

Mit o Veneri i Adonu u obradi Marina Držića, Saba Bobaljevića i adespotnom spjevu Pripovijes od Adona

Gabrić, Filip

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:926562>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-16**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet

Diplomski studij Hrvatski jezik i književnost

Filip Gabrić

**MIT O VENERI I ADONU U OBRADI MARINA DRŽIĆA,
SABA BOBALJEVIĆA I ADESPOTNOM SPJEVU
*PRIPOVIJES OD ADONA***

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Milovan Tatarin

Osijek, 2021.

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet

Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Diplomski jednopredmetni nastavnički studij Hrvatski jezik i književnost

Filip Gabrić

**MIT O VENERI I ADONU U OBRADI MARINA DRŽIĆA,
SABA BOBALJEVIĆA I ADESPOTNOM SPJEVU
*PRIPOVIJES OD ADONA***

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, kroatistika

Mentor: prof. dr. sc. Milovan Tatarin

Osijek, 2021.

Prilog: Izjava o akademskoj čestitosti i o suglasnosti za javno objavljivanje

Obveza je studenta da donju Izjavu vlastoručno potpiše i umetne kao treću stranicu završnog odnosno diplomskog rada.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, datum 22. srpnja 2021.

Filip Galinić, 0079066444
ime i prezime studenta, JMBAG

SADRŽAJ

Sažetak.....	5
1. O mitu i mitologiji	6
2. Venera i Adonis u grčkoj mitologiji	11
3. Marin Držić: <i>Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena</i>	14
4. Sabo Bobaljević: <i>Majka Venere ište Kupida, svoga sina, od nje izgubjena</i>	28
5. Adespotni spjev <i>Pripovijes od Adona</i>	39
6. Zaključak	51
7. Literatura	52
Životopis	54

Sažetak

Predmet su rada obrade mitološke priče o Veneri i Adonisu u djelima dubrovačkih renesansnih pjesnika. U radu će se najprije iznijeti teorijske značajke mita i mitologije, a zatim će se ukratko predstaviti mitološka priča koja je preko Ovidijevih *Metamorfoza* privukla pozornost dubrovačkih pjesnika. Analizirat će se sljedeća djela: *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena* Marina Držića (oko 1508–1567), *Majka Venere ište Kupida, svoga sina, od nje izgubjena* Saba Bobaljevića (1529. ili 1530–1585) te adespotni spjev *Pripovijes od Adona*. Utvrdit će se sličnosti i razlike između mitološkog predloška i hrvatskih obrada na tematskoj i motivskoj razini.

Ključne riječi: mit, Venera i Adonis, hrvatska renesansa, Marin Držić, Sabo Bobaljević, *Pripovijes od Adona*, Torquato Tasso, Girolamo Parabosco

1. O MITU I MITOLOGIJI

Ljudi su od davnina stvarali mitove koji bi im pružali osjećaj da život ima smisla i vrijednosti te omogućili lakše suočavanje s vlastitom smrtnošću. Pomoću sposobnosti maštanja, ljudska su bića razvijala ideje i doživljaje koje se ne mogu racionalno objasniti, a ista nadrastaju njihova svakodnevna iskustva. Mitovi su se, shodno tomu, uvijek bavili onim nepoznatim, za što prvotno nemamo riječi (Armstrong, 2005: 7–9). Riječ „mit“ izvedena je od grčke riječi *mythos*, a sama etimologija grčke riječi nije u potpunosti razjašnjena. Prvi se put spominje kod Homera, a obuhvaća širok raspon značenja: riječ, govor, izgovor, razgovor, kazivanje, pripovijest, zapovijest, činjenica, zadatak ili savjet. No od Homera, te u kasnijim tekstovima grčkih tragičara, najčešće prevladava značenje koje odgovara našoj riječi „priča“. Međutim, takvo je poimanje mita dvosmisleno jer priča može biti ili istinita ili izmišljena, uzrokujući time poistovjećivanje *mythosa* i *logosa* koji su u izvornim značenjima označavali gotovo isto: „riječ“, „govor“. Tek s nastupom prvih grčkih filozofa dolazi do njihova razlučivanja pa *logos*,¹ s jedne strane, dobiva značenje razloga, onoga što je vezano uz razum, razmišljanje i spoznaju, dok *mythos*, s druge strane, dobiva značenje izmišljene priče, nečega što proturječi razumu i spoznaji (Solar, 2008: 16). Mit, dakle, ne raspolaze činjeničnim informacijama. On je, prema Armstrongu, isključivo vodič koji nam govori što trebamo činiti ako želimo živjeti bogatijim životom (2005: 15).

S razvojem grčke filozofije formiraju se i različita stajališta prema mitu. Iako većina filozofa na mit, tj. *mythos*, gleda kao na zabludu, Platon ga samo dijelom kritizira. Naime, za Platona se samo putem *logosa* može dosegnuti vrhunac, ali ipak samo mit *uvjerljivom pričom* može objasniti ono što leži s druge strane filozofskoga jezika, poput podrijetla kozmosa ili rođenja bogova (Armstrong, 2005: 101–103). Drugi mu, poput Sofokla, pridodaju i značenje *glasine*,² odnosno svega onoga što se prenosi usmenim putem. Iz toga proizlazi da se mit, kao slojevit i obuhvatan fenomen, ne može odrediti na samo jednoj razini pristupa: *jednom se javlja kao oblik, a drugi put kao nešto bezlično; jednom samo kao priča, a drugi put kao način mišljenja; jednom kao izmišljotina, a drugi put kao temeljna istina* (Solar, 2008: 17–18).

¹ Stari su Grci *logos* vezali uz logičan, pragmatičan i znanstveni oblik misli koji, za razliku od mita, mora precizno korespondirati s objektivnim činjenicama. Dok je mit taj koji odgovara na pitanja o vrijednostima ljudskoga života, pokušavajući ublažiti ljudsku bol i tugu, *logos* mora biti učinkovit, praktičan i racionalan (Armstrong, 2005: 35–36).

² Jean-Pierre Vernant *glasinu* tumači kao *bezličnu, anonimnu i neuhvatljivu silu koja obuhvaća sveukupnost onoga što se prenosi i širi u slučajnim kontaktima, susretima i razgovorima* (Solar, 2008: 17).

Različite su razine pristupa mitu vidljive i u raznovrsnosti definicija. Starije su teorija mita tako počivale na tradiciji alegorizma i euhemerizma³ prema kojima se u mitovima uvijek tražio neki dublji smisao, a tumačilo ih se bilo kao *slikovit i maštovit prikaz prirodnih sila, religioznih iskustava ili teoloških spoznaja, bilo kao prikaz povijesnih događaja i u povijesti istaknutih osoba* (Solar, 2003: 22). Novije teorije, s druge strane, napuštaju tumačenje značenja, a stavljaju naglasak na oblik i način mitskog pripovijedanja. Jedino su psihoanalističke teorije Sigmunda Freuda prihvatile svojevrni alegorizam jer mit, kao i san, govori o podsvjesnim težnjama i o izražavanju želje kojih čovjek ne mora biti svjestan, ali koje su u njegovu životu itekako aktivne (Solar, 2003: 23). Tim pravcem nastavlja i Carl Jung koji ga proširuje, primijenivši pojam *arhetipova*,⁴ a isti nastaju kao *talog kolektivnog iskustva koje se kroz generacije ustalilo izbijajući preko slika, emocija i situacija, onda kad je najviše svjesna aktivnost smanjena i kada se pojavljuje spontanost* (Solar, 2008: 109). Jezik se mita, po Jungu, odnosi na individualno iskustvo koje se uvijek oslanja na kolektivno jer je ono sadržajnije te mu je uloga da terapijski djeluje na pojedinca, koji se udubljuvanjem u mitove oslobađa pritiska temeljnih tjeskoba čovječanstava, poput straha od gladi, rata, starosti i smrti (Solar, 2008: 115–117).

Nasuprot njima, funkcionalističke teorije, čiji je najugledniji predstavnik Bronislaw Malinowski, mit povezuju s ritualom jer su u njemu *sadržani odgovori na pitanja o temeljnim ljudskim institucijama* (Solar, 2003: 23). Naime, na pitanje: *Što je mit?* Malinowski smatra da odgovor treba tražiti tamo gdje mit „živi“, među onima koji mitu izravno vjeruju. Ovisno o tome, mit je živ *onda kada potvrđuje neko vjerovanje koje je nužno ili barem korisno za zajednicu, a trajnost tog života osigurava ritual koji nas neprestano podsjeća na ono što je za život presudno* (Solar, 2008: 132–136). Imajući u vidu objektivno rekonstruiranje života određene ljudske zajednice, funkcionaliste ponajprije zanima kome je određeni mit namijenjen, tko s njim živi i kome je prijeko potreban. Upravo su te konstatacije, da mit ne treba tumačiti iz konteksta ljudske prirode, već iz konteksta određene situacije, temeljne distinkcije između psihoanalističkih i funkcionalističkih teorija (Solar, 2008: 145).

Nadalje, Ernst Cassirer u svojoj filozofiji simboličkih oblika mit razlikuje od znanosti, umjetnosti, jezika i religije pa ga ne tumači ni s filozofske ni sa znanstvene strane. Cassirer u

³ Utemeljitelj Euhemer (340–260 pr. Kr.), a naziv euhemerizam označava *orijentaciju u tumačenju i objašnjavanju mitova koja mit smatra naknadnom interpretacijom povijesnih događaja, odnosno takvom interpretacijom kojoj je svrha da divinizacijom ljudi i njihovih djela osigura tradiciju* (Solar, 2008: 57).

⁴ Solar arhetipove određuje *vrstom prauzoraka kojima se oblikuju slike, odnosi i događaji, a javljaju se na način da se temeljni uzorak uvijek može razabrati* (2008: 109).

središte zanimanja postavlja fenomen *mitskog mišljenja*,⁵ a riječ je određenoj misaonoj ili duhovnoj aktivnosti koja nas načelno razlikuje od drugih živih bića (Solar, 2008: 147). Strukturalističke teorije, čiji je osnivač Claude Lévi-Strauss, govore da mit treba shvatiti kao strukturu nadograđenu na jezik, ali koja funkcioniра kao jezik. Prema tome, mitovi su poput *sredstava kojima mislimo i govorimo o iskustvima o kojima inače ne bismo mogli ni misliti ni govoriti* (Solar, 2003: 23). Naposljetku, najpraktičnija i najkorisnija definicija mita, govori Solar, bila bi ona folklorista Vladimira Proppa, koji mit određuje kao *pripovijetku o bogovima i božanskim bićima u čiju zbiljnost narod vjeruje* (2008: 19).

Iako je fenomen mita među znanstvenicima tema brojnih rasprava, ipak se svi slažu u tome da je izvor mitologije u usmenoj predaji pa samim tim prethodi književnosti u užem smislu riječi i predstavlja *temelj cjelokupnoj književnosti* (Solar, 2003: 22). Mitologija bi, dakle, označavala *sustav međusobno korespondentnih ili povezanih mitova, priča i vjerovanja, koji se u nekoj zajednici, civilizaciji ili kulturnom krugu prenose s jednog naraštaja na drugi* (Rafolt, 2009: 503). Međutim, odrediti mitologiju kao sustav, tvrdi Solar, podrazumijeva određene osobitosti, a s obzirom na to da mitovi u mitologiji nisu povezani u smislenu cjelinu niti se mogu jasno razgraničiti od ostalih cjelina, riječ „sustav“ ne određuje mitologiju u njezinoj složenosti i sveobuhvatnosti. Mitologije se, naime, razlikuju samo po nekim bitnim orijentacijama, poput smisla čovjekova postojanja, a takve orijentacije nisu jasno uokvirene te ne nude mogućnost sažimanja u neko učenje. U tom smislu mitologija, zaključuje Solar, *nije samo sastavljena od niza priča, nego ona upravo i jest niz priča, i to je ono što čini njezinu razliku prema svemu što nije mitologija* (2008: 46–48).

Mitsko gradivo koje su skupili istraživači ukazuje na to da se u raznolikosti mitologija iz cijeloga svijeta mogu zapaziti poneke zajedničke karakteristike, ili na razini izvedbe, ili na razini tematike. Izvedba podrazumijeva priče koje se ponavljaju s različitim varijacijama, a najčešće imaju veze s obredima ili s određenim djelovanjem shvaćene svetosti. Kada je riječ o tematici, mitovi najčešće govore o bogovima, polubogovima i herojima te pitanjima rađanja i smrti, ljubavi i mržnje, odnosa božanskoga i ljudskog ili o odnosu čovjeka i sila prirode, ali uglavnom govore o onome o čemu govori i sama književnost, a to je *stalnost života i neizbježnost smrti* (Solar, 2003: 22–24). Slično piše i Armstrong kada govori da je glavna tema

⁵ Cassirer određuje mišljenje kao djelatnost proizvodnje simbola i „simboličkog svijeta“ koji omogućuje osobit čovjekov odnos s prirodom na način da čovjek savlada prirodu, da izgrađuje vlastiti svijet nasuprot prirodi i da proizvodi ono što nije više samo priroda nego je njegov ljudski svijet kulture (Solar, 2008: 148).

mitologije vjera u nevidljivu i moćniju realnost koju naziva svijetom bogova. Tu su nevidljivu realnost nazivali još i *filosofia perennis*⁶ jer je *oblikovala mitologiju, ritualnu i društvenu organizaciju svih društava prije nastupa našeg znanstvenog modernog doba* (2005: 10). Kada se proučavanju mitova pristupi iz perspektive dijakronije i sinkronije, dijakronijska perspektiva pretpostavlja povijesni razvoj koji mit shvaća kao temelj kulture, čiji je rezultat razlikovanje između starih, arhaičnih i novih mitova. Sinkronijska perspektiva podrazumijeva da se svi mitovi, bez obzira na kronologiju nastanka, shvate na isti način, točnije, da je njihova uloga ista kako u pretpovijesti tako i u suvremenosti (Solar, 2008: 27–28).

Mit se zbog svoje *mnogolikosti* ne može ograničiti na neku književnu ili pretknjiževnu vrstu jer ga ne prepoznajemo isključivo kao priču, nego ga prepoznajemo i u likovima, iskazima i načinu mišljenja (Solar, 2008: 31). Drugim riječima, mit ne prepoznajemo zbog njegova oblika, već zbog određene alegorije koja je u mitu prisutna. Sukladno tome, mit ne možemo napisati jer je za njega presudan smisao, a kojega mu mi kao pojedinci ne možemo dati (Solar, 2008: 22–23). Taj je *dublji smisao*, piše Armstrong, svrha mita jer ako nam ne pruža nove spoznaje onda mit kao takav nije uspio, ali ako nas tjera da promijenimo nazore i osjećaje ili nam pruža novu nadu, tada on postaje učinkovit (2005: 15).

Književni teoretičar André Jolles (2000: 87) pristupa mitu iz perspektive književne vrste pa ga definira kao *shvaćanje života i prirode*, odnosno *tumačenje prirode*, pri čemu su život i priroda shvaćeni fantazijski i antropomorfno. Za njega je mit *jednostavan oblik*⁷ (poput legende, sage, zagonetke, izreke, bajke i vica) koji čine pitanja čovjeka koji želi shvatiti svijet kao cjelinu te odgovora koji mora biti odlučan i obvezan, odnosno *takav da se ne može postaviti ni jedno daljnje pitanje* (2000: 92). Nadovezujući se na Jollesa, Solar govori da mit kao književna vrsta *označuje takvu jezičnu tvorevinu koja na temelju mitskog iskustva oblikuje određenu priču, vezanu s porijeklom i nastankom svijeta u cjelini ili pojedinih pojava, osoba, ljudskih tvorevina ili čitavih naroda*. Također, zaključuje da mit kao jednostavni oblik ima jedinstven način govornog iskazivanja mitskog iskustva, odnosno da se kao izraz kojim se označuje poseban način odnosa prema životu i svijetu, a koji se razlikuje od filozofije i znanosti, ne smije

⁶ *Filosofia perennis* ili „trajna filozofija“ govori da *sve što se događa u ovome svijetu, sve što čujemo i vidimo ovdje dolje, ima pandan u božanskoj sferi, koja je bogatija, jača i trajnija od naše vlastite* (Armstrong, 2005: 10).

⁷ Solar govori da Jolles pod pojmom jednostavnog oblika želi obuhvatiti „pretknjiževne“ oblike umjetničkog izražavanja čija „jednostavnost“ leži u njihovoj izvornosti. Naime, oni su prvobitni oblici izražavanja na čijem se temelju mogu razviti stvaralačke djelatnosti pojedinaca, odnosno „složeni oblici“ koje prihvaćamo, razumijevamo i proučavamo kao književne rodove, vrste, žanrove i tipove (Jolles, 2000: 254–255).

identificirati s mitom kao književnom vrstom. Odatle i proizlazi dvostruki smisao mitova koji, s jedne strane, čine izvor za razumijevanje cjelovita sustava mitologije, a koji je u temelju svake kulture i bez kojeg nema razumijevanja ni jedne književne pojave; s druge strane, mit kao jednostavni oblik pripovijedanja, koji objašnjava neka životno važna pitanja, čini element koji upotrebljava umjetnička proza u gotovo svim svojim vidovima (2005: 211–212).

Bitno je naglasiti da je mit zatvoreni oblik pripovijedanja jer je do te mjere obuhvatan da ono o čemu govori obuhvaća „od početka do kraja“, potpuno i konačno, a mi to možemo ili ne moramo prihvatiti, vjerovati u to ili ne vjerovati, ali ne možemo dopunjavati ili ispravljati. Prema tome, mit ne može biti ukrašen pjesničkim figurama niti može biti metaforičan ili ironičan u bilo kojem smislu. On je uvijek *prozaičan*, odnosno ostvaruje se, prema riječima strukturalista, na razini označenoga, a ne na razini označitelja pa u prepričavanju i prevođenju na različite jezike ne gubi svoj smisao (Solar, 2008: 39–41). Ipak, mit se kao poruka može tumačiti i objasniti. Tumačenje se može odrediti kao pokušaj prevođenja mitskog jezika na jezik znanosti, filozofije ili teologije, ili prevođenje s jednog mitskog jezika na drugi, pri čemu mitska priča upućuje na neko dublje značenje. S druge strane, objašnjenje se bavi razlozima i uzrocima pojave mita koji predstavlja izvor iz kojeg su potekle religija, umjetnost, filozofija i znanost, a za razliku od tumačenja, on se ne može zadovoljiti samo prevođenjem, već se mora pitati: *tko je tu poruku i kome uputio i zašto ju je uputio, kako i zašto se ona može, ili ne može, razumjeti?* (Solar, 2008: 28–29).

Iako je danas mitsko mišljenje na lošem glasu i često sinonim nečega iracionalnoga, upravo je sposobnost maštanja i postavljanje pitanja *Što bi bilo kad bi bilo?* dovelo do otkrića novih znanja u okrilju tehnologije, filozofije i znanosti (Armstrong, 2005: 14). Mit je, prema tome, primarno oblikovan kao sustav odgovora na neka životno važna pitanja koja čovjek može postaviti i postavlja u neprestanom pokušaju određenja smisla i sudbine vlastitog postojanja (Solar, 2005: 212).

2. VENERA I ADONIS U GRČKOJ MITOLOGIJI

Grčka je mitologija *rezultat usustavljivanja vjerovanja i običaja starih Grka* čiji su izvori uglavnom književni, poput Homerovih epova *Ilijade* i *Odiseje*, Heziodove *Teogonije* te Eshilovih, Sofoklovih i Euripidovih tragedija (Rafolt, 2009: 503). Grčku su mitologiju zatim postupno preuzeli Rimljani, kao neiscrpan izvor tematskog bogatstva, raznolikosti i antropomorfnog shvaćanja bogova, a zajedno tvore okosnicu antičke književnosti (Solar, 2003: 27). Narodi su Italije, piše Seemann, *prepoznali svoje bogove kao prirodne sile, ali njihova forma i način života nisu bili jasno oblikovani* (2018: 6). Sukladno tomu, stupajući u kontakt s Grcima, Rimljani prihvaćaju njihove koncepcije o bogovima tako što prenose postojeće mitove te usklađuju vlastite bogove i božice s onima koji su najviše sličili grčkim. Rimski se Jupiter identificira s grčkim Zeusom, Junona s Herom, Minerva s Atenom, Venera s Afroditom⁸ itd. (Seemann, 2018: 6). Ti su bogovi shvaćeni kao uvećani ljudi, besmrtni su i posjeduju moć upravljanja ljudskim sudbinama, ali nipošto nisu savršeni i svemoćni. Također, posebno mjesto među mitološkim temama zauzima sudbina heroja ili polubogova koji su, s jedne strane, kao božanski pojedinci bili nositelji osobina cijeloga naroda, ali su, s druge strane, smrtnici koji u pustolovine ulaze s rizikom smrti. Tako su imena poput Ahileja, Eneje, Hektora, Edipa, Herakla, Jazona i Tezeja postali simbolima grčke, odnosno rimske mitologije do te mjere da i *sâm spomen na njihova imena u književnim djelima, ili čak samo aluzije na njihove osobine, uvijek nanovo podsjećaju na korijene književnosti u mitologiji* (Solar, 2003: 27–29).

U rimskoj su mitologiji Ovidijeve *Metamorfoze* i Vergilijeva *Eneida*, mijenjajući imena i neka periferna obilježja grčkih bogova i njihovih priča, *najbolji književni primjeri translacije mitoloških elemenata i njihove postupne prilagodbe novome kulturnome okruženju* (Rafolt, 2009: 504). Publije Ovidije Nazon (43. pr. Kr.–17. po. Kr.) u svom najopsežnijem djelu *Metamorfoze* mnoge je priče (o Apolonu i pretvorbi Dafne u lovoriku, o Narcisu, o ljubavi Pirama i Tizbe, o Jazonu i Medeji, o Orfeju i Euridiki, o Veneri i Adonisu, o natjecanju Ajanta i Odiseja za Ahilejevo oružje itd.) preuzeo iz mitološke baštine grčke i rimske te ih, prema riječima Vladimira Vratovića, *izatkao bogatstvom svoje mašte i osigurao sebi mjesto najveća pripovjedača u rimskoj književnosti* (1977: 263). Naime, i prije Ovidija postojali su pjesnici koji su obrađivali slične priče, a mnoge su od njih bile sabrane u različitim zbirkama. Ovidije je, piše Đuro Körbler, posezao za ovom ili onom starijom knjigom iz koje je naučio pojedinu

⁸ Starija su talijanska plemena rimsku Veneru štovala kao božicu proljeća, no nakon poistovjećivanja s Afroditom postaje božicom senzualne ljubavi i želje (Seemann, 2018: 57).

priču, a koju je onda samostalno ispričovijedao i nadovezao na ostale priče, stvorivši na taj način *jedinstveno i cjelovito djelo* (Ovidije, 2008: 10).

Grčka mitologija poznaje dvije inačice Afroditina rođenja. Jednu donose Homer, Euripid i Apolodor, koji govore da je Afrodita začeta, kao i ljudi, snagom tjelesne privlačnosti Zeusa i božice kiše Dione. Drugu i poznatiju verziju pripovijeda Hesiod po kojemu je Afrodita rođena iz morske pjene (grč. *aphros*), a koju je Kron otkinuo od Uranovih genitalija te bacio u more. Neko je vrijeme Afrodita plutala po moru pa je postala poznata i kao božica dobre plovidbe (Afrodita Pontija). Naposljetku je stupila na kopno kod mjesta Kitera na otoku Cipru gdje joj je posvećen hram. Među Grcima je prikazana kao božica tjelesne ljubavi, ljubiteljica smijeha i spolnih organa, a njezina je glavna moć bilo zavođenje,⁹ što je i razlog brojnih ljubavnika poput Posejdona, Hermesa, Dioniza, Hefesta, Aresa, Anhiza te Adonisa (Hathaway, 2006: 155–156). No takva koncepcija Afrodite ne prožima cio njezin karakter pa se često razlikuju dvije: Afrodita Pandemos (zemaljska Afrodita) odnosi se na božicu proljeća čija moć potiče na rast vegetacije i sjemenja, te Afrodita Uranija (nebeska Afrodita) koja se štovala kao promicateljica nebeske ljubavi i ljepote. Priča o njezinoj ljubavi prema predivnom Adonisu azijskoga je podrijetla, ali je na putu kroz Grčku doživjela razne preinake (Seemann, 2018: 55–56). U sumerskoj je mitologiji Afrodita bila poznata kao Inanna, u babilonskoj kao Ištar, a Sirijci su je nazivali Astarte. U prvotnom se obliku poklapala s temeljnom strukturom sumerskog mita jer *prikazuje Božicu koja svojeg mladog bračnog druga predaje smrti* (Armstrong, 2005: 57). Prema tome, babilonski bog vegetacije Tammuz odgovara grčkome Adonisu jer su žene semitskog svijeta oplakivale njegovu smrt i žalove svoga gospodara, odnosno „adona“ (Armstrong, 2005: 57).

Mitološka priča započinje s Pigmalionom koji, upoznajući zloću žena u Propetidama, jer su prve stale prodavati ljubav za novac, ne htjede da se ženi (Ovidije, 2008: 261). S obzirom na to da je bio zaljubljen u Afroditu, Pigmalion izradi njezin kip od bjelokosti i zamoli božicu ljubavi da ga oživi. Afrodita mu je uslišila molbu i podarila kipu život s kojim Pigmalion dobije kćer Pafu (Graves, 2003: 158). Pafa s Posejdomom rodi sina Kiniru, koji je sa ženom Kenhreidom dobio kći Miru (Smirnu). Jednom se prilikom Mirina majka hvalila da joj je kći ljepša i od same Afrodite pa ju je božica odlučila kazniti, natjeravši Miru da se zaljubi u vlastita oca. Zaljubljena

⁹ Seemann piše da je Afrodita bila obdarena ljubavno-stvaralačkim magijskim pojasom koji po volji može skinuti i posuditi drugima, a isti posjeduje moć da potiče na strast od čijeg utjecaja ni sama Afrodita nije bila slobodna (2018: 55).

Mira, tijekom svečanosti u Demetrinu čast, odlazi u očev krevet i liježe s njim, pritom mu ne otkrivši svoj identitet. Od silne znatiželje otac donosi svjetiljku i spozna kćer pa ju, obuzet bijesom, pokušava ubiti. Ipak, Mira pobjegne u šumu i zamoli bogove za pomoć, na što ju Afrodita pretvori u stablo mire. Iz tog se stabla rodi prekrasni Adonis, strastven i smion lovac, čija ljepota ni Afroditi ni Perzefonu ne ostavlja ravnodušnima. S obzirom na to da su ga obje božice željele, obratile su se Zeusu. No Zeus slučaj prebacuje na muzu Kaliopu, koja odlučuje da će jednu trećinu godine Adonis provesti s Perzefonom u podzemnom svijetu, drugu trećinu s Afroditom, a ostatak svojevolutno. Međutim, Afrodita je čarobnim remenom opasala Adonisa koji se nije mogao odvojiti od nje te je tako s njom proveo dvostruko više vremena od predviđenog. Prevarena Perzefona se požali Aresu, koji u obličju vepra ranjava Adonisa. Kada je Afrodita začula krik, doleti mu u pomoć, no Adonis je već ležao mrtav. U znak je sjećanja krv iz Adonisovih rana Afrodita pretvorila u crvenu anemonu (Hathaway, 2006: 158–159). Uplakana Afrodita zatim odlazi k Zeusu i uvjerava ga da bi Adonis trebao polovicu godine provesti s Perzefonom, dok bi ostatak godine trebao provesti s njom, što Zeus blagonaklono odobrava (Graves, 2003: 51).

3. MARIN DRŽIĆ: *PRIPOVIJES KAKO SE VENERE BOŽICA UŽEŽE U LJUBAV LIJEPOGA ADONA U KOMEDIJU STAVLJENA*

Držićevo scensko djelo *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena* (u daljnjem tekstu skraćeno: *Venere i Adon*) prvi put je izvedeno 1551. na piru autorova rođaka Vlaha Nikolina Držića i Marije Sinčićević Allegretti, a pir je, prema nekim izvorima, trajao mjesec dana. Pretpostavlja se da je dramu izvela Pomet-družina koja je istoga dana i na istoj pozornici, uz *Veneru i Adona*, izvela i *Tirenu* te jedan prolog za koji se pogrešno tumačilo da je drugi prolog *Tirene*.¹⁰ Iste je godine u Veneciji, u tiskari Niccola Bascarinija, Držić objavio *Veneru i Adona* (zajedno s *Novelom od Stanca* i *Pjesnima ljuvenim*), a sama je knjiga bila tiskana pod naslovom *Pjesni Marina Držića ujedno stavljene s mnogim družim lijepim stvarmi*. Knjiga je doživjela još dva izdanja: venecijansko izdanje *Pjesni* objavljeno je 1607. godine u tiskari Francesca Barilletta, a treće 1630. u tiskari Marca Ginammija, te naslovljeno *Tirena, komedija Marina Držića* (Fališevac, 2009: 627–628). Mnoga su se Držićeve djela, naime, ili u potpunosti izgubila ili im poneki dio nedostaje, no djela koja su se tiskala u *Pjesnima ostadoše čitava jer su sretnim okolnostima bila fiksirana štampom* (Švelec, 1968: 11).

Venere i Adon bitno se razlikuje od ostalih dramskih djela dubrovačkog pjesnika, od organizacije scene, jednostavnosti kompozicije (drama nije podijeljena na činove i prizore), opsega, odnosno duljine trajanja do uobičajene klasifikacije Držićevih scenskih djela po kojoj jednu skupinu čine pastirske igre, a drugu komedije, jer se *Venere i Adon* ne može svesti ni pod komediju niti ima veze s pastirstvom (Švelec, 1968: 232). Prvi je o njoj pisao Danijel Živaljević koji ju ne shvaća kao pastirsku igru niti ju općenito ubraja u dramski rod pa zaključuje da zbog svojih pantomimičkih umetaka odgovara jedino melodrami. Neki su je književni povjesničari, suprotno Živaljeviću, određivali kao pastirsku igru, dok su drugi, poput Mihovila Kombola, na važnosti davali mitološkom dijelu drame, definirajući ju kao mitološko-pastirsku igru (Švelec, 1967: 100). S druge strane, Branko Vodnik smatra da je Držić poticaje za *Veneru i Adona* tražio u sienskim rustičnim dramama, ponajprije zbog njihova amalgamiranja klasične ekloge i srednjovjekovne farse, ali i zbog komičnih likova seljaka i seljanki te dramske radnje u koju se uvodi ples i moreškanska koreografija (Fališevac, 2009: 628–629). U tom su je slijedu Miroslav Pantić i Petar Kolendić određivali kao rustičku eklogu, a Arturo Cronia kao pastirsku dramu,

¹⁰ Slobodan Prosperov Novak se poziva na analizu Matka Sršena koji tvrdi da je treći nepoznati kazališni komad predstavljao prolog za cijelu tu kazališnu večer, odnosno da je bio prolog i *Veneri i Adonu*, ali i *Tireni* (1984: 44).

smatrajući da ju je Držić pisao po uzoru na sijenske *maggiatole*¹¹ (Švelec, 1967: 100). Ipak, Leo Košuta odbacuje mišljenja po kojima je *Venere i Adon* nalik takvim kazališnim komadima, jer se u njima parodiraju seljački svadbeni običaji, a kod Držića toga nema. Po Košuti je djelo, žanrovski gledano, dvojno: riječ je i o mitološko-alegorijskoj drami, ali i o farsičnom, lakrdijskom djelu, slično pučkim dramskim oblicima kakvi su tada bili popularni u Italiji, obilježeni komikom, smijehom, cinizmom i satiričnošću te ismijavanju svih društvenih klasa, a poglavito seljaka (Fališevac, 2009: 629).

No nije samo klasifikacija drame među historičarima izazivala rasprave, već i naslov koji kaže da je „Pripovijes u komediju stavljena“. Čale objašnjava da ta dva suprotstavljena pola strukture označuju da je mitološka priča obrađena u dramskom obliku te da je kao takva umetnuta u komediju seljaka (1979: 89). Košuta pak govori da je Držić nazvao djelo *Pripovijes* jer su se tada tako nazivali *mali sastavci u stihu, mitološkoga i alegorijskoga sadržaja, a izvodili su se na talijanskim dvorovima u 15. i prvoj polovici 16. stoljeća* (Fališevac, 2009: 629). S druge strane, za Artura Croniu je drugi dio naslova, koji sugerira da je *Venere i Adon* „komedija“, sporan pa ga je protumačio kao Držićevo *brkanje rodova* (Švelec, 1967: 100). Međutim, Milovan Tatarin u radu *Vila s versi, satir s prozom* pojašnjava da Držić pojam komedije *ne rabi da bi njime označio različite dramske vrste, nego da je komedija za njega rodovska oznaka za dramski tekst uopće*. Iz toga razloga u naslovima Držićevih djela susrećemo pojam „komedija“: *Skup je Komedija prikazana u Saba Gajičina na piru, a Dundo Maroje Komedija prikazana u Vijećnici od kompanjije Pomet-družina*. Prema tome, zaključuje Tatarin, za Držića su *Tirena i Venere i Adon* jednako komedije kao *Dundo Maroje* i *Skup*, iako *ni u povijesnopoetičkoj niti u metodološko-teorijskoj perspektivi to nisu* (2012: 211). Držić je s *Venerom i Adonom* stvorio *nešto novo, a što ne podliježe uobičajenoj klasifikaciji rodova* (Švelec, 1967: 100).

Spomenute su rasprave proizašle iz činjenice da se u drami susrećemo s dvjema paralelnim, sadržajem gotovo nepovezanim i prostorno odvojenim radnjama. U prvoj, rustičnoj fabuli, prikazuju se vlasni koji su se zatekli pred Dubrovnikom, a mitološka fabula pripovijeda o ljubavi Venere prema prekrasnom Adonu. Sama je drama podijeljena u osam prizora te pisana dvostruko rimovanim dvanaestercem (osim prvoga i drugog prizora u kojima se pojavljuju po

¹¹ Talijanski kazališni komadi čija se radnja najčešće zbiva u jednom činu, u dvije slike, u kojima se pojavljuju mladić i djevojka, starac i starica i još koje lice, a glavni im je predmet „rukovanje mladih“ (vjeridba, zaruke) što se obavlja pred notarom ili načelnikom (Švelec, 1967: 102).

četiri osmerca). U prvom prizoru („seljačkoj“ sceni¹²) pojavljuje se Vukodlak koji, u skladu s prigodom, izgovara pohvalu vinu kao izvoru užitka (naziva se Grizivino), neizravno aludirajući na pir Vlaha Držića. U susretu s Kojakom i sinovcem mu Grubišom stupa u verbalni sukob te pogrdno govori o godišnici s kojom se Grubiša treba oženiti u Dubrovniku,¹³ a sâm je susret prožet mnogim uvredama i psovkama (*hlape, svinjo, kozo, govno, jarče, kurvina hlapino* itd.). Na sceni im se pridružuje Vlade, Grubišina majka, koja odgovara sina od potrage za godišnicama jer ih smatra nemoralnim, bludnim i kradljivim bićima, a ni u njezinim replikama ne izostaje uvreda dubrovačkim sluškinjama: *kućetine, lončine, glavine, kravine*. Dunja Fališevac smatra da je prvi prizor *svojevrsan prolog, a specifičan je okvir dramske radnje koja će uslijediti te otvara prostor grada iz perspektive vlaha i došljaka* (2009: 627–628). Slično piše i Slobodan Prosperov Novak kada kaže da prvi prizor s vlasima funkcionira kao prolog, ali s obzirom na to da su stalno na sceni, vlasni ne postaju samo lice iz prologa, već i *prvi plan ove igre* (1984: 46–47).

Nadalje, drugi prizor započinje s *odkrivanjem šene*¹⁴ pa se na „mitološkoj“ pozornici pojavljuje šest vila koje *poju i tancaju* te se klanjanju i izriču pohvalu božici ljepote Veneri, a zatim pozivaju satire koji se odazivaju uz pjesmu i ples. U didaskalijama stoji da su se vlasni *pripali* jer su mitološki prizor gledali sa strane prizorišta.¹⁵ Treći je prizor Venerin monolog u kojemu se tuži na nemilosrdno i „hladno“ srce Adonovo jer joj ne uzvraća ljubav, a zbog toga će, u četvrtom prizoru, tražiti od sina Kupida da Adona sveže ljubavnim užem, što joj Kupido i obeća. I ovdje se u didaskalijama navodi da su vlasni, nakon što se *šena sakrila*, ostali u *čudu*. U petom prizoru prestrašeni Kojak i Vukodlak komentiraju prethodnu scenu, ne znajući je li to bio san ili zbilja, a jedino se Grubiša među njima ne prestraši, već se smrtno zaljubi u Veneru i izjavljuje da će joj postati sluga.¹⁶ Vlade očajava zbog sinovljeve *beside*, a Vukodlak Grubišinu ljubav ironično komentira: *neboga Maruša*, godišnica po koju se Grubiša uputio u grad, prolijevat će suze i proklinjati vile koje su Grubišu *ljubavi stravile*. Kada se *šena* ponovno *odkrije* započinje šesti prizor u kojemu *satir s vilom tanca* pa mu ju pet drugih satira pokušava ugrabiti, ali ju on

¹² Scene u kojima se javljaju vlasni Vukodlak, Kojak, Grubiša i Vlade smještene su izvan pozornice, odnosno na prosceniju (dijelu igracog prostora koji ulazi u gledalište) čime je cijela drama strukturirana kao teatar u teatru, a *rustikalna je radnja okvir unutar kojega se komentira mitološko-alegorijska radnja* (Fališevac, 2009: 628).

¹³ U drami je prisutan motiv ženidbe, a potječe iz narodne epske pjesme u kojima ženik ili njegov zatočnik treba savladati niz zapreka da bi dobio djevojku (Švelec, 1968: 304–305).

¹⁴ Čale u bilješkama navodi da je mitološka pozornica u scensko-prostornom smislu bila smještena u središtu te da je pred njom bio zastor, odnosno *šena* koja se ili *odkrivala* ili *sakrivala* (1979: 328).

¹⁵ Didaskalije su autoru, piše Leo Rafolt, poslužile za *raskrinkavanje mehanizma teatra u teatru* (2009: 123).

¹⁶ Osnovni motiv ekloge *Radmio i Ljubmir* Džore Držića, u kojoj se u vilu zaljubi pastir, kojega prijatelj savjetuje da ostavi ljubav, ali on ipak ne odustaje (Švelec, 1968: 40).

uspijeva obraniti, što je naznačeno u didaskalijama. Na scenu potom stupa Adon koji se tuži da je umoran od lova i željan sna, ali i toga da mu koja od vila zaspi u krilu. Takvu situaciju iskorištava Kupido pa u sedmome prizoru veže usnulog Adona koji se budi i doziva pomoć. Dolazi Venere i govori mu da će ga odvezati ako joj prisegne na vječno sužanjstvo, a Adon joj to obeća. U posljednjem, osmom prizoru, prestrašeni onim što su vidjeli, vlasi komentiraju da to mjesto *nije zdravo* jer su na istome vile nekoć *stravile Miljenka, a Radata uzele*.¹⁷ Vukodlak poziva ostale da napuste to mjesto, a Grubiša, koji se skamenio od Venerine ljepote, ne može ustati pa ga ostali moraju pokriti *vrječinom* da ga opet ne bi začarala koja vila. Vukodlak predlaže Grubiši da se oženi seoskom djevojkom Veselom, a zatim poziva ostale da pođu na svadbenu večeru (Fališevac, 2009: 628).

U drami se izmjenjuju lica mitološka i lica seljačka pa se po tim kategorijama sasvim jasno može razgraničiti pet scenskih jedinica. Kronološki gledano, prva scena je seljačka, druga mitološka, treća opet seljačka, i tako redom. U drami su tri scene seljačke i dvije mitološke, ali su i te dvije mitološke odvojene središnjom seljačkom pa se na taj način, govori Švelec, *ostvaruje kompozicijska simetrija* (1967: 99–101). Zbog takve se kompozicije drame jasno uočava teatar u teatru koji se, prema Nikoli Batušiću, *dijeli vertikalno prema promatraču* (1978: 63). Naime, *šena* koja se *otkriva* predstavlja temeljno prizorište ispred kojeg se nalazi zastor pa se njegovim otkrivanjem prikazuje „mitološka“ pozornica, točnije scenski prostor na kojem stupaju vile, satiri, Venere, Kupido i Adon. S druge strane, na prosceniju stoje vlasi koji su se *pripali* u trenutku kad se prikazuju mitološki prizori, ali čim se *šena* zatvori, *preuzimaju glavnu riječ u predstavi* (Batušić, 1978: 63). Međutim, oni ni u jednom trenutku ne stupaju sa „seljačke“ pozornice na „mitološku“, već *ostaju stalno vidljivi gledalištu koje prati njihove reakcije na zbivanja na „mitološkoj“ pozornici* (Batušić, 1978: 63). Iako je Švelec naglasio da je Držić s *Venerom i Adonom* stvorio nešto originalno, Čale tvrdi da se po nekim dodirnim crtama ono može usporediti s Hektorovičevim *Ribanjem i ribarskim prigovaranjem*, također pastoralnom vrstom, gdje su u *temeljnu strukturu naglašeno realistične, gotovo dokumentarne građe*,¹⁸ *umetnute bugarštice kao samostalne cjeline* (1979: 88).

¹⁷ Asociraju se likovi i događaji iz *Tirene*. Švelec piše da se Držić često poziva na svoje prethodne drame pa da u *Veneri i Adonu* izriče aluziju na *Tirenu* (1968: 13).

¹⁸ U drami se, naime, spominju zbiljski ljudi (Milašica), ulice (Pločka ulica) i spomenici (Orlandov stup) čime se, piše Čale, *krajnja opreka vilinsko-mitološkom svijetu produbljuje dokumentarnom realističnom evokacijom Dubrovnika* (1979: 87).

O originalnosti Držićeva teatra piše i Katarina Hraste u radu *O dijakronijskom aspektu strukture Venere i Adona* smatrajući da je *dvočlana omotana kompozicija s realističkim okvirom, naginjući dokumentarizmu s alegorijskim ili metaforičkim osmišljenim unutrašnjim dijelom*, bila česta u srednjovjekovnoj i renesansnoj književnosti, a podrijetlo vuče iz antike. Držićev dramaturški postupak Hraste povezuje s tradicijom pučkog mima, odnosno srednjovjekovnim predstavama u kojima se dramska radnja (iluzija) prelijevala s *lokusa* (fiktivni lokalitet) na *plateu* (realni trg na kojem se predstava održava i gdje gledatelji stoje u istom prostoru s glumcima), zajedno sa *zastorom* koji je bio rasut iza *platee* i tako *zatvarao scenu realiziranu kao sjenovito mjesto na kojem su se skrivali maskirani glumci* (1991: 674–676). No Hraste dodaje da samo srednjovjekovno naslijeđe nije dovoljno da se objasni semantika *Venerina* unutrašnjeg žanra, točnije koegzistencija pučke komedije i idile pa detaljnije govori o modelu omotanih kompozicija koji se u smislu značenjske konstrukcije gradi na ideji grčkog svjetonazora, a to je ideja podvajanja. Prema toj ideji *svaku pojavu prati njena sjena, bit prati privid, a bogove i junake njihov hibristički antipod* (Hraste, 1991: 678).

Dosljedno tomu, u *Veneri i Adonu* likovi i situacije mitološke priče pronalaze svoje hibrističke antipode, ali na planu seljačke radnje. U tom bi slučaju Grubišina tjelesna ljubav prema godišnici parodirala idealnu ljubav Venere i Adona, majci Veneri i sina Kupidu suprotnost predstavljaju Vlade i sin Grubiša, Adon kao idealni muškarac nalazi suprotnost u seljacima Grubiši, Vukodlaku i Kojaku, a cijela je radnja s vlasima zapravo *pojmovna parodija mitološke radnje* (prva govori o visokom Erosu, druga varira temu niskog Erosa) (Hraste, 1991: 678). Takvo funkcioniranje *Venere i Adona* kao dvočlane drame, koja objedinjuje izrazito niski i relativno visoki žanr, Hraste uspoređuje s Platonovom *Gozbom* u kojoj pronalazi tematsku podudarnost (gozba, ljubav, aluzija na pir), odnosno teme visokog i niskog Erosa (1991: 679–680). Naposljetku, Hraste kompoziciju drame dovodi u vezu s koncepcijom ljubavi firentinskog neoplatoničara Marsilia Ficina prema kojoj se *vulgarnoj ljubavi suprotstavlja ljubav prema drugom biću motivirana zapravo ljubavlju prema Bogu* (Čale Feldman, 1997: 167). Razumijevanje drame kao takve postaje uvjerljivije imamo li na umu da je *Gozbu* u renesansi popularizirao upravo Ficino, a čiji su prijevodi Platona, kao i njegova originalna djela, bili rado čitani i u Držićevu Dubrovniku (Fališevac, 2009: 630).

Polazeći od Pavličićevih spoznaja¹⁹ Lada Čale Feldman u knjizi *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* dramu *Venere i Adon* dovodi u vezu sa Shakespeareovim *Snom Ivanjske noći*, s obzirom na podudarnu kompozicijsku logiku, točnije na upotrebu dramaturške tehnike teatra u teatru kojom se Držić, smatra Čale Feldman, *prvi poslužio u hrvatskoj drami, a i među prvima uopće* (Fališevac, 2009: 710). Prema Pavličiću, maniristička poetika jedina može u potpunosti razjasniti dvojbe oko sličnosti spomenutih dramaturških procedura, zajedničkih dvama piscima, a upravo se u istoj *prelamaju sva karakteristična maniristička poetička svojstva* (Čale Feldman, 1997: 161). Naime, u oba se djela zbilja i fikcija problematizira umetanjem mitološkog prikaza u okvirno „zbijsko“ zbivanje te se kazališni prikaz poistovjećuje sa snom koji preobražava i unosi pomutnju među planovima, ali isti liječi nesklapnosti zbilje. Pritom se i u jednoj i u drugoj komediji *fikcija tretira kao zbilja, koja ometa tijek umetnute kazališne predstave, dok se komadi razumijevaju doslovno* (Čale Feldman, 1997: 164), ali se ujedno folklorna motivika, kao i folklorna predstavljачka tradicija, *upleću u izgradnju tih dvaju dramaturških eksperimenata s umetnutim kazališnim planovima* (Čale Feldman, 1997: 170). Uokvirenje te mitološke igre i izlaganje očuđenoj perspektivi seljaka Čale Feldman smatra *karakterističnim manirističkim komentarom književno-predstavljачkog naslijeđa*,²⁰ pa zaključuje da je priča o Veneri i Adonu zapravo *fikcionalna kazališna tvorevina otvorena pogledu nekog okvirnog gledateljstva, nazočnog u tekstu samome* (1997: 163). Zbog toga dramu *Venere i Adon* Čale Feldman promatra kao ogledni primjer manirizma.²¹

Naposljetku, Batušić smatra da Držić scenski prostor nije strukturirao poput onih u crkvenim prikazanjima, jer bi se tada vlasili nalazili s lijeve ili desne strane „mitološke“ scene, već je stvarao po načelima humanističke inscenacije koja zadržava poneka obilježja srednjovjekovnog teatra, ali uvodi novinu poput zastorā koji su vidljivi za sva četiri odijeljena pozadinska prizorišta. No Držić u redateljskom postupku ide i dalje pa ga oplemenjuje inovacijama tako što ukida mansije u pozadini i pretvara ih u „mitološku“ pozornicu odijeljenu zastorom od

¹⁹ U radu *Marin Držić ili manirist i sudbina* Pavličić govori da je u Držićevim pastoralnim djelima vidljiva maniristička zaokupljenost odnosom zbilje i literarne fikcije, miješanje stilova i žanrova te simbolička dimenzija zasnovana na tradiciji. Na taj se način stvara neobičan spoj zbiljskog, onoga što je Držićevu gledatelju poznato i iz svakodnevnog iskustva, s onim što je literarna fikcija karakteristična za knjige i teatar. Pri tome je u *Veneri i Adonu* Držić doveo u pitanje i same teatarske zakonitosti pa Pavličić srodnosti između Držićeva i Shakespeareova teatra objašnjava upravo zajedničkom manirističkom poetikom (1996: 18–19).

²⁰ Slobodan Prosperov Novak umetanje gledateljske vlašne perspektive, za razliku od Pavličića, promatra kao piščevu ideološku provokaciju, točnije kao *scensku istoznačnicu urote* (Čale Feldman, 1997: 163). Vlasili, piše Prosperov Novak, *i ne znajući krađu dio iluzije povlaštenima* te prisvajaju *užitak gledanja, užitak rasprostiranja u svakom kutku Grada i užitak zrcaljenja*, a koje je do tada bilo u rukama vlastele (1984: 48–52).

²¹ Švelec, kao i Čale Feldman, navodi kako se *spajanjem fantastičnog s realnim svijetom osjeća nov pristup koji se odvaja od renesansnog i nagoviješta znakove manirizma* (1968: 370–371).

proscenija na kojemu se nalaze vlasii. Držiić je, zaključuje Batušiić, kombinacijom realnog zbivanja i mitoloških prizora na tako strukturiranoj pozornici – zadržavajući obilježja srednjovjekovne i humanističke pozornice, ali i renesansnih dostignuća – *stvorio novinu u tadašnjoj europskoj kazališnoj praksi* (1978: 63).²²

Opreke na kojima Držiić zasniva *Veneru i Adona* ne očitavaju se samo u organizaciji pozornice, već i u usporednim fabulama: mitološko-alegorijska fabula (ljubav Venere i Adona alegorija je vječne ljubavi) oblikovana je visokim stilom, petrarkističkim konvencionalnim govorom i u arkadijskom ugođaju, a rustikalna (prikazivanje tjelesnih užitaka) niskim stilom i realističnim pastirskim govorom, čime se, naizgled, stvara privid da između tih dramskih radnji ne postoje poveznice (Fališevac, 2009: 628). Štoviše, mitološka radnja uvelike utječe na događaje na seljačkoj sceni. Naime, ti su događaji na mitološkoj sceni poremetili tijekom zbivanja među vlasima koji od straha ne nastavljaju put prema Dubrovniku, već Grubišu, koji se smrtno zaljubio u Veneru, odvođe natrag u selo (Švelec, 1967: 102).²³ Drugim riječima, djelovanje Venerine ljepote zahvaća i seljački plan, pri čemu se, piše Hraste, Držiić okoristio mitološki ljubavnim motivom koji, premda statičan, dinamično zahvaća i niži plan drame kao vrstom alegorije, odnosno *pojmovne slike iza koje se skriva renesansna doktrina ljubavi u svojoj popularnoj verziji* (1991: 684). U tom se realističkom ambijentu, na putu prema Dubrovniku, Grubiša našao pred tri mogućnosti: produžiti u Dubrovnik i oženiti se godišnicom, prepustiti se vilama ili se vratiti s majkom u selo i vjenčati se djevojkom Veselom. No nastupom vila, satira, Venere, Adona i Kupida dolazi do razrješenja zapleta u pravcu *kmecke kćeri Vesele*. Realističkom je svijetu suprostavljen onaj idealni, pejzaž s lugovima, kladencima i sjenovitim drvećem, odnosno svijet mašte koji je, piše Švelec, *sazdan u davnini, klišetiziran i konvencionaliziran, dugo pružao mogućnosti da se u njegovim okvirima izraze preokupacije i raspoloženja za koje nije bilo mjesta u realnom životu* (Švelec, 1968: 57).²⁴

Iako nam naslov sugerira mitološko gradivo, Venerina ljubav prema Adonu nije glavna radnja Držiićeve igre. Švelec prednost daje farsii o seljacima i njihovim zgodama pa piše da je mitološka priča samo *dopuna, upravo funkcija farse*, ali je ujedno i u funkciji *konkretizirane fantazijske*

²² Čale piše da je takav teatar u teatru Držiićeva inovacija u kazalištu onoga doba, dakle izvoran i neovisan o činjenici da je u određenom obliku postojao i u crkvenim prikazanjima (1979: 88).

²³ Smisao takva dramaturškoga postupka, piše Fališevac, mogao bi se tumačiti piščevim svjetonazorom jer *između uzvišenog, vilinskog te priprištog i niskog ne postoji mogućnosti harmonije i razumijevanja* (2009: 628).

²⁴ U tom je idealnom svijetu, koji nastanjuju Venere, Kupido, Adon, vile i satiri, pozornica s prirodnim kulisama kakve su već u Homera poprimile karakter toposa, a preko Teokrita, Vergilija i Ovidija prešle u sljedeća stoljeća pa i u renesansu (Švelec, 1968: 57–58).

projekcije Vladina straha, odnosno seljačkog praznovjerja. Naime, Vlade ne želi da joj sin ženidbom upadne u kakvu nesreću pa, prije nego što se prikazala mitološka scena, vrši pripremu onoga što će se dogoditi, govoreći o vilama kao prijjetnji. Također, slično se događa kada Vlade sinu predloži seljanku Veselu, na što joj Vukodlak ironično preporučuje gorsku vilu, a zatim se opet nagovješćuje scena koja će se za koji trenutak pokazati. Sukladno tome, Švelec smatra da je mitološka priča Držiću poslužila kao *oblik rješenja nedoumice u farsu, organiziranog na posve neuobičajen, nov način*. Ako bi se kojim slučajem mitološka radnja i promatrala samostalno, tada bi ona vlaška izgubila pravi smisao te ostala samo *šaljivo-komički dodatak ne baš suviše zanimljivoj i ne suviše živahnoj priči o Venerinu osvajanju Adona*. Od seljačke priče radnja započinje, a ista ta priča ima logičnu liniju razvoja. Zbog toga, zaključuje Švelec, na *Veneri i Adona* treba gledati kao na cjelinu u kojoj se nijedna komponenta ne može ocjenjivati sama za sebe jer bi, inače, mitološka radnja, neovisna o vlaškim zgodama, malo pružala te kao takva ne bi izravno djelovala na publiku. U Držićevoj kompoziciji publika ju doživljava u jednoj novoj dimenziji, kroz prizmu reagiranja vlaha, odnosno kao *instrument razrješenja sukoba u farsu* (1967: 107–109).

Odakle je Držić crpio građu za priču o Venerinoj ljubavi prema Adonu te kakav je njegov odnos spram mitološkog interteksta? Dok u seljačkoj zgodi Košuta vidi odjek svadbenih običaja dubrovačkog zaleđa, priča o Veneri i Adonu potječe iz grčke mitologije, odakle je prešla u Ovidijeve *Metamorfoze* (Švelec, 1968: 95). Najuspješnije helenističko uobličenje motiva mita, piše Hraste, predstavljaju Teokritove *Adonijazuse* (idile), a mit će zbog izrazite popularnosti u staroj Grčkoj privući zanimanje renesansnih pjesnika kojima će, pritom, smrt nesretnog Afroditina izabranika i dalje ostati središte i vrhunac cijele priče (1991: 684). Leo Rafolt navodi da su mitološki elementi u Držićevim djelima posredovani, što kao sastavni dio onodobnoga humanističkog obrazovanja i lektire, a što kroz talijanske renesansne priručnike o mitologiji, poput *Coleccionesa* Paola iz Perugie te *Decamerona* Giovannija Boccaccia (2009: 504). No s obzirom na to da je boravio u Sieni, Košuta smatra da se Držić poslužio pjesmom Luke Contilea *Nika* (*La Nice*, 1551),²⁵ u kojoj se pojavljuju uglavnom ista mitološka lica, poput Kupida koji, doduše, posjeduje tri vrste strelica, za razliku od Držićeva koji ima samo jednu, ili Adona, također umornog lovca koji zaspri među stablima te, naposljetku, Veneri koja moli sina Kupida da joj osvoji Adonovo srce, a ovaj joj tu molbu usliši (Švelec, 1968: 95). O Držićevim predlošcima za mit o Veneri i Adonu Svetlana Stipčević kaže:

²⁵ Švelec navodi da je Contileova pjesma prvi put tiskana 1550, dok se u *Leksikonu Marina Držića* navodi godina 1551.

Sa mitom o Adonisu i Veneri stari Dubrovčani su se pre svega upoznali preko Ovidijevih Metamorfoza, koje su i ovde kao i u Italiji bile ne samo nezaobilazno školsko štivo, već i nepresušni izvor pesničkih inspiracija. (...) Posredničku ulogu u tumačenju i korišćenju mitološke priče o Adonisu i Veneri u Italiji, kao i u Dubrovniku, mogla su imati tri priručnika, nastala sredinom XVI veka: Điraldijeva Istorija bogova, Kontijeva Mitologija i Kartarijeve Slike bogova. (...) U staroj dubrovačkoj književnosti prvu scensku transpoziciju prizora usnulog Adonisa i zaljubljene boginje napravio je Marin Držić u pastirskoj igri Venere i Adon, već 1551. godine. Držić se ove mitološke priče dotakao, doduše, samo marginalno, imajući očito drukčiju nameru i cilj no što bi se to po samome naslovu moglo zaključiti (2004: 163–164).

O toj je marginalnosti govorio i Čale, smatrajući da je Držićeva priča o Veneri i Adonu *tek isječak, torzo priče namijenjen drugoj svrsi, adaptirana epizoda u funkciji druge radnje koja joj je formalno okvir iako je važnija, opsežnija i produbljenija od nje*. Obrađujući samo neznatan dio priče iz mita i prilagođavajući je specifičnom cilju, Držić se temi, kako to piše Čale, posvetio samo *kao spektakularno-ilustrativnom prizoru dovoljno djelotvornom da posluži kao kontrast priprostu svijetu i sredstvo za još jednu komičnu varijaciju motiva ljubavi u krugu svojih čobana iz dubrovačkog zaleđa* (1979: 92).

Držićeva mitološka priča započinje u drugom prizoru, nastupom Venere, uz ples i klanjanje vila. Naime, njihova je pohvala Veneri, piše Čale, u slijedu poznatoga petrarkističkog blagoslivljanja (*Zdrava si*), nabranjanja konvencionalnih svojstava, a obično prate evociranje božice ljepote.²⁶ Držić je obuhvatio neka tipična obilježja koja se pripisuju Veneri, a koja preobražava ljude i prirodu (1979: 328):

*Zdrava si, božice, kruno svih liposti,
puno je tve lice nebeske radosti.
Zemlja se veseli, kud stupa tvoj stupaj;
gdje si ti, svak veli ondi je vječni raj!
Tobom cti prolitje, a lito rod rodi,
razliko i cvitje tobom se svud plodi.
Zdrava si, kriposti usione naravi!
Tvojome liposti Višnji svit objavi,
tobom se sva narav umnaža, gospoje,
objavi se i Ljubav od utrobe tvoje.
Ljuveni kud pogled obrne tva lipos,
stvari se jad u med a dreselje u rados.*

²⁶ U monolog vila Držić je uklopio parafrazu stihova iz vlastitoga kanconijera br. 4 i 5 (*Je li se ikada, o luzi, gdi vidil'*, s. 13–21; *Tko hoće liposti andelske sve vidit*, s. 22–27). Riječ je o varijaciji LXI. soneta Francesca Petrarce, a isti je Držiću poznat iz prepjeva Šiška Menčetića *Blaženi čas i hip* (Fališevac, 2009: 628).

*Blažen je vječni raj koji te uživa;
 blažen je i cvitak taj ki tvoj pram odiva,
 i zemlja blažena ku pleše stupaj tvoj
 i trava zelena, kraljice svih gospoj;
 blažen je i pogled taj ki pozri tvoj ures.
 Oto nam na svit saj taj milos dana jes!
 Prospite cvietjice, na otar stavite
 mirise, sestrice, Veneru slavite;
 slavite, ptičice, žuberom slatkime
 Venere božice prislavno toj ime.
 Proličnji vjetrici, ako ikad, uzmite
 mirise ružici, mirisom puhnite;
 Venere božica po zemlji sad hodi,
 prislavna kraljica koja Ljubav rodi.
 Slav'te ju, dubrave, pjesni od slavica,
 dostojna jes slave Venere božica.
 Satiri, gdje ste vi, da tance vodite?
 Veneru svak slavi, a vi sanak spite! (s. 131–160)²⁷*

Venere je u prvom mitološkom prizoru predstavljena kao *kruna svih liposti*, kojoj se *zemlja veseli*, čime Držićeva priča dosljedno prati mit u kojemu su ljepota (osmijeh zemlje) i ljubav (osmijeh života) dobili obličje žene. Po njoj *cti prolitje te lito rod rodi* jer je izronila iz vode jednoga proljetnoga i sunčanog dana, ali je i *prislavna kraljica koja Ljubav rodi*, što je referencija na Afroditina sina i boga ljubavi Erosa (rim. Amor ili Kupidon), prelijepog dječaćića s lukom i strijelama (Čale, 1979: 90). Također, motivi *proličnjih vjetrica*, kako to piše Čale, primjereni su mitu o Veneri i dva Zefira koji su u obličju krilatih momčića ovjenčanih cvijećem *božicu svojim puhanjem tisnuli prema obali* (1979: 329).

Venerinin monolog u trećem prizoru tužaljka je zbog Adonova okrutnog srca, a u kojoj se njezina nebeska ljubav kontrastira sa zemaljskim mladićem koji misli samo na lov (Čale, 1979: 330). Naime, njezino se *neumrlo srdačce zaljubilo u umrlo ličce i liposti zemaljske mladoga pastira od gore*, pred kojim su nemoćne njezine rajske *kriposti*. Stoga će Venere tražiti pomoć sina Kupida koji *liči ljuvene nemoći* (Čale, 1979: 91).²⁸ Prizor je također protkan mitskim reminiscencijama na njezine *ljuvene* zgone, ponajprije sa strasnim lovcem Adonisom, ali i s bogom rata Marsom (grč. Ares) koji se u mitološkoj priči zaljubio u Veneru i s njom imao

²⁷ Frano Čale, *Marin Držić: Djela*, Liber, Zagreb, 1979, str. 328–329. Svi će navodi iz djela biti doneseni po tome izdanju.

²⁸ Kao što u sličnim sastavcima muški lirski subjekt tuguje za nedostižnom ženom tako i Venere za Adonom pa su njezine izjave, piše Tatarin, *oblikovane u maniri obratnoga petrarkističkog iskaza* (2009: 856).

petero djece (uključujući Erosa), dok je u Držića on *krjepki bog od boja*, predstavljen kao kontrast zemaljskom mladiću:

*O luzi zeleni, mnim da prî do danas
meu nami čuven nî božice tužan glas;
er narav božicâ nî tužit ni livat
suzice niz lica neg blaženstvo uživat.
Oto ktje moja čes, umrlo da liče,
jaoh, meni ranil' jes neumrlo srdačce!
Oto me liposti zemaljske smamiše,
oto sve kriposti me rajske straviše;
oto sam sad sluga pastira od gore,
a njekad za druga imat me ne more
taj Marte veliki, krjepki bog od boja,
na nebu sužan ki moj se zvat dostoja.
Oto drage oči slidi me srdačce
kakono s istoči danicu sunačce;
oto bilo lice u željah roniti
čini mê suzice, čini me, jaoh, mriti!
Božicam a umrit nî dano zgar s nebes,
a, vajmeh, nî moć skrit ljuvenu mû boles!
Što će rit božice, kad vide, jaoh, mene
roniti suzice cić želje ljuvene,
i Džove s bogovi? Govor' što im drago,
a ja ću lugovi slidit moje blago, –
Adona dragoga, mê slatko željenje,
Adona za koga obljubih tuženje.
Ostavih vječni raj, ostavih bogove,
s Adonom na svit saj obljubih lugove. –
A bježiš od mene, Adone dragi moj,
u gore zelene sakrivaš obraz tvoj.
Adone, nisam ja lovac za košutom,
ljubi sam ja tvoja, mrem za tvom lipotom;
nisam vil od gore ni koja diklica, –
s neba sam odzgore Venere božica;
majka sam ljubavi: Kupida ja rodih,
Adone gizdavi, i prsmi ovim dojih.
Adone, daj se u dar meni ka te ljubim;
bit ćeš kralj, bit ćeš car i blažen, pravo dim.
Vaj, s kijem govorim? Komu li, jaoh meni,
ovu tužbu tvorim, kad moga Adona nî?
Tužbe su i riči zaman! Ja ću poći
k sinku, koji liči ljuvene nemoći. (s. 167–206)*

U četvrtom prizoru Venere traži da Kupido Adonu *strilama ognjenim srce užeže*. Naime, Kupidon je ranjavao bogove i ljude te bio uzrok mnogim nesrećama među zaljubljenima poput

Parisa koji je, otevši Helenu, izazvao trojanski rat, ili gorske nimfe Echo koja je umrla nesretno zaljubljena u Narcisa (1979: 331–332):

VENERE:

*Sinko, mâ kriposti, sinko, mê hranjenje,
mojojzi liposti vridno uzvišenje!
Sinko, komu vas raj ne može odolit,
a neki na svit saj hoće se oholit!
Kraljevstvo ako tve ne budeš svetiti,
luk i tve strile sve zaman ti će biti.
Pastir je u gori izvrsne liposti
gorske vil ki mori gorkom nemilosti,
ki ništa ne scieni tve sile ljuvene.
Tim, sinko ljuveni, uzmi strile ognjene,
srce mu užeži i jadom tvo'im otruj;
tvrdom ga uzom sveži, meni ga pak daruj;
er tužba jes mnoga od vila, sinko moj,
na mladića toga, – čin' da zna što 'e oganj tvoj!*

KUPIDO:

*Majko, mâ radosti, majko, mê blaženstvo,
tvojome liposti stoji mê kraljevstvo.
Moje je željenje tebi samo ugodit;
tim na tve hotjenje sve ti će sada bit.
Svi ki su proć meni oholas tvorili
kroz moj plam ljuveni gorko su cvilili;
tim za tvoj zlati vlas, liposti izabrana,
vodi' ćeš ti danas Adona svezana. (s. 207–228)*

S druge strane, mit o Adonisu, mladiću izvanredne ljepote u kojega se Venera strasno zaljubi, neumornom lovcu kojega vepar u šumi smrtno rani pa mu Venera pretvori krv u anemonu, odnosno o Zeusovu dopuštenju da Adonis izađe iz podzemnog svijeta i provede neko vrijeme s Venerom, u Držićevoj priči nije obuhvaćen. Sve je to u *Veneri i Adonu* oskudno prezentirano, prilagođeno tradicionalnom svijetu pastorale (Čale, 1979: 330–331). Naime, u šestom prizoru Adon se u zelenoj dubravi tuži da je umoran od lova i željan društva. Obraća se prirodi da mu pomogne zaspati s kojom vilom u krilu:

*Je li tko u gori? O drûzi, gdje ste vi?
Jaoh, trud me umori u pustoj dubravi;
a nie čut nikoga ni se umim gdi svrnut
a od pasa jednoga blizu ovdi nije čut
ki bi mi straža bio, ako bih u gori
počinut ovdi smio. Jaoh, trud me ùmorī!
Daj da ka izide od vila ke mene*

*po gori svud slide cić želje ljuvene!
Kojim sam nekad bio srdačca nemila,
vaj, sad bih svaku ktio za drugu od vila,
kojoj bi trudačan u pustoj dubravi
srjed krila sladak san zaspao na travi.
Dosad mi sto sluga ne mogahu ugodit,
s sad mi za druga ne more jedan bit.
Taj ne zna što je mir ni pokoj uživat
tko priđe što 'e nemir ne bude hudi znat.
Je li tko u gori? O liepa zeleni,
sanak me umori, a živa duha nî!
Travice zelene, u vaš kril gizdavi
trudahta, jaoh, mene daj prim'te sada vi;
a ti zgar, zělēni, gorska družbo moja,
ne bran' mi tve sjeni, čim budem pospat ja.
Slavici, molim vas, od gore zelene,
kad pospim neki čas, probud'te pak mene. (s. 266–289)*

U posljednjem mitološkom prizoru Kupido veže usnulog Adona kojemu, kad se probudi, Venere pristize u pomoć, a zauzvrat traži *sužanstvo*. Adon pristaje postati *rob*, a Venere ga vezuje zlatnim pramima pa tako i sama, piše Hraste, ostaje privezana za žuđenog čovjeka, čime ljubav, na ficinijanski način, *privodi ljubeći subjekte živom zajedništvu s ljubljenim objektom, transformirajući ljubavnika u objekt njegove ljubavi* (1991: 684):

ADON:

Jaoh meni, što je ovoj? Svezan sam, vajmeh, ja!

VENERE:

Mladiću, što takoj tuži lipos tvoja?

ADON:

*Svezan se nahodim, gospoje, ja sada;
a ne znam, pravo dim, ni kako ni kada;
ni se umim odvezat, gospoje, ni tužan
u gori mogu znat čigov sam ja sužan.*

VENERE:

*Tvrđa je uza taj kojom si svezan ti,
mladiću, ovoj znaj, neg n'jedna na sviti.
Ma te ja mogu u čas, mladiću, odvezat;
od toga imam vlas, ma ku mi ć platu dat?*

ADON:

*Da ti sam vik sužan, i tvojoj liposti
da služim noć i dan sa svom mom kriposti.*

VENERE:

*Ne mogu te odvezat, ako te uzome
ne budem zavezat, mladiću, mojome.*

ADON:

Övo t' vrat, – veži me!

VENERE:

*Vežem te od kosi
mo'im pramom zlatime; uza se taj prosi
za roba takoga koga ću na sviti
vrh svakoga inoga uvike ljubiti.*

ADON:

*Ako je sužanstvo ovako svezan it,
za moje kraljevstvo neću ga promienit!
Vodi me, gospoje, vodi me tva lipos,
liposti vik tvoje slidit će mǎ mlados;
dočime obraz taj anđeoski meni sja,
ne budem ini raj, gospoje, žudit ja. (s. 290–313)*

Rafolt zaključuje da je drama u potpunosti impregnirana antičkom mitologijom jer u kompozicijskom smislu nalikuje na sažetu, gotovo anegdotalno strukturiranu mitološku pripovijest, u kojoj se usputno, ali kao sastavni dio toga svijeta, spominju bogovi Mars i Jupiter (2009: 504). S druge strane, Čale smatra da je Držićeva verzija mitološke priče u dva ulomka zapravo dijalogizirana epizoda umetnuta u komediju, a podrazumijeva kratak, idiličan i neoplatoničarski intoniran prizor sa sretnim završetkom, drukčijim nego u mitološkoj priči u kojoj Adonis smrtno nastrada. Priča je kod Držića i u drukčijoj funkciji, s obzirom na to da su mitološki prizori podvrgnuti cilju da kontrapunktiraju pastirskim prizorima, koji su im prividno samo okvir, a od kojih su zapravo važniji (1979: 330). Hraste, kao i Čale, smatra da Držić *Venere i Adona* ograničava tek na kratki segment mita, ali obradivši ga na način *egzemplanan za renesansno poimanje ideje ljubavi*, izloženo u nešto ranijim Ficinijevim djelima *De Amore* i *Theologia Platonica*. Mitološku priču Držić reducira na trenutak kad Venere, kao božanski uzrok (ficinijanski *virtus*), posredstvom sina Kupida, kao utjelovljenog principa *djelovanja* (*operatio*), priprema žuđeni *objekt* (*obiectum*) da prihvati njezin ljubavni utjecaj, a na što se pasivni Adon zaljubljuje u božicu, ne vlastitom snagom, već djelujućim božanskim činom (1991: 684).

4. SABO BOBALJEVIĆ: *MAJKA VENERE IŠTE KUPIDA, SVOGA SINA, OD NJE IZGUBJENA*

Recepcija talijanske književnosti renesanse i baroka postaje jednom od najproučavanijih tema, a njezine dodire s hrvatskom književnošću vežemo ponajčešće uz pjesnički opus Torquata Tassa (1544–1595). Iako se talijanskog pjesnika uredno dovodi u vezu s Dominkom Zlatarićem i Cvijetom Zuzorić, zanemaruje se doprinos Saba Bobaljevića, koji će *svojim prepjevom privući hrvatsku čitateljsku publiku klasičnoj temi otpornoj na vremenske mijene, i tako na osobit način nadopuniti Zlatarićevo djelo* (Pavlović, 2000: 139). Riječ je o prepjevu epiloga *Amore fuggitivo* (*Amorov bijeg*), Tassove pastorale *Aminta*,²⁹ naslovljenom *Majka Venere ište Kupida, svoga sina, od nje izgubjena* (u daljnjem tekstu skraćeno: *Majka Venere ište Kupida*), objavljenom u ediciji *Stari pisci hrvatski* 1876. godine, zajedno s Bobaljevićevim poslasticama, maskeratom *Jeđupka* te ljubavnim pjesnima. Premda je Tassova *Amintu* prvi na hrvatski jezik preveo i tiskao Dominko Zlatarić 1580. u Mlecima, ali bez epiloga, Bobaljević se, piše Čale, *vjerojatno odlučio na taj posao jer to nije učinio Zlatarić* (1994: 27). S obzirom na činjenicu da Zlatarić ni u *Ljubmiru* nije uključio epilog,³⁰ Petar Kolendić pretpostavlja da ga je Bobaljević preveo iz druge Tassove lirike (*Rime*), ni sam ga ne shvaćajući kao epilog *Aminte* (1964: 132).

Za razliku od Zlatarića koji je težio maksimalnoj podudarnosti stihova s izvornikom, Bobaljević, iako sadržajno prati Tassa, odaje težnju prema osamostaljenju: u prepjevu ima 264, a u originalu 148 stiha (Čale, 1994: 26–27).³¹ Pohrvaćujući Tassove stihove,³² Bobaljević *strukturu pjesme steže u mnoge čvrste i zahtjevne kalupe*, pri čemu niže potpuno pravilne četverostihe, sastavljene od osmeraca povezanih obgrljenom rimom (*abba*) (Pavlović, 2000: 139). Bobaljević se, naime, nije odlučio za dvostruko rimovani dvanaesterac, tada dominantni stih, ponajprije zbog teme koju pjesma obrađuje, ali i zbog nerimovanih stihova kojima je pisan izvornik. On se odlučuje za osmerce koji su mogli podnijeti raznovrsnije sadržaje, ali su i *pogodniji stih za oblikovanje kanconijerskih nadahnuća* (Pavlović, 2000: 139–140). Osim Bobaljevića, koji je prepjevao epilog još za Tassova života, hrvatska prevoditeljska književnost poznaje i sljedeće prepjeve: varaždinski prepjev grofice Katarine Patačić iz 1781, naslovljen

²⁹ Tasso je sastavio pastirsku dramu *Aminta* 1573, a epilog *Amore fuggitivo*, koji nije funkcionirao kao integralni dio djela, postavljen je na kraju *Aminte* tek u ferarskom izdanju iz 1581. godine (Pavlović, 2000: 139).

³⁰ Zlatarićevo ispuštanje epiloga iz *Ljubmira* Petar Kolendić pripisuje dvjema mogućnostima: Zlatarić nije ni vidio ferarsko izdanje ili ga je vidio, ali ga nije uključio u prijevod zato što ga ni sam Tasso nije namijenio svojoj pastorali, jer i u sljedećim talijanskim izdanjima *Aminta* izlazi bez epiloga (1964: 131).

³¹ Pavlović navodi da je original sadržavao 151 stih, dok ih je u Čalinu prijevodu 150.

³² Tasso je epilog, s druge strane, pisao srokovanim i nesrokovanim dionicama, s izmjeničnim sedmercima i jedanaesticima, a rime su mu povremene, no neravnomjerno učestale (Pavlović, 2000: 139).

Ljubčiča uskok, te moderniji prepjev Frana Čale koji je 1993. tiskao izvornik i Zlatarićev prepjev *Aminte*, dodavši i prepjev Tassova epiloga. Čalin je prepjev, kako piše Mirko Tomasović, moderan po tome što je usklađen s današnjim traduktološkim mjerilima i standardima pa ne predstavlja jezičnu smetnju novim čitateljima, a ujedno je protkan *leksičkim i stilskim vrijednostima iz baštine dubrovačke davne poezije* (1995: 11). Stoga ćemo se za potrebe ovoga rada, pri usporedbi Bobaljevićeva prepjeva s izvornikom, poslužiti Čalinim prepjevom.

Tematska je osnova obaju prepjeva Venerin plač, no kod Bobaljevića je on mnogo opširniji pa iako motivi slijede u istom rasporedu, razradba im se uvelike razlikuje, što je vidljivo već iz početnih stihova pjesama (Pavlović, 2000: 140). Tasso piše:

*Sišavši s trećeg neba,
jer kraljica i božica sam tamo,
Amora tražim pobjegloga sina.
Dok je on sjedo samo
igrajući se usred krila moga,
il greškom, ili izborom tog čina,
sa zlatnom strijelom banu
boduć mi lijevu stranu
pa brzo leteć nesta nakon toga
bez kazne hteć da prođe,
a ne znam kamo póđe. (s. 1–11)³³*

Ovako Bobaljević:

*Božica sam od ljubavi
došla odi, o gospoje,
za nać' milo čedo moje,
čedo, ke se ljubav pravi.*

*Jučer sa mnom u razbludi,
spravljav striele svoje ognjene,
rani ne hteć istu mene,
pak pobježe, ne znam, kudi. (s. 1–8)³⁴*

³³ Frano Čale: *Torquato Tasso e la letteratura croata*, Most/The Brigde, Zagreb, 1993, str. 254. Svi će navodi iz djela biti doneseni po tome izdanju.

³⁴ Sabo Bobaljević: *Majka Venere ište Kupida, svoga sina, od nje izgubjena*, u: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića, Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*, Stari pisci hrvatski, knjiga VII, JAZU, Zagreb, 1876, str. 228. Svi će navodi iz djela biti doneseni po tome izdanju.

U naslovu Bobaljević ne kaže da je Kupido pobjegao, već da je *izgubjen*; u Venerinu predstavljanju ne precizira da je *sišla s trećeg neba*, da je u njemu *kraljica*, da traži *pobjegloga sina*, da mu je strijela *zlatna*, da joj je pogodio *lijevu stranu* pa ni da je *brzo odletio* kako bi izbjegao *kaznu*. Ipak, dodaje da je Kupido *milo čedo*, da se s Venerom igrao *jučer*, da su mu strijele *ognjene*, ali da ju je ranio *ne hteć* (Čale, 1994: 28). Također, prva je tri Tassova stiha Bobaljević pretvorio u katren, uz jedan dodatak: Venere se već u drugom stihu obraća *gospojama*, čime se razjašnjava polazište subjekta i određište poruke; Tasso to čini tek u 21. stihu pjesme (Pavlović, 2000: 140):

*Stoga sad slazim k vama
među smrtnike krotke
gdje znam da često boravak je njegov,
da od vas dobijem vijesti
da l' tu se dolje moj bjegunac smjesti.*

*Nu ne nadam se nać ga,
gizdave gospe, uz vas, (s. 21–27)*

Od drugoga katrena počinju razlike pa se Tassova Venera predstavlja kao majka, puna razumijevanja za izgubljena sina:

*Ja, što sam ipak majka,
i nježna sam i blaga,
okrenuv bijes u sućut,
da nađem njega rabih sve vještine.
Posvud pretražih neba svog visine,
i sferu Marsa, sve krugove dične,
gibane, nepomične,
no na nebesi nije
mjesto gdje on se taji ili krije. (s. 12–20)*

Bobaljević izostavlja opis Venere, ali prenosi motiv majčine potrage:

*Mjesto ni'edno ni'e na nebi,
ko'e ni'esam ja obašla,
jeda bih ga kako našla,
nu ga jošter nigd'je ne bi.*

*S neba na sviet radi tega
hotjela sam doći odi,
jeda mi se gdi prigodi
medju vami naći njega. (s. 9–16)*

Venera se obraća *gospojama* jer zna da njezina sina privlači ljepota, a Tassovo je spominjanje lica i kose bilo dovoljno da Bobaljević umetne vlastito viđenje *gospoja*, opjevavajući njihovu ljepotu petrarkističkim rječnikom. S obzirom na to da u izvorniku nema petrarkiziranja, trebalo je, govori Pavlović, *umetnuti ono što bi odgovaralo duhu vremena i zadovoljilo očekivanja čitatelja* (2000: 140):

*Najmilije on pribiva
tuj, gdi vidi ke god vile
svietla lica, oči mile,
u kim' sebe sam uživa.*

*On se od mene često ukrada,
ter se u vaše krije kosi,
kim' se gizda i ponosi,
i iz kojih vas sviet vlada.*

*Veće gleda vašu družbu,
i milije stoji s vami,
neg na nebu meu zviezdami,
gdi ima svaku har i službu.*

*Ljubi vodit' svoje bitje
tuj skrovito gdi nahodi,
da l'jepota milos plodi,
jak cviet poljem primalitje. (s. 17–32)*

U opisu ljepote Bobaljević je iskoristio uobičajeni petrarkistički inventar, spominjući *usti*, *prsi*, *perivoj* itd., odnosno opća mjesta koja čitatelji lako prepoznaju, jer je riječ o književnom ukusu epohe (Pavlović, 2000: 140):

*Vam on saj svit vas gospodi,
vaše usti raj su njemu,
i perivoj, u kojemu
miris cvietja vas nahodi.*

*Prsi vaše drage i mile
njegova su sva razbluda,
i svakoga pokoj truda,
er mu slasti svake dile. (s. 37–44)*

Nadalje, tema bi se Tassove pjesme mogla iskazati jednim stihom, koji se pojavljuje dva puta:

Recite, gdje je sin mi? (s. 42, 56)

Isti stih Bobaljević razrješava na drukčiji način, odnosno amplificira ga u cijelu strofu da bi time, smatra Pavlović, naglasio dramatičnost pitanja (2000: 140):

*Kažite mi radi tega,
je li on s vami, o gospoje,
er vesel'je sve je moje
medju vami naći njega.* (s. 45–48)

Slično se Venere pita i nekoliko stihova dalje:

*Što mučite, kako i kami?
recite mi, je li odi,
ali bržek skrovno hodi,
ne davši se vidjet' vami?* (s. 105–108)

U nagovaranju *gospoja* da joj otkriju Kupidovo skrovište Bobaljevićeva Venere izabire teži način. Isprva im upućuje blag prijekor zbog šutnje te se poziva na majčinsko pravo, a zatim *gospoje*, koje i dalje ostaju nijeme, nastavlja optuživati za bezosjećajnost i zlobu. Potom mijenja taktiku i hvali njihovu *liepos* i *diku*, uspoređuje ih s *bielom zorom*, a *zlatne kosi* sa sunčanim zrakama pa Bobaljević iznova, piše Pavlović, *poseže za slikom tipične renesasne ljepotice opjevane u petrarkističkoj maniri* (2000: 140). Ipak, obećana nagrada za pronađena sina ista je, pa Venera u Tassa, uz *slatki poljubac*, obećava i *carstvo Amorovo*, dok će Bobaljevićeva *činit da se u krilu mom pobludi, i sve, srce što mu žudi, da od mene uzet' bude*.

Gotovo potpuna motivska podudarnost prisutna je u stihovima gdje Venera sumnja da se Amor sakrio skinuvši krila, luk i tobolac:

*možda mu bješe sila
s ramena strgnut krila,
odložiti i strijele,
odložiti i luk i tulac s njima,* (s. 61–64)

Bobaljević isto prenosi:

*Jeda 'e skinuo svoja krila,
trkač, strile i luk zlati,*

*za ne dat' se vam poznati,
da ga ne bih ja odkrila?* (s. 109–112)

Premda je tek sredina spjeva, upravo je na tom mjestu Bobaljević ispjevao gotovo dvostruko više stihova od Tassa. Taj je središnji dio Tassove pjesme (Amorov opis) Bobaljević prenio s podjednakim brojem stihova, no nije se poslužio uobičajenim postupkom, točnije nije amplificirao motiv iz jednog stiha u čitav katren. Štoviše, Bobaljević vjerno prenosi reference Tassova Amora, figuru hitrog i nemirnog, *zlate kosi*, rumena lica, gorućih očiju, *medenih usti* koje upućuju *bjesjede slasne i razbludne te varava smieha*, uglavnom ljupkog, ali nestašnog djeteta:

*On godišti i hitrosti
zrak se može riet' u sebi,
er je stvoren jur na nebi
davno od višnje tej kreposti.* (s. 117–120)

(...)

*Nu kako isti vi vidite,
lice, uzras taki ima,
er se lasno dava svima,
znat', još da je malo dite.*

*Pače kako diete isto
vrti sobom svudi i vije,
ni vik hoće, ni umije
držat' za se jedno misto;* (s. 125–132)

(...)

*Ima rados i vesel'je,
igrom vrieme svo'e da traje,
nu njegova igra daje
štetu, prikor i dresel'je.*

*Na lasno se on rasrči,
i na lasno miran bude,
mile mu su stvari lude,
za kiem' kako i diete uztrči.*

*Sad ga vidiš, plač da tvori,
sad u smiehu dni da traje,
sad rieč jednu riet' ne haje,
a sad opet svedj govori.*

Rude i zlate ima kosi,

*ke on drži u načini,
kako sreća, koju (?) čini
na zad prame da raznosi.*

*Njemu u licu plam pribiva,
goruć kako plam ognjeni,
a čelo mu blud ljuveni
lašti, resi i odiva.*

*Hini, leti i pobiže
varovito svud očima,
ke goruće tako ima
er led isti njima užiče.*

*U prav neće, da pozire
himbu i privar srcem tvori,
mnokrat okom smieh otvori,
a po licu suze otire.*

*Besjeda je sva njegova
puna slasti i razblude,
nu kad godier u njoj bude
rieč razbjena i bez slova.*

*Smieh nadvorno sladak kaže,
ali u smiehu jad pokriva,
kim na lasno svim odkriva,
da tim vara sviet i laže.*

*On s početka blag i mio
dvori srca svim i moli,
a paka se uzoholi,
kad je milos njih dobio.*

*Hoće vas sviet da gospodi,
i kad blaga koga čuje,
da mu voljom svom robuje,
neće da ga vik slobodi.*

*Zakon ište dat' svakomu,
razlog, ište, da mu služi,
ne mari se, svak da tuži,
samo u bitju da je svomu. (s. 145–192)*

Međutim, to se *malo dite* iznenada u Tassa pretvori u tiranina:

*pa òd skromnoga gosta
postane lukav tiran
i progoni i ubije (s. 127–129)*

Bobaljević tu referencu sažima u jedan stih, izbjegavajući izraz *tiranin*, čime ublažava Tassovu koncepciju ljubavi (Pavlović, 2000: 141):

Hoće vas sviet da gospodi, (s. 185)

Nakon poduljega Kupidova opisa slijedi razilaženje motiva pa Bobaljevićeva Venere posljednji put moli *gospoje* da joj kažu gdje joj se skriva sin, što Tasso izostavlja (Pavlović, 2000: 141):

*Vratite mi sina moga,
za koga se mnogo trudim
i po veće koga žudim,
neg sve carstvo svieta ovoga.*

*A ja vjeru mu vam ličim,
i kunem se sada vami
mojim ognjem i strilami
i l'jepotom, kom se dičim,*

*kako vam ću izpuniti
obećaje sve ljuvene,
ke vam ne rih sad od mene,
i harna vam u vik biti. (s. 201–212)*

Tasso, s druge strane, nije opsežan u Venerinu opisivanju, ali je izričit pri izražavanju njezina raspoloženja pa upotrebljava teže izraze (*glupani, ludi*), a kod Bobaljevića toga nema, jer isti ne bi odgovali galantnoj frazeologiji petrarkističkog podrijetla (Pavlović, 2000: 141):

*Ah, glupani vi ludi,
zar da se Amor skrije? (s. 138–139)*

Tasso se za opis Amora poslužio, među ostalim, i konvencionalnom metaforom zmijske te tako, piše Pavlović (2000: 141), povezo svoje poimanje ljubavi s boli i patnjom:

*onome tko u njedru
sakriti misli zmijsku:
na koncu vikom otkrije je i krvlju. (s. 145–147)*

Bobaljević te stihove vjerno i slikovito prenosi:

*A vam će se zgoditi tako
prigoditi, kako onomu,
ki u n'jedru hrani svomu
zmiju, ka ga peči paka. (s. 253–256)*

Naposljetku, Venera odlazi, ne uspjevši dobiti odgovor od *gospoja* pa pjesma završava tako da se potraga nastavlja, a tu potragu, odnosno završnicu, Bobaljević točno prenosi (Pavlović, 2000: 141).

Prepjevavajući Tassov epilog Bobaljević je pozornost usmjerio na motive, dodajući stihove iz vlastite petrarkističke radionice te se time u većini slučajeva udaljavao od originala, no sadržajno se uvijek vraćao Tassu. Proširenja su uglavnom konvencionalna, a moguće je da je taj književni postupak Bobaljević uveo kao *pokušaj uspostavljanja neke vrste dijaloške napetosti* (Pavlović, 2000: 141). U središnjem je dijelu pjesme podudaranje potpuno jer Bobaljević koristi iste apelative i adjektive kojima Tasso opisuje Amora. S druge strane, Venere je jednako *božica od ljubavi i majka*, a u njezinu je obraćanju *gospojama* Bobaljević nešto bujnijeg izraza pa Tassovi *krotki smrtnici* i *gizdave gospe* postaju *vile svietla lica, liepi i ljuveni mladci*. Također, dok Tasso koristi nešto teže izraze (*glupani, ludi*), Bobaljević ih izostavlja (Pavlović, 2000: 141–142).

Iako se u prepjevu Venere najprije predstavlja kao božica, Bobaljević primarno naglašava njezin status *majke*. Ti se „majčinski“ motivi u Bobaljeviću prepjevu očituju što Venerinim implicitnim iskazima poput *milo čedo moje; vesel'je sve je moje*, odnosno molbama, pitanjima, prijetnjama i obećanjima upućenim *gospojama*, što onim eksplicitnim pa, osim naslovom (*Majka Venere ište Kupida, svoga sina*), Venere još govori: *da se svoj rod majci brani; ja s početka rodih njega, prsi ga ove me dojiše; vratite mi sina moga (...) da se tužna već ne bolim*. Naime, motiv „tužne majke“, koji Bobaljević preuzima od Tassa, zapravo je parafraza Moskove idile *Eros bjegunac*, a u našoj ga je literaturi prvi upotrijebio Dinko Ranjina. Modificirajući Moskovu idilu, Tasso na raskošnoj pozornici postavlja Veneru, tužnu što joj nema sina Amora, pa pripovijeda kako se igrala s njim te kako ju je nestašnik ranio, a onda i pobjegao, bojeći se njezine osvete. Ona ga je, zabrinuta, tražila svugdje po Olimpu pa je došla i na zemlju, jer on tu često zalazi (Kolendić, 1964: 130–131).

S druge strane, Venere podrazumijeva određenu analogiju spram mitološkog interteksta pa Bobaljević vjerno prenosi i glavne karakterne crte mitoloških likova. Predstavljena je kao

božica od ljubavi, ali i ljepote, dok je naslovom iskazano da je Kupidova majka, sina *ke se ljubav pravi*. Ipak, prilikom obraćanja *gospojama* prijeti svojim moćima jer može, kako piše Pavlović (2000: 141), *podariti one kojima je sklona ljepotom, i zadržati vrijeme, produljiti mladost, ali jednako tako može izazvati tugu i natjerati na nevjeru*:

*A ja vjeru mu vam ličim,
i kunem se sada vami
mojim ognjem i strilami
i l'jepotom, kom se dičim,*

*kako vam ću izpuniti
obećaje sve ljuvene,
ke vam ne rih sad od mene,
i harna vam u vik biti.*

*Što mučite, o ljuveni
mladci, da li i vi sada
cieć mojega truda i jada
hoćete ga tajat' meni?*

*Toli ste i vi otvrdnuli
na me rieči drage toli,
jeda vam se srce oholi,
er ste blagu mene čuli?*

*Ne mojte me razgnjeviti;
ne znate li, da božica
ja sam ona, ka vam lica
mogu liepa učiniti?*

*Mogu u vike vašu mlados
u svom bitju uzdržati,
da vam nigda dni ne skrati,
kako družiem, teška staros;*

*i mogu vam s strane druge
činit' živjet' u nemiru,
i za huđu tuj neviru
razlike vam dati tuge. (s. 205–232)*

Kupido je, također, oslikan sukladno mitu: on je bog ljubavi, prelijepi dječak s krilima, tobolcem, *zlatnim* lukom i strijelama, kojima se pripisuje epitet *ognjenih*, dok ih Bobaljević krasi i epitetom *žestokih*:

spravljav striele svoje ognjene, (s. 6)
On žestoke svoje strile (s. 33)

Inače, Kupidon je znao izazvati smrt zaljubljenih pa ga je majka zbog toga morala kažnjavati (Čale, 1979: 331–332). U Bobaljevićevu će prepjevu Kupido, posve paradoksalno, strelicama raniti majku pa će, bojeći se kazne, pobjeći, zbog čega ga Bobaljević ocrtava kao *hitro* i neposlušno, ali umiljato *diete*.

Bobaljevićev prepjev Čale svrstava među tekstove prevoditeljske književnosti koji se približavaju slobodnijem načelu prevođenja, jer prenose „više smisao nego riječi“ da bi čitatelj tako shvatio *duh i dušu tumačenog teksta* (1994: 28–29). Sukladno ga tome Pavlović određuje i kao prepjev i kao dopjev, ali i kao, prema riječima Tomasovića, „slobodnu adaptaciju“ (2000: 142).

5. ADESPOTNI SPJEV *PRIPOVIJES OD ADONA*

Petar Kolendić prvi je pisao o spjevu koji je pronašao u rukopisu koji se čuva u Arhivu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, a nekoć je pripadao knjižnici Ivana Kukuljevićeva Sakcinskog. Riječ je o adespotnom osmeračkom spjevu jer prepisivač Đuro Ferić upozorava: *Scto sljedj tvor je nesnana Pisaoza* (Kolendić, 1964: 137). Spjev obrađuje mitološku priču o Veneri i Adonu, njihov susret, kratku i strasnu ljubav te, naposljetku, Adonovu tragičnu pogibiju, uglavnom u onakvoj inačici kakva nam je poznata iz desetog pjevanja Ovidijevih *Metamorfoza* (Stipčević, 2004: 162). Međutim, rukopis nije u potpunosti očuvan. Po Kolendićevoj pretpostavci spjevu nedostaje tek koji katren, odnosno posljednjih jedanaest oktava originala, u kojima je opjevana tuga Venerina nad mrtvim Adonisom i pretvaranje Adonisove krvi u anemonu. Naime, u trenutku kad vepar rani Adona, a zatim se kaje zbog toga čina, prepisivač nakon 556. stiha prepjev prekida riječima: *Veće se ne nahodi* (1964: 137–139).

Kolendić je utvrdio da je dubrovački prepjev obrada spjeva *Favola d'Adone* Girolama Parabosca (1524–1557). Parabosco je, kao jedan od mnogih Petrarčinih sljedbenika, u zborniku ljubavnih poslanica *Quattro libri delle lettere amoroze* (1553), pored značajnog broja pjesama, izdao i taj mitološki spjev, koji je, piše Kolendić, *uputio nekoj dami, nadajući se da će ona, čitajući ga, prestati da bude indiferentna prema njemu, jer će iz tog speva lepo moći da vidi kako se ni božice ne mogu oteti strelama ljubavi* (1964: 138–139). Sukladno tome, Parabosca, kao i njegove suvremenike,³⁵ ne zanima mitološka priča u cjelini, već onaj dio mita koji se shematizirano može prikazati kao: susret besmrtnika i smrtnika, zajedničkog života u ljubavnim zadovoljstvima, tragične pogibije smrtnog partnera tijekom lova te njegov preobražaj u cvijet voljom božanskog partnera (Stipčević, 2004: 164–165).

Međutim, iako je ustanovio talijanski izvornik, Kolendićevo traganje tu ne prestaje pa razrješava i pitanje autorstva. Kolendić je zaključio da prepjev datira iz druge polovice 16. stoljeća, dok je na temelju jezika i metrike prijevoda odredio i njegova autora, dubrovačkog pjesnika Antuna Sasina (Arsić, 2002: 85). No tu tvrdnju poriče Svetlana Stipčević u studiji „*Favola d'Adone*“ *Đirolama Paraboska u dubrovačkom prepevu*, ocijenivši da je prepjev nastao kontaminacijom Paraboscova teksta s pojedinim oktavama spjeva *L'Adone* Giambattista

³⁵ Mitološka je priča o Veneri i Adonisu nadahnula i pjesnike poput Lodovica Dolce (*Favola d'Adone*, Venecija, 1545) te Giovannija Tarcagnotu (*Adone*, Venecija, 1550), dok je najvećoj slavi mitološke priče pridonio Giambattista Marino djelom *L'Adone* iz 1623. (Stipčević, 2004: 162).

Marina (1569–1625). Naime, dubrovački pjesnik u nekoliko navrata pokazuje sklonost prema baroknim figurama, ponajviše antitezama, kojih kod Parabosca nema, te ujedno pokušava ukloniti i preraditi ona mjesta koja imaju naglašenu erotsku notu, vođen moralističkom sviješću katoličke obnove. Stipčević u prilog tomu dodaje i dvije pjesničke slike, čiju osnovu pronalazi u Marinovu *Adonu*: Amorovo ranjavanje majke ljubavnom strelicom te veprovo samokažnjavanje. Antun Sasin, koji je umro oko 1595, nije mogao poznavati Marinov spjev pa Stipčević nastanak dubrovačkoga prijevoda veže uz kasniju epohu, uz početak 17. stoljeća, dok autora traži u nekom od mlađih Sasinovih sugrađana, u imenima poput Ivana Gundulića, kome je Marinov spjev bio poznat bilo iz prijepisa bilo iz tiskanog izdanja (2004: 195–197).

O autorstvu je adespotnoga dubrovačkog prepjeva pisala i Irena Arsić u radu *Pripovijes od Adona* gdje je, priklanjajući se Kolendićevoj atribuciji, odbacila zaključke Svetlane Stipčević, tvrdeći da u prepjevu dubrovačkog pjesnika postoje izravne veze s Marinovim *Adonom*. Arsić smatra da barokne figure nisu bile strane Sasinu, jer antiteze koristi i u drugim svojim pjesmama, poput *Riječi jednoga ljubovnika*, dodajući da je i samo Sasinovo doba bilo sklono takvim figurama. S druge strane, ublažavanje erotičnosti u opisima ljubavnih susreta Venere i Adona objašnjava kao ustupak pastoralnosti, dok dvije pjesničke slike smatra tek djelomičnim, no ponajprije slučajnim sličnostima s Marinovim tekstom (2002: 91–95). Naposljetku, Kolendić je, slobodno prevodeći naslov Paraboscova spjeva, dubrovački prepjev nazvao *Pripovijes od Adona* (1964: 139).

Spjev započinje opisom pastoralnog ambijenta: pod stablom, okružen zelenilom i cvijećem, susrećemo mladića Adona kojega, umornog od lova, u tom *slatkom miru* savlada san:

*Umorio se od vrućine,
i od lova Adon bješe,
pod dub jedan da počine
ter trudjahan mladac leže.*

*I od sebe sve odvrže
luk, i strijele, ter ostalo;
jer ga sanak tuj pristize,
ter je dijete zadrijemalo.*

*Oko njega tuj travica,
kako iz vode nicjaše,
i razlika tad cvjetica
oko njega procvjetaše.*

*Svak bi reko, da 'e prolitje
gledajuć mu lice tada,
er ljeposti take nije
od Istoka do Zapada.*

*Hitros, gizda od mladosti
u njemu je, tere dika
kripos, razum, i ljeposti,
rados, ljubav privelika.*

*Ter u cvitju tako speći
s cvjeticom se ne razbira,
kako da on hoće reći,
ovdi je rados slatka mira. (s. 1–24)³⁶*

Zanesena Adonovom ljepotom u dubravu silazi Venere te promatra usnulog mladića, koji joj uze svu krepos, a zanos je božice ljubavi popraćen radošću prirode (Arsić, 2002: 89):

*Kad Venere prostrije oči
žarka lica ter pogleda
kako sunce od istoči,
a pogledom slađa meda (s. 25–28)*

(...)

*Adona
gdi boravi
jes ona
ljubavi.*

*Ne mneć da svijet taku ljepos
može imati vijek u sebi
kâ joj uze jur svu krepos,
kû je imala kad na nebi. (s. 33–40)*

(...)

*A njegovi rusi vlasi,
u kih ljubav gnijezdo vije,
kim božicu tuj porazi,
da joj živjet veće nije.*

*Ter u misli tojzi slatkoj
hrlo krila svoja spravi,*

³⁶ Svetlana Stipčević, „Favola d'Adone“ *Đirolama Paraboska u dubrovačkom prepevu*, u: *Dubrovačke studije*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2004, str. 198. Svi će navodi iz djela biti doneseni po tome izdanju.

*sleće doli za nač pokoj,
i radosti u ljubavi. (s. 45–52)*

(...)

*Svaka trava ozeleni,
ter ne želi veće rosu,
zašto pogled nje ljuveni
raj, i cvitje odsvud prosu.*

*A ptičice tuj s ljuvezni
spjevajući u radosti,
i skladajući slatke pjesni
od nje gizde, i ljeposti. (s. 57–64)*

(...)

*Približeć se k njemu tada
ljuvezni se tvrdo smuti,
da srdačce puno jada
želeći ga tuj oćuti.*

*Ter opeta za čas velik
kako mramor stav studeni,
ali kako mrtav čovik
plavi obraz nje ljuveni.*

*Opeta se paka vrati,
kad joj svijes, i um dođe,
ter ga poče zagledati,
da joj želna duša pođe.*

*I koli ga veće gleda
nad njim gori, nad njim stine,
u plamenu sva od leda
za njim čezne, za njim gine. (s. 69–84)*

U Venerinu zaljubljanju u Adona prikazana je i varijacija motiva Amorova ranjavanja majke
ljutom strelicom:

*Zač na izbor strilu ljutu
ljubav bješe izabrala
buduć majci tad u skutu
bludeći se prem zaspala.*

*Tijem ljubavi, jaoh, nemila
jadna ti je tvoja strila,
i čudna ti je tvoja sila,*

kad si majku tać ranila.

*Jaoh, tko može tvojoj moći
ah, ljubavi odoljeti,
komu nećeš vrha doći,
odkli majci neć prostiti? (s. 85–96)*

U sljedećim se stihovima opisuje Venerina ljubavna nesuzdržanost, točnije njezina promišljanja, načini i želje kako da pridobije usnulog mladića. Najprije se čudi *gledajući toj sunašce*, a zatim mu se nestrpljivo obraća, oslovivši ga s *neumrli*, dok se sama predstavlja kao *božica*. No budući da Adon i dalje spava, *poče njega tuj ljubiti, grleći sada lice, sad uste tej medene i očice* pa u svom tom *celivanju* razbudi mladića koji od straha poželi pobjeći. Venere mu objašnjava da nije *zvijer nemila*, već da ju *ljubav mori* pa mu, u duhu petrarkističke lirike, predaje svoje *srce, rajsko lice, mile prsi i oči ljuvene* koje *suze za tvu lipos*, te time i Adona pogodi *stril ljubavi*, čijoj se sili ne može oduprijeti. Pjesnik je pritom kontrast nebeske ljubavi sa zemaljskom, božice i *mrtvog čovika*, odnosno Venerina uzavrela osjećanja zaljubljenosti i razmišljanja o međusobnoj različitosti sa zemaljskim mladićem, oblikovao kroz antiteze, a iste su rasute čitavim spjevom (Arsić, 2002: 93):

*žarka lica ter pogleda (s. 26)
kako grimiz, i snig bili, (s. 43)
kako mramor stav studeni (s. 74)
nad njim gori, nad njim stine,
u plamenu sva od leda (s. 82–83)
Ter se topi kako od leda
gledajući toj sunašce, (s. 109–110)
ter srdašce njih se svrući,
jer ne bješe, jaoh, od leda. (s. 183–184)
suproč vili kâ ga moli
da se stvori oganj i led. (s. 199–200)*

Naposljetku Venere privuče Adona k sebi i počne ga *celivati, celovom slađim od meda* pa pjesnik, osim eufemizama pri opisu aluzija na njihovu tjelesnu ljubav (*sadruženi u radosti; sve ljuvezni uživaju; slatke igre*), upotrebljava već spomenute antiteze kao naglasak ljubavne „žedi“ božice i smrtnika, jer njihove *igre* traju *dnevi i noći*, a od kojih oni *čas mru, čas žive* (Stipčević, 2004: 177):

*Ter odgovor njemu ne da,
neg s ljuvezni tuj ga uhvati
i celovom slađim meda*

njega poče celivati.

*Stavju njega sebi u krilo
gledajuć ga toli mila
ne mogući već odahnut
da im pođe duh iz tila.*

*Od tolike jur sladosti
gdi se grle u ljubavi,
sadrženi u radosti
sve ljuvezni uživaju. (s. 213–224)*

(...)

*I blaženo sve toj mjesto
gdi taj mlados bez boljezni,
a u slasti toli često
ponavljahu njih ljuvezni. (s. 229–232)*

(...)

*Jedan drugom gdi govori:
„Poljubi me, dušo, srce,“
pak trudačan kad se umori
rekbi dođe prem do smrce.
Ponavljajuć opet svakčas
slatke igre i ljuvezni
topeći se idu u slas,
ter srdašce sve njih bijesni.*

*Razgovoru a pak mjesto
oni dadu ki razdeže
njih srdašce toli često
zagrljeni gdi tuj leže.*

*Sa svijem tezijem nije im moći
ugasiti tuj ljuvezan,
nego dnevi i u noći
neće stati ni čas zaman.*

*Promjenujuć često mjesta
gdi se ljube i igraju,
i nigdi im dub ne osta
da pod njime ne uživaju.*

*S tolíkome, jaoh, radosti
er se čas mre, a čas žive
od pričudne tej sladosti,
kâ im ne da čuti gnjive.*

*Nit od koga zapriječice
vik imaju nego tvore
što kad želi njih srdašce
ono čine što govore.*

*I što veće tuj se igraju
ne mogu se nasititi,
nego veću želju imaju,
kâ im čini svakčas mriti. (s. 249–280)*

Dubrovački pjesnik erotičnost ublažava ponovnim opisom idiličnoga kraja, u kojemu Venere i Adon sada vode *rajski život*: šetaju poljem, beru cvijeće, lice u vodi peru i *vjenčac viju* te love ptice, ribice, zečeve, *jeljene* i *košute*:

*Sada šetnjom polju hode
ter cvjetice svako beru,
a sad pođu blizu vode,
u koj svijetlo lice peru.*

*Jedan drugom vjenčac vije,
i na glavu rusu stavi,
među drazijem zašto nije
viku bilo tej ljubavi.*

*Zajedno s cvijetjem rese
bijeke prsi, rumen obraz,
kako grlica sve ljube se,
ter razdioni nijesu ni čas.*

*Njekad pođu male ptice
mrežam hitat, i varati,
a nekada na udice
tej ribice uhvatati.*

*Njekad s lukom i strijelami
po dolinah i po gori
pođu mlaci za zvijerami,
trud im nijedan ne domori.*

*Za psi paka tijem slijednici
sve obidu tej dubrave,
gdje su u gori pusti zeci,
množ kojijeh tuj podave.*

*A nekada sprave hrte,
ter hitaju mnogo zvijere,
i jeljene i košute,
kê po gori za'edno tjere.*

*I po vjetru i po daždu
po dolinah i po gori,
oni za'edno vazda idu,
inako ih želja mori.*

*U dne vazda ter u noći
sadruženi pribivaju
začim ino nije moći
jedno srce er imaju.*

*Ni vrućina, da ni zima
vijek ih može razlučiti,
jedan s družijem objet ima
za'edno živjet i umrijeti. (s. 281–320)*

Međutim, idiličan se ugođaj prekida Venerinim odlaskom na svetkovine. Kako piše Stipčević, Venera je morala otići u Pafos gdje se slavlje održava uz zavjete i prinošenje žrtava, dok pjesnik tek navodi: *Zašto danas svetkovine pripjevaju meni sada*. S obzirom na to da napušta Adona, Venere *žalos mori* pa pjesnik suprotstavlja Venerino umiranje od ljubavne tuge s njezinom besmrtnošću (2004: 184–185):

*Ne mneć opet da će živa
vijek se k njemu povratiti
misleć žalos ter pri živa
kê će želje pritrpiti.*

*Neumrla taj božica
tuj umira na čas stokrat,
u srdašcu tač tužica
sve pribiva njojzi i rat. (s. 381–388)*

Pred odlazak na svetkovine Venere upozorava Adona da se kloni lova jer se pribojava da ga ne snađe kakva nesreća, nabraja *zlosrde* i *nemile zvijeri* koje bi mu mogle *lice ogrditi*:

*Ako bi ti kad od volje
došlo, dušo, poloviti,
ja ti velju za tvê bolje
hotjej čuj se ukloniti.*

*Da tej zvijeri, jaoh, zlosrde
ne bi tebe izranile,
da tvê lice ne ogrde,
a bez drage tvoje vile.*

*Ukloni se moje srce
ti od tigra i medvjeda
da žalosne gorke smrce
od njih tebi koja ne da.*

*I od vuka i od lava
čuvaj mi se, dragi cvite,
er se tresu tužna ja sva
toj misleći sad krozi te.*

*Zle su zvijeri tej nemile,
u kih nije vik milosti
da me ne bi ucvilile
tebi davši kê gorkosti.*

*Ako meni dobro hoćeš,
ja te molju da tej zvijeri
ukloniš se jere možeš
da njih mlados tvâ ne tjeri. (s. 401–424)*

Ipak, u trenutku kad se Venere *cvileći* oprostila od Adona, a zatim i odletjela *zlatnim krilima*, Adon uzima luk jer je ugledao *jedno ljuto divje prase* pa pjesnik opisuje borbu *puste zvijeri* s hrabrim mladićem koji se ni *zmaja ne bi hajao*. No *zvijer ljuta* usmrti Adona, što pjesnik opisuje eufemizmom *tihi san*:

*Suproč sebi pak ugleda
jedno ljuto divje prase,
skoči da mu proći ne da
ne gledavši ništa nase.*

*Ni se prenu, ni pripade
videći ga hrabren mladac,
neg oružje svê popade,
porazit ga hteći prasac.*

*Suproč njemu skoči ončas
s oružjeme nagljem tada,
da mu poda ljutu poraz
er se od njega ne pripada. (s. 449–460)*

(...)

*On se toga jur ne haja,
jer mu dođe taka jakos,
da se ne bi hajao zmaja,
u kom veća jes nemilos. (s. 469–472)*

(...)

*Kako vide zvijer nemila,
gdi mu drumak on priteče
kako bi ga ukosila
sinuv k njemu trkom teče.*

*Htijući ga mladac ranit
vijek ne može, er zvijer pusta
umijaše sebe branit,
ter od truda nebog susta.*

*Jaoh, tuj njemu taj zvijer ljuta
bješe srce izmakao,
tere pade polak puta
vas u krvi ogrezao.*

*Dušica mu s krvi ide,
u taj čas je problijedio,
da svakomu srce iskide
ko ve bi ga tuj vidio.*

*Kako cvijetak, jaoh, poplesan,
gdi je svenuo i stamnio
na travici tihi da san
on boravi svak bi mnio.*

*Priklopivši mile oči,
u kih ljubav njegda staše,
s kih sunašce od istoči
svemu svijetu lijepo sjaše. (s. 477–500)*

Smrt Venerina ljubavnika uzrokovala je tugu prirode, motiv čest u usmenim lirskim pjesmama, a pjesnik je tugu gradirao, započevši s opisom zemaljskih žalosti (trave, cvijeća, ptica) pa sve do nebeskih (sunca, mjeseca) (Arsić, 2002: 88–90):

*Okolo njega sva travica
tuj povenu od žalosti,
i sva dubja, ter cvitica
boleći se tom mladosti.*

*Nad njim ptice od žalosti
jadne pjesni popijevahu,
rekbi na plač své mladosti
i na tužbu k sebi zvahu.*

*Cječ žalosti sunce zraku
sakri svoju da ne vidi*

*od mladića žalos taku,
toliko ga taj smrt vrijedi.*

*Pak isteče mjesec krvav
boleći se tom mladosti,
u kû bješe njegda ljubav
postavila své kriposti. (s. 501–516)*

U sklopu tuge prirode prikazano je i veprovo samokažnjavanje, kojemu je dubrovački pjesnik posvetio posebnu pozornost. Najprije se opisuje veprovo otrježnjenje nad uništenom ljepotom, a nastavlja se bijesom sve dok se, prema riječima Irene Arsić, ne smiri u *vrlo uspjetu sliku iskazanja tuge*: vepar u rilu cvitje nosi i surovo se kažnjava *okidujuć sebi mesa* i tako si od žalosti za mrtvim mladićem *smrt zada* (2002: 91–92):

*Najposlije vepar hudi
mrtva ležeć videći ga,
što podobno nije toj čudi
posta nad njim žaleći ga.*

*Jer pridobi njega žalos,
zasve er je zvijer nemila,
gledajući taku ljepos
gdi se nad njim sva smamila.*

*Tere poče dubja kosit
boleći se tužno i rikat,
a u rilu cvitje nosit,
ter ga mrtva tuj posipat. (s. 525–536)*

(...)

*Ter toj zvijere nad njim stati
od žalosti već ne može
pođe gorom uzdisati
kad ga nitko ne pomože.*

*Okidujuć sebi mesa
od žalosti i od jada,
i vikući do nebesa
ištuć sebi da smrt zada. (s. 545–552)*

Prikazom veprova samokažnjavanja spjev se prekida. Uspoređujući dubrovački prijevod s Paraboscovim spjevom može se zaključiti da mu nedostaje završni dio koji uključuje Venerin dolazak i plač nad mrtvim Adonom te preobrazba Adonove krvi u anemonu, za što je, po

Kolendićevoj procjeni, trebalo oko 120 osmeraca, a tada bi cio prijevod mogao imati oko sedam stotina stihova (1964: 139).

Nepoznati prevoditelj Paraboscova spjeva transponirao je talijanski tekst od 54 jedanaesteračke oktave (432 stiha) u 139 osmeračkih katrena (556 stihova), čime se stihovno-jezična materija uglavnom povećala (Stipčević, 2004: 166–167). Ipak, sadržajno se držao predloška, parafrazirajući onaj dio mitološke priče koji se odnosi na ljubav Venere i prekrasnog Adona, strastvenog lovca kojega usmrti vepar i time tragično okonča mitološku idilu. Stoga ni u prepjevu nema spomena o Adonovu podrijetlu, plodu neprirodne strasti kćeri Mire i oca Kinire, odnosno o Mirinoj preobrazbi u stablo iz kojeg će se kasnije izroditi prekrasni dječak, kao ni o sukobu Afrodite i Perzefone oko Adona (Arsić, 2002: 84). Prevoditelju je, naime, mitološka priča poslužila tek kao okvir za umetanje idilične slike ljubavnog para, protkane pastoralnim i erotskim ugođajem, a u kojoj su likovi prikazani sukladno mitu: Adon je *mladac*, čije *ljeposti take nije od Istoka do Zapada*, dok je Venere *vila od nebesa*, božica koja svojim moćima može izazvati tugu ili sreću: *tko cvilio je raduje se u ljubavi i žalostan tko je bio u veselju sad boravi*. Opis tuge prirode u sklopu koje se vepar smrtno kažnjava, izazvan Adonovom smrću, Arsić smatra plodom pjesnikova originalnoga rada uz značajan utjecaj usmenog pjesništva (2002: 97). Uspoređujući analizirana djela može se zaključiti da je upravo adespotni spjev *Pripovijes od Adona* u najvećoj mjeri slijedio mitološki intertekst.

6. ZAKLJUČAK

Mitološka je priča o Veneri i Adonisu, posredstvom Ovidijevih *Metamorfoza*, nadahnula brojne pjesnike renesanse i baroka, najprije talijanske, a zatim i dubrovačke. U dubrovačkoj književnosti mit je češće obrađen kao spjev (*Majka Venere ište Kupida* i *Pripovijes od Adona*), dok ga je Držić pretvorio u scensko djelo. Na tematskoj i motivskoj razini dubrovački pjesnici se uglavnom drže mitološke priče, obrađuju onaj dio mita koji uključuje: Venerinu očaranost Adonovom ljepotom i osvajanje zemaljskoga mladića (*Venere i Adon*), popraćeno opsežnim opisivanjem ljubavnih strasti božice i smrtnika te okončano Adonovom smrću (*Pripovijes od Adona*). Adespotni spjev je najvjerniji predlošku jer, za razliku od Držićeve drame, tragično završava, dok se Bobaljević tek usredotočio na motiv Venerine potrage za sinom Kupidom pa je u njegovu tekstu izostao spomen na strastvenog lovca.

S druge strane, mitološki likovi su prilagođeni svijetu pastorage, no dubrovački pjesnici su zadržali njihove temeljne karakterne crte: Venere je božica ljubavi i ljepote, obdarena moćima kojima utječe na prirodu i ljude, te Kupidova majka, a tu je ulogu majke Bobaljević dodatno proširio; Adon je prekrasni mladić i hrabri lovac u kojega se zaljubi božica Venere pa ga, uz pomoć sina, pogodi strijelom ljubavi; Kupido (Držić ga još naziva i Ljubav) je bog ljubavi, nestašni dječak koji svojim djelovanjem utječe na likove i radnju u svim djelima zbog čega se njegovim strelicama pridodaju razni epiteti (*ognjene, žestoke, ljute*).

U obradbama su prisutni i elementi petrarkiziranja, a pjesnici ih koriste pri naglasku ljubavne zanesenosti božice Venere (*Venere i Adon*), odnosno u iskazu ljubavnih nježnosti božice i smrtnika (*Pripovijes od Adona*), dok su Bobaljeviću poslužili pri opisu ljepote *gospoja*.

7. LITERATURA

Primarna literatura

1. Bobaljević Sabo, *Majka Venere ište Kupida, svoga sina, od nje izgubjena*, u: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića, Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*, Stari pisci hrvatski, knjiga VII, JAZU, Zagreb, 1876.
2. Držić, Marin, *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena*, u: Frano Čale, *Marin Držić: Djela*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1979.

Sekundarna literatura

1. Armstrong, Karen, *Kratka povijest mita*, preveo Nikola Đuretić, Vuković & Runjić, Zagreb, 2005.
2. Arsić, Irena, *Pripovijes od Adona*, u: *Antun Sasin, dubrovački pesnik XVI veka*, Besjeda, Banja Luka, Ars Libri, Beograd, 2002, str. 83–97.
3. Batušić, Nikola, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb, 1978.
4. Čale, Frano, *O starijim hrvatskim prijevodima talijanskih djela*, u: *Hrvatsko-talijanski književni odnosi*, Zbornik IV, uredio Mate Zorić, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1994, str. 7–39.
5. Čale, Frano, *Torquato Tasso e la letteratura croata*, Most/The Bridge, Zagreb, 1993.
6. Čale Feldman, Lada, *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.
7. Graves, Robert, *Grčki mitovi*, prevela Ana Luketina, Cid-Nova, Zagreb, 2003.
8. Hathaway, Nancy, *Vodič kroz mitologiju: priručnik za bolje upoznavanje čudesnog svijeta bogova, božica, čudovišta i heroja*, prevela Jelena Berić, Mozaik knjiga, Zagreb, 2006.
9. Hraste, Katarina, *O dijakronijskom aspektu strukture »Venere i Adona«*, *Mogućnosti*, 8–9–10, Split, 1991, str. 673–687.
10. Jolles, André, *Jednostavni oblici*, preveo Vladimir Biti, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
11. Kolendić, Petar, *Bobaljevićev prevod Tasova „Amor fuggitivo“*, u: *Iz staroga Dubrovnika*, priredio Miroslav Pantić, Srpska književna zadruga, Beograd, 1964, str. 130–133.
12. Kolendić, Petar, *Jedan srpski spev o Adonisu iz XVI veka*, u: *Iz staroga Dubrovnika*, priredio Miroslav Pantić, Srpska književna zadruga, Beograd, 1964, str. 137–140.

13. Ovidije Nazon, Publije, *Metamorfoze*, preveo Tomo Maretić, Jutarnji list, Zagreb, 2008.
14. Pavličić, Pavao, *Marin Držić ili manirist i sudbina*, u: Marin Držić, *Dubrava u komediju stavljena*, Mozaik knjiga, Zagreb, 1996, str. 5–22.
15. Pavlović, Cvijeta, *Sabo Bobaljević i „Amore fuggitivo“*, Književna smotra, XXXII, 118(4), Zagreb, 2000, str. 139–142.
16. Prosperov Novak, Slobodan, *Planeta Držić: Držić i rukopis vlasti*, Cekade, Zagreb, 1984.
17. Prosperov Novak, Slobodan, Tatarin, Milovan, Mataija, Mirjana, Rafolt, Leo, *Leksikon Marina Držića*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2009.
18. Seemann, Otto, *Mitologija Grčke i Rima*, preveo Mladen Udiljak, Cid-Nova, Zagreb, 2018.
19. Solar, Milivoj, *Edipova braća i sinovi*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2008.
20. Solar, Milivoj, *Povijest svjetske književnosti: kratki pregled*, Golden marketing, Zagreb, 2003.
21. Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
22. Stipčević, Svetlana, „*Favola d'Adone*“ *Dirolama Paraboska u dubrovačkom prepevu*, u: *Dubrovačke studije*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2004, str. 161–221.
23. Švelec, Franjo, *Komički teatar Marina Držića*, Matica hrvatska, Zagreb, 1968.
24. Švelec, Franjo, *Venera i Adon – mitološko-rustička igra Marina Držića*, Dubrovnik, 3, Dubrovnik, 1967, str. 99–109.
25. Tasso, Torquato, *Ljuvene rane = Le piaghe d'amore: antologija hrvatskih prepjeva*, priredio Mirko Tomasović, Matica hrvatska, Dubrovnik, 1995.
26. Tatarin, Milovan, *Vila s versi, satir s prozom*, u: *Vila – Kiklop – Kauboj: čitanje hrvatske proze*, priredila Anera Ryznar, Denona, Zagreb, 2012, str. 201–231.
27. Vratović, Vladimir, *Rimska književnost*, u: *Povijest svjetske književnosti 2*, Mladost, Zagreb, 1977.

Životopis

Rođen sam 19. travnja 1997. u Osijeku. Pohađao sam Osnovnu školu Frana Krste Frankopana u Osijeku. Godine 2012. upisao sam Graditeljsko-geodetsku školu u Osijeku, u kojoj sam maturirao 2016. godine. Po završetku srednjoškolskog obrazovanja upisao sam preddiplomski studij Hrvatski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Osijeku, a 2019. godine stekao sam zvanje sveučilišnog prvostupnika Hrvatskog jezika i književnosti. Iste sam godine upisao diplomski studij Hrvatski jezik i književnost.