prokleta, / i zla nenavidos kako me sad muči, / ka ljubav i milos s bratjo(m) me razluči!” (Vetranović, 1912, ст. 329–332). Љубав и похлепа су два опречна појма, јер тамо где постоји љубав нема места за похлепу и обрнуто, с обзиром на то да прва има градилачку (хармоничну) а друга деструктивну моћ. У сцени када браћа спуштају Јосифа у јаму а када их он заклиње на милост и готово изговара клетву, наслућује се смисао добро познатих народних изрека: „ko pod drugim jamu kopa, sam će u nju pasti” и „kad slepac slepca vodi, v jamu obodva opadu” (Ravlić, 1963, стр. 222, 249), али и старозаветна истина да „Господ утврђује кораке свакога човјека и мио му је пут његов. Кад посрне да падне, неће пасти, јер га Господ држи за руку” (Пс. 37: 23–24). У обема народним изрекама уткано је подсећање на Божју правду и закон узрочно-последичних дела, јер Бог кажњава оне који наносе зло другима, чак и када то покушавају да учине подмукло и у тајности, и најчешће баш на онај начин који су одабрали за другога. Иако је беспомоћан на дну јаме, Јосиф не мисли на себе него на „ђајка”, те је ова сцена важна због психолошког и емотивног момента, јер се код потенцијалног гледаоца буди саосећање, а жигосе одсуство емпатије:

Jaoh da je sad ovdi rad božje ljubavi, / tužna me slobodi i smrti izbavi, / da mene smrtni gniv ne bude umorit, / dokle sam ne bog živ, da mi je k stanu prit; / da mi je gledati tužice paklene / što ćajko moj pati, nebavac, rad mene! / kad čuje tužan glas, rad moje ljubavi / mnim neće n'jedan vlas osavit na glavi / Ere se mni meni, kako me izgubil / moj ćajko luveni ki me je tač lubil, / da će se oskupsti, čuteći mu želu, / i živ se zadupsti rad mene u

*zemlu. / Zato bih, bože, rad da priđu ja k stanu, / prie neg se s dušom sad u jami rastanu.
/ Da bih mu pomogao, ne mogu cviliti / i tugu i pečao napola dieliti, / bolezan dieleći, ter
da se stanemo, / obadva cvieleći da mrtva panemo. / neka smrt jedina od vele ljubavi / i
oca i sina u jedan grob stavi. / Er ćajko prie mene umrieti da bude. / sve muke paklene
ćutil bih i trude / i grozno cvieleći, čisteći tuj ranu. / tužnu smrt želeći, da snim (se) ja
stanu; / i ćajko bez mene ne bi rad živiti, / ne bi ktil bez mene trudnu smrt primiti. / Tiem,
goro, pogledaj, i gusta dubravo, / da trpim ovi vaj, tako li bi pravo, / vodice želeći vaj da
se napiju; / suzice roneći uzaman vapiju; / tiem listjem zajazi sad jamu vrh mene, / da ovi
porazi i muke paklene.*

(Vetranović, 1912, ст. 417–448)

Овај монолог, који не постоји у *Библији*, представља неку врсту опорукe и савета; ту је како би на најблажи могући начин Јосиф могао обавестити оца о својој наводној смрти. Он кроз последњи покушај моли браћу да му бар одвежу руке, али га један од неименоване браће назива злотвором и подсећа да тако испаштају они који праве раздор у породици: „Тako se pristoji svakomu zlotvoru, / da svezan tuj stoji – pravo ti govoru - / ki doma osvada i mila i draga, / neka dom svoj straja, imanja i blaga” (Vetranović, 1912, ст. 403–406). Јосиф остаје сам, гледа у небо и обраћа се Богу да би умањио своју усамљеност и страх од западања у грех, односно страст која, према тумачењу Јована Лествичника, долази одмах након среброљубља: „Психолошки супстрат ове страсти је и за Лествичника, у ствари, придодан: ’Гнев је у нама по природи’ каже Јован Лествичник, ’али против змије а ми смо га употребили против ближњега.’ Он дефинише гнев као ’израз потајне мржње, тј. злопамћења’, као ’жељу да се догоди зло ономе који нас је расрдио’; плаховитост јесте ’запаљивање срца у невреме’, огорчење ’непријатно осећање које се гнезди у души’, а јарост ’променљиво стање нарави и ругоба душе’. Порекло гнева је врло сложено. Гордост је ’извор гнева’” (Богдановић, 2008, стр. 53). Да не би дошло до тога, Јосиф моли Бога да се догоди чудо и, ако је могуће, да први стигне до куће како би предупредио очеву несрећу и побегао од гуштера и змија¹⁴⁶.

¹⁴⁶ „Od svih životinjskih simbola zmiја je verovatno najznačajniji i najsloženiji. Izgleda da su od najranijih vremena zmiје bile povezane sa večnošću, kao tvorci i rušitelji svemira, i povezivane su sa

У међувремену, браћа, која су већ далеко, села су да једу, али их је узнемирио лавез паса, стога шаљу Рубена у извидницу, јер је предео препун опасности. Ових реалија нема у *Библији*, већ их Ветрановић уноси како би јасније оцртао стварни амбијент и актуелизовао ситуацију из библијске приче. Осим тога, овај моменат функционалан је у склопу психолошке карактеризације јунака, наговештавајући односе међу браћом. Делује да браћа намерно удаљавају Рубена због одсуства поверења. Кад Рубен оде, Јуда предлаже да Јосифа извуку из јаме¹⁴⁷ и продају га трговцима робљем који су туда пролазили, опомињући их на грех проливања братске крви, „јер крв скврни земљу, а земља се не може очистити од крви која се пролије на њој друкчије него крвљу онога који је пролије” (Бр. 35: 33). Како би умањили несрећу, зато што добро познају оца, њему ће рећи да су Јосифа растргли вукови:

*O bratjo, molim vas, za lubam jedinu / reste mi svaki vas s razlogom istinu: / što vam će
pribiti, molim ljubav vašu, / ako mi proliti budemo krv našu? / nije li brat pravi, naša krv i
tilo? / Zato rad ljubavi, molim vas svieh milo, / život mu prostimo, o bratjo pridraga, / ma nu
ga vodimo svezana jednaga / gdi tamo putuju trgovci bogati, / ki robje kupuju, jeda ga tko
plati. / Er ako prodati bude se pritužan, / dalek će ostati vječni rob i sužan; / pak će se
staniti u tuđe tej strane / i život shraniti meu ludi neznane. / A tamo kada prit budemo mi na
stan, / svi ćemo, bratjo, rid da Jozef bi zaklan, / tamo ga u gori u gustoj dubravi / luta zvir
umori i s glavom rastavi.*

(Vetranović, 1912, ст. 465–482)

Претходни стихови могу имати додирних тачака са бугарштицом *Балада о Марку Краљевићу и брату му Андријашу*, коју је записао Петар Хекторовић¹⁴⁸, а једна је од најлепших бугарштица са древном и широко распрострањеном интернационалном тематско-сижејном основицом о сукобу међу браћом и

isceljenjem i mudrošću; one su takođe demonizovane i svrstane uz iskušenje, nemoral i Satanu” (O’Connell, Airey, 2007, стр. 186).

¹⁴⁷ Ни у *Библији*, ни у драми нема податка колико је Јосиф времена провео у јами, али у једном од апокрифа помиње се да је тамо боравио чак недељу дана. Видети: Јовановић, Т. (2005а). „О Прекрасном Јосифу како га продадоше браћа (Прва верзија)”, стр. 284.

¹⁴⁸ Hektorović, P. (1951). *Ribanje i ribarsko prigoavaranje*. Zagreb: Jadranski institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, стр. 42–44. Видети више у: Bošković-Stulli, M. (1970). „Balada o Marku Kraljeviću i bratu mu Andrijašu”. U: *Croatica*, 1 (1), 89–109.

братоубиством – мотиви присутни у свим културама света¹⁴⁹. Повезаност наведене бугарштице са Приказањем налазимо у двама монолозима које спаја песничка слика настала на сличној мотивској основи (коришћењем лажи у сврху прикривања стварног догађаја)¹⁵⁰; у поменутој песми је то трагична смрт Андријаша¹⁵¹, а у Ветрановићевом приказању лажни исказ о наводној Јосифовој смрти.

Браћа над јамом обавештавају Јосифа да га чека пут, припремајући терен за његову продају. Када наиђу трговци, распитују се колико траже за младог роба кога браћа воде. Трговац рачуна на добру погодбу, која је најважнији део трговине. Пошто бива продат за тридесет динара¹⁵², што алудира и на Јудину издају (починио је грех за исту суму) Јосиф путује са трговцима и стиже до гроба своје мајке. Горко плаче и моли је да устане, како би отишла код оца на време и испричала му да су га ухватили гусари. Овај монолог поприма елементе тужбалице, које чине „*pohtala i spomen na pokojnika, uporedo sa žaljenjem i*

¹⁴⁹ Ова широка тема грана се у неколико типова песама. Према Шмаусу, постоји пет главних скупина: „*pjesme koje govore o braći što se krvno zavade pri diobi baštine, ali ih pomiri plemenitost snahe; pjesme o braći koju je razdvojila zlobna snaha tražeći smrt svoga djevera; pjesme o sukobu između dva brata koji ne poznaju jedan drugoga; skupina pjesama u kojoj brat ubije brata zbog intrige vile što im se prikazala kao djevojka, pa ju je svaki brat želio dibiti za sebe i peta skupina o ubojstvu brata pri diobi plijena*” (Schmamus према Bošković-Stulli 1970: 98). О мотиву братоубиства у епској фолкорној традицији видети: Самарџија, С. (2008). *Биографије епских јунака*. Београд, 95–97.

¹⁵⁰ О метафори смрти у бугарштици видети више у: Сувајџић, Б. (2005). *Јунаци и маске*. Београд, 157–167.

¹⁵¹ „*Poslije najnužnijega kratkog uvodnog obrazloženja o povodu svađe i uzroku zbog kojega je Marko Andrijaša udario sabljom u »sardašce«, što bi se veoma uvjetno moglo nazvati radnjom balade, prelazi se na njen osnovni sadržaj: na monolog umirućeg brata. Položaj u kome ranjeni Andrijaš izgovara svoj posijednji monolog profinjeno predočuje njegovu blagost i prisnost prema bratu ubojici, te nagovješćuje i ton riječi što će ih izgovoriti. Andrijaš moli brata Marka da pred majkom zataji što je učinio, neka joj slaže da mu je sablja krvava od toga što je njome udario u srce jednoga »tihoga jelenka« koji mu se nije htio ukloniti s puta; i neka joj slaže da je brat Andrijaš ostao negdje u tuđoj zemlji, gdje je obljudio gizdavu djevojku, koja mu je dala »mnoga bilja nepoznana« i »vinca junaku od zabitja«.* Andrijaš izgovara sve te riječi kao zamišljeni budući dijalog među bratom ubojicom i njihovom majkom i služi se formom upravnoga govora, što je sve i inače uobičajeno u narodnim pjesmama; ali je ovaj postupak proveden posebno rafinirano. U klasičnoj narodnoj pjesmi naše epske zone žrtva bi najprije govorila svoju poruku majci, zatim bi ubojica ponovio majci tu poruku od riječi do riječi, te dodao na kraju izraz svog kajanja – što bi također mogla biti vrlo lijepa pjesma, ali na planu jedne drukčije poetike. Ostale naše narodne pjesme sa srodnim osnovnim motivom o bratoubojstvu ne završavaju žrtvinim riječima, kojih u tim pjesmama ili nema ili su vrlo kratke, nego završavaju događajem: samoubojstvom brata ubojice, njegovim odlaskom majci i sl.” (Bošković-Stulli, 1970, стр. 94–95).

¹⁵² У *Библији* је Јосиф продат за тридесет сребреника, а у једној апокрифној верзији за двадесет сребреника, од којих браћа себи купују обућу. Видети: Јовановић, Т. (2005а). „О Прекрасном Јосифу како га продадоше браћа (Из палеје с тумачењем)”, стр. 311.

pozivanjem da se vrati, otrgne od smrti; razgovor sa njim kao da je živ” (Živković, 1992, стр. 887). У његовом говору, који је звучан зато што проистиче из низа реторских питања, осећа се велика емоционалност, сликовитост и пластичност израза:

O majko pridraga, nies' li me rodila? / vaj, što te primaga, ter si se sakrila? / jaoh, što se potaja? govori sad meni! / niesam li nebog ja tvoj sinak luveni? / nies' li me gojila jak sinka dragoga / i prsim dojila? reci mi rad boga! / A sada odvracaš od mene obraz tvoj, / koliko da ne znaš da sam ja sinak tvoj! / Zato te ja molu, kako se pristoji, / viđ s tužbom nevolu koja me posvoji; / izlezi van groba, da vidiš zle zgode / gdi sinka za roba tuđini sad vode. / Pak, majko, pođ' na stan, ter pozri gdi cvieli / moj ćajko žalostan, gdi s tielom duh dieli; / tim se sad otpravi i hrlo uhrli, / ter mi ga pozdravi i lupko zagrli, / i rec' mu: „Ne jadaj i veće ne tuži! / sinku se ne nadaj – tuđinom sad služi: / gusa ga uhvati jak sužna i prodaja, / ter ti ga odvrati daleče od roda!

(Vetranović, 1912, ст. 531–550)

Овог догађаја нема у библијској причи, те се Ветрановић послужио апокрифном грађом како би психолошки уверљиво изнијансирао младићев лик. Прва верзија из апокрифног циклуса о Прекрасном Јосифу овако описује наведену сцену:

О, мајко моја, не видиш ли суза горчине моје? Зар си ме за ово родила, мајко моја, да ме продају браћа моја? О мајко моја, гледај да ме некако примиш себи! Чујеш ли, мајко моја, колике уздахе трпим од синова твојих, а од браће моје? Нико не зна то што ми се зби у дане ове. О мајко моја, видиш ли сузе моје и колико уздаха имам? Која би птица пренела оцу Јакову да ме продадоше браћа моја Египћанима?

(Јовановић, *О Прекрасном Јосифу како га продадоше браћа*, Прва верзија, 2005а, стр. 284)

Из наведених стихова јасно је уочљива лиричност, која нас подсећа на народне тужбалице, јер непрестано понављање рефрена „О, мајко моја” додатно појачава трагику догађаја. Друга верзија је нешто другачија и инспирисана је Рахилиним плачем:

*Рахила, мали моја, прими ме у гроб твој да буде један обема нама и да те не будем
лишен као оца мојег Јакова!*

Рахила, мати моја, нагог ме продадоше браћа!

*Рахила, мати моја, прими ме, чедо своје, да умрем на гробу твојем, да не будем
заробљеник и одведен у туђу земљу!*

(Јовановић *О Прекрасном Јосифу како га продадоше браћа*, Друга верзија, 2005а, стр.
297)

Из предочених верзија уочава се да Ветрановић више прати прву верзију апокрифа о Прекрасном Јосифу, јер он садржи више драматичности и оставља довољно простора за даљи развој догађаја, за разлику од друге верзије, која би имплицирала бржи завршетак драме.

Кад се Рубен вратио, није затекао Јосифа у јами и почиње да јеца. У *Библији* није назначен део када Рубен одлази, али јесте његов повратак, који опет показује осећајног брата. Наиме, када затекне празну јаму, он тугу показује на очигледан начин: „А кад се Рувим врати врати к јами, а то нема Јосифа у јами; тада раздрије хаљине своје” (Пост. 37: 29). Рубен из драме не кида хаљине, али осећа грижу савести, као и жељу да радије остане у шуми и умре, него се врати кући и оцу саопшти ту трагичну вест. Тако је писац у драму увео мотив кајања за почињени грех. И у *Библији*, и у драми Рубен Јосифа назива „дететом”, вероватно због осећаја одговорности и улоге старијег брата. Да би лаж о Јосифовој смрти била убедљива, браћа умачу његову хаљину у јарећу крв (Пост. 37: 31 и Vetranović, 1912, ст. 585–588). Рубен пита ко ће однети Јосифову одећу оцу и, како не успевају да се договоре, користе дрвца и извлачењем најкраћег бирају насумично гласника. Ово су такође реалије које аутор уноси у свој текст, јер се у *Библији* Јосифова хаљина шаље оцу без много детаља о околностима: „Па онда послаше шарену хаљину оцу његову поручивши: нађосмо ову хаљину, види је ли хаљина сина твојега или није. А он је позна и рече: сина је мојега хаљина; Јосип је доиста раскинут. И раздрије Јаков хаљине своје, и веза костријет око себе; и тужаше за сином својим дуго времена. И сви синови и све кћери његове устадоше око њега тјешећи га, али се он не дадијаше утјешити, него говораше: с тугом ћу у

гроб лећи за сином својим” (Пост. 37: 32–35). Јаков нариче и у драми, а у дугој тужбалици нарочито је снажно и реалистично место када саопштава неподношљиву тежину бола, јер је неприродно да родитељ надживи своје дете, па жели сопствену смрт што пре. Он изговара: „Zašto me ostavi, moj bože pravedni, / i sinkom rastavi u ove tužne dni?” (Vetranović, 1912, ст. 659–660), што подсећа и на Христов вапај на крсту: „Боже мој, зашто си ме оставио?”. У поменутој тужбалици помиње се Рахилин плач поново, праћен фолклорним елементом расплитања косе, али се назире и модификован апокрифни¹⁵³ или орфејевски мотив, јер је отац спреман сићи у пакао како би вратио свог миљеника:

Hvalu ću bogu dat, u komu 'e vječni lik, / nu cvilit i jadat nebog ću po vas vik, / i prie ću s' rastati vrh zemle stojeći / neg li ću pristati suzice roneći; / sljesti ću u pako, da duh moj naslađu, / pod zemlu onako Jozefa da nađu, / neka se s nim stanu, vaj da mi govori / koja mu da ranu luta zvir u gori, / jaoh, je li istina što bratja govore / da ga je živina zaklala sred gore. / Er mi to ne dava srdačce zagorno, / zato me skončava tužica jadovno, / u misli ter stoju i žalos misleći, / izgubih svies moju suzice roneći. / Tiem tebi vapiju, moj bože, ovako: / čini da pispiju pod zemlu u pako, / da se moj tužan glas Rakeli objavi. / Rakela da svoj vlas rasplete na glavi; / neka mi, moj bože, jadovno cviliti / Rakela pomože i suze roniti. / I grozno cvileći životu vaj momu, / (s) svieh strana hodeći po paklu tamnomu, / po tojoj ljubavi kad budu tamo doć, / dočim se sastavi s Jozefom tvoja pomoć, / da se tuj stanimo jak zvieru zajedno / i tebe slavimo, kako je pravedno.

(Vetranović, 1912, ст. 735–760)

Он се одриче синова, али га један од њих упозорава да не буде неправедан, већ да захвали Богу што је макар њих дочекао здрав. Отац грубо одбија њихову утеху будући да је неутешан, али осећа и црв сумње – срце родитељево не може

¹⁵³ Постоји читав низ апокрифа о силаску светаца и Христоса у пакао. Видети: Elliott, J. K. (Ed.). (1993). *The Apocryphal New Testament: A collection of apocryphal Christian literature in an English translation*. Oxford University Press, Hock, R. F., & O'Neil, E. N. (Eds.). (1997). *The Infancy Gospels of James and Thomas: With the Latin Gospel of Pseudo-Matthew and the Armenian Infancy Gospel*. Polebridge Press, James, M. R. (1924). *The Apocryphal New Testament*. Clarendon Press, Robinson, J. M. (Ed.). (1977). *The Nag Hammadi Library in English*. Harper & Row, Budge, E. A. W. (Ed. & Trans.). (1909). *The Book of the Resurrection of Jesus Christ by Bartholomew the Apostle*. Oxford University Press, Budge, E. A. W. (Ed. & Trans.). (1927). *The Martyrdom and Miracles of St. George of Cappadocia*. Oxford University Press, Brock, S. P. (1970). *The Harrowing of Hell in the Syriac Tradition*. *Journal of Theological Studies*, 21 (2), 424–446, Stone, M. E. (1996). *A History of the Literature of Adam and Eve*. Scholars Press, Charlesworth, J. H. (Ed.). (1983–1985). *The Old Testament Pseudepigrapha* (Vols. 1–2). Doubleday.

бити мирно у случају смрти детета. Браћа су толико дрска да се куну у вољу Божју и тако прећутно правдају свој поступак, што одговара Матеовом запажању да се, „kada je sram dubok, osoba može braniti odbacivanjem i najmanje šanse da je sama učinila nepravdu” (Mate, 2021, стр. 165). Такође, с обзиром на то да је Ветрановић био монах, постоји могућност да је исповедао људе и на тај начин упознавао људски карактер и душу, на основу чега је могао тако успело да гради своје драмске ликове.

Пратећи хронологију *Библије*, уследила би 38. глава, која је насловљена као „Јудин грех”, али Ветрановић њу прескаче и прелази на Јосифов сусрет с Петефријем, који одговара глави 39. Петефрије купује Јосифа по други пут за тридесет динара и води га Путифару, који у Јосифу препознаје неку нарочиту господствену отменост. Он га прихвата као сина јер у њему буди поверење, те га одводи у Египат, где ће му поверити бригу о имању. У *Библији* нема дијалога између господара и слуге, већ се то само кратко предочава (Пост. 39: 2–6). Јосиф се непрестано моли Богу да му да снаге да не омрзне сопствени живот зато што је несрећан при помисли да своје бивствовање сконча у туђини. Он самог себе више пута назива „небогим”; за њега је већа казна служити туђем господству него умрети – њему који је толико волео живот. Свестан друге продаје, Јосиф је несрећан и готово да жели да оконча живот, али онда опомиње себе да не сме изгубити душу и изневерити Господа и каје се због те помисли: „U malo t', bože, dan boležliv i tužan / dvie vote bih prodan i ostah sad sužan! / Nu pokli odluči, moj bože, ti tako, / u ropstvu da muči ma mlados ovako, / ni cvilit ni plakat nie meni podobno / neg tebi hvalu dat, kako je dostojno” (Vetranović, 1912, ст. 789–794). Главна врлина Јосифова јесте оданост, коју он доказује на четири плана: као слуга Божји; као син Јаковљев; као брат, иако одбачен; верни слуга Путифаров.

У свим наведеним релацијама он истрајава до краја, што се може тумачити у светлу сентенце *Књиге Бројева*: „кад који човјек учини завјет Господу, или се закуне везавши се душом својом, нека не погази ријечи своје, него нека учини све што изађе из уста његовијех” (Бр. 30: 3). И на верност Путифарову заклиње се правим примером хришћанске части. У тој се заклетви читава хришћанско учење да се никад не сме заборавити учињено добро дело, већ га треба, уколико је могуће, вратити истом мером (добро се увек добрима враћа), „јер који зна добро

чинити и не чини, гријех му је” (Јак 4: 17): „Po krallevu krunu, ku носиш na glavi, / pravo t’ se ja kunu, a to zna bog pravi, / da sluga i tvoj rob vieran ću ja biti, / dokle me bude grob pod zemlu pokriti; / a ti ćeš viditi, tako mi bit zdravo, / hoću li t’ služiti i vierno i pravo” (Vetranović, 1912, ст. 821–826). Без обзира на то што Јосифу изгнанство делује као највећа казна, кушања не престају, напротив. Ипак, то није никакав разлог да одустане, јер искушења, било она физичка, духовна, емотивна или морална, доказ су да је Бог ближи него икада пре, а због својих обликотворних дејстава уједно помажу човеку да спозна своје способности и ограничења, али и да их прерасте и узрасте, што је чињеница записана и у *Саборној посланици* Светог апостола Јакова, који каже: „Сваку радост имајте, браћо моја, кад падате у различне напасти, Знајући да кушање ваше вјере гради трпљење; а трпљење нека дјело довршује, да будете савршени и цијели без икакe мане” (Јак. 1: 2–3).

Ни Путифарова жена не може да превиди Јосифову лепоту, па тражи да јој се узврати пробуђена љубав, чиме се у драму уводи мотив пожуде¹⁵⁴, а жена бива представљена као искушење (слично као и са Сузаном)¹⁵⁵. Поштујући морална начела, дату заклетву и очување душе, Јосиф не пристаје ни по коју цену да је обљуби, због чега Соломонова сентенца налази још једну потврду да је „господар од свога срца бољи него онај који узме град” (Прич. 16: 32). Путифарова жена га зато уцењује оним што му је најдрагоценије – самим животом: „Zatoj se spomeni, zato se sad spravi / da prideš sad k meni rad moje ljubavi, / er veće nie stati, zač srce me veme, / toliko čekati prigode luvne. / To li me ć ostavit, kunem se za boga / da te ću rastavit s glavicom neboga” (Vetranović, 1912, ст. 927–932). Слика женске пожуде приказана је много разрађеније у односу на библијски предлогак. У драми постоји читав дијалог између господарице и Јосифа (ст. 827–936), док она у *Библији* само кратко наређује: „Лези са мном” (Пост. 39: 7). Постоји велика вероватноћа да је инспирацију за ову сцену Ветрановић поново могао потражити међу апокрифима, где је тај дијалог умногоме разрађенији, а Јосиф разборитији у

¹⁵⁴ „јер са жене курве спада човјек на комад хљеба, и жена пуста лови драгоцјену душу” (Прич. 6: 26).

¹⁵⁵ Детаљније видети у потпоглављу *Сузана чиста*.

својим одговорима и поступцима него било где другде.¹⁵⁶ Примера ради, у апокрифу *О Прекрасном Јосифу како га продадоше браћа (Друга верзија)* Јосиф говори господарици следеће: „О несрећна жено, убој се Господа и застиди се ових вражијих зидова. Очи се затварају као облачина светлост сунчеву, за кратко пролазећи. Жено, не гледај на младост моју. Мислиш да сам дете, али зрелог сам ума. Жено, буди као и птица грлица, јер она има једног мужа, те ако га изгуби, онда другог не налази док жали. Јер, госпођо моја, ако господар мој то не види, али Бог све то види и чује речи” (Јовановић, 2005а, стр. 300). Ветрановић прати апокриф, јер преузимање грађе одатле доприноси дубљем психолошком осликавању његових јунака и даје убедљивост њиховим поступцима и разговорима.

Да би сцена имала васпитну улогу, Јосиф је Ветрановићево „друго ја” и користи прилику да, водећи се *Светим писмом*, које на више места говори о значају поштовања речи и истинитости у говору, подсети колико је важно одржати дату реч, јер „није празна ријеч да за њу не марите, него је живот ваш” (Пнз. 32, 47). Поред овог „закона” најважније је сачувати достојанство и част и волети искрено, и једино искрено, јер љубав је оличење чистоте или, прецизније, „Бог је љубав” (1. Јн 4, 16), како гласи позната новозаветна сентенца Светог Јована Богослова, која потврђује да је љубав у свом најузвишенијем облику темељна карактеристика Божјег бића и да љубав није нешто што Бог само показује, већ оно што Он јесте. Бог није само биће које воли, него је љубав у својој суштини, и то љубав безусловна, вечна, несебична, искрена, која није зависна од људских поступака, већ константна и присутна без обзира на све, а свим тиме и антипод греха:

Gospode pridraga, čudim se ja tebi / što te grieh primaga! Nie li bog na nebi, / ki vidi svakoja, potajna i skrovna? / tužna mlados moja ter nije pokojna, / a samoj sebi čas ne misliš shraniti, / i mene u napas sad hoćeš staviti. / Ter vidi višni bog svakoja na svieti – / kuda bih ja nebog? hotjej mi sad rieti; / a navlaš gospodar, kad bi se toj tvalo, / od mene ku bi stvar učinio, rec' pravo! / A sada neka znaš, pravo t' je kazati, / da ne ću prie navlaš sa(m) sebe zaklati, / er volim umriti – sliši me rad boga! – / neg vjeru pobiti

¹⁵⁶ Видети: Јовановић, Т. (2005а). „О Прекрасном Јосифу како га продадоше браћа (Друга верзија)”, стр. 299–300.

*gospodina boga. / Zatoj se ne praži u gorkoj ljubavi, / neg li se utaži i gojno boravi; / zač
uvieke ja dušu ne mislim izgubit, / neg vierno da služu – viekom ću vieran bit!*

(Vetranović, 1912, ст. 895–912)

Јосиф је због одбијања да изврши њену вољу, одбијао, у ствари, да прекрши две Божије заповести („Не чини прељубе” и „Не пожели куће ближњег својега, не пожели жене ближњег своје, ни слуге његова, ни слушкиње његове, ни вола његова, ни магарца његова, нити ишта што је ближњег твојега” (Исл. 20: 14–15)), јер онај „који сав закон одржи а сагријеши у једноме, крив за све” (Јак 1: 3) – због чега бива неправедно оптужен (слично као са Сузаном, само је овде обрнута ситуација).

Жена се налик Јосифовој браћи, заклиње се у Бога док лаже, те тиме чини грех кривоклетства. Говорећи о лицемерству, Свети Јован Лествичник поручује да је: „Лицемерство мајка лажи, а често и њен непосредни повод”, као и да оно „није ништа друго до вежбање у лажи и творац лажи, са којом је помешано кривоклетство, достојно најтеже казне” (Лествичник, 2006, стр. 103). Ово је тренутак у коме се по трећи пут јавља мотив Јосифове хаљине, која и те како има одређену функцију: „Zateče se gospođa, uhiti za halinu Jozefa; Jozef uteče, Jozefu osta halina u rukah gospođe. Gospođa zaupi dvorane i govori” (Vetranović, 1912, стр. 270). За појашњење користимо рад Штабињског *Семологија одеће*, где се наводи да одећа „mora biti razmatrana kao sastav simboličnih elemenata”. Она „obavlja praktičnu funkciju, štiti od hladnoće ili od preteranog sunčevog zračenja. Osim toga, u obzir se uzima estetska funkcija odeće” (Štabinjski, 1987, стр. 202). Аутор је свестан да ове две функције не исцпрљују читаву групу мотивација због којих се носи одређена одећа, па зато две истакнуте функције допуњује онима познатог етнографа Богатријева¹⁵⁷, који наводи још дванаест њих, а то су: еротска, магијска, функција одређивања старости, друштвено-породична (разликује се девојка од удате жене, ожењени мушкарац од неожењеног), морална (указује на сексуални живот корисника), празнична, обредна и функција изражавања жалости, професионална, класна, функција која указује на врсту посла,

¹⁵⁷ P. Bogatyriew. „Funkcije stroju ludowego na obszarze morawsko-slowackim” (poljski prevod u zbirci radova istog autora *Semiotyka kultury ludowej*. Varšava, 1979).

разликовање регрута, резервиста и војних лица, регионална, функција указивања на вероисповест и друге. Од побројаних функција, на примеру Јосифове хаљине можемо препознати естетску, јер њом отац на самом почетку издваја Јосифа од остале браће¹⁵⁸ (одећа га означава као миљеника), а самим тим и друштвено-породичну, моралну и класну, јер употпуњује његову физичку лепоту, пред којом нико не остаје равнодушан (пример Путифара и његове жене), али и функцију изражавања жалости, када оцу браћа односе хаљину натопљену крвљу као несумњиви доказ да је Јосиф настрадао. Јосифова хаљина¹⁵⁹, иако предмет који се пре свега односи на спољашњост, дубоко одсликава његову унутрашњост, са посебним акцентом на његовој племенитости и јединствености, чиме се додатно потврђује његова богоизабраност.

Господарица прво зове слуге, а када се и Путифар врати, она му саопштава како им је напакостио Јосиф кога сам Путифар „na roge podviže i stavi”, а он му заузврат „jeljenje roge na glavu postavi” (Vetranović, 1912, стр. 981–982), чиме се сцена поново актуелизује у односу на библијски предложак, јер је у народу често употребљавана изрека да превареном мужу најпре израсту рогови. Сваки пут кад Ветрановић овако одступи од *Библије* је показатељ његове стваралачке сублимације извора и његовог талента. Из господаричиног говора (Vetranović, 1912, стр. 973–994) може се наслутити и психолошка карактеризација њеног лика, јер увиђамо њену лукавост, лицемерство и осветољубивост, иако она говори да је све супротно: храбра, правдољубива, разборита и часна. У апокрифима жена чак признаје своју клевету и лажну оптужбу за обљубу свом господару, али Ветрановић тај део изоставља, јер жели да појача њене негативне стране.

Након што је Путифар поверовао жени да је Јосиф хтео да је обљуби, он постаје оруђе њене освете и наређује Јосифово утамничење. У тамници Јосиф поново добија прилику да покаже свој дар за тумачење снова, али поред тога што уме да „чита” снове, Јосиф показује дар и за „читање” израза лица његових утамничених сапатника. Док их наводи да му испричају снове који им задају бриге, поново користи прилику да истакне како је Бог тај који објављује сваки сан, јер је он Творац свега, па тако и снова. У поменутим сновима двојице

¹⁵⁸ На ово је већ указала Степановић стр. 99, 2019.

¹⁵⁹ У једном апокрифу Јосиф чак сам скида плашт и бежи од господарице. Видети: Јовановић, Т. (2005а). „О Прекасном Јосифу како га продадоше браћа (Прва верзија)”, стр. 285.

појављује се мотив винове лозе и грожђа¹⁶⁰ (добро знамење), али и празне котарице од прућа, јер су птице¹⁶¹ позобале брашно из њих (лош знак). Обистинило се све што им је Јосиф прорекао: фараон је ослободио „пехарника”, а на смрт осудио „мијешника”. И краљ Египта је у међувремену сањао чудан сан о седам дебелих и седам мршавих крава¹⁶². Како нико није знао да му га протумачи, ослобођени слуга, који је испрва заборавио дато обећање Јосифу, жели да испуни своју реч и доводи Јосифа пред фараона, чиме се потврђује старозаветна чињеница да је каткад „бољи сусјед близу него брат далеко” (Прич. 27: 10), јер је ово тренутак којим започиње Јосифово крајње избављење. Овај догађај се у *Библији* дешава тек након две године од Јосифовог утамничења: „А послије двије године дана усни Фараон...” (Пост. 41: 1), а у драми није јасно назначен проток времена. Међутим, до сусрета између фараона и Јосифа у драмском тексту и *Библији* долази непосредно после извођења из тамнице и његовог удешавања (послуга је добила наређење да га постриже и обуче у најлепше хаљине), а у једном апокрифу до тог догађаја пролази чак тридесет дана, јер фараон допушта Јосифу да одмори и поврати снагу.¹⁶³

Након што је краљ описао свој сан, Јосиф му посредством симбола краве¹⁶⁴, који се тумачи као симбол мајчинства и плодности, и кроз симболику

¹⁶⁰ „Vinova loza i grožđe često se pojavljuju u rimskoj umetnosti, sugerišući bogatstvo i uživanje, a povezuju se sa Bahušom, rimskim pandanom grčkom Dionisu, bogom vinove loze, plodnosti i oslobađanja i izražavanja strasti. Grožđe iz Obećane zemlje predstavljalo je mogućnost novog života za Izraeljce. Za hrišćane, vino je simbol Hristove krvi” (O’Konel, Eri, 2007, стр. 177).

¹⁶¹ „Zato što mogu da lete, ptice se često smatraju posrednicima između neba i zemlje, delujući kao glasnici viših ili moći sa drugog sveta. One se takođe smatraju ovaploćenjem duha i duše, jer let simbolizuje slobodu od fizičkih ograničenja sveta prikovanog za zemlju i često se koristi kao metafora za mistično iskustvo” (O’Konel, Eri, 2007, стр. 180).

¹⁶² У апокрифима је овај сан другачије представљен, нпр. у једном од њих фараон види само један сан и сања „седам црних волова, који поједоше целом свету волове” (*О Прекрасном Јосифу кога продаше браћа* (Прва верзија), стр. 287), док у другом пак цар сања **седам кошута** „што побљуваше сва његова поља, и опет о других **седам кошута** које све то полизаше” (*О Прекрасном Јосифу кога продаше браћа* (Друга верзија), стр. 302, нагласила С. Ј.).

¹⁶³ Видети: Јовановић, Т. (2005а). „О Прекрасном Јосифу како га браћа продадоше (Прва верзија)”, стр. 287.

¹⁶⁴ „Dok je simbolična poruka *bika* ambivalentna, krava (u ulozi pripitomljenog govečeta) u svakom slučaju važi za pozitivnu silu. Ona slovi kao majčinska, hraniteljska snaga zemlje, a zbog svog roga i ženskog pola predstavlja i lunarni svet (kod Sumeraca se naglašavalo da kravlje mleko odgovara *mesečevoj* svetlosti). U starom Egiptu boginja Hator se poštovala kao žena sa glavom krave, u čijem stomaku se nalaze zvezde, a krava je bila i simbol nebeskog svoda. Čuvena je indijska ‘sveta krava’, sveta hraniteljka u prastorijskim epohama, koja je obećavala plodnost i izobilje. U psihološkoj simbolici ona

броја седам предсказује седам плодних (седам дебелих крава) и седам гладних година (седам мршавих), саветујући га како да се земља припреми за одбрану од наступајуће глади. Владар му због тога указује велику част, постављајући га за равноправног владара Египта: „Bez tvoje odluke i tvoje spomene / mali prs od ruke da nitko ne krene! / i sve će bit tvoje što godi ja imam, / neg samo pristolje za mene hoću sam. / Neka t' je jošte znat, er s' ti moj branitel, / ti ćeš se od sad zvati 'od svieta branitel', / prid tobom ter puk moj nica će padati / i zvati se hoće tvoj, i ti ga ć' vladati” (Vetranović, 1912, ст. 1245–1252). У овом цитату налазимо одјеке других библијских сенценци, пре свега старозаветну најаву месије: „Ти си Син мој, ја те сад родих. Тражи од мене и даћу ти народе у наследство и крајеве земље у државу” (Пс. 2: 7–8), која ће се испунити кроз Христа, кога Бог шаље на свет ради искупљења и спасења (Јв. 3: 17), „поставивши Га себи с десне стране на небесима, изнад свакога поглаварства и власти и силе и господства... И све покори под ноге Његове, и Њега даде за главу Цркви, над свима” (Еф. 1: 20–22), одакле произилази да је фараон који даје безграничну моћ и покреће све, заправо лажни пандан Бога. У тумачењу Фраја видимо: „јама се преображава у Мисир, где он, пошто се отrese уза које га vezivahu за онај нижи свет, симболизован Петефијевом ženom, postaje, zahvaljujući svojoj veštini tumačenja snova, faraonov glavni savetnik” (Fraj, 1985, стр. 219). У *Библији* фараон награђује Јосифа тако што му поред власти и материјалних добара даје и ново име – Псонтмфаних – и жени га Асенетом¹⁶⁵, кћерком Потифере свештеника Онскога (Пост. 41: 45). Према *Библији*, док још нису наступиле гладне године, Јосиф је добио и два сина. Овај део је такође изостављен у приказу: „И докле још не наста гладна година, родише се Јосифу два сина, које му роди Асенета кћи Потифере свештеника Онскога. И првенцу надјед Јосиф име Манасија, говорећи: јер ми Бог даде да заборавим сву муку своју и сав дом оца својега. А другоме надјед име Јефрем, говорећи: јер ми Бог даде да растем у земљи невоље своје” (Пост. 41: 50–52). У тој, иначе дугој, сцени (ст. 1185–1268) Ветрановић у алегоријској стилизацији алутира на савремени

је, по Епљу: 'dobra životinja slave živahnosti i velike izdržljivosti... sa jednostavnom topline, strpljivo noseći mlade, jednostavan simbol same majke zemlje, izraz vegetativno-majčinskog... Krava je u harmoničnom skladu sa svojom poniznom prirodom. Ona ima naročitu, primitivnu svetost” (Biderman, 2004, стр. 174–175).

¹⁶⁵ Постоји старозаветни апокриф под називом „Житије и исповест Асенете”, видети у: Јовановић, Т. (2005а). *Апокрифи старозаветни*, стр. 320–343.

друштвено-политички амбијент, што је важан сегмент његове поетике (Спасић, 2012, стр. 199).

Глад, коју је прорекао Јосиф тумачећи фараонов сан, надвила се над земљом Канаан, земљом његовог оца и браће, због чега Јакоб шаље синове у набавку код оног због кога и „и *crnoj zemlji bijelo žito rodi*” (Ravlić, 1963, стр. 241). Десеторица одлазе, а код куће остаје само Вењамин, по изричитој вољи очевој, који сада преузима Јосифову улогу као најмлађи и најмилији син. Долази до поновног сусрета између браће и Јосифа, при чему га они не препознају. Непрепознавање јунака инатерационални је мотив, потекао из античке традиције¹⁶⁶, који сада сведочи о слојевитости Ветрановићевог стилског ткива. Јосиф користи прилику да куша браћу и то чини чак два пута пре него се у потпуности открије. Они су сада у измењеним позицијама, а њихова ситуација у правом смислу речи одговара испуњењу изреке „Ко другоме јаму копа сам у њу упада”. Долази до преокрета и паралелизма мотива, јер су браћа сада метафорички у јами, беспомоћни, понизни и зависни од његове милости и воље, јер „ко јаму копа, у њу ће пасти; и ко камен ваља, на њега ће се превалити” (Прич. 26: 27). Дешава се оно што је Јосиф сном предвидео: „*Otidoše bratja u Egipat; nađoše Jozefa, ne poznaše ga, pokloniše mu se*” (Vetranović, 1912, стр. 290), што је у Библији: „И браћа Јосифова дошавши поклонилише му се лицем до земље” (Пост. 42: 6). Јосиф поступа лукаво као змија која је Еву навела да узме с „онога дрвета усред врта”, како запажа Свети Јован Златоусти: „Змија је рекла оно што није, да би, изазвавши је на разговор, сазнала шта јесте” (Златоусти, 2006, стр. 102). Иако читаоцу испрва делује као да Јосиф нема никакву реакцију при овом сусрету, држећи се улоге великодостојника која му је дата, могуће објашњење наводном одсуству емоција налазимо код Ларшеа, који сматра да, „када душа учествује у божанском миру и благословеном реду, она тај мир и тај ред преноси и на функције тела” (Ларше, 2005, стр. 45). Јосиф заузима неблагонаклон став према браћи, називајући их злим људима, уходама и лажљивцима. Бертхуд види у овоме Јосифову огорченост на браћу (Berthoud, 2008, стр. 7). Шимел као највероватнији разлог таквог опхођења према браћи проналази у Јосифовој жељи да стави браћу

166 Потражити појам „Wiedererkennung” у: Franzel, E. (1988). *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

на искушење у ситуацији сличној оној с којом су се суочили кад су учинили злочин против њега (Schimmel, 1988, стр. 62). Ман пак сматра да је овакав наступ према браћи израз буђења дубоко и дуго потиснуте жеље за осветом (Mann, 2001, стр. 337). Ипак, извесно је да Јосиф доживљава дубоку емоционалну узбурканост, јер његов сусрет са браћом уједно јесте реминисценција на тешку прошлост и незалечене ране, на помиреност са тим да можда више никада неће доћи до сусрета, а затим свесност да, упркос свему што су браћа учинила, он схвата да их и даље воли. Стога, у том тренутку спајања прошлости и садашњости, Јосиф не реагује ни само вођен љутњом, али са друге стране ни искључиво љубављу, већ покушава да разјасни и своје, али и њихове унутрашње дилеме и промене, како би ипак припремио темељ за могуће помирење и опроштај. У *Библији* Јосиф браћу назива уходама, а у драми и уходама, и лажљивцима. Међутим, ова ситуација је још интензивније приказана у апокрифној причи, где, при погледу на браћу, Јосиф у себи помишља на њих као на своје убице (Јовановић, 2005а, Верзија прва, стр. 289), а браћа у гневу појеле да заједничку казну отрпи само Вењамин, јер је он зао као и Јосиф, његов брат по мајци Рахили (Јовановић, 2005а, стр. 290).

Један он неименоване браће уверава Јосифа да нису никакви зликовци нити уходе, него да су били дванаесторица браће, послати од оца како би купили жита, као и да су сви пошли осим најмлађег који је остао код куће, други, који се наводно изгубио у гори, никада се није вратио. Јосиф их уцењује, тражи да један од њих доведе најмлађег брата, али, док не дође до тога, везује их као робове и ставља у тамницу, која наликује јами: „*Obrati se Jozef dvoranom: / Me vierne služice, sad se vi spravite, / u tamne tamnice tere ih stavite, / svezani da stoje, da tako borave, / da se tuj pokoje, čim posluh moj sprave*” (Vetranović, 1912, ст. 1343–1346). Након три дана боравка у тамници, деветорица браће поново долазе пред Јосифа, који наређује да их све одвежу осим једнога, те им даје привремену слободу, жита и свега што им је потребно, као и прилику да доведу најмлађег брата, који значи њихов сигуран спас.

Као што је праштање процес који се не догађа преко ноћи, тако и покајање не бива одједном. Браћа, мислећи да Јосиф не разуме њихов језик, присећају се свог греха и жале за учињеним, а Рубен им саопштава да треба да одговарају за свој поступак и прихвате заслужену казну: „*Vi samo to ktiste, zač brava dragoga /*

pravu krv proliste, da cvili prid boga! / O bratjo, rad boga tvrdo se ja bolah, / „Ne čin'te vi toga!” ter velmi svieh molah; / a vi mi ne daste da reku već ina, / neg li ga prodaste jakino ruđina. / Zato vas bog pravi – tako je parvedno! –/ u ropstvo svieh stavi za ti gireh zajedno” (Vetranović, 1912, стр. 1373–1380). Након Рубеновог исказа Јосифова чврстина попушта. Тумачећи овај део у *Библији*, Сирин каже следеће: „Када је Рувим испричао о ономе што се десило пред Јосифом, и о ономе што се десило када га није било, када су га бацили у јаму, сети се Јосиф и заплака, не због онога што су му браћа учинила, него зато што га је оданде Бог уздигао” (Сирин, 2013, стр. 119). Али Јосиф плаче и због Рубенове искрености, због његовог саосећања и осећаја кривице. Наиме, премда отпочетка Рубен није био сагласан да брата убију, није успео да га заштити ни спасе, због чега сноси исти део одговорности за тежину наводно почињеног злочина и свога нечињења, кршећи несвесно Соломонов савет који гласи: „Избављај похватање на смрт; и које хоће да погубе, немој се устегнути од њих” (Прич. 24: 11, Иса. 58:6, 1 Јов. 3: 16)

Јосиф наређује да свежу Шимуна, и то наопако (ст. 1383), пред осталом браћом и да га припреме за тамницу, док осталима дозвољава да једу и узимају потрепштина колико желе. На путу до куће један од браће казује да му се нешто чудно догодило, односно да је нашао „мједи” у врећама. У *Библији* браћа проналазе новац у врећи када застану код једне гостионице да нахране и одmore магарце, а овог детаља у драми нема (Пост. 42: 27). Остали се чуде, а један од њих потврђује да је то казна за њихово недело: „Božja je vola toj za naše zlo dilo / da svaki nepokoј sledi nas nemilo!” (Vetranović, 1912, ст. 1395–1396). Када затекну оца код куће, препричавају му догађаје и саопштавају за њега најгору вест: да високодостојник тражи да види најмлађег брата, што отац у страху тумачи као троструку патњу и трострук губитак у најави:

Vaj, da vam bog prosti! što toј učiniste?! / gorko t' me zadosti starca uciviliste! / Sveđ li ću ucivilen moje dni trajati / i s sinci razdilen do groba plakati! / Jozefa u gori minute ove dni / luta zvir umori nebog u vaj meni, / a Šimun sad, sužan i plačan zadosta, / zavezan pritužan, a ne znam di, osta. / Još Benijamina u mene prosite, / pridragoga sina, i tamo vodite, / da mi se u staros nebog u vajmeh sad / ponovi sva žalos, sva tuga, vaj i jad!

(Vetranović, 1912, ст. 1451–1462)

Рубен, као старији брат, преузима на себе одговорност у виду обећања да ће се сви вратити живи и здрави, али отац је неповерљив, јер је његово искуство већ показало да су стрепње оправдане. Међутим, значај Рубеновог обећања је велики зато што постоје и лични разлози за сигуран повратак, те се он и у *Библији*, и драмском тексту додатно заклиње у животе двојице синова: „А Рувим проговори и рече оцу својему: два сина моја убиј, ако ти га не доведем натраг; дај га у моје руке, и ја ћу ти га опет довести” (Пост. 42: 37) и „Тој li se ne uzdaš, мој оће luveni, / тој дијете да прidaш u руке ti meni, / моја ћу s tobom сад тако mi здраво бит, / два сина u заклад при теби оставит” (Vetranović, 1912, ст. 1469–1472). Када су потрошене и последње залихе жита, отац нема избора, али га Јуда подсећа да морају да поведу и Бењамина, при чему сам обећава да ће својом главом платити ако се буду вратили без најмлађег брата:

Мој ђакмо, нека знаш, говору t’ ја право, / ако га meni даш, он ti ће бит здраво. / Затој се не мући u nemoј јадати. / нег li сад одлучи meni га придати; / meni га ti придaј, неће mu ништа бит, / од мене га гледaј, еr ti ће здраво прит. / Тој li се приправи несрећа гдигоди, / тер нас s nim растави по тужној незгоди, / ја ћу сам крив бити, нека знаш ti сада, / i тај грех primitи врх мене да пада.

(Vetranović, 1912, ст. 1535–1544)

У Јудином обећању извори су искрености, те отац нимало не сумња у његове речи и пристаје. Браћа се са припремљеним поклонима враћају Јосифу и Јуда преузима улогу главног преговарача. Јосиф их дочекује овај пут срдечно и наређује слугама да припреме гозбу, због које су браћа неповерљива. Сумњају да је у питању замка, да ће поново постати његови робови, као и да ће их Јосиф казнити због нађених новаца у житу. Зато један од њих одлучује да наредбенику искрено повери чудну неприлику која их је задесила, како би разјаснили да није у питању крађа и да ће случајно нађен новац радо вратити његовом власнику. Наредбеник их умирује, а затим долази Јосиф, који их испитује за очево здравље, а Јуда му се клања и стрпљиво одговара. На основу ранијих предања о Јаковљевим синовима, у којима се Јуда наводи пре Рувима, Цефри Коен (Cohen, 2010, стр. 108) закључује да је Јуда још од најранијих дана стекао ауторитет међу

браћом већи од онога који је имао Рувим као првенац, док Степановић запажа да му тај „autoritet koji mu je nekada omogućio da bude predvodnik u grehu prema Josifu, sada omogućava da postane predvodnik u pokajanju” (Stepanović, 2019, стр. 104). Када Јосиф угледа Бењамина и чује његов благослов: „Bog te pomilovao i bog te polubio/ i dobro svako dao ko bi sam hotio!” (Vetranović, 1912, ст. 1641–1642), на кратко се повлачи са сцене јер не успева да задржи сузе.¹⁶⁷ Затим дарује браћу свим потрепштинама, али кришом наређује слуги да им подметне новац и Бењамину његов сребрни пехар, чиме их припрема на последње али и најтеже искушење. На путу их зауставља Јосифов слуга и окривљује за крађу и већ у овој сцени видимо преображај браће: „Rastvoriše vreće, počеше iskati od najstarijega do najmlađega redom; našoše pehar u najmlađega. Počеше plakati i razdirati haline od žalosti. Vратише se svi u grad; dođоше prid Jозефа, poklonише se” (Vetranović, 1912, стр. 293). Јосиф наређује да оставе најмлађег и оду по оца, иако их испрва кори због преступа, а Јуда је због датог обећања спреман да жртвује свој живот – како би спасио Бењамина, а оца поштедео непреболне туге. И Јосиф примећује поменути преображај, због кога је дирнут и слуги покајање своје браће, јер и кајање је процес, баш као што је то случај са опраштањем: „Опраштање је процес упознавања самога себе у себи и у односу са другима. Оно представља освешћивање свих човекових мана и врлина, као и ослобађање негативних емоција и енергије. Оно је тријумф над гордошћу; чин ступања на пут Љубави, а последица опроста је унутрашњи мир, мир са другима, као и мир са Богом” (Кашиковић, 2019, стр. 84–85). Због тога Јосиф више нема разлога да спутава своје емоције; брана попушта, он се открива браћи, чија је прва реакција страх – страх од освете. Он их умирује, помиње да ће им опростити Господ, иако по старозаветном учењу Бог не прашта, већ кажњава грешнике: „Zatoj se ne бојте, нећу вас карат(и) / veselo ter stojte jakno dragi brat(i); / da vam bog grieh prosti – zato se не кају, / зашто сад задости поћтован остају” (Vetranović, 1912, ст. 1797–1800). Врло концизну дефиницију опростаја налазимо код Весина, који питање шта значи опростити одговара: „повратити некога у првобитно достојанство! А тако нешто је могуће једино ако ће слапови опраштања потећи са водопада несебичне

¹⁶⁷ Јосифов поглед на Бењамина и његова реакција при том сусрету најемотивније је приказана у апокрифу *О Прекрасном Јосифу како га продадоше браћа* (Из палеје с тумачењем), видети стр. 315–316.

и безусловне љубави!” (Весин, 2019, стр. 40). И слапови су потекли, јер се браћа целивају кроз сузе које исцељују. А да би се изречено у попуности испунило, пре него Јосиф отпрати браћу за сигуран повратак кући, како би јавили оцу радосне вести и довели и њега и сав народ у обећану земљу, он дарује свима по једну хаљину, а Бењамину уз то и нешто новца. Поменути дарови, како примећује Вестермен, пре свега су дати да потврде помирење (Westermann, 2004, стр. 317), због чега су они више симболични него материјални. Дароване хаљине браћи знак су враћеног достојанства, оне симболишу повратак пређашњој заједници и првобитном духовном стању, јер је Јосиф на тај начин обнавио њихов друштвени статус, а уједно и истакао своју моћ и ауторитет, пошто је као египатски владар прешао преко свега и опростио. Новац такође није само материјална ствар у овом контексту, већ је знак Јосифове спремности да се заузме за своју породицу упркос свему и спаси је. Дакле, оба дара, и хаљине, и новац, нису пуко материјално ни економско средство, већ израз Јосифове љубави према породици и заједништву, јер је „сврх свега” најважније, како саветује апостол Павле у *Посланици Колошанима*, „обући се у љубав, која је свеза савршенства” (Кол. 3: 14). У читаву ову епизоду уткана је и снажна хришћанска порука да искрено покајање бива увек (вишеструко) награђено од Господа.

Јакоб, који је у уводу драме саветовао Јосифа да се окане снова, доживљава једно од ретких чуда: да му се сам Бог објави у сну како би потврдио исправност пута којим су се запутили, јер он води у будућност, коју му је укратко и приказао. Када дође до коначног сусрета између Јосифа и Јакоба у Гесену, и пре но отпочну живот у свеопштем благостању и миру, Јосиф благосиља трновиту судбу:

Blaženi svi puti i cvijetjem proctili, / bratjo i neputi, kudi ste hodili; / djevice i žene od plemena moga, / sve da ste blažene blaženstvom od boga! / Hip i čas blažen bio godišta i lita / u ki sam ja stupio u strane Egipta; / er će bog po meni vas žitak vladati, / moj rode počteni, i hranu vam dati. / Zatoj se veseli, moj rode izbrani. / er vas bog priseli, neka vas sahrani, / neka vas sablude i k vam se obrati / i vaše sve trude radosti da plati; / da vam se plodi plod u ove tuđe strane / bez broja da narod tu od vas postane.

(Vetranović, 1912, стр. 1999–2012)

Стихови наведеног говора подсећају на стихове ранијих песника који су певали у петраркистичком духу, али су престилизовани у складу са одговарајућом темом.¹⁶⁸ Видимо лирске паралелизме, полиптотон („блажен”) и градацију, стилске фигуре које додатно истичу Јосифов осећај захвалности. Наведена захвалност би се у библијској причи, од које приказане помало одступа, најбоље описала следећим Јосифовим исказом: „јер ми Бог даде да растем у земљи невоље своје” (Пост. 41: 52), несебично примајући сазнање до кога је дошао – да је Божја „заповијест жижак, и наука видјело”, а „пут животни карање које поучава” (Прич. 6: 23). Сан са почетка, у вези са житом, добија своју завршницу на јави, чиме се обистињује вечна истина, да они: „који су са сузама сијали, нека жању с пјевањем. Иде и плаче који носи сјеме и сије; поћи ће с пјесмом носећи снопове своје” (Пс. 126: 5–6).

Стиче се утисак да су ранија злоба браће и Јосифова патња биле неопходан услов за постизање општег добра. Владика Николај тумачећи библијску причу закључује да „у величини судбе Јосифове ми видимо величину милости Божје” (Николај, 2020, стр. 906–907). Као што је Христос жртвовао себе ради свеопштег искупљења људи и њихових грехова, тако је и Јосиф као старозаветни Христос, који додуше не подноси добровољно своју жртву, али његово трпљење бива награђено свеопштим спасом како породице тако и читавог народа: „Зато дакле као што за гријех једнога дође осуђење на све људе, тако и правдом једнога дође на све људе оправдање живота” (Рим. 5: 18).

Јосиф и његова браћа је библијски предложак, који је опчињавао и још увек опчињава како читаоце тако и уметнике, а да је тема о неопходности праштања, покајања и безусловне љубави увек актуелна, сведоче и савремена књижевна дела¹⁶⁹. Ветрановић је обрадио ову старозаветну причу развијене фабуле, пуну преокрета, јер њена драматичност погодује драмском облику. Мада је аутор верно пратио библијски текст, начинио је и неколико одступања на која смо указали у раду, где се посебно истиче израженија мотивација одређених поступака и осећања – мржње, покајања, љубави, забринутости и опраштања. Како би развио психологију својих јунака, често је посезао и за апокрифима, због

¹⁶⁸ Више о овоме видети у поглављу *Од порода Језусова*.

¹⁶⁹ О Јосифу и његовој браћи Томас Ман је написао роман у чак четири књиге. *Tomas Man: Josif i njegova braća*, превео Tomislav Bekić. Novi Sad: Matica srpska, 1990.

чега се старозаветни Рубен и Јуда разликују од драмски уобличених ликова. Унет је извештај број монолога и дијалога, уз помоћ којих је проширена радња дела, а уједно и продубљено виђење унутрашње психологије јунака и назначен драмски конфликт. Да би причу актуелизовао и приближио гледаоцу, Ветрановић је унео пасторалне уметке, народне пословице и реалије из свакодневног живота, користећи се каталогом хране, а свој драмски текст је с времена на време бојио лиричним тоновима. На основу свега реченог, када узмемо у обзир да *Приказање* није подељено на чинове и говоре, да је испевано у целости двоструко римованим дванесетерцем, као и да је лик Путифарове жене приказан ближе средњовековном поимању жене као „сотониног помагача”, стиче се утисак да ово дело припада најранијој фази пишчевог стваралаштва. Испрва би нас број стихова (2096) и сам обим драме навели на супротно мишљење, јер је најобимније дело у Ветрановића након *Посветилишта Абрамовог*, али изостају бројни елементи које сусрећемо у његовим другим драмама, попут пролога, увођења додатних ликова, комбиновања различитих метрика стихова, хумора, обраћања јунака потенцијалној публици и други.

Да поменути прича наставља свој „живот” и у народној традицији и данас, потврђује и једно теренско истраживање из 2017. године на територији Општине Обилић, где је казивач Љубомир Денић испитивачу испричао легенду о свецима, тачније о Светом Сави, која у потпуности одговара овом библијском предлошку. У питању је део нашег истраживања за семинарски рад на тему *Усмено казивање Срба у промењеној реалности* из предмета Народна књижевност 2, под менторством професора доктора Валентине Питулић. У поглављу „Легенде о свецима” казивач Љубомир (Коста) Денић (20. 6. 1928, Бабин Мост) је испричао следеће:

О Светом Сави ми је испричао једну легенду, за коју тврди да ју је чуо још у школи. Знао је он да су Светог Саву, односно Растка, браћа протерала због борбе око престола. Свети Сава је био рођен као седмо дете, и након његовог одласка један краљ (за кога деда Коста не зна ко би могао тачно да буде) уснио је необичан сан. Сањао је седам крава, дебелих, веселих и седам мршавих, гладних, које су на крају појеле оне дебеле и веселе. Краљ је након тога наредио да му доведу неког ко би му протумачио сан, а слуге су му довеле Светог Саву. У покушају да протумачи

његов сан, Свети Сава му је рекао како тих седам дебелих крава симболизују седам родних, а оних осталих седам мршавих, седам гладних и неродних година. Тврдио је како ће те гладне године „појести” оних седам плодних, због чега је краљ морао да се добро организује. Зато је он за сваки случај почео да сакупља жито како би имао довољно хране у резерви којом ће хранити народ и стоку у случају да се сан обистини и наступе гладне године. За тај посао узео је управо Светог Саву који је народу почео да раздељује џакове жита. Међутим, једнога дана када се коначно догодио поновни сусрет између браће, када су два брата такође желела да обављају тај исти посао, Свети Сава је био разочаран и тражио начин да им се освети, јер га на његово запрепашћење нису препознали. Тако је једном приликом у један од џакова, који су браћа носила да би поделила гладном народу, кришом подметнуо златну чашу. Када сам деда Косту питала шта је заправо требало да значи та златна чаша, он ми је рекао да је на неки начин тим чином Свети Сава желео да оптерети браћу и да им се освети, јер су га неправедно отерали. Свети Сава је након тога разгласио како је покраден и да му је нестала златна чаша којом се захватала вода. Краљ је наредио да се отворе сви џакови и када су браћа то урадила и угледала чашу у свом џаку, Свети Сава их је питао ко је од њих двојице хтео да га покраде. Обојица су се заклињала да ниједан од њих то није урадио нити желео. Онда их је Свети Сава упитао да ли су некад имали неког Растка, а када су њих двојица потврдила, он им је рекао да је то, у ствари, он и на крају им је ипак све опростио, питао их за родитеље, како су, јесу ли још увек живи и тако даље.

(Јекић, 2017, стр. 5–6)

4. 3. Од порода Језусова

Из хришћанске перспективе рођење Господа Исуса Христа јесте, без сваке сумње, највећи и најзначајнији догађај у историји човечанства. Оно чини прелом у историји, прелом од зла ка добру, од смрти и греха ка животу (Зеремски, 1903, стр. 273). Тему Христовог рођења обрадио је и Мавро Ветрановић у драми *Од порода Језусова*¹⁷⁰, која је испрва била приписивана Марину Држићу¹⁷¹, а детаљно је описана у другој глави *Јеванђеља по Луки*. Питање ауторства овог дела било је предмет проучавања многих, све до Антуна Ђамића¹⁷², који је 1950. утврдио да оно без сумње припада Ветрановићевом корпусу. Тако Кукуљевић ово приказанье у својој књизи *Пјесници хрватски XVI вијека* наводи као Држићево дело¹⁷³, што чини и Петрачић као приређивач и издавач *Дјела Марина Држића*¹⁷⁴. Питањем се први озбиљније позабавио Медини у свом раду *Пјесме Мавра Ветрановића и Марина Држића*, у коме је поредећи језичко-стилски план двојице аутора дошао на помисао да би ово приказанье могло пре бити Ветрановићево, мада дефинитивни закључак преиначује у дилему. У готово исто време и истим проблемом бавио се и Колендић. Ово је, дакле, истраживање и утврђивање трајало око четрдесет година, када је Ђамић на конкретним примерима показао да многа понављања стихова одговарају једном делу Ветрановићеве поезије, чиме је дилема решена: „Držim, da o tom problemu nije više potrebno raspravljati i da će u novo izdanje Vetranovićevih djela morati ući i ovo prikazanje” (Ђамић, 1950, стр. 189).

За разлику од библијског предлошка, у Ветрановићевој драми приказано је само објављивање Исусовог рођења, Маријин и Јосифов одмор од пута у пећини, Христово рођење и поклоњење пастира, док је поклоњење мудраца (краљева) само назначено у симболичном пророчанству. Драма је смештена у пастирску средину, са истакнутим елементима „конвенционалног ренесансно-књижевног

¹⁷⁰ За *Приказанье од порода Језусова* утврђено је да је изведено 1537. (Пантић према Бојовић, 2014, стр. 126).

¹⁷¹ Објављена је у књизи: *Djela Marina Držića*, SPH VII, Zagreb, 1875, стр. 412–458.

¹⁷² О проблему ауторства писао је А. Ђамић, *Dva problema iz stare hrvatske književnosti*. 1. *Tko je napisao „Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa”*, 2. *O auktorstvu „Prikazanja od poroda Jezusova”*, *Građa za povijest književnosti hrvatske*, 1949, 18, стр. 145–189.

¹⁷³ Видети: Кukuljević Sakcinski, I. (1856). *Hrvatski pjesnici XV. vieka*. Zagreb, стр. 74.

¹⁷⁴ SPH, knjiga VII, Zagreb, 1875.

пастирства” (Bogišić, 1966, стр. 18). Пасторалност се огледа у идиличном пејзажу, призорима из сеоског живота, надметању пастира у песми и свирци, њиховом сусрету са митолошким бићима и даривању које је праћено игром, песмом и свирком. У наставку ћемо указати детаљније на све ове елементе који драму удаљују од библијског предлошка, а које у њему не проналазимо.

Драма¹⁷⁵ се отвара сликом окупљених пастира (Тасовца, Прибата, Вукаса, Радмила, Шишмана и Миљаса), чији старешина је Угљеша, око ватре. Иако поменута слика није заступљена у библијском предлошку, она је дубоко укореењена у народној традицији, где је ватра одувек имала важну улогу¹⁷⁶. У свим обичајима и обредима током којих се у одређене дане у години пале ватре, налазе се остаци култа ватре и поштовање њених светих и магијских моћи. Колико се божићна ватра поштује, види се и по томе што тог дана, на божићно јутро, ваља да лично домаћин наложи ватру (Грбић, 1909, стр. 88). Већ је Требјешанин указао да је „природа ватре сложена и вишезначна и да се у њеном схватању уочава кључна дихотомија: ода се она поштује као светиња, божанство које доноси благостање, с једне стране, али и да истовремено изазива страх због своје опасне разорне снаге” (Требјешанин, 1990, стр. 412). У зимском периоду ватра се пали на Божић, Задушнице и Беле покладе. Уочи Божића, стара, „истрошена” година долази до свог краја, завршава се један годишњи циклус и почиње други, односно настаје ново време, време владавине младог бога (сунца) – Божића. Ово време је, с обзиром на то да је по свом положају „гранично”, опасно, али истовремено, као време почетка, оно је „јак” и свето. Божић је празник којим се обележава и слави зимска солстиција, односно почетак јачања сунчеве светлости и тоpline (Frejzer, 1977, стр. 349–352).

Угљеша, дакле, позива све да се заједно развеселе и још више разгале песмом, што оправдава поднаслов у коме стоји записано „по начину од комедије”:

¹⁷⁵ Медини сматра да термин „драм” није одговарајући за ово дело, које је наука тада још увек приписивала Држићу: „Držićevo Porođenje zaostaje u snazi i dramatičnosti za Posvetilištem Abramovim bez ikakve sumnje. Posvetilište uza sve svoje griješke zaslužuje ipak naslov drame, a Porođenje je više nekakva dramska pjesma” (Medini, 1902, стр. 291).

¹⁷⁶ О овој теми видети више у: Тројановић, С. (1990). *Ватра у обичајима и животу српског народа*. Београд: Просвета.

Družino pridraga, gdje vam su gizdave pjesni, gdi li su vaše vesele dipli mješnice svrdonce? Molju vas boga rad, tako vi zla kob ne ukobila, nudjer se pripravte, ter mene Uglješu i ostalu družinu obeselite; a, tako moje liepo stado do traga ne pogiblo, kako vi ću prikazati takove dare, koji se u vieke prie toga niesu našli medju pastiri ni vidjeli.

(Držić, 1875, стр. 412)

У Угљешином обраћању опажамо једну народну заклетву: „tako vi zla kob ne ubila”. Кроз читаво дело показале се да су фолклорни елементи важан елемент Ветрановићевог стила уопште. Акстон, говорећи о црквеном обреду, помиње како је „katolička crkva malo koristila ponizne pastire i više je volela da božićnu svetkovinu obogati pričom o mudracima i zvezdi” (Akston, 1988, стр. 287). Са жељом да обогати већ устаљену литургијску представу о овом догађају, Ветрановић циљано пажњу усмерава ка пастирима, допуњујући слику о томе како они изгледају и која је њихова функција. Због тога код Ветрановића сви пастири послушно узимају учешћа у песми, којом најављују централну тему драме, односно Христово рођење:

Veseli se, svaki stvore, / brieme se je veseliti, / er će višnji rajske dvore / po milosti otvoriti, / ter će milos tuj nam dati: / sa(d) će od zgor iz visina / k nam na zemlju sada pasti / uzmnožita gospodina, / koga nam će poroditi / slavna dieva i kraljica, / ka će mnogo svjetlja biti /nego sunce i danica. / I njoj se će pokloniti / svi lugovi i dubrave / er će toga poroditi, / s kiem prihode vječne slave, / i kralja će proslaviti / svake zyjeri i sve ptice, / koji se će objaviti / od prislavne tej djevice.

(Vetranović, 1875, стр. 413)

Њихова песма, поред најаве Христовог рођења, личи на похвалу Богородици, јер осим што ће родити „узмножита господода”, сачуваће их од вукова, даће им добру пашу, млека, сира, масла, меда и свег другог обиља, због чега ће увек имати разлога да се веселе и певају. Говорећи о овом драмском комаду Бојовић сматра да се у њему налази највише световних елемената, јер се: „мисли у њему изражавају јасно, једноставно, експресивним народним говором пуним изворних народних узречица, алузија и фраза, које допуњавала народна

лексика и алузије на народни живот. Све то, уз уплитање античких митолошких личности у хришћански садржај, познате слике из пасторалне и из љубавне поезије и др. – припадало је сфери световног. Веза са драмом, која је следила после предигре, остваривала се само преко песама које су отпевали пастири” (Бојовић, 1996, стр. 589 – 598). Песма је одвајкада често имала магијску функцију, јер је певање превазилазило једнострану усмереност људског говора као социјалног чина, проширујући могућност општења и са бићима ван људског света, а за такав вид комуникације потребно је посебно емотивно расположење, као што су занос, усхићеност или велика жалост (Раденковић, 1996, стр. 30). Због тога, након прве заједничке песме, круг бескрајног низа песама, које ће се јављати током целокупног трајања драме, испеваних како у дванаестерцу тако и у осмерцу, отвара Тасовац, који Угљешу поштује као старијег брата. Тасовац започиње песму о блаженој ноћи Исусовог доласка на свет, а „само рођење Спаситељево, рођење Сунца хришћанске традиције, најављено је једним другим космичким симболом – појавом Витлејемске звезде” (Јекић, 2024с, стр. 254). Звезде су још један архетипски симбол, који се појављује готово у свим традицијама света, најчешће као ознака духовне снаге и светлости, мистичности, људског микрокосмоса или оличење вечног живота праведника. Од времена првих људских заједница, посматрање неба и уочавање извесних промена повезивано је са сменом годишњих доба, циклусима лова, сетве и жетве.¹⁷⁷ Сунце на небу је за многе древне народе тако било божанство или читавање божанства (видљиво у лику Аполона, Вишне, Буде, Христа и других), „оно је плодитељ али може и да убије, може провести кроз царство смрти, оно рађа и прождире своју децу; сунце је један од аспеката стабла живота, оно је активни принцип и интуитивна спознаја, животворно је и све чини видљивим, симбол је живота, ауторитета, царства” (Рајичић Перић, 2024, стр. 123–124). Према народном веровању, сваки човек има своју звезду коју добија по рођењу, која је његов верни пратилац на животном путу и која се заједно са њим и гаси. Из наведеног се претпоставља да на небу има онолико звезда колико има људи на земљи. Основно тумачење овог симбола нашироко је прихваћено, као што је описано у

¹⁷⁷ За више значења симболике звезда у различитим културама види Chevalier, Gheerbrant, *Rječnik simbola*, стр. 813–817. Такође, видети и зборник радова *Звезде: књижевна, језичка, уметничка и културна астропоетика* (2024).

Гербрановом и Шевалијеовом *Речнику симбола*: они посебно наглашавају његово небеско и спиритуално значење кроз антагонизам са симболизмом мрака као изразито материјалног симбола (Гербран, Шевалије, 2013, стр. 1120). Звезда је често знамење нечег што нам је предодређено. Оне припадају истовремено природном свету, као и свету апстракције и културе. У стању су да означе колективну људску судбину, оно што је заједничко, али и сасвим појединачне, интимне сфере људског постојања. Звезде су наш покушај разумевања космичког устројства, док је фантазија о хармоничном и стабилном удруживању звезда у сазвежђа наш покушај комуникације са трансцендентним. Поглед усмерен у њиховом правцу постаје трагање за смислом и освешћује сам чин посматрања као таквог (Ћировић, 2014, стр. 479). У религијском контексту, звезда која обасјава таму оличење је вере и наде, јер осветљава пут верницима у искушењима. Тако управо наведени пример витлејемске звезде, која је показивала пут мудрацима ка Исусу Христу, најављује Христоса као духовног вођу ка спасењу. Његовим рођењем прекинута је тама паганизма и незнања, јер ће Христос својим поучним и универзалним причама и делима исписати нову историју неба, човечанства и земље, као стални сапутник и ослонац свим хришћанским верницима.

Први стихови, које казује Тасовац, типични су за љубавну дубровачку лирику, јер се у сличном облику срећу и код Шишка Менчетића, Џора Држића и Николе Димитровића¹⁷⁸, те се може говорити о конвенционалности стила:

Višnji bog blažen bio, ki stvori svaki stvor, / i ki 'e stvorio vrhu nas rajski dvor, / ter božja taj sila za ljubav i milos / na saj svit posila tuj zraku i svitlos, / koju će vidjet svak, kad bude sinuti, / gdi nam će vječni mrak u svjetlos svrnuti. / Preblaženi ovi rok, ki pride s ljubavi, / da se sad vas istok i zapad proslavi; / i blažen vrhu svieh ki milos ne s krati, / Adamov plač u smieh da nam sad obrati.

(Vetranović, 1875, стр. 414)

Поред симболичне најаве звезде, Тасовац помиње и ону светлост о којој је већ говорио и јеванђелист Марко, а која ће доћи да „просвјетљује незнабошце и

¹⁷⁸ Примера ради, 15. песма Шишка Менчетића (1457–1522) из првог дела *Рањиног зборника*: „Вишњи Бог на неби владалац од звизда”, песма Џора Држића (1461–1501) „Вишњи Бог ки влада нас и сва остала” или 20. песма Николе Димитровића (1510–1553).

славу народа Израилља” (Мк. 2: 32, Ис 42, 6: 49, 6): „Блажена ова ноћ и кад ју бог sazda, / s kojom će s nebes doć, svakoja ki vlada; / ова ноћ блажена, u ku se prigodi, / djevica i žena da boga porodi. / Блажена ова ноћ блажен био хип и час, / u ki se božja moć smilova vrhu nas / i toj nam dopusti, što sami žudimo, / da toga u puti očima vidimo, / od čiste utrobe koji će sad pasti / i od svake hudobe slomiti sve vlasti” (Vetranović, 1875, стр. 414). Стихови „блажен био хип и час” највероватније потичу од угледања на LXI сонет¹⁷⁹ Франческа Петрарке из познатог *Канцонијера*, а радост коју доноси овакав догађај може се упоредити са јеванђелским: „Благо очима које виде што ви видите” (Лк. 10: 23, Мт 13, 16, 17).

Ватриште, које је касније добило још значајнији облик у виду огњишта, било је стожер за социјални и религијски живот једне заједнице (Тројановић, 1990, стр. 37), а осећај заједништва неговао се и учвршћивао на различите начине у зависности од одређених околности; један од њих били су свакако дарови, као „један од универзалних начина за регулисање односа у заједници (ређе између човека, оностраних сила и света природе)”, дакле, „ритуализовано давање неког предмета једног лица другом лицу. Међу разноврсним облицима даривања издвајају се размена дарова (тј. ударје или друге врсте узвраћања вредности и услуга: радом, похвалом, добрим жељама, помоћи), давање (дељење) неких предмета, хране међу другим људима, такође даривање којим се жели да се онај који прима дар потенцијално обавезе на неке касније услуге или обавезе (материјалне, моралне)” (Толстој и Раденковић, 2001, стр. 147). Зато Угљеша, као предводник назначене дружине, осећа дужност да се захвали певачима чију лепоту и оригиналност песама несебично хвали, тврдећи како би се и сама Дијана „замантрала” да их чује, али и за њихову љубав, коју ће утврдити управо поклањањем пригодних дарова. Сваки од дарова пропрати и занимљива прича, која расветљава, ако не материјалну, а оно свакако немерљиву вредност дарованих предмета. Угљеша тако Прибату поклања сврдаоницу коју је добио од

¹⁷⁹ „Нека је блажен дан, месец и доба, / Година, час и тренут, оно време / И лепи онај крај и место где ме / Згодише ока два, спуташе оба. / Блажене прве патње које вежу / У слатком споју са љубављу мене, / И лук и стреле што погодише ме, / И ране које до срца ми сежу. / Блажени били сви гласови, које / Уз уздах, жудњу и сузе без броја / Просух, зовући име Госпе моје; / И блажене све хартије где пишем / У славу њену, и мисао моја / Која је њена, и ничија више” (Петрарка, 1974, стр. 47). На овај сонет угледала се већина дубровачких ренесансних и барокних песника: 262. песма Шишка Менчетића из првог дела *Рањинина зборника*, исто одатле 637. песма непознатог аутора, песма Џора Држића „Pjesni ljuvene”, *Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti*, Zagreb 1965. и песник Иван Бунић Вучић.

сатира коме је дао да пије „из мјешчића пундурље”; Тасовцу је дао „малиц” који је добио од бога Вулкана¹⁸⁰ коме је иглом бабјачом извадио трн из пете¹⁸¹; праћку, коју је украо од уснулог Аполона¹⁸², дао је Вукасу; Радмилу је даровао „закуљицу у којој се брашанце носи” коју је добио од Дијане јер јој је помогао у лову. Угљеша овом причом уноси дозу хумора, а описани дарови и начин њиховог даривања одговарају интернационалним мотивима бајки¹⁸³. Присуство ових двају елемената – хумора и фолклора – указује на узајамну везу која постоји између религије, мита и фантастике, само наизглед засебних појмова, јер се захваљујући њима драмско ткање продубљује на више равни. Коришћењем хумора аутор успева да повремено прекине морално-дидактични тон текста и унесе живост и динамичност, док преузимањем мотива из бајки својој теми, иако хришћанској, дарује универзалност. Оба поменута средства служе за истраживање сложених људских односа и погледа на свет и важна су одлика Ветрановиће поезије, иако не и једина.

У глуво доба ноћи, поменутој дружини прикључује се још један случајни путник, за кога убрзо сазнајемо да је говедар по имену Миљас Гриљевић. Увођење имена и презимена није случајно. На овај начин се ствара утисак о веродостојности збивања, пошто пастир са именом и презименом постаје убедљивији учесник предочених догађаја. Миљас понизно моли да га приме на преноћиште, јер је озебао, а затим ће им објаснити зашто се не сме вратити кући.

¹⁸⁰ „ВУЛКАН (Vulcanus Volcanus), стари италски бог ватре, првенствено вулканске, који је од најранијих времена имао у Риму свог свештеника и посебан празник Волканалије (Volcanalia, 23. август). Овај празник пада у време највећих летњих врућина, кад прете опасности од пожара. У историјско доба Вулкан је првенствено бог који штити од пожара. Пошто је сматран носиоцем огњеног елемента, њему је у III в. старе ере саграђен храм на Марсовом пољу, ван градских бедема. Под грчким утицајем Вулкан је постао бог ковачке вештине и поистовећен је са Хефестом” (Срејовић и Цермановић Кузмановић, 1987, стр. 88–89).

¹⁸¹ Варијација овог мотива јавља се у *Пелегрину*. Мојемуча из своје пете вади трн таквом иглом.

¹⁸² „АПОЛОН (Απόλλων), једно од дванаест олимписких божанстава. Његове свете животиње су бик, лав, вепар, кошта, коза, делфин, миш, гуштер и жаба; птице – лабуд, гавран, јастреб и крагуј, а биљке – лавор, палма и маслина. Аполонови атрибути су лук и стрела, лира, трножац и омфалос. Аполон је имао више функција, које су настале из његове основне и најстарије функције – да брани и штити. Он је заштитник жетве, усева и пастира; помиње се и као бог смрти, поморства; а неке од његових главних одлика су: исцелитељство и мантика. Аполон заузима значајно место и у римској традицији” (Срејовић и Цермановић Кузмановић, 1987, стр. 38–42).

¹⁸³ За више детаља видети: Проп, В. (1982). *Морфологија бајке*. Београд: Просвета, и Костић Пахноглу, Т. (2021). *Даривање и чаробно средство у грчким и српским народним бајкама*. Ниш: Филозофски факултет.

Пошто је и придруживање непознатог члана одређеном друштву на неки начин врста иницијације, у овом случају, према речима Угљеше, песма је услов који омогућује премошћавање те невидљиве препреке: „Brate Miljase, ti nam si vele dobro došao i o(d) te tvoje zgode i nezgode tvrdo se bolimo, a mi meu našu družbu ne primamo nikogare, tko ne umie sviriti i popievati; zato, ako ti 'e ugodno naše društvo, pozvoni u tu kurmiju i popievaj, a neka zla kob uzme junicu i babu Radunu” (Vetranović, 1875, стр. 416). Из приложеног видимо да Угљеша уз помоћ хумора и народне шале „нека зла коб узме јуницу и бабу Радуну” жели да одобривољи присутне и створи пријатну атмосферу, како би се сви осећали прихваћено. У то име, пре него Миљас запева, Угљеша присутнима укратко објашњава и Миљасову незгоду:

Jurve se je treći dan puno izvršio, da se nebog tučem po gorah po vodah trudeći goveda pasući, osta mi u potaji jedna junica mnogo gizdava, pa zlatne dlake i bješe joj na čelu jedna zvijezda biela kako snieg. I otidoh bez nje plačući k stanu, nu ti u vele zao čas dodjoh na stan. Kada baba Raduna usazna, da sam izgubio tuj junicu ociepa mi matragu o pleći, izagna me iz doma go voreći: dokli godi, Miljase, dokli godine nadješ junice, ne vrni se na stan. Za toj vas molju, draga družino, nauči vas bog, jeda što znate, slobodite me od velike pečali; to li se junica ne nadje, molim vas uzmite me za pristava, pokli se ne smiem na stan vrnuti.

(Vetranović, 1875, стр. 417)

Све ове реалије противтежа су озбиљности библијског садржаја, али су уједно и функционални мотиви, чија реалистичност треба да потврди да се све стварно збило. Говор пастира је природан и у њему налазимо и хумор, који је важан елемент реалистичности и доприноси развијању односа међу ликовима и динамичности приче, а уједно служи и као средство за осветљавање карактера јунака, различитих ситуација али и при испитивању или исмевању одређених друштвених норми. Он је главни чинилац због кога приче и ликови постају препознатљивији и ближи читаоцу, али и оригиналнији и вишеслојни, јер својом способношћу да се нашале откривају дубље емоционалне нијансе, чиме опет показују универзалност људских врлина и мана, али и колективног и индивидуалног искуства. Спасић је указао како је ово, у ствари, „типична прича

из пастирског живота, која говори о строгим односима у породичној задрузи где је стара жена била најпоштованија јер нема мушкарца старијег од ње, па се њена реч беспоговорно слушала. Овде је то веома наглашено јер млађи члан задруге није добро обавио поверену дужност и зато мора бити кажњен” (Спасић, 2012, стр. 152). Ипак, изгубљена Миљасова јуница може бити сагледана и у контексту приче у причи.

Миљасова песма, којом се завршава први циклус песама, хваљена је као „племенита”, „дворна”, она која „срце наслађује”, а он као певач бива поређен са Титиром, Орфејем и Арионом, што је више него довољна потврда да је достојан њиховог друштва и прихваћен као њима раван:

Nebesa rosite; brieme je da rosi; / oblaci daždite, er zemlja daž prosi; / oblaci daždite, ter z daždom ovieh dan / iz visin pošlite, koji je uzmožan. / O zemljo, jošte ti, molim te ja sade, / ne moj se kratiti otvorit livade; / ne moj se kratiti, da procti slavan plod, / koji će shraniti ljuveno svoj narod; / er brieme ki traju u tmasti i trude, / rado ga čekaju, rado ga svi žude, / da bude slavan prit, da bude svom vlasti / sva vrata oborit od vječne propasti; / od vječne tamnosti da sužne izbavi, / u vječne svitlosti neka ih postavi. / O bože, a sad čin otvorit višnji kram / od zgara iz visin, ter pošlji doli k nam / od zgara da sleti, da bi nam poznati / onoga, koga ti obeća poslati; / jer ve se svi roci s bremenom steškoše, / što sveti proroci i pisma rekoše: / sliepm vid od oči neka se povrati, / na suncu k istoči da budu gledati, / svi hromi i kljasti da po njem ozdrave, / i vječne propasti neka se izbave.

(Vetranović, 1875, стр. 417–418)

Почетни стихови издвојеног дела подсећају на додолске песме, тј. на обред који је поникао издавна. Првобитно је требало да имитативном магијом изазове спасоносну кишу¹⁸⁴, а у овом случају истим принципом – имитативном магијом речи да призове обистињење старозаветних пророштава да ће се родити месија који ће спасити свет. Цео сегмент са пастирима је „типична предигра, која је као драмска целина, кратка једночинка или дужа сцена, претходила драми и наговештавала њен садржај, али је са њим била у лабавој вези. И то је била нова

¹⁸⁴ Видети више у: Бован, В. (2013). *Народна књижевност*. Косовска Митровица: Филозофски факултет у Приштини, стр. 113.

драмска форма у дубровачкој књижевности, остварена по драмским правилима. Била је то прва народна говорна проза на дубровачкој ренесансној позорници, пуна сочног, експресивног и сликовитог народног говора” (Бојовић, 2003, стр. 62). Ветрановић је у томе био први међу дубровачким писцима - у драму је увео предигру (читава је написана у прози), што је показатељ поетичког схватања феномена мимезиса, али и новина у историји театра, док ће његов достојни наследник у свему бити Марин Дрижић.

Након предигре, следи пролог, који је писан у стиховима и чији положај у структури драме означава његову важност, јер лице које га изговара некаква је врста медијума која има за задатак да – осим што пружа основне информације о сижеу драме – имагинарни свет са позорнице преведе у стварни, чиме постаје и „духовни водич”. Неименовано драмско лице, у овом случају, директно се обраћа публици, моли за тишину и упознаје са целовитим садржајем драме, а у њему има и пророчких најава догађаја, као што је ослобађање светих отаца из пакла. Ово је доказ више да је дело писано циљано за извођење пред публиком:

Djevica ter njeka ovo sad ishodi / boga i čovjeka da u jasleh porodi, / po tomu da plodu, koji će prit sada, / svakomu narodu višnji bog milos da. / Kriepos će š njim biti, koja će pod noge / tutako složiti poganske sve boge, / uzmožan ki će bit i svojom oblasti / vrata će oborit od vječne propasti, / paka će na volju porobit i plienit / i silu djavolju za ništo ne scienit; (...) Velika još množ ta njegove tej sile / slobodit od robstva od pakljene spile, / izvesti iz mraka na svjetlos uzgori, / vrhu svieh oblaka gdje su vječni dvori.

(Vetranović, 1875, ст. 5–20)

Потом се на сцени појављују Госпа и Јозеф. Она осећа да је порођај близу и моли Јозефа да јој спреми „ложницу на сијену”. Обоје су усхићени али и помало забринути, а Јозеф се, поред свог труда, како би што више олакшао Маријине порођајне муке, узда и у Божју помоћ. Он се у једном тренутку зауставља како се Марија не би даље умарала: „Ja se ću ustavit, da hode ne trudiš, / i sve ću opraviti, što sama ti žudiš, / tiem misli ostavi, ničiem se ne brini, / neg z božjom ljubavi tuj malo počini; / er nam će za svu moć, pridragi družie moj, / prispjeti na pomoć nebeski otac tvoj, / ki te će vladati, neka se slobodiš, / i milos tuj dati, da zdravo porodiš”

(Vetranović, 1875, ст. 51–58). Ветрановић овим кратким, а ипак новим детаљем, алудира на положај мушкараца, тачније њихово одсуство у порођајним приликама, тј. на патријархалност. Госпа која је родила говори о првим оправданим мајчинским страховањима, јер не зна хоће ли умети да се снађе са новорођенчетом и свим родитељским обавезама, пошто нема ко да је научи или посаветује. те се и сада ослања на помоћ Божју:

Ti me sad pogledaj i ti me ne ostavi / i ti mi milos daj o(d) tvoje ljubavi, / da sinka ugoju bez niednieh protiva, / ushranju i odgoju, slavo milostiva; / er ovo svies moja i trudi i čezne, / zač ne imam povoja i ne imam pelene, / čiem bi se sad povio moj sinak vele drag / i ziman pritoplio, gdi leži go i nag. / Što ću bes povojka, što li bes pelene, / gdi li 'e podojka, da pride do mene, / o vičnji moj, bože, ki stvori vas saj sviet, / da mene pomože i da mi da odvit!

(Vetranović, 1875, ст. 61–72)

Представљајући божанску жену на специфичан начин, поистовећујући је са обичном смртницом, Ветрановић успева да придобије пажњу женског дела популације, које су у овој сцени препознавале себе саме, своје мајке, кћери, друге рођаке и блиске пријатељице које су пролазиле кроз исте порођајне муке и болна задовољства. Девица Марија, иако сада у улози мајке, још увек не може да начини отклон од свог девичанства, те су је и најприродније радње какво је дојење детета – необичне и нелагодне: „Nevješta ja kako sada ću poviti / djetece neјako i mliekom doјiti? / Kros toј sam ja mučna i u misleћ sva stojim, / er niesam naučna, mladјence da doјim; / a ti znaš, bože, sam, da t' pravo govorim; / er me je stid i sram, da prsi otvorim,/ jaki sve mladјahtu i čistu dјevicu, / da sinku lačahnu prikloni sisicu” (Vetranović, 1875, ст. 73–80). Своју забринутост за сина исказује и Јозеф, јер је дете рођено усред зиме, те је од првог удаха осетило хладноћу овога света, што метафорички предсказује његову тешку судбину. Ово су типични примери обликовања мотивско-тематских елемената у складу са поетичким назорима хришћанске ренесансе, јер су традиционалне теме приближене свакидашњем искуству публике. Син Божји се „na slami nag valja / gdi 'e mraz i zima, ter slavana svoја put / mrazna se požima i trepti kako прut” (Vetranović, 1875, ст. 94–96), наслањајући своју свету главицу на сламу на којој је рођен. Служе му само во и

магарац, који су га, према библијској причи, угрејали својим дахом. Јозефу остаје недокучива Божја воља да се Син Божји злопати од рођења и тражи од њега да заштити обоје – и мајку и дете: „Sad, bože slavni moj, sad možeš poznati,/ u tielu sinak tvoj na zemlji što pati. / Zatoj nam da krie pos i ljubav pokaži, / za toj nam da milos i bud nam na straži / i prostri desnicu i njom nas obrani / i ovu djevicu s porodom sahrani” (Vetranović, 1875, ст. 113–118). Видимо како Јозеф иступа као човек који не може да остане равнодушан према патњи вољених, сматрајући да има право да се успротиви неразумљивој Божјој одлуци којом је дете, које се тек родило, предодређено да се суочи са тежином живота. Овакве традиционалне теме приближене свакидашњем искуству публике обележја су хришћанске ренесансе.

После ове сцене радња се нагло преноси међу пастире којима анђео описује јасле са малим Исусом, позивајући их да пођу у Витлејем („Бетлем”) како би се поклонили детету. Анђео пастире поздравља благо, како не би пореметио њихов мир или их застрашио, рекавши: „Gusa vas ne tjeri, a vi se plašite. / Malo se utažite, molju vas ja sada, / a sebe ne plašte, ni vaša taj stada; / er ne grem biti boj, vjerujte vi meni, / vječni mir vječni goj za što je pri meni; / od božje ljubavi zašto sam poslan zgar / da vam se objavi po meni čudna stvar” (Vetranović, 1875, ст. 120–126). Први стихови, у којима се помињу гусари, алузија су на нападе Пераштана. Премда се Пераст у XVI веку развијао у културном погледу, појаве гусарења су и даље биле честе, те су гусари имали обичај да упадају у села и пљачкају, што је и главна тема Ветрановићеве песме *Орлача рићанка Перашту говори*: „А dobro poznaва Dubrovnik čestiti, / koga si narava, Perašte mahniti, / gdje nie niedno selo, veliko ni malo, / koje nie dreselo u raspu ostalo; / ter tvoja biesna ćud pasjega narava / susjedstvu tolik trud otajno zadava” (Vetranović, 1871, стр. 222). Уношењем оваквих појединости у свој драмски текст Ветрановић поново чини одступак од *Библије*.

Због доласка анђела и уопште Христовог доласка на свет, небо је обасјано чудном светлошћу, пред којом пастири не остају равнодушни. Тумачећи чудо које су доживели и прихватили као дар Божји, заједнички одају похвалу у виду благослова, испевану у осмерцима, како Господу тако и Мајци Божјој и самом Исусу, позивајући све људе да им се у томе придруже, што је можда био један вид интеракције са публиком: „А sada se veselите / svi narodi i rusazi; / er se Jezus sad proglasi, / koga tvrdo svi želite. / I sada se svi spravite / ovdi s nami, ter jednaga /

Isukrsta vele draga / i s Marijom proslavite” (Vetranović, 1875, ст. 183–190). Сличан поступак, у виду позива да сви (пастири) заједно песмом, такође у осмерцима, прославе Господа јавља се и у другом Ветрановићевом делу, односно у завршници *Посветилишта Абрамовог*. Први се прибрао Радмио који описује чудесни мир који осећа у себи: „od rajske još pjesni što čusmo mi sada, / s tolike ljuvezni duša mi ispada” (Vetranović, 1875, ст. 203–204), али запажа и промене око себе; све се наизглед примирило, пси не лају, стада пландују, вукови не нападају, не помера се ни влат траве, а сва жива бића упрла су поглед ка небу, што је још једна потврда доживљеног чуда. Вукас је блед у лицу и омамљен слатком песмом, којој не могу да парирају чак ни песме вила са којима је играо коло, а он се осећа као „да је у рају у вечној радости”. Аутор кроз глас Вукаса користи прилику да помене „ноћнике” као рефлекс народног веровања: „n(o)ćnici niesu toj ni poćnice hude / ke mnozieh brate moj zavedu u blude, / ner njeka nova stvar s nebes je sljetila, / ka viekom nikadar nie se prie vidjela, / ni se će vidjeti ljepši stvar i dika / pod nebom na svieti po vas viek do vieka” (Vetranović, 1875, ст. 247–252). У позоришту се често игра са илузијом, односно оно што се дешава на сцени може изгледати као одвојено од стварног света, али је дубоко повезано са њим. Због тога публика може препознати референције на вансценски простор кроз дијалоге или ситуације. Тако сви пастири међу собом желе да потврде оно што су видели и чули, али и да доживљено чудо поделе са читавим светом, те моле Господа да им у томе помогне. Ово је поново прилика да присутни гледаоци узму учешћа у представи: „Zatoj vas molju svieh, o družbo izbrana, / podj jedan na pospjeh i hrli put stana; / sviem seli ter teci i tamo po župi / seljanom sviem reci: na zbor se svak skupi, / ter pridi svaki vas i mladi i stari, / da čuje čudan glas i pričudne stvari, / da stari i mladi svak čuje toj djelo, / u ravnoj livadi što se je vidjelo” (Vetranović, 1875, ст. 285–292). Однос сценског и вансценског простора је врло важан, јер продубљује разматрање ликова и њихово сналажење у одређеним ситуацијама, што обогаћује драмско искуство. Публика, иако део тог вансценског простора, својим присуством може утицати на извођење драме и њен ток, јер њена реакција обликује динамику, чиме се остварује интеракција између извођача и гледалаца.

Прибат се придружује разговору. Његова реплика богата је реалијама из пастирског и народног живота, али најпре жели да раздвоји хришћанско од

паганског, односно у следећим стиховима видимо разлаз митолошког и религијског наслеђа, у корист овог другог: „Tako mu bit zdravo, tiem željno tuguju / zač nie toj pravo, da vile mjentuju; / er nie toj vilni glas ni slika od vila, / nego li ra(j)ska slas ljuvena i mila, / o bratjo, sieh dana, pravo se vam pravi, / iz visin poslana od božje ljubavi, / i sve toj vidjesmo jednaga sjedeći, / pri ognju ki bismo koljena pareći, / kada se višnji kram vrhu nas otvori, / ter sinu živi plam po polju i gori; / još, kad se razdieli sve nebo na dvoje, / niesmo li vidjeli angjeli gdi stoje, / deri tja nad oblak ljuveno gdi poju, / ter taj glas prisladak zanese svies moju?” (Vetranović, 1875, ст. 315–328). Иако је Син Божји наизглед рођен у беди камена и зиме, „светлост се не да сакрити, и рођење новог сунца слави и небо и земља. Анђели, који су клицали кад је Бог стварао свет, силазе и сад с неба и славе Дете у јаслама и преврат у свету на религиозно-моралном пољу који ће Оно извести. Но заједно са анђелима славе њега и људи” (Зеремски, 1903, стр. 274). Како би славље било достојно овог јединственог догађаја, Прибат нам описује и препород природе, „новог пролећа”, златно доба које је наступило и са собом донело изобиље свега – и цвећа, и хране, мира и слоге, како међу животињама тако и међу људима: „dobra je svud paša, trava je svud gusta / i stada sva naša pritila i tusta, / nikla su sva žita i ostale glotine; / družba je čestita, zdrave su obćine, / zdrava su sva sela, dobre su svud zgode, / župa je vesela, tanci se izvode; / svega je zadosti, družino, ži mi ja, / puno je svud gosti, vince se ispija (...) Raj se je otvorio, svudje su radosti, / što bi sam čovjek htio svega je zadosti” (Vetranović, 1875, ст. 367–400). Има довољно и маслаца, и млека, и младог сира; овце се јагње, јаре се козе, краве се теле, пчеле се роје и кошнице су пуне, кобиле се ждребе; паша је добра; сељаци су здрави, весели; много је гостију, добро се једе и пије; кољу се свиње и праве кобасице; сватови певају, репа је велика као глава, из лонаца кипи сланина, поврће је крупно, пеку се говеђе плећке на жару. У оваквој слици учитан је заправо антички топос златног доба или *aurea aetas*, који Ветрановић често користи у склопу опозиције некад и сад. Он је и иначе дубровачки стваралац који је међу првима понудио представе овог феномена кроз своје стихове, на пример у песми истоименог назива (*Aurea aetas*), у којој се уочавају дубоко искрени и забринуте коментари на рачун дубровачке стварности, где је Ветрановић уз помоћ слике златног доба појачао контраст озбиљности истине о свом времену, које је у његовим очима било далеко од

идеалног. Са друге стране, кроз ову побожну драму дао је заиста идеалан пример преставе о времену сваког добра и благостања (Бојовић, 2007, стр. 56–57), које одговара дословном преводу овог античког топоса као *златног доба*.

Међутим, важно је уочити да је и овако детаљно приказано изобиље при прослави Божића у оштром контрасту са оскудицом у којој је рођен Христос, чије се рођење слави. Ипак, овај контраст је вишедимензионалан. Христос, Син Божји, долази на свет у крајње нехуманим условима за (божанско) дете; рођен је у штали и положен у јасле, у највећој скромности. Симболика његовог рођења у штали подсећа вернике и позива на преиспитивање, јер указује на поредак „понижних”. У овом контексту, понижност није неуспех, већ подвиг, вредност која превазилази овоземаљске стандарде успеха. Ова идеја потекла са теолошког и филозофског врела често се повезује са учењем о покорности, али не у смислу пасивности, већ у активном чину ослобађања од земаљских, ограничених амбиција и стремљења. Божје царство не мари за власт нити моћ, јер се оно отеловљује кроз љубав и понижност. Стога, прави значај прославе Божића није у величању материјалног, већ у духовној поруци о љубави, милосрђу, скромности, помирењу; она је позив на дубље разматрање живота, бола и патње, људске природе и правде. Стереотипно описивана и приказана слика топлог дома, испуњена љубављу и заједништвом, никако не би требало да буде идеализована већ стварна. С друге стране, појам оскудице је релативан, јер је Христос од рођења ипак имао све што му је било потребно – љубав, мир и заштиту – појмове непроцењиве вредности. Христово рођење показатељ је да човек ни у својим највећим сумњама ни патњама није сам, јер је Божје присуство вечно и непорециво.

Нову ноту, разбијајући монотонију приповедања, доноси Миљас реалистичном сликом из пастирског живота, када прича како су му звери напале стоку. И он је чуо умилну песму пред којом је стајао „*kako rjan i čovjek bez mozga*” (Vetranović, 1875, ст. 444). Стадо се разбежало по планини и сви пастири са псима пошли су да врате стоку, али су успут изгубили јуницу и козу. Ова прича слична је оној коју је Миљас испричао при доласку и разлог је главни због кога се не сме вратити кући. У ову слику Ветрановић је уметнуо причу о Миљасовом сусрету са богињом Дијаном, „госопђом свиех вила”, која га је упозорила да се удаљи од извора јер ће ускоро доћи остале да беру цвеће и плету венце „*gospodji*

svieh gospoj, / koja je kraljica na svieti svieh žena / i čista djevica u vieke blažena” (Vetranović, 1875, ст. 538–540), тј. Богородици. Тако је пасторална прича поново повезана са новозаветном темом, а овај кратак цитат показује колико се често прожимају античка митологија, фолклор и хришћански слој. Функција уношења ових пасторалних сцена јесте приближавање божанске равни људској, јер аутор говори о старој познатој тематици и мотиву Христовог рођења на нов начин и другачијим сензибилитетом. Захваљујући томе, могуће је посматрати измењен однос индивидуе према свету и божанству, јер је здружена конвенција исказа и ритуални елемент театра, пасторална сцена и средњовековна мизансцена (Brezak, 1990, стр. 59). Пре него се запуте ка Витлејему, последњи проговара Угљеша, чије срце „скончава од јада”, због чега у ток приче поново улази нови мотив – овај пут љубавни. Реч је, наиме, о Угљешином заљубљивању у вилу док је сам чувао овце: „napokon odlučih ostavit ovčice / i sam se uputih put bistre vodice. / I tamo, kad ve bih, gdi ’e živac studeni, / jednu vil zamjerih u tankoj koprjeni, / pod jelom na travi prid bistriem jezerom / gdje zlat pram na glavi povija biserom; / tuj veomi onaj vil svietlja neg sunačce / zacapi ljuven stril u grozno srdačce” (Vetranović, 1875, ст. 611–618). Из ове сцене јасна су Ветрановићева угледања на прву световну драму у дубровачкој књижевности, *Радмио и Љубмир*, која потиче из пера Џора Држића (1461–1501). И у овој пастирској еклоги јунак по имену Љубмир, након што стадо оваца намирено одмара, ненадано се заљубљује у вилу на први поглед:

Kad stado pasuće plandovat hotiše, / Nadoh se bez druga i bez psa stražnika / [...] / Ja stado udarih pod Vitolj na vodi. / Ki čas tuj domaknuh, još brašno ne izvadiv, / K studencu priniknuh naglo se posadiv. / Ktiv žeđu upiti, huđa me porazi, / S kej ću pri umriti ner mi se ugasi. / A to je žestok blud usione ljubavi, / S ke se glad, san i trud čudno zaboravi. / Jer sebi protiva vidih pri studencu / Gdi vila počiva pod vrbom u vencu / Kraj bistra jezera, slađega od meda, / Smirno t’ se nazira i gizde razgleda. / Kakva je uresa i rusijeh još vlasa, / Ke rukom rastresa niz bil vrat do pasa! / Tuj sunce gorušte mnih da je nje lice, / A oči svitluše dvi zvizde danice. / Grlo se prozriše jak bistar caklen sud, Po kom joj caftiše lir bili odasvud. / U bijelu košulju pritanku od vela / Krasno t’ se na volje bješe nadnijjela.

(Držić, 1965, ст. 30–31, ст. 44–62)

Угљешину вилу затичемо поред воде, а из наведеног примера је очигледно да „Ветрановићеве виле одговарају ренесансном идеалу женске лепоте који се преузима из Петраркиног сонета – жени идеалне лепоте са златном косом и белом пути, мада њихова идеализована лепота одговара описима вила и у словенској митологији и нимфама у грчкој митологији” (Весковић, 2020, стр. 25). Трајна веза између митских и смртних бића је неостварива, посебно када узмемо у обзир да вила није „научена да робује”, како тврди вила у *Историји од Дијане*, другом Ветрановићевом делу, такође световног карактера: „Nu neće da prješi prika smrt put mene / da mene odriješi od uze ljuvene” (Vetranović, 1968, стр. 194). Угљеша је толико занет њеном лепотом да се, у духу петраркизма, добровољно нуди као доживотни слуга, одбацујући свој пређашњи живот и обавезе. Премда на први поглед не изгледа тако, ова прича о Угљешиним заљубљивању у функцији је религиозне и свечане атмосфере, јер вила, која се Угљеша обраћа именом, што у њему изазива немир, објашњава своје разлоге доласка и потврђује истинитост пророчанства:

Uglješa dragi moj / ne gini, ne gini od želje ljuvene, / prinikni, ter pini vodice studene, / tuge se izbavi i velje žalosti, / ne išti ljubavi od moje mladosti; / (...) nu pridoh ja sada, Uglješa pravo dim, / od sunca zapada k istoku ter hodim, / mnogo dan ter trudim, da milos dobudem, / da nadju što žudim, k istoku kad budem; / zač se će prigodit, da će tuj sieh dana / slavan plod porodit djevica izbrana.

(Vetranović, 1875, ст. 658–672)

И вила, дакле, жури на исток како би примила део Божје милости при Христовом рођењу: „Jurve se stekoše sve stvari / što pisma rekoše i proroci stari” (Vetranović, 1875, ст. 677–678). Пре него што оде својим путем, она пева песму са јасном библијском метафориком која упућује на неисцрпну божанску, тј. Христову љубав и милост, коју симболично представља као извор живота из кога би сви требало да пију уколико желе да стекну мир. Грубјеша понавља вилине речи, како су стари списи о томе говорили и да увек казују истину. Љубав је послата са неба, а анђели су објавили истину. Због тога он предлаже да крену пут

Бетлмена града, тј. Витлејема, како би се поклонили „cesaru svieћ kralja”. Нема потребе да брину о стаду које остаје за њима; све бриге су у Божјим рукама, а ноћ је савршено осветљена „небеском стражом”, тј. звездама које ће им показивати пут. Пошто су сви услови стечени, Угљеша званично позива пастире да се спреме за пут и пођу да се поклоне Христу. Тако се радња враћа на главни ток и поново смешта у стварност, а Кресоје изражава своју забринутост јер не могу ићи неприпремљени: „zač dobro svi znamo i može svak sudit, / bez dara prić tamo er nam će prikor bit. / Zatoj se svi spravmo, nie veće koli stat, / i dare pripravmo što ćemo prikazat” (Vetranović, 1875, ст. 845–848). Каталог хране чест је поступак код Ветрановића (в. *Кад братја продадоше Јосифа* (Vetranović, 1912, ст. 57–64) и *Посветилиште Абрамово* (Ветрановић, 1994, ст. 365–379)). Кресоје шаље Шишмана код стрине Мараве како би понели одговарајуће дарове за новорођенче:

da nam pošlje maja i strina Marava / konjestrik pun jaja i grivnu smokava, / dva dobra kravajca i dobru piplicu / i da mu masaoca napuni tikvicu / i neka Marava još pošlje strinača / dvje lakti postava nekoga kosmača, / pratežce još svake, sve što se nać može, / oboje bisake neka mu nalože; / a navlaš kostreti i meke vunice, / što ćemo prostrieti pod nago djetecе; / još da mu dadu pak, Pribate dragi moj, / vezen kalamalak pelene i povoј. / Harno će toј biti nada sve ostalo, / čim se će poviti djetecе toј malo. / A ovdi će brate bit i sirca i grude, / što ćemo priložit, da ljepša čas bude, / mlieka dva kablića toј ćemo naliti / i tusta kozlića i janje spraviti. / Toј nie okorno, može se pravo riet, / neg časno i dvorno, sve nam će bratјo bit.

(Vetranović, 1875, ст. 857–876)

Овде Ветрановић подсећа на то како је изгледало детаљно спремање повојнице која се, по народном обичају, носила новорођенчету. Сусрет Шишмана и Мараве говори, као и на примеру *Сузане чисте*, о моралу оновремених жена, којима није приличило да отварају врата непознатим и непозваним гостима или да разговарају насамо са мушкарцем, посебно не ноћу. Због тога Марава дрхти од страха што јој непознат мушкарац ноћу куца на врата: „Dosle smo svi, Mare, veseli i zdravi / nu liepe ti dare najbrže pripravi, / kako se pristoji i što će časno bit, / velikoj gospodji što se će poklonit” (Vetranović, 1875, ст. 915–918). Умирена Марава саопштава како јој је мајка Бранка отишла пре два дана због свадбе у селу, где

госпођа Кујава „za Tvrđka udava djevojku Veselu, / ter samo piruju i pir je slavan taj / i tamo se čuju kako je običaj” (Vetranović, 1875, ст. 952–954). Слика пира могла је настати на подлози реалног, свакодневног искуства Ветрановићевог доба, јер су господарице удавале своје слушкиње. Као што је женама удајом био наметнут ауторитет и моћ мужа или свекра, тако је и слушкињама господарица постајала ауторитет који одлучује уместо њих и за њих. Аутор нам верно дочарава патријархалну средину, а Марава без мајчине дозволе не сме да спреми Шишману оно што тражи, чак и упркос томе што је разлог његовог доласка племенит и потпуно частан. Међутим, кад Шишман похвали њену „вештину” и подсети да је вешта „прибитку и бабинам”, те замоли је да му учини по вољи и напуни бисаге даровима, она га позива да, не штедећи ништа, сам узме све што му је потребно. Она би најрадије кренула са њим да помогне жени, као што би, сигурна је, учинила све девојке из села, али не сме да крене по ноћи. Због тога ће, чим сване, поћи са осталим сељанкама и читавим селом како би поздравили Богородицу и њеног сина. Након исказивања захвалности на помоћи и обостраних похвала и размењених поздрава, писац сажима радњу и Шишман у журби креће натраг.

Пре него што пастире поново затекнемо на окупу, радња се прекида накратко уметнутом епизодом, када Шишман у повратку среће сибилу¹⁸⁵, за коју испрва мисли да је вила. Ова прича доста наликује Миљасовој о његовом сусрету са Дијаном, која је горе већ поменута. Сибиле се појављују како у античкој митологији, често представљене као старе мудре жене, тако и у словенској, као посреднице између богова и људи, које у надахнућу предсказују страшне догађаје. У поезији Мавра Ветрановића оне се јављају у лику Орлаче риђанке¹⁸⁶, којима је

¹⁸⁵ „U novijoj jezičkoj upotrebi se mračno-proročanski predznaci nazivaju sibilskim, prema antičkim proročicama koje su bile opsednute bogom, čiji broj i stanište varira od autora do autora. Najčešće se navodi deset Sibila: haldejska, jevrejska ili persijska; delfska; koja je kćerka Apolona; italska ili kimerijska; eritrejska, za koju se tvrdi da je otišla u Kumu; kimrička Sibila po imenu Albunea ili Aniena. Sibila iz Kume se najviše pominje. Za nju se kaže da je Eneja odvela u donji svet i da je živela hiljadu godina nakon što je iz maloazijske Eritreje otišla u Italiju. Njena proročanstva su, kao i proročanstva Pitije iz Delfa, inspirisana bogom Apolonom. Poslednje tri njene 'knjige' čuvalе su se u kapitolskom hramu u Rimu, ali su izgorele 83. pre n. e. Veruje se da su se bavile tumačenjem predznaka, katastrofa, procesija i žrtava. Sibile su ovekovečene na freskama Sikstinske kapele. Nasuprot tome, 'Oracula Sibyllina' su proročanstva u heksametru iz 5. v. n. e., hrišćanski obrađene najave nadolazeće nesreće” (Biderman, 2004, стр. 345).

¹⁸⁶ Злата Бојовић објашњава да је „Орлача риђанка, пророчица, сибилa (сељанка из Риђана старе насеобине из залеђа Боке Которске)”, а саме сибиле према античкој митологији су најчешће „старе мудре жене које у надахнућу предсказују страшне догађаје; пророчице, посреднице између богова и људи” (Бојовић, 1994, стр. 175).

посветио две песме: *Орлача риђанка речено у Блату рибаром* и *Орлача риђанка Котору говори проностик*. Из прве песме сазнајемо понешто о њеном изгледу, како ју је сам Бог „обукао о одио обућом од коже”, али и да је читав свој живот посветила Вишњему, славећи Христа, Девицу Марију и Свето Тројство: „А од земље и кала, саздана одакле бих, / нијесам злед познала којом дух ознобих. / Дјевство сам схранила, како мож сам знати, / и нијесам канила нигдар се удати, / дјевство сам дружила и тебе риђанка / вјерно сам служила од мога постанка” (Ветрановић, 1994, стр. 169). За разлику од њене митолошке представе, која са собом повлачи негативно значење, Ветрановићева сибила из песама је добронамерна; она, како сама каже, извршава Божју наредбу („Просвитли свис моју, чин’ језик да справим, / наредбу да твоју по вијеке ја славим” (Ветрановић, 1994, стр. 169)), глорификује Дубровник и Дубровчане, опомиње и саветује њих и Которане како да се покају и заштите на време од непријатеља и непријатних дешавања која ће уследити. С тим у вези, и сибила у Ветрановићевој драми говори о будућим, али и добрим догађајима, пре свега, о рођењу Исуса Христа, о звезди водиљи, али и судбини Исуса Христа, чиме се ипак овакво приповедање везује за карактер библијског пророчанства. Она зато може имати и „карактеристику ’чисте дјевице’, а и за њену појаву се везује петраркистички мотив несрећног заљубљивања пастира, уз основне метафоре огњеног пламена и стрела која му рањава срце” (Весковић, 2020, стр. 27). Тако се сибила и сама представља: „Dobro sam služena, prvo t’ se još pravi, / pokli sam združena ja z božjom ljubavi; / zač niesam ja vila ni druga bludnica, / neg li sam Sibilija i čista djevica” (Vetranović, 1875, ст. 1053–1056), што потпуно одговара стиховима из песме: „А нијесам ја вила, ни пустош од горе, / нег влашка сибила, како свак знат море” (Ветрановић, *Орлача риђанка речено у Блату рибаром*, 1994, стр. 169). Она Угљешу назива овчарем, и одвраћа га од добровољног робовања, јер за тим потребе нема, па потврђује знамење које је видела у пећини (у песмама она знамења виђа под смреком, крај језера или извора). Саветује га да што пре оде са дружином да се поклоне госпи и младићу, али помиње и страшну војску која ће им бити препрека на путу: „tere se vi tamo najbrže dielite; / zašto će taj sila prikriti sve pute, / da vam je smrt mila o(d) tuge priljute; / er vojska taj plaka; kud godi bude proć, / ni kud se od praha pozrjeti neće moć, / ter vaš će zanieti, o družbo čestita, / i po

tlieh raznieti taj konjska kopita” (Vetranović, 1875, ст. 1098–1105). Оваква мрачнија предсказања видимо и у Ветрановићевој поезији, где преузимају функцију снажења сибилине жеље да се „слободи траг вјере крстјанске” (Ветрановић, *Орлача риђанка Котору говори проностик*, 1994, стр. 179). Угљеша доживљено приповеда овај догађај. Дружина је намерена да крене и, као што је радња започела са песмом, тако се и сада пред пут договарају коју ће песму заједнички запевати, што поново показује у коликој мери се разликују Ветрановићеви пастири од оних библијских.

Након испеване песме у осмерцу, где се променом метрике утиче и на мелодијску линију, а песма постаје радосна, ускоро видимо пастире пред Богородицом. Шишман се први обраћа Богородици настављајући са песмом у осмерцу: „O djevice izabrana, / pastieri smo sluge tvoje / iz dalecieh prišli strana / vječna majko i gospoje. / Naša stada ostavismo / na plandištu be(s) stražice, / a k tebi se odpravismo / božja majko i kraljice. / Prišli te smo pohoditi / i dragomu sinku tvomu / ljuveno se pokloniti / kako kralju sve pravomu” (Vetranović, 1875, ст. 1253–1264). Пастири износе дарове, надајући се да су јој донели све што је најпотребније у првим данима мајчинства, а заузврат траже само да их милостиво прими. Шишман моли да их сачува од преране смрти, да њиховој стоци да добру пашу, а Кресоје тражи благослов како би се живи и здрави вратили кући и свом стаду, јер их чека дуг пут. Богородица прихвата њихове дарове као највеће благо и с радошћу благосиља њихове домове, стоку, винограде и њиве, а онда им дозвољава да приђу и пољубе новорођенче: „Velika vam, bratjo, hvala / na tom daru i ljubavi, / er sam sada ja poznala, / da ste sluge boži pravi. / Zatoj sada pristupite, / ter svi redom do jednoga / moga sinka poljubite / ljuvenoga i dragoga” (Vetranović, 1875, ст. 1383–1390). Целивање детета, тј. Христоса, метафорички може означавати добровољно приступање хришћанској заједници и прихватање хришћанске доктрине. Сам чин пољупца подразумева прелаз одређених граница и стварање блискости, а у овом случају њиме се прекида живот у незнању, који је често умео да води у паганизам.

Пре завршетка приказања, када се пастири опросте од Богородице, појављује се један пустињак и говори дугачак монолог у којем прориче Христово страдање, смрт и васкрсење. Та проповед завршава се типичним позоришним

поступком, а његов говор обојен је морално-дидактичним тоном. Пустињак, тј. драмски јунак испраћа публику и саветује да се слави Христос који ће људе избавити од сваког зла: „Oto ste vidjeli taj porod prislavan, / a sad se svak dieli i podji na svoj stan; / na zdravje svi podjte, molim vas, nu tamo/ tajati ne mojte, što čuste ovamo; / i tamo na domu, o drazi i mili, / recite svakomu sve što ste vidili, / neka se svi sprave, da glasom jednaga / u pjesnieh proslave Jezusa pridraga; / zač će taj slavan plod ljuveno sahranit / ovi puk i narod i oda zla obranit. Amen” (Vetranović, 1875, ст. 1507–1516).

Пасторални призори пружили су Ветрановићу могућност да Христово рођење прикаже у контексту животних реалија. Сцене у којима учествују пастири веома су блиске стварности и инспирисане њоме. Пастирске призоре и сцене Богородице с новорођенчетом уједињује љупкост која се контрастно супротставља темама страдања и васкрсења Христовог, што је наглашено у завршном делу драме. У циклусу који обухвата догађаје од Исусовог рођења до васкрсења патња ће бити замењена радошћу и обрнуто. Пасторала је имала значајан утицај на црквено приказане, приближавајући га побожној драми.

На овом примеру показало се да је Ветрановић применио нове приступе у обради библијске грађе. Без обзира на чињеницу да је драма *Од порода Језусова* имала свој позоришни живот и да нам је позната година њеног извођења (1537), о њеној сложености говоре многи други елементи, на основу којих бисмо без претходног сазнања могли да тражимо одговарајуће место у корпусу других Ветрановићевих (побожних) дела. Драма се састоји од 1516 стихова, у којима се уочава метричка разноликост (мешање двоструко римованих дванаестераца и повремено осмераца ради сажимања и убрзања радње), и мада није подељена на чинове, нити једно од Ветрановићевих најобимнијих дела, присутни су предигра (као први народни говор у прози) и пролог, преко којих се остварује мешање прозе и поезије. На њену сложеност указује и велики број ликова, као и наслојавање антике и фолклора. Јасна су угледања на петраркистичку поезију и прву световну драму у дубровачкој књижевности, али и ослушкивање народних предања, легенди, обреда и обичаја. Пасторални и митолошки елементи, уз употребу народног говора, донекле су потиснули библијски предлог у други план, а коришћење хумора, каталога хране и истицање патријархалног културног

модела у обликовању друштвене заједнице значајно су приближили библијску причу реалном искуству публике. Хумор, антички топос *aurea aetas* и описи дарова налик оним у бајкама допринели су ублажавању дидактичног тона, који је имао за циљ утемељење и ширење хришћанског учења. Померајући акценат са самог Христовог рођења на пастире и детаљно приказујући њихов пут ка пећини, дајући им, притом, лепа народна имена, Ветрановић је кроз најважнији догађај из хришћанске перспективе, допринео осећају заједништва. Присутна публика, коју су чиниле и жене, могла је, поред непосредног учења о исправном слављењу овог најзначајнијег празника, уједно и да се поистовети са библијским личностима и едукује о многим детаљима од којих је саздана свакодневица и породични живот. Са данашње тачке гледиште, патријархалном моделу могле би се наћи извесне замерке, али је неоспорно да је он вековима важио као главни оквир васпитавања и стасавања многих генерација, које су се трудиле да обликују друштво онако како су сматрале да је најисправније.

4. 4. Сузана чиста

Ветрановићева *Сузана чиста* има 1308 двоструко римованих дванаестераца, подељених у четири чина (сказања), и писана је по узору на 13. поглавље из *Књиге пророка Даниела* (Данила). Ово поглавље приповеда о богобојажљивој жени изузетне лепоте (спољашње, а уверићемо се и унутрашње), која је била супруга богатог Јоакима. Виђење стварности, које се, задржавши суштину, јавља у сличним варијантама у читавом свету – како је лепота дар а уједно и проклетство – један је од познатијих мотива који су потекли из фолклорне традиције¹⁸⁷, а потврдило се на примеру Јосифа и Сузанае. Оба главна јунака су због своје физичке лепоте, синонима за „одабране”, „другачије”, „миљенике (Божје)”, наводила друге на непријатељство и привлачила невољу, те због туђе окружности и испаштала. Мусић сматра да се Ветрановићевој *Сузани чистој* углавном приступало као „детету свога времена”, а не као делу са универзалном поруком, што је било неоправдано. Наиме, њен аутор, полазећи из савремене тачке гледишта, у овом приказу открива трајне вредности, које превазилазе временско-просторне границе и које су вечно актуелне (Musić, 2007, стр. 346). Ово дело сачувано је иначе у двама различитим рукописима: први је Академијин рукопис из 1759. године, под бројем 153; други је рукопис из Библиотеке мале браће у Дубровнику, такозвани Дубровачки рукопис 193 (31), вероватно с почетка XIX века.

Ветрановић не следи дословно библијски предложак, али га прати у великој мери, те се сматра да се у *Сузани чистој* налази и најмањи број апокрифних елемената¹⁸⁸. Библијски текст нам доноси причу о двојици стараца, који су, угледавши Сузану док се купала, опијени њеном лепотом, „изгубили разум, одвратити своје очи од Неба и заборавили Његове праведне судове“ (Дп. 13: 9). Обојица, „њоме рањена”, испрва су се стидела своје жеље усмерене ка

¹⁸⁷ У усменој традицији овај мотив имамо пре свега у баладама (*Женидба Милића барјактара, Снаха Јелена и дјевер Павле, Сењанин Иво и његова сестра*), али га срећемо и у епским (*Сестра Леке капетана*) и у лирским формама (*Дамљан и љуба његова*), као и у бајкама, како народним тако и уметничким (*Пепељуга, Лепотица и звер, Снежана и седам патуљака*).

¹⁸⁸ Мусић не наводи појединачна имена, али каже следеће: „Макар неки аутори, успоређујући *Vetranovićevu Suzanu čistu* s *Marulićevom Suzanom*, ističu kako se *Vetranović* više udaljava od starozavjetnoga teksta” (Musić, 2007, стр. 347).

истој жени, те је та жеља постала њиховом тајном. У почетку су, не знајући да и онај други исто ради, свакодневно долазили у врт да је посматрају кришом. Једном ће се сусрести и обојица, уз оклевање и стид, поверити један другом патње, чији корен је био исти – Сузана као предмет пожуде. О јачини те жеље говори заједнички прљав план који су сковали: пресрести је саму првом приликом и, уколико не буде желела да им се преда својевољно, припретити јој уценом која ће довести у питање њен углед, што је у оно време повлачило казну „каменовања” и лишавање живота.

Сузана, оличење моралне жене, коју красе врлине и оданост, није желела да сагреси, те је, када су јој старци пришли, дозивала укућане да јој помогну. Старци су потом на суду лажно сведочили како су је затекли са неким младићем у прељуби, кога наводно нису успели да идентификују јер је побегао. Суђење се наставило и другог дана, када су обојица поновила своја лажна сведочења пред народом, који им је поверовао и тако осудио Сузану на смрт. Снажном вером и снагом молитве, Сузана је, док су је водили, призвала у помоћ Данијела, који је, увидевши безумност народа и стараца, затражио да се сведоци још једанпут испитају. Данијел преузима улогу испитивача, који, када одвојено испитује старце, увиђа нелогичности у њиховим изјавама, али и контрадикторности које откривају њихову лаж и клевету. Због тога старци бивају осуђени на казну коју су првобитно наменили Сузани.

Ветрановић је узео библијску тему која сама по себи има драмски потенцијал због сукоба, разних преокрета и карактеристичних ликова, као и у случају са Јосифом.¹⁸⁹ Очигледно је да је аутор бирао такве теме са разлогом. Обрађујући овај библијски предлог, Ветрановић је такође желео да својим комадом подсети на најважније хришћанске врлине, какве су оданост, верност у љубави, праведност, истинољубивост и правдољубивост, које, иако не изгледа увек тако, на крају увек побеђују своје антиподе – превару, блуд, лаж, безумност и кривоклетство. Дело почиње прологом, испеваним у осмерцу, у којем се аутор

¹⁸⁹ Овом старозаветном причом о жени заносне лепоте, био је очаран и Марко Марулић (1450–1524), Сплићанин, те је написао дело дупло мањег обима (780 стихова), које у правом смислу речи није драма, већ више еп, а постоје и извесне разлике у њеној обради. Видети више у: Draganić, B. M. (2024). „Transformacija biblijske priče o Suzani u Marulića i Vetranovića”, u: *Danubius noster*, XII, 1 sv. 33–38.

обраћа публици (властели, владикама и пуку), тражећи њену пажњу; он има функцију да уједно саопшти садржај драме, чија критика је овај пут усмерена на похлепне попове, огрезле у блуд, који ће, заслепљени греховима, учинити неправду, а дело је између осталог писано као опомена свима да не западну у грех. Помиње се и Данијел који ће праведно осудити попове „od kojih je zlo nastalo / svaka himba i nepravda, / po svem svijetu biće sada / za spomenu zrcalo” (Vetranović, 1872, ст. 21–24). Божја правда је једнака за све, а како су старци хтели неправедно прво да обљубе Сузану а затим пролију њену невину крв, биће кажњени, а њихова ће казна бити наук свима који помисле да пркосе правди. Зато Перило сматра да се у „ovom prikazanju, više nego u prethodnim, ističe didaktično autorovo nastojanje, u kome se nameće teza (zloupotreba moćnih će biti kažnjena) i duhovno oblikovanje publike” (Perrillo, 1978, стр. 53–54). Ми, дакле, одмах сазнајемо како ће они бити кажњени, тј. погубљени.

Већи део радње није стриктно просторно омеђен, већ се дешава на отвореном, што је у складу са обичајем да се драме, као и суђења, одвијају на јавном месту. Драма почиње сликом из свакодневног живота, када се стари свештеници Илијакин и Изак срећу пред Сузаниним „перивојем”, а Илијакин препозна Изакову забринутост. У *Библији* су они неименовани суци, а давањем народних имена Ветрановић је можда с намером свој текст више локализовао и приближио неком стварном, могућем догађају. Изак се жали Илијакину, помињући тугу и неспокој због тајне која га изједа изнутра, а нема храбрости да је подели „er nie moć’ imati ljeakara ni lieka” (Vetranović, 1872, ст. 80). Илијакин га саветује да бар њему сме да отвори душу и каже своје јаде, зато што ће му на тако бити лакше, посебно ако је у питању љубавна патња, која је, по његовим речима, ништа друго до „чемер крвави”. Он заправо говори о себи, наводећи Изака лукаво да први призна оно што и сам осећа и слуги. Изак се боји осуде, јер се дој глави не приличи да се брука, с обзиром на то да би она требало да је оличење мудрости, што (не) одудара од традиционалног морално-етичког кодекса који (ни)је у подлози Соломонове мудрости – да је „сиједа коса славна круна и налази се на путу праведном” (Прич. 16: 31). Што је човек старији, то је и грех већи: „Za č veće poraza ne može vaj biti / nego li zla glasa u staros dobiti./ Er veće na saj svit sramote nie ine / nego li sramotit’ u staros sjedine. / Tiem se prie dubi u zemlju svaki nas / nego li

izgubi s poštenjem dobar glas” (Vetranović, 1872, ст. 109–118). Мада Изак испрва оклева, јер изостанак поверења прати и уврежено мишљење да љубав не приличи старцима, Илијакин му даје заклетву и куне се Богом да га неће одати. Охрабрен том гаранцијом, Изак се исповеда, а из његовог исказа сазнајемо да је Сузанина лепота толико снажна да привлачи као магнет, обезоружава, пресуђује и осуђује: „Za što nje lipota i slavno gizdanje / od moga života smrtno je skončanje” (Vetranović, 1872, ст. 149–150). Изак пореди Сузанину лепоту са Дијаном¹⁹⁰, а снагу коју та лепота емитује пореди са сунцем, које све обасјава и свему даје смисао, што одговара Сенекиној тврдњи да „vrlina svetlom obasjava duše svih ljudi” и да га „čak i oni koji ne idu za tim svetlom, vide” (Seneka, 2021, стр. 155). Изаково исповедање поприма облик филозофског осврта на тему заљубљености, када схвата да пламен страсти након првог сусрета не јењава, већ наставља да се продубљује, због чега почиње да се пита није ли тако племенито осећање као што је љубав у ствари грех, а тиме и проклетство (можда и болест), пошто се пред њом осећа немоћан: „Jesu li toj muke i vaji krvavi, / dati se u ruke proklesoj ljubavi? / i je li boljezan, tko želi da združi / ljuvenu prijazan, a zaman sve tuži, / i tuži i cvili do smrti dan i noć, / ljuvenoj toj sili odoljet’ a nie moć’?” (Vetranović, 1872, ст. 187–192). Овакво језичко уобличење исказа блиско је петраркистичком духу и често употребљаваним крилатицама да је љубав или свемоћна, или проклета. Илијакин се заклиње и небом, сунцем и Божјом милошћу на вечно ћутање и оданост:

Sunčanom svjetlosti, koja sja na nebi, / i božjom milosti kunem se ja tebi. / da mramor studeni prie me će pokriti / neg se će po meni taj milos odkriti. / Za č veća nie tuga, ti možeš toj znati, / neg vjerna sviem druga za ništo izdati; / a kamo priekori od boga i ljudi, / tko taku zled tvori i drugu po zlu žudi! / I toga nikadar višnji bog ne ljubi, / tko sliedi zlu nehar i vjeru izgubi, / i sud ga zemaljski osudi na zlu smrt, / nevjernik da taki sasma se bude strt’.

(Vetranović, 1872, ст. 209–224)

¹⁹⁰ „ДИЈАНА (Diana), италска богиња плодности, материнства и дивљачи. Њено име је изведено од индоевропског корена di (сијати). Стога је она, као и Јупитер, Јунона, Јанус и Јана, једна од богиња небеске светлости, због чега је касније поистовећена са Луном” (Срејовић и Цермановић Кузмановић, 1987, стр. 113).

Из наведеног, испрва, делује да старци још увек имају свест о понеким моралним и етичким начелима. Снажна је уверљивост њиховог исказа по питању поимања пријатељства и издаје јер, наводно, такав преступ заслужује како овоземаљску казну и осуду тако и небеску. Али будући да је карактеризација обају ликова кроз читаво дело грађена уз помоћ контраста, то је и овде случај. Након привидно лепог и моралног тона њиховог разговора, аутор постепено припрема терен за откривање њихове лукавости и лицемерства. Овај дијалог у библијском тексту не постоји, али га Ветрановић уноси у дело да би приказао психолошку карактеризацију својих јунака. Од самих Илијакина и Изака сазнајемо да је обојицу погодила златна љубавна стрела која долази са истог извора, те заједнички постају сужњи „проклете љубави”, пошто Сузанина лепота отвара рану за коју нема лека: „Za to je općena, Izače ljuveni, / strjelica zlaćena i tebi i meni; / u jednu stupicu oba smo upali / i oba tužicu jednako poznali. / A to je vas uzrok Suzane ljepota” (Vetranović, 1872, ст. 247–251). Овај део се поклапа са оним у Библији:

Kad bi se narod, oko podneva, ražišao, Suzana bi dolazila šetati u vrt svog muža. Ona je dva starca svaki dan promatrahu gdje ulazi i šeta, pa je poželješe. Izgubiše od toga razum, odvratiše svoje oči od Neba i zaboraviše njegove pravedne sudove. Obojica njome ranjena, skrivahu jedan od drugoga, svoju muku, jer su se stidjeli priznati svoju pohotu za njom, ali su živo nastojali da je svaki dan vide.

(Dn. 13: 7–12)

Не губећи време, јер „potriba nima zakona” (Ravlić, 1963, стр. 230), они кују план и одмах крећу у његово извршење: „Priznaše pohotu za njom, i tada ugovoriše priliku kad bi mogli zateći Suzanu samu” (Dn. 13: 14). Иако речи које изговарају у драми поново наликују петраркистичком уобличењу, иза њих се крије страшна намера – силовање: „Rad muke krvave za toj se spravimo / oba dva da glave na rizik stvaimo; / za č bi nam jur bolje prie reda umrieti / neg ove nevolje pakljene trpjeti. / [...] / To li se ne bude po volji s nami stat’ / i voljno u blude ne hoće k nam pristat’, / i himbom i silom nju ćemo tentati / ali ju i silom na volju imati” (Vetranović, 1872, ст. 287–290 и ст. 303–306). Проучавајући третман жена у средњовековним статутима и законима, у свом (истоименом) чланку Браица уочава да је силовање очигледно

било раширен преступ, јер га сваки статут има – сплитски, трогирски, хварски, пољички, ластвовски, корчулански и винодолски – и то разрађен у детаље. Као важан сегмент статута, силовање се грана на напастовање удатих, девица, племкиња, пучанки и сељанки, а у зависности од тежине прекршаја била је прописана и одговарајућа казна – новчана или смртна (Braica, 1995, стр. 7).

Трећа сцена првог чина тренутак је у коме писац уводи у радњу Сузану, која у врту жели да се окупа и одмори. Сара наређује службеницама да оду до њене собе и донесу јој мирисне креме, али и да затворе врата за собом, јер није пристojно да усамљена девојка сама одмара крај воде: „Er da bi tko vidil gdi stojim ja sama, / taj čas bi problidil moj obraz od srama, / ter obraz i lice bilo bi me tade / jak cvitak ljubice kad slanom popade; / za što je zabava s prikora i srama / da se ženska glava osami gdi sama” (Vetranović, 1872, ст. 369–374). Наведени стихови јасно показују какве су норме понашања важиле за честиту жену. Значајан је податак да су путници који су пролазили кроз Дубровник у XVI веку и сами запазили да Дубровчани затварају племићке девојке у куће и да их је било могуће видети само у цркви или на прозору, те да је на тај начин њихова част била под строгим надзором породице. Женски простор, дакле, чинили су, кућа, црква, самостани, а осим стајања на прозору су још неки облици понашања (разговор, вечерњи изласци, дуже задржавање у трговини којој би врата била затворена) били у јавном мњењу обележени као напад на женско поштење (Vađunes, 2009, стр. 35). Када говоримо о значају породице, важно је поменути да је њен најчешћи облик у касносредњовековном Дубровнику подразумевао сложену структуру, тј. „фамилију”, која је обухватала неколико генерација које су живеле под истим кровом. Ту се не мисли само на равноправне чланове породице које је везивало крвно сродство него и на кућну послугу, која је сматрана делом газдинства и била подређена свом господару: „a cjelokupni koncept dobrostojećih predmodernih obitelji bi se mogao opisati shemom u kojoj su s jedne strane bili gospodari, s druge sluge (servientes). Posluga srednjovjekovnih dobrostojećih domaćinstava uključivala je različite poslove od kućne posluge poput spremačica i kuharica sve do konjušara i ostalih poslova oko stoke i održavanja kuće i imanja, a mogli su uključivati i gospodarevu osobnu stražu” (Ravančić, 2014, стр. 71). Такав облик „проширене” породице датирао је још из античких времена.

Кад старци, односно свештеници, које Ветрановић представља и као рабине (јеврејске свештенике), пођу за Сузаном, она наслућује опасност и инстинктивно почиње да бежи: „Brižna ti ja bila! što može ovo bit’? / nisam ti sad mnila da se će što zdođit’. / Djavlja je potaja, djavlje su hitrosti, / mnim, tuge i vaja bit’ mi će zadosti” (Vetranović, 1872, ст. 379–382). Иако је већину времена провео у самостану, одвојен од људи и посебно жена, Ветрановић се показао као одличан познавалац њихове душе. У прилог томе говоре делови попут овог, у којима се открива његов таленат за опажање најмањих детаља – женско лупање срца, пуккетање прстију, инстинктивни страхови које осећа Сузана за сопствену безбедност или Сара када брине о сину Исаку. Ти детаљи нам говоре да је Ветрановић успео да, као мушкарац и монах, у потпуности разуме и представи психологију жене, са свим њеним улогама, и на тај начин боље разуме како свет делује на њу, али и како жена истрајава у свим животним тешкоћама. Изаак се први обраћа Сузани, молећи за пажњу. Они су попови, а не гусари, вукови или лавови из горе¹⁹¹, где се поново наслућује њихова лукава природа: „Ali nas ne poznaš? popovi mi stari, / prid nami ter bjegaš jak da smo gusari. / Dočekaј neborе, malo se ustavi, / mi niesmo iz gore vukovi ni lavi / ni gusa nemila izašla iz luga” (Vetranović, 1872, ст. 389–3923). Наглашавајући положај у друштву, Изаак обојицу представља као часне, уосталом, уверен је да ће јој бити драго када чује шта имају да јој кажу. Овакав театралан и посве лицемеран начин правдања себе не постоји у библијском тексту, већ старци нагонски делују, директно се обраћајући Сузани, при чему јој не остављају много избора: „Čim djevojke izadoše, oni ustadoše i pritrčаше k njoj. ’Evo, rekoše, vrtна su vrata zaključana, nitko nas ne vidi. Mi te se poželjesmo, podaj nam se i budi naša! Ako li nećeš, mi ćemo protiv tebe svjedočiti da je neki mladić bio s tobom i da si zbog toga udaljila od sebe svoje djevojke”” (Dn. 13: 19–21). Библијску Сузану, која је у паници и дела импулсивно („’Odasvud sam pritisnuta: učinim li to, smrt me чека; ne učinim li, neću vam ruci umaći. Milije mi je da nedužna padnem u vaše ruke nego da sagriješim pred Gospodom’. I povika iza glasa”

¹⁹¹ Гусари, вукови и лавови из горе врло су чест топос и у Ветрановићевој поезији, па се тај утврђени мисаони образац види у следећим његовим песмама: *Aurea Aetas*, *Пјесанца слави царевој*, *Тужба града Будима*, *Пјесанца у вријеме од пошљице*, *Пјесанца коштути рањеној*, *Бојником*, *Пјесанца лакомости*, *Орлача риђанка Перашту говори*, *Двије робињице* и *Пјесанца суда напокоњега*.

(Дп. 13: 22–24)), Ветрановић је преобликовао у сталоженију. Сузана у драми одбија да разговара са њима и најпре их љубазно моли да изађу из врта или да се обрате њеном мужу који је у двору, јер није пристojно да жена сама разговара са мушкарцима, па макар то били, као у овом случају, попови:

Na svakoj ljubavi velika vam hvala, / er razlog ni pravi da bih se ja stala / da s vama govoru sama za niednu stvar; / tamo je u dvoru moj dragi gospodar, / njemu se prijav'te, još ni legao spati, / a mene ostav'te, da mi je s mirom stati; / er ženam ni časno, a dobro znate vi, / da se tako lasno dedeli s popovi.

(Vetranović, 1872, ст. 403–410)

Документарна подлога (архивска и историјска грађа) потврђује да је Ветрановић слику друштвених односа усаглашавао са реалијама приказујући верно положај жене. Патријархални модел је подразумевао да је отац особа која има највише овлашћења и личне слободе, те је он апсолутни власник свега стеченог, а удајом су жене прихватале моћ и ауторитет свекра или мужа (Janeković Römer, 2007, стр. 60). Иако смо видели из предоченог да је Сузана и као жена имала ауторитет над делом послуге, те је бар у томе била независна од мужа, у свему другоме била му је подређена. Такав положај средњовековној жени био је наметнут и врло незавидан, јер се њена сексуалност доживљавала негативно, чак се на сваки могући начин негирала. Стога су установљени врло строги модели понашања, а „briga o tome povjerena je muškarcima, iz uvjerenja da žena ne može odgovarati za samu sebe. Smatralo se da njenim životom i ponašanjem mogu upravljati strah od Boga, nadzor muža, sram pred ljudima i snaga zakona” (Janeković Römer, 1994, стр. 126–127). Овим додатним појединостима писац реалистички утврђује друштвени положај жене у XVI веку.¹⁹² Ветрановићу је то важно зато што драмом жели да поучава жене, које у Дубровнику мало читају и нису образоване, те је црквена драма за њих „оживљена” Библија ради добијања поуке. Илијакин Сузани одговара да њима није потребан господар. Обојица желе Сузани да повере своје јаде, јер је она њихов узрок и последица: „Uresu gizdavi, ne moj nam braniti, / neg li

¹⁹² За свеобухватнију слику о положају жена у Дубровнику кроз векове видети више код: Динић-Кнежевић, Д. (1974). *Положај жена у Дубровнику у XIII и XIV веку*. Београд: САНУ, и Stojan, S. (2007). *Vjerenice i nevjernice: žene u svakodnevnici Dubronika (1600–1815)*. Zagreb-Dubrovnik: HAZU.

nas namiri; ovdje ni nikoga / da nas ko zamjeri od plemena tvoga / ni od tuđih još strana; za toj se pri časti / gospoje sunčana, ne moj se pripasti; za što je i nam čas i draga i mila / i svaki dobar glas, kako bi ti htela” (Vetranović, 1872, ст. 416–424). Из овог Илијакиновог навода може се претпоставити да су у свакодневном животу ствари могле бити другачије, без обзира на то што се дубровачко друштво заузимало за брачни живот и морал какав је заговарала Црква. И мада не постоје писани судски списи о прељубама које су починиле жене, а могуће је да их је било, као и у случају мушкараца који су у том погледу имали већу слободу, најважније је било заташкати догађај од очију јавности. Овакав однос према прељуби показује двоструко наличје морала, а грех лицемерства се додатно појачава јер долази од свештеног лица.

Када се Илијакин и Изаак спремају да ухвате Сузану, она их моли да застану на тренутак, што они испрва чине. Слика неморалног свештенства, тема коју Ветрановић оштро критикује, види се тада и у директној Сузаниној осуди попова, њиховог положаја, када их она опомиње Божјим заповестима, као и казнама за њихово непоштовање:

Ali vi ne znate ni duše ni boga? / ner se tač smamiste u tužnoj ljubavi / ter boga zabiste i zakon naš pravi. / Što su tej odluke od želje ljuvene? / ne znate li muke i trude pakljene, / u koje svak tone i gdi se svak stani, / tko božje zakone ne mari da shrani / i sasma ne obsluži, ter tužna duša taj / i cvili i tuži, gdi je ti pakljen vaj?

(Vetranović, 1872, ст. 428–436)

Слика неморалног свештенства у овој Ветрановићевој драми заснована је, можда, на искуству из свакодневице. То наговештава присуство критике понашања црквених великодостојника и у Ветрановићевој песми *Моја плавца*, као и у другој песми *Ремета*, где критикује судије, што показује да сатиричној оштрици излаже управо оне који су изневерили високи положај, поверен им како би били узор.

Иако Сузана дрхти пред свештеницима као овца пред лавовима, она је одлучна у томе да би пре умрла него укаљала своју част, чиме се потврђује старозаветна мисао да врсна жена „вриједи више него бисер” (Прич. 31: 10):

*Tim neka vi znate i znat' vam bud' drago, / er da mi sve date imanje i blago, / prie bih
puknula na poli u saj čas/ neg li se prignula splesati moju čas; / i živa sva u prah prie bih
se stvorila / neg li bih boži strah i viru pobila. / Znate li kolik trud u vieke dobiva, /
bezredno ženski blud s prikormom ko uživa?*

(Vetranović, 1872, ст. 437–444)

Подсећа свештенике на њихове седе главе које би требало да су симбол мудрости и зрелости, а не отпадништва: „Ah je li pravedno da vaše sjedine/ u grihu zajedno s vami me sjedine?” (Vetranović, 1872, ст. 453–454). Сузана сумња да је Божја воља да она свој непорочни живот преда у руке злим поповима и зато се осећа њена дубока разочараност у свештена лица као узор:

*Nisam ja pri znala do sada na saj svit, / ni sam se nadala da ću tuj zled vidit', / da
crkovne duše i sudci razložni / tako se sadruže na zli grieh podložni. / Kad se so usmrđi,
ni li toj znana stvar? / gdi ju svak pogrdi i sciēni za ništar, / ter soli smrdeće niktore
kupuje, / neg ju svak razmeće i na nju svak pljuje; / tim vas ću ja molit', rec'te mi pravo
sad, / čiem će se solit', u soli kad je gad? / I s popom tko griēši, rec'te mi vi pravo, / tko
da ga odrieši? tako vam bit' zdravo! / Toj li bi zrcalo u puku na sviti / od popov ostalo jak
svića da sviti?*

(Vetranović, 1872, ст. 463–476)

У духу хришћанске ренесансе, песник алудира на Христове речи из *Беседе на Гори*¹⁹³, нудећи поуку о моралу свештеника који треба да проповедају искрено, буду доследни начелима вере и својим животом служе као узор верницима:

¹⁹³ „Беседа на гори представља јединствено духовно наслеђе које нема пандана у другим цивилизацијама и религијама. Духовна узвишеност њене поруке јесте кулминација Христове икономије спасења и њеног етичког и социјалног оваплоћења. Преображајна функција *Беседе на гори* је усмерена на целовиту промену социјалног и моралног кодекса старозаветних Јевреја са законске утемељености на њено обликовање око догађаја Христовог присуства у историји и на Његовој личности. Јављајући се у два интерпретативна вида код апостола Матеја и Луке ова особена духовно преображајна социјална и етичка метафора захвата широко у друштвену атмосферу античког света и дубоко у социјално ткиво урбаних заједница тог времена надахњујући генерације хришћана, како оне који су творили Цркву у првом, тако и оне који су њени чланови у двадесет и првом веку” (Деврња, 2023, стр. 209).

Ви сте со земљи; ако со обљутави, чиме ће се осолити? Она већ неће бити ни зашта, осим да се проспе напоље и да је људи погазе. Ви сте свјетлост свијету; не може се град сакрити кад на гори стоји. Нити се ужиже свјетилка и меће под суд него на свијећњак, те свијетли свима који су у кући. Тако да се свијетли свјетлост ваша пред људима, да виде ваша добра дјела и прославе Оца вашег који је на небесима.

(Мт. 5: 13–16)

Ветрановић не мења функцију преузетих метафора о соли и светлу, јер их обе користи како би дочарао колико је танан прелаз од моралног ауторитета до моралног посрнућа. Реторичко питање – „*čiem će se solit', u soli kad je gad?*” – идентично је као и библијско, с тим што је аутор у већ постојећу слику унео дозу сатире. Уместо да попут апостола буду светлост свету кроз примере добрих дела и у име правде, свештеници су укаљали свој позив и тиме пробудили подозривост у народу који им је већински веровао.

Бог је зналац свега (срцезналац) и зна да се Сузаниног тела ниједан мушкарац осим мужа није дотакао. Млада жена има изразито негативан став према љубави, коју сматра проклетом осим ако није супружанска, односно уколико је није благословио Бог. И Изаак, и Илијакин су детаљније обрађени у драми и њихова се лукавост градицијски открива. Обојица су нападно слаткоречиви како би Сузану лакше придобили, али то само додатно појачава њихову праву искварену природу. „*Suzano, Suzano, tebi se molismo / i tebi ufano sve misli odkrismo*” (Vetranović, 1872, ст. 487–488), каже Изаак, мада јој своју праву намеру нису открили, нудећи јој илузију слободе избора, коју Сузана заправо и нема: „*ne dedeli mnogo, ner sasma odluči*” (Vetranović, 1872, ст. 494). Сузана их неумољиво подсећа на страшни суд, који их неће поштедети без обзира на то што су свештена лица, јер „*niti kruna čini kralja, / ni misnika duga halja*” (Ravlić, 1963, стр. 258), те их опомиње Божјим страхом, смрћу, моли и заклиње љубављу Божјом да је оставе на миру:

O sudci, molim vas, ostav'te ljuven blud, / mislite smrtni čas, mislite božji sud, / imajte božji strah, er se će brieme steć' / u zemlju i u prah da ćete skoro leć'. / Ne moj te zlo tvorit', pravo t' se govori / da ćete i vi prit' da vas puk umori. / Oh jeda može bit'! ne

moj te u gresieh / dušice tač znobit' i vaše i družieh. / Ako je i kasno, rad božje ljubavi, / pošteno i časno ištite drum pravi

(Vetranović, 1872, ст. 503–512).

Из наведеног је јасно да је Сузана заправо антипод старцима – она као женско биће, које је у средњовековном контексту асоцијација на порочност и „зло”, светли у мраку њиховог посрнућа и показује им прави пут кроз покајање, преображај и снагу милосрђа. Ако се догађај алегоријски посматра, овим чином свештеници нису нанели штету само свом позиву него и Дубровачкој републици, а циљ драме је био то приказати. Говорећи о концепту државе важно је поменути још и да је он тада био патримонијалан, а патерналистичко устројство подсећало је на божански ауторитет. То значи да је управни апарат вршио „очински” надзор над својим сународницима. Стога, појмови „част” и „слобода” нису схватани само као својства појединаца или група, него се то рефлектовало и на саму државу. Штавише, подразумевало се да част припада пре свега држави и власти (Janeković Romer, 2003, стр. 40).

Постоји један исказ у коме су супротстављене стране сагласне – када говоре о љубавном заносу, и Илијакин, и Сузана тврде да је љубав проклета. Илијакин каже да је за љубав вредно погинути, али и да је грех не узвратити љубав. Супротстављајући ставове јунака о природи љубави, Ветрановић сучељава два начела – хедонистичко (егоистично) и религијско – чија непомирљивост је у основи овог драмског сукоба. Хедонистичко начело, које се у различитим облицима јавља кроз историју књижевности (Јанковић, 2022, стр. 69), сублимирано у девизу *carpe diem*, чије дословно значење гласи „искористи дан”, коси се са духовном димензијом као кључном за човеково испуњење и спасење. Хришћанска полемика са оваквим пролазним ставом је јасна, јер вера позива на духовну одговорност и припрему за вечни живот, у којем су све истакнуте вредности веће и значајније од пролазних и путених задовољстава.

Илијакин истиче Сузанин понос и даје нам скромни опис њеног физичког изгледа – помиње њене очице које су црне. Сузанину одлучност пореди са каменом, говорећи како јој је срце гвоздено, а охолост лавља, чиме потврђује библијску мудрост да „човјек гледа што је на очима, а Господ гледа на срце” (1 Сам. 16: 7), јер Сузана се може довести у везу са каменом само ако њену веру и

истрајност упоредимо са његовом чврстином, а лавља охолост може имати смисла само у контексту њене борбе против непријатеља и неправде. Уобличавајући драмске јунаке Ветрановић је водио рачуна о томе да их психолошки нијансира. Такво моделовање уочавамо у ликовима свештеника, приказаним тако да се дочара њихова унутрашња борба због распетости између узвишеног позива и људске слабости. Зато Ветрановић у овој драми има двојак однос према свештеницима (Спасић, 2012, стр. 139). Врло је могуће да је такав двојак Ветрановићев став био и последица дубоког унутрашњег конфликта и социјалних, филозофских и уметничких рефлексја. Наиме, као припадник бенидиктиског реда је био повезан са ауторитетом цркве и размишљао у оквиру религијског система, али као књижевник тежи да истражи детаљније људску психологију, упита и критикује различите вредности.

Међутим, ниједна промена се не дешава нагло, већ пролази кроз одређене фазе. Стога, иако се Сузана труди да старце одврати помињући стид, Илијакин и Изак јој упућују отворене претње и предочавају главну уцену и њене последице: „Ако се по volji не ćeš nam pridati / а ti ć' по nevolji, а сад ćeš poznati. / За ч ако u saj čas не budeš k nam priti, / mi ćemo prostrit' glas i на te vapiti, / tere ćeš ti ružna neboga ostati / i плачна i тужна prieku smrt priјати” (Vetranović, 1872, ст. 577–582). Ветрановић градацијски приказује Изака и Илијакина – свештеници се прво улагују својом слаткоречивошћу, затим прете, а потом су спремни и за извршење недела, што говори да су обојица све детаљно испланирала. Сузана се ни у једном тренутку не колеба и у недостатку других решења спремна је да изабере смрт, јер боље је поштено умрети него живети осрамоћено. Једино што јој је преостало јесте да клекне и моли из свег гласа за помоћ, како би макар неко био сведок њене невоље: „Једa је gди koga, molim te са svu моć, / од plemena moga, tec'te ми на помоć, / i pozри nepravdu i остала zла dила / u овому gradu што sam сад vidila” (Vetranović, 1872, ст. 603–606), а како ове сцене нема у *Библији*, могуће је да Ветрановић инспирацију пронашао у 86. псалму, који каже: „Учини са мном чудо доброте. Нека виде који ме ненавиде, и постиде се, што си ми, Господе, помогао и утјешио ме” (Пс. 86: 17), јер је исти крик и нада у (Божју) помоћ. Изак и Илијакин, позивајући се на Божји гнев, гласно дозивају дворане, које заједно са

слугама извештавају о наводном Сузанином неморалу, о чему ће сутра бити обавештена читава јавност на суду.

Без обзира на то што је драма формално подељена на четири чина или сказања, с обзиром на важност дешавања, њен развитак и усијање, она би се условно могла поделити и на две целине: на догађаје до суђења и сам процес. У тренутку када одводе Сузану из двора почињу неке од најемотивнијих епизода ове драме, где важну улогу преузима Сузнанин муж – Јоаким.

Свим Ветрановићевим драмама са старозаветним предлошком заједнички је мотив напуштања дома као сигурног места и полазак на пут, који представља кључни преокрет њихових радњи, али и почетак кушања главних јунака. Иако Станковић Шошо тумачи бајке, њено посматрање овог кључног тренутка могао би се применити на поље драме, јер „јунак одлази на пут због поремећене равнотеже односа у породици, а његово путовање има за циљ да поврати хармонију у међуљудским односима” (Станковић Шошо, 2006, стр. 13). Пут представља мост од познатог до неочекиваног, туђег и несигурног, али и врло важну прекретницу у животу сваког појединца, јер: „čak i pogrešna skretanja i sporedni putevi imaju značenje i svrhu, makar samo da nas nauče koji put nas neće dovesti do nas samih”, као и да нас науче да „ne postoji put ka sebi koji nas vodi mimo bola” (Mate, 2021, стр. 281), што се и на примеру Ветрановићевих јунака показало као тачно. Пут којим су ходили Сузана и Јосиф могао би се назвати и путем оклеветаног јунака, што они то уистину јесу, а тај мотив је одавно уочен и обрађен како у светској тако и у националној књижевности.¹⁹⁴ Таквим путем запутила се, додуше, опет не својевољно, Сузана у пратњи Јоакима и његовог пријатеља Цамбрија, који ју је водио ка процесу суђења. Шимић износи важан податак, да Јоакимова ламентација¹⁹⁵ која претходи самом суђењу, а у којој је

¹⁹⁴ Мотив оклеветаног јунака присутан је у више прича *Светог писма* (Јов, Јосиф, Сузана, Христос), затим у романима класичне књижевности, какав је *Процес* Франца Кафке и *Убити птицу ругалицу* Харпер Ли; у нашој књижевности пример би могао бити *Дервиш и смрт* Меше Селимовића и *Проклета авлија* Иве Андрића, у коме је присутан као тема, док је свеприсутан у низу епских песама посвећених Косовском боју и Милошу Обилићу као главном оклеветаном витезу поменутог циклуса.

¹⁹⁵ „Novost u obradi biblijske priče poznata samo u dramatizaciji Sixta Bircka (*Susanna*, 1537). U svim ostalim poznatim obradama, pa i u anonimnoj nizozemskoj *Tspeel van Susanna* iz 1607, Joakin ili nije prisutan pri Suzaninoj osudi ili, ako je prisutan, više brine o svojoj sudbini. U dramatizaciji Tibortija

видљиво угледање на пасионску лирику и која је занимљива због тога што Јоаким беспоговорно верује у Сузанину невиност, представља новост у обради библијске приче (Šimić, 2012, стр. 9). Пасионска поезија је део религиозног песништва чија је централна личност Христос, његова мука, патња и смрт, а и сам Ветрановић написао је песму *Богољубно размишљање од муке Исукрстове*, која је испевана у том духу. Стога, иако ове сцене нема у библијском предлошку, почетак поеме („O небесki višnji oče, red mi vajmeh milos tvoja, / što bi moglo biti gorče, neg što ćuti duša moja! / Er se životm moj skončaje, kako javi tako speći, / sam po sebi razmišljaje, trudeći se i boleći” (Vetranović, 1871, ст. 1–4)) сличан је почетку Јоакимове ламентације: „Zgar bože pogledaj trud, ki me ognjivi, / očima ter mi daj kladenac taj živi, / tak da ne pristanu, neg vikom da cvilim / plačuci Suzanu, s kojom se sad dilim; / za što je i razlog željno ju plakati; nu se ću ja nebog pri reda skončati” (Vetranović, 1872, ст. 635–640). Инвокацију налазимо и у песми и у Јоакомовом говору, који осећа да се живот полако приводи крају пре времена. Аутор уводи ову сцену јер жели да психолошки осветли и Јоакима, чији је значај у *Библији* потиснут у други план. Јоаким је очајан и све што жели је да Божја правда буде задовољена, да прави кривци буду кажњени, а да он почива у истом гробу који су наменили Сузани, како би њихова љубав могла да траје и након овоземаљске смрти:

Kad smrtni nepokoj tužna me pridavi, / i kad me smrtni vaj prem sasma popleše, / u grob me ukopaj, Suzana gdi leže, / neka š njom počinu; kad se tuj stanimo, / da ljubav jedinu i mrtvi shranimo; a moje suzice, ke ljevam u jadu. / neka sad prid lice višnjega dopadu, / cviljenje i moj trud prid bogom da tuži, / gdi mene krivi sud s Suzanom razdruži; / a neka te ljudi u ovomu gradu / božji sud osudi, ki čine nepravdu. / A to će bog živi s nebesa viditi, / vaj gdi će sud krivi pravu krv proliti.

(Vetranović, 1872, ст. 646–660)

Највећи доказ Јоакимове љубави је отворено исказивање осећања пред пуком, када моли за опроштење Сузаниних грехова, а затим и у крајњем случају – добровољна жртва коју нуди у замену за Сузанин живот:

Sacca (*Tragedia nova, intitolata Sosanna, raccolta da Daniello profeta*, 1524, ponovno tiskana 1537) Joakin i Suzanini roditelji čak vjeruju u njezinu krivnju” (Šimić, 2012, стр. 9).

Sad puče ljuveni, molim te ja nebog, / tako te sahrani oda zla višnji bog, / plačna me utješi rad božje ljubavi, / Suzanom ne preši, neg li se ustavi, / ter joj smrt prostite, o dragi puče moj, / a mene vodite na smrtni nepokoј. / Za č volim podniti ja nebog smrt priku / nego li viditi nje lipos i diku, / da ju sud nepravi od stare nevire / z glavicom rastavi da prava umire. / To li vam ni drago na meni ju mieniti, / dat' vam ću sve blago što imam na sviti, / neka nag ostanu, neka nag ja hodim, / da samo Suzanu od smrti slobodim, / i ove sirote i drage i mile / neka se ukrote, da veće ne cvile / gledajuć majčicu u smrtne nevolje / jaki no ovčicu, kad ju vuk zakolje.

(Vetranović, 1872, ст. 661–678)

У наведеном цитату преплићу се пасионска и петраркистичка стилизација текста. Видимо петраркистичку девизу о свемоћи љубави, која је прекодирана у хришћанско-ренесансном кључу – „све благо овог света мање вреди од љубави и правде”, а хришћански идеал је такав да се материјално богатство не може поредити са духовним. Присутна је и градација („и ове сироте и драге и миле”) и метафора („гледајућ мајчицу у смртне невоље / јаки но овчицу, кад ју вук закоље”). Мотив жртвовања и искупљења греха у темељу је хришћанске доктрине, али његова уметничка сублимација може имати изворе и у културолошкој основи (Бојанић Ћирковић, 2014, стр. 68). Управо о таквој дирљивој жртви говоримо у Сузанином и Јоакимовом случају, јер Јоаким не мисли на себе, већ другог ставља испред себе (Сузану и децу), а одсуство себичности је кључни доказ најискреније љубави. И *Свето писмо* говорећи о човечанској љубави поручује следеће: „Због тога ће оставити човјек оца својега и матер, и прилијепиће се жени својој, и биће двоје једно тијело, тако да нису више двоје, него једно тијело; а што је Бог саставио човјек да не раставља” (Мт. 19: 5; 1 Мој 2, 24, Мт. 19: 6, 1 Кор 7, 10, 11). Он размишља и унапред жали децу, јер разматра какав ненадокнадив губитак представља потенцијално одсуство мајчинске фигуре у детињем добу и развоју.

Процес суђења, за чију основу Ветрановићу служи библијски предлог, приказан је онако како се судило у Дубровнику пишневог доба¹⁹⁶. Тадашња дубровачка судска пракса показује да се кривично гођење вршило у циљу заштите јавног поретка, а не само у приватном интересу оштећене стране. Кнез је зато, по службеној дужности, морао да покрене поступак, тим пре што су оптужбу подигли свештеници који су, уз лекаре, сматрани поузданим сведоцима. Процес против Сузана покренут је само дан после оптужбе, а у стварној судској пракси, у складу са исправком у Дубровачком статуту из 1284. године, приватна тужба могла је бити поднета Кривичном суду (најчешће кнезу) у року од три дана после злочина почињеног на територији Дубровника, а осам дана од злочина ван града (Анђелковић, 2008, стр. 66). Да се у Дубровнику судило по утврђеним законима, доказ су и речи Цамбрија, Јоакиновог пријатеља, који упозорава да је узалудно молити за милост, пошто је претходно протумачио закон: „Zaman je s plaćem trud i zaman svak trudi, / od popov koga sud na ovaku smrt sudi; / još ako ni kriva, stanovit tom budi, / ne može bit' živa, pokli ju sud sudi; / zakone sam si čtio, Joakime brate moj, / i sada što bi ktio, ne more t' biti toj” (Vetranović, 1872, ст. 679–684). Срећом, и изнад судских закона постоје закони небески и непобитни и Господ који „чува оне који су права срца” (Пс. 7: 10).

Јоакимова лamentsација достиже врхунац када се обрати директно вољеној исказом у коме су сублимирани карактеристични топоси народног песништва, проткани устаљеним епитетима „драга” и „душа” и „мила”, „цвиет изабрани”, „урес гиздави” или „тиха голубица”. Јоакимово обраћање Сузани испуњено је нежношћу. Лирски уобличен, овакав говор представља транспозицију народне пословице која гласи: „Ег већа ни туга ниt гора може бит' / neg li vjerna druga na oči izgubit'” (Vetranović, 1872, ст. 703–704). Пун жалости и печали, муж посматра како Сузану изводе свезану као звер, тужну, уплакану и „поражену”, њу која је била „огледало свих девица и жена”. Сузана узвраћа истом мером несебичне љубави. Она мисли на Јоакима, коме препушта чување деце, стоку и све послове које је она обављала, као и бригу о читавом дому, дајући му благослов:

¹⁹⁶ О томе пише М. Анђелковић, „Одрази доба Мавра Ветрановића у побожној драми Сузана чиста”, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, књ. 37/2, Београд, 2008, стр. 61–68.

*A ti znaš, moj druže, kako te ja ljubih / i vjerna do duše kako te ja služih. / Nu ako zlotvori
hotješe za nehar, / da me puk umori, a ti znaš za ku stvar. / Za to ti ja sade sa svu moć
pridaju / sirote tej mlade, ke s tobom ostaju, / i naš dom ostali i našu svu stoku, / sve što
smo imali u našem naroku. / Sad z bogom ostani, ostani sad z bogom, / da te bog sahrani
i ostali vas tvoj dom.*

(Vetranović, 1872, ст. 753–762)

Ово је на неки начин и Сузанина опорука, из које се види колико је култ заједнице, тј. породице био негован и значајан у XVI веку, јер „наш дом”, „наша стока” и „наш нарок” постају Јоакимов „(твој) дом” и брига.

Уколико би треће казање (или чин трећи) било насловљено, наслов би могао бити „Усташе на ме лажни свједоци” (Пс. 35: 11). Мотив лажног сведочења свеприсутан је од античког наслеђа, преко библијског, а имамо га и у животној стварности; посебно је обележио странице четворојеванђеља. Долази тренутак у коме Изак и Илијакин лажно сведоче – „dodoše onamo starci, puni bezbožne namjere da Suzanu usmrte” (Дп. 13: 28) – износећи неморалне и увредљиве детаље како би измишљења прича била што уверљивија: „О пуће избрани, uslišaj ti sada / vaj što se Suzani za zlobe priklada. / Er zakon poplesa, er zakon pogrdi, / ki sam bog s nebesa posla i potvrdi” (Vetranović, 1872, ст. 767–770). Позивајући се на Божје законе, али и црквене (угрожавање брака), Изак истиче погубно дејство „проклете љубави”, чиме се овај мотив поново јавља у делу. Након сведочења он инсистира да се не позивају други сведоци, него да се Сузана одмах осуди на смрт каменовањем. То је имало основе у судској пракси: „Наиме, дубровачки (средњовековни) правни поредак прихватио је начело везаног доказивања (захтевање испуњавања минимума доказа) по узору на римско-канонски поступак, но судска се пракса није тога строго држала, па се често користило начело слободне воље оцене доказа (од суда зависи које ће доказе извести и на чему ће темељити пресуду), какав би случај био и овде да је суд прихватио Изаков захтев” (Анђелковић, 2008, стр. 66). Међутим, бранилац Фануел тражио је да се чује и изјава окривљене да суђење не би било пристрасно, јер није праведно ако се суди „сљепачки” и био би „прикор с истока у запад”. Ово је алузија на друштвено-правни систем Дубровачке републике, а Дубровчани су се вазда трудили да створе слику о себи у

књижевности према којој су они чувени по својој честитости, мудрости, храбрости и праведности, у чију част је Ветрановић испевао и неколико песама¹⁹⁷.

Међутим, суд је исказ жене узимао са резервом јер је жена имала неповољан положај у друштву, а и у судству. То се може видети у Статуту који је дискриминисао сведочење жена, а узимао га је у обзир само ако није било мушких сведока.¹⁹⁸ Сузана је утолико беспомоћнија, а њен положај безнадежнији пошто су је оптужила свештена лица, те јој је преостало да се обрати Оном који увек слуша, јер све зна и види, молећи Га да је поштеди, уколико је то уопште могуће, или да њен трагични свршетак и откривање истине о поповима буде наук који би спречио даље неправде:

*Tim poslah vas moj plač s uzdahom ja sade, / iz neba krvav mač na zemlju da pade, / da ti
mač krvavi rad moje osvete / zle pope rastavi od glave do pete, / neka se poznavaj, er sam
ja svieh dana/ od popov zlih prava na zlu smrt izdana. / A sami toj znaju od mene što
čine, / koji me izdaju, i njih su krivine.*

(Vetranović, 1872, ст. 869–876)

Наведени стихови показују како Сузана беспомоћно зазива небеска тела и анђеле, читаву природу и Бога за сведоке, како би посведочили злобу попова, који је лажно оптужују за блуд, али и сопствено разочарење у свештена лица, где последња два стиха одговарају исказу из *Прича Соломонових*, који тврди следеће: „Ко оправда кривога и ко осуди правога, обојица су гад Господу” (Прич. 17: 15). И Сузану је пук био спреман да погуби казном коју је предложио бесни Изаак, али како је библијска прича алегорија о победи врлине, на шта је указала Бојовић (Бојовић, 2014, стр. 127–128), и у Ветрановићевој интерпретацији долази до обрта ситуације када на сцену ступа праведни пророк Данијел. Он заступа Божје провиђење: „probudi Bog sveti duh mladog momčića Daniela” (Dn. 13: 45). Езер судца зауставља привремено одлуку и гласник наређује да пук остави камење,

¹⁹⁷ Видети следеће песме: *Пјесанца слави царевој, Тужба града Будима, Пјесанца бољешљива друга, Властеоству хварском, Орлача риђанка Перасту говори, Галун, Трговци Армени и Индијани, Две робинице, Ланци Алемани, трумбетари и тифари* и др.

¹⁹⁸ М. Анђелковић, *Наведено дело*, стр. 67.

што има много сличности са причом о Исусу и прељубници из *Јеванђеља по Јовану*, која гласи:

А Исус отиде на Маслинску гору. И ујутру опет дође у храм, и сав народ долажаше к њему: и сједе и учаше их. А књижевници и фарисеји доведоше жену ухваћену у прељуби, и поставише је на средину. И рекоше му: Учитељу, ова жена је ухваћена у прељуби на дјелу; А Мојсеј нам у Закону заповједи да такве каменујемо. Ти дакле, шта велиш? Ово пак рекоше искушавајући га да би га имали за што окривити. А Исус сагнувши се доље, писаху прстом по земљи. А кад га упорно питаху, исправи се и рече им: Који је међу вама без гријеха нека први баца камен на њу. Па се опет саже доље и писаху по земљи. А они чувши то, и покарани од своје савјести, излажаху један по један, почевши од старјешина до последњих; и остаде Исус сам и жена стојећи на средини. А када се Исус исправи, и не видјевши никога до саму жену, рече јој: Жено, гдје су они што те тужаху? Зар те нико не осуди? А она рече: Нико, Господе. А Исус јој рече: Ни ја те не осуђујем; иди, и од сада више не гријеши.

(Јн. 8: 1–11)

Данило поручује поповима да су одвећ грешни, јер „sudiše opako da pravda pogine” и подсећа их на списе *Старог завета* и законе, као и да, кад „slip slipa vodi, oba zlo hode”, што се подударе са народном пословицом о којој је већ било шире говорено¹⁹⁹, али и библијском изреком: „Слијепи су вођи слијепима; а слијепи слијепоба ако води, оба ће у јаму пасти” (Мт. 15; 14, Лк 6, 39). Дизон, судија, позива да се врате суђењу, када Данијел као извршилац Божје воље добија прилику да испита сведоке још једанпут. Он испитује два сведока да би се остварио прописани доказни минимум, који се састојао или у подударном исказу двају сведока, или признању оптужене, нарочито ако се очекивала смртна казна²⁰⁰. И током испитивања Данијел тврди да није сам, јер је са њим сишао и „анђео са небеса”²⁰¹, који бди над њиховим главама са мачем у руци, спреман да их погуби у сваком трену ако не буду говорили истину, јер: „hitra je lisica, hitro se

¹⁹⁹ „Kad slepac slepca vodi, v jамu obodva opadu” (Ravlić, 1963, стр. 222).

²⁰⁰ М. Анђелковић, „Одрази доба Мавра Ветрановића у побожној драми Сузана чиста”, стр. 67.

²⁰¹ „Тако ће бити на свршетку вијека: изићи ће анђели и одлучиће зле од праведних” (Мт. 13: 49, Мт 25, 32).

uvuče, / nu mnokrat stupica nogu joj prituče, / a mnokrat i glavom unutra upade, / od pasa prid lajom kokoši kad krade” (Vetranović, 1872, ст. 987–990). Многе су девојке због њих пале у грех, па је Данијел послат да суди како би се томе стало на пут, у чему је и успео. Да свештеници лажу показали су њихови контрадикторни искази: Илијакин је рекао да су Сузану затекли у греху под тришљом, тј. миртом, а Изак да су љубавнике видели под чесмином, односно јасмином. Данијелу је то било довољно да обзнани читаву истину и обраћа се небу, али и скупу, односно публици:

Čuješ li bože moj, čuješ li zemljo ti? / gdi mogu sad ovoj nebesa trpjeti? / Čuste li vi sada svi, ki ste na ovi zbor, / kako se priklada popovski odgovor? / O pravdo jedina, o višnja ljubavi, / ovo se istina na sudu objavi. / Hvala ti i slava u vike vik bila, / er se sad krv prava ni ovdi prolila. / Rekao si ti, bože, da duša pravedna / poginut' ne može, neg će bit' shranjena. / Tim će pri svakoja na svitu poginut' / neg li će rič tvoja u vike priminut'.

(Vetranović, 1872, ст. 1015–1026)

Лик Данијела је детаљније разрађен у драми него у библијском предлошку. Док је Данијел тамо пророк и заступник Божји, Ветрановић, захваљујући својој говорничкој вештини, успева да га у драми више приближи стварности и улози судије. У *Библији* старешине позивају Данијела: „Dodi, sjedni među nas” (Дн. 13: 50), а Ветрановић чини да Данијел „дође међу народ”, због чега изгледа као обичан човек од крви и меса, жељан правде. Он је као мудри старешина своје заједнице, коју ставља у моралне дилеме, са жељом да их научи како сами да разликују добро од лошег и да људи који обављају важне функције нису нужно увек и исправни.²⁰² Данијел слави Господа и захваљује му што се истина увек открије на време како недужни не би страдали, јер свет ће пре пропасти него да Божја реч буде лажна: „Милост и истина сретће се, правда и мир пољубиће се. Истина ће никнути из земље и правда ће с неба приникнути. И Господ ће дати добро, и земља наша даће плод свој. Правда ће пред њим ићи, и поставиће на пут стопе своје” (Пс. 85: 10–13). Цамбри, један од пука, предлаже да попови добију казну коју су наменили Сузани како би правда била задовољена. Већина се са

²⁰² Ветрановић слично чини у песми *Ремета* друга, обраћајући се судијама. Упоредити.

тима слаже, али праведни Данијел предлаже да их најпре затворе у тамницу, како би се чуло и мишљење других: „ter čujmo i parce, i parci što će rit’, / hoće li zle starce kamenjem puk pobit’; / za č veće gdi je ljudi i razumnih glava, / bolje se sud sudi, kad se svjet odava” (Vetranović, 1872, ст. 1057–1060). Данијелу је важно да зна да ли су сви присутни јасно схватили поуку и да ли су свесни кривице попова. Међутим, суд је одбио да помилује старце, још увек чврсто држећи се Мојсијевих закона, иако је њихов бранилац Батуел покушао да промени пресуду, позивајући се на моћ покајања, чија ће се важност утврдити потпуно тек са *Новим заветом*. Ово је значајна новина коју уводи Ветрановић наспрам библијске главе, која се погубљењем старца и Сузаниним захваљивањем завршава. Аутор, с друге стране, успешно продужава радњу своје драме:

Za što bog toj duši sve grieh oprost, / koja se pak skruši i boli zadosti, / ter suze prolje i cvili po sebi / da svoj grieh omije prid bogom na nebi, / i bog ju ne izgubi, o suče, za grih taj, / neg li ju obljubi i da joj vječni raj. / Tim pravdu sastavi i milos zajedno / rad božje ljubavim za što je pravedno / da vrata otvoriš od božje milosti, / da krivce ne umoriš, neg li im grih prosti.

(Vetranović, 1872, ст. 1077–1092)

Батуелу одговара Фануел као представник већине, која „љуби Господа и мрзи на зло” (Пс. 97: 10): „Nu ako se izgubi s zakonom pravda taj, / svak jamu sam dubi, i živ se ukopaj. / Za č pravda ni prava ni će bit’ božji red, / da u puku krvava oстане така zled. / Tim pravdu požali i pravdu osveti, / ter pope povali za njih grieh prokleti, / neka tvoj krvav mač učini sud pravi, / zlim popom sve u plač veselje da stavi” (Vetranović, 1872, ст. 1163–1198).

У драму Ветрановић уноси још један детаљ који не постоји у *Библији*, чиме је додатно актуелизује, а то је датум када се наводни догађај одиграо. Пре извршења пресуде Данијел диктира писару записник са суђења које је одржано 20. априла, а Изак и Илијакин осуђени су на смрт каменовањем. Ветрановић се и овде држао правила кривичног поступка, по којима је канцелар правио записник са

суђења, са тачним датумом одржавања.²⁰³ Тако одлука која је донесена успоставља моралну равнотежу и поштовање непобитних закона. Смрт двојице свештеника освета је за злодела свештенства, примање мита и разблудан живот.

Данијел саопштава Сузани радосне вести – ослобођена је лажне оптужбе, чиме јој је, условно речено, враћена част, коју она, уистину, никад и није изгубила: „O sestro Suzano i draga i mila, / vim da si ufano ti boga molila; / za to te božja vlas od sudac obrani / i tvoju slavnu čas prid pukom sahrani” (Vetranović, 1872, ст. 1209–1212). Сузана се поклања, благосиља и заклиње да ће се вечно молити како Господу тако и Данијелу: „Hvalu ću dat’ bogu i tvojoj ljubavi/ koji me nebogu od smrti izbavi; / i dokli na sviti živa sam neboga, / vazda ću moliti za tebe ja boga; / za što je i pravo da te bog sahrani, / od sudac svih glavo, i oda zla obrani” (Vetranović, 1872, ст. 1219–1224). Данијел хвали Бога, главног судију, од кога је лично послат: „Na slavu i na čas onoga sve budi, / ki ima taku vlas, vas saj svit da sudi, / kojega dan i noć od časa do časa / varije na pomoć ovi puk iz glasa” (Vetranović, 1872, ст. 1225–1228). Према Мојсијевом закону²⁰⁴, окривљени би требало да каменују попове: „Око за око, и зуб за зуб” (Мт. 5: 38, 2 Мој 21, 24; 3 Мој 24, 20), али Данијел се обраћа дворанима да их најпре доведу пред Сузану, како би им она пресудила. Сада су они у подређеној позицији и њима се свезују руке. Данијел им још једном даје прилику да признају кривицу и да се покају: „O starci bradati, zlogrive sjedine, / ni kamo lagati, ne tajte istine; / pokli toj hotješe nesreće sve hude, / ki vaše odkriše himbene sve sude, / za to mi ne laž’te, er ni kud lagati, / neg zlobu tu kaž’te, ku nie tajati, / u griehu u tomu jeste li vi bili, / po sudu ovomu što vam su sad štili?” (Vetranović, 1872, ст. 1251–1258). Обојица признају да заслужују казну за учињени грех. Данијел их подсећа на шта су се заклели кад су приступили служби и да су заборавили на своје обавезе, тј. обећања. Због лажног сведочења унели су неред и узбуну и тиме оштетили многе и довели их у неприлику; зато заслужују да буду кажњени смрћу. Стога, Данијел наређује да побију попове и да њихова тела

²⁰³ М. Анђелковић, *Исто*, стр. 67.

²⁰⁴ „У овој изреци (*Oculum pro oculo, dentem pro dente*) садржан је принцип одмазде, у праву назван ‘закон талиона’. Првобитно записана на хебрејском, изрека је овде наведена према латинском преводу, Вулгати. Потиче из Библије Старог завета, тачније из друге књиге Мојсијевог *Петокњижја*, зване *Излазак*. Реч је о једном од закона које Бог, преко Мојсија, одређује Јеврејима, пошто их је извео из ропства у Египту” (Јанковић, 2021, стр. 112).

остану непокопана, како би их муве начеле, а вране искључале месо. Таква сурова казна била би наук свим будућим потенцијалним грешницима:

Tako li se kleste na viru i boga, / kada vlas uzeste vrh puka ovoga, / da ćete obslužit’ zakon i statute / i pravdu sadružiti’ i od pravde sve pute? / a sad se nadjoste u himbi i bludu / i dalek zadjoste od pravde na sudu, / zlogrivaste kune, za to se priprav’te, / pritile bokune ter sada probav’te, / koje ste žderali bez muke i truda, / i niste gledali ni pravd eni suda, / ni duše ni boga, negli se sklopiste / od puka ovoga tere krv popiste, / i pjenez pobraste meus obom dileći / i nage prognaste sirote cvileći. / Meu druge još stvari od vas sam ja poznal, / i karte i cari bkeše vam za posal. / I takoj isprazni bludom se smamiste, / obiesni i lazni ter boga zabiste. / Za to bog odluči i njegov sud sami / da vas sad razluči ovi puk glavami.

(Vetranović, 1872, ст. 1269–1302)

Кроз читаву драму аутор подсећа на постојање Божје казне и награде, због чега је наглашен морално-религиозни приступ теми, а ренесансни поглед на свет изражава се кроз све елементе реалистичности, који су непознати *Библији*, а плод су уметничке концепције. То се највише огледа кроз лик пророка Данијела. Он је као пишчев *alter ego* јер строго и рационално схвата свет, па тако и долази до истине, о чему је већ писао Спасић: „У стиховима 905 – 910, види се песниково разочарање што је морал пао толико ниско да су греху склони и они који треба да буду ослонац друштва и да га штите од неправде. Данио је овде више него обични судија. Има штап као симбол судијске моћи којом спасава Сузану јер заступа Божју, а не људску, правду. Зато позива окупљени народ да мирно сачека пресуду. Његове речи су, у ствари, речи самог Ветрановића који још верује у правду и поштовање закона” (Спасић, 2018, стр. 141). Сузанин бранилац сматра да „ови град”, што је асоцијација на правдољубивост Дубровника, не може поднети неправду која се чини недужнима. Поред неправде, пророк Данијел жигосе све негативне појаве једног друштва: лицемерје, блуд, халапљивост, лаж и подмитљивост. Последње пророкове речи упућене су окупљеном народу и имају драмску тежину. Позивајући „пук” да изврши смртну казну, Данијел уједно и опомиње да се човек чува греха, а бори против зла. Иако је правда победила, писац се сатирички односи према онима који би требало да је чувају, а прљају је

својим понашањем, те се обрачунава са светом у којем су озбиљно пољуљана религиозно-морална начела у која је он веровао.

Ветрановићево дело *Сузана чиста* сложеније је у односу на *Како братја продадоше Јозефа*, премда има мањи број стихова (788) и мањи број ликова (тринаест наспрам петнаест). Сложеност се огледа најпре у погледу структуре дела. За разлику од *Како братја продадоше Јозефа*, које је писано у целини, *Сузана чиста* садржи пролог (предговор) и подељена је на четири чина (сказања) и деветнаест говора (сцена), а затим имамо сложеност у погледу версификације – *Како братја продадоше Јозефа* је у целости писана двоструко римованим дванесетерцима, док у Предговору *Сузана чисте* имамо и двоструко римоване осмерце. У овом делу аутор је начинио већи отклон од библијског предлошка, који се своди на само једну (13) главу или свега две штампане стране *Светог писма*, за разлику од *Како братја продадоше Јозефа*, која се протеже на чак тринаест глава, од којих је аутор верно пратио чак једанаест. Такође, већ је поменуто и да се у *Сузани чистој* налази најмање апокрифних елемената, што говори у прилог пишчеве имагинације и талента, док у другој драми имамо јасне показатеље да је аутор посезао и за старозаветним апокрифима. Полазећи од овако кратког предлошка, Ветрановић је унео нове ликове у драму: Цамбрија, Фануела, Езера, Дизона и Батуела, а већ постојеће индивидуализовао дајући им имена: Илијакин, Изак и Накор. Његов рад на индивидуализацији није се зауставио само на именовању ликова него се наставио у правцу дубљег промишљања и њиховог психолошког нијансирања. Јоаким је тако добио умногоме значајнију улогу од оне коју је имао у *Библији*, док су Изак, Илијакин и Данијел постали ближи људима из народа – прва двојица као негативан пример искварених црквених великодостојника, а Данијел као глас народа и његов заштитник. Иако овде немамо пасторалних елемената, уочљиви су трагови пасионске поезије, петраркизма, народне лирике и народних пословица. Значајни су и Ветрановићеви двојаки погледи на одређене теме: грешност заљубљених попова и преступа уопште, чиме пред сам крај драме уводи и новозаветни мотив могућег покајања и праштања, мада га не спроводи у дело. У овој драми писац је од Сузанае и Јоакима створио праве драмске јунаке који утичу на ток радње, а песничка слобода дозволила му је да уведе ликове адвоката који бране Сузану и

свештенике. Значајну функцију има и народ као колективни јунак који прати главну јунакињу на суђење, присуствује процесу и извршава пресуду. Обрађујући тему на овај начин, Ветрановић је истакао сукоб телесног и духовног, као и своје мишљење да старост не мора нужно бити ружна и изобличена, али да постаје таква уколико појединац нема моралне чврстине, о чему је говорио и у својим песмама. Аутор у дочаравању тадашњег друштва посебно осликава судство, власт, бавећи се и положајем жена. Истовремено, открио је своје виђење проблеме којима се бавио у делу: може да разуме страсну љубав, али не и неправедну и подмитљиву власт. Зато, у духу хришћанске ренесансе, истиче библијску поруку о победи Божје правде коју, осудивши кривце на смрт, заступа пророк Данијел.

4. 5. *Посветилиште Абрамово*

Једна од Ветрановићевих најуспелијих драма управо је *Посветилиште Абрамово*, драма са старозаветном тематиком. Како „највећи део старозаветних текстова има поетску дикцију, а знатан број књига Старог завета у својој целини показује песнички облик” (Алексић, 2020, стр. 33), Ветрановићу као песнику то и те како иде на руку. Баш као што је то чинио са својом поезијом, моралним и политичким сатирама, и ова драма писана је „u namjeri da pouči renesansni Dubrovnik, koji poznaje i neobuzdanu ljubavnu liriku, pastoralnu, maskeratu, komediju i lakrdiju” (Salzmann-Čelan, 1980/81, стр. 339). *Посветилиште Абрамово* испевано је у 2636 двоструко римованих дванаестераца (са уметнутим осмерцима у одређеним деловима); подељено је на пет чинова („сказања”), који су даље подељени на сцене („говоре”) неједнаког броја, у којима учествује тринаест ликова (Господин Бог, Абрам, Шишман, Сара, Кујача, Изаак, службенице Абрамове и Сарине (Гојисава, Грлица, Марава и Кампрела), Анђео Господњи, Кресоје и пастири (као колективни лик)). Библијски предложак нас упућује на *Прву књигу Мојсијеву*, познату и под називом *Постање*, којом започиње читаво *Свето писмо*, односно књиге *Старог завета*, а у којој налазимо приповест о праоцу Авраму. Водник и Комбол деле мишљење да је Ветрановић радећи на овом делу, које је пажљиво израђивао, непрестано „*imao pred očima Fea Belcarija Rappresentazione d’Abram e Isaac*, iako ga nije kopirao – ostavivši ga u pet što kraćih što duljih varianata, pisanih po svoj prilici za pet različitih predstava. Prerađujući pet puta *Posvetilište Abramovo* on ga je svaki put proširivao, od nešto manje od 500 stihova u prvoj do preko 3000 stihova u posljednjoj redakciji” (Kombol, 1945, стр. 110–113). Најбољи доказ да се удаљио од изворника је тај што „*talijansko prikazanje ima 520 stihova (65 ottava rima), a Vetranićevo 2636*” (Vodnik, 1913, стр. 154). Ипак, мишљења о могућности њеног извођења на позоришној сцени су различита. Додатни проблем при сагледавању овог дела стварале су различите верзије односно редакције у којима је оно сачувано – чак пет. Тако је прва редакција Ветрановићевог дела сачувана у Дивковићевој преради, у којој „је не само дубровачки говор окренут на босански него је и метар врло често искварен”

(Решетар, 1929, стр. 64). Друга редакција приписивана је Држићу, а заблуда такве врсте већ је позната и у вези са другим делом – *Тиреном*.²⁰⁵ Док у првој призор на гори са Аврамом и Исаком тече у континуитету, у другој је иста сцена прекинута прво тужбом Сариним, а затим монологом слушкиње која теши Сару. Поред тога, у Држићевој редакцији песму пастира чини 26 осмераца, наспрам шест осмераца из Дивковићеве верзије. Значајно је ширење текста *Посветилишта* млађе редакције. У трећој, загребачкој редакцији нема пролога, за разлику од прве две. Изостављено је и Аврамово снебивање да одмах послуша Божју вољу, поново је непрекинут призор Аврама и Исака на гори (као и код Дивковића), а додати су као нови: опис „рајске горе” (чији је један део у осмерцима); тужба Кујачина за Исаком (такође у осмерцима); призори са пастиром, обликовани уз удео хумора (незгода са опутом, спавање на путу, шала са Кујачом); узбуна у Сариним дворишту због куне која је напала кокоши. Ветрановић је уношењем реалија у трећој верзији *Посветилишта* умањио сувопарност моралнодидактичких тенденција сувише наглашених у претходним два верзијама овог дела. Четврта, дубровачка редакција, према претходној, загребачкој, још је шири. У загребачкој се, примера ради, набраја само осам разних врста биљака и 27 врста птица при опису „рајске горе”, док се у дубровачкој на истом месту помиње тринаест врста биљака и помињу се чак 42 врсте птица. У дубровачкој редакцији нови је и опис загорја „рајске горе”, што излаже једна слушкиња, а има и 510 нових стихова (већину чини „опис рајске горе”). Милан Решетар уочава да нема готово нити једног стиха који би из Држићеве редакције био преузет у дубровачкој редакцији без промена а да се не налази у загребачкој, што доказује да је загребачка старија од дубровачке, а млађа од Држићеве (Решетар, 1929, стр. 55). Најобимнија је бечка редакција, која садржи 3025 стихова. Значајне измене у односу на дубровачку су изостале слике из свакодневног живота (као што је она са пастиром и опутом); пастиров шаљив говор са Кујачом овде је сведен на осамнаест стихова; изостављена је и читава згода са куном која је унела пометњу у Сарин дом. Ветрановић је овде изоставио и неколико стихова у којима Сара тужећи за Исаком помиње и могућност да је овај „гдје зашал ловећи ки вилу“. Поред тога, проширио

²⁰⁵ Погледати рад: Šutalo, G. (2009). „Nahvao-nazbilj trvenja: 'afera' Tirena i Vetranovićeve apologija prigodnicom”, u: *Dani Hvarskog kazališta*, стр. 140–151.

је места где је могао снажније истаћи побожну тенденцију свога дела. Тако је проширио дијалог између Аврама и Исака на гори, затим сцену где слушкиња теши Сару (у дубровачкој је то опевано у псамнаест, а у бечкој у 330 стихова), приказ Сариног сна (у коме види да јој је јагње побегло, а да га је уграбио старац сличан Авраму и носи га на гору да га закоље) и сцене разговора између слушкиња. Нови је приказ у коме сама Кујача жали за Исаком (и то у осмерцима). Дакле, бечку (пету) редакцију одликује тенденција сажимања или потпуног избацивања свих мотива из народног живота, док се шире места која истичу моралнодидактички карактер дела.²⁰⁶ Водник сматра да се „*Posvetilište Abramovo* u ovom se obliku dakako nije moglo prikazivati, i to će biti povod, te je nastala jedna preradba — općeno se pripisuje Marinu Držiću — od 684 stiha, od kojih su 234 izvorna, a ostalo je Vetranićevo, i ova je preradba tako bliža talijanskom izvorniku i prikladnija za prikazivanje, i ako uopće nije utvrđeno, da se ikoja Vetranićeva drama u Dubrovniku zaista prikazivala” (Vodnik, 1913, стр. 154–155). Од Просперова и Братушића²⁰⁷ сазнајемо да је, према усменом предању, једна од верзија била изведена пред Кнежевим двором 1546, док Злата Бојовић у броју наведених верзија дела (пет) види потврду да је оно „толико пута и приказивано” (Бојовић, 2014, стр. 128).

Аврам је био један од Нојевих потомака, који се издвојио својом чврстином у вери и истрајношћу у разним искушењима; њиме започиње историја спасења. Иако је приповест о Авраму у *Светом писму* смештена у неколико поглавља (11–23), па чак и старозаветни апокрифи читав циклус посвећују овом праоцу (*Аврамов циклус* састоји се од дванаест поглавља: *О Мелхиседеку*, *О Мелхиседеку* (Из палеје), *Гостољубље Авраамово*, *О Светој Тројици*, *О Исаку* (Прва верзија), *О Исаку* (Друга верзија), *О Исаку* (Из палеје с тумачењем, прва верзија), *О Исаку* (Из палеје с тумачењем, друга верзија), *О праведном Аврааму*, *Како Сара учаше свог мужа Авраама*, *О смрти Авраамовој* (Прва верзија), *О смрти Авраамовој* (Друга верзија)), Мавро Ветрановић усредсређен је само на 22. поглавље *Светог писма*, које доноси причу о кушању Аврама и његовом жртвовању сина јединца

²⁰⁶ Видети: Петаковић, С. (2014). „Преобликовање традиције у *Посветилишту Аврамовом* Мавра Ветрановића”, у: Ликови традиције, стр. 78–80.

²⁰⁷ S. P. Novak, *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*; Nikica Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Zagreb: Školska knjiga, 1978.

(Исака) Бору. „U ovom predanju jasno naziru tragovi prastarog običaja prinošenja ljudskih žrtava da bi se umilostivilo božanstvo. Naročito je kod mnogih naroda postojalo uverenje da će žrtvovanje mladog, nevinog i voljenog bića obezbediti uspeh nekog poduhvata, trajnost građevine ili slično. Obred žrtvovanja ljudi postepeno se izgubio, ali su njegovi tragovi i danas prisutni u mnogim običajima i kulturnim radnjama: obredno klanje životinja ili polaganje uvojaka kose na grobove predaka očevitna su zamena za ljudsku žrtvu” (Janković, 2018, стр. 30–31).

У средњем веку је настао читав низ драмских текстова инспирисаних 22. поглављем *Књиге Постања* (о Аврамовој жртви), о чему су детаљно већ писали Франић Томић и Новак у компаратистичкој студији, која у обради теме Аврамове жртве интегрише не само дубровачке и хрватске књижевне адаптације и њене одјеке него и први покушај свеобухватног приказа²⁰⁸. Ова једноставна сценска конфигурација најпре је драматизована у енглеским мистеријима. Енглеска драмска дела доносе новину у концепцији ликова, где варијације *Story of Isaac* врло рано укључују и Сарин лик²⁰⁹. Наиме, Сара се укључује у радњу тих средњовековних приказања у средишњим призорима само својом тужбалицом за сином у тренуцима када се гледаоцима приказује пут оца и сина и њихово приближавање кључном месту на коме треба да се обави жртвовање. Сарино укључивање у поменуте драматизације следили су и каснији италијански драматичари, а оно је најексплицитније изведено у драми фирентиског аутора Мафеа Белкари, чији је наслов *Sacrificio di Isacco*²¹⁰, а чија дела је преводио

²⁰⁸ Детаљније видети у: Franić Tomić, V. i Prosperov, S. Novak (2012). „Abrahamova žrtva u hrvatskoj dramskoj književnosti i njezine europske inačice”, у: *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 50, 199–258.

²⁰⁹ *Everyman and Medieval Miracle Plays*, прир. A. C. Cawley. London, 1956. Видети посебно о циклусима *Ludus Coventriae*, *The York Plays* i *Townley Plays*: Lynette R. Muir, *Drama of Medieval Europe*. Cambridge – New York, 1995. Види старију синтезу: Edmund K. Chambers, *English Literature at the Close of the Middle Ages*. Oxford, 1947; Упореди „Misteri inglesi”, у: *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*. Milano, 1949; J. Burke Severs, „The Relationship Between the Brome and Chester Play of Abraham and Isaac”, у: *Modern Philology*, Chicago, 42 (1944/5): 137–151. Видети о сличним драматизацијама у Француској: *Evolution of a mystery play: a critical edition of Le sacrifice d'Abraham of Le mistère du Viel Testament, La moralité du sacrifice d'Abraham, and the 1539 version of Le sacrifice d'Abraham of Le mistère du Viel Testament*. Orlando, 1983; Упореди. *Le Mystère du Viel Testament*. Pariz, 1878.

²¹⁰ Feo Belcari, *Sacre rappresentazioni e laude*, прир. O. Alloco-Castellino. Torino, 1926; Silvia Carandini, „Teatro e spettacolo nel Medioevo”, у: *Letteratura italiana*, ур. A. Rosa, Torino, 1982–1990, sv. VI: 15–67; Види и: *Rappresentazioni di Feo Belcari ed altre di lui poesie edite della Crusca*. Firenze, 1833.

Марко Марулић.²¹¹ Поред енглеских и италијанских драматизација, тему о Авраму и његовом сину Исаку обрадили су и шпански драматичари.²¹² Све наведене средњовековне верзије, без обзира на разлике, врло су сродне. У свима се у првим призорима инсистира на атмосфери мира и породичне хармоније, као и на својеврсној пасторализацији. У уводним сценама тих средњовековних драматизација родитељи се обраћају Господу, захвални што им је у позним годинама и неочекивано остварио жељу и подарио сина кога толико воле и због кога се осећају испуњено. Након идличних призора, у свим се драматизацијама исказује страشان Божји захтев, који је најчешће саопштен посредством анђела, да би се након тога драма развијала у двама смеровима. Оно што следи или би се било привремено одлагано низом свакодневних, па и комичних призора, или је водило филозофским рефлексима о прожимању и целовитости *Старог* и *Новог завета*.

Ранонововековна драма донела је потпуни преокрет у драматизацији митске приче о Аврамовој жртви, при чему је кључну улогу у тим променама без икакве сумње имала дубровачка књижевност. Догодило се да су управо Мавро Ветрановић 1546. у драми *Посветилиште Аврамово*, а затим и Француз Теодор Беза (Théodore de Bèze) три године касније, пробудили Аврамову жену Сару, али не у средишту призора и без мотивације, него су у првим сценама драме постигли да се она од некадашње небитне *dramatis personae* постане главна јунакиња Исакове драме.²¹³ Под појмом „пробуђене Саре”, мисли се на сцену која се одиграва касно у ноћи, али је она, поред дословног буђења, укључена у сцену и догађај који у библијском тексту не налазимо. Требало је, дакле, само пробудити Сару, спровести инверзију изворника и посматрати како се разоткрива дотад непозната фабулативна решетка (Franić Tomić и Prosperov, 2012, стр. 209–212).

²¹¹ Нпр. једну о Светом Пануцију и једну о последњем суду. Видети више у књизи: Marko Marulić, *Drame*, приредио и увод написао Slobodan P. Novak. zagreb, 1986.

²¹² Тако постоји једна верзија овог књижевног мита који је написао Педро Калдерон (Pedro Calderón de la Barca). Старија приказана Педро Калдерона види у: „Auto del sacrificio de Abraham.“, у: *Autos Sacramental Español*. Madrid, 1952; Pedro Calderón de la Barca, „Primo e secondo Isacco.“, у: *Drammi e misteri sacramentali*. Milano, 1970. Види: Alberto Barugel, *Sacrifice of Isaac in Spanish and Sephardic balladry*. New York, 1990.

²¹³ Pieter Keegstra, *Abraham sacrificing de Théodore de Bèze et le théâtre calviniste de 1550 à 1566*, Haag, 1928. О Аврамовој жртви у хрватској књижевности раног новог века види најопсежније досад на разним местима у: Slobodan P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, sv. 2-3. Zagreb: Antibarbarus, 1997, 1999.

Белкаријева драматизација у књижевној историји помињана је као могући извор и узор Ветрановићеве драме *Посветилиште Аврамово*, али је таква претпоставка, коју је изнео Милан Решетар, касније одбачена. Петаковић нам предочавајући конкретне сличности између Бекларијевог и Ветрановићевог дела – првобитно Аврамово противљење извршењу Божје воље и затим пристајање, скривање правог разлога за одлазак на пут од Саре, сличност мотива и разговора Аврама и Исака на гори, сцене Сариног веселја и скупа након повратка – указује и на различитости, које упућују на стваралачку оригиналност обојице писаца при обради исте теме (Петаковић, 2014, стр. 81–82). Ова тема је била идеална за драматизацију јер је преносила поруку о потпуној преданости вољи Божјој, али је истовремено омогућавала укључивање бројних аспеката из свакодневног живота²¹⁴.

Кроз серију сцена писац је преобликовао библијски свет, обогативши га догађајима који нису присутни у *Библији* и интегришући их у реалност свог времена. Уместо да се усредсреди само на Аврамову жртву, акценат је ставио на догађаје из свакодневног живота, који добијају нови значај. Спој двају наизглед опречних светова: библијског, односно светог, и световног допринео је томе да библијски догађај постане приступачнији ширем кругу гледалаца, јер су многи могли препознати сцене из свакодневног живота. Кроз теме оданости и следе послушности Ветрановић жели да нагласи важност ауторитета како би се стварност критички преиспитала у светлу библијских идеала. Изаак, који не бира између разума и осећања, покорав се оцу који је приказан као пример савршене покорности Божјој вољи, као што и иначе читав „Стари Завет представља историју као морално и духовно значајан процес који је под Божијом контролом” (Вујановић, 2016, стр. 574). Суштина се налази у искушавању вере и Аврамове упорности у њој, јер је сама послушност само један аспект искреног веровања.

Радња драме²¹⁵, верна библијском предлошку, започиње обраћањем Бога који позива Аврама и изискује жртву у виду његовог сина јединца, на шта се

²¹⁴ *Посветилиште Аврамово* се појављује у богатом контексту драматизација Изакове жртве у европској књижевности, а детаљније видети у: Novak, Slobodan P. (1973). *Naše Posvetilište i Posluh u kontekstu europske književnosti*. Dubrovnik: Matica hrvatska, 16, 1; 115–127-x.

²¹⁵ Ми се у раду користимо верзијом из Просветиног издања (1994), коју је уредила Злата Бојовић, јер се сматра најкомплетнијим текстом и најцитиранијим у књижевној науци.

Аврам покорно одазива, јер је Бог „вишња љубав”: „Не само, Боже, тој што ми сад нареди, / ма з главом живот мој теби се не штеди. / Справно ће бити све, о вишња љубави, / божанство да се тве у свему прослави” (Ветрановић, 1994, стр. 224). При добијеној заповести, Аврам пожурење слуге да се спреме, али пазећи притом да не пробуде његову жену Сару: „Ну се чува и бљуди да Сара не чује / и од овијех свијех ствари по ништо на свијети / немојте ви Сари најмању ријеч ријети” (Ветрановић, 1994, стр. 225). Подсећа их да понесу све што је неопходно за пут, а нарочито наглашава да се не заборави косор, тј. срп, и „жељесце мало”. Путовање се ноћу, а не дању, што је обрнут случај у односу на старозаветну причу, па су њихови гласови ипак пробудили Сару. Интересантно је увођење Сариног лика који одступа од библијског предлошка у назначеном поглављу. Ветрановић је Сари посветио много више простора у свом делу, чиме је „избегаво наглашавање димензије људске трагичности Аврамовог лика” (Петакловић, 2014, стр. 92), како то каже Петакловић, а потврђује чињеница да се од пет чинова драме њен лик појављује у четири чина (нема га само у другом), док су две засебне сцене (Сказање I: говор VII и Сказање IV: говор II) заправо Сарини монолози брижне мајке, који у књижевности често имају функцију осветљавања психолошког стања јунака који их изговара. Овај податак нас наводи на радове Бојовић²¹⁶, Братулића²¹⁷ и Весковић²¹⁸, којима су указали да је идеју о уобличавању Сариног лика Ветрановић зато могао потражити и у старозаветним апокрифима, који Сари, такође, посвећују много више простора него што то чини канон *Светог писма*, те се њен лик од дванаест поглавља појављује у чак шест (*Гостољубље Авраамово*, *О Светој Тројици*, *О праведном Аврааму*, *Како Сара учаше свог мужа Авраама*, *О смрти Авраамовој* (Прва верзија), *О смрти Авраамовој* (Друга верзија)) или осам ако рачунамо и поглавља *О Исаку* (прва верзија) и *О Исаку* (Из палеје с

²¹⁶ Bojović, Z. (1997). „Hristovo rođenje u jednoj pobožnoj drami Mavra Vetranovića”, u: *Ricerche slavistiche*, XLI, 3-4, 95–106.

²¹⁷ Bratulić, J. (1980/81). „Mavro Vetranović između Biblije i apokrifa”, u: *Filologija*, 10, 267–273.

²¹⁸ Весковић, Ј. (2018). „Приповест о Авраму и Исаку у библијској, апокрифној и драмској обради”, у: *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са IX научног скупа младих филолога Србије, одржаног 8. априла 2017. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*. Књ. 2, 35–44, и: Весковић, Ј. (2020). „Митски елементи у пасторалном амбијенту приказања Од порода Језусова Мавра Ветрановића”, у: *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са XI научног скупа младих филолога Србије*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 23–30.

тумачењем, прва верзија), у коме је само поменуто њено место рођења и њена смрт. Тако из наведених списка можемо закључити да Сару, пре свега, одликује патријархална послушност, оданост и подређеност, јер њен задатак је углавном извршавање Аврамових заповести, по чему Ветрановићев текст не одступа од библијског предлошка. Поједини апокрифи²¹⁹ такође акценат стављају на Сарину емотивност и „унутрашњи осећај”, јер она једина препознаје светитеље кроз њихову епифанију случајних гостију, док из других²²⁰ наслућујемо и неке њене грешне особине: њену дрскост, подсмех, неповерљивост, гнев и својеглавошћу. Један од апокрифа под називом *О праведном Аврааму* епизодично говори чак и о Сариној физичкој лепоти:

И устаде Авраам са својом женом Саром и са сином брата свог Лотом и уђе у Халдејску земљу. И рече Авраам жени својој: „Чуј, Саро! Ти велику лепоту имаеш, а ја сам веома ружан. Немој рећи да си ми жена, јер ће ме због тебе погубити, него реци: 'Брат ми је'”. И казаше цару Хетеју да дође човек из Халдејске земље са својом много лепом сестром.

(Јовановић, 2012, стр. 389)

Сама реч *апокриф* доносила је собом неповерљивост, призив лажног или јеретичког, али Јовановић наводи да се „теме, мотиви и личности које се појављују у овим списима углавном подударају са библијским. Ови састави чинили су посебан слој штива, које је у великој мери утицало на обликовање представа о појавама, личностима или појмовима који су у *Библији* тек споменути или само наговештени”, те су они, у ствари, „својеврсна допуна библијским недореченостима” (Јовановић, 2012, стр. 9).

У Ветрановићевој драми Абрам, дакле, тражи да му Сара донесе велики нож („махер”) и брус. Када Сара донесе махер, Абрам је узнемирен јер примећује да је туп и да би га требало наоштрити, што изгледа као жеља за одлагањем оног што се мора збити. Сара не успева да нађе оштрач иако је увек на видљивом

²¹⁹ Видети: *Гостољубље Авраамово, О смрти Авраамовој* (Прва верзија), *О смрти Авраамовој* (Друга верзија).

²²⁰ Видети: *Гостољубље Авраамово, О Светој Тројици, Како Сара учаше свог мужа Авраама.*

месту, те је јасно да и она слуги нешто страшно: „Вас сам стан обашла, тако ме Бог схрани! / Једва га сам нашла под стрјехом на плани” (Ветрановић, 1994, стр. 41–42). Ове појединости не налазимо у *Библији*, али их аутор уноси како би нам дочарао психолошко стање својих јунака, односно њихову збуњеност. Сматра се да драма започиње „драмом” одмах са појавом Сариног лика, јер се аутор толико бавио њоме у почетним призорима да се понекад стиче утисак да је *Посветилиште* постало, пре свега, драма Сарине муке²²¹ (Franić Tomić и Prosperov, 2012, стр. 216). Кратка дидаскалија – „оштрећи обреза се” – каже да се Абрам посекао оштрећи нож, што говори о узбуђењу које га је обузело, јер он зна истинску сврху изненадног путовања, али не и његова жена Сара. Швелец је запазио да у овој драми „ima nekoliko scena koje predstavljaju sasvim svjetovnu, profanu preokupaciju i u kojima već nalazimo naznačenu motivaciju postupaka pojedinih likova” (Švelec, 1976, стр. 14), а сцена описаног узбуђења, нервозе и журбе пре пута, свакако је једна од њих.

Укључивши Сару у ноћни призор, имамо драмску ситуацију из теорије раноновековне драме, где је на сцени, за разлику од театра средњовековних приказања, увек морао постојати још један глумац или више њих који су као драмски јунаци поседовали мањак или вишак информација у односу на друге глумце на сцени, али и на реципијенте. Пробуђена Сара, која је уједно и прва „пробуђена Сара” у светској књижевности, налази се у околностима које су у целисти биле познате само Авраму и гледаоцима, а тиме је ова сцена постала и драмски најважније место *Посветилишта*. Сара је као драмски лик с иновативном сценском судбином прво сумњичава, а са сазнањем да на пут одлази и њен син постаје љубоморна жена и тужна мајка, којој је страшан Божји захтев непознат. Тек ће у XVIII веку бити написани први драмски прикази о Аврамовој жртви, у којима ће Аврам пробуђеној Сари одмах и под реторичким и емоционалним притиском саопштити узрок свог ноћног пута.²²² Због такве Сарине позиције,

²²¹ О различитим интерпретацијама ове теме видети више у зборнику: *Sacrifice of Isaac: the Aqedah (Genesis 22) and its interpretations*, прир. Е. Noort и Е. Tigchelaar. Leiden, 2002.

²²² У раном новом веку било је више европских интерпретација овог мотива. Тако постоји једна новогрчка драматизација мотива Аврамове жртве пореклом са Крита из првих деценија XVII века, види: Willem Frederik Bakker, *Sacrifice of Abraham. The Cretan biblical drama (Hē thysia tou Abraam) and western European and Greek tradition*. Birmingham, 1978. О истој теми у старијим раздобљима немачке књижевности, види: Fritz Reckling, *Immolation Isaac. Die theologische und exemplarische*

дакле, због тога што Сара има ограничена сазнања о ситуацији, оновремена публика Ветрановићеве драме могла је осећати надмоћ, али управо због тога и саосећање према њеном рањивом лику. Иако је ренесанса подразумевала препород и снажила човекову индивидуалност, по питању жена се, нажалост, није све тако брзо променило. Стога жена остаје и даље борац за своја права и идентитет, са жељом да се он неће одређивати искључиво на основу девичанства, брачног статуса или мајчинства, као што се често чинило до тада. Патријархална замисао брака, у коме је жена потчињена ауторитету свога мужа, била је модел који се продубио у доба ренесансе, а понекад се чини да се тиме и статус жена погоршао. Да би поткрепио ову тврдњу, Гарин наводи следеће примере: дело Енглеза Вејтлија, *Невестин грм* (The Bride Bush, 1617), у коме аутор излаже препоруку да жена треба себи да каже да је њен муж њен бољи део и њен господар, али и мишљење Жана Калвина, који је потчињеност жене мушкарцу видео као модел њихове заједничке потчињености Богу (Гарин, 2005, стр. 271).

У *Посветилишту Абрамовом* Ветрановић је, пробудивши Сару, отворио пред публиком једну интроспективну драму, понудивши на гледање муку душе, а не, као што је дотад било уобичајено, низ вањских сензација. По томе ово дело има важну улогу у историји дубровачке драмске књижевности, јер је једна жена постала равноправан лик мушкарцу с владарским статусом, чиме је и њена патња постала равноправна очинској жртви и надмоћна у односу на њу (Franić Tomić и Prosperov, 2012, стр. 216–217).

Interpretation in den Abraham-Isaak-Dramen der deutschen Literatur, insbesondere des 16. und 17. Jahrhunderts, s. 1, 1962. Такође је из XVIII века стихована поема Кристофа Мартина Виланда с насловом *Gepryfte Abraham: ein Gedicht in vier Gesaengen*, штампана први пут у Цириху 1753. Има и једна верзија Абрамове жртве у српској старијој књижевности, која је била инспирисана новогрчким драматизацијама исте теме: Викентије Ракчић, *Žrtva Avramova*. Budim, 1799. У Ракићевом драмском тексту Аврам говори пробуденој Сари: „Ženo moja ti ne budi dete, duša tvoja neka se ne smete”. Средином XX века откривен је непознати примерак исте драме, штампан у Котору. Упореди: Petar Kolendić, *Iz starog Dubrovnika*, прир. Miroslav Pantić. Beograd: Srpska književna zadruha, 1964. Види: Darko Antović, „Crkvena drama Žertva Abramova Vikentija Rakića, rijetka ćirilica knjiga štampana u Kotoru 1799”, у: *Srpski jezik: studije srpske i slovenske*, Beograd/Niškić-Sarajevo-Banja Luka, 13/1-2 (2008): 403–430.

При разматрању Сариног лика²²³ помогао нам је осврт на архетипску критику Нортропа Фраја²²⁴ и Јунгове архетипове, јер њеним ликом недвосмислено доминира архетип мајке, који се у светској књижевности јавља у мноштву примера, а који је Јунг дефинисао на следећи начин: „Prvi po važnosti su sopstvena majka i baba, maćeha i svekrva; zatim svaka žena sa kojom postoji neka veza – recimo medicinska sestra ili dadilja ili možda daleka rođaka. Onda dolaze one koje se mogu nazvati majkama u figurativnom smislu. Ovoj kategoriji pripadaju boginje, naročito Majka Božija, Devica i Sofija. Mitologija nudi mnoge varijacije arhetipa majke – recimo to je majka koja se pojavljuje kao devojka u mitu i Demetri i Kori; ili majka koja je i ljubavnica, kao u mitu o Kibelii Atisu. Drugi simboli majke u figurativnom smislu pojavljuju se u stvarima koje predstavljaju cilj naše čežnje za iskupljenjem, kao što je Raj, Carstvo Božije, Božanski Jerusalim [...] Majka vlada mestom magijskog preobražaja i ponovnog rođenja, kao i podzemnim svetom i njegovim stanovnicima” (Jung, 2003, стр. 93–94). С обзиром на то да у наведеној драми доминира пасторално-рустикални амбијент, који укључује шатор, пољану и брдо, Сара, као мајка, физички влада простором шатора, тј. дома, али мисаоно и свим осталим местима која походи њен син јединац и која у њој са разлогом буде неповерљивост: „Кудје сад мислиш поћ? Кудјер се одправљаш? / Видиш ли мрклу ноћ? Кому дом остављаш? / Није прије никогод од нашијех никада / путово прико ноћ прије зоре до сада. / Ер није ни часно, нег ли је с прикора / по ноћи поћ касно из мушкога двора” (Ветрановић, 1994, ст. 45–50). Наведеним стиховима се обраћа Сара Авраму у сцени која представља заплет драмске радње. Истраживање овог аспекта Ветрановићевог опуса нарочито је значајно када се у обзир узме Швелецово запажање да чести описи природе „немају *dođušе* неке *funkcije* u *dinamici* zbivanja, oni je koliko prije usporavaju, ali je zato imaju na psihološkom planu” (Švelec, 1985, стр. 300).

²²³ У овом поглављу могуће је наћи делове већ публикованог рада: Јекић, С. (2024а). „Архетип мајке у драми *Посветилиште Аврамово* Мавра Ветрановића”. У: *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, књига LIV (2), 133–146.

²²⁴ „Arhetipovi su asocijativne nakupine, a razlikuju se od znakova time što su kompleksne varijable. U tom kompleksu često postoje brojne specifične učene asocijacije koje su priopćive zato što ih nekim slučajem poznaje velik broj ljudi unutar pojedine kulture. Kad govorimo o 'simbolici' u svakodnevnom životu, obično time mislimo na učene kulturne arhetipove kao što su križ ili kruna, ili na konvencionalne asocijacije kao što je povezivanje bijele boje sa čistoćom ili zelene s ljubomorom” (Frye, 2000, стр. 120).

Да би убрзао припреме, Аврам тражи од жене да му донесе оглав и седло да сам оседла магарца док остали спреме завежљаје. Каже јој да се не брине, додајући да жури да испуни дати завет, чиме се нехотице и одаје, али уз то то каже и да је Господ њихов заштитник: „Не мари ер је ноћ, бит нам ће у дружи / вишњи Бог на помоћ, кому смо на служби, / и ако је поћ касно, сја мјесец како дан, / небо је све јасно, а пут је како длан” (Ветрановић, 1994, ст. 65–68). Аврам сина води како би кроз молитву и понизност заједнички славили милост и љубав Божју. Пре него што се Аврам и Исак упуте ка брду, које симболизује крајњи циљ извршења Божје воље, Сара опомиње Аврама на љубав, брачне завете које су дали једно другом, затим на честитост и моли да јој се смилује, јер њено „срце камено” предосећа „да неће добро бит”. Она жали и себе, и своју старост, и боли које би јој тај одлазак могао нанети, али највише жали због сина, јер:

Трудно је и мучно прождријети ствар таку, / није дијете научно путоват по мраку. / Тијем је тријеба пит ту горку здравицу / кâ ме ће ознобит небогу старицу. / Тијем трпјет не могу што га нећ’ оставит / могући све Богу без њега оправит. / Не зна ли, вајмех, свак, Абраме драги мој, / за дјецу да није мрак разми дан и покој?

(Ветрановић, 1994, ст. 213–220)

Сара описује Исака као плашљивог и „танке нарави”, као неког кога „може пристрашит један лис на трави” или сенка у мраку, због које би био у стању да пребледи и уздише од страха. Овакав његов опис је значајан јер долази из угла мајке. Касније, у чину жртвовања, Исак ће се показати сасвим другачије – испољиће храброст, која ће надмашити његове године, јер се он предаје Господу.

Абрам не може да остане равнодушан и моли Сару да му не отежава одлазак. Међутим, Сара моли као супруга и као забринута мајка која жели да заштити сина, који је млад, а тиме и плашљив и осетљив:

Тер ме боли душа, тер велми тугујем, / гдје како грмуша стрепти прид крагујем. / [...] / Чувај га и бљуди, молим те са сву моћ, / не дај му никуди од тебе далек поћ /

*да ми се не страви, да се не припаде / у пустој дубрави ако ми гдје зајде. / Срце ми
лје дава да неће добро бит, / тер ме труд скончава и чемер јадовит*

(Ветрановић, 1994, ст. 226–236)

Сарина забринутост, коју Ветрановић дочарава кроз поређења из природе, потпуно је у духу ренесансе и доказ више да је рођење детета колико привилегија толико и терет. Кинг наводи да су „ренесансне мајке новорођенче могле да доживе као једно привремено биће коме се може пружити само привремена, макар и силна, пажња” (Л. Кинг, 2005, стр. 264). Дакле, мисао о могућој смрти детета непрекидно је била са мајкама. Свега овога нема у *Библији*, те је одвећ јасно да је уношење реалистичних елемената при формирању драмских ликова одлика Ветрановићеве концепције.

Како би Аврам убедио Сару у своју одлуку да ипак на пут крену по ноћи, он јој помиње прародитељски грех, односно причу о Адаму и Еви, због чега читаво човечанство и сада испашта:

*Не знаш ли ти сама, о госпоје Сара, / како Бог Адама и Еву покара / по химби од
жене кад Адам просузи / с јабуке зелене ком воћа окуси? / И потом згријешише по
воћу варани / оба два тер бише из раја прогнани, / тер тако убози и трудни осташе
/ и голи и боси све зледи познаше. / И за тај непослух осто је напокон / живући
сваки дух од смрти под закон, / тер човјек када мре с тилом дух раздружи, / а
душа тамо гре гдје како заслужи. / И ко се сад рађа, рађа се пун злоба / и покоја
страћа по све дни до гроба. / Промисли мало тој тер ти ће свијес твоја / задат
мир и покој да живеш у гоју. / А што се сад справљам, прије зоре тер ходим / и
тебе остављам и синка повидим, / не гледа’ ти тога, ер се ћу дијелити, / заповијед
од Бога требује слиједити.*

(Ветрановић, 2014, ст. 247–266)

Они не смеју дати повода за то да их ђаво завади са Богом, коме треба увек да буду покорни. Самим тим, Сара се покорава и Господу и Авраму, али то не умањује њену тугу. Уочено је да је Ветрановић и те како „dubok u oslikavanju osjećaja i stanja duša: dajući jednu novu dimenziju figuri Sarinoj, koja ostaje u sjeni

Библије, знао је повећати драмску снагу свoga djela opisom болне патње мајчине која неумитно наслућује sinovlјevu nevolјu” (Perillo, 1978, стр. 53). Из наведених одломака можемо јасно разазнати Фројдову дефиницију „*strepnje pred stvarnom opasnoшћu*”, nasuprot једне *neurotiчне* strepnje. Strepnja pred stvarnom opasnoшћu се чини као нешто врло разумно и shvatljivo. За њу ћемо рећи да је реакција на препознавање неке ванјске опасности, то јест на оћекивану, предвидену повреду” (Frojd, 1969, стр. 368). Иако се све у Сари бори да их задржи код куће, њено патријархално васпитање попушта пред ауторитетом главе породице:

Ти си мој господар од Бога дан мени / а ја сам твоја ствар и завез љувени, / ја ти сам на послух, како Бог знат море,/ у тијелу мому дух докле жив копоре. / Ну ако што лудо рих, будући болесна,/ није злоба ни мој грих нег слабос телесна/ која ме примага да ноћас не ходиш / Изака придрага да собом не водиш./ Ну одкле сад ходиш, да тамо врх горе / Богу се поклониш ноћаска прије зоре, / не бој се ти за ме.

(Ветрановић, 1994, ст. 285–295)

Овај детаљ је важан, јер Ветрановић мири теолошку и социјалну димензију – патријархални друштвени модел одраз је божанске воље на земљи. Абрам ућуткује Сару и говори о разлици између мушкараца и жена, истичући мушку мудрост: „Помучи неборе, није ли ти дано знат / да ништа није горе нег много ријечи дат? / Не знаш ли што вели разумни мушки суд,/ тко много дедели да је луд и прилуд? / Тим Саре госпоје, чин да ме уздрже / бесједе теј твоје, справи нас најбрже!” (Ветрановић, 2014, ст. 315–320). Сара га, мада неспокојна, испраћа са благословом, као што се у свакодневном животу жели путнику: „Поколи тој сили одољет није моћ, / Бог да вас помили и да вам добру ноћ” (Ветрановић, 2014, ст. 327–328). Затим наређује слушкињама да припреме храну за пут и то је још једна слика из свакодневног живота. Аутор бележи читав списак потрепштина: погаче, куваних јаја, ситних колача, две гривне смокава, мало ведро сувог грожђа, крушака, јабука, ораха, лешника, лука, мешчић млека, печена плећка, сира, маслаца, груде, репе у меду и црног вина. У питању је каталог хране, стара епска техника, која датира од антике. Кујача све брзо припрема, понизна пред господарицом и њеном вољом. Сара јој наређује још и да их испрати и потом да

joј каже куда су се запутили. Перило истиче како се „seoske scene koje su uvedene u djelo ne odigravaju ipak u idiličnoj atmosferi i u nestvarnom i nepostojećem svijetu nego su u tijesnoj vezi sa stvarnošću zahvaljujući naročitoj osjetljivosti pišćevoj prema opisu seljačkoga života” (Perillo, 1978, стр. 53). Сари је као „госпоји” приличило да свима заповеда, а слушкињама да „достојно, поштено и дворно” извршавају оно што она заповеди. Иако је дужност жене била, пре свега, да као супруга брине о свом мужу, имућније породице имале су обавезно и послугу. Сара зато поступа тако, јер она треба „да обезбеди миран саживот свих чланова чије су потребе различите. Она је господарица домаћег реда и породичног мира. А мир, у ствари, треба од куће да начини одраз хармоније света” (Клапиш Зибер, 2007, 322–323). Тој хармонији доприносе односи које Ветрановић с намером идеализује.

Ветрановић уводи Изака у драмску радњу тек у петој слици првог чина, када га Сара моли да је умири загрљајем, јер је забринута. Син се опрашта од мајке, охрабрује је и теши: „Остани с Богومه и гојно почини, / а ћаћком и мноме ништор се не брини. / Бог нас ће проводит и молитве твоје / свијех зледи слободит, о мајко госпоје! / И уфам у Бога вишњег на неби / да с пута овога скоро ћу доћ к теби. / Не гледај, ер је ноћ, нер божје љубави / сви ћемо опет доћ весели и здрави” (Ветрановић, 1994, ст. 387–394). Сара и њега благосиља, али га и саветује да се боји вишњег Бога и да у „дјелу свакому” буде вазда послушан родитељу своме. Патријархални модел подразумева Господа као чувара народа, али хијерархијски посматрано и мушкарца (мужа и оца) као заштитника породице, јер је он створен као савршено биће по лику Његовом. У следећој сцени Исак се опрашта и са слушкињама, које он третира као себи равнима, ословљавајући их са „сестрице придраге”, што није уобичајено, али је један од показатеља да Ветрановић идеализује слику односа у патријархалном дому. Он прожима реалистично (деталји из живота, каталог хране, народна имена...) и идеализовано (Исаку су слушкиње „сестрице”), што је у складу са поетиком хришћанске ренесансе. Изак их моли да посебно чувају мајку када он буде отишао и да је слушају: „врх свега врх тога чистите до вика / и молите све Бога за мене грешника!” (Ветрановић, 1994, ст. 429–430). Та нас његова брига о родитељу подсећа на ону исту коју је осећао и Јосиф када је мислио на свога уцвеленог оца. Гојисава и Кучаја Исаку желе срећан пут, али га моле и за скроман поклон: да се за њих помоли Богу и да

им у повратку набере букете најлепшег пољског цвећа (љубичице и руже). Он обећава да ће им их радо донети само ако не буде било снега. Кујача након поздрава креће за њима да види куда иду.

Први чин се завршава Сариним обраћањем, на основу кога схватамо да је Сара, осим што је одана Абраму, подређена и вољи Господњој, јер „Бог зна на неби, што срце”, њено „ћути и трпи у себи”, и њен „труд не може ниткори спознати нег сам Бог, ки може сваки дан саздати”:

*О вишњи Боже мој, једини и прави, / што м' Абрам, пријатељ твој, с породом
растави, / што своја одлука с мраком се сад дијели / како стрил из лука тер ме
труд простријели? / Ну ако је воља тва, збуди се све такој / и моја добра сва и
живот вазми мој. / Лје ако се и тужу, ништор ти не браним, / иштом чин' да
душу при теби сахраним. / Од божанства твога стекла сам сваку ствар / и синка
драгога дао ми си ти на дар. / Ну што ми да, Боже, тва рука присвета, / на вољу
све може вазет ми опета. / Само те лје мољу, о вишња љубави, / у ову ме невољу у
забит не остави, / тер милос не скрати, нер, љубави права, / синка ми поврати
весела и здрава. / Дај мојој старости да будем на сви'јети / толике радости прије
смрти видјети. / Засад ме слободи у ову невољу, / а пак чин што годи од мене на
вољу.*

(Ветрановић, 1994, ст. 443–462)

Из наведеног уочавамо Сарину алузију на споразум са Богом у вези са рођењем Исака. Од овог тренутка па надаље Сара постаје активна учесница у догађајима, док у овом сегменту библијске приче она није ни поменута. Увођење њеног лика доноси помак у двоструком драмском заплету: док се у фокусу налази драма оца и сина, писац истиче и драму Саре као мајке и супруге.

У другом чину Сару теше слушкиње: Кујача, Гојисава, Грлица, Кампрела и Марава, уверавајући је да гора као крајњи циљ Аврамов и Исаков није нимало страшна и да је она пре налик рају у коме има толико лепота, да би свака од њих пожелела да у њој борави заувек. Мотив горе у Ветрановићевој драми заснован је на уметничкој транспозицији архетипа горе као хтонског места, познатог у народној традицији: „Планина (гора, шума), обликом и положајем у простору

намеће као тачка пресека хоризонталне и вертикалне осе, односно као центар тродимензионалног координатног система. Захвљујући томе, планина се врло рано јавља као *axis mundi*, односно као један од кључних симбола троделне структуре космоса. Основна идеја била би идеја *средине* и *центра* из којег се отварају путеви комуникације с *врхом* (горе – небо – бог) и *дном* (доле – подземље – демон). И када се не замишља као почетак свега постојећег, планина је увек свето место јер на њој бораве богови, па се преко ње успоставља директна веза између земље и неба. Као језгро светости, она је центар око којег се организује простор, тачка из које хаос почиње да се организује у свет” (Детелић, 1992, стр. 57). Слика те рајске горе, коју свака од девојака описује на свој начин, заузима читавих 940 дванаестераца, то јест трећину чина у коме се налази. Кујача прва теша Сару јер је она својим очима видела како су сам Господ и „анђелска стражица” са Аврамом и Исаком на путу. Њих прати необична светлост и обојица – и супруг и син – стићи ће живи и здрави до циља пре зоре. Светлосна симболика има важну функцију у Ветрановићевом делу, јер представља објављење божанског, што кореспондира са *Старим заветом*, који „сведочи да небеска светила могу бити весници божанских дејстава пресудних за спасење човека, тако да у свеопштој икономији спасења она јесу весници божанских домостројних сила, или, пак, њихови догађајни знаци” (Петровић, 2016, стр. 55). Сара се нада да је у Кујача у праву, али јој поверава своје бојазни: да толику бригу нико никад није осетио, ни на јави, ни у сну, како она тврди. И Гојисава потврђује да је и она видела добре знаке, проширујући опис запажањима како се „небо румени, а ноћни мрак дијели”, а звезда Даница светли толико снажно да се може замислити судњи час, када ће светлост отерати вечни мрак, баш као што би сада требало да отера и њене слутње: „тер тужбу устави, тер веће не јадај / нег Бога прослави и њему хвалу дај” (Ветрановић, 1994, ст. 503–504). Сара се захваљује обема на добрим речима, али она се и поред тога не може утешити. Дијалог господарице са слушкињама развијен је јер размена аргумената рефлектује унутрашњу Сарину борбу, али и представу о односима господара и слушкиња у патријархалном дому.

Опис рајске горе има алегоријско значење и, мада га Медини, поводећи се законима драмске уметности, због дужине сматра нефункционалним (Medini, 1902, стр. 282), њен значај је велики. Сва употребљена стилска изражајна средства

(персонификација, епитети, ономатопеје, метонимије, поређења, метафоре, симболи, градиција, анафора), којима се дочарава отворени простор, доприносе динамизацији описа и тиме утичу на „будност” аудиторијума, који се припрема за фантастичне обрте и збивања, а уједно потврђују продор христијанизације и њених мотива.

Марава се у следећој сцени придружује пређашњима и теши Сару добрим знацима које је она видела: наиме, читава ливада је процветала, украшена је најлепшим цвећем као да је из раја изашла, а од ње се шири мирис који је неописив – „душицу на они свијет с мирисом заводи”; „Влашићи врх горе Даницу изводе”, док славуји певају песму какву никад до тада њено ухо није чуло. Своју причу потврђује заклетвом. Бог казује своја знамења како би утешио Сару, а овакви описи небеских дела подсећају на оне из митолошких песама.

Насупрот оправданој стрепњи пред стварном опасношћу, о којој је већ говорено, на ред долази Сарина преосетљивост, која, уколико се њен лик сагледава у психоаналитичком кључу, ограничава јунакињину моћ деловања (Frojd, 1969, стр. 369). То је тренутак у коме се Сарини страх и стрепња додатно интензивирају, јер иако је сви женски ликови²²⁵ који се појављују у драми (Кујача, Гојисава, Грлица, Марава и Кампрела) заједнички теше дугим и бајковитим описима природе, Сара види различите звери (вукове, лавове и пантере), „змаје огњене” и друге различите „наказни”, гусаре и њихов крвав мач и чује како је њен јединац дозива и објављује сопствену смрт: „Твој синак гиздави погибе у гори”. Њој се срце тресе као прут и своје „сестрице”, како их сада назива, моли да је не лажу, него да кажу шта су стварно виделе; знајући да је незамисливо да су угледале цвеће, кад је тамо све препуно трња и оштрог камења и зна да уместо славуја певају дивље вране: „како зли духови у паклу да плачу”. Зато она осећа велики неспокој – јер не може да им поверује. Зна и да је зима у гори разарајућа – да уништава све пред собом, чак и корен у земљи пуца, али ни пролеће није боље, јер тада дува јак ветар, док у лето све липше од врућине. На

²²⁵ О поменутих споредним женским ликовима видети више у: Петаковић, С. (2014). „Ликови сељанки у ренесансној традицији”, у: *Ликови традиције: студије и прилози из дубровачке књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 164–181.

овај начин Ветрановић у описани пејзаж уводи елементе *locus horridus*²²⁶, који је топографска ознака за стеновите, стрме, голе делове крајолика са крволочним зверима и гмизавцима, због чега сцена добија злосутне тонове и постиже се снажнија драматизација догађаја.

Након Мараве на ред долази Кампрела, која потврђује Маравин исказ и теши је да су лоше ствари које Сара помиње само лажне приче које су потекле од пастира: „Све што ти од горе, госпоје, нека знаш, / пастири говоре, све је тој лаж. (...) Сваком је гора тај уресна зелени, земаљски како рај, гди је живот блажени” (Ветрановић, 2014, ст. 709–718). Овде налазимо елементе античког топоса *locus amoneus*, који је супротан од пређашњег *locus horridus*. То је другачији тип описа са просторним податком, означен као место за уживање: „фиктивни пејзаж, у коме постоје клишетирани елементи: шума или разгранато дрво са извором бистрог потока, долина или ливада са овцама и јагањцима, пастирица и пастир који чувају стадо, певање птица и ћарлијање поветарца и слично. Понекад *locus amoneus* означава усамљено, дивље место, али увек са ознаком тишине и уживања у том амбијенту” (Живковић, 1996, стр. 429). Поред поменутог *locus amoenus* и земаљског раја (обећане земље), постоје и други феномени изобиља - *locus ille locorum* („место над местима”), обрнути свет (*mundus inversus*) као сатирична варијанта земље обиља и земља меда и млека, као библијски образац благостања и изобиља (Петакловић, 2018, стр. 37). Следи дуг опис природе, који би могао бити инспирисан сликама замишљаног Елисеја²²⁷, према античкој подлози, или Едена и Царства Божјег, према хришћанској. И Ернст Роберт Курцијус при разматрању

²²⁶ О *locus horridus* као стравичном у описима са просторним податком говори Зоран Кравар у студији *Барокни опис* (Либер, Загреб 1980, 101–104).

²²⁷ Елисеј, познат и као Елизијумска поља или PAX DEORUM – „земља далеко на западу, с друге стране Океана, где у вечитом блаженству бораве љубимци богова; у њој нема ни снега ни кише, а Океан је стално освежава влажним лахором. Као боравиште праведника касније се помињу и Острва блажених. Док сени смртника одлазе у Хад, Зевс преноси хероје на Острва блажених, где три пута годишње рађа воће и милосрдно влада Крон. Други приповедају да сви смртници одлазе у Подземље, а да само добри људи, који су три пута боравили на земљи и у доњем свету без греха и казне, стижу на Острва блажених, на којима расту и пламте златни цветови, неки на стаблима а неки на води. Од тог цвећа блажени плету венце и ките своје руке и чела; њима суди праведни Радамант. Сам Елисиј налази се у Подземљу; то су поља црвених ружа и златних нарова, над којима лебде облаци тамјана. Овде се праведници такмиче у бацању диска, утркују се колима и веселе уз звуке китаре. Под посебним сунцем и сјајним звездама, они у Елисију уживају вечиту срећу. Са њима је и Орфеј, који међу јунацима, свештеницима и песницима пева своје заносне песме” (Срејовић и Цермановић Кузмановић, 1987, стр. 131–132).

идеалног пејзажа запазио је да су „Вергилијев опис Елисејских поља хришћански песници применили на описивање раја” (Курцијус, 1996, стр. 329). Опис је разуђен обухватајући визију реке и бројних светлосних симбола, а при чему слушкиња наводи и да „ту не дува ветар и нема никаквих звери, из грана тече мед, са неба пада небеска храна и свуда влада хармонија”. Овај део је занимљив за тумачење Ветрановићевог познавања флоре и фауне, али и због саме симболике биља²²⁸, јер се помињу: лоза, храст, јавор, грожђе, јагоде, лешници, смокве²²⁹, шипак, крушка, рогач, ораси, јабука, вишња, трешње, смрека, дрењине итд. Аутор, као одличан познавалац птица, набраја велики број различитих врста²³⁰ („лепуште су врсте сваке / по свој гори рајске птице”), али помиње и утве златокриле и виле, највероватније под утицајем народног стваралаштва. Ту видимо и преплитање дванаестерачке и осмерачке форме, и то врло успело. Поред свих побројаних или кратко описаних врста, специфичне су приче о пеликану, лабуду, грлици и орлу, које делују баш тако – као приче у причи, са алегоријским значењем:

Још видјех нјеки дан, гдје у тој дубрави/ птичица пеликан сам себе крвави / на гнијезду стојећи од труда жестока / сам себе хотећи уморит прије рока, / тер бјеше видјети, госпоје, велик вај, / гдје поче бјеснити на гнијезду птица тај / зач птиће смрт прика вазет још хотијаше / љекара ни лијека а видјет не бијаше / у бијесу тер толи љуто се израни / и у крви, ку проли, свој пород сахрани,/ тер ју труд крвави свијех труда испрти / ер синке избави од прике теј смрти.

(Ветрановић, 2014, ст. 917–928)

Пеликан је у хришћанству симбол милосрђа, сликан је у сцени распећа, представљајући Христа који је ради љубави и спасења људског рода страдао на крсту. Традицију овог симбола можемо пронаћи у позноантичком *Фисиологу*,

²²⁸ О симболици биља видети више у: Чајкановић, В. (1994). *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд: СКЗ.

²²⁹ „Katkad se umjesto jabukova stabla simbolom spoznaje smatra smokvino drvo, a zbog Adamova i Evina pokrivanja golotinje smokvinim lišćem, također se drži i simbolom požude. Zbog obilja koštica u plodu smokva je i znakom plodnosti” (Badurina, 2006, стр. 429).

²³⁰ Помињу се: гуске, дивље кокошке, морски славуји, пловке, корморани, галеби, кокошке, свраке...

насталом у Александрији, делу непознатог аутора из II века, који митским животињама придаје алегоријска тумачења, али је као симбол ту и данас²³¹. Поред пеликана, Кампрела помиње и лабуда који пева на самрти²³², што је још једна необична и пажње вредна сцена:

*Још видјех, госпоје, међу даре разлике / на смрти гди поје био лабут крај рике / без
ниједне жалости нег с вељом љувезни / и с вељом радости појући у пјесни. / Тај
лабут прибијели, тај лабут гиздави / с тијелом дух раздијели и сај свијет остави /
колико да вели тај птица прибијела / живот се мој жели раставит од тијела /
свјетовне љувезни ер нијесу, вај, друго / нер много болјезни уживат у дуго / али пак
у кратко, тер тко тој разбира, / живјет му није слатко покли се умира, / затој се
не боју ја смртне стрјелице, / весело нег поју крај бистре водице, / нека мој глас
чује сваки дух на свијети / како се путује тко жели умријети. / Појући тер такој
бијели врат протеже / и одлучи живот свој на трави, гди леже. / О госпо, а потом
сваки дух процвили / тај птица животом гди се туј раздили / и од нјеке болјезни
ријека се замути / лабута теј пјесни ет веће не оћути. / У сумњу ну не стој за ову,
госпо, ствар, / прилика зач је тој и од Бога славан дар, / њом да се владају сви људи
на свијети / који се надају да буду умријети.*

(Ветрановић, 2014, ст. 929–954)

²³¹ „Činjenica da te stare životinje, koje svijaju gnezdo, svoje mladunce hrane tako što savijaju kljun ka grudima i u grlu im donose ribu, dovela je do pogrešne predstave da roditelji sebi kidaju grudi kako bi mladunce nahranili svojom krvlju. Tako je pelikan postao simbol Hristove žrtvene smrti, kao i požrtvovane roditeljske ljubavi. U poznoantičkom 'Fiziologu' ptica ubija svoje neposlušne mladunce (ili: ubija ih zmija), ali ih u roku od tri dana može oživeti krvlju iz srca, pa tako gubi život. Zato je pelikan simbol nesebičnog stremljenja ka oplemenjivanju. Srednjovekovni 'Bestijarijum' citira zaboravljenu crkvenu pesmu sa tekстом 'Pie pelicane, Jesu domine' ('O, pelikanu pun dobara, Gospode Isuse') i pominje karakteristiku te vodene ptice da u sebe primi samo onoliko hrane koliko joj je potrebno za održanje života. 'Na isti način živi isposnik, koji se hrani samo hlebom, i ne živi da bi jeo, nego jede da bi preživeo' (Unterkircher)“ (Biderman, 2004, стр. 298).

²³² „Čuvena 'labudova pesma', naziv za značajni poslednji gest velikih ljudi, vezuje se za proročanski dar Apolonove ptice, koja zna za njegovu blisku smrt i ispušta zadivljujuće žalobne zvuke. Severnjački labud pevač (Cygnus musicus) zaista i može da proizvede snažniji visoki i slabiji duboki zvuk trube, čak i po velikoj hladnoći. Kada više labudova pevača istovremeno ispuštaju zvuke, nastaje utisak pevanja. U hrišćansko vreme labud pevač je postao simbol Spasitelja na krstu, koji u samrtnim mukama moli za pomoć“ (Biderman, 2004, стр. 193).

Поред уметничке лепоте, описана лабудова смрт јасна је асоцијација на добро познату фразу „лабудова песма”. Ова фраза залази дубоко у прошлост; познавали су је и антички Грци и Римљани, који су веровали да лабудови пред смрт испуштају гласове који подсећају на лепу мелодичну песму-тужбалицу.²³³ На метафоричан начин Кампрела теши Сару, јер је величанствена смрт заправо Божји дар који треба свесрдно примити. Након лабуда, Кампрела је угледала тужну грлицу:

Тамо сам још другу славну и велику / стојећи у лугу видјела прилику: / љувену тужицу грлицу гдје ћути, / тер бистру водицу од јада замути / а бистре водице не хотје да окуси / од веље тужице нег жељно да просузи, / полетје пак лугом и по свој дубрави / једа је гдје с другом која чес састави, / ну када не најде свога верна друга, / жалос ју обајде и чемер и туга. / На дубку зелену не хтје да почива, / тужицу љувену да сасма ужива / врх сухе границе нег сједе од јада / да к тузи тужице цвилећи приклада, / горчије од јада тер поче тужити / и з друзијем никада не хтје се здружити, / нег обра за дружбу, придрага госпоје, / горки јад и тужбу по себи туј стоје. / У овој птичици меу све остало / свакој удовици каже се зрцало / кад ју смрт растави од вернога друга, / да опет љубави не мари бит слуга.

(Ветрановић, 2014, ст. 955–976)

Помен тужне грлице кроз дубље сагледавање наводи нас на Ветрановићево добро познавање *Фисилога* — касноантичког књижевног дела специфилне хришћанске природословне садржине, у коме је алегорија, односно алегоријска егзегеза, основна и најевидентнија ситлистичка димензија (Лазић, 1989, стр. 9, 13). У њему под одредницом „грлица” наилазимо на тумачење у интертекстуланој вези са *Библијом* (Псалам 56, Пост. 8. 11, 15: 9, Лев. 5: 7, 12: 6), као и основно

²³³ „По неким митовима, сви се лабудови, кад осете да им се ближи крај и да долази смртни час, враћају на реку Меандар (у Малој Азији) да ту отпевају своју последњу песму. Езоп је у једној басни (VI в. пре н. е.) забележио: 'Говоре да лабудови певају пред смрт.' А Клитемнестра, јунакиња Есхилове трагедије *Агамемнон*, за предсмртне надахнуте речи робиње Касандре каже: 'Она, која је, слично лабуду, пропевала своју последњу, жалобну, смртну песму.' Израз *лабудова песма* употребио је на једном месту и Цицерон у свом делу *О говорнику*. Да веровања о предсмртној песми лабуда, преточена у један леп и сликовит израз, нису без основа, сведочи велики немачки природњак Алфред Едмунд Брем: 'Све што се говори о песми умирућег лабуда нису измишљотине, јер последњи уздаси смртно рањеног лабуда извијају се у виду певајуће мелодије'" (Шипка, 2008, стр. 213–214).

значење да је грлица првенствено симбол невиности и чистоте. Постоји и друго тумачење – како је грлица „мужељубива”: „Ако се догоди да јој улове мужа, више се не везује за другог него тражи свога супруга и ожалашћена ходи; нити на сирову гранчицу седа, него на сувом дрвету седи певајући и чувајући једнобрачност” (Лазих, 1989, стр. 44). Ветрановић је преузео његову стилистичку ноту и кроз алегорију осветлио Сарину људску димензију – њено чисто срце, верност и доброту, те тиме пружио идеалан модел за супруге и мајке.

И да би читава прича била потпуна, остаје и опис орла позлаћених крила, који с круном на глави лети у сусрет небесима:

Орла сам видила још у тој дубрави / позлаћених крила с круницом на глави / тер би се чудио свак видећи ствар таку, / гдје лети над облак у сунчану зраку, / тер радос разбира од зраке свјетлуште, / гдје очи упира у сунце горуште, / а ако му не трепти, обрва не преда / над облак гдје лети и свјетлос туј гледа / и што се већ вија у небеске стране, / већма се опија свјетлости сунчане, / јак да се туј хвали да сунце пригорко / криоца му не пали, гди лети високо. / И овај прилика мнократ се наводи / стрампутна чловика на правац доводи, / а навлаш божји крам тко хоће искати, / божји му може плам туј милос задати / сунчана да зрака по божјој милости / води га из мрака к сунчаној свјетлости.

(Ветрановић, 1994, ст. 977–994)

Орао је важан симбол. Верује се да једино он широм отворених очију може гледати у сунце и спознати оно што је смртнику недоступно. У *Фисиологу* налазимо следеће: „И ти умни човече, када много сагрешиш узлети у висину смерне мудрости и баци се низ камен који је твоја вера, и разби свој нос принос греху, уми себе у ђерусијевом блату, то јест, сузама огреј себе на сунцу, односно у цркву стави своју одећу изнад греха. И опет ћеш се подмладити, како говори пророк – обновиће се као орлу младост твоја” (Савић, 1996, стр. 48). Иако се орао може и негативно тумачити, најчешће као кривац, његов се лет често пореди са Христовим вазнесењем, а симбол је јеванђелисте Јована.

Поред светлосних и есхатолошких мотива, сада је јасно шта стоји иза алегорије: пеликан је божанство, Бог сам; лабуд – Исак кога чека смрт (али не

обична!); тужна грлица – Сара, која се већ осећа као удовица због превелике бригае коју осећа након Аврамовог и Исаковог одласка; орао²³⁴ – Аврам, који, иако забринут као Сара, верује у исправност воље Божје која увек има неки виши смисао, недокучив земаљским бићима. Пеликан се, међутим, у *Посветилишту Аврамовом* убија, јер не може да заштити птиће од смрти, што би у алегоријској пројекцији такође могао бити Бог.

Кампрела додаје да она све изнете податке говори као очевидац, јер је у ту гору често ишла да узме воду која умирује, да шета боса или бере цвеће када су сунчани дани. Тамо шетају слободно јелени и кошуте, зечеви, ласте, фазани, горски јежеви, пчеле, утве и лабуди, а језером плива и риба златокрила, коју она чак понекад узме и кити цвећем. Понекад среће и једнорога или мајмуна; то су једине звери које су питоме и са њом се играју:

*Јоште се привуче мојемуча мала / и хитро и муче, гди ја бих заспала, / чес ју ма
нанесе, тер ве ми одтоле / одријеши подвезе и украде постоле, / тер већи, госпо,
смијех, одкли ме Бог сазда, / прије тога не видих у вијеке до сада, / врх дубја гди
стоје поче се мном ругат, / и постоле моје на ноге назуват. / И стріјежићи мали
јоштер ми задаше / међу смијех остали велике тамаше: / при води гдје сидјех, по
мени летјаху / тер ти ми у недријех у дојке штипаху, / од смијеха тер боке стала
бих тиштати, / гдје би ме у дојке почели штипати.*

(Ветрановић, 1994, ст. 1145–1158)

У одломку наилазимо на елементе хумора, којих нема у *Библији*, али их аутор уводи у дело како би придобио пажњу публике и ведром атмосфером прекинуо дидактични тон, који би повремено преовладао у тексту. Затим Кампрела помиње „писмо” које има двојако значење (мисли се и на *Свето писмо*),

²³⁴ „Орао је цар птица. А лош се назива због многих својих кривица. Тај живи сто година и остари. Нарасте и кљун његов и ослепи, и не може да лови; и суходи на велику висину, баца се низ камен и разбија кљун; купа се у ћерусијевом блату и седи насупрот сунца, а чим припече према њему, спадају љуске са очију његових и опет бива млад” (Фисиолог, 1996, стр. 48). „Орао је несумњив птичји краљ, због својега је летаčkoga умјећа особито цијенjen, smatran plemenitom, nadmoćnom pticom, a kako dugo živi postao је i simbolom regeneracije” (Cocagnac, 2002, стр. 150). „On simbolizira uskrsnuće, novi život, a kako može uzlijetati gledajući u podnevno Sunce smatra се i simbolom Krista” (Badurina, 2006, стр. 472).

исписано на кори храста, али које затим налази на свим корама различитих врста дрвећа, на кори: бора, смреке, јасена, јавора, бреста, ловора, планике, вреса, граба, тополе, чемпреса, букве, јеле, бршљана, врбе, кедра, трешње, дрена, зеленике, брезе итд. Свугде је било могуће прочитати поруку упућену човечанству:

Још тамо по гори, куди бјех ја зашла, / од храста на кори писмо сам туј нашла, / тој писмо гдје сташе од храста на кори / већма се свијетљаше нег жив плам да гори / и бјеше писано: 'О људски наорди, / да вам је свијем знано, ер вријеме проходи, / које ће скоро прит, да овди врх горе / сам ће Бог отворит вишњи крам и дворе / тер ће божја моћ за љубав и милос / сврнути тмасту ноћ у зраку и свјетлос.' / Тер мним да тој врме вишњи Бог објави / и његово име сада се прослави.

(Ветрановић, 1994, ст. 1133–1144)

Будући да је „феномен схватања историје један од важних теолошких идеја у Старом Завету” и да је то „особито дубоко виђење историје, то јест перспектива развијања времена од почетка до краја, која је руковођена вољом Божијом, подразумевајући и вољу оних са којима Бог стоји у односу” (Вујановић, 2016, стр. 573), може се претпоставити да Ветрановић уносећи представу свеприсутног „писма” упућује на Христов долазак. Таквом стилизацијом открива се особеност Ветрановићевог књижевног поступка, заснованог на прожимању пасторалних и библијских сегмената.

Сцена у којој Сара захваљује Кампрели на тешењу уобличена је на подлози фолклорне традиције – када Сара каже да би најрадије запевала како кукавица и расплела косу, у њеним речима препознаје се одјек дубоке патње за преминулим. Сара помиње и једно сујеверје. Наиме, поиграва јој десно око, што је знак предстојеће несреће, али и психолошке узменирености.

Последња која има задатак да утеши Сару је Грлица. Њена прича се разликује од приче пређашњих, јер она на врху горе још увек није била, али може потврдити да је све речено истина: „На врху тој гори још нијесам ја била, / ни што се говори очима видила, / тако ми ти здраво свијем станом, госпоје, / загорје гиздаво, ну све знам како је” (Ветрановић, 1994, ст. 1215–1218). Опис природе је сличан; и она набраја цвеће, дрвеће, бистру воду, сунце, па износи запажање да би

од таквог призора и самртник оздравио. И њу је та дражесна лепота, коју назива чак и „блудним рајем”, једном толико опила да је морала да прилегне под једну јелу како би се одморила, а затим ју је и сан савладао. Пробудио ју је штурак, односно цврчак, песмом коју „откад је века до тога трена, откад је Бог створи, она није чула лепшу и слађу”.

Цврчак се Грлици обраћа именом, што њој испрва улива страх, али затим он уступа место радосном ишчекивању, јер цврчак најављује да ће се догодити чудо пре сванућа²³⁵: „Грлица, одтле се не дијели / чим свијетла Даница почне зват дан бијели / ер ћеш туј у цвијети, говору ја теби, / красну ствар видјети с Даницом на неби” (Ветрановић, 1994, ст. 1333–1336). Иако је остала сама, окружена напрасном тишином, није се ничега бојала – ни звери, ни мрака. Од узбуђења није могла да заспи, те је ослушкивала све промене и најмање детаље који се дешавају у природи. Нови дан најављује славуј својом песмом, а „Даница да рани, да сама по себи / славан двор сунчани отвори на неби, / а зору потиче љувено и срчано / да справља коњице и коло сунчано” (Ветрановић, 1994, ст. 1357–1360). Ови стихови подсећају нас на неке од најстаријих лирских песама, какве су митолошке песме, у којима је човек саставни део небеских збивања.²³⁶ С обзиром на то да њих карактерише сагласје небеских дешавања и људских послова, зора је представљена као девојка која жури да ливаде окити ружиним цвећем како би припремила све за долазак Сунца, а уједно буди дворане из сунчаних дворова да би упрегли сунчане коње и кола. Као један од најважнијих симбола у свим културама света, Сунце је овде представљено са венцем на глави као краљ зоре, што је потпуно и у духу сложене теолошке мисли, према којој оно заузима јако важно место и припада ширем систему симболике светлости. И мада се у овој врсти песама, али не и једино у њима, пажња посвећује свим небеским телима, једино је Сунце очувало неокрњено своје достојанство у току бурних векова, који су видели смрт многих осталих божанстава.²³⁷

²³⁵ Видети Ветрановићеву *Пјесаницу штурку*.

²³⁶ „Митолошке песме казују о томе како је некада могао бити стваран свет из загонетних дубина хаоса, из којег су однекуд израњали Сунце, Месец и звезде, да га обасјају и загреју и чувају слојеве прастарих веровања. У њима небеска тела, воде, ветрови у својим женидбама, градитељским подухватима, путовањима, игри, превладавају хаос евоцирајући ликове и догађаје из времена прастварања” (Карановић, 1996, стр. 255).

²³⁷ Видети следећу литературу: Миланковић, М. (2006). *Кроз васиону и векове*, стр. 200; O’Connell, M., Airey, R. (2007). *Ilustrovana enciklopedija znakova i simbola*, стр. 118 и Бојовић, Д. (2019). *Српска*

Грлица осећа неописиву захвалност и радост што је имала прилику да чује разговор између зоре и звезде Данице, која је „круна свијех звијезда”. Толико је била очарана призором да је желела да остане заувек, али се онда уплашила самоће и побегла:

*Не спећи, нер бдећи у тојзи дубрави / толик дар видећи од божје љубави, / мишљах
се настанит гди је рајска та радос / и живот мој схранит у младос и старос. / Ну
стида и срама јах се ја бојати / како ћу туј сама без дружбе остати / да ме род на
стану и својта не кори / Грлица се грану, волује по гори, / својте се одрече и добра
племена / и у пустош утече како звијер манена.*

(Ветрановић, 1994, ст. 1428–1436)

Грлица се куне да је све речено истина и да Сара нема разлога да мрзи гору, која мора да је рај јер су у њој настањени анђели који без престанка хвале Бога појући рајске песме. Сара се захваљује и њој на утеси, али све бриге предаје у руке Господу. Овим се окончава други чин драме а почиње трећи, где у даљем току радње пратимо Абрама и Изака до места где ће отац жртвовати сина. Концепција *Посветилишта Абрамовог* доста наликује структури *Од порода Језусова*; тамо се смењују пастири док певају песме, а овде слушкиње „сестрице” које описују рајску гору. У обама делима концепција фабуле усмерена је на симултану сцену, која подразумева два фабулативна тока: простор куће и сам чин путовања.

Иако ће пуни смисао појма жртве и жртвовања, према хришћанској доктрини, бити остварен кроз лик и подвиг Исуса Христа, проблематика жртве привлачила је пажњу проучавалаца од давнина, а аутори који су изучавали овај проблем сагласни су да се жртва одувек приносила у време великих криза, како личних тако и колективних, како међу паганским народима тако и међу христијанизованим. Жртва је испрва најчешће подразумевала лишавање или губитак, физички и материјални, али тумачена у хришћанском кључу, она постаје залог љубави према божанству и посредник између овоземаљског света

и виших сила. Баш као што је случај и са љубављу, приношењем жртве се дубоко веровало, и верује и данас, да давалац може бити само награђен, не и осиромашен. Сам чин давања, који је у сагласности са најчистијим људским емоцијама, онда представља љубав у преображеној форми, која задржава првобитни садржај. Тако се оно што се даје задржава у нематријалном облику и након створене илузије да се оно губи или одбацује.²³⁸

Како би чин жртвовања учинио што драматичнијим, аутор трећи чин отвара сценом Аврама и Шишмана који се налазе у дну горе. Аврам наређује Шишману и дружини да их верно чекају на том месту, јер ће даље наставити сами како би се поклонили Богу пре зоре. Из дидаскалија сазнајемо да „Абрам вазе дрва и постави (их) Исаку на раме”, а Исак исказује своју збуњеност: „Што сами пођосмо, кажи ми оче мој, / и дружбу ођосмо под гором овакој? / Од дрва што ћемо, куд ш њими мислимо, / одколи гредемо да Бога молимо” (Ветрановић, 1994, ст. 1497–1500). Са постепеним успоном ка гори вероватно да је расла неизвесност међу гледаоцима, јер поново имамо сличну релацију; ономад је то било Аврам–Сара, а сада је Аврам–Исак. Дакле, Исак је, као и Сара, онај драмски јунак на сцени који не наслућује расплет своје судбине, због чега публика саосећа са њим. Делује да је отац већ у првом одговору решен да призна истину: „Тријеби је з дрви ит, друго бит не море / ер ћемо посветити овнића врх горе. / Наредбом од Бога то ћемо справљати / и овнића тога на гори заклати” (Ветрановић, 1994, ст. 1501–1504). Тек кад „поставише отар и усјекнуше огањ”, Исаку је нејасно како ће они принети жртву, јер иако је све спремно „не липше ствар ина, што ћ’ веће наредит / нег само живина што ћемо посветит” (Ветрановић, 1994, ст. 1513–1514). Аврамов први део одговора наговештава очинску бригу, осећање које не налазимо у библијском предлошку, али које Ветрановић уводи како би лик Аврамов приближио брижним очевима свога доба, мада су они као заштитници породица и представници патријархата ретко када показивали емоције. Након тог суптилног детаља, следи потпуна беспомоћност пред вољеним сином јединцем због обећања које га везује директно за Творца:

²³⁸ Погледати следећу литературу: Јанићијевић, Ј. (1997). *U znaku Moloha*, стр. 297; Јеротић, В. (2008), „Може ли се волети без жртвовања”, стр. 7 и Цветковић, И. (2009). *Речник религијских појмова*, стр. 147.

*Бог нам ће тој дати, мој синко једини, / што ћемо заклати, ничијем се не брини./
Бог нам ће на помоћ створитељ наш прави / да ова мркла ноћ сада се прослави. /
Крили се врху нас одзгара с небеса, / мој синко, божја влас, која ме завеза/ да мој
дух утажу са сву моћ и снагу, / да њему прикажу моју крв придрагу.*

(Ветрановић, 1994, ст. 1515–1522)

Из дидаскалија поново сазнајемо да „Абрам клекну на колјена, учини молитву, движе се и говори”. Управо то је тренутак када младић сазнаје истину, тј. прави циљ предузетог ноћног путовања. Писац користи прилику да Абрама прикаже, пре свега, као оца. Сцена која следи пропраћена је емотивним набојима, иако старац говори оно што мора због своје покорности Господу, а не оно што као родитељ заиста и осећа и што га истовремено ужасава и двоструко разапиње. Као и сваки родитељ, несумњиво би пре одабрао сопствену смрт него смрт свога детета када би на то могао да утиче, али у овом случају оправдање због немогућности да то учини јесте „виша сила”, и то она највиша, што му утолико више отежава, јер би непослушност укаљала снагу његове вере. Чињеница да то мора да учини, ипак, не умањује његову патњу и тежину чина који треба да уследи. Абрам каквог је приказао Ветрановић нема хладну одлучност библијског Аврама управо због спектра различитих емоција које се испољавају у дијалогу са сином, што га приближава обичном човеку из народа, са којим је могао да се идентификује сваки мушкарац:

*Мој синко Богом дан, нека т' је сада знат / ти ми си тај ован кога ћу Богу дат. /
Затој се приправи весело да умреш, / и Бога прослави ер сада к њему греш. / Немој
се припрасти, ни смести, синко мој, / ер ћеш сад упасти вишњему у крил свој. /
Слиши ме за љубав, говору ја теби, / могла те није нарав зачети по себи / како је
обичај, како се свијет плоди, / нер чудно на свијет сај ти нам се породи. / Госпођа
те Сара у Бога испроси, / мајчица тва стара и заче и носи, / и млијеком задоји, мој
синко избрани, / и лијепо одгоји и мило усхрани. / Ну драги синко мој, од срдацца
мога / нељубав није овој нег воља од Бога, / ки те је нам саздао за љубав ку т' носи,
/ он те је сам зазвао и он те сад проси. / Затој се не мучи и немој предати, / нег
свасма одлучи њему се придати. / За Бога ер тко мре, по труду и муци / с пламицом
гори гре на он свијет у руци / и прими круницу, ка му се приправи, / на русу главицу*

*да му се постави, / која се по боју витезу дарива / за крепос за своју ки бојак
добива, / и свако дреселје, такој га Бог плати, / у вјечно веселје да му се обрати. / А
зато ови свијет весело остави / к веселју ер ћеш прит вјечному у слави. / Боље је у
младос к небесом путоват / него ли у старос на свијети туговат. / Зашто свијет
злијем плаћа, није на њем веселје / и радос обраћа у горко дреселје. / А гори тко
ходи и сај свијет остави, / увијек се находит с веселјем у слави. / Затој се приправи
твоју крв пролит / ер те ће Бог прави у свој крил примити / да те туј сахрани, мој
синко гиздави, / гдје стоје избрани с веселјем у слави, / у вјечне полаче, право т' се
сад вели, / гдин итко не плаче, нег се свак весели / и вијеком прибива без туге и ваја
/ и радос ужива и славу од раја; / гди нијесу болјезни ни химбе од свијета, / нег
радос и пјесни и љубав присвета; / гдје није вај тужба с печали приправна, / нер
анђелска дружба гиздава и славна. / Затој свијет остави и хрли к тој дружби / да
с' и њими у слави вишњему на служби.*

(Ветрановић, 1994, ст. 1523–1572)

Да су речи њега као медијума у супротности са оним што осећа као отац, потврђује дидаскалија у којој налазимо да Аврам „одврати образ од сина”, при чему образ преузима водећу функцију. Образ поприма метонимијско значење и означава част. Свака промена на лицу, као што су нпр. црвенило или одвраћања погледа, јасна је реакција тела услед прекршаја извесних норми и нелагодности, а у овом случају ту промену запажа син Исак. Аврам, пре него што благосиља сина, говори о смрти као о блаженству, јер је такво поимање смрти у потпуном складу са хришћанском филозофијом, будући да се смрт не доживљава као казна нити крај, напротив – смрт је само тачка на бескрајном путовању душе. Уз све очеве стрепње за синовљеву реакцију, Изака негира страх од смрти и само тражи очев благосов, пошто му је послушност важнија од свега:

*Мој оче, нека знаш, од страха не трудим, / нег молим да ми даш благослов ки
жудим. / Покли тој одлучи вишњи Бог на неби, / са мном се сад ручи, молим се ја
теби. / Зач ино не жудим, ох моје све благо, / нег само да љубим тве лице придраго.
/ Покли туј здравицу пришло ми јес пити, / присвету главицу хтјеј к мени принити /
зач душа ма вене прије реда, нека знаш, / гди тако од мене твој образ одвраћаш. /
Тер мислим притужан једа ћеш сад ријети / да т' нијесам послушан за послух*

*умријети. / Тим оче љувени, затој се не страши, / с целовом нег мени благослов
прикажи. / Зашто сам приправан умријети, нека знаш, / благослов твој славан с
целовом кад ми даш. / Тијем немој мислити да ми ћеш смести дух / да нећу
пролити моју крв за послух.*

(Ветрановић, 1994, ст. 1573–1590)

Ово је тренутак у коме као да долази до инверзије положаја. Наиме, отац постаје више налик сину, а син преузима место и мудрост очеву. У Изакову јачину вере не треба сумњати, а сва суштина његове решености огледа се у кључним стиховима: „Ер да имам сто глава, нека ти је тој знати, / моја је приправна за послух све дати” (Ветрановић, 1994, ст. 1591–1592). Посебну снагу овој сцени даје Изакова смиреност и свесност у овако тешкој ситуацији, где он до детаља описује оцу сцену сопствене смрти, али и шта ће предузети да би га прописно жртвовао:

*Ближе се примакни, тер нагло и хрло / бридак нож измакни, тер кољи ме грло, / и
мном се не боли, ни мари ниједну ствар, / нег моју крв проли на присвети отар. /
Покли сам, оче мој, на сај свијет ја саздан / на гори високој да буду сад заклна, / од
тијела тамнога да се дух раздужи, / заповјед од Бога нека се обслужи / нека се
посвети, кад приминем свита, / на отар присвети моја крв пролита.*

(Ветрановић, 1994, ст. 1599–1608)

Није непознат случај да се тело иначе често представља као тамница; још из антике „тело је тамница душе”, што се јасно читава у претходном стиху: „од тијела тамнога да се дух раздужи” – слика коју такође налазимо и у хришћанској филозофији (Проп. 12: 7, Пс. 142: 7). Дидаскалија нас поново упућује на развој радње, јер „Изак клече, обрати се к њему Абрам, загрли га и целова и стави му руку на главу”. Сам додир са земљом симболизује човекову повезаност са прахом прапочетка, из кога је створен и у који се враћа, а пољубац у библијским текстовима увек је симбол помирења или растанка, изузев добро познатог случаја када је имао и значење Јудине издаје. Део који изговара Аврам поприма облик похвале, јер се непрестано понавља реч „блажен”, а доминирају и осећања туге и

поноса. Јасно је видљиво преузимање петраркистичке форме, која је искоришћена ради уобличења библијске мисли:

*Блажен час и присвет по божјој подоби / у ки си ти зачет у мајке у утроби! /
Блажен и они дан, блажен хип и час био, / мој синко Богом дан, у ки се с' породило! /
И руке блажене, ке су те носиле / и прси од жене, ке те су дојиле! / Блажени сви
пути куд ступи ступај твој / и сви дни минути, о драги синко мој, / годишта и
лјета која си проводио / сву радос од свијета, у ка си погрдио! / Блажен био твој
послух за који сада мреш, / за који Богу дух у руке придајеш! / Блажена она ноћ кад
се је саздала, / кад ме је божја моћ из висин зазвала, / тер ми те запреси, јаки све
драгу ствар, / за љубав ку т' носи нека те дам на дар. / Затој те даровах вишињему
уфању / и слатко целовах на смртном растању.*

(Ветрановић, 1994, ст. 1609–1626)

Пре него приступи жртвовању, Иzaak пружа руке са жељом да их отац веже као јагњету, како не би одступио од послушности, јер „обе podignute ruke изражавају okretanje ka nebeskoј sferi i želju onoga koji moli da bude usliшен” (Biderman, 2004, стр. 334). Он притом тражи још мало времена да би показао да се он не боји смрти, али да је забринут за мајку Сару, која ће се сва „сатворит у сузе” и којој „ниједна влас на глави неће остати” буде ли сазнала праву истину. Стога, Иzaak саветује Аврама да лажима ублажи њену бол, што је врло слично ситуацији у којој се нашао Јосиф, о чему је већ писано. Разлика је у томе што Иzaak не жели да се смрт уопште узме у обзир као могућност: „Тијем реци тихо њој, остал је с пастири / у гори синак твој, душицу намири, / сјутра ће овди прит прије сунца, с овчари / тако ти здраво бит, за њ ништа не мари” (Ветрановић, 1994, ст. 1683–1686). Поред тога што жели да умањи Сарину патњу, пошто је извесно да ће мајчино срце спознати да је чека живот у коме је остала без сина јединца, Иzaak тражи од Аврама да га ослободи тела-тамнице и тражи опроштај од њега, свих укућана и самог Господа уколико им је нешто за живота згрешио. Дидаскалије нас у овој драми често упућују на даљи развој догађаја: „Абрам везе Изака, приврже га прико рамена, стави га прид отар на колјена, пак чини молитву”. Из Абрамове молитве сазнајемо да је његов син његова „част” и његов „понос”, највећи дар

који је добио и који се не може мерити ни са једним благом овог света, чиме се завршава говор други. У трећем говору јавља се анђео, који види решеност Аврамову и зауставља његову руку: „Пришал је прида ме приславни послух твој, / моју си задости заповијед испунио / и синку не прости ки т’ је толи мио” (Ветрановић, 1994, ст. 1746–1747). Утом се појављује стварни овнић који мења Изаково место, тј. он га лично доводи на посветилиште. Јагње и његова крв симболизују невину жртву која доноси спасење, помирење, обнову или нови почетак, било у религијском, моралном или духовном контексту. Бог је овако удесио преокрет догађаја, чиме је и Абрама и Исака, али и публику подсетио да они који чврсто верују увек бивају праведно награђени. Зато се Абрам обраћа (Изаку) речима у којима тражи потврду истинитости догађаја:

*Видје ли, мој сину, туј свјетлос и туј слас / одзгара ка сину из неба врху нас? /
Видје ли, синко мој, коли је славан дар / тко Богу живот свој одлучи дат на хар? /
Видје ли од згора вјечни двор од раја / који се отвара без туге и ваја / оному ки свој
дух без труда и муке / придава за послух вишњему у руке, / веселја свакога ким га
Бог дарива / тко радо рад Бога своју крв пролива?*

(Ветрановић, 1994, стр. 1767–1776)

У хришћанству послушност Богу и Његовој вољи често се представља као важан аспект духовног живота. Писмо на многим местима наглашава значај послушности као начела које води ка благословима и спасењу. У *Старом завету* послушност Богу је била кључна за Божји благослов и напредак израиљског народа²³⁹. Према томе, из описаних догађаја, у којима главну улоги имају Аврам и Исак, налазимо да послушност Богу није само акт покораванја већ и начин којим се верник отвара Божјем благослову и милости. У овом контексту, послушност је увек награђена, било духовно или вечним животом.

²³⁹ На пример, у *Књизи поновљених закона* (Поновљени закон 28: 1–2) Бог обећава да ће народ бити благословен ако се буде придржавао Његових заповести. Слично томе, у *Новом Завету* Исус Христос је својим животом и учењем показивао значај послушности Богу. Он је сам био послушан Богу до краја, чак и на Крсту, а за то је награђен победом над смрћу и спасењем човечанства. У *Новом Завету* послушност не подразумева само спољашње извршавање заповести већ и дубоко поверење у Божју вољу. На пример, у *Посланици Јеврејима* (Јеврејима 5: 8–9) говори се о Христу који је кроз своје страдање постао извор вечног спасења свима који му се покоравају.

Након срећних околности, дословно и метафорички Аврам и Исак силазе са горе²⁴⁰, која је у свету широко распрострањен симбол Божјег присуства, те се придружују пастирима, који их за све то време стрпљиво чекају у подножју планине. Аврам усхићено саопштава поуку о послушности пастирима Шишману и Кресоју, који су још увек затечени чудом коме су присуствовали, иако не знају тачно о чему реч. Божје присуство у *Библији* се не може ограничити на један једини облик. Оно је трансцендентно и иманентно; истовремено свугде присутно и интимно у животима верника. У *Старом завету* се оно често манифестује као величанствено, страшно и светло присуство, те је Божја слава често описана као светлост која не може бити дуго посматрана људским очима²⁴¹. Управо ту светлост су опазили и пастири Кресоје и Шишман, па траже барем неко разумно објашњење, али радостан Аврам жели да се што пре врати дому и Сари: „Никтор ме не питај, о синци, молим вас, / што сину свјетлос тај одзгара врху нас. / Божја је воља тој, право вам ја вељу, / да буде то такој, да испуним сву жељу, / вјерно и праведно да њему послужим, / да гори заједно блажене садружим” (Ветрановић, 1994, ст. 1841–1850). Он овиме оправдава значење свог имена²⁴² и с правом слови за праоца Израела, који је својим позивом и склапањем савеза са Богом постао носилац откривења и спасења, „стена из које је народ исечен” (Ис. 51: 1).

Док се спремају за повратак кући, у петом говору појављује се неименовани трећи пастир, који је жедан и тражи воде. Симболика броја три је овде оправдана, јер бројеви су често божански архетипови, а свако тројство је савршено *omne trium perfectum* и свега доброг је три: Отац, Син и Свети Дух; три задатака која се постављају пред јунака из бајке; тријада отац – мајка – дете итд. Пастирова жеђ, поред дословног значења, овде може означавати и дубоку духовну потребу и жељу за Његовом присутношћу, благословима и спасењем²⁴³. Иако и сам пастир може бити симбол божанског, трећи неименовани се причом враћа пастирском животу и реалистично описује живот обичних људи у планинама и

²⁴⁰ „Гора, на којој се налази кућа Господа, виша од свих планина” (Ис. 2: 2).

²⁴¹ У Езекиљу 1: 26–28 пророк описује „трон” Божји као светлуцаво присуство које је изнад свега што је земаљско.

²⁴² „Ime Avram, odnosno Abraham, nosi značenje 'otac je uznesen' ili 'on je uznesen od oca'” (Biderman, 2004, стр. 27).

²⁴³ Пример: У Псалму 63:1 Давид пише: „Боже, Ти си Бог мој, Тебе ћу тражити, душа моја жедна је за Тобом, тело моје чезне за Тобом, у земљи опустошеној и безводној.”

све невоље са којима се током живота сусрећу. Изак га благосиља и користи прилику да пре расанка пошаље поздраве мајци, јер нас исти пастир уводи у следећи сегмент радње.

Када је пастир Угљеша кренуо ка Аврамовом дому да јави радосне вести, из дидаскалије сазнајемо да му је пукла опута, због чега је морао да застане и одмори у хладу, где га временом и сан савлађује. Док пастир спава, то је прилика да се радња преусмери на Сару која забринута ишчекује мужа и сина и пита се: „Славо милостива, за који сада суд / велми болежљива подносим ови труд?” (Ветрановић, 1994, ст. 1899–1900). Иако подношење патње понекад делује неправедно и поистовећује се са казном, у хришћанству патња има важну функцију – она обликује верника, развија његове врлине и веру и приближава га Богу. Патња је често само степен до Господа, а врата шатора којима Сара прилази и од којих се удаљава симболишу прелаз из једног стања у друго. Првобитно стање забринутости готово да замењује очај: „Трудан ми приде дан, труднија мркла ноћ / на очи моје сан да нигдјер неће доћ. / Венући у бризи, брига ме скончава, / сви су зли биљези, срце ми зло дава. / Око ми све трепти, срце ми све стине / јурве је дан трети, а није ми опћине” (Ветрановић, 1994, ст. 1937–1942). И Петаковић детаљно разматра назначено Сарино стање, где истиче њену психолошку напетост и узнемиреност, а посебну пажњу посвећује ирационалном страху, за који сматра да даје посебан карактер Сариним лику: „Исказивање најдубљег, ирационалног слоја њених стрепњи јаче истиче патње, снагу љубави и бриге за јединца. Истовремено даје њеном лику димензију општељудске, родитељске тоpline” (Петаковић, 2014, стр. 98). Мајчинска фигура и све што она подразумева достижу врхунац управо у том Сариним другом монологу, одакле јасно увиђамо да би без Изака њен живот био обесмишљен: „Све бих сад скупила иманје и благо / и тебе одкупила, дјетеце придраго./ То ли све богатство није доста за тебе, / сама бих у робство подала ја себе” (Ветрановић, 1994, ст. 1959–1962). Одавде произилази да је Сара подређена из љубави на три нивоа: као људско биће – Господу; као жена – Авраму; као мајка – Изаку. Сару из самоће и очаја дозива Кујача, која чита неспокој и чемер на лицу своје господарице, тешећи је да ће јој се Исак пре мрака вратити жив и здрав. Међутим, тај оптимизам на тренутак прекида злослутно грактање гаврана, које Сару чини још

несрећнијом. Међутим, гавран у овом случају неће навестити несрећу. Писац се само поиграо симболиком гаврана, првенствено као птице злослутнице која је гледаоцима извесно била позната. Свакако, гавран је понекад и симбол Божјег плана²⁴⁴, па је у том срећан расплет околности могао бити само занимљивији. Ветрановић обликује говор драмског јунака тако да исказима превазиђе границу између сценског и вансценског простора. То је видљиво у сцени када се Сара обраћа публици:

Дјевице и жене придраге и миле, / од мора сирене и горске све виле, / и ви сви сатири, ки лугом ходите, / и ви сви пастири, ки стада гојите, / и сви ви грађани, велици и мали, / и ви сви сељани који сте туј стали, / кнезови и бани, властели честити, / и пуче избрани, свијех вас ћу молити / рец'те ми, молим вас, под небом јесте ли / горчију до данас болјезан видјели.

(Ветрановић, 1994, ст. 2123–2132)

Сарином тужном исповедању придружује се накратко и Гојисава, јер на њен „горки плач” нико не може остати имун. Међутим, психолошка напетост видљива је и код Кујаче, јер док Сарино „срце брижно мре”, она излази испред шатора, осврће се и не затиче никога, а истовремено „прсте ломи” и у мислима критикује Изака исказујући забринутост стиховима испеваним у осмерцу и обгрљеном римом: „Вајмех мени, мој Изаче! / кудје нам се сад одправи? / тужну мајку тер остави, / да за тобом грозно плаче. / Још цвилећи кад уздахне / од јадова и тужица, / дробни босио и ружица / до коријенка све посахне” (Ветрановић, 1994, ст. 2255–2260). Осмерачком метриком, која је и најчешћи облик тужбалица, постигнуто је убзрање ритма, динамичност радње и снага Кујачиног исказа.

Говор пети премешта место радње пред шатор, где Кујача у даљини прва угледа пастира и показује Гојисави, а она то тумачи као добар знак: „Добар је биљег тај, ма ну га ти тамо, / сестрице, попитај с чијем хрли овамо” (Ветрановић,

244 У неким ситуацијама гавран је приказан као део Божјег плана за прехрану људи. У овој улози, гавран служи као средство преко којег Бог може да осигура своје људе, чак и у тешким условима. Пример: У 1. Краљевима 17: 4–6, када пророк Илија бежи од царице Језавеле, Бог га шаље на поток Керит, где га гаврани хране: „Тамо ће ти гаврани доносити храну, и пиће ћеш имати с потока.” С тим у вези, гаврани су инструмент Божјег провиђења док носе храну за Илију током његовог боравка на потоку.

1994, ст. 2245–2246). Пастир их поздравља и тражи господарицу куће, а Кујача описује сва господаричина страховања, чија је психолошка узнемиреност јасно оцртана на њеном лицу и у покретима: „госпа уздише и сузе отира”; „од себе свих тера”; ништа не једе; „тужна не има мира”; пречесто ћути; од муке јој капље „мртви зној”; „руке ломи”. Наслућујемо и њен физички изглед: иако су се и библијска, и драмска Сара тек у позно доба оствариле као мајке, драмска Сара као да је у ова три дана додатно и нагло постарела, те је жалосно видети „старицу гди плаче“, како казује Кујача. Разговор између Кујаче и пастира је на нивоу сестринско-братских односа, испуњен кратким поздравима и благословима, а Кујачу на више места затичемо како „лелече”, што открива и њену забринутост и нестрпљење да се читав догађај што пре преокрене на добро: „Затој су, јаох леле, све наше полаче”; „Леле, жи ми душа” (Ветрановић, 1994, ст. 2279, 2313). Ово је сцена у којој налазимо световне елементе, јер пастир тражи да Сара изађе испред шатора како би јој саопштио радосну вест, пошто не доликује младићу да прелази кућни праг у одсуству других мушких чланова:

*Ако ћу ближе прит, све вам ћу казати, / ну ћеш ти гости рит да приде туј к врати.
/ Ер нећу унутра, нека т' је тој знати, / да бих знао до сјутра за плотом кукати. /
Сестрице придрага, зашто је с прјекора / прити прико прага од туђега двора / а
камо стид и срам и веља забава / да туђин дође сам гдје мушкијех није глава. / Ер
људи говоре, а прича није заман, / да ништор није горе нег младац бесраман.*

(Ветрановић, 1994, ст. 2315–2324)

Из приказаног уочавамо да се својство сакралног локализује у прагу, али својство сакралног подједнако имају и врата и довратак, као и „чувар врата”, јер они „представљају границу између страног света и домаћинства када се ради о свакодневном животу”, те „прелазак преко њих представља пријем у један нови свет” (Генеп, 2005, стр. 25). Човек који прође кроз њих „stupa u druge životne okolnosti, u drugo stanje svesti, jer ona vode ka drugim ljudima i u drugu atmosferu” (Algernon Blekvud према Biderman, 2004, стр. 438). Ово је још један пример Ветрановићевог умећа и примене технике сведок – гласник – приповедач, која датира из античког доба и у корену је античке драме. Пастир као добри гласноша

и његова смерност имају сличности са ликом Данијела и Сузаном из драме *Сузана чиста*, који реагују исто у сличним околностима. Међутим, обреди преласка не значе коначно „сједињење”, јер су они пре припрема за тај чин. Када појединац или одређена група приступају новом свету, њихово прихватање увек има исти хронолошки след: чекање, прелаз, улаз и пријем. У конкретном случају, пастирово прихватање запечаћено је кроз Сарино гостопримство и даровање: „Млијека да’ отуда, нека се напине/ у сјенци од труда доколи почине. / Кујача, пак му дај с кошуљом убрусац, / два сира и кравај и црвен клобушац” (Ветрановић, 1994, ст. 2373–2376). Сара би најрадије за тако добар и жељен глас пружила много вреднији поклон, али то је тренутно најбоље што има, а пастир својим речима потврђује народну изреку „да се поклону не гледа у зубе”: „Висока ти хвала, госпоје честита, / лијеп ми си дар дала, ино се не пита. / Није дару забава, лијепа је госпо час, / лијеп је дар и справа ку примих сад од вас. / Ер, госпо, ови дар ако би сад примио/ кнез али катунар, не би му забавио” (Ветрановић, 1994, ст. 2383–2388). Израз који потиче из народне мудрости у потпуности је усклађен и са хришћанским контекстом због тога што нас подсећа и подстиче на то да будемо благодарни за оно што добијамо, без обзира на величину или вредност поклона. Уједно, ово се може тумачити као подсетник на Божју љубав која нам је дата безусловно од самог рођења и од које нема већег дара и савршенства. У овој сцени наилазимо и на елементе реалистичности и хумора, који не постоје у *Светом писму*, а Ветрановић их уводи кроз лик пастира – када на путу ка Сарином дому заспи, а затим Сару слаже да је на путу до ње стално хитао. Сцена је обојена хумором, јер пастир користи лаж како би добио награду за свој труд.

Након размењених поклона, иако не у чисто материјалном смислу, јер је пастирова добра вест злата вредна, радња се преусмерава поново на свакодневицу и уобичајене разговоре између младића и девојака. Пастир иште још млека и, док га лагано испија, по савету Гојисавином, како му не би позлило, између њих и Кујаче отпочиње шаљиви разговор, у којем се оцртавају јасне разлике између сеоског и градског живота, који је пропраћен двема комичним сценама. Пастир је, пре свега, начинио и физички контакт са Кујачом, плеснувши је по врату, због чега је она непријатно изненађена и жели да га ошамари. Он је разочаран што сеоске девојке не разумеју шалу и објашњава им како се понашају девојке, те им

прича о катунским плесовима, песмама и свирачима. Иако је свестан да не би желео да живи у таквој средини, пре расанка се девојкама искрено извињава због своје непромишљености и могуће увреде. За овом шаљивом сценом следи још једна. Сара се придружује групи привучена тиме што се слушкиње гласно смеју нареду који је направила куна разбивши пуну корпу јаја и очерупавши петла. Ово је још један пример који нам показује да је хумор важан елемент реалистичности и да у драми служи као значајан механизам за приказивање сложености људских осећања и друштвених односа. Он чини да драма буде веродостојнија, јер живот у својој суштини није ни потпуно трагичан, ни потпуно комичан, а уједно помаже да се та реалност боље разуме кроз стратегију превазилажења стреса и тешких ситуација. Сара наређује Кујачи и Грлици да пилићима наспу жита како би се умирили, а затим да спреме све за дочек повратника, чиме се ток радње такође накратко стишава.

Повратку кући претходи сцена у загорју, у којој се води разговор између Абрама и слуге Кресоја као представника читаве дружине, у коме Абрам моли да укућанима ништа не говоре од онога што се догодило: „И када на дому будемо здраво прит, / чујте се, никому немојте ништа рит / од ове свјетлости коју смо видјели / и божје милости којом нас надијели” (Ветрановић, 1994, ст. 2491–2494). Сви се у потпуности слажу са Абрамом. Овакав поступак у складу је са хришћанском етиком. Наиме, многи верници не желе да говоре о својим духовним искуствима, ризикујући да чуда у том случају буду схваћена у корист личне славе, а не као дар од Бога, јер вера и духовна истина никако не би требало да зависе од спектакуларних догађаја, већ од личног сусрета са Богом и божанским.

Трећи говор започиње Кампрелиним одушевљењем кад у даљини угледа повратак дугоишчекиваних путника, те „полети” како би радосну вест прва саопштила Сари. Интересантно је да се у тој завршној сцени Абраму не посвећује никаква пажња, чак се не помиње ни засебно у дидаскалији, него се његово присуство стапа са присуством читавог пука, па остајемо ускраћени за то како је изгледао поновни сусрет супружника. Пред гледаоцима су сада само Сара и Изаак, односно мајка и вољени син јединац, кога Сара грли док истовремено захваљује Богу на срећи и услишеним молитвама: „Хваљен Бог праведни ер вас сам видила,

/ тврдо сам ове дни све од вас мислила. / Мњела сам прије умрит, а тој зна Бог прави, / нег ћете к стану прит весели и здрави” (Ветрановић, 1994, ст. 2511–2514). Она више не може да скрива забринутост и осећања, те признаје сва своја најцрња страховања од тренутка када су се раздвојили.

Изак, према датом обећању, неће открити мајци шта се заиста догодило док су били одсутну, већ ће јој испричати идиличну причу о томе како су упознали пастире и заједно са њима обилазили њиве и стада. У последњем, четвртом говору Сара тражи од пастира да свирају и певају како би прославили Господа који ју је избавио из „плачнога пораза”. И пастири послушно певају песму испевану у осмерцима, која уједно представља и епилог драме, чији је завршетак срећан:

Славимо те, Боже, сада / у свитали и у нјесни/ ер од туге и болјезни / слободи нас и од јада. / Хвала Богу на свом дару, / праведному господину,/ ер нам Изак не погину, / тер намири госпу стару. / Весели се, о госпође, / и ти с нами Бога слави / на милости и љубави / ер нам Изак здраво дође. / И тужице све остав и зач се овди сви станисмо / и добро се сахранисмо / и дођосмо на стан здрави.

(Ветрановић, 1994, ст. 2563–2578)

Кад пастири заврше песму, они траже пригодне дарове, а Сара благосиља публику и захваљује јој што је пратила и својим саосећањем учествовала у догађајима који су били приказани на сцени. Истичући саосећање публике и захвалност присутнима, писац је циљано дао велики простор у делу Сариним јадиковкама и злим слутњама, али и утешитељским речима њених слушкиња, које су на моменте можда могле да изгледају и патетично. Говорећи о катарзичном деловању драме на публику, Сара, преко које писац комуницира са гледаоцима, каже: „Да вас Бог сахрани и окрили свијех страна / и да вас обрани источнијех крстјана, / сваком злотвору нека моћ погине, / а навлаш на мору ки робе и плине” (Ветрановић, 1994, ст. 2599–2602). Она алудира на Пераштане²⁴⁵ који су пљачкали дубровачке бродове и зато Бог треба да поштеди Дубровник те невоље, што је још једна релација са стварним догађајима.

²⁴⁵ Алузију на Пераштане објаснила је З. Бојовић у напомени уз стихове 2061–2062 у књизи: *Мавро Ветрановић, Поезија и драме*, Београд, 1994, стр. 307.

Последња сцена (*Обрати се Сара к женам*) претвара се у похвалу и благослов мајкама, уз глорификовање њихове величине и чистоте безусловне љубави, која својом снагом може учинити и немогуће само како би њена деца пронашла прави пут или како не би залутала:

О мајке избране, ке синке хранисте, / у туђе пак стране далек их справисте, / висока вам хвала од земље до небес / ере сам познала што права љубав јес. / Зач ме сте у тугах здружиле задости / кад пловијех у сузах од веље жалости, / зато ћу ронити сузице небога / и милос просити и љубав од Бога/ да милос покаже, да милос не брани, / да синке све ваше ода зла обрани, / да их Бог проводи и сада и у вијеке / и да их ослободи од смрти од пријеке. / И кад се обрете, пак, з божјом љубави, / на стан се поврате весели и здрави. / Ер кад се рађају и лијено усхране, / а пак се страђају, мачне су тој ране, / мачне су тој ране и туге у вају / ер мајке све плачне за њими остају. / Зач мајци за синком чемерна тај стрила / срдачце с коријенком подире из тила. / Ако је која вас тер синке ка жели, / може знат тај пораз и немир дресели / и чемер без лијека како се пробави / кад мајку смрт пријека од синка растави.

(Ветрановић, 1994, ст. 2603–2626)

У Сариној дугој реплици уочава се дидактички и утешитељски тон, намењен мајкама чији су синови далеко од куће. Овакве сцене су од великог значаја, јер је већ указано да је врло мали број текстова приказивао одјек свакодневних радости, мука или домаћих задовољстава из визуре жена. И тај мали број текстова писали су мушкарци, и то најчешће они који су припадали вишим друштвеним слојевима или црквеним редовима, стога они нису били довољни да уобличи представу о најобичнијем животу једне породице и њене свакодневице осликавајући понашања, осећања и атмосферу веродостојно (Клапиш Зибер, 2007, стр. 302). Поступивши овако, Ветрановић је ситуацију актуелизовао, јер су жене у Изаку могле видети своје синове чији су животи угрожени и за којима тугују, а у Сари препознати сваку мајку која плаче за сином. Сариним апострофирањем мајки Ветрановић је полазни текст библијског догађаја довео у раван свакодневног живота. На крају ове реплике Сара саветује женама да пођу кући јер је већ касно:

*За љубав срчану а сад се одправ'те / и пођ'те све к стану, а мене остав'те /
зашто је јур касно, мјесец је у облаку, / а женам није часно путоват по мраку. /
Тамо дом владајте, још вас ћу молити, / и синком не дајте по мраку ходити / зач
мраком тко ходи и мрклу ноћ љуби, / мнократ се пригоди да главу изгуби.*

(Ветрановић, 1994, ст. 2627–2634)

На овај начин крај драме се успешно надовезује на почетак, где је Сара усрдно молила мужа да са Исаком не путује ноћу. Аутор још једном користи прилику да саветује и саветима своју драму доводи до спонтаног гашења – касно је и публика ће се полако разићи.

Развијена фабула на основу библијског предлошка и само једног старозаветног поглавља, бројност верзија (пет) и стихова (2661), као и обим текста говоре у прилог томе да је ово Ветрановићево дело на коме је најдуже радио и чија је година извођења утврђена (1546). Поред тога, ова драма чврсте структуре, коју чини пет чинова и деветнаест сцена или говора, велики број ликова; снажна симболика, мешање метричких форми, прожимање реалистичног и идеализованог, уметнути бројни монолози и дијалози, пишчева посвећеност у осликавању (женских) ликова и њихове психологије, са уметнутим елементима народних пословица, пасторале, фолклора, античких топоса, каталога флоре, фауне и хране, хумора, али и мешање хришћанске филозофије и петраркизма – потврђују богатство Ветрановићевог талента и смисла за књижевноуметничко уобличавање текстова, а уједно су и одлика његове стваралачке концепције. Пошто је библијски Аврам био из номадског сточарског племена, Ветрановић је сместио радњу свога дела у свет пастира, близак дубровачком залеђу. Уметање сцена из свакодневног живота у Абрамовом патријархалном дому, хумористично приказивање односа пастира и Сариних слушкиња и психолошко мотивисање ликова, а нарочито Сариног, учинили су радњу динамичнијом и прилагођенијом публици.

5. Закључак

Задатак докторске дисертације био је свестрано испитивање поетичко-стилских особености драмског опуса Мавра Ветрановића, дубровачког песника и писца хришћанске ренесансе, како би се истакао хришћански утицај на његово стваралаштво. Истраживање је обухватало корпус од пет побожних драма, од којих су три инспирисане библијским старозаветним наслеђем и темама: *Како братја продаше Јозефа*, *Сузана чиста* и *Посветилиште Абрамово*, а преостале две настале су према деловима из Новог завета: *Од порода Језусова* и *Ускрсутје Исукрстово*.

Докторска дисертација „Хришћанска традиција у драмама Мавра Ветрановића” састоји се из више поглавља и потпоглавља. Уводни део укључује истицање предмета истраживања, задатака, хипотеза, методологије и начина истраживања. Један од циљева истраживања био је да се размотре начини престилизације традиционалних библијских тема у складу са поетичким начелима ренесансне књижевности која је наследила како античко тако и средњовековно културно наслеђе, доводећи их често у сазвучје са песничким струјањима европске књижевности XVI века. Други циљ је осветљавање културноисторијског и књижевног контекста у коме су се оствариле повољне прилике и услови за настанак драмских дела религијске тематике у Европи током средњег века, почевши од Италије из које су долазили најснажнији импулси који су утицали на књижевне токове других националних књижевности, те тако и Дубровника. Истраживање је стога, било усмерено на реконструкцију развојних траса црквеног театра, од најстаријих облика црквене поезије, преко првих црквених приказања ка сложенијим и најзрелијим моделима црквене драме, обухватајући тако временски размак од три века (XIV–XVI).

Будући да је гравитационо језгро Ветрановићевог стваралаштва представљала религиозно-рефлексивна тематика, истраживање је окренуто уочавању сличности и разлика између поетичке платформе средњовековне и ренесансне књижевности, које посебно усредсређено на поље драме. У краћим цртама је приказано како је изгледало средњовековно поимање уметности, које је грађено постепено, али још увек под снажним утицајем Светог писма као водећег

ауторитета, које се делимично наставило и у епохи ренесансе, кроз преузимање и инкорпорирање библијске грађе, мотива, тема или библијских ликова, иако на нови начин. Тенденција је била и указивање на књижевне ликове који су своје узор имали у Светом писму, али који су често блиски и апокрифним представама и још ближи обичном световном човеку, са акцентом на њихово уобличавање и развој психологизације као кључног елемента. Како би се у томе успело, пажња је посвећена и поетици простора, али и фолклорном подтексту у назначеним драмама, сматрајући да су оба појма важна за повезивање различитих традиција и фолклорног наслеђа.

У првом поглављу „Настанак и развој драмских дела религијске тематике у Европи током средњег века и ренесансе”, размотрена је хронологија настанка драмских дела на тлу Европе. Почев од најстаријих сачуваних, која датирају највероватније из XII или XIII века, чији су аутори анонимни, пратећи нагли развој у XV веку, када настаје велики број драматизованих приказања из Светог писма. Развој је сагледан и на ширем европском плану, обухватајући француску, италијанску, енглеску, немачку и шпанску књижевност, али и на ужем простору Далмације и Дубровника. Посебна пажња посвећена је развоју црквеног театра на том подручју, од Задра до Будве. Анализе су показале да је ускршњи циклус црквене драме био заступљенији од божићног циклуса, којим су се више бавили аутори потоњег доба, док су за процват нових драмских творевина биле значајне појаве братовштина и других верских редова. Свето писмо је било главни ауторитет, те су драмска дела настајала по узору на Стари и Нови завет, али за дубровачку традицију показало се да су значајну улогу имали и апокрифи, лекционари, средњовековни романи и зборници. Најпродуктивнији век у Дубровнику, који сведочи о разноврсном драмском животу, био је XVI, коме је и посвећено највише простора у раду, али је поменута и значајна разлика између црквеног приказања и његове сврхе и побожне драме, као два дистинктивна појма.

У другом поглављу докторске дисертације дат је осврт на значајне биографске податке из живота Мавра Ветрановића, где су праћене занимљиве епизоде из његове младости, која је у потпуности опозитна његовом понашању и деловању у познијем добу, у коме је религиозна тематика поново била главна нит

која је повезивала како његове животне тако и уметничке ставове. Показано је да је намена већине његових текстова, и поетских и прозних, била да корисно утиче на савременике, којима је често замерао удаљавање од хришћанских начела, а како би се употпунио његов портрет, користило се интерпретацијом књижевних посланица и надгробница његових књижевних пријатеља: Дидака Пира, Петра Хекторовића, Марина Држића, Николе Наљешковића и Михе Бунића Бабулиновића. Затим, како бисмо у томе били што убедљивији и успешнији, потрудили смо се да укажемо и на поимање Ветрановићевих драмских дела религиозне тематике у светлу књижевне историје, где смо хронолошки показали различита, понекад чак и опозитна, мишљења великог броја књижевних научника и историчара: Армина Павића, Милорада Мединија, Бранка Водника, Фрање Фанцева, Миховила Комбола, Фрање Швелеца, Франческа С. Перила, Павла Поповића, Злате Бојовић, Славка Петаковића и других и тиме обухватили период од једног и по века у науци. Ветрановићева драмска дела у почетку су била и извор многих нејасноћа, те је питање ауторства појединих дела била једна од тих забуна, а тим питањем бавили су се: Себастијан Сладе-Долчи Старији, Игњат Ђурђевић, Серафин Марија Цријевић, Фрањо Петрачић, Милан Решетар, Фрањо Фанцев, Бранко Водник и Иван Кукуљевић Сакцинск, све до Антуна Ђамића, који ће тек након готово два века њихове дилеме решити у корист Ветрановића.

У оквиру трећег поглавља, иако су драмска дела била у фокусу истраживања, био је прави изазов покушај откривања Ветрановићевих аутопоетичких ставова, пре свега кроз његово песништво. Тако смо детаљним и компаративним ишчитавањем његове поезије, наслутили којим се обликотворним начелима руководио у стваралаштву. Доказали смо да иако Ветрановић нигде није посебно истакао припадност петраркистима, ипак је делио Петраркине ставове о схватању и суштини поезије, о променљивости узора и ауторитета, о односу између поезије и теологије, о подражавању, као и о схватању традиције и њеног наслеђа. Поред Петрарке, барем у раној фази песништва, делио је и платонистичко становиште да је песник у процесу стварања у стању посебне занесености, што је потврдио у низу својих песама, а његово усмерење на примарни извор инспирације снажно је повезано са његовим осећајем за веру, због чега песма у Ветрановићевом случају најчешће преузима функцију и облик

молитве, а сама поезија има задатак да прославља Господа, који је песник над песницима.

Најзначајнија поглавља у докторској дисертацији су треће и четврто, која се баве хришћанским језгром Ветрановићевих драма; оне су посебно обрађене кроз поглавље о побожним драмама - старозаветне и новозаветне подлоге. Како проза, тако и поезија, украшена је присуством разних симбола, а бројни примери светлосне симболике и есхатолошких мотива, само су потврда средњовековног наслеђа. С друге стране, сматрајући песништво својеврсним видом катарзичног искуства и користећи у стваралаштву присуство многих митолошких личности, јасна су потврда и античког наслеђа у Ветрановића. Због тога је он био главни представник хришћанске ренесансе, а доказ томе налазимо у његовим делима и световне и религијске тематике кроз трагове и парафразе средњовековне побожне поезије, молитава, епитафа, елемената химни, легенди, апокрифа, Госпиних плачева, поезије братовштина, кроз трагове средњовековних зборника и хроника, али и италијанских класичних дела, каква је нпр. *Божанствена комедија* Дантеа Алигијерија.

Сами називи Ветрановићевих побожних дела потврђују да је његов главни извор било Свето писмо. У оквиру Старог завета, посебно се издваја *Прва књига Мојсијева*, познатија као *Књига постања*, која је послужила као предложак за дела *Како братја продаше Јозефа* и *Посветилиште Абрамово*, као и *Књига пророка Данијела*, из које проистиче *Сузана чиста*. Са друге стране, из новозаветног корпуса, Јеванђеља представљају темељ за приказана *Од порода Језусова* и *Ускрнутје Исукрстово*. Детаљна анализа ових текстова потврђује да је Ветрановић био изузетан познавалац целокупног библијског корпуса. У својим делима он се, било дословним преузимањем или парафразом, ослањао и на *Приче Соломонове*, *Псалме*, *Петокњижје Мојсијево (Тору)*, затим на пророчке књиге *Исаије*, *Осије* и *Данила*, као и на новозаветне списе – *Јаковљеву посланицу*, *Павлове посланице* (*Римљанима*, *Коринћанима*, *Колошанима*, *Галатима*, *Филипљанима*), *Прву* и *Другу посланицу апостола Петра*, те *Откровење светог Јована Богослава*. Као што су књиге Светог писма по садржају и према књижевним врстама разнородне, такав је случај и са делима Мавра Ветрановића. У историјама књижевности и ауторским чланцима била су отворена питања

ауторства (полемисало се о три Ветрановићева дела: *Како братја продаше Јозефа*, *Посветилиште Абрамово* и *Од порода Језусова*) и хронологије Ветрановићевих побожних драма, при чему су пружене и различите претпоставке. Решетар је сматрао да *Посветилиште Абрамово* није најстарије Ветрановићево приказанье, већ да је то *Ускрснутје Исукрстово*, а могуће и *Сузана чиста*. Према Ђамићу, хронологија Ветрановићевих приказања је следећа: *Приказанье од ускрснутја Исукрстова*, *Приказанье од порода Језусова*, *Посветилиште Абрамово*, *Сузана чиста* и *Како братја продаше Јозефа*. Слободан Просперов Новак мисли да је најстарије дело приказанье *Ускрснутје Исукрстово*, а затим, према Новаку, следе *Приказанье од порода Језусова* и *Посветилиште Абрамово*. У раду, уважавајући претходно изнета мишљења, покушали смо да дамо своје виђење настанка ових пет драма побожне тематике, узимајући у обзир више критеријума: сложеност структуре, обимност дела, развијеност фабуле, психологизацију јунака, удаљеност од библијског предлошка, прожимање традиција, метричку разноврсност или статичност и друго. На основу наведеног претпостављено је да редослед настанка драма може бити следећи: *Ускрснутје Исукрстово*, *Како братја продаше Јозефа*, *Од порода Језусова*, *Сузана чиста* и *Посветилиште Абрамово*. Иако је *Приказанье како братја продаше Јозефа* највеће обимом и по броју стихова (66 стр. и 2096. ст) после *Посветилишта Абрамовог* (98 стр. и 2661 ст.), његова структура није сложена, јер није подељено на чинове и сцене, и написано је искључиво двоструко римованим даванестерцима, за разлику од осталих дела у којима је видљиво метричко укрштање (дванаестераца са уметнутим осмерцима). Чинова нема ни *Ускрснутје Исукрстово*, као ни *Приказанье од порода Језусова*, иако оно садржи „пролог” и „предигру” и једино је у коме долази до мешања поезије и прозе, за разлику од *Сузане чисте*, која је подељена на четири и *Посветилишта Абрамовог*, које је подељено на пет чинова. Бројчаност ликова нам није много помогла у откривању хронологије настанка дела, јер је број у Ветрановићевим делима готово статичан, креће се од тринаест (*Сузана чиста* и *Посветилиште Абрамово*) до петнаестак (*Како братја продаше Јозефа*, *Ускрснутје Исукрстово* и *Од порода Језусова*), али нам јесте помогла развијеност њихове психологизације, која у *Ускрснутју*

Исукрстовом и *Од порода Језусова* потпуно изостаје, док је врло видљива у остала три дела, што сведочи о ауторовом постепеном уметничком сазревању.

Питање класификације књижевних јунака је било предмет истраживања Владимира Пропа²⁴⁶, Едгара Форстера²⁴⁷, Нортропа Фраја²⁴⁸, Ролана Барта²⁴⁹ и многих других теоретичара. Посебну вредност Ветрановићевих драма чини управо богатство и разноврсност ликова. У овом проучаваном корпусу од свега пет драмских остварења, јавља се преко стотину ликова, који се могу класификовати на основу различитих категорија: као реални, библијски и митолошки, активни и пасивни, позитивни и негативни, или мушки и женски, где је дистинктивни чинилац према полу кључан за најједноставније разврставање књижевних јунака. Како је у уводу истакнуто, психолошко нијансирање као важну новину и компонентну Ветрановићевих драмских дела, сматрамо да табеларно приказивање олакшава сагледавање изнетог:

²⁴⁶ Проп, В. (1982). *Морфологија бајке*. Београд: Просвета.

²⁴⁷ Forster, E. M. (1965). *Vidovi romana*. Sarajevo: Izraz

²⁴⁸ Frye, N. (2000). *Anatomija kritike: četiri eseja*. Zagreb: Librokon.

²⁴⁹ Bart, R. (1979). *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.

1. Ликови:

	а) реални:	б) библијски:	в) митолошки:
мушки ликови:	Кресоје, пастир/и, Раби, Изак, Раби Илијакин, гласник, Јоакин, Цамбри, Фаунел, Накор, Езер, Дизон, Батрел, збор пука, Угљеша, Тасовац, Прибат, Вукас, Радмио, Шишман 2, Миљас, Кресоје, Грубјеша, трговац/ци, дворани/н, пехарник, мјешник, цар Египта, путник, гласник.	Бог, Аврам, Шишман, Исак, анђео/анђели, Данијел, Јозеф, пророк, Јаков, Рубен, Јуда, Путифар, 9. браће, Шимун, Вењамин, Сатана, Адам, Ноје, Мојсије, Давид, Шимун пророк, Младенци, лупеж под крстом.	Вулкан, Аполон, Орфеј, Арион.
женски:	Кујача, Гојисава, Грлица, Марава, Кампрела, баба Радуна, Маја, Марава 2.	Госпа Марија, Сара, Сузана, госпођа Путифарова, Ева.	Сибила, Дијана, вила/е.

Присуство хумора запажено је само у *Приказању од порода Језусова и Посветилишту Абрамовом*, у којима налазимо и доста слика из свакодневног живота, каталоге хране и флоре и фауне, у чему им се придружује и приказане *Како братја продаше Јозефа*. За већину драма претпоставка је да је за њихово извођење била коришћена симултана сцена, због најчешће два фабулативна тока, која су обухватала простор куће и сам чин путовања, као и да је постојао композициони образац у структури обраћања ликова.

Сагласни смо и са мишљењем већине историчара књижевности који сматрају да су дела инспирисана старозаветним причама доста успелија и заокруженија у односу на драме потекле са новозаветног врела, у којима су обрађена два најзначајнија догађаја из хришћанске перспективе (рођење Спаситељево и његово васкрсење) и то највероватније зато што су теме садржале драматичне ситуације и обрте, које су држале пажњу публике будном. Ветрановић се управо зато и опредељивао за те потресне елементе, јер је осећао потребу

прилагођавања библијског текста новим захтевима публике, што показују и бројне верзије одређених дела на којима је стрпљиво радио, надограђивао их или мењао. Премда ни данас не располажемо сигурним доказима о извођењу ових драмских дела у времену у коме су настала, али детаљнија анализа текстова указала је на архетипске ликове и приче, који икорпорирани у савремене теме нуде уверљиве претпоставке о њиховом животу пред тадашњом публиком. Иако су дидактичност и религиозан тон биле главне одлике побожне драме, Ветрановић је препознао потенцијал да би она поред тих најосновнијих функција, могла бити и врста која и забавља истовремено, те отуд присуство хумора.

Ветрановићев драмски поступак одликује се прожимањем различитих традиција – библијске, античке и фолклорне, уз снажан утицај италијанске ренесансне књижевности. Дидактичност је помагала да се укорени хришћанска вера и иако њоме одишу све наведене драме, највише дидактичности налазимо у *Сузани чистој*. У Ветрановићевим драмама препознали смо интернационалне мотиве (о непрепознавању јунака и братоубиству), утицаје који долазе још из антике, као и разне топове (*locus horridus*, *locus amoenus*, *aurea aetas*, „вукови и лавови у гори”) које он варира у својим делима. Симболика светлости и есхатолошки мотиви присутни су у *Посветилишту Абрамовом*, као и у приказанима *Од порода Језусова* и *Ускрснутју Исукрстовом*. Ветрановић у својим драмама полемиче са савременицима о непрестаном сукобу добра и зла, укључујући различите мотиве, о кајању, праштању, пожуди, уклетој лепоти, са освртом на највеће хришћанске грехе али и врлине. Уношење реалистичних елемената при формирању драмских ликова такође су одлика Ветрановићеве концепције. Томе доприносе честа поређења из природе која су у духу ренесансе, као и слике из свакодневног живота, давање народних имена и презимена, док се уношењем реалија радња драме приближава стварном амбијенту, чиме аутор чини отклон од средњовековне драме. Најмање елемената из свакодневног живота поседује *Ускрснутје Исукрстово*.

Поред познавања канонских списа, у драмама са старозаветном тематиком Ветрановић је показао и познавање апокрифних текстова, јер је одређене делове преносио и у своја дела. Психолошкој карактеризацији јунака допринели су монолози и дијалози, као и наклоност ка апокрифима, јер је Ветрановић и из

апокрифне грађе бирао оне који имају израженију драматичност ради развоја догађаја и осликавања психолошког, јер истовремено доприносе дубљем психолошком осликавању јунака и дају убедљивост поступцима и разговорима. Најмањи број апокрифних елемената затекли смо у *Сузани чистој*.

Праштање и покајање приказани су најчешће као процес, који доводи до човековог преображаја, јер он својим савременицима управо то и поручује, да је покајање могуће и да је Божанска правда једнака за све. Сцене често имају васпитну улогу, истичући моралност, послушност, праведност и верност као главне хришћанске врлине, којима су обојени и јунаци његових дела (*Сузана* и *Јосиф*). На многим местима затекли смо употребу петраркистичких или народних стихова који су престилизовани односно прекодирани у хришћанском кључу, те тако и главна петраркистичка девиза о „свемоћи љубави”, добија ново значење потпуно у духу хришћанске ренесансе.

Сва Ветрановићева дела у већој или мањој мери прате или одступају од библијског предлошка. У том смислу, *Како братја продаше Јозефа* и *Сузана чиста* најближи су библијском предлошку, а најразрађенија је, и свакако најуспелија драма у правом смислу те речи, *Посветлиште Абрамово*, што је потврда више Ветрановићевог талента и оригиналности. Дrame са старозаветном тематиком повезују и елементи преузети из фолкорне традиције (изреке, пословице, заклетве, благослови, тужбалице, мотив уклете лепоте, размена дарова, трагови митолошких и додолских песама, помоћници на путу и др.) и неколико заједничких мотива, као што је мотив свезивања руку и мотив пута, јер напуштање дома као сигурног места и полазак на пут, представљају кључни преокрет њихових радњи, али и почетак кушања главних јунака. Пут којим су ходили Сузана и Јосиф уједно представља и пут оклеветаних јунака, који их је водио кроз разне препреке због терета њихове изузетне лепоте.

Ветрановић слику друштвених односа усаглашава са реалијама приближавајући верно положај жена. Додатним појединостима он нам реалистички пружа увид у положај жена у XVI веку, али и патријархални дом и подељеност улога, које он најчешће идеализује. Типичан пример за то су Јосифова и Сузанина опорука, у којима долази до снажног неговања култа заједнице и породичне традиције. Ветрановић је показао да је драмом желео да поучава

необразоване жене из Дубровника, јер је црквена драма за њих била на неки начин оживљена Библија. Жигосао је све негативне појаве у друштву: лицемерје, халапљивост, подмићивање, блуд и др, баш као што чини и пророк Данијел, који и представља пишчев алтер его, те се није устручавао да укаже и на слику неморалног свештенства из чега произилази његов двострук однос према свештеним лицима. За Ветрановића је кршење закона било једнако наношењу штете самој Дубровачкој републици, зато је у драмама провлачио алузију на друштвено-политички контекст. Тако је и сама судска пресуда са унетим датумом у драми *Сузана чиста* алузија на друштвено правни систем Дубровачке републике.

Ветрановић често сучељава два начела, хедонистичко и религијско, док чешће заузима став да је боље поштено умрети него живети осрамоћено. То поштовање ауторитета видљиво је и у свих пет драма, нпр. показали смо како је Сара била подређена на три плана (као супруга, мајка и Божја послушаница), док је Јосиф био подређен чак на четири (као брат, син, Божји и Путифаров слуга). Наглашен морално-религијски приступ оваквим темама плод су ауторове концепције, и најчешће их нема у Библији и сваки пут кад Ветрановић одступи од Библије доказ је његове сублимације и талента.

Можемо рећи да је у црквеним приказанима видљив и судар две концепције: старозаветне и новозаветне, јер се Ветрановић и у драмама са новозаветном тематиком често осврће на старозаветне догађаје и теме. Реч је заправо о контрастно-филозофском судару старозаветних и новозаветних идејних подлога. Тако је у *Ускрснутју Исукрстовом* најважнија сцена сусрета Мојсија са Христом. Контрастима се Ветрановић служио и на другим пољима, те је контрастно приказао однос села и града, раја и пакла, хришћанског и паганског, разлаз митолошког и религијског наслеђа, награду и казну, што је подразумевало и знање о филозофском приступу организовања текста.

Надамо се да је овакво сагледавање црквених приказања и побожних драма Мавра Ветрановића допринело бољем и јаснијем сагледавању развоја ових књижевних облика, као и прецизнијем одређењу Ветрановићеве концепције у складу са средњовековном и ренесансном традицијом. Указујући на њихове везе са античким наслеђем, фолклорним наслојавањем и књижевним токовима

италијанске и дубровачке књижевности, истовремено верујемо да смо отворили простор за даља истраживања и промишљања научног увида не само у драмско, него у целокупно Ветрановићево књижевно-уметничко дело.

6. Библиографија

6. 1. Извори

Алигијери, Д. (1998). *Божанствена комедија*. Београд: Штампар Макарије.

Апокрифи новозаветни. (2005). Београд: СКЗ.

Апокрифи старозаветни. (2005). Београд: СКЗ.

Аристотел (1988). *О песничкој уметности*. Превео Милош Н. Ђурић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Библија или Свето писмо Старога и Новог завета. (1975). (Ђ. Даничић, В. Караџић, прев.). Београд: Издање британског и иностраног библијског друштва.

Ветрановић, М. (1994). „Посветилиште Абрамово”, у: *Мавро Ветрановић: поезија и драме*. Београд: Просвета, 221–309.

Фисиолог. Средњовековни медицински списи (1989), (ур) Савић, М. Београд: СКЗ.

Akvinski, T. (1990). *Država*. Zagreb: Globus.

Biblija. (1969). Zagreb: Stvarnost.

Bunić Babulinović, M. (1880). „Pjesme Miha Bunića Babulinova Maroja i Oracia Mažibradića Marina Burešića”, у: SPH XI. Zagreb: JAZU.

Držić, M. (1875). „Djela Marina Držića”, SPH VII. Zagreb: JAZU, 1875.

Hektorović, P. (1874). „Pjesme Petra Hektorovčića i Hanibala Lucića”, у: SPH VI. Zagreb: JAZU.

Hektorović, P. (1951). *Ribanje i ribarsko prigoavaranje*. Zagreb: Jadranski institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, str. 42–44.

Nalješković, N. (1873). „Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića”, у: SPH V. Zagreb: JAZU.

Vetranović, M. (1871). „Pjesme Mavra Vetranića Čavčića”, у: SPH III. Zagreb: JAZU.

Vetranović, M. (1872b). „Suzana čista”, у *Dio II, Pjesni razlike, Pelegrin, Drame*. Zagreb: SPH IV, 339–389.

Vetranović, M. (1872a). „Uskrsnutje Isukrstovo”, u: *Dio II, Pjesni razlike, Pelegrin, Drame*. Zagreb: SPH IV, 197–234.

Vetranović, M. (1875). „Prikazanje od poroda Jezusova”, u: *Djela Marina Držića*. Zagreb: SPH VII, 412–458.

Vetranović, M. (1912). „Prikazanje kako bratja prodase Jozefa”, (ur) Rešetar, M, u: *Grada*, 7, 238–242.

6. 2. Литература

Алексић, С. (2020). „Свето Писмо као идеал христолошке књижевности: теби и мени Бог је написао писмо”. У: *Наука без граница III*. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 31–45.

Андрејевић, А. (2010). „Настанак драмске књижевне форме у Антици и њен утицај на енглеску ренесансну драму”, у: *Зборник радова Филозофског факултета*, књ. 40. Косовска Митровица: Филозофски факултет, 117–127.

Анђелковић, М. (2007). „Елементи стварности у Ветрановићевој драми *Приказање како братја продасе Јозефа*”, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 36/2. Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, 69–74.

Анђелковић, М. (2008) „Одрази доба Мавра Ветрановића у побожној драми *Сузана чиста*”, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, књ. 37/2, Београд, стр. 61 –68.

Асунто, Р. (1975). *Теорија о лепом у средњем веку*. Београд: СКЗ.

Берђајев, Н. (1996). *Смисао стваралаштва*. Београд: Логос: Ант.

Биографска дела Игњата Ђурђевића (1935). (ур). Колендић, П. и Поповић, П. Београд: СКА.

Бичков, В. (1991). *Византијска естетика*. Београд: Просвета.

Бован, В. (2013). *Народна књижевност*. Косовска Митровица: Филозофски факултет у Приштини.

Богдановић, Димитрије (2008): *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*. Београд: Бард-фин.

Бојовић, Д. (2002). *Молитве Светога Саве*, Ниш: Центар за црквене студије; Косовска Митровица: Филозофски факултет, 5–20.

Бојовић, Д. (2003). *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност*. Ниш: Центар за црквене студије; Косовска Митровица: Филозофски факултет.

Бојовић, Д. (2004). *Српска есхатолошка књижевност*. Ниш: Центар за црквене студије; Косовска Митровица: Филозофски факултет;

Бојовић, З. (1992). „Зачеци дубровачке ренесансне поетике”, у: *Зборник у част Војислава Ђурића*. Београд: Филолошки факултет, 119–128.

Бојовић, З. (1994а). „Мавро Ветрановић и усмена књижевност”, у: *Књижевност и језик: часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност*, 41, 81–88.

Бојовић, З. (1994б). „Предговор”, у: *Мавро Ветрановић: Поезија и драме*. Београд: Просвета.

Бојовић, З. (1996). „Антички мит у песништву Мавра Ветрановића”, у: *Мит*: зборник радова. Нови Сад: Филозофски факултет, 589–598.

Бојовић, З. (1997). „Христово рођење у једној побожној драми Мавра Ветрановића”, у: *Richere slavistiche*, vol. XLIV, 95–106.

Бојовић, З. (2003). *Ренесанса и барок: студије и чланци о дубровачкој књижевности*. Београд: Наордна књига.

Бојовић, З. (2014). *Историја дубровачке књижевности*. Београд: СКЗ.

Бојовић, З. (2019). *Историја дубровачке књижевности*, Београд: СКЗ.

Ван Генеп, А. (2005). *Обреди прелаза*. Прев. Ј. Лома. Београд: СКЗ

Велимировић, Н. (2003). „Беседа о покајању”. у: *О греху и покајању*. Београд: Ленто, 12–38.

Весин, М. (2019). „Опраштање и/или заборављање – хришћанско лизе опраштања”, у: *Zbornik radova Opraštanje i/ili zaboravljanje*. Novi Sad: CEIR, 23–61.

Весковић, Ј. (2018). „Приповест о Авраму и Исаку у библијској, апокрифној и драмској обради”, у: *Савремена проучавања језика и књижевности* : зборник радова са IX научног скупа младих филолога Србије, одржаног 8. априла 2017. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књ. 2, 35–44.

Весковић, Ј. (2020). „Митски елементи у пасторалном амбијенту приказана Од порода Језусова Мавра Ветрановића”, у: *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са XI научног скупа младих филолога Србије*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 23–30.

Вујановић, З. (2016). „Схватање историје у Старом Завету”, у: *Теолошки погледи*, 3. Београд : Архиепископија београдско-карловачка, 567–578.

Грбић, С. М. (1909). *Српски народни обичаји из Среза Бољевачког*. Београд: СКА.

Деврња, З. (2023). „Беседа на гори у Јеванђељу од Матеја и Луке и њене могуће црквено-теолошке последице”, у: *Теолошки погледи*, LVI, 2, 193–212.

Детелић, М. (1992). *Митски простор и епика*. Београд: САНУ.

Динић-Кнежевић, Д. (1974). *Положај жена у Дубровнику у XIII и XIV веку*. Београд: САНУ.

Дјурант, В. (1999). *Ренесанса: историја италијанске цивилизације*. превео Љубомир Величков. Београд: Народна књига – Алфа.

Ђ. Трифуновић. (1990). *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*. Београд: Нолит.

Жиар, Р. (1990). *Насиље и свето*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Зеремски, И. (1903). „Рођење И. Христа: Лук. II, 1-20”, у: *Богословски гласник: часопис за православну богословску науку и црквени живот*, год. 2, књ. 4, св. 5-6, 272-292.

Златоусти, Св. Ј. (2006). *Шестоднев*, Беседе на Књигу Постања. Омилија четрнаеста. „О преступу првородних”. Нека буде светлост, Православно тумачење књиге Постање. Приредили Владимир Димитријевић и Јован Србуљ. Београд: Православна мисионарска школа при храму светог Александра Невског.

Јанковић, В. (2021). *Латински глосар: изреке-изрази-скраћенице*. Београд: Laguna.

Јанковић, В. (2022). *Античке изреке: порекло, смисао, употреба*. Београд: Лагуна.

Јекић, С. (2017). *Усмено казивање Срба у промењеној реалности*, семинарски рад.

Јекић, С. (2024a). „(Ауто)поетички ставови Мавра Ветрановића у поезији”. У: *Октоих : Часопис Одјељења за српски језик и књижевности Матице српске – Друштва чланова у Црној Гори*, XIV/15, 77–89.

Јекић, С. (2024b). „Архетип мајке у драми *Посветилиште Абрамово* Мавра Ветрановића”. У: *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, књига LIV (2), 133–146.

Јекић, С. (2024c). „Симболика светлости у српској књижевности XIII и XIV века (Доментијаново и Теодосијево *Житије Св. Саве* и краљевска житија архиепископа Данила Другог: *Житије цара Уроша*, *Житије краља Драгутина*, *Житије краљице Јелене* и *Житије краља Милутина*)”. У: *Philologia Mediana: часопис за филолошке науке* (XVI/16). Ниш: Филозофски факултет, 249–261.

Јекић, С. (2025). „Књижевно-историјски портрет Мавра Ветрановића (кроз посланице и побожне драме)”. У: *Савремена филолошка проучавања младих истраживача III*. Ниш: Филозофски факултет у Нишу, 181–194.

Јеротић, В. (2008). „Може ли се волети без жртвовања”, у: *Religija i tolerancija: časopis Centra za empirijska istraživanja religije*. Novi Sad: CEIR, 7–10.

Јовановић, С. (2011). „Утицај друштвених околности на зачетке енглеске комедије и њен развој до Шекспировог доба”, у: *Зборник радова Филозофског факултета*, књ. 41. Косовска Митровица: Филозофски факултет, 328–341.

Јовановић, Т. (2005a). „Апокрифи у старим српским преписима”, у: *Апокрифи старозаветни*. Књ. 23. Београд: СКЗ, 9–69.

Јовановић, Т. (2005b). *Апокрифи новозаветни*. Београд: СКЗ.

Карановић, З. (1996). *Антологија српске лирске усмене поезије*, прир. Зоја Карановић. Нови Сад: Светови.

Кашиковић, С. (2019). „Опраштање у Новом завету”, у: *Zbornik radova Opraštanje i/ili zaboravljanje*. Novi Sad: CEIR, 83–95.

Клапиш Зибер, К. (2007). „Жене и породица”, у: *Човек средњег века*. Београд: Clío, 300–327.

Колендић, П. (1979). „Ветрановићеве бинске сцене”, у: *Павле Поповић и историјска критика : изабрани критички радови Павла Поповића*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 249–256.

Костић Пахноглу, Т. (2021). *Даривање и чаробно средство у грчким и српским народним бајкама*. Ниш: Филозофски факултет.

Костић Тмушић А. (2007). *Молитва у српској црквеној књижевности*. Ваљево: Логос.

Костић Тмушић А. (2017). *Поетски елементи у српској хагиографској књижевности*. Косовска Митровица, Ниш: Филозофски факултет, Међународни центар за православне студије.

Костић Тмушић, А. (2018). „Есхатолошки оквир владарских житија архиепископа Данила Другог”, у *Наука без граница, Увиди и изазови*, књига 2. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 237–250;

Костић, Д. (2022). *Библијски јунаци: Јосиф, Јов, Праведник, Исаја, Христос Матејев*. Ниш: Међународни центар за православне студије.

Костић, С. (2000). *Православно духовно песништво*. Србиње: Духовна академија; Београд: Хиландарски фонд; Ваљево: Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић”.

Ларше, Ж. К. (2006). *Теологија болести*. Превела са француског Радмила Обрадовић. Ниш, Београд: Центар за црквене студије, ArsLibri.

Ле Гоф, Ж. (2017). *Треба ли сецкати историју на периоде?* превод Оља Петронић. Лозница: Карпос.

Луис Абелјан, Х. (2008). *Историја шпанске мисли: од Сенеке до данас*. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Миланковић, М. (2006) *Кроз васиону и векове*. Београд: Истраживачки центар ИЦНТ.

Миленковић, Ж. (2017). „Аутопоетички ставови Ивана В. Лалића у есејима о другим песницима”, у: *Летопис Матице српске*, год. 193, књ. 500, св. 6, 834–844.

Милосављевић, П. (2006). *Теорија књижевности*, Ваљево: Књиготворница Логос; Исток: Хвосно, Дом културе „Свети Сава”.

Младеновић, Г. (2012). *Давидови псалми као израз поетско-религиозне егзистенције аутора* (докторска дисертација) —
<https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/4017>.

Мраовић, Д. (1998). „Предговор” у: *Пакао*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 7–33.

Наумов, А. (2009). „Теодосије Хиландарац и Свето писмо” у: *Старо и ново: Студије о књижевности православних Словена*. Ниш: Центар за црквене студије, 88–91.

Николај, Епископ (2020). Охридски пролог. Шабац: Православац.

Пантић, М. (1962). „Прилози за историју ренесансног позоришта у Дубровнику, 2. Премијера Ветрановићевог приказања *Од порода Језусова*”, у: *Зборник историје књижевности*, САНУ, 3, 205–206.

Петаковић, С. (2011). „Ликови сељанки у књижевности ренесансног Дубровника”, у: *Зборник радова са V међународног научног скупа Српски језик, књижевност и уметност* (Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 29–30. X 2010) књ. II, Жене: род, идентитет, књижевност, Крагујевац, 2011, 557–565.

Петаковић, С. (2014). *Ликови традиције: студије и прилози из дубровачке књижевности*. Београд: Завод за уџбенике.

Петаковић, С. (2018). „Митопоетска основа *Описа земље Дембелије Ђура Ферића*“, у: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, LXXXIV, 35–46.

Петровић, Љ. (1929). *Преглед француске књижевности: од постања до данас*. Београд: Француско-српска књижара Александра М. Поповића.

Петровић, П. (2016). „Небески симболи Старог Завета у божанском домостроју спасења”, у: *Саборност: часопис Епархије браничевске*, 10, 51–76.

Поетика хуманизма и ренесансе I, Београд: Књижевни погледи, 1963.

Поповић, П. (1999). *Преглед српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Проп, В. (1982). *Морфологија бајке*. Београд: Просвета.

Раденковић, Љ. (1996). *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Ниш: Просвета; Београд: Балканолошки институт САНУ.

Рајичић Перић, С. (2024). „Човек-сунце: категорички (и енергетички) императив зенитозофије – астрална пројекција човечанства”, у: *Зборник Звезде*, 123–139.

Решетар, М. (1933). *Дубровачки зборник од год. 1520*. Београд: Српска краљевска академија.

Рибникар, В. (1991). „Предговор”, у: *Хуманизам и ренесанса у Европи*. Београд: Просвета, 7–28.

Роберт Курцијус, Е. (1996). *Европска књижевност и латински средњи век*. Београд: СКЗ.

Свети Јован Лествичник (2006). *Лествица*. Ваљево: Логос.

Сирин, Свети Јефрем (2013). *Тумачење на Књигу постања и Књигу изласка*, превод са сиријског изворника са тумачењем Небојша Тумара. Крагујевац: Каленић.

Словенска митологија: енциклопедијски речник. (2001). Редактори: Толстој, Светлана и Раденковић Љубинко. Београд: Zepther book world.

Спасић, М. (2012). Књижевно дело Мавра Ветрановића и његово доба: докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет.

Спасић, М. (2014). „Мавро Ветрановић и петраркизам”, у: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 25–36.

Срејовић, Д. и Цермановић Кузмановић, А. (1987). *Речник грчке и римске митологије*, Београд: СКЗ.

Станковић-Шошо, Н. (2006). *Топос пута у српској народној бајци*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије

Стојковић, Б. (1936). *Историја српског позоришта*. Ниш: Графика.

Стојковић, Б. (1979). *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије.

Суботић, Г. (1965). „Доментијаново дело и српски живопис XIII века”. *Стара књижевност*, приредио Ђорђе Трифуновић. Београд: Нолит, 354–358.

Сувајџић, Б. (2005). *Јунаци и маске*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Томасовић, М. (2015). „Теодорит Кирски као тумач Светог Писма”. У: Богословље: орган Православног богословског факултета у Београду. Београд: Богословски факултет Српске православне цркве, 125–136.

Требјешанин, Ж. (1990). „Култ и симболика ватре у митологији и религији Срба”, у: *Ватра у обичајима и животу српског народа*. Београд: Просвета, 405–443.

- Требјешанин, Ж. (2013). *Ликови, процес њиховог грађења и улога у романима Светлане Велмар-Јанковић, Књижевна историја*. Цетиње: Обод.
- Трифунковић, Ђ. (1965). „Доментијан песник светлости”. *Стара књижевност*, приредио Ђорђе Трифунковић. Београд: Нолит, 331–353.
- Тројановић, С. (1990). *Ватра у обичајима и животу српског народа*. Београд: Просвета.
- Цвитковић, И. (2009). *Речник религијских појмова*. Нови Сад: Прометеј.
- Чајкановић, В. (1994). *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд: СКЗ.
- Шипка, М. (2008). *Зашто се каже?* Нови Сад: Прометеј.
- Шпадијер, И. (2025). *Живо средњовековље: од рукописних књига до покретних слика*. Лозница: Карпос.
- Akston, R. (1988). „Crkveni obred”, u: *Pozorište i drame srednjeg veka*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 275–291.
- Apollonio, M. (1958). *Storia del Teatro Italiano*. Firenze: Sansoni.
- Badurina, A. (2006). *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Banašević, N, Pavlović, M, Šamić, M. i Vitanović S. (1976). *Francuska književnost (od srednjeg vijeka do 1683)*. knj. I, Sarajevo: Zavod za udžbenike; Beograd: Nolit.
- Barac, A. (1963). *Jugoslovenska književnost*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bart, R. (1979). *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
- Baruh, K. (1952). *Eseji i članci: iz španske književnosti*. Sarajevo: Svjetlost.
- Batušić, N. (1985). „Struktura srednjovjekovne pozornice”, u: *Mogućnosti*, XXXII, 1-2-3, 303–312.
- Benediktinci i stvaranje europske kulture – Našim rukama ali tvojom snagom*. (2008), (ur), Jurinović, Lj. Split: Verbum.
- Berković, J. (1941). *Misli i djela*. Slavonski Brod: Tiskara „Vilim Buk”.
- Berthoud, P. (2008). The Reconciliation Of Joseph With His Brothers - Sin, Forgiveness And Providence, EuroJTh, 2008, 17/1, 5–11.
- Biderman, H. (2004). *Rečnik simbola*. Beograd: Plato.

Blaženka Draganić, M. (2024). „Transformacija biblijske priče o Suzani u Marulića i Vetranovića”, u: *Danubius noster*, XII, sv. 1, 33–38.

Bogatyriew, P. (1979). „Funkcije stroju ludowego na obszarze morawsko-slowackim”, u: *Semiotyka kultury ludowej*. Varšava.

Bogišić, R. (1966). “Pastoralni elementi u djelima Mavra Vetranovića”, u: *Filologija*, 8, 5–29.

Bogišić, R. (1971). *Nikola Nalješković*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Bogišić, R. (1988). „Nikola Nalješković i Mavro Vetranović”, u: *Dani hvarskog kazališta*, sv. 14, Split: Književni krug, 5–15.

Bojović, Z. (1997). „Hristovo rođenje u jednoj pobožnoj drami Mavra Vetranovića”, u: *Ricerche slavistiche*, XLI, 3–4, 95–106.

Bošković-Stulli, M. (1970). „Balada o Marku Kraljeviću i bratu mu Andrijašu”. U: *Croatica*, 1 (1), 89–109.

Braica, S. (1995). „Tretman žene u srednjovekovnim statutima i zakonima”, u: *Ethnologica Dalmatica*, 4–5, 5–21.

Branca, V. (1973). *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*. Firenze: Sansoni.

Bratulić, J. (1980/81). „Mavro Vetranović između Biblije i apokrifa”, u: *Filologija*, 10, 267–273.

Brenan, G. (1970). *Španska književnost*. Beograd: Nolit.

Brock, S. P. (1970). *The Harrowing of Hell in the Syriac Tradition*. *Journal of Theological Studies*, 21(2), 424–446.

Budge, E. A. W. (Ed. & Trans.). (1909). *The Book of the Resurrection of Jesus Christ by Bartholomew the Apostle*. Oxford University Press.

Budge, E. A. W. (Ed. & Trans.). (1927). *The Martyrdom and Miracles of St. George of Cappadocia*. Oxford University Press.

Burr, G. L. (1915). „How the Middle Ages got their Name?”, u: *The American Historical Review*, sv. XX, br. 4, str. 813–814.

Charlesworth, J. H. (Ed.). (1983–1985). *The Old Testament Pseudepigrapha* (Vols. 1–2). Doubleday.

Cocagnac, M. (2002). *Biblijski simboli. Teološki pojmovnik*. Zagreb: Antibarbarus.

Cohen, Jeffrey M. (2010). Early Traditions on the Kidnapping and Sale of Joseph, *Jewish Bible Quarterly*, 38/2, 106–114.

Crijević, M. (1977). *Bibliotheca Ragusina in qua Ragusini scriptores eorumque gesta et scripta recensentur* [*Dubrovačka biblioteka u kojoj se prikazuju dubrovački pisci, njihova djela i spisi*], (prir) Krasić, S. knj. II i III, Zagreb: JAZU.

D'Amico, S. (1972). *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Matica Hrvatska.

D'Ancona, A. (1891). *Origini del teatro Italiano*. Torino: Ermanno Loescher.

Dadić, Ž. (1988). „Mavro Vetranović i Nikola Nalješković kao prirodoslovci”, u: *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 14, No. 1, 171–179.

Dayre, J. (1938). *Dubrovačke studije*. Zagreb: Matica hrvatska.

De Mena, J. (2008). *La Coronación*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

Delimo, Ž. (2007). *Civilizacija renesanse*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Đamić, A. (1949). „Dva problema iz stare hrvatske književnosti. 1. Tko je napisao *Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa*, 2. O autorstvu *Prikazanja od poroda Jezusova*”, u: *Građa*, 18, 145–189.

Đamić, A. (1980/81). „Priroda i neke zgode iz svakodnevnog života u djelu Mavra Vetranovića”, u: *Filologija*, 10, 281–290.

Dorđević, B. (2005). *Nikola Nalješković: dubrovački pisac XVI vieka*. Beograd : Institut za književnost i umetnost.

Dorđević, B. (2017). „Kosmologija i eshatologija – sunce i mesec u poeziji Mavra Vetranovića”, u: *Il SoleLuna presso gli slavi meridionali I*, 193–201.

Eliot, T. S. (1999). „Tradicija i individualni talenat”, u: *Tradicija, vrijednosti i književna kritika*, ur. Milivoj Solar, Zagreb: Matica hrvatska.

Elliott, J. K. (Ed.). (1993). *The Apocryphal New Testament: A collection of apocryphal Christian literature in an English translation*. Oxford University Press.

F. M. Appendini, *Notizie istorico-critiche sulle antichita storia e letteratura de' Ragusei*, sv. II., Ragusa Dubrovnik 1803.

Fališevac, D. (1985). „Struktura i funkcija hrvatskih crkvenih prikazanja”, u: *Dani gradskog kazališta Hvar*, knj. 2, br. 1, 237–250.

Fališevac, Nemec i dr. (2000). *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga, 753–757.

Fancev, F. (1915). „Nekoliko priloga za stariju hrvatsku književnost, 1. *Od limba govorenje, varijanta Vetranovićeve Uskrsnutja Isukrstova*”, u: *Građa*, 8, 2–7.

Fancev, F. (1932). „Hrvatska crkvena prikazanja”, u: *Narodna starina*, XI, 143–167.

Fancev, F. (1939). „Muka Spasitelja našega i Uskrsnuće Isukrstovo, dva hrvatska prikazanja 15. vijeka”, u: *Građa*, 14, 241–287.

Feroni, Đ. (2005). *Istorija italijanske književnosti*, knj. 1, Podgorica: CID; Nikšić: Filozofski fakultet; Beograd: Službeni list SCG.

Foretić, V. (1980/81). „Politički pogledi Mavra Vetranovića”, u: *Filologija*, 10, str. 291–301.

Forster, E. M. (1965). *Vidovi romana*. Sarajevo: Izraz.

Fraj, N. (1985). *Veliki kod(eks), Biblija i književnost*; preveli Novica Milić i Dragan Kujundžić, Prosveta: Beograd.

Franičević, M. (1977). *Eseji o starima i novijim*. Zagreb: Mladost.

Franić Tomić, V. i Novak P. S. (2012). „Abrahamova žrtva u hrvatskoj dramskoj književnosti i njezine europske inačice”, u: *Analiza Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 50, str. 199–258.

Franzel, E. (1988). *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag.

Frejzer, Dž. Dž. (1977). *Zlatna grana*, tom II (LXII, „Svetkovine s vatrom u Evropi“), Beograd: BIGZ

Frojd, S. (1969). *Uvod u psihoanalizu*. Beograd: Matica srpska.

Frye, N. (2000). *Anatomija kritike: četiri eseja*. Zagreb: Librokon.

Garin, E. (1983). „Medio Evo e tempi bui: concerto e polemiche nella storia del pensiero dal XV al XVII secolo”, u: V. Branca (ur.), *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, Firenze: Sansoni, 199–224.

Gerbran, A. i Ševalije, Ž. (2013). *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Kiša/Stylos art.

- Hamm, J. (1980/81). „Posvetilište dum Mavra Čavčića”, u: *Filologija*, 10, 303–313.
- Haskins, Ch. H. (1927). *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hauser, A. (2005). *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Hock R. F., & O’Neil, E. N. (Eds.). (1997). *The Infancy Gospels of James and Thomas: With the Latin Gospel of Pseudo-Matthew and the Armenian Infancy Gospel*. Polebridge Press.
- Horacije, K. F. (2010). „Pesnička umetnost (Pizonima)”, u: *Teorijska misao o književnosti*, Gračanica: Knjigotvornica Logos
- Imperial, F. (1977). *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Jagić, V. (1871). „Predgovor”, u: *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, dio I, Zagreb: SPH III, I–IV.
- James, M. R. (1924). *The Apocryphal New Testament*. Clarendon Press.
- Janeković Römer, Z. (1994). *Rod i grad: Dubrovačka obitelj od XIII do XV stoljeća*. Dubrovnik: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Janeković Römer, Z. (2003). „Nasilje zakona: Gradska vlast i privatni život u kasnosrednjovjekovnom i ranonovovjekovnom Dubrovniku”, u: *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, (41), 9–44.
- Janićijević, J. (1997). *U znaku Moloha – Antropološki ogledi o žrtvovanju*. Beograd: Vajat.
- Janković, V. (2018). *Mitovi i legende: judaizam, hrišćanstvo, islam*. Beograd: Laguna.
- Jelčić, D. (2004). *Povijest hrvatske književnosti: Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Zagreb: Naklada Pavičić, 57–58.
- Ježić, S. (1944). *Hrvatska književnost*. Zagreb: Naklada A. Velzek.
- Jung, K. G. (2003). *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Beograd: Atos.
- Kaznačić, I. A. (1872). „Mavro Vetranović”, u: *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, SPH IV. Zagreb: JAZU, I–IV.

Klaić, D. (1988). *Pozorište i drame srednjeg veka*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Kolendić, P. (1912). *Dvadeset pjesama Mavra Vetranovića*. Zagreb: Dionička tiskara, 153–199.

Kolumbić, N. (1985). „Hrvatska srednjovekovna drama u vremenu i prostoru”, u: *Mogućnosti*, XXXII, 1-2-3, 1–12.

Kolumbić, N. (1986). „Razvojni put hrvatske srednjovjekovne drame”, u: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 12, no. 1, 5–23.

Kombol, M. (1945). *Poviest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska.

Kukuljević Sakcinsi, I. (1856). *Pjesnici hrvatski XV vijeka*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Leduc, J. (2010). „Période, périodisation”, u: Chr. Delacroix, Fr. Dosse, P. Garica i No. Offenstadt (ur.), *Historiographies, Concepst et débats II*, Galimard, Pariz: „Folio Historie“.

Letić, B. (1982). *Rodoljublje u dubrovačkoj književnosti XVII veka*. Sarajevo: Svjetlost.

Lisičar, V. (1935). *Tri dubrovačka otočića: Daksa, Sveti Andrija i Ruda*. Dubrovnik: Dubrovačka hrvatska tiskara.

Lonza, N. (1997). *Pod plaštem pravde*. Dubrovnik: HAZU.

Lozovina, V. (1936). *Dalmacija u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.

Lucianović, M. (1880). *Storia delta letteratura slava (serba e croata)*, I, Spalato.

Luneau, A. (1964). *L'Histoire du salut chez les Pères de l'Eglise, la doctrine des âges du monde*. Pariz: Beauchesne.

Ljubić, Š. (1864). *Ogledalo književne poviesti jugoslavjanske*, II. Rijeka: Tiskarski kamen.

Malinar, S. (1985). „Crkvena prikazanja i sacre rappresentazioni, stilski kontinuitet i otklon od tradicije”, u: *Dani gradskog kazališta Hvar*, knj. 2, br. 1, 97–119.

Mann, Samuel J. (2001) Joseph and His Brothers: A Biblical Paradigm for the Optimal Handling of Traumatic Stress, *Journal of Religion and Health*, 40/3, 335–342

- Mate, G. (2021). *Rasuti umovi*. Beograd: Kontrast izdavaštvo.
- Medini, M. (1902). *Povjest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Michelet, J. (1974). *Historie de France*, I–IV, Pariz: Flammarion.
- Morović, H. (1973). „Hvarsko prikazanje o Suzani”, u: *Mogućnosti*, XX, 7, 727–728.
- Musić, F. (2007). „Suzana čista Mavre Vetranovića”, u: *Hum*, (2), 346–357.
- Narodne drame, poslovice i zagonetke*. (ur) Ravlić, J. (1963). Zagreb: Matica Hrvatska,
- Novak, P. S. (1985). „Logika tijela i retorika ideologije u hrvatskom religijskom kazalištu”, u: *Mogućnosti*, XXXII, 1-2-3 Vol. 2, No. 1: 290–303.
- Novak, S. P. (1976). „Od Orfea do Suzane čiste”, u: *Forum*, XV, 9, 492–507.
- Novak, Slobodan P. (1973). *Naše Posvetilište i Posluh u kontekstu europske književnosti*. Dubrovnik: Matica hrvatska, 16, 1; 115–127-x.
- Novak, V. (1923). „Staro hrvatsko crkveno prikazanje, Vetranović-Držićevo Posvetilište Abramovo, izvađano 17, 18, 19. i 20. avgusta”, u: *Jugoslovenska njiva*, VII, II, 5, 200–201.
- Nurdberg, M. (2012). *Renesansni čovek: Italija XV veka – mitovi i stvarnost*. Beograd: Čigoja štampa.
- O’Konel, M. i Eri, R. (2007). *Ilustrovana enciklopedija znakova i simbola*. Beograd: JRJ.
- Ostojić, I. (1963). *Benediktinci u Hrvatskoj*, sv. I. Split: Novinsko izdavačko preduzeće „Slobodna Dalmacija“.
- Pantić, M. (1963). „Predgovor”, u: *Poetika humanizma i renesanse I*, Beograd: Prosveta, 7–149.
- Pantić, M. (1967). *Humanizam i renesansa*. Cetinje: Obod.
- Pavić, A. (1871). *Historija dubrovačke drame*. Zagreb: JAZU.
- Pechan, A. (1878). *Poviest hrvatske književnosti za učiteljske pripravnike*, III. izdanje. Zagreb: Lav.
- Perillo, F. S. (1978). *Hrvatska crkvena prikazanja*. Split: Čakavski sabor.
- Petrarka, F. (1963). „Frančesko Petrarka”, u: *Književni pogledi: Poetika humanizma i renesanse I*, ur. Zoran Gavrilović, Beograd: Prosveta, 153–161.

- Pomian, K. (1984). *L'Ordre du temps*. Pariz: Gallimard.
- Popović, D. (2010). „Hrišćanstvo i antika”, u: *Lucida intervalla : prilozi odeljenja za klasične nauke*. Beograd : Odeljenje za klasične nauke Filozofskog fakulteta, 95–98.
- Pučka krv, plemstvo duha: zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. (2005). (ur.) Davor Dukić. Zagreb: Disput.
- Rački, Fr. (1873). „Nikola Stjepka Nalješković”, u: *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, SPH V. Zagreb: JAZU, IV-IX.
- Rački, Fr. (1880). „Miho Bunić Babulinov”, u: *Pjesme Miha Bunića Babulinova Maroja i Oracia Mažibradića Marina Burešića*, SPH XI. Zagreb: JAZU, V–IX.
- Ravančić, G. (2014). „Ženska posluga u dobrostojećim obiteljima srednjovjekovnog Dubrovnika”, u: *Dies Historiae 6: Žene kroz povijest*. Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, 69–82.
- Rečnik književnih termina*. (1992). Urednik: Dragiša Živković. Beograd: Nolit.
- Rešetar, M. (1912). „Prikazanje kako bratja prodase Jozefa”, u: *Građa*, 7, 238–242.
- Rešetar, M. (1929). „Redakcije i izvori Vetranovićeve Posvetilišta Abramova”, u: *Rad JAZU*, 237, 38–70.
- Robinson, J. M. (Ed.). (1977). *The Nag Hammadi Library in English*. Harper & Row.
- Salzmann-Čelan, M. (1980/81). „Marin Držić i Mavro Vetranović (O nekim rukopisima *Posvetilišta Abramova*)”, u: *Filologija*, 10, 339–352.
- Schimmel, Sol (1988). Joseph and His Brothers: A Paradigm of Repentance, *Judaism Quarterly Journal of Jewish Life and Thought* 37/1, 59–65
- Sebastijan, S. (2001). *Fasti Litterario-Ragusini [Dubrovačka književna kronika]*, (prev.) Pavao Knezović. Zagreb: Hrvatski institut za povijest.
- Selem, P. (1985). „Srednjovjekovlje i suvremeno kazalište”, u *Mogućnosti*, XXXII, 1-2-3, 361–366.
- Stari pisci hrvatski*. (1888). knj. XVI. Zagreb: JAZU.
- Stepanović, V. (2019). „Starozavetni motiv Josifovog praštanja”, u: *Zbornik radova Opraštanje i/ili zaboravljanje*. Novi Sad: CEIR, 95–111.

Stepanović, V. (2019). „Starozavetni motiv Josifovog praštanja”, u: *Opraštanje i/ili zaboravljanje: zbornik radova*. Novi Sad: Centar za empirijska istraživanja religije, 95–110.

Stojan, S. (2003). *Vjerenice i nevjernice: žene u svakodnevicu Dubronika (1600–1815)*. Zagreb-Dubrovnik: HAZU.

Stone, M. E. (1996). *A History of the Literature of Adam and Eve*. Scholars Press.

Strohal, R. (1917). *Mirakuli ili čudesa. Sv. 1*. Zagreb.

Šegvić, C. (1911). *Kratka povijest hrvatske (srpske) književnosti*. Zagreb: Knjižara L. Hartmana.

Šimić, K. (2012). „Odrazi humanističke dramske tradicije u *Suzani čistoj* Mavra Vetranovića”, u: *Umjetnost riječi*, 56 (1-2), 1–22.

Štabinjski, G. (1987). „Semiologija odeće”, u: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*. god 33, br. 338/339, 202–203.

Šurmin, Đ. (1898). *Povjest književnosti hrvatske i srpske*. Zagreb: Knjižara L. Hartmana.

Šutalo, G. (2009). „Nahvao-nazbilj trvenja: 'afera' Tirena i Vetranovićeve apologije prigodnicom”, u: *Dani Hvarskog kazališta. Nazbilj i nahvao: etičke suprotnosti u hrvatskoj književnosti i kazalištu od Marina Držića do naših dana: u čast 500-obljetnice rođenja Marina Držića: zbornik radova*. Zagreb: HAZU.

Švelec, F. (1976). „Hrvatska renesansna drama”, u: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 3, no. 1, 5–22.

Švelec, F. (1985). „Vetranovićeve prikazanja i srednjovjekovna tradicija”, u: *Dani Hvarskoga kazališta*, 2 (1), 293–314.

Tomas Man: Josif i njegova braća, preveo Tomislav Bekić. Novi Sad: Matica srpska, 1990.

Tomasović, M. (1977). „Mavro Vetranović u hrvatskoj književnoj historiografiji”, u: *Croatica*, 81–93.

Ujević, M. (1932). *Hrvatska književnost*. Zagreb: Književno društvo Sv. Jeronima.

Vađunec, I. (2009). „Položaj žene u srednjem vijeku na hrvatskim prostorima”, u: *Pro tempore*, (6–7), 48–73.

Valeréry, R. i Dumoulin, O. (1991). *Périodes. La construction du temps historique. Actes du V colloque d'Histoire au présent*, Pariz: Ed. de l'EHESS.

Vodnik, B. (1913). *Povijest hrvatske književnosti: od humanizma do potkraj XVIII stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska, 144–155.

Vončina, J. (1970). „O jeziku Mavra Vetranovića”, u: *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu*, vol. 1, no. 1, 51–70.

Westermann (2004). *Genesis*, London-New York, T&T Clark International.

Zbornik radova o Petru Hektoroviću. (1970). Zagreb: Časopis Kritika.

Živković, D. (1986). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

7. Биографија

Сара (Радослав) Јекић рођена је 18. 5. 1996. године у Приштини. Основне академске студије завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици (2019), где је потом окончала и мастер студије (*Есхатолошки мотиви у списима о Косовском боју*, 2020). На Факултету ради као сарадник у настави (2020), а потом и као асистент за Стару српску књижевност и друге књижевноисторијске предмете (2022). Обављала је дужност секретара Катедре (2022–2025) и била члан других факултетских тела (Комисија за самовредновање, Комисија за упис студената, члан Наставно-научног већа). Члан је Уређивачког одбора *Топличког зборника*: часописа за друштвено-хуманистичке науке.

Била је учесник више научних скупова и конференција, међу којима су XIII научни скуп младих филолога Србије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, *Савремена проучавања језика и књижевности* (2021), научна конференција *Савремени токови у изучавању језика, књижевности и културе*, на Филолошком факултету у Београду (2022), научни скуп *Савремена филолошка проучавања младих истраживача III* на Филозофском факултету у Нишу (2024), међународна научна конференција *Историја, култура, идентитет* (ИКИ 2024) на Филозофском факултету Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, научна конференција *Philologia Serbica* на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци (2026) и IV Међународни научни скуп *Традиционално и савремено у уметности и образовању*, на Факултету уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици (2026).

Бави се проучавањем српске књижевности средњег века и ренесансе и аутор је преко десет научних радова из тих области.

Учесник је многобројних књижевних вечери и литерарних окупљања. Своју поезију објављује у часописима: *Стремљења*, *Сретања*, *Књижевни преглед*, *Бдење*, *Жрнов*, *Књижевне вертикале...* Аутор је три збирки песама *Само се очима искрено воли* (2015), *Плава одаја на тавану* (2016) и *Кругови* (2019).

Живи са родитељима у Прокупљу.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Сара Јекић

број индекса 38/20

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Хришћанска традиција у драмама Мавра Ветрановића

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда



У Косовској Митровици, _____

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског рада**

Име и презиме аутора: Сара Јекић

Број индекса: 38/20

Студијски програм: Књижевност

Наслов рада: Хришћанска традиција у драмама Мавра Ветрановића

Ментори: Проф. др Александра Костић Тмушић и проф. др Славко Петаковић

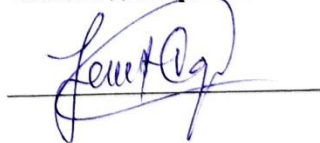
Потписани/а: Сара Јекић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици.

Потпис докторанда



У Косовској Митровици, _____

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Хришћанска традиција у драмама Мавра Ветрановића

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

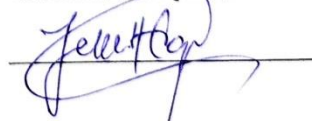
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда



У Косовској Митровици, _____

1. Ауторство - Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.

Прилог 4.

Изјављујем

да током писања докторске дисертације под насловом

Хришћанска традиција у драмама Мавра Ветрановића

- нисам користио/ла моделе, платформе, чет-ботове и програме генеративне вештачке интелигенције, односно велике језичке моделе, за писање и генерисање текста дисертације, у целости или било којег њеног дела (изузев у случајевима када су тако генерисани односно написани садржаји предмет истраживања).

Потпис докторанда