

Abrahamova žrtva u hrvatskoj dramskoj književnosti i njezine europske inačice

Franić Tomić, Viktoria; Novak, Slobodan Prosperov

Source / Izvornik: **Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, 2012, 50, 199 - 258**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:246350>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-13**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)



Izvorni znanstveni rad
UDK 821.163.42.09
82.09
Primljeno: 15.6.2011.

ABRAHAMOVA ŽRTVA U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI I NJEZINE EUROPSKE INAČICE

VIKTORIA FRANIĆ TOMIĆ I
SLOBODAN PROSPEROV NOVAK

SAŽETAK: Ovo je prva komparatistička studija koja u obradi teme Abrahamove žrtve integrira ne samo hrvatske književne adaptacije i njezine odjeke, nego je prvi pokušaj obuhvatnog prikaza. U raspravi autori interpretiraju korpus književnih tekstova u kojima se problematiziraju metamorfoze starozavjetne fabulacije o Abrahamu, Sari i Izaku: djela hrvatskih književnika Ivana Antuna Nenadića, Timoteja Gleđa i Ivana Bakmaza kao i tekstovi francuskog pisca Théodora Bèzea, talijanskog dramatičara Pietra Metastasia i drugih. Posebna je pozornost posvećena dramskom tekstu *Posvetilište Abramovo* Mavra Vetranovića. Iz generičkoga okulara analiziraju se književna lica starozavjetne Sare, osobito u poemi *Posluh Abrahama patrijarke* Lukrecije Bogašinić koja u 18. stoljeću inaugurira prvi subverzivan tekst što ga izgovara Sara. Uvidom u funkcionalističku teoriju mita Bronislawa Malinowskog autori podastiru dvije teatrološke analize.

Pamćenje starozavjetnog Abrahama u svjetskoj književnosti

U romanu *Du côté de chez Swan* iz ciklusa *la recherche du temps perdu* glavni se junak prisjeća djetinjstva i biblijske epizode o Abrahamu u posve autoreferencijalnom ključu.¹ Za Marcela Prousta i Bog kao nalogodavac i

¹ Marcel Proust, *U traganju za izgubljenim vremenom. Put k Swanu*, sv. 1, preveo T. Ujević. Zagreb, 1981. Usp. Alexander Patric, *Marcel Proust's search for lost time: a reader's guide to Remembrance of things past*. New York, 2009.

Viktoria Franić Tomić, viši asistent u Odjelu za kroatistiku Filozofskog fakulteta u Splitu. Adresa: Radovanova 13, 21000 Split. E-mail: vtomic@ffst.hr

Slobodan Prosperov Novak, redoviti profesor u trajnom zvanju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Adresa: Trg Maršala Tita 5, 10000 Zagreb. E-mail: spn@adu.hr

Abraham kao izvršilac njegove volje figure su nepravednog oca krvnika koji odvaja sina od majke. Naime, u ovom romanu starozavjetna priča o Bogu, Abrahamu, Izaku i Sari arhetipski je zapamćena i tumačena u psihoanalitičkom ključu, u kojemu je antagonizam oca i sina signal za dešifriranje paralelograma odnosa među ovim, u književni diskurs transformiranim likovima.² Proust uočava paralelizam odnosa otac-sin, pa su odnosi Bog-Abraham i Abraham-Izak zapamćeni da bi ilustrirali figure nepravednih i okrutnih očeva. Inače, Izak je podsjećaj i prefiguracija Krista, Božjega sina koji biva žrtvovan, ali i odvojen od svoje zemaljske majke samo da bi iskazao poslušnost svojem Ocu.³ Kristova funkcija žrtve kao Božjega sina za iskupljenje čitavoga čovječanstva zapravo je još jedna fabulacija o poslušnome sinu. Krist odbacuje sve materijalno/zemaljsko, jer su njegove perspektive božanske. On nije dionik zemaljskih, već nebeskoga kraljevstva, te je njegov zemaljski usud tek epizoda njegova bezvremenskog, sveprostornog života. Osim što iskupljuje ljudski rod, on svojim poslanjem na zemlji iskazuje poslušnost svojem Ocu. Stoga će Albert Camus izvrsno rezimirati da je jedini tragičan trenutak u srednjovjekovnom teatru kad Isus na križu prvi put posumnja u odluku svojega Oca, iskazujući time i stanoviti neposlušnost: *Eli, Eli! Lama azafiani?* Camus smatra da ne postoji religijska tragedija, već da može postojati samo religijska drama, jer prema ovom autoru, sukob je između čovjeka i Boga nemoguć. Svi mogući čovjekovi sukobi s Bogom samo su čovjekovo nerazumijevanje i nedosezanje metafizičkih perspektiva. U tako hijerarhijski osmišljenu kozmosu čovjekove perspektive ne dosežu metafizički svijet, a kad ga i dosegnu, čovjek se bori za oslobođenje od tijela, tj. bori se protiv svoje ljudske predestinacije. Camus piše: "U povijesti je, možda, postojala jedna jedina kršćanska tragedija. Ona se zbilila na Golgoti u fantazmagoriji, u trenutku onog: 'Bože, Bože, zašto si me ostavio?'. Taj bljesak sumnje, samo taj bljesak, nosio je u sebi dvosmislenost tragične situacije. Poslije više nije bilo sumnje u božanstvo Kristovo. Bogoslužje koje svakog dana blagoslivlja to božanstvo jest istinski vid religijskog teatra na Zapadu. Ono nije stvaranje, već

² *Biblija: Stari i Novi zavjet*. Zagreb, 1968.

³ Jedna od najiscrpnijih studija o *fortuni* motiva Abrahamove žrtve u svjetskoj književnosti: Robert Couffignal, *L'Oeuvre d'Abraham, le récit de la Genèse et sa fortune littéraire*. Toulouse-Le Mirail, 1976. S teološke pozicije o ovom problemu raspravljaju i sljedeće studije: Robert E. Mitchell, *Abraham, Sarah, and the promised son: Genesis 17; 18:1-15; 21:1-7 for children*. St. Louis, 1984; Catherine Chalier, *Matriarches: Sarah, Rebecca, Rachel et Léia*. Pariz, 1986; Tammi J. Schneider, *Sarah: Mother of Nations*. New York, 2004; *Women in scripture: a dictionary of named and unnamed women in the Hebrew Bible, the Apocryphal/Deuterocanonical books, and the New Testament*, ur. Carol L. Meyers. Boston, 2000; *Women in the Hebrew Bible. A reader*, ur. A. Bach. New York, 1999; *Sponsa, mater, virgo: la donna nel mondo biblico e patristico*. Genova, 1985.

ponavljanje.²⁴ Kako su sve kršćanske liturgijske drame imale funkcije kakve ima ritual kojemu je mit naličje, one su, između ostaloga, cenzurirale teme koje bi mogle potaknuti bilo koji oblik hereze. Kad se dramski žanr osamostalio od liturgije iz koje se i razvio zapadnoeuropski teatar, za razliku od grčko-bizantinskoga, on je mogao razvijati i žanr tragedije.

Ovu epizodu Proust opisuje kao noćnu viziju vlastita oca koji se ukazuje sinu u bijeloj noćnoj košulji i purpurnom kašmirskom ogrtaču, te očeva gesta asocira dječaka na stav što ga je zauzeo Abraham na grafici Bonozzo Gozzolija koju mu je jednom poklonio Swan. Pritom je Freudova teorija mita kao kolektivnog sna čovječanstva transformirana u Proustov književni diskurs, pa otac koji je odjeven u noćnu košulju podsjeća na oniričnu fantazmagoriju Abrahama. Psihička stvarnost je i u Proustovu romanu nadređena fizičkoj, jer svu pojavnost razumijeva kroz psihološki okular, tragajući za izgubljenim vremenom pomoću svih osjetilnih podražaja. Sam naziv romana negira materijalnu stvarnost, jer protagonist traga za vremenskim, a ne prostornim odrednicama. Vremenitost odnosno bezvremenost je odrednica koja nas kroz introvertni okular nizom asocijativnih sjećanja približava svakom duhovnom, esencijalnom postojanju. Inače, ključne su dvije dimenzije sna koje psihoanalitičar primjenjuje na mit. Jedna se dimenzija tiče latentnog, a druga manifestnoga sadržaja sna. Pritom je drugi sadržaj onaj koji, po Freudovu jednostavnom rješenju, sâm san pripovijeda, dok je latentni važniji jer se tiče probuđena sanjača, njegove podsvijesti i dinamike duševnog života koju u njegovu prepričavanju san cenzurira i sažima odsanjane slike. Inače, sam sanjač, prema Freudovu tumačenju, nakon buđenja prepričava snovitu naraciju bez obzira je li nešto zaboravio ili u sjećanju izmijenio. Njegova naracija o oniričnom postaje time stvarnosna. "Osim sažimanja i premještanja za *rad sna* bitni su po Freudovom mišljenju i sredstva posredovanja, pri čemu presudnu važnost imaju simboli, ali i svojevrсна tehnika prikazivanja. [...] Simbolika sna vodi daleko iznad sna; ona ne pripada snu kao svojina, nego na isti način dominira prikazivanjem u pričama, u mitovima i legendama, u vicevima i folkloru."²⁵ Stoga prema Freudu, a kako Solar suvereno rezimira, dinamika oblikovanja mita odgovara dinamici nalaženja svojevršnih kompromisa između dubinskih poticaja koji dolaze iz

⁴ Albert Camus, »O budućnosti tragedije«, u: *Teorija tragedije*, prir. Z. Stojanović. Beograd, 1984: 265-273.

⁵ Milivoj Solar, »Freudovo shvaćanje i tumačenje mitova. Bettlrlheim. Mit i bajka«, u: *Edipova braća i sinovi*. Zagreb, 1998: 73. Usp. Sigmund Freud, *Tumačenje snova*, sv. II, prev. A. Vilhar. Beograd, 1981: 349.

ida i zabrana koje dolaze iz *super-ega*. Mit se pritom služi istim postupcima kao i san, ali on ima estetsku i terapeutsku funkciju, jer se proizvodnja mita donekle poistovjećuje s umjetničkim djelom, a recipijent s glavnim junakom. Mit je, prema Freudu, prvi korak kojim pojedinac istupa iz masovne psihologije.⁶ Abraham iz dječakove vizije, kako Proust precizno ističe, fiksira trenutak u kojem biblijski patrijarh objašnjava ženi Sari da će se morati odvojiti od sina Izaka. U spomenutom odlomku iz romana *Du côté de chez Swan*, Proust beletrizira biblijski prizor u kojem Abraham pristaje žrtvovati svoga sina Izaka tako što ostvaruje značajnu promjenu predložka, pa dječakovoj majci Sari, koja se u Bibliji u ovom prizoru uopće ne spominje, pridaje važnu ulogu. Ako se ova dječakova asocijacija na Abrahama protumači u frejdističkom ključu, ona je zapravo obrnuta želja za ocoubojstvom i želja da se posjeduje majka. Sam je Sigmund Freud prije smrti napisao knjigu prema kojoj bi se ocoubojstvo utemeljilo zakonom, a sve na primjeru starozavjetnog teksta o Mojsiju.⁷ Francuski romanopisac biblijsku Saru doživljava ravnopravnim dionikom u događajima dramatične noći, pa je, posve oprečno biblijskom izvorniku, stavlja u središte noćne uzbune koja se odvija u Abrahamovu domu. U biblijskom izvorniku, u odlomku 22, 1-19 *Knjige postanja*, Izakova majka Sara ne spominje se niti jednom riječju. Zbog toga su svi spomeni Sarini u kasnijim adaptacijama ovog književnog mita posve proizvoljni i pripadaju inovacijama mlađih autora. pisci ili pisac biblijskog predložka nisu smatrali važnim da u prizoru Božjeg zahtjeva i Abrahamova pristanka da ubije vlastitoga sina uključe njegovu ženu i dječakovu majku Saru. To je zato što u starozavjetnoj fabulaciji nije bilo moguće ozbiljenje jednog ženskog lika, pa tako ni onih meritornih kao što je bila Sara koja je, inače, pramajka židovskog naroda. U starozavjetnim narativnim obrascima ženska su lica portretirana vrlo plošno i anemično, te konstruirana kao potisnuti alteritet. S jedne strane, ženska lica nosila su biljeg istočnoga grijeha te je, paradoksalno, njihov subjektivitet postignut samo u fabulacijama koje utjelovljuju njihovu dijaboličnu, sotonsku energiju. Svi su ženski likovi obilježeni prvim čovjekovim grijehom, pa i kad su slikane u pozitivnom svjetlu ovoga manihejskog polariteta, one su kažnjenice i objekti biološkog aparata produljenja ljudske vrste, napose pripadnika izabranog naroda. Tek će u novozavjetnim fabulacijama o Isusu Kristu i njegovu životu biti moguće da žene budu prikazane u kategorijama ljudske osjećajnosti, jer će Marija,

⁶ M. Solar, »Freudovo shvaćanje i tumačenje mitova. Bettlheim. Mit i bajka.«: 77.

⁷ Sigmund Freud, *Mojsije i monoteizam*, prev. B. Zec. Beograd, 1979.

kao Isusova majka, božanska zaručnica i djevica, najtragičnije žensko lice ljudske povijesti prema kršćanskoj filozofiji, potaknuti čitav niz biblijskih likova koji će u svojim narativnim portretima dobiti obrise emocionalnog humaniteta. U tim će fabulacijama ženski likovi, kao nepoćudni alteriteti, biti podvrgnuti svojevrsnim ritualima katarze, pa će Elizabeta postati proročnica, Rebeka Isusova uzdanica, a Marija Magdalena, kao simbol kulminacije katarzičnog obreda, svetica-bludnica. Stoga nije neobično da su svi noviji dramatičari i romanopisci dramatizirali Sarin biblijski plošni lik kao kontaminaciju starozavjetne Sare i novozavjetne djevice Marije.

Biblijski tekst nije ovu epizodu doživio kao arhetipski odnos između oca, majke i sina, nego je u judejskokršćanskoj svetoj knjizi središnji energetska punkt prizora doživljen kao vertikalni odnos Boga i Abrahama. Svi drugi akteri u tekstu iz Biblije nemaju za izvornik gotovo nikakav značaj.

Motiv Abrahamove žrtve u europskim književnostima ranonovovjekovlja

U hrvatskoj starijoj književnosti još je od ranonovovjekovlja bilo sve suprotno od zadanosti ovog biblijskog predloška. Već je u renesansnoj književnosti postojala svijest da se Sarin udio u fabuli o Abrahamovu posvetilištu i Izakovoj žrtvi ne može umanjivati, nego ga, štoviše, treba i naglasiti. O tome postoji važna književna dokumentacija iz ranog novovjekovlja, kako iz 17, tako iz 18. stoljeća, a također i iz dvadesetih godina 20. stoljeća, kada je scenski bio oživljen ovaj biblijski književni mit na jednoj spektakularnoj pučkoj izvedbi.⁸ Ovaj kratak biblijski, a ustvari *mitom* potaknut tekst doživio je kongenijalnu stilsku analizu u djelu *Mimesis* Ericha Auerbacha iz 1956.⁹ Inače, biblijski su tekstovi također stilizirali neki oblik mita koji poznajemo u ovim obradama, a njegov izvorni

⁸ Vidi o tome: Ljubomir Maraković, »Obnova Posvetilišta Abrahamova.«, u: *Rasprave i kritike*, pr. Antonija Bogner-Šaban, Stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb, 1997: 249-261. V(iktor) N(ovak), »Posvetilište Abrahamovo.« *Jugoslavenska njiva* 2/5 (1923): 200; Slobodan P. Novak, »"Posvetilište" Mavra Vetranovića u književnom i kazališnom kontekstu.«, u: Slobodan P. Novak, *Dubrovački eseji i zapisi*. Dubrovnik: Centar za društvene djelatnosti omladine Dubrovnik, 1975: 63; Slobodan P. Novak, »O recepciji starije hrvatske dramske književnosti u razdoblju između dva svjetska rata.«, u: *Dani hvarskog kazališta: Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama*, 8. Split, 1982: 110-120.

⁹ Erich Auerbach, *Mimesis*, prev. M. Tabaković. Beograd, 1968. Prvo izdanje ove knjige: Erich Auerbach, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern, 1946. Usp. i zbornik s međunarodnog simpozija *Mimesis: l'eredità di Auerbach, Bressanone-Innsbruck, 5-8 srpanj 2007*, ur. I. Paccagnella i E. Gregori. Padova, 2009.

oblik samo pretpostavljamo. Roland Barthes definirao je mitologiju kao sustav predodžbi i priča.¹⁰ Stoga su u sve kasnije fabulacije prenosivi mitemi koji su “kao konstitutivni elementi mita značenjski zatvoreni i mogu se izmjenjivati jedino u cjelinama, a ne u pojedinačnim karakterizacijama. Upravo je zato mit apodiktičan, pa estetsku dimenziju dobiva samo u književnoj obradi; mitovi nam se ne dopadaju; u njih vjerujemo ili ne vjerujemo. No ako vjerujemo, tada njihove karakterizacije nisu metafore: one kazuju što i kako jest, i to kazuju bez pogovora.”¹¹ Mit je svojim označiteljima pripisao jedino svoje utvrđeno označeno, te je time dokinuo značenjsku multiplikaciju i potrebu za obrazlaganjem. Međutim, ako uzmemo u obzir Jungovu definiciju *arhetipova*, *prauzroka* koji su svojevrsan *talog* kolektivnog a nesvjesnog iskustva koje kod pojedinaca izbija preko slika, emocija i situacija, onda mitemi nemaju multiplicitirana značenja kao konstitutivno zatvorene jedinice, nego ih imaju transferom u druge cjeline, što hoće reći da se tumačenja njihova značenja razilaze i da istraživači nikada nisu složni u denotaciji tog pra-značenja. Naime, Sigmund Freud i Carl G. Jung zagovarali su prvenstvo “introspekcije nad svim ostalim načinima spoznaje”, te time nisu mogli pridonijeti razumijevanju izvornih mitova, ali zato jesu razumijevanju književnih mitova ili transferu mitema u književne tekstove, osobito one novovjekovne koji se okreću individualiziranom recipijentu u aktu čitanja i zadiru u psihološki portret svojih anti/junaka. Jer novovjekovni recipijent/čitatelj/gledatelj prestaje biti sudionikom kolektivnog (ritualnog) spektakla, kao što je nekada bio recipijent velikog, primjerice, liturgijskog rituala, pa postaje izdvojen i individualiziran u aktu čitanja, jednako kao što otkriva teme o psihološkim i introvertnim anti/junacima, osobito u romanesknim naracijama. Transfer mitema i mitskih fabulacija u književne obrade inauguriran je i zbog pokušaja da se pra-značenja koja mi do konca ne razumijemo nastoje interpretirati i otkriti, pa se u dijakronijskom nizu ona kroz vrijeme multipliciraju. Nerijetko je formulaični jezik kojim su fabulirane mitske priče na formalnoj razini korišten u funkciji ideologijsko uvjetovanih tekstova, a nerijetko je i sadržajno preuziman time da su namjesto pretpostavljenih denotata inaugurirani pseudo-denotati ideologijske provenijencije. Taj se postupak provodi ili zamjenom imena, kao primjerice: *svijet je konj/vatra* itd., ili prelaskom jezika s jednoga stupnja na drugi meta-jezični *svijet je materija*.¹² Manipulacije

¹⁰ Roland Barthes, »Mit danas.«, u: *Književnost, mitologija, semiologija*, prev. I. Čolović. Beograd, 1971.

¹¹ Milivoj Solar, »Mit i trač.«, u: *Nakon smrti Sancha Panze*. Zagreb, 2009: 280.

¹² Usp. Milivoj Solar, »Ideologija i mitologija.«, u: *Nakon smrti Sancha Panze*. Zagreb, 2009.

mitskim formulacijama kao i književne obrade permanentne su kroz povijest historiografskog i književnoga diskursa, a nekada su i eksplicitnije ideologijski uvjetovane, jer su poslužile i u konstrukciji suvremenih mitova, što je ilustrirano perzistencijom mita. Solar suvereno dokazuje da ne postoji razlika između izvornog i suvremenog mita, jer je ona uvjetovana samo našom vrijednosnom kategorijom, a ta je ništa drugo nego ideologijske provenijencije: “Sigurno je, doduše, da mit o Edipu za našu kulturu znači više od mita o Supermanu, ali to znači samo da mi tako vrednujemo određene sadržaje mitova, a ne da je prvobitna svijest drugačija od svijesti koja proizvodi suvremene mitove.”¹³ André Jolles smatra da su novi mitovi zadržali samo oblik, a ne i smisao starog mita.¹⁴ Ipak, Solar precizira diferencijaciju između izvornog i suvremenog mita, a ona je samo u funkcijskoj moći koju je imao stari, za razliku od novoga mita. Jer novi mit također pretendira da zaposjedne prostor cjelovite slike jezika-svijeta, ali njegova moć u jednom već konstituiranom jeziku-svijetu više ne može biti velika kao nekada, jer on može preuzeti samo jednu subjezičnu poziciju koja vodi prema izvornoj dogmatici, a “takav povratak vodi do pojednostavljenog jezika vlastitih imena i trivijalizacije.” Jezik mita može zaposjesti jedno od mnogih jezika u konfliktnom diskurzivnom polju, pa upućuje “na procese trivijalizacije znanosti, umjetnosti, filozofije, a prije svega ideologije.” U suvremenoj civilizaciji, u kojoj je od presudne važnosti komunikacija, a gdje je jezik raslojen s obzirom na svoje brojne funkcionalne stilove, meta-jezike u mreži dinamičnoga diskurzivnog polja, mitski jezik ni oružjem ne može zaposjesti cjelovitost svijeta-jezika.¹⁵

Da je Erich Auerbach interpretirao mit o Abrahamu u svom izboru kanonskih književnih i mitskih tema nije nimalo čudno, jer od svih epizoda koje obrađuje biblijski tekst o Abrahamu samo je ovaj njezin fragment o žrtvi Izakovoj doživio veliku književnu i umjetničku reinterpretaciju. Od ranokršćanske freske na stropu rimske katakombe Svete Priscille pa do poeme Jozefa Brodskog, mit o božanstvu koje oca prisiljava na holokaust voljena sina doživio je na stotine umjetničkih materijalizacija.¹⁶ Naime, treba pritom naglasiti da je mit postao prepoznatljiv kao žanr samo zato, kako Milivoj Solar rezimira, što je u našu kulturu ušao u žanrovskim obradbama od Homerovih i Hesiodovih tekstova o

¹³ M. Solar, »Ideologija i mitologija.«: 306.

¹⁴ André Jolles, *Jednostavni oblici*, prev. V. Biti. Zagreb, 1978.

¹⁵ Usp. M. Solar, »Ideologija i mitologija.«; David Rieseman, *Usamljena gomila*, prevela O. Stefanović. Beograd, 1965.

¹⁶ Usp. Robert Couffignal, »Abramo.«, u: *Dizionario dei miti letterari*, ur. P. Brunel. Talijansko izdanje ur. G. Gabetta, Bologna, 2004.

antičkoj mitologiji, pa sve do grčkih tragedija i biblijskih tekstova. Ovaj književni teoretičar naglašava da nam izvorni oblici mita nisu poznati jer ih poznajemo samo u njihovim tekstualnim *obradama*.¹⁷ Auerbach uspostavlja važnu razliku između forme u kojoj su ispričani antički i biblijski mitovi. Dok su antičke fabulacije nakićene tropima, te njihov *pripovjedač* nastoji biti dopadljiv svojem recipijentu, dotle nas narator/i biblijskih priča nastoji podčiniti, a nikako ne tendira biti dopadljivim. Ako recipijenti odbiju povjerovati u priču, onda oni postaju buntovnici, točnije heretici.¹⁸ Autor uočava da biblijski Bog, koji je zastrašujući u hladnoći svoga zahtjeva, ni po čemu nije nalik na Dijanu kad traži Ifigenijino žrtvovanje. Izakovo žrtvovanje jedan je od najizravnijih prizora kojima je u središtu moguće ubojstvo nevina čovjeka, u ovom slučaju dječaka, i to dječaka koji je rođen u majčinoj poznoj dobi i koji je, kao u većini biblijskih egzegeza, prefiguracija Krista. Sasvim je jasno da je temelj kršćanske filozofije u funkciji podsjećaja najprije Izakovom, a poslije i Kristovom žrtvom upravo taj da se od rođenja grešna čovjeka podsjeća na njegovu ljudsku nesavršenost, koja je najosvjetljenija u njezinoj kontrapunktnoj postavljenosti prema nevinoj žrtvi / jaganjcu Božjem / Izakovoj žrtvi / Kristovoj žrtvi. Na taj se način permanentno revitalizira čovjekova zapitanost nad svojim etičkim i duhovnim portretom, njegova introspektivna dvojnost. Zbog toga nije slučajno što je u hrvatskoj inačici ove teme iz pera bokeljskog književnika Antuna Nenadića dječak Izak prilika našeg otkupitelja ili, kako Pietro Metastasio kaže, u svojoj drami o ocu i sinu figura *del redentore*.

Sudbine nevinih žrtava često su se dramatzirale i slikale u europskoj književnosti od Euripida i Racinea do Goetheovih književnih tekstova, ali se niti jedna od tih dramatizacija ili naracija nije bavila okrutnim Bogom koji iskušava vjernikovu vjeru, kao i njegovu spremnost da se odrekne onoga što mu je najdragocjenije i što mu je bilo obećano kao dar. Tumači ovog književnog mita dobro naziru koliko su događaji na vrhu brda Moriah važni za razvoj sve tri ključne mediteranske religije. Dogodila se ova nesuđena žrtva tamo gdje Židovi vjeruju da je bio njihov Solomonov hram, a Muslimani smatraju da je ondje bio Sakhras, njihov inicijacijski kamen. Pretpostavlja se da mjesto Izakove žrtve nije bilo toliko spektakularno, nego da je ono bilo upravo mjesto na kojemu je Abraham, što se doslovno spominje u *Knjizi postanja* (12:6), podigao svoj skromni oltar.¹⁹

¹⁷ M. Solar, »Mit i trač.«: 269-287.

¹⁸ Usp. E. Auerbach, *Mimezis*: 19.

¹⁹ Bluma Finkelstein, *Isaac al'Jeisus: le malentendu: essais sur le sacrifice*. Lyon, 2000; Giovanni Deiana, *Dai sacrifici dell'Antico Testamento al sacrificio di Cristo*. Città di Vaticano, 2002.

Već je Erich Auerbach u spomenutoj analizi biblijskog ulomka o Izakovoj žrtvi (22, 1-19) uočio da mu je stil fragmentaran i obavještajan, da je tekst oslobođen epiteta i svake stilske urešenosti, da je to skup kratkih rečenica ali velike preciznosti, osobito pri spomenima fabulativnih pojedinosti, ali isto tako i s obzirom na navode svih potrebnih informacija. Posve je razvidna, po ovom tumaču, bezvremenost opisanog događaja koja proizlazi iz svake rečenice ovog kratkog teksta, bezvremenost postignuta formulacijama koje uklanjanjem emocionalnosti pripovjedačeve ostavljaju dojam neizrecivog pri čemu svaku opisanu gestu i svaki spomenuti predmet prikazuju i osvjetljavaju na način posve oprečan od onoga što on zapravo jest, ili je čitatelj vjerovao da jest, pa je, kako zaključuje Auerbach, to tekst koji je napisan s namjerom da ostavi mogućnost brojnim i oprečnim interpretacijama.²⁰ Prema metodološkim kategorijama naratologije eliptičnost biblijskih parabola, fingiranje pseudoobjektivnog pripovjedača i/ili drugih pripovjedača tendira na povlaštenu referencijalnost, pa ako ijedan tekst zauzima krunski položaj povlaštenosti na istinitost onda je to ovaj napisan u biblijskim parabolama. Njegova pseudodokumentarnost, koja je isprepletana fabulativnim fragmentima, upućuje na prve čovjeka koje pokušaje da piše tekstove koji neće predstavljati autorstvo jednog naroda, kako su tendirale historiografije napisane prema pozitivističkim načelima, već će predstavljati tekst napisan od samoga Boga. To je prvi čovjekov pokušaj da pokaže kako je čovjek koji piše i preopisuje svijet prema božanskim načelima diviniziran metafizičkom energijom, što će prvi put eksplicitno tumačiti filozofi na prijelazu s 18. na 19. stoljeće, prije svega Wolfgang Goethe. Pisac može biti Božji opunomoćenik samo ako preopisuje paralelogram utopijskog svijeta udešena prema Božanskome oku. Svaki pisac koji odbija preopisivati *stvarnost* udešenu prema etičkim/božanskim načelima utjelovljuje sotonsku, poslije mefistovsku energiju, pa nije slučajno što je, prema starozavjetnim a i novozavjetnim parabolama, upravo za književnike postavljena zasebna hijerarhija prijestupa prema kojoj će biti strože kažnjavani od bilo kojeg drugog čovjeka na zemlji. Inače, Gérard Haddad u knjizi *Biblioklasti: Mesija i autodafe* iz 1990. problematiku o koautorstvu pisaca Biblije sa subjekta prebacuje na objekt, pa piše o *Bibliji / Knjizi* kao akumulaciji knjigâ koje su napisali nadahnuti ljudi.²¹ To nije neobično kad znamo da je pitanje *subjekta* svakog mita znatno otežano jer je “teško mimoići teorije o njegovu transcendentnom karakteru, budući da se bezoblično [priča] se u njemu pojavljuje s takvom snagom i uvjerljivošću da se čini kako mitom mora govoriti Bog ili Apsolut.”²²

²⁰ E. Auerbach, *Mimezis*.

²¹ Gerard Haddad, *Biblioklasti: Mesija i autodafe*, Zagreb, 2000.

²² M. Solar, »Mit i trač.«: 278.

Biblijski test bavi se iskušavanjem vjere jednog čovjeka kojem je obećano da će biti otac brojnim naraštajima, ali to je još više iskušavanje njegove odlučnosti, a na koncu i dokazivanje da je poslušnost u svojoj suštini nešto savršeno i svakom ljudskom biću više nego primjereno. Po svemu, priča o Abrahamovu posluhu idealno je uspostavljen mit i po njemu bi se mogla stvoriti svaka čvršća definicija tog inače teško odredivog oblika.²³ Najprije se može uočiti da je u biblijskom tekstu posve izostao bilo kakav sukob između Abrahama i Boga. Među njima nema nikakva dijaloga. Abraham prihvaća nalog bez ijedne riječi, tek kao odgovor izusti *Ad sum*, bez zadržke iskazuje spremnost da se žrtvuje. Ako u tom kratkom prizoru postoje neka borba i dijalog, neki sukob, onda je subverzija postavljena u strukturi teksta, a prenesen je iz izvanjskih termina na unutrašnjost junaka. Abraham tijekom opisanih događaja mora najprije samome sebi odgovoriti hoće li uopće moći poslušati Oca i hoće li ispuniti njegov zahtjev. On mora odlučiti hoće li vrhovnog Boga negirati, dakle, hoće li spašavajući sina i poštedejući mu život prestati biti Božjim slugom. Iz ove Abrahamove moguće dileme proizlazi i jedna od definicija mita, koji prema Greimasu uvijek prikazuje sukobljenost onog junakova izbora koji se u istom trenutku čini nemogućim ali i nezadovoljavajućim. Naravno, to što su u ovom književnom mitu na sceni suprotstavljeni Bog i čovjek dodaje izvorniku još više na multiplikaciji značenja. Međutim, često se zaboravlja da je struktura ove biblijske fabulacije postavljena zrcalno prema metafizičkom svijetu, nikad prema minuciozno i do kraja opisanom *kršćanskom Olimpu*, gdje je Izak onaj čovjek na sliku i priliku Božju, a Bog, iskušavajući Abrahama, onaj neposlušni Abraham koji će poštediti sina. Bog pošteduje Izaka i njegova sina, dok je Abraham spreman žrtvovati sina za Oca. Tek će u novozavjetnoj fabulaciji o Isusu Kristu sam Otac žrtvovati sina i stoga će se ta fabulacija smatrati prefiguracijom ove o Ocu, Abrahamu i sinu. U poglavlju spomenute knjige *Biblija i koherentnost psihoanalize* Gérard Haddad upozorava na Freudov problemski kompleks Oca kojega je psihoanalitičar u kategorijama ove znanosti opisivao prema antičkom mitu o Edipu, ali je isto tako svoj opus završio knjigom *Mojsije i monoteizam*?²⁴ Autor ističe da su pojedini tumači Freudovih djela studiju o Mojsiju pripisivali piščevu staračkom marazmu i bolesti, ali su prešućivali činjenicu da je autor nakon njezine objave priredio *Pregled psihoanalize*, koji je

²³ A. Jolles, *Jednostavni oblici*; Mircea Eliad, *Mit i zbilja* (izvornik *Aspects du mythe*, 1963), prir. Lj. Mifka i M. Cvitan, Zagreb, 1970.

²⁴ S. Freud, *Mojsije i monoteizam*; Sigmund Freud, *Freud i Mojsije: studije o umjetnosti i umjetnicima*, prev. R. Jurleta i T. Tomić, Zagreb, 2005; Vidi: Sigmund Freud, *Moses and monotheism*, prevela K. Jones. New York, 1959.

uredio s najvećom konciznošću. Freudova studija, po ovom autoru, počiva na postulatu: *ocoubojstvo utemeljuje Zakon*. Naime, biblijski kritičar Ernst Sellin u jednoj fazi svojega rada, koju je poslije opovrgnuo, izložio je tezu prema kojoj Egipćanina Mojsija ubijaju Hebrejci.²⁵ Biblijski kritičar došao je do ovog tumačenja interpretirajući enigmatičnu rečenicu proroka Hošeje u kojoj se krije aluzija na ubojstvo Mojsija. Haddad smatra da je navedena postavka kamen temeljac freudovske konstrukcije i da je psihoanalitičarevo tumačenje Mojsijeva umorstva produkt jedne legende i Hošejevljeve proizvoljnosti. Na tim je temeljima Freud nastojao usavršiti svoju teoriju. Haddad opservira da nijedna starozavjetna epizoda od *Geneze* do *Ljetopisa* ne opisuje niti jedno ocoubojstvo. U sukobima oca i sina, ako se i razrješavaju smrću, uvijek stradava sin. Izak je pošteđen, ali Absalom biva pogubljen strijelama vojnikâ njegova oca Davida. Nadalje, on s pravom upozorava da ocoubojstvo nije izostavljeno zato što bi biblijski tekstovi cenzurirali sablažnjive zločine ili bizarne priče. Ovu tezu autor ilustrira brojnim bizarnim i incestnim pričama iz *Biblije* kao što je Lotovo incestuozno općenje s objema kćerima ili Rubenova seksualna veza s pomajkom. Haddad smatra da bi ocoubojstvo koje bi počinili Izaija ili Amos imalo odličan didaktički efekt, zaboravljajući pritom da bi svako ocoubojstvo kao ideja u *Bibliji* moglo potaknuti ateistički sustav mišljenja i oslobođenje od božanskog Oca.

Zbog vertikalnog odnosa, prema Auerbachu, što ga u književnom mitu o Abrahamu uspostavljaju protagonisti, došlo je do opskuriranja svih drugih međusobnih relacija, a najviše onih koje se odnose na Abrahama i njegovu ženu Saru. Zato će uglavnom sve kasnije književne varijacije ovog motiva morati nadograđivati upravo na taj horizontalni smjer, a zanemarivati onaj vertikalni, koji se fiksira na odnos Boga i čovjeka.²⁶ Auerbach pritom nije uočio paralelizam odnosa oca i sina: Otac i sin Abraham, otac Abraham i sin Izak. Inače, povijesni put Abrahama i njegova sina Izaka ima kružnu mitsku putanju, tako da otac i sin putuju iz historijske Bersabeje, gdje su živjeli, do brda Moriah i natrag u Bersabeju, a sve nakon ne/izvršena zavjeta Bogu. Njihovo putovanje ima sve jasne karakteristike mita, jer ga je zahtijevao sam Bog i jer će taj isti Bog odlučiti kada će ga obustaviti i učiniti sve da se junak iz kušnje vrati sa spoznajom da je korisno bojati se Boga. Po svemu je Abrahamov i Izakov put inicijacijski, pa nije slučajno da se Božji zahtjev ovdje najavljuje u snu, da junak nakon pristanka ustaje iz

²⁵ Ernst Sellin, *Mose und seine Bedeutung für die israelitisch-jüdische Religionsgeschichte*. Leipzig, 1922.

²⁶ Greimas Algirdas Julien, *Semiotique des passions*. Pariz, 1991; Greimas Algirdas Julien, *Del senso*, Milano, 1984.

postelje u rano jutro i kreće na putovanje koje traje tri dana, sve dok putnici ne ugledaju mjesto na kojemu će se dogoditi žrtva. Ne treba podsjećati da se tri dana putovanja i iskušenja odnose i na tri Jonina dana u utrobi kita, kao što imaju veze i s mnogo kasnija tri dana Isusova ležanja u grobnici. Abrahamova je žrtva, po svemu rečenome egzemplarni mit koji u sebi čuva esencijalnu dramu čovjekova odnosa s Bogom.²⁷ U tom mitu, kao i svim kasnijim ali i ranijim biblijskim mitovima, sin neće ni pokušati ubiti oca, jer prema ovom mitološkom paralelogramu, kojemu je Demijurg sam Bog, on nije ni akter priče kao što to nije ni jedna od anticipacija njegova lika (očevi naroda *na sliku i priliku Božju*). Bratoubojstvom može započeti druga velika priča, jer je upravo zbog bratoubilačkih ratova svijet i podvrgnut permanentnom Božjem pogledu, pogledu onoga tko je bezvremen i sveprisutan.

U srednjem je vijeku nastao čitav niz dramskih tekstova inspiriranih 22. poglavljem *Knjige Postanja* o Abrahamovoj žrtvi. Taj je biblijski odlomak bio vrlo pogodan za jednostavne dramatizacije, posebno one cikličke, jer je uključivao mali broj muških lica, dakle samog Abrahama i sina Izaka, andela na mjestu žrtve ali i dok govori Božji zahtjev na početku drame, kao i još nekog slugu koji prati putnike na njihovu putovanju. Ova jednostavna scenska konfiguracija doživjela je prve dramatizacije u engleskim *misteries*, pri čemu te britanske varijacije *Story of Isaac* vrlo rano uključuju i Sarin lik.²⁸ Naime, Izakova se majka uključuje u radnju ovih srednjovjekovnih prikazanja u središnjim prizorima samo svojom tužaljkom za sinom u trenutku dok se gledaocima prikazuje put oca i sina i njihovo približavanje mjestu žrtve. To uključivanje Sare u prve engleske dramatizacije slijedili su kasnije talijanski dramatičari, pa je ono najeksplicitnije izvedeno u drami kojoj je autor Firentinac Mafeo Belcari, a naslov joj je *Sacrificio di Isacco*.²⁹ Ta Belcarijeva dramatizacija bila

²⁷ *Opfer: theologische und kulturelle Kontexte*, ur. B. Janowski i M. Welker. Frankfurt, 2000.

²⁸ *Everyman and Medieval Miracle Plays*, prir. A. C. Cawley. London, 1956. Vidi posebno o ciklusima *Ludus Coventriae, The York Plays i Townley Plays*: Lynette R. Muir, *Drama of Medieval Europe*. Cambridge - New York, 1995. Vidi stariju sintezu: Edmund K. Chambers, *English Literature at the Close of the Middle Ages*. Oxford, 1947; Usp. »Misteri inglesi.«, u: *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*. Milano, 1949; J. Burke Severs, »The Relationship Between the Brome and Chester Play of Abraham and Isaac.«, u: *Modern Philology*, Chicago, 42 (1944/5): 137-151. Vidi o sličnim dramatizacijama u Francuskoj: *Evolution of a mystery play: a critical edition of Le sacrifice d'Abraham of Le mystère du Viel Testament, La moralité du sacrifice d'Abraham, and the 1539 version of Le sacrifice d'Abraham of Le mystère du Viel Testament*. Orlando, 1983; Usp. *Le Mystère du Viel Testament*. Pariz, 1878.

²⁹ Feo Belcari, *Sacre rappresentazioni e laude*, prir. O. Allico-Castellino. Torino, 1926; Silvia Carandini, »Teatro e spettacolo nel Medioevo.«, u: *Letteratura italiana*, ur. A. Rosa, Torino, 1982-1990, sv. VI: 15-67; Vidi i: *Rappresentazioni di Feo Belcari ed altre di lui poesie edite della Crusca*. Firenze, 1833.

je u hrvatskoj književnoj povijesti spominjana kao mogući izvor Vetranovićeve drame *Posvetilište Abramovo*, ali je takva pretpostavka, koju je iznio Milan Rešetar, kasnije odbačena kao iskonstruirana, jer je očito da je hrvatski pisac u svojoj drammatizaciji išao sasvim drugim putem.³⁰ Uostalom, ako Vetranovićevo *Posvetilište Abramovo* ima nekih srodnosti s djelima europske književnosti, one se mogu vidjeti u drami Théodore de Bèzea, koju nije mogao poznavati jer je tri godine mlađa od njegove drammatizacije.³¹ Pored engleskih i talijanskih drammatizacija, za temom o Abrahamu i njegovu sinu Izaku posezali su španjolski dramatičari, pa tako postoji jedna verzija ovog književnog mita, jedan *autos* koji je napisao Pedro Calderón de la Barca.³² Posve je jasno da su u kazališnim adaptacijama ove teme svi obrađivači tražili prostor mogućeg sukoba među licima, a kako je antagonizam u biblijskom predlošku ostao samo u strukturi, oni su započeli tražiti sadržajne prostore u kojima su se mogle uvesti dramaturške inovacije. Sve ove srednjovjekovne verzije, premda ponešto različite, vrlo su srodne. U svima se u prvim prizorima insistira na atmosferi mira i kućne harmonije, na svojevrsnoj pastoralizaciji onom kakva se u Hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti javlja, primjerice, u prikazanju o Sv. Margariti, u kojemu se drama otvara posve idiličnim prizorom. U uvodnim scenama tih srednjovjekovnih drammatizacija zahvalni se roditelji obraćaju Bogu što im je u poznim godinama i nenadano podario plod koji obožavaju i prema kojem osjećaju ispunjenost. Nakon idiličnih prizora, u svim se drammatizacijama iskazuje strašan Božji zahtjev, koji najčešće izriče Anđelo, da bi se nakon toga drama vodila u dva smjera. Naime, ono što slijedi ili se smirivalo nizom svakodnevnih, pa i komičnih prizora ili je vodilo filozofskim refleksijama o cjelovitosti Starog i Novog zavjeta te njegovom etičkom uvjetovanošću. Ima prikazanja u kojima se protagonisti uključuju u svojevrsnu teološku raspravu s Bogom, što je slučaj i u znatno mlađoj, na isusovačkoj poetici zasnovanoj Calderónovoj drammatizaciji. U Belcarijevoj firentinskoj verziji iz 15. stoljeća, a Belcari je pisac kojega se poznavalo u Hrvatskoj,³³ Abraham

³⁰ Milan Rešetar, »Redakcije i izvori Vetranovićeve Posvetilišta Abramova.« *Rad JAZU* 237 (1929). Usp. Slobodan P. Novak, »Naše posvetilište i posluh u kontekstu evropske književnosti.«, u: Slobodan P. Novak, *Dubrovački eseji i zapisi*. Dubrovnik: Centar za društvene djelatnosti omladine Dubrovnik, 1975: 37-65.

³¹ Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant: tragédie française*, prir. M. Soulié i J. D. Beaudin. Pariz, 2006.

³² Od Pedra Calderóna starija prikazanja vidi u: »Auto del sacrificio de Abraham.«, u: *Autos Sacramental Español*. Madrid, 1952; Pedro Calderón de la Barca, »Primo e secondo Isacco.«, u: *Drammi e misteri sacramentali*. Milano, 1970. Vidi: Alberto Barugel, *Sacrifice of Isaac in Spanish and Sephardic balladry*. New York, 1990.

³³ Drame Fea Belcarija prevodio je Marko Marulić, i to onu o Svetom Panuciju i jednu o posljednjem sudu. Vidi u knjizi: Marko Marulić, *Drame*, prir. i uvod napisao Slobodan P. Novak. Zagreb, 1986.

pokušava Bogu usmjeriti stanoviti revolt, ali se nakon tog kratkog disputa i nakon samo jedne replike usmjerene Bogu, Abraham na kraju tog subverzivnog a retoričkog teksta odlučuje ispuniti strašni zahtjev.

Ranonovovjekovna drama donijela je potpuni preokret u dramtizacijama mit-ske priče o Abrahamovoj žrtvi, pri čemu je primat u tim promjenama bez ikakve sumnje imala hrvatska književnost. Dogodilo se da su Dubrovčanin Mavro Vetranović 1546. u drami *Posvetilište Abramovo*, a onda Francuz Théodore de Bèze tri godine kasnije, u skladu s renesansnom poetikom probudili Abrahamovu ženu Saru, ali ne u središtu prizora i bez motivacije, nego su u prvim scenama drame postigli da se ona od nekadašnje nebitne *dramatis personae* prometne u protagonisticu Izakove drame.³⁴ Trebalo je samo probuditi Saru da se provede inverzija izvornika i da se u njemu razotkrije dotad nepoznata fabulativna rešetka.

Premda u cjelokupnom književnom diskursu Mavra Vetranovića dominiraju lirske pjesme, on je izrazito dramski pisac, što se vidi upravo iz njegovih dramskih postupaka u čak pet verzija *Posvetilišta Abramova*, u kojima je pisac opsesivno tražio najbolji dramtizacijski ključ.³⁵ Vetranović je autor osam dramskih tekstova, od kojih su tri ranije svjetovne dramske lascivije, dvije su na temu robinje i jedna je dramtizacija orfejskog mita, dok je pet Vetranovićevih kasnijih scenskih tekstova nadahnuto Starim i Novim zavjetom. U svojim biblijskim dramama Vetranović se rijetko zadovoljavao ponuđenom fabulativnom matricom. I u dramskome rodu kao i u poeziji bio je pjesnik skepse, onaj koji nikada ništa ne preuzima u plošnoj fabulaciji i dramtizaciji. Kao što mu je u ranijem dramskom radu bila najbliža figura Orfeja, tako mu je u zrelosti opsesijom postala figura Abrahama patrijarha. *Posvetilište Abramovo* tekst je kojim se pisac najpredanije bavio, te ga je čak ostavio u pet međusobno vrlo udaljenih varijanti, od kojih je jedna, kako se po neizravnim i jedino na tradiciji temeljenim vijestima

³⁴ Pieter Keegstra, *Abraham sacrificing de Théodore de Bèze et le théâtre calviniste de 1550 à 1566*, Haag, 1928. O Abrahamovoj žrtvi u hrvatskoj književnosti ranog novog vijeka vidi najopsežnije dosad na raznim mjestima u: Slobodan Ć. Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, sv. 2-3. Zagreb: Antibarbarus, 1997, 1999.

³⁵ *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, II, prir. Vatroslav Jagić, Ivan August Kaznačić i Gjuro Daničić. Zagreb: Stari pisci hrvatski, 4, JAZU, 1872: 234-338; Usp. kraću verziju u: *Djela Marina Držića*, prir. Franjo Petračić. Zagreb: Stari pisci hrvatski, 7, JAZU, 1875: 459-480; Franjo Švelec, »Mavro Vetranović. A. Pjesnik u svome vremenu.« *Radovi Instituta JAZU u Zadru* 4-5 (1958-1959): 175-214; Slobodan P. Novak, *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*. Split: Čakavski sabor, 1977; Dubravka Brezak-Stamač, *Dramsko djelo Mavra Vetranovića*. Split, 2005. Usp. Krešimir Šimić, »O Vetranovićevu Abrahamovu posvetilištu i Suzani Čistoj.« *Godišnjak Ogranka Matice hrvatske Beli Manastir* 5 (2008): 82-110.

može pretpostaviti, bila izvedena pred Kneževim dvorom 1546.³⁶ Ono što je Vetranovića poticalo da više puta obavlja pokuse s biblijskim izvornikom o Abrahamu bilo je prije svega pitanje rasporeda fabulativne rešetke u drami te uspostavljanje intenzivnijih odnosa između likova i publike, a u svjetlu buđenja Sare i njezina uvođenja ne u središnje prizore na nemotiviran način, kao u dotadašnjim crkvenim prikazanjima, nego na samom početku drame, odmah nakon izricanja Božjeg zahtjeva. U *Posvetilištu Abramovu* Vetranović drammatizira onih desetak rečenica Staroga zavjeta na način koji je značajno različit od adaptacija u srednjovjekovnim prikazanjima. I kod njega se naravno pripovijeda kako je Bog iznenada od usnulog Abrahama zahtijevao poslušnost i naredio mu da žrtvuje svoga i Sarina prvorođenca Izaka. Vetranovićev Abraham iskazat će Bogu poslušnost, s tim da će u duljim verzijama aktantov disput s Bogom gotovo potpuno izostati, dok će u kraćima biti dug barem koliko je duga Belcarijeva srodna replika u kojoj se iskazuje čovjekov bunt i revolt što Bog, koji mu je dao sina kao nagradu za dotadašnji posluš i koji mu je sa sinom Izakom najavio bogato potomstvo, sada sve to zaboravlja i vodi ga na žrtvenu goru. I u Vetranovićevoj drami, u trenutku kad posluš Abrahamov dosegne vrhunac i kad on podigne mač da zakolje sina, doći će anđeo da mu zaustavi ruku, pa će se on veseo moći vratiti u svoj dom ženi Sari, koju su recipijenti prvi put u Vetranovićevoj verziji već vidjeli u uvodnom prizoru. Recipijenti su u tom prizoru doznali da je probuđena Sara brižna, da sumnja i u nevjeru muževljevu, da je zabrinuta, da tuguje zbog sinovljeva odlaska iako joj muž nije rekao sve elemente strašnog zavjeta. Po tome Sara ima tipičan manjak scenskih informacija, jer za razliku od Abrahama, a onda i recipijenta, samo ona i Izak ne znaju sve okolnosti priče.³⁷ Po tome je Vetranovićeva Sara ranonovjekovni dramski lik izrađen po načelima antičke poetike, ali i renesansnog principa s umetnutim gledanjima i s većim ili manjim znanjima o fabulativnim informacijama koje su sada, na osnovu novih poetičkih shvaćanja, u posjedu pojedinih scenskih figura i njezinih recipijenata. Samo zato što nije u posjedu svih dramskih informacija, dakle, zato što ne zna da njezin suprug vodi sina na stratište, ona može ostati nedjelatno dramsko lice, pa joj dramatičar i umeće *nenije* kao njezin izgovoreni tekst. Za razliku od Isusove majke Marije, koja je povlašćena jer je u dosluhu s Božjim informacijama te

³⁶ S. P. Novak, *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*; Nikica Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Zagreb: Školska knjiga, 1978.

³⁷ Usp. Pjotr Bogatyrev, *Semiotica della cultura popolare*. Verona, 1982. Radi se o pretisku i prijevodu starijeg autorova članka koji je imao velikog odjeka u strukturalističkim teorijama o kazališnim znakovima: »Les signes du théâtre.« *Poétique* 8 (1971): 517-530.

ima predestiniranu od Demijurga ulogu, Sara je ona kojoj nitko ne prenosi informacije o Božjim zahtjevima. Kad bi Sara bila u posjedu svih informacija, mogla bi se u ovoj dramskoj metamorfozi mitske priče preobraziti u najsubverzivnije lice dramske historiografije. To ipak nije bilo moguće prema poetičkonormativnim načelima ni prema tematsko-motivskom obrascu ranonovovjekovne drame.³⁸ Vetranović svakako nije bio prvi europski pisac koji je pokušao dramatizirati okolnosti toga iznenadnog noćnog odlaska oca i sina u planinu, ali je Dubrovčanin nedvojbeno bio prvi pisac koji je, dramatizirajući taj motiv, osjetio koja su njegova prava problemska mjesta. On je zato upravo na tim mjestima iskušavao njihovu teatralnost. Prvo fabulativno čvorište s potencijalnim dramatizacijskim nabojem u koje je Vetranović intervenirao bio je trenutak u kojemu sam Bog, ili kako je u srednjovjekovnim prikazanjima bilo uobičajenije, njegov mandatar anđeo, izriče zahtjev Abrahamu. U biblijskom fragmentu kao i u srednjovjekovnim dramatizacijama taj je zahtjev Abraham bespogovorno prihvatio i šutke sa sinom otišao u neizvjesnost žrtve. Na tom se mjestu dramatičar prvi put odlučuje intervenirati u predložak, pa tako svom Abramom pruža priliku da Bogu, prije nego što će ga poslušati, ponoviti *Ad sum*, postavi i neka dvojna pitanja:

Prislavni moj Bože, kako se i kadar
 učinit taj može, koju mi reče stvar?
 Kako me neboga takoj mož razdilit
 od sinka jednoga i starca ucvilit?
 Čemu ga meni da, kad mi ga ovakoj
 uzimaš ti sada, svemogući Bože moj,
 što ve ću ja nebog, moj sinko, bez tebe,
 pokli te višnji Bog zgar prosi za sebe?
 Kako ću ostati bez tebe u staros,
 s koga mnjah prijati vesel'je i rados?
 Ja neću cić toga nigda živ ostati.
 Što li će neboga bez tebe tva mati?
 Ja scijenim, er, po tom čuje taj pusti glas,
 da se će životom rastati u taj čas.³⁹

³⁸ Ovu dramsku konvenciju poznaju autor *Novele od Stanca* Marin Držić i *Robinje* Hanibal Lucić. U obje drame, a prva je nastala 1550, dok je druga napisana prije 1530. a tiskana je 1556, odnosi među likovima ustanovljuju se s obzirom na varijabilne perspektive i različitu posjedovnost informacija o "naraciji" koja se prikazuju gledateljima. Inače, Vetranovićevo *Posvetilište Abramovo* prikazano je, prema pisanoj predaji, u Dubrovniku 1546.

³⁹ *Djela Marina Držića*: 460.

Naime, važno je opservirati kako dramatičar insistira na intimnom, potpuno privatnom odnosu sina i njegovih roditelja.⁴⁰ Kod Vetranovića, Abraham neće biti dramtiziran kao *patrijarka* niti će se varirati tema žrtvovanja vladareva sina.⁴¹ Iako dramtizira temu o vladarima i praocima, prema njegovu vjerovanju, čitavog čovječanstva, on neće problematizirati dilemu *dužnosti* i *osjećaja*, što bi bio temelj svakoj antičkoj tragediji o kraljevskim i božanskim sudbinama. Vetranović transformira dramtiziranu mitsku naraciju svodeći je na mjeru čovjeka s mnogo manjim zadaćama. Vetranovićev Abraham ne lamentira što će izgubiti sina-vladara kao predvodnika jednog cijelog naroda, nego kao otac koji gubi uzdanicu svoje starosti s kojim je mislio “prijeti vesel’je i rados”. On misli i na suprugu kao majku koja će se s “životom rasti u taj čas” kad sazna da joj je žrtvovan sin. Ovakva interpretacija i dramtizacija starozavjetnog teksta, u kojem se velike ličnosti prahistorije prikazuju kao obični ljudi sa svakodnevnim i sasma ljudskim preokupacijama, može se tumačiti i kroz njezinu didaktičku funkciju. Kao benediktinski svećenik i propovjednik biblijskih parabola pregnantne i ekonomičnim jezikom napisane starozavjetne fabulacije Vetranović je svojim recipientima, dramtizirajući fragmente usmeno, a onda i tekstualno, približavao *pre-opisane Biblije pauperum*. Abrahamova pitanja Bogu postavljali su i prije Vetranovića kasnosrednjovjekovni dramtičari, među kojima je i spomenuti Talijan Maffeo Belcari u prikazanju *Sacrificio d’Isacco*.⁴² No, to je bio tek prvi korak Vetranovićeve obrade ove teme. Ono što je on problematizirao u starozavjetnom tekstu prije njega nitko nije pokušao. Vetranović je problematizirao svoj dramtizacijski posao na dotad posve neuočenom pitanju o ponašanju Izakove majke i Abrahamove žene Sare u trenutku Božjega naloga, u trenutku dok se Abraham spremao da sa sinom, nakon što je Bogu potvrdno odgovorio, napusti kuću i da ode na brdo Moriah. O Sari Vulgata šuti. Ondje se Sara uopće ne spominje u vezi s tim događajem. Već smo spomenuli da se u nekim srednjovjekovnim, a od Vetranovićeve još starijim dramtizacijama Sara nemotivirano pojavljuje u središtu drame, te paralelno s tijekom priprema za žrtvu izgovara svoju jednostavnu i

⁴⁰ U hrvatskoj književnosti najstarija je danas nama poznata fabulacija o ocu koji moli milost za svoje dijete dokumentirana u srednjovjekovnoj poemi *Pesan od Svetoga Jurja*, u kojoj otac od vlastitih dvorjana traži stanovitu poštedu za svoju kćer, ili barem nešto bolji tretman. Dragica Malić, *Jezik najstarije hrvatske pjesmarice*. Zagreb, 1972.

⁴¹ James G. Frazer, *Zlatna grana: proučavanje magije i religije*, sv. I, prev. Ž. V. Simić. Beograd, 1977: 359-363.

⁴² F. Ceccarelli, *Feo Belcari e le sue opere*. Siena, 1907. Standardni priručnik za ova pitanja vidi u: Feruccio Marotti, *Storia documentata del teatro italiano. Lo spettacolo dall’ Umanesimo al Manierismo. Teoria e technica*. Milano, 1974.

kratku tužaljku. Tako je u engleskim i francuskim srednjovjekovnim dramatizacijama, a tako je u onoj Belcarijevoj talijanskoj dramatizaciji. Bilo je u tim prizorima moguće da se, kao u jednom francuskom srednjovjekovnom prikazanju, Izak pred samu žrtvu, dok se još nije znalo da će anđeo zaustaviti Abrahamovu ruku, prisjeti majke, pitajući se što ona sada sama i tužna radi. Ali sve su se Vetranovićeve redakcije *Posvetilišta*, a njih je bilo pet, bavile više od Sarinih tužaljki, koje nisu izostale osobito u duljim verzijama, upravo Sarinim sudjelovanjem u drami njezina sina i muža. A ta drama događala se odmah, na samom početku prizora, u trenutku kad se Abraham u noći, probuđen božanskim zahtjevom sprema napustiti kuću. U tom se prizoru pisac toliko bavio Sarom te je njegovo *Posvetilište* postalo prije svega drama Sarine muke.⁴³

Vetranović u duljim verzijama ovog prikazanja odmah nakon Abrahamovih pitanja Bogu reinterpreterira predložak tako što budi Saru, a onda potpuno budnu uključuje u prizore noćnog odlaska koji je nju duboko uznemirio. Uključivši probuđenu ženu u noćni prizor, Vetranović je dobio situaciju koja je bila posve ma u skladu s teorijom ranonovovjekovne drame, gdje je na sceni, za razliku od teatra srednjovjekovnih prikazanja, uvijek morala postojati još jedna ili više osoba koje su posjedovale manjak ili višak informacija u usporedbi s dijelom osoba na sceni, ali i s recipijentima. Probuđena Sara, u okolnostima koje su u cijelosti bile poznate samo Abrahamu i recipijentima, postala je najslabije, a time dramski najvažnije mjesto *Posvetilišta*. Ona je kao osoba s inovativnom scenskom sudbinom prvo posumnjala u svoga muža i počela tražiti uzroke njegovoj noćnoj uzrujanosti, da bi se, čim je shvatila da se on na noćni put ne sprema sam, nego da još odvodi i Izaka, od ljubomorne žene pretvorila u tužnu majku koja ne zna ono što su znali recipijenti s viškom dramskih informacija. Ona nije znala za strašan Božji zahtjev. Sara je scenska osoba koja u Vetranovićevoj dramatizaciji sluti da je u odlasku oca i sina nešto mračno i enigmatično. Sara je dio scenske slike nad kojom je onodobna publika Vetranovićeve drame mogla osjećati nadmoć, ali s kojom je i suosjećala. U *Posvetilištu Abramovu* Vetranović je, probudivši Saru, otvorio pred publikom jednu introspektivnu dramu, ponudivši na gledanje muku duše, a ne tek, kao što je dotad bilo uobičajeno, nizom vanjskih senzacija. Po tomu *Posvetilište Abramovo* ima veliku važnost u povijesti hrvatske dramske književnosti, jer je jedna žena postala ravnopravni lik muškarcu s vladarskim statusom te jer je njezina patnja postala ravnopravna, pa i nadmoćna

⁴³ Vidi o različitim interpretacijama ove teme u zborniku *Sacrifice of Isaac: the Aqedah (Genesis 22) and its interpretations*, prir. E. Noort i E. Tigchelaar. Leiden, 2002.

očinskoj žrtvi. U Vetranovićevu *Posvetilištu Abramovom* najranjiviji scenski lik nije Abraham, nego Sara koja tuguje za gubitkom sina, a dramatičnost njezine patnje postaje to veća što ona prave uzroke svoje tuge samo izdaleka sluti. Po tomu je taj ženski lik ponio istu emociju rastavljenosti i neke nemotivirane tuge što ju je Vetranović već iskazao u stihovima Euridike u Orfeju. Stoga se može zaključiti da je pisac *preopisao* dramsko lice Sare kao kontaminaciju starozavjetnog teksta o Abrahamu, u kojemu izostaje svaki emocionalni naboj iz novozavjetnog teksta o Bogorodici, koja je prva biblijska majka s pravom na majčinsku patnju.

Tek će u 18. stoljeću biti napisani prvi dramski prikazi o Abrahamovoj žrtvi, u kojima će Abraham probuđenoj Sari odmah i pod retoričkim i emocionalnim pritiskom kazati uzrok svoga noćnog puta.⁴⁴ Vetranovićeva Sara prva je probuđena Sara u svjetskoj književnosti, a zato što nije znala sudbinu svoga sina, izgovorila je i neke od najljepših tužaljki ikada napisanih na hrvatskome jeziku. U tim stihovima, nadahnutima i narodnom poezijom, čuju se prvi put ritmovi koji će poslije, kad ih u svojoj *Hekubi* potpuno dotjera Marin Držić, postati najtipičniji elegijski stih renesansnih tragedija i pastirskih igara:

O dragi moj sinu, rada bih ja znati,
tko mi će istinu od tebe kazati...
Ako bih ja znala, da te je za sužnja
zla gusa vazela u lugu pritužna,
sve bih sad skupila iman'je i blago
i tebe otkupila, djetece pridrago;

⁴⁴ U ranom novom vijeku bilo je više europskih interpretacija ovoga motiva. Tako o jednoj novogrčkoj dramatizaciji motiva Abrahamove žrtve porijeklom s Krete iz prvih desetljeća 17. stoljeća, vidi: Willem Frederik Bakker, *Sacrifice of Abraham. The Cretan biblical drama (Hē thysia tou Abraam) and western European and Greek tradition*. Birmingham, 1978. O istoj temi u starijim razdobljima njemačke književnosti, vidi: Fritz Reckling, *Immolatio Isaac. Die theologische und exemplarische Interpretation in den Abraham-Isaak-Dramen der deutschen Literatur, insbesondere des 16. und 17. Jahrhunderts*, s. 1, 1962. Također je iz 18. stoljeća stihovana poema C. M. Wielanda s naslovom *Gepryfte Abraham: ein Gedicht in vier Gesaengen*, tiskana prvi put u Zürichu 1753. Ima i jedna verzija Abrahamove žrtve u srpskoj starijoj književnosti koja je bila inspirirana novogrčkim dramatizacijama iste teme: Vikentije Rakić, *Žrtva Avramova*. Budim, 1799. U Rakićevu dramskome tekstu Abraham govori probuđenoj Sari: "Ženo moja ti ne budi dete, duša tvoja neka se ne smete." Sredinom dvadesetog stoljeća otkriven je nepoznati primjerak iste drame tiskan u Kotoru. Usp. Petar Kolendić, *Iz starog Dubrovnika*, prir. Miroslav Pantić. Beograd: Srpska književna zadruka, 1964. Vidi: Darko Antović, »Crkvena drama Žrtva Abramova Vikentija Rakića, rijetka ćirilica knjiga štampana u Kotoru 1799.«, u: *Srpski jezik: studije srpske i slovenske*, Beograd-Nikšić-Sarajevo-Banja Luka, 13/1-2 (2008): 403-430.

to li sve bogatstvo nije dosta za tebe,
 sama bih u ropstvo podala ja sebe,
 da mi tuj ne stojiš pri stupu cvileći
 jaki rob i veziš slobodu želeći...
 O dragi moj sinče, dušice ljuvena,
 gizdavi jel'jenče od luga zelena!
 tko mi te usplaši i s majkom razdijeli,
 što majku ne utaži, da grozno ne cvijeli?
 Orle zlatoperi, kamo si poletil?
 Što majci zaperi u srce jadan stril?
 Paune pozlatan, kud zajde po travi?
 jur ve je treći dan da majku ostavi.
 Moj sivi sokole, mitaru prilijepi,
 što majci na pole srdačce procijepi?
 Kragujče gizdavi, reci mi Boga rad,
 u koj si dubravi loveći ostao sad?
 Tko mi će ljubiti tve lice pribilo
 i tebe bluditi vazamši na krilo?⁴⁵

Vetranovićevo *Posvetilište Abramovo* u svih pet sačuvanih verzija treba doživljavati kao jedinstven dramski projekt, kao jedno u europskim razmjerima premijerno i posve netipično istraživanje tog dramskog motiva i njegovih varijacija. Sličan dramaturški pokus s probuđenom Sarom ostvarit će francuski kalvinist Théodore de Bèze, ali tri godine kasnije, u drami *Abraham sacrificiant*.⁴⁶ U svojoj drami o Abrahamu ispisao je Vetranović i nešto više od onoga što mu je bila nakana, ispisao je djelo koje je svjedočanstvo novog vremena i nove poetike, a kritički zahvat u Stari zavjet samo je potvrda blizine u kojoj su se nalazili duhovi Mavra Vetranovića i starijeg Marka Marulića. Obojica su u knjigama Staroga zavjeta tražila i nalazila modernu potencijalnost, koju neki drugi pisci nisu prepoznali, a onda su i jedan i drugi, Marulić u liku Judite a Vetranović u liku Sare, znali uključiti biblijske i srednjovjekovne moralizatorske poticaje te ih spojiti s onima koje su preuzimali iz renesanse poetike. Na taj je način i Vetranović po Marulićevoj poetičkoj recepturi u istome tekstu zadovoljio i nauk začinjavaca ali i novih poeta, dakle, antičke poetike u novome ključu.

⁴⁵ *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića*, II: 313.

⁴⁶ R. Couffignal, *L'Oeuvre d'Abraham*. Ovdje se navode brojne obrade teme Abrahamove žrtve, pri čemu treba naglasiti da autoru nije bila poznata nijedna hrvatska inačica iste teme.

Vetranovićevu *Posvetilištu Abramovom* vrlo je srodna inicijalna situacija Bèzeove francuske drame *Abraham sacrificiant*. Ona se otvara Prologom koji izgovara neka anonimna osoba da bi se odmah nakon toga scena smjestila pred Abrahamovu kuću, gdje ovaj zahvaljuje Bogu na svim darovima i obećanjima koje mu je podao. Na idiličnom početku pojavljuje se i Sotona, što je posve logično jer je Théodor de Bèze bio kalvinist. Sotona izostaje u Vetranovićevoj drami o Abrahamu, premda je u njegovu prikazanju *Od uskrsnutja Isukrstova* u jednoj verziji on posve djelatan lik i izgovara filozofske stihove u disputu s Isusom Kristom pred otvaranje vrata podzemnog svijeta. Bèzeov Sotona pokušava odvojiti Abrahama od Boga, ali mu to nikako ne polazi za rukom. Čim završi taj dijalog pojavljuje se u drami Théodor de Bèzea anđeo koji prenosi poruku Božju i saopćava Abrahamu nalog prema kojem će morati žrtvovati sina Izaka. I u Bèzeovoj drami, kao i u tri godine starijoj Vetranovićevoj, Sara se budi kad i njezin suprug i započinje dijalog u vezi tog njegova noćnog odlaska sa sinom. Evo dijelova tog dijaloga koji je homologan onom kod Vetranovića, premda je jasno da se autori nisu mogli poznavati:

Sara: Mais laissez-moy dire.

Abraham: Dieu se peut-il iamais desdire ?

Partant assurée soyez

Que Dieu le garde: me croyez.

Sara: Mais Dieu veut-il qu'on le hazarde ?

Abraham: Hazardé n'est point que Dieu garde.

Sara: Le me doutte de quelque cas.

Abraham: Quant à moy ie n'en doutte pas.

Sara: C'est quelque entreprise secrette.

Abraham: Mais telle qu'elle est, Dieu l'a faicte.

Sara: Au moins si vous sauiez où c'est.

(...)

Sara: Il n'ira iamais iusques là.

Abraham: Dieu pouruoira à toui cela.

Sara: Mais les chemins sont dangereux.

Abraham: Qui meurt suyuant Dieu, est heureux.

Sara: S'il meurt, nous voila demeurez.

Abraham: Les morts de Dieu sont assurez.

Sara: Mieux vaut sacritier ic.

Abraham: Mais Dieu ne le veut pas ainsi.

Sara: Or sus, puis que faire le faut,
 le prie au grand Seigneur d'enhaut.
 Monseigneur, que sa sainte grâce
 Tousiours compagnie vous face.
 Adieu mon fils.
 Isaac: Adieu ma mère,
 Sara: Suyuez bien tousiours vostre père.
 Mon amy, seruez bien Dieu,
 Afin que bien tost en ce lieu
 Puissiez en santé rcucnir.
 Voila, ic ne me puis tenir.
 Isaac que ic ne vous baise.
 Isaac: Ma mère, qu'il ne vous desplaise,
 le vous veux faire vne rcqueste.⁴⁷

Vetranovićev dijalog Abrahama i Sare nešto je složeniji jer u njemu sudjeluju sluškinje, dok u francuskoj verziji drame sudjeluju samo supružnici i na kraju se uključuje Izak, koji se oprašta od zabrinute majke. Na tom mjestu, nakon još jedne Sotonine lamentacije, završava prvi dio francuske drame. U drugom njezinu dijelu mijenja se scenski prostor, pa to više nisu prostori kuće u Betsabeji, nego podnožje brda do kojega Abraham sa sinom i pratnjom stiže nakon trodnevnog puta. Tada patrijarh prisutnima najavljuje svoju želju da sam s Izakom nastavi put do vrha brda, pri čemu pratnja izgovara himnu Bogu s molbom da čuva Abrahama. Dok se Izak priprema za žrtvu, u trećem činu autor, ne poštujući princip jedinstvenog mjesta ali na način identičan u Vetranovićevu *Posvetilištu Abramovom*, uvodi dramsko lice Sare, koja na nekoj pretpostavljenoj simultanoj pozornici izgovara svoju tužaljku za sinom. Duljina tužaljke kod Bèzea nije usporediva s duljinom srodne replike kod Vetranovića. U tekstu hrvatskog pisca ona je čak pet puta dulja. Evo što govori Izakova majka:

Sara: Plus on vil, plus on voit, hélas,
 Que c'est que de viure cy bas !
 Soit en mari, soit en lignée,
 n'y eut oncques femme née

⁴⁷ Citirano prema kritičkom izdanju T. de Bèze, *Abraham sacrifiant: tragédie française*, tiskanom u Parizu 2006.

Autant heureuse que ie suis.
Mais i'ay tant endure d'ennuis
Ces trois derniers iours seulement,
Que ie ne say pas bonnement
Lequel est le plus grand des deux:
Ou le bien que i'ay receu d'eux.
Ou le mal que i'ay enduré
En trois iours qu'ils ont demeuré.
Ne nuict ne iour ie ne repose,
Et si ne pense à autre chose
Qu'à mon seigneur & à mon lîls.
A vray dire, assez mal ie fis
De les laisser aller ainsi.
Ou de n'y estre allée aussi.
De six iours sont passez les trois:
Que trois, mon Dieu ! toutesfois
Trois autres attendre il me faut.
Helas, mon Dieu, qui vois d'enhaut
Et le dehors le dedans,
Vueilles accourir ces trois ans:
Car à moy ils ne sont point iours.
Fussent-ils trente fois plus cours.
Mon Dieu, tes promesses m'asseurent:
Mais si plus long temps ils demeurent,
l'ay besoin de force nouvelle,
Pour souffrir vne peine telle.
Mon Dieu, permets qu'en toute ioye
Bien tost mon seigneur ie reuoye,
Et mon Isaac que m'as donné,
l'accolle en santé retourné.⁴⁸

Završetak Sarine tužaljke pokreće dramsku radnju Théodor de Bèzeova predloška prema klimaksu, i to najprije Abrahamovim oklijevanjem da ubije sina, a zatim drugim iznenadnim dolaskom anđela koji proklamira Božju volju da se sačuva život Izakov te da se time zauvijek i simbolično dokinu ljudske žrtve u

⁴⁸ Citirano prema kritičkom izdanju T. de Bèze, *Abraham sacrifiant: tragédie françoise*, tiskanom u Parizu 2006.

liturgiji. Na koncu drame posve deklarativno se iskazuje pohvala Abrahamovu posluhu i najavljuje njegovu brojno potomstvo. Inače, De Bèze je rođen 1519. u staroj plemićkoj obitelji. On je vrlo rano stekao grecističko obrazovanje, a nakon susreta s Jeanom Calvinom pridružio se kalvinističkom pokretu. U vremenu od 1538. do 1548. razvio je intenzivnu književnu djelatnost u Parizu. Njegova zbirka latinskih petrarkističkih stihova *Juvenilia* iz 1548. imala je značajan uspjeh, a drama *Abraham sacrificiant*, koja je napisana 1549. i objavljena godinu dana kasnije, povezana je s njegovim preseljenjem u Švicarsku, gdje je dobio namještenje na katedri grčkog u Lausannei, a kasnije teologije u Genevi. Bilo je to vrijeme kada je ovaj dugovječni pisac objavio čitav niz teoloških i političkih spisa. Ne samo da je na sličan način kao i Vetranović dramatisirao Sarin lik, već je kao i hrvatski pisac proživio dug životni vijek. Bèze je umro u 86. godini, na početku 17. stoljeća.⁴⁹

Prisutnost teme o Abrahamovoj žrtvi preko Vetranovićevih se tekstova nastavila i u književnom djelu Matije Divkovića. Taj važni pripovjedač koji se rodio 1563. u Jelaski, iste one godine kada su u Rimu bili proglašeni zaključci Tridentskog koncila, u franjevački je red stupio u Olovu, gdje je primio niže obrazovanje, dok je više škole završio u Italiji naučivši dobro i latinski i talijanski jezik.⁵⁰ Za razliku od svojih vršnjaka, misionara Bartula Kašića ili Ivana Tomka Mrnavića i Jurja Barakovića, nikada nije govorio o sebi ni o svojim pothvatima, niti o svojim precima. Bio je pisac s tendencijom fiksiranja divergentnih znanja kolektivne svijesti i svoje književno djelo je žrtvovao toj ideji kolektiviteta. Zagovornik katoličke obnove, bio je propovjednik novog vjerskog i političkog trenda. Cijeli se Divkovićev rad naslanjao na iskustva hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku. Bio je vrlo pažljiv čitatelj Vetranovićevih i Marulićevih djela, poznavalac drevnih pjesmarica i prozних zbornika. Do starijih tekstova koje je izravno inaugurirao u svoja djela dolazio je boraveći u samostanima u Dalmaciji, ali također ih je dobivao od hrvatskih trgovaca koje je susretao u sarajevskoj trgovačkoj koloniji. U krugu bogatih trgovaca u toj koloniji nalazio je mecene za tiskarske pothvate, pa je svoje prvo tiskano djelo, a to je veliki *Nauk karstianski*

⁴⁹ Henry Martyn Baird, *Theodore Beza: the counsellor of the French Reformation, 1519-1605*. New York, 1970.

⁵⁰ Usp. najpouzdanije informacije o Divkoviću u zborniku koji je nastao u sarajevskom Institutu za jezik i književnost: *Zbornik radova o Matiji Divkoviću*, ur. H. Kuna. Sarajevo, 1982. Vidi o Divkovićevu boravku u Veneciji: Vine Mihaljević, »Fra Mate Divković i Hrvatska bratovština u Mlecima.« *Croatica Christiana periodica* 20/38 (1996): 173-180. Drama nastala po Vetranovićevu predlošku pretiskana je i u hrestomatiji *Hrvatska drama u Bosni i Hercegovini od Matije Divkovića do danas*, prir. V. Koroman. Mostar, 2008.

za narod slovenski iz 1611. koji je napisao dok je bio kapelan u Sarajevu, posvetio sarajevskom trgovcu Antunu Grgureviću i njegovu sinu Pavu. Pet godina kasnije izišlo je najpopularnije piščevo djelo, njegov mali *Nauk karstijanski s mnozijemi stvari duhovniemi i vele bogoljubniemi*.⁵¹ Njegovo najobilnije i najvažnije djelo *Mnoge stvari duhovne*, najstarija je tiskana antologija hrvatske književnosti, djelo izvedeno s mnogo estetskog osjećaja i poznavanja prethodne književnosti, ali i suvremene doktrinarnе literature. U drugom, antologijskom dijelu knjige tiskana je kraća verzija Vetranovićeva prikazanja o Abrahamu s naslovom *Verši Abramovi*, naravno, bez oznake autorstva. U antologiji je tiskan i veliki broj duhovnih pjesama, a među inima i nekoliko plačeva Marijinih, ima tu i jedno prikazanje o Svetoj Katarini. Svoj mali *Nauk*, kao i priču o Abrahamovoj žrtvi namijenio je Divković više puku nego svećenstvu, pa se dogodilo da je puk njegovu knjigu prihvatio te je ona kasnije često tiskana i široko čitana. Samo u 17. stoljeću bila je tiskana u dvadeset i pet izdanja, što *Verše Abramove* čini jednim od najčitanijih dramskih djela starije hrvatske književnosti uopće. Divkovićev je književni rad bitno povezan s književnošću napisanom u južnim dalmatinskim i dubrovačkim krajevima, pa se tako, ponajviše njegovom zaslugom, dogodilo da je već od samog početka književni rad na turskom području bio i organski dio hrvatske književnosti.

Temu Abrahamove žrtve hrvatski su pisci tijekom 18. stoljeća upoznali ne samo od vlastitih prethodnika na svome jeziku, nego u adaptaciji koju je sačinio talijanski, a ustvari marijaterezijanski dramatičar i pjesnik Pietro Metastasio.⁵² Prvi prevodilac djela ovog pisca u Hrvatskoj bio je dubrovački franjevac Timotej Gleđ. Njegovi prijevodi pronađeni su sedamdesetih godina 20. stoljeća u rukopisnom odjelu Sechéni biblioteke u Budimpešti, a bili su zavedeni u korpusu talijanskih rukopisa.⁵³ Gleđ je živio u dubrovačkom franjevačkom samostanu u vrijeme kad je ondje duhovnim životom rukovodio Sebastijan Slade Dolci, koji je Gleđev književni rad dobro poznao i o njemu svjedočio

⁵¹ S. P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, sv. 3.

⁵² »Isaaco figura del Redentore.«, u: *Opere di Pietro Metastasio*, sv. X. Cremona, 1872: 61-89. Usp. sljedeće radove o Metastasiojevom dramskom i književnom radu: Walter Binni, *Arcadia e il Metastasio*. Firenca, 1963; Guido Nicastro, *Metastasio e il teatro del primo Settecento*. Bari, 1973; Maria Luisa Astaldi, *Metastasio*. Milano, 1979; Sabrina Stroppa, *Fra notturni sereni: le azioni sacre del Metastasio*. Firenca, 1993.

⁵³ Slobodan P. Novak, »Pietro Metastasio u hrvatskoj dramskoj književnosti 18. stoljeća.«, u: *Dani hvarskog kazališta. XVIII. stoljeće*. Split, 1978: 439-467. Također: Slobodan P. Novak, *Vučistrah i dubrovačka tragikomedija*, Split, Književni krug, 1979. U knjizi se navode podaci o Timoteju Gleđu i njegovim prijevodima triju Metastasiojevih drama koje su sačuvane u rukopisu u Budimpešti i Zagrebu.

u svojim *Fastima*.⁵⁴ Tako je znao da je Gleđ, pored prijevoda Loredanova romana *Dianeja*, što bi kronološki bio prvi roman na hrvatskom jeziku, i prijevoda Tolomejewa dramskog teksta o Svetom Luji, preveo još *skoro cijelog Metastasia*. Slade je vjerojatno pretjerivao, jer se zapravo radilo o tri prevedene drame, i to o *Smrti Abela*, *Josipu spoznanom* i *Posvetilištu Izakovom*. Prijevod je datiran u 1756. godinu, a postoji i njegov prijepis, što je naknadno uočeno u Arhivu HAZU, samo što prepisivač nije povezivao budimpeštanske rukopise s Gleđovim rukopisima.⁵⁵ Pretpostavlja se da je dubrovački franjevac imao više poticaja kad je na hrvatski prevodio Metastasiova djela, a osobito njegovu dramu o Izaku. Prvo, jer je interes za Metastasiove tekstove proizlazio iz prethodne vezanosti i česte inspiriranosti dubrovačkih autora talijanskom libretističkom tradicijom, zatim jer je Pietro Metastasio u svoje vrijeme bio jedan od najpoznatijih svjetskih književnika čija su djela čitali i prevodili od Ukrajine do Južne Amerike, dok je u Mletačkoj Dalmaciji i Dubrovniku njemu bio posvećen kult, tako da nije slučajno što stara vlastelinka na početku Vojnovičeve drame *Allons enfants* upravo *lega Metastasia*.⁵⁶ A treći, i možda najvažniji razlog bio je taj što je učestalost ove teme u književnim tekstovima hrvatskih pisaca bila izazvana važnošću Vetranovićeve dramatizacije i njezinih pet verzija, a onda i Divkovićeve pretiskavanja tog teksta u *Nauku krstjanskom* iz 1616. Pretpostavlja se da je upravo opetovanje i meritornost ove teme potakla najprije Gleđa, a onda još Bokelja Ivana Antuna Nenadića da prevedu istu dramu, čiji naslovi *Izak prilika našega otkupitelja* jasno govore o intencijama svojih autora, a onda i dubrovačku književnicu Lukreciju Bogašinović da sastavi svoj spjev o životu Abrahama *patrijarke*.⁵⁷ Nije nevažno spomenuti i važnu koincidenciju: dok je Gleđ 1756. izrađivao svoj prijevod, dotle je isusovac Đuro Bašić upravo tražio moralizatorsku reformu društvenog života u Dubrovniku, pa je zahtijevao tematsko uozbiljenje kazališta.⁵⁸ Sa svojim svetim libretima Gleđ je udovoljavao tim ideologijskim

⁵⁴ Sebastiano Dolci, *Fasti litterario-Ragusini*. Venetiis: Gaspar Storti, 1767.

⁵⁵ O zagrebačkom rukopisu ovih drama s komparatističke strane, prije nego im je inačicu pronašao u Budimpešti, pisao je Slobodan P. Novak u radu »Talijanski izvor triju drama u jednom rukopisu iz Arhiva JAZU u Zagrebu.« *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU* 2 (1975): 69-71.

⁵⁶ Vidi ovo mjesto iz Metastasia u izdanju Vojnovičeve *Dubrovačke trilogije*, prir. V. Pavletić. Zagreb, 1962: 164. Radi se o Vojnovičevoj zabuni, jer se ne citira drama *Arsace*, nego je citat preuzet iz drame *Siroe*.

⁵⁷ Slobodan P. Novak, *Dubrovački eseji i zapisi*. Dubrovnik: Centar za društvene djelatnosti omladine Dubrovnik, 1975.

⁵⁸ Dragoljub Pavlović, *Đorđe Bašić, dubrovački biograf XVIII veka*. Beograd, 1935.

zahtjevima. Premda u Metastasiovu izvorniku nije bilo ničeg sakralnog, nego se dramatičnija odnosila na fabulativnu inovaciju unutar zadanog predloška o sinu kojega otac žrtvuje a da majka ne zna prave razloge njihova noćnog buđenja te žurnog i tajanstvenog odlaska. Za razliku od ovdje spomenutih prethodnih obrađivača ove teme, Metastasio probuđenu Saru opskrbljuje informacijom o pravom razlogu Abrahamova i Izakova noćnog puta. Taj dramaturški pomak i promjena količine informacija o scenskim zbivanjima unosi u dramsku fakturu posve neobičan pomak, tako da se najdramatičniji prizor pomiče na završetak gdje u melodramatičnom finalu Sara, koja je saznala da Abraham ide na goru žrtvovati njihova sina, pomišlja da je povratnik sam duh, pa to daje priliku piscu za melodramatski prizor s nizom kratkih replika u kojima Sara pada u nesvijest jer ne može vjerovati da se Božji zahtjev nije obistinio.

Ovu dramu Pietra Metastasia preveo je na hrvatski jezik bokeljski književnik Ivan Antun Nenadić koji je, inače, bio kotorski kanonik i župnik u crkvi Svetoga Stasa na zapadnom kraju Dobrote, pa je zaslužan za izgradnju te monumentalne građevine.⁵⁹ Pored drame *Izak prilika našeg otkupitelja*, čiji se rukopis čuva u Arhivu HAZU, on je napisao i jednu *Muku Isukrstovu* kojoj još nije pronađen talijanski predložak, premda se s pravom pretpostavlja da je on u korpusu firentinskih prikazanja iz prve polovice 18. stoljeća, kada je u modi bilo stavljanje Kristova lika u pozadinu, a isticanje Judina ili uopće svih ostalih sudionika u Kristovoj mucu. U svojoj sredini Nenadić je bio poznat i kao pisac jednog ratničkog spjeva s naslovom *Šambek satarisan Turkom*, a priredio je i jedan *Nauk krstjanski* s važnim uputama o pravopisnim i jezikoslovnim pitanjima. Pretpostavlja se da Nenadić svoja crkvena prikazanja, pa tako i dramu o Izaku po Metastasiovu predlošku nije napisao prije 1757, ali svakako nije ni mnogo kasnije. U sam početak svoje drame koja se danas čuva u piščevom autografu u Arhivu HAZU u Zagrebu uvodi Nenadić izvođače ili svoje čitatelje ovim *Opomenućem*:

“Nenahodeći mi u Pismu svetomu je li Abram dokazo Sari svojoj zaručnici božanstvenu zapovijed za posvetiti istoga Sina svoga, ali ne, ostajemo u sumnji: Ništa nemanji među domišljanja razlika od tumačiteljih Pisma svetoga u svom skazanju držimo se onih govore da joj je dokazo, dolazeći nam ovako stvar prikladnija u svom prikazanju, radi sličnosti od prilike koju odlučismo prikazati.”

⁵⁹ Prvi je opsežnije o dramskom radu Nenadićevom pisao Radoslav Rotković, »Ivan Antun Nenadić kao dramski pisac.« *Stvaranje* 29/10 (1974): 1183-1229. Isti je priredio djela piščeva u svesku *Slijepa pravda*. Titograd (danas Podgorica), 1975. Autor nije prepoznao talijanski izvor drame *Izak, prilika našega otkupitelja*. Usp. izvješće o otkriću izvora Nenadićeve drame: Slobodan P. Novak, »Nenadićev Metastasio.« *Oko* (29. siječnja 1976).

Umro je 1784. u kući koja je do danas sačuvana, a smještena je uz crkvu koju je dospio sagrađiti.⁶⁰

Samo se jedna autorica okušala u temi Abrahamove žrtve. Bila je to pjesnikinja Lukrecija Bogašinović, za koju još uvijek nismo doznali zašto su je to suvremenici, kako piše na njezinu jedinom sačuvanom portretu u Dubrovniku, nazivali *Jakobinkom*.⁶¹ S revolucionarnim temama u Francuskoj, makar im je bila suvremenicom, ona, prema poznatoj građi, nije imala nikakva dodira, a umrla je pet godina prije pariške pobune. Njezine četiri poeme, od kojih je jedna *Posluh Abrahama patrijarke*, teško da imaju ikakvih intertekstualnih dodira s tekstovima koji bi izvještavali o vanjskim događajima njezina vremena. Bila je jedino dijete u obitelji, koja je doživjela nesreću odmah nakon rođenja buduće pjesnikinje. Otac pjesnikinjin bio je prisiljen živjeti u izgnanstvu čak tri desetljeća.⁶² Sve što je napisala tematiziralo je ovaj gubitak, pa se u tim tekstovima osjećaju signali konfesionalne autoreferencijalnosti. Čitav život odvijao joj se u prostorima tišine, u nekoj gotovo samostanskoj zamračenosti koja obavlja sva njezina književna djela. Lukrecija Bogašinović udala se kad su joj bile 44 godine i to, kako navode arhivski izvori, po hitnom postupku (*ex speciali mandato*). Je li ta žurnost imala neki dublji razlog, nije poznato. Vjenčanje se obavilo u kući pjesnikinjinih roditelja, a muž, s nadimkom Bobica, ubrzo je umro, tako da je Lukrecija u koroti proživjela još dva desetljeća svojega života. U zadnjim desetljećima života, a umrla je 1784, ona je redigirala sva svoja književna djela i predala ih prepisivačima. Premda nijedno njezino književno djelo nije tiskano, ona su bila među najčitanijima u Dubrovniku njezina vremena. Njene su se poeme prepisivale, pa im je sačuvano mnogo verzija. Čini se da su dva najvažnija i biografemima impregnirana teksta Lukrecije Bogašinović bili *Posluh Abrahama Patrijarke* i *Život Tobijin*, koji su napisani oko 1763. Godinu dana kasnije nastao je konvencionalan, ne odveć zanimljiv *Razgovor pastirski vrhu porođenja Gospodinova*, a opsežno *Očitovanje Jozefa pravednoga* vrlo je ambiciozno, ali prema pjesničkoj versifikaciji potpuno neprecizno, za razliku od starijih stihovanih *parafraza* biblijskih knjiga o Abrahamu i Tobiji. Dopadljivost njezinih djela, s kojima je ova pjesnikinjina doživjela veliki uspjeh kod recipijenata, krije se u dobro odmjerenoj sentimentalnosti njezinih

⁶⁰ *Stara bokeljska književnost*, prir. Slobodan P. Novak. Zagreb, 1996.

⁶¹ O jakobincima u Dubrovniku, vidi: Žarko Muljačić, »Istraga protiv jakobinaca 1797. god. u Dubrovniku.« *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku* 2 (1953): 235-252. Opsežnu studiju o autorici vidi u sklopu knjige Zdenka Marković, *Pjesnikinje starog Dubrovnika*. Zagreb: JAZU, 1970: 185-285.

⁶² Zdravko Šundrića, »Slučaj Bogašini.« *Vjesnik* (1. studenog 1953): 9.

narativnih idila. Čitatelji su voljeli njezine redukcije, koje su im bile bliske zbog idiličnosti s kojom su prikazivani biblijski sadržaji i vrline protagonista, zbog načina na koji je prikazivana njihova ljubav prema neizrecivom, zbog pjesničke prezentacije kojom se očitovala njihova zahvalnost prema višem redu stvari i njihovoj sklonosti da pozornije gledaju prema metafizičkom nebu, nego u svijet zemaljskih stvari. Pjesnikinjinine idile kao da su preslikane s ondašnjih slikarskih platna, na kojima se u nježnom ali zamračenom krajoliku vide osobe kojima se obrisi lica jedva primjećuju, ali ne i njihove gotovo svečane kretnje, pokloni, pogledi prema nebu i oblacima, prema udaljenim i enigmatičnim panoramama. Ove narativne idile s pogledom usmjerenim prema davnim biblijskim vremenima nastojale su kod čitatelja probuditi osjećanje gubitka. Sretni završeci tih biblijskih priča uvijek ostaju u polumraku interijera ili eksterijera. Egzaltacija se iselila iz svijeta Lukrecije Bogašinović, sve je tu bilo prigušeno i sofisticirano odmjereno. Moralizam što ga je *ispovijedala* u svojim stihovima Lukrecija Bogašinović ne samo da je visoko profinjen i urbaniziran, već je istovremeno didaktičan i sentimentaln.

Što se tiče portretiranja Sarina lika, ova pjesnikinja po mnogočemu slijedi Vetranovićevu dramu, koja joj je očito bila poznata, pa njezina Sara vodi dijalog s mužem. Taj razgovor, kako se replike razmjenjuju, postaje sve vehementniji. Na samom početku ovoga disputa Sara u osmeračkim katerinama kazuje mužu da “zna da je slušat njega trijebi”, ali ona teško može vjerovati da bi Bog usred noći Abrahamu postavio zahtjev da ide putovati. Ona mužu čak i prijeti kad mu kaže:

Ako pamet tvoja cijeni
 Da razumjet meni davaš
 Kao nesvisnoj slaboj ženi
 U temu se ludo varaš.
 Malahna bi svies dijeteta
 Dohitila da je privara.
 Ko ja neću od sto ljeta
 Dohititi žena stara.⁶³

⁶³ Z. Marković, *Pjesnikinje starog Dubrovnika*: 206-207. Autorica u prikazu djela ove pjesnikinje opširno preuzima tekst njezinih poema koje su kasnije sve tiskane kao zasebni svezak. Vidi: Lukrecija Bogašinović Budmani, *Djela*, pr. Lahorka Plejić Poje. Zadar, 2007.

Sara čak ne nalazi razloga da bi Bog uopće s Abrahamom vodio neki razgovor, jer “nije tva duša tako sveta”. Ovaj dramski ženski lik projiciran je kroz očište autorice osamnaestoga vijeka koja svoju subverzivnost o generičkim prijeporima nije nikada, pa ni prema poznatim podacima o njezinoj biografiji, iskazivala eksplicitno, ali jest implicitno. Ona je osvjetlila upravo onaj paradoks odnosa prema ženi koji je fiksiran u crkvenim spisima još u srednjovjekovnom razdoblju, a o čemu suvereno piše povjesničarka Zdenka Janeković Römer.⁶⁴ Iako su srednjovjekovni autoriteti poput Jeronima i Tome Akvinskoga ponavljali Aristotelovo uvjerenje o intelektualnoj i moralnoj superiornosti muškarca nad ženom, Crkva je, paradoksalno, pridonijela ravnopravnosti spolova uvođenjem vjenčanog obreda prema kojemu muškarac i žena imaju jednakovrijednu dušu. Ovdje treba dodati da je crkvena institucija uvela vjenčani obred i zbog toga da bi potisnula poganske posteljne rituale koji su bili vrlo učestali u srednjovjekovnoj epohi.⁶⁵ Pišući o surovosti svakodnevnog života, Johan Huizinga opisuje obredni epitalamijski stil koji je bio ukorijenjen u primitivne oblike erotike, a veličao je prije svega spolno zajedništvo muškarca i žene, pa ga je poslije kršćanska kultura istisnula iz njihovih svetih misterija. Epitalamijski aparat sa svojim opscenim smijehom i sa svojom faličkom simbolikom, kako rezimira ovaj autor, sačinjavao je nekoć jedan dio obreda svadbenih svečanosti. Jer su sklapanje braka i svadbena svečanost nekada bili odvojeni, a veliki je misterij kulminirao u *sparivanju* supružnika. Kada se pojavila Crkva u svom prvom predinstitucijskom vidu, njezini su predstavnici zahtijevali da se svetost i misterij braka ograniče na sakrament sklapanja braka. Svadbene su povorke kao popratna ceremonija misterija sa svojim bučnim lascivnim pjesmama postale dijelom profanog svadbenog slavlja. Na taj su način one lišene svoga sakralnog karaktera, ali su svećenici bili nemoćni da tu opscenost sublimiraju u euforičnom krikju *Hymen, Hymenae!* isele iz Crkve. Crkva nije uspjela svojim zakonima zabraniti ni *besramnu* javnost svadbenih noći; a što se zadržalo i u 17. stoljeću, te se ukinulo, kako Huizinga napominje, tek u moderno doba, kada je individualno osjećanje egzistencije otkrilo sve varijacije skrivene intimnosti. U hrvatskoj književnosti najbolji je primjer dramatizacije posteljnih obreda završetak *Robinje* Hanibala Lucića, u kojem aktant Derečanin otkupljuje tursku

⁶⁴ Vidi o ovoj problematici: Zdenka Janeković Römer, *Okvir slobode. Dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma*. Zagreb-Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 1999; Zdenka Janeković Römer, »Marija Gondola Gozze: La querelle des femmes u renesansnom Dubrovniku.«, u: *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest*, ur. A. Feldman. Zagreb: Ženska infoteka, 2004: 105-125; *Women of the Medieval World*, ur. J. Kirshner i S. F. Wemple. Oxford - New York, 1985.

⁶⁵ Johan Huizinga, *Jesen srednjeg vijeka*, prev. D. Perković. Zagreb, 1964.

robinju, a zapravo svoju zaručnicu, za koju strepi da je silovana od turskih vojnika, pa otklanja svoju sumnju tako što nakon postelnog obreda donosi krvavu plahtu kao krunski dokaz o njezinoj pređašnjoj tjelesnoj čistoći. Uvodeći sakrament braka, Crkva je pridonijela afirmaciji ženske duhovne jednakosti s onom maskulinom. Iako, takva ravnopravnost nije podrazumijevala i izjednačavanje intelektualnih sposobnosti, ona su se u svojim začecima inaugurirala preko crkvenoga Marijanskoga kulta, gdje su se svetice i duhovne pjesnikinje počele afirmirati kao intelektualna bića sposobna da se bave duhovnim i intelektualnim temama. Naravno, ovako podvojen stav prema ženama stvorio je kod ranonovovjekovnih pisaca konfuziju, pa Kotruljević u svojoj knjizi o savršenom trgovcu upravo fiksira ovaj antitetični odnos prema ženi.⁶⁶ Da je poglavlje *O ženi trgovčevoj* anticipacija biblijskih tekstova svjedoče citati iz *Knjige Postanka*, sentence Sv. Pavla te ostalih starozavjetnih i novozavjetnih tekstova, ali i sljedeći navod: “Žena mora biti razborita, postojana, ozbiljna, marljiva, blaga, čedna, milosrdna, pobožna, religiozna, velikodušna, uzdržljiva, darežljiva, dariva, umjereni u jelu i piću, trijezna, oštroumna i uvijek zaposlena.”⁶⁷ Ne samo da je Aristotelov utjecaj impregniran u kasnije srednjovjekovne spise, pa su oni postali amalgam biblijskih i antičkih, nego Kotruljević izravno parafrazira Aristotela: “Stoga su razuzdane [žene], i muž ih mora mnogo opominjati i prijetiti da će ih tući. [...] Ako te kob nagnala u ovakvu krajnost, nastoj da to nitko ne sazna, jer nema veće optužbe protiv ugledna čovjeka negoli da tuče ženu, jer je ona vrlo slabo i kukavno stvorenje i nesavršen čovjek, kako tvrdi Aristotel, budući da priroda uvijek teži da stvori muško, ali ponekad ipak proizvede žensko, bilo zbog greške u materiji, bilo uslijed hladnoće kod muškarca i žene.”⁶⁸ Međutim, kako je sakralni obred braka ženu duhovno učinio ravnopravnom muškarcu, Kotruljeviću ne smeta da nakon svih ovdje ilustriranih navoda piše, kontraindicirano podastrom, o ženinoj duhovnoj i tjelesnoj ravnopravnosti: “Jedan bračni drug mora podnositi narav drugoga, inače to ne bi bio pravi brak ni drugarstvo. [...] Stoga kad je brak sklopljen, muž nema više vlasti nad svojim tijelom, već žena, i žena nema više vlasti nad svojim tijelom, već muškarac.”⁶⁹ Stoga su stihovi koje Lukrecija Bogašinović Sari stavlja u usta zapravo persiflaža ovog podvojenog odnosa prema ženi, točnije, prema ženi viših društvenih redova: “Ako pamet tvoja cijeni / Da razumjet meni davaš / Kao nesvisnoj slaboj ženi / U temu se ludo varaš?”. Ovo je

⁶⁶ Benedikt Kotruljević, *Knjiga o umijeću trgovanja*, prev. Žarko Muljačić, Zagreb, 2005.

⁶⁷ B. Kotruljević, *Knjiga o umijeću trgovanja*: 155.

⁶⁸ B. Kotruljević, *Knjiga o umijeću trgovanja*: 158.

⁶⁹ B. Kotruljević, *Knjiga o umijeću trgovanja*: 161 i 163.

prva Sara u hrvatskoj književnosti koja govori subverzivni tekst o maskulinom svijetu koji negira suprotstavljajući se takvome uređenju. Njen muž Abraham ne samo da nije, kako Sara kaže, “toliko svet”, nego on nije ni pametniji od nje, a ona prokazuje i njegovo podcjenjivanje njezine pameti “nesvisne slabe žene”.

Nakon Abrahamova uvjeravanja ona ipak mora izreći da je smetena, jer sluti zlo uvidjevši, kako slikovito kaže, “tamno, blijedo lice” svoga muža. Stoga ona nije ženski lik koji bi poništio postojeći sustav muško-ženskih odnosa, nego bi ona korigirala postojeći svijet. Završetak spjeva svjedoči da je autorica vjerojatno poznavala Metastasijevu verziju ove biblijske teme ili barem neki hrvatski prijevod, jer i njezina Sara doznaje sretnu vijest o povratku oca i sina, ali kako ona ne zna pravi razlog noćnoga puta izostaje melodramatični završetak. Sara, naime, ne zna ono što znaju njezin muž i sin. Zbog toga će ova pozna dubrovačka Sara doznati što se zapravo dogodilo na gori Moriah iz usta svoga sina Izaka koji će joj, kad ga izravno upita o čemu se to radilo, sve ispriopovijedati. Ova Izakova epska *naracija* potaknut će Abrahama da iznese pohvalu Bogu ali i svom posluhu što je uostalom signalizirano u naslovu ovoga spjeva. U pjesnikinjnim pobožnim spjevovima protagonisti su redovito muškarci, a ne kao u starijim dubrovačkim religioznim poemama žene. U njezinim poemama, a tako je u *Posluhu Abrahamovu*, lica uvijek putuju u neki neizvjestan noćni prostor i za vrijeme putovanja čuju se glasovi tuge i zbunjenosti onih koji brinu o putnicima. Zbog svoje u stihovima izražene duboke religioznosti ova autorica nije do konca ni mogla dovesti u pitanje rodni alteritet, nego ga je nastojala popravljati. Inače, pjesnikinja ovaj sustav nije vjerojatno ni pokušavala potpuno razoriti, jer je čitav njezin književni opus protkan nostalgijom za očevim likom. U sedam tisuća svojih stihova ispisivala je Lukrecija Bogašinović svoju opsesiju očevom sudbinom. Njezin otac Frano najprije je zbog neke afere u žitnici bio pet godina okovan na galiji, a onda, kad je odslužio kaznu te se zaposlio u Novom Pazaru, uključio se u antiturski ustanak, pa su mu još jednom zabranili da stupi na tlo rodnoga grada, a sve u vrijeme kada mu je kćeri bilo sedamnaest godina. Vratio se u Dubrovnik kad je Lukrecija navršila 33 godine. Stoga su u spjevovima Lukrecije Bogašinović epska lica uvijek putnici i patnici koji ostavljaju ukućane da ih čekaju, da za njih strepe. Drama Izaka i njegove zabrinute majke bila je idealna da iskaže tu emociju. Ova pjesnikinja u svojim je tekstovima fiksirala zagasite slike te emocionalno suzdržane stihove u kojima je taložila teret nekih autoreferencijalnih dugogodišnjih tišina. Njezino je mjesto u hrvatskom književnom kanonu skromno, ali je ova pjesnikinja na posvema univerzalan način uspjela odškrinuti dubinu vlastita ženstva i iz te dubine prenijeti ne uvijek

jasne šifre svojih sentimentalnih i moralističkih fabula, među kojima se izdvaja ona o Abramumu, priči o čovjeku u kojem je htjela prepoznati sliku vlastita oca patnika, pa zato kad njezina Sara i izgovara tekst o ženskoj emancipaciji, ona to čini na blag i umjeren način.⁷⁰

Skriveni Abraham u jednom novijem dramskom tekstu hrvatske književnosti

Prvi dramski tekst Ivana Bakmaza, *Pastirska igra (Kupido)*, izvela je grupa ADD 1968. godine, jedna od ranih izvaninstitucijskih zagrebačkih kazališnih družina pod vodstvom Fabijana Šovagovića. Drama je prvi put tiskana 1971. u časopisu *Kolo*. Korpus Bakmazovih dramskih tekstova, točnije četiri drame: *Kupido*, *Cirenac*, *Vježbe u Goethe-institutu* i *Vjerodostojni doživljaji sa psima*, tiskan je pod zajedničkim nazivom *Vjerodostojni prizori* 1980. Sintagma *vjerodostojni prizori*, koja naslovno povezuje Bakmazov dramaturški sustav, stvorena je na osnovu preuzetih literarnih modela koji su utemeljeni na jakim intertekstualnim vezama. Bilo da je riječ o vježbama u Goetheovu institutu ili dramaturškoj gradnji temeljenoj na mitskoj metaforici, na biblijskim predlošcima Bakmaz redovito aludira na *realitet* svijeta unutar stvorene *fikcionalnosti*. *Vjerodostojni prizori* formirani su u mreži mitskih poticaja, a u samom se naslovu korpusa impregnira ideja o *vjerodostojnosti*, jednom vidu *referentnosti na zbilju*. To je zato što Bakmaz svoje drame izgrađuje kao otvorene konstrukcije koje nemaju čvrst dramaturški sustav, već su fragmentirane i kompozicijski otvorene sa često neizrecivom literarnošću. Njemu je cilj bio da se svaka od tako zamišljenih drama pokaže, bilo na sceni bilo u aktu čitanja, kao oblikovanje posve novog svijeta, kao stvaranje jednog univerzuma koji s izvorima i kontekstom neće imati izravnih prepoznatljivih veza, ali će uvijek aludirati na arhetipsku nedorečenost mitske svijesti. Jedna od temeljnih nakana ovoga pisca jest da iz stvorenih dramskih svjetova, iz njihovih konstruktivnih jezičnih elemenata ostvari *mimetički* tekst koji će se u posljednjoj konzekvenci referirati na *zbiljski*, pri čemu sve ono što je prethodno stvoreno u dramskoj fakturi kod ovog

⁷⁰ Prvo arhivsko istraživanje djela i života Lukrecije Bogašinić provedla je Nada Beritić, »Dubrovačka pjesnikinja Lukrecija Bogašinić.« *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 22/3-4 (1966). Inače, Lukrecija Bogašinić je rano spominjana u književnim priručnicima, pa ju je tako Franjo Petračić još u 19. stoljeću uvrstio u svoju *Hrvatsku čitanku za više razrede srednjih škola* nazivajući je "bogoduhom pjesnikinjom". Kombol joj u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti* (Zagreb, 1945). krivo navodi ime (Marija). Djela pjesnikinjina su u Dubrovniku bila često prepisivana, pa su sačuvana u oko pedeset rukopisa, od kojih najstariji potječu iz šezdesetih godina 18. stoljeća a mlađi iz sredine 19.

pisca nepovratno nestaje, ostavljajući iza završnog prizora neugodnu prazninu. To je zato što dramatičar traga za postupkom iskazivanja tragičnosti i ispraznosti suvremenoga svijeta. Ivan Bakmaz piše pseudodržičevsku, a ustvari vetranovičevsku pastoralu *Kupido*, ili točnije, dramu koja je parafraza toga žanra. Bakmaz u *Dubravu*, koja je smještena u historijski prostor negdje oko Krke a ne u idealiziran pastoralni svijet, uvodi likove Držičeve provenijencije kao što su Skup, Kupido, Gruba, Radat, Vila, Dragić, koji iz svijeta pastore i komedije ulaze u historijski svijet njegove drame. Dramsko lice Grube dvostruke je provenijencije i u funkciji spajanja dvaju dramskih žanrova: naime ona je lice u Držičevoj komediji *Skup*, gdje je Đivova godišnica, ali je i lice u njegovoj pastoralu *Grižula* koja traga za voljenim i *od vila uzetim* Dragićem. Na ovaj način Bakmaz koristi likove iz prototekstova kako bi na prvoj razini destruirao svijet pastore. Za razliku od eksplicitne razine prototekstova, s kojim je Bakmazova drama u citatnoj relaciji, postoji i implicitna razina. Odnosi se to prije svega na likove Kupida i Vile. Lik Kupida u Bakmazovoj drami indiferentno, po nalogu Vile, svojim strelicama ranjava slučajne prolaznike Radata, Vučetu i ostale, a onda i sam zaželi doživjeti idealiziranu, eteričnu ljubav koja će se ovdje prometnuti u oponentni prizor krvave ljudske smrti. Bakmaz neće povesti polemiku ni s citatnim tekstom *Grižule*, nego sa žanrom pastore i njezinim konvencijama, te će izvršiti njezinu inverziju da bi je, s izvorno raskošnim pastoralnim rekvizitima, prometnuo u drugi, njoj ipak blizak žanr - tragikomediju.⁷¹ Stoga će Bakmaz svoju citatnu relaciju usmjeriti na drugu kraću verziju *Posvetilišta Abramova* Mavra Vetranovića u kojoj se u prvom prizoru, nakon Abramovih psiholoških dvojbi, prije nego što pristane na zatraženu žrtvu, pojavljuju *djetić i djevojka* kao lica koja govore a nemaju imena. U Bakmazovoj drami Skup je onaj koji nosi Abrahamove dileme, a Vila i Kupido, neimenovani likovi *mladića i djevojke*. Ova se prikrivena citatnost povezivanja Držičevih i Vetranovičevih tekstova preko kraće verzije *Posvetilišta Abramova* odnosi prije svega na pučku preradbu i izvedbu navedene drame 17-20. kolovoza 1923, prilikom euharistijskog kongresa u Zagrebu, a koje je scenski priredio Velimir Deželić pod nazivom *Staro hrvatsko crkveno prikazanje od Mavra Vetranovića - Čavčića i Marina Držića*. Ova je izvedba s oko 250 sudionika postavljena u dane euharistijskog kongresa, a izbor teme Abrahamove žrtve trebao je figurirati kao simbol muke Isusove. Iako je Petar Kolendić već prije pisao o najmanje pet redakcija *Posvetilišta* Mavra Vetranovića, navedena se atribucija prihvatila tek nakon Rešetareve metričke analize, o

⁷¹ O teoriji tragikomedije s primjerima iz novijeg vremena, vidi: Robert Berthold Heilman, *Tragedy and Melodrama*. Seattle - London, 1968.

kojoj piše u *Uvodu* Držićevih sabranih djela za ediciju *Stari pisci hrvatski*: “Zato ja mislim da ima pravo Kolendić, koji mi je već prije podosta godina u razgovoru kazivao da on misli da to ‘Držićevo’ *Posvetilište* nije ništa drugo nego jedna starija kraća redakcija Vetranovićeve prikazanja.”⁷² Kako je sam priređivač ovog Vetranovićeve predložka za euharistijski kongres bio jedan od pisaca iz katoličkog kruga, u ovoj je preradbi dubrovačke pastorale naglasio vjerske motive, a u popratnoj je knjižici nastojao objasniti svoju koncepciju *théâtre du peuple*, koji je neka vrsta pučkoga teatra. Ta je koncepcija sužena na vjernički puk, “te je čak napisao da pri tom misli na one gledaoce koji su kršteni i potvrđeni. [...] Naravno u tom je okviru Izakova žrtva bila najbliža Deželićevoj namjeri zbog simboličnosti Izaka i zbog mogućnosti njegova poistovjećivanja s Kristom. Radi se, dakle, o simboličnosti koja je nekad za sve pisce i većinu didaktičko-moralistički raspoloženih kritičara bila od velike važnosti.”⁷³ Nešto kritičnija prema didaktičko-moralističkim tendencijama bila je inače pozitivna kritika potpisana inicijalima V. N. u *Jugoslavenskoj knjivi*,⁷⁴ dok je Ljubomir Maraković u *Pučkoj pozornici* donio vrlo pozitivan opis 1929. godine.⁷⁵ Ova je predstava potakla na razmatranje o području recepcije crkvenog teatra i problematici odnosa prema baštini religijskog teatra. Ne samo što je Milan Pavelić tiskao svoju scensku, nikad izvedenu preradbu Marulićeve prikazanja o svetom Pafnuciju, nego je i Mavro Vetranović i poslije bio prisutan u izvedbi prikazanja *Od poroda Jezusova* 1932.

Pogrešna atribucija Držićevih djela, naime, pripisivanje kraće verzije *Posvetilišta Abramova* Držićevu autorstvu, navela je ovoga pisca da apologetski piše o renesansnom komediografu. Naime, povjesničar Banac uočava da je “književna kritika katoličkog kulturnog kruga često s ushićenjem spominjala Držića kao izuzetno uspješnog duhovnog pisca, posebno u svezi s kasnije napuštenim mišljenjem o njegovu autorstvu (s Vetranovićem)”⁷⁶ Deset godina prije Fotezove adaptacije Držićeve komedije *Dundo Maroje*, Maraković piše onim kasnijima oprečne ocjene Gundulić - Držić, te u studiji *Obnova Posvetilišta Abrahamova* ističe: “Ma koliko gigantski bio lik Gundulićev, te nadmašuje sve prije i sve poslije njega čak do Mažuranića, ma koliko se mi ne prestajali diviti vječnoj

⁷² Milan Rešetar, »Uvod«, u: *Djela Marina Držića*, prir. Milan Rešetar, Stari pisci hrvatski, 7. Zagreb: JAZU, 21930: V.

⁷³ S. P. Novak, »“Posvetilište” Mavra Vetranovića u književnom i kazališnom kontekstu.«: 63.

⁷⁴ V. N(ovak), »Posvetilište Abrahamovo.«: 200.

⁷⁵ Lj. Maraković, »Obnova Povetilišta Abrahamova.«: 249-261.

⁷⁶ Ivo Banac, »Otkrivanje Držića.« *Slobodna Dalmacija* 47/13923 (3. rujna 1989): 49.

suvremenosti *Dubravke* po tomu što je u njoj dana neobično sjajna sinteza jedne otmjene i duboke kulture, a ujedno stvoren najsretniji izražaj čitave jedne rase, ipak moramo osjetiti tijekom vremena *izvjesnu prezasićenost užitka i u samom Gunduliću* [...]. Ta klasična kultura, otmjena i rafinirana, kojom se tako volimo ponositi, ipak je u svojoj biti i u svojim manifestacijama *ponešto teška, ponešto mrtva, ponešto lažna jer je - manirirana. Nesnosna je kićenost kasne trubadurštine i manirizma* [...] Držićev *Stanac uskrsnuvši u ruhu Široline moderne opere kao jedini primjer sretne obnove djela koje svojom svježinom može i danas da djeluje* [oz. V.F.T.].⁷⁷ Nadalje, pišući o mrtvoj i izlišnoj artificijelnosti “školovane trubadurštine”, Maraković predlaže preradbu *Piligrina* Mavra Vetranovića prema modelu katoličkog pisca Dantea Gabriela Rossetija, koji je u svijet *early italian poems* unio pobožno oduševljenje. Na taj bi način, po Marakoviću, uskrsnuo svijet bezazlenoga primitivizma koji bi bio življi negoli “sve viteško ruho školovane trubadurštine”. Upravo na takav način opisuje izvedbu religiozne igre *Posvetilišta Abrahamova* prilikom euharistijskog kongresa u Zagrebu, pogrešno vjerujući da je ona zajednički posao Vetranovićeve i Držićev. Nekoliko zagrebačkih amaterskih dramskih, pjevačkih i glazbenih društava izvelo je Vetranovićevo *Posvetilište Abramovo*, kako stoji u tadašnjim izvorima, *prema Držićevoj preradbi* četiri puta od 17. do 21. kolovoza 1923. godine. Maraković tada piše o Držićevu “moderniziranju” Vetranovićeve jezika, o geniju Držićeva i Vetranovićeve primitivizma itd. Inače, ova je izvedba ocijenjena i kao primjer ekspresionističke dramaturgije i režije.⁷⁸ Deželić je iz biblijskog predloška, uz pomoć uvida u ostale redakcije Vetranovićeve *Posvetilišta Abramova*, a o čemu govore kritike i svi dokumenti, htio stvoriti monumentalnu jednostavnost koja će biti spektakularna. Kazalište koje su željeli autori odani ekspresionističkoj poetici trebalo je biti *bez retuširanja*, izvedbe koje tendiraju neponovljivosti, teatar koji želi zanemariti individualnost značajeva u ime univerzalnih značajeva kao što su Bog, otac, majka, sin, sluga. Kazalište je trebalo afirmirati kolektivno lice / lik-masu te dovesti monološku formu u meritum, a što je ovdje učinjeno sa Sarinim dugim naricaljkama. Osim toga, realizatori su ove predstave uveli vatru kao važan rekvizit, asocijaciju na ognjište i plemensku provenijenciju, u kojemu se religiozni patrijahat revitalizira, a gdje je asocijativna glazba uvedena kao ekspresionistički dio spektakla. Deželić je bio inspiriran i inozemnim predstavama iz Obermergaua, gdje su s velikim uspjehom izvedene pasije u posvema ekspresionističkoj

⁷⁷ Lj. Maraković, »Obnova Povetilišta Abrahamova.«: 249-250.

⁷⁸ S. P. Novak, »O recepciji starije hrvatske dramske književnosti u razdoblju između dva svjetska rata.«: 110-120.

inscenaciji. Te su igre imale dulju tradiciju, ali ih je tek ekspresionistička poetika na pravi način afirmirala. Deželićev zahvat u tekstualni dio Vetranovićeve drame bitno je bio adaptorski, a čime se razlikovao u svome pristupu baštinskim tekstovima od nekih prethodnika kao što je bio Stjepan Miletić kada je reinterpretirao za scenu dramske tekstove Ivana Gundulića, Junija Palmotića i Marina Držića. Deželić je odbio režirati klasičnu predstavu, pa mu je tendencija bila uspostaviti relaciju baštinskog teksta sa svojom suvremenošću i uključiti što brojniji vjernički puk, kako u samu inscenaciju tako i u publiku koja će, prema konceptu srednjovjekovnog teatra, biti dionikom tog spektakla. Ovaj redatelj neće biti dosljedan dvama bitnim mjestima iz svojega predloška. To se prije svega odnosi na mjesto Abrahamova privremenog bunta te na mjesto buđenja i uvođenja u dijalog njegove žene Sare. Ova dva Vetranovićeva dramska mjesta Deželić potpuno negira, jer su ona kod ovog ranonovjekovnog autora potpuno inovativna i nedosljedna starozavjetnoj fabulaciji. Deželić realizira svoju adaptaciju prema matrici koju mu nudi Biblija te na taj način vraća Vetranovićev tekst biblijskim polazištima te osuvremenjuje Vetranovićev arhaični jezik kako bi publici bio razumljiviji vraćajući cijeli spektakl pučkoj autogenosti i autohtonosti. Ova izvedba iz 1923. godine karakteristična je jer ostvaruje model postupka, vrlo blizak svim kasnijim baštinskim preradbama, a osobito je ogledan za Fotezov pristup *Dundu Maraju*, gdje se također nastojalo vratiti na pretpostavljenu izvornu matricu eruditskog modela renesansne komedije. Razlike su znatne jednostavno zato što je Deželić imao velike tendencije stvaranja koncepcije *théâtre du peuple* koje će, kao četiri stoljeća prije kod Vetranovića, nastojati religioznom građanstvu ponuditi neku vrstu scenske *Biblije pauperum*. Ovom predstavom otvoren je i jedan vrlo važan književnoteoretski problem o vezi liturgije i kazališta, točnije o njihovoj uzajamnosti. Dok je u grčko-bizantskoj tradiciji iz teatra nastajala liturgija, dotle je u zapadnokršćanskoj tradiciji liturgija bila izvor prvih srednjovjekovnih teatralizacija, koje je otputila samostalnom razvoju. Stoga nije neobično što je upravo ovaj liturgijski, gotovo ritualni spektakl mogao inaugurirati elemente ekspresionističke poetike, kao što je mogao uvesti i neke druge poetske elemente. Ovaj se liturgijski spektakl, iako je impregnirao signale aktualne poetike, paradoksalno, vratio na svoju retrogradnu funkciju, jer su upravo ekspresionistički elementi pridonijeli očuđenju ritualne veze između Boga i čovjeka, gdje se eksplicitno i implicitno od sudionika i recipijenata-sudionika zahtijevalo da vjeruju u ovaj ritual, dakle, da budu pobožni ukoliko su dio publike. Oni koji nisu vjerovali, bili su izopćeni kako eksplicitno retorički u redateljevim najavama, ali tako i implicitno poetološki, jer nisu mogli participirati u inicijaciji rituala.

Simbolika Izakove žrtve uvedena je u radio-dramu *Izgubljeno janje* Tomislava Prpića, koju je Klub slušača slavistike izveo na zagrebačkom radiju 1928, a u knjizi je objavljena 1930. godine.⁷⁹ Prpićeva drama još je jedan od tekstova prema kojemu je Bakmazov *Kupido* imao citatnu relaciju. Ne samo što je prema navedenim prototekstovima uveo motiv *izgubljenog janjeta* kao Izakove žrtve, već je uveo svijet seljaka koji govore u idiomu Dalmatinske Zagore, kao što je Prpić u dramskoj funkciji teatra uveo kajkavske seljake. U Prpićevoj se pastorali jedno od dramskih lica izravno referira na različite jezične idiome: “Jen drugoga razmel ne bu! Vrag jezike zmešal vse bu! Ti buš gledel kak pofuren vu taj babilonski turen!”⁸⁰ Prpićeva pastorala ostaje u svojim žanrovskim okvirima gundulićevski u osmercima, idealizira slobodu i pravednost, ideologizira svijet upravljani prema religioznim načelima. Autor uvodi i remetu *Starosta* kao autoritativno lice koje odobrava početak igre, što je izravna intertekstualna veza s *Komedijom III*. Nikole Nalješkovića. Prpićev remeta nije lice koji će pomiriti zavađeni svijet dubrave, već prološko lice koje upravlja *zbijskim svijetom* i odobrava početak igre kao didaktičko-moralističke poduke: “Kao gradjanin prvi rodnoga nam Grada, / U kojemu ljubav i sloga nam vlada, / Pozdravljam Vas toplo, gradjani čestiti, / Koje krepost davna i čuva i kiti. / Otvaram veselje današnje i slavu/ Za zabavu, odmor, za poduku zdravu; / Za oplemenjenje nam srca i uma. / Nek izidju glumci. Nek započne gluma.”⁸¹ Bakmaz rastvara upravo ovakav obrazac pastorale u kojemu Vučeta i Toma preuzimaju dramsku funkciju satira i u kojoj ideologija pastoralnog svijeta biva destruirana, jer satiri govore agitpropovskim jezikom koji u zbijskome svijetu piščeve suvremenosti zaposjeda prostor moći, dok vladaju sve krvave reperkusije političkog dogmatizma.

Komični susreti Bakmazovih aktanata, koji se iz tipiziranih vetranovićevskih i držićevskih figura promiseću u tipizirane socrealističke figure,⁸² vode dramsku radnju prema tragičnoj ekspoziciji. Ishodište drame tako tvori semiotički potencijal tipiziranih lica renesansnih žanrova koja bez najave prerastaju zadane

⁷⁹ Tomislav Prpić, »Izgubljeno janje, pastirska igra u tri čina s prologom i medjuigrom.«, u: *Pozorišna knjižnica Narodne prosvjete*, sv. 8. Zagreb, 1930. Njezina radio-izvedba ostala je nepoznata tako da nije uvrštena u komparativni pregled *Hrvatske radio – drame do 1957*. Nikole Vončine iz 1988. godine.

⁸⁰ T. Prpić, »Izgubljeno janje, pastirska igra u tri čina s prologom i medjuigrom.«: 24. Kurziv autori.

⁸¹ T. Prpić, »Izgubljeno janje, pastirska igra u tri čina s prologom i medjuigrom.«: 6.

⁸² Lada Čale Feldman, *Brešanov teatar*. Zagreb, 1989. O vezi pastorale i socrealističkih obrazaca te proleterskih natruha, vidi: William Empson, *Some Versions of Pastoral. A Study of the Pastoral Form in Literature*. Harmondsworth, 1965.

konvencije i poništavaju ih, a uspostavljaju se kao tipologizirana lica kojima značajevi počivaju na kategorijama moći, ideologije i etike socrealističke angažirane literature. Tako će lik starog škrcra Skupa, koji je kod Držića izgrađen u okvirima tipologije renesansne eruditivne komedije, u Bakmazovoj antipastorali prema svom ideološkom nacrtu postati opsesioniran praznovjerjem o janjadi koja žrtvuju ljudske živote, a po očinskoj senzibilnosti psihološki se više približiti Vetranovićevu Abrahamu, negoli Držićevu Skupu. Ta metonimijska skrivalica Skupa s karakterizacijskim odlikama Abrahama šifrira Bakmazov dramski tekst i njegovu izravnu referentnost na aktualna zbivanja. Inače, Mavro Vetranović prvi je hrvatski autor koji je sistematski dovodio pastoralnu tematiku u ovisnost s religijskom dramaturgijom. Stoga je Bakmaz u dramskom postupku bliži Vetranoviću, a iskoristio je pogrešno pripisivanje autorstva Držiću jedne redakcije *Posvetilišta Abramova*. Držićevu pastoralu *Grižulu* i njezinu pastoralnost Bakmaz svjesno destruirao. Uopće, potencijal biblijskih parabola kod Bakmaza je visoko multipliciran, pa je u takvoj ekstazi novih smislova na semiotičkoj razini bio kod njega nužan gubitak samo jednog tumačenja i tendencioznih poruka, čime se ostvaruje u drami neočekivana ali jasna citatna polifonija. Dramsko lice Tome, koji je predstavnik pročišćenog oblika revolucionarne ideologije, ima za oponenta Vučetu, koji unutar te iste ideologije slijepo vjeruje u Ideju, a sve mu je ostalo periferija: “Radi ostvarenja ideje moguće je na periferiji učiniti sve što je potrebno ostvarenju Ideje. Pa čak i ubiti” govori Vučeta. Premda vjeruju u istu ideju, Vučeta i Toma njeguju dvije različite ideologije, pri čemu se u njihovim slučajevima apolonijski i dionizijski princip ni u ideji socijalizma nikako ne mogu pomiriti.⁸³ Naime, Pavao Pavličić piše da je “prešutna pretpostavka pastore da su protagonisti (pastiri) zapravo prerušeni, odnosno *stilizirani pjesnici i filozofi*. Zato oni - još od Giovannija Boccaccia i drugih talijanskih autora - načelno raspravljaju o ljubavi i o drugim temama, a često se i natječu u skladanju ljubavnih pjesama.”⁸⁴ I doista, u Bakmazovom dramskom predlošku Toma je predstavnik dominantne, u svojim ideologijskim okvirima zatvorene marksističke ideologije dramatičareve suvremenosti koja se je u svom *praxisu* pokazala kao totalitarna represija Vučetina djelovanja.

Odmaknemo li se od lako identificiranih predložaka *Skupa i Grižule*, zapažamo i mimikrijski začahurene ali implicitne aluzije na Držićevu urotu i

⁸³ L. Čale Feldman, *Brešanov teatar*.

⁸⁴ Pavao Pavličić, *Pastorala ili pastirska igra*, u: *Leksikon Marina Držića*. Zagreb, 2009: 575. Kurziv autori.

na ubojstvo, inkorporirane u agitpropovski jezik autorove zbilje i njegova čitajna Držićeve biografije: "Postoji ideja i periferija. Naša ideja rasla je u smrti! I jedno je ideja a drugo je što se događa na periferiji naše ideje.(...) Kao *vidra* mogu zametnuti igru smrti! Važno je razlikovati." Adresant se teško probija do aluzija, reminiscencija i toposa koji su katkad ambivalentni, ali su najčešće polifonični. Unoseći mitske simbole nevine žrtve janjeta, simbole *Erosa* i *Thanatosa*, pri čemu Kupido luk i strelicu zamjenjuje pištoljem, autor progovara o složenom suodnosu ideologije i zbilje, zatim mitologije i zbilje, književnosti i politike, te njihovu suodnosu prema subverzivnosti svake moći u Foucaultovu smislu. Apsurdnost svijeta i ideja očituje se u Držićevoj odrednici rata kao pogube *ljudske naravi*. Bakmazov odnos prema navedenoj Držićevoj formulaciji rata, koju on ne želi negirati, takav je da je on intenzivira očuđenjem i daje joj kozmičku širinu primjene.

Bakmazova antipastoralna *Kupido* u dva čina, imenima likova Skup, Marija, Kupido, Gruba, Radat, Vila, Vučeta, Dragić i Toma ukazuje na divergentne intertekstualne veze i na aluzivnu moć njihovih značenja. Vidimo da Bakmaz preuzima imena likova iz Držićevih pastoralna *Tirene* i *Grižule*, a ta su imena Radat, Vučeta, Dragić, Kupido i Vila. Pisac ih uvodi kao gradivni sustav svoje pastore, dok likove iz Držićeve komedije *Skup* uzima samo u dva slučaja, nazivajući svoja lica Skup i Gruba. Dva imena koja ostaju izvan tog intertekstualnog sustava su Marija i Toma, kojima pisac aludira na biblijske likove, i unosi drugu intertekstualnu os u svoju tragikomediju koja bi htjela biti pastoralom. Bakmaz za mjesto radnje svoje drame izabire realni lokalitet oko Krke, koji preuzima iz referencijalnog sloja u koji će inkorporirati onaj mitološki. U Bakmazovoj antipastoralni naslovni lik Kupido po nalogu Vile inferiorno ispucava milijune i milijune ljubavnih strelica na bezazlene smrtnike, sve dok ga ne počnu opsjedati dileme koje ga ne bi mogle zaokupiti u nekom mitskom prostoru. Za razliku od klasičnoga pastoralnog žanra, gdje su pastiri kao realna bića dovedeni u mitski prostor, ovdje su mitska bića Kupida i Vile zalutala u historijski prostor i historijsko vrijeme. Stoga se Kupido može pitati o ljudskosti i smrtnosti jedino u realnom lokalitetu, koji podrazumijeva i historijsko vrijeme, koje se inače u drami nigdje ne spominje, ali je implicirano u monologe Vučetine i Tomine. Valja naglasiti da je svijet pastore u svim svojim kanonskim primjerima, sa svojim vilama i bogovima, pastirima i satirima bio samo na prvi pogled mišljen kao bezazlena literarna igra maskiranja i površne aluzije. Historijski gledano, u vrijeme kada je izvorno nastajala, pastoralna je bila tipično propagandno ideologijska tvorevina, jer je propagirala panteizam i slobodno shvaćene principe antičkog humanizma

naspram ograničenoj dogmi srednjovjekovnog kršćanstva. Tako da je i pastorala kao književna vrsta bila tipična ideologijska tvorevina, koja je svojim vrhovnim modelom idealne ljubavi izjednačavala bogate i siromašne, moćne i slabe, izvodeći antitetičnost svoga svijeta na svim razinama, od one stilske do one kompozicijske, od one idejne do one tematske. U povijesnom značenju žanra, pastorala se još od Vergilijeva vremena pokazala vrlo političnom u brojnim laudacijama vladarima, tako da nije slučajno što su Bakmaz, a poslije njega i Šnajder, u političnoj aktualizaciji klasika posegli za razaranjem jednog od najpolitičnijih žanrova.⁸⁵ Međutim, pastorala je kao i drugi scenski oblici, a tu joj se najviše približila opera sa svojom manihejskom slikom antitetički podijeljena svijeta, sve više i više postajala konvencijom.⁸⁶ Stoga kad Vila i Kupido u Bakmazovu dramskom predlošku dolaze u historijski svijet, oni su likovi s jezikom jedne konkretne ideologije koja je postala konvencija i koja je izlišna i artifičijelna u suvremenom historijskom vremenu.

Fabule u Bakmazovoj drami kao da i nema, pa likovi lutaju šumom oko Krke, gdje je jako puno vode kojom je i sam Držić bio opsesioniran u Rijeci dubrovačkoj. Prvi čin se otvara likom Skupa, koji patološki opsesivno čuva svoje ovce. Njegovim dijalogom sa suprugom Marijom bivamo informirani o bolesti sina im Ive. Motiv janjeta, koje se Skupu otrgne iz stada i zapliva vodom kao galeb, simbol je iracionalnog usuda ljudskog, koji nije konzekventan, koji je određen nekom višom silom, koji je u ruci bogova panteističke filozofije svijeta. S druge strane, Bakmaz uzima motiv janjeta kao navjestitelja smrti Skupova sina, a kao takav, ovaj motiv ima provenijenciju u biblijskoj priči o Sari, Abrahamu i njihovom sinu Izaku koju je dramatizirao Mavro Vetranović. Na taj način u jednom simbolu Bakmaz povezuje monoteističku i panteističku filozofiju koje se isključuju da bi naglasio kako ni jedna, ni druga ne mijenjaju ni historijsku niti ljudsku prirodu, već samo objašnjavaju usud, i to svaka na svoj način. One su dramska građa, jer se bave slijepim usudom koji čovjek ne može sam kontrolirati. Stoga Bakmazova drama demitologizira biblijsku fabulaciju o Izaku i žrtvi na koju je njegova oca Abrahama pozvao sam Bog. U Bakmazovoj drami svi su žrtvovani, a Sarin elegijski plač, koji je uveden u drugu, dužu verziju Vetranovićeve *Posvetilišta Abramova*, u Marijinoj izvedbi biva ugušen u tragikomičnim

⁸⁵ Vidi: W. Empson, *Some Versions of Pastoral*. Zanimljiv prilog o pastoralnim žanrovima u Engleskoj 16. vijeka i pastoralizaciji kraljevske figure Elizabete donosi u svom eseju Louis Adrian Montrose, »“Eliza, Queen of Shepherdes”, and the Pastoral of Power.« u: *The New Historicism Reader*, ur. H. Aram Veenser. New York & London, 1994.

⁸⁶ Vidi: Dalibor Foretić, »Bakmazov theatrum mundi.«, u: *Vjerodostojni prizori*. Zagreb, 1980: 318.

replikama likova koji se bave Skupovom škrtošću i nepriređenim karminama. Zato je sve u ovoj drami unaprijed poznato i određeno, kao u antičkim tragedijama, krug dramskih događanja prethodno je zacrtan. Svim licima već je u prvoj replici najavljena sudbina, pa su ona dovršena i zadana. Nedugo nakon Marijina i Skupova dijaloga, koji svojim lokalnim idiomom upućuju na realni svijet Dalmatinske Zagore, pojavljuje se u scenskom prostoru Kupido. On već svojim jezikom ne pripada spomenutom svijetu, pa je konsterniran mjerom njihova realiteta koja mitski svijet ne percipira kako su ga doživljavali seljaci 16. stoljeća iz Držićevih pastorala. Bakmazov Kupido susreće seljake iz 20. stoljeća, koji su svojom usmenom predajom podozrivi prema mitskom i idealiziranom svijetu. Aktivnim dijelom njihove predaje postaje kršćanski nauk, koji oni percipiraju na razini fabulacije srednjovjekovnog praznovjerja, a što je moguće samo unutar monoteističkog poimanja svijeta. Inverzija je stoga ostvarena i postupkom *očuđenja*. Naime, za razliku od pastoralnog scenskog oblika u kojemu pastiri ostaju začuđeni i očarani mitskim bićima, ovdje deziluzionirani pastiri najprije začuđuju mitska bića, da bi ih na koncu alijenirali do suicida i ubojstva.

KUPIDO: Kako ode janjeće mu glave... kao galeb... I janje ima mozak, majke mi Isusove... Kad mu nešto padne na pamet ono pođe za tim, svi ga mudraci svijeta ne bi svrnuli... Kao galeb...

MARIJA: Skupe, što hoće ova vrana?

SKUP: Da mu rasvijetlim mozak, to izgleda hoće!

MARIJA *Skupu*: I janje ima mozak, a ti ga nemaš! Znaš ga?

SKUP: Ne znam ga!

KUPIDO: Kako se to odlazi vodom kao galeb?

MARIJA: Vidi mulca! Došao se rugati!

KUPIDO: Kako se to odlazi!

SKUP: Reći ću ti kad si zajašio! Ode vodom ko na jastucima, Isukrsta mi! Kao da je sve unaprijed znalo, samo je čekalo da se dogodi, ne odupirući se.

KUPIDO: Što je znak Božji?

Kako svako odigrano nerazumijevanje i svaki kod publike probuđen manjak ili višak informacija u teatru stvara komični efekt i otvara mogućnost multiplificiranih gledanja, tako su komični efekti ovdje interpolirani u tragični kontekst

smrti Skupova sina. Taj efekt se nadalje prolongira Radatovim tragikomičnim monologom, u kojemu se izravno kritizira Skupova škrtost koja je kao tipološki obrazac preuzeta iz Držićeve komedije.

RADAT: Umro mu sin a on nije ni janje zaklao... Čuda neviđena. Sve se izopačilo. Taj svijet srlja u propast... Nije daleko sudnji dan, majke mi Božje! Zašto Bog njemu oduzima sina koji nije sposoban ni janje zaklati. Baš se kukavno pokazao!⁸⁷

Bakmaz *preopisuje* tipizirani lik Držićeva škrcu, pa Skupova škrtost u novoformiranoj antipastorali više nije smiješna konvencija koja ukazuje na određenu ljudsku slabost, već je ona psihološki opravdana u posve novome kontekstu. O Skupu, koji je u Bakmazovu dramskom predlošku intertekstualno dvojstvo Držićeva Skupa i Vetranovićeva Abrahama, govorit će se pred kraj drame u dijalogu s Vučetom: "Ta *strepnja nad vlastitim porodom*, to je vječno u čovjeku i to on nije mogao zatajiti ni pred tvojom moći. Ta strepnja nije se ugasila njegovom smrću, ona ostaje u drugom čovjeku, ocu. Ona je vječna!"⁸⁸ Skupova škrtost tako biva opravdana psihološki i filozofski, nestanak Skupova janjeta ovdje su-sljedno oduzima ljudski život. U ovoj antipastorali janje postaje žrtva kojom se ljudi ne otkupljuju za budućnost, nego se žrtvuju aktualnim ideologijama.

I dramsko lice Grube pojavljuje se u osmom prizoru u funkciji podcrtavanja Skupove navodne škrtosti, što je kao dramska situacija preuzeto iz parateksta Držićeve komedije *Skup*. Intertekstualni diskurs postaje tako potentan u Bakmazovim dramaturškim obratima, jer svaka inverzija već poznatih, kanonski utemeljenih likova, donosi u drami potpuno inovativno i od predloška pomaknuto uozbiljenje. Egzemplarno je za ovaj Bakmazov dramski postupak kad u jedanaestom prizoru Vila ostaje iznenađena Skupovim odbijanjem zatraženoga janjeta. Vila će čak tada ponuditi Skupu ritual pomlađivanja, čime će se uspostaviti još jedna intertekstualna držićevska veza, i to s drugim djelom iz autorova korpusa, s njegovom *Novelom od Stanca*. Međutim, Skup će tu ponudu, za razliku od naivnog Stanca, rezignirano odbiti. Njega drama vodi u drugome smjeru, prema žrtvi janjeta i smrti sina. U Bakmazovoj drami postignuta je tako inverzija konvencionalne držićevske antiteze ruralno-urbanog svijeta, inverzija u kojoj ruralni

⁸⁷ I. Bakmaz, »Kupido«, u: *Vjerodostojni prizori*, Zagreb, 1980: 21.

⁸⁸ D. Foretić, »Bakmazov theatrum mundi.«: 322. Kurziv autori.

svijet postaje superioran onom urbanome. Bakmaz tako inovira rustikalnu tematiku imanentnu pastoralnom svijetu, i to tako da joj dokida surovost. Surovost postaje sada odlikom urbanih lokaliteta i ona je posljedica prodora urbanizmom zatrovana totalitarnog režima. U Tominim dijalozima raspoznajemo mitologiju krvi i tla, koja je u Bakmazovoj interpretaciji pozitivno kontekstualizirana:

TOMA: Kupido, ja znam što mi je činiti, nisam ja sav u žudnji tjelesnoj! U meni je oskrvnuto *ognjište, čitava je zemlja moje ognjište*. I ja ću na njemu opet upaliti ugašene vatre. Ja sam već pošao za tim borbenim glasom u sebi. Vidiš, Kupido, ti ne možeš ustrijeliti u mene nešto što već nije u meni. Ja sam ti kao šipak. Sve je u meni.⁸⁹

Treba naglasiti da je Sv. Toma dobio atribut *nevjerni*, jer je bio skeptičan prema Kristovim čudotvorstvima, po čemu je potpuno oprečan starozavjetnom Abrahamu koji bezuvjetno vjeruje Bogu. Inače, legende o počecima kršćanstva u indijskoj pokrajini Malabaru govore da je ondje propovijedao kršćansku vjeru Sv. Toma apostol, pa se prema njemu dio vjernika u Indiji naziva *Tominim kršćanima*. Sasvim su očite aluzije na Držićev *Prolog*, inače izvaniluzionistički tekst komedije *Dundo Maroje*, gdje je Negromant putovao u *Velicije Indije*. Lik Vile, kao preuzet tipološki obrazac sa svim zadanim pastoralnim konvencijama, kod Bakmaza ulazi u potpuno nove interakcije s likovima seljaka. To se događa već od prve scene, kada se kao u korskom umetku repliciraju Vilini i Kupidovi komentari: “Čudna zemlja!” Zatravljenost magijskim svijetom mit-skih bića, koja je konvencionalno pripisivana seljacima, kod Bakmaza izostaje i, za razliku od Šnajderove didaskalije u drami *Držićev san* gdje *Vlasi blenu*, ovdje *blene Vila*. Dragić i Gruba lutat će šumom u potrazi za Radatom ludo i rezignirano, ne kao u Držićevoj organiziranoj *Tireni*, već dramaturški vrlo složenoj i neorganiziranoj *Grižuli*, a Radat, zatravljen ljubavlju prema vili, ne govori petrarkistički tekst kakav su imali Držićevi likovi. Radata karakterizira vrlo komičan, a to će ovdje reći rustikalni izričaj koji žudi za vilinim tijelom koje nije eterično, nego je vrlo materijalno. Dramatičar reinterpreтира maske straha⁹⁰ iz Držićeva književnog diskursa, koje u ovoj antipastorali izgovara

⁸⁹ I. Bakmaz, »Kupido.«: 102. Kurziv autori.

⁹⁰ Vidi: Slobodan P. Novak, »Strah u djelima hrvatskog renesansnog književnika Marina Držića.«, u: *Marin Držić - svjetionik dubrovačke renesanse*. Zagreb, 2009.

Radat u vrlo komičnim formulacijama, gdje se prepleće nepoetična žudnja za vilom s komentarima o Skupovoj škrtosti:

RADAT: Ako bi ti crno ispod nokta oči mi iskapale, vrag me smjesta odnio, moja Grube! A moj otac je išao tri stotine kilometara da se napije i naždere! To je čovjek bio!

DRAGIĆ: Svjetski čovjek, čaće! Tri stotine kilometara ići da se napije i naždere, očito, moj je djed bio svjetski čovjek!

RADAT: Nisam te ništa pitao! A Skupovi su uvijek bili jadni i stisnuti. Tolike ovce i toliko vremena ne omrsiti, što je to neka bolesna škrtost, Isusa mi!

Kad se u osamnaestom prizoru na sceni pojavi Vučeta, autor će u didaskaliji napomenuti da je ovaj odjeven u izlizanu i prljavu uniformu na kojoj se ništa ne može razaznati. To je zato što Bakmaz Vučetu uvodi na scenu kao pripadnika jedne suvremene ideologije, jedne od dviju njezinih totalitarističkih realizacija, a da pritom ovom uputom naglašava da provenijencija te ideologije nije važna jer, ako je ona totalitaristička, ona je već po svojoj biti zločinačka i tragična, pa nikoga više ni ne zanima kojoj je struji pripadala. Iz kasnijih Vučetinih monologa i dijaloga razaznaje se da je sve to što se čulo sa scene bio marksistički tekst koji strogo želi diferencirati ideju i periferiju. Vučeta tako prvo susreće Radata koji se uopće ne ponaša kao zaneseni ljubavnik, pri čemu je njegov tekst lišen svake emocionalnosti. On je rustikalan i grub, a jedino što ga određuje kao kasniju Kupidovu žrtvu jest motiv lutanja šumom, pri čemu njegova čuvstva nisu ljubavnička ni pastoralna, nego su darwinovska, animalna, eksplicitno seksualna. U sljedećem prizoru Vučeta od Skupa ište janje za svoje *gladne drugove* koji se skrivaju u šumi, što Skup po cijenu života panično odbija iz straha da ne strada njegov drugi sin Toma. Ono što je homologno Držićevu Skupu i ovom vjerodostojnom dramskom prizoru jest to što je Bakmaz u svojoj drami višestruko iskoristio paranoičan opsesivni strah Držićev i njegovih likova.⁹¹ Vučeta u ime Ideje sad ubija Skupa, puca u njega pištoljem, jer njemu nije važno što se čini na

⁹¹ Usporedi: Slobodan P. Novak, *Figure straha*. Zagreb, 1994. U navedenoj knjizi sabrani su Novakovi tekstovi iz ranijih razdoblja njegova rada koje ujedinjuje zajednička tematika o strahu u našoj književnoj historiografiji. Novakov ekstenzivniji članak o strahu u djelima hrvatskog komediografa Marina Držića objavljen je u zborniku *Marin Držić - svjetionik hrvatske renesanse*. Zagreb, 2009. Usporedi sa studijom o komediji *Skup* Frane Čale iz 1973. ili pretiskane u »O životu i djelu Marina Držića.«, u: *Djela Marina Držića*, prir. Frano Čale. Zagreb, ²1987: 106-117.

periferiji u korist sakralne Ideje koja je centralna. U formulacijama *ideje i periferije*, kojima se po Bakmazu izražava vrlo važan koncept marksističke provenijencije, izriče se najeksplicitniji oblik ideologije. Naspram *ideji* stoji u toj zamisli *periferija*, što je paradigmatički primjer ideološki zasnovane leksikalizacije, to jest negativnog koncepta ideje o nekoj društvenoj skupini koja se prikazuje u modelu, i ovisno o kontekstu. Taj se proces obavlja tako da se izabire 'najprimjerenija' riječ kako bi se spominjanje neke vanjske skupine istodobno povezalno s mišljenjem o njoj samoj.⁹² Ovdje se riječ *periferija* umeće u negativni kontekst, ona ulazi u prostor u kojem "u blatu periferije gušimo nevinog čovjeka" i kad se događa proces u kojem je sve to "djelo nevjerice ranjenih". Zanimljivo je pritom dodati da su politolozi Seymour Lipset i Stein Rokkan 1967. godine, dakle samo godinu dana prije izvedbe Bakmazove drame, opisali zapadnoeuropske stranačke sustave koji su, prema ovim autorima, povijesno oblikovani pod utjecajem četiriju linija društvenih rascjepa: centar - periferija, država - crkva, grad - selo i rad - kapital. Oni smatraju da izgradnja nacije donosi dvije vrste konflikata, pa je prvi sraz s otprije postojećim religijskim oblicima autoriteta u pitanjima obrazovanja, a onaj drugi konflikt s perifernim zajednicama koje se opiru centralizaciji državne elite. Tako su nacionalne revolucije ostvarene u antitezama države naspram Crkve i centra naspram periferije. Zanimljivo je kako je religiozni diskurs potpuno šifriran u Bakmazovoj drami koja implicitno, ali i eksplicitno dramatizira antitetične polove preko aktanata Tome (periferija, Crkva, selo, kapital - očeva janjad) i Vučete (centar, država, grad, rad - ideologija).

Kako je u drami *Kupido* riječ o Bakmazovu pokušaju deideologizacije, pastorage autor u agitpropovski diskurs umeće atribut *nevin*, koji postaje dijelom Bakmazove dramske poetike u kojoj kao da i nema nevinih. Kupido na sceni Bakmazove drame pronalazi umirućeg i okrvavljenoga Skupa, pa se prvi put susreće sa stvarnom smrću i prolivenom ljudskom krvlju. Na simboličnoj razini krv na Kupidovoj ruci označava, za Bakmaza, poraz *Erosa* pred *Thanatosom*. U jednom kasnijem prizoru Vučeta, potresen ubojstvom koje je počinio, preispituje svoju nutrinu, no i dalje čvrsto i volunataristički želi vjerovati u Ideju. Kupido tada ispaljuje strelicu u ogorčena Vučetu koji ne želi prihvatiti personalna čuvstva u okviru služenja totalitarnoj ideologiji.

⁹² Teun A. van Dijak, *Ideology*. London - Thousand Oaks - New Delhi, 1998, prev. Ž. Fillipi. Zagreb, 2006: 361.

VUČETA: Ne mogu vam se vratiti drugovi moji. Ni mišlju da se pomaknem! Znam da me čekate kao ozebli sunce, ali kako da vam se vratim poslije svega. [...] To si ti, Kupido! To si me ti cecnuo svojom strelicom? [...] Zašto si to učinio? [...] To nema nikakvog smisla u ovakvoj situaciji!⁹³

Inverzija u ponašanju scenskih Bakmazovih likova jedan je od najmeritornijih autorovih dramaturških postupaka, tako da on u skladu s tim načelom Vučeti dodjeljuje sasvim neprimjerenu parafrazu pasijskog i božanskoga praštanja za vrijeme golgotškoga udesa:

VUČETA: Opraštam ti takve riječi, ženo, jer ne znaš što govoriš.

Uopće, izražavanje ideologije u svakom diskursu, po van Dijku, više je od izričitog ili skrivenog pokazivanja onoga u što je neka osoba uvjerena; "ono ima i funkciju uvjeravanja: govornici žele promijeniti mišljenje primatelja u skladu sa svojim uvjerenjima, namjerama i ciljevima."⁹⁴ Već u imenu Vučete, na leksičkoj razini krije se semantički potencijal koji je suprotstavljen simbolici janjeta. On je vuk iz Držičeve pastorale kao što su janjad ona koje on napada i progoni. Naime, u pastoralnom diskursu Vučeta je satir, a prema Prpićevoj pastorali *Izgubljeno janje*, homologan satiru Vučitru koji se maskira u pastira kako bi oteo janje.

Drugi čin Bakmazove drame otvara se dijalogom između Vile i Kupida, u kojemu Vila postaje potpuno antropomorfizirana i aktualizirana, pa govori subkulturnim jezikom ordinarne gradske djevojke koja se zaljubljuje u Vučetu jer je postala podložna ljudskim nagonima. Taj dijalog Vučete i Vile vrlo je realističan, jer oni pripadaju istome svijetu / sustavu, oni su akteri dviju mistifikacija: one poetske kojoj je imanentan politički sloj oporbe prema srednjovjekovnoj crkvenoj dogmi i strogim crkvenim prikazanjima, te one Vučetine političke, impregnirane komunističkom ideologijom. Ove su replike po svojoj idejnoj osnovi bliske dijalogu Marte i Ognjena u drami Drage Ivaniševića *Antiantigona*, a u kojoj je piscu za prototekst poslužila biblijska priča o Lazarevu uskrsnuću i o njegovim dvjema sestrama, Marti i Mariji.⁹⁵ Tamo je Marta ona koja slijepo vjeruje u ideale, tako da je izdaja i smaknuće

⁹³ I. Bakmaz, »Kupido.«: 56.

⁹⁴ T. A. van Dijak, *Ideology*: 351.

⁹⁵ Drugi je intertekstualni predložak ovoj Ivaniševićевой drami bila *Legenda* Miroslava Krleže iz 1914, u kojoj je Marija jedno od glavih lica tog dramskog predloška. Vidi: Viktorija Franić Tomić, »Prva hrvatska Antigona.«, u: *Dani hvarskog kazališta. Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Zagreb-Split: HAZU, 2008: 254-264.

vlastitoga brata na periferiji Ideje: “Rekao si da izigravam Antigonu. Pravo si rekao, nisam ja Antigona. Ja sam nešto drugo. [...] drevna Antigona [...] čekala je ishod bratoubilačke borbe, da na kraju, usprkos svima, pokopa nepokopanog brata, neprijatelja. Ja sam zagazila u krv borbe i stala na stranu pravednih. Ja sam stala na stranu živih, kojima pripada život, ne na stranu mrtvih, kojima parti smrt”⁹⁶.

To je retorička varijacija ideološkog sustava koji zagovara Vučeta u Bakmazovoj drami: “Postoji ideja i periferija. Naša ideja rasla je u smrti! I jedno je ideja a drugo je ono što se događa na periferiji naše ideje. Ako u blatu periferije ugušimo nevinog čovjeka, onda je to djelo nevjerice ranjenih. Ako mogu razlikovati dvije prirode svoga trajanja, onda ne dolazim u sukob sa sobom i revolucijom. Kao vidra mogu zametnuti igru smrti! Važno je razlikovati!”⁹⁷ Naime, ovakvi intertekstualni dodiri dokazuju da su se u vrijeme socrealizma načini šifriranosti teksta, ali i autocenzure razvili u čitav sustav književnih postupaka, a sve zbog nemogućnosti eksplikacije hrvatskih pisaca da kritički pišu o društvenopolitičkom uređenju.⁹⁸ Inače, Bakmaz implicira miteme na nekoliko razina ovoga dramskog teksta. S obzirom da destruirao pastoralni žanr, dodiri s mitskom sviješću su vidljivi u formi, ustvari, na razini oblikovnih postupaka ove drame. Nadalje, on uvodi signale na biblijsku starozavjetnu priču o Abrahamu, ali i novozavjetnu o Mariji i Isusu, pa impregnira miteme biblijske provenijencije. Nadalje, dramatičar uvodi ideološki diskurs koji ne prerasta u mitologiju, jer ideologija, prema Solaru, pretpostavlja mogućnost dogradnje vlastitih stavova i diskusija koje se vode uobičajenim jezikom. Međutim, u toj se ideologiji koristi i mit kao sredstvo da se oblikuje utopija. Ovdje je utopija Ideja, a sve ostalo je marginalno na periferiji. Ideja kao metajezični pojam prije bi se odnosila na znanstveni nego na mitski diskurs. Međutim, Ideja je produkt mitske svijesti, jer mitu nije potrebno objašnjenje. Ideja je ovdje prezentirana kao mit, jer stoji sama za sebe i sama je sebi dovoljna kao cjelovita zbilja, koja je apodiktički uvjetovana. Disput između Vučete i Tome zapravo je fingirani disput. Disput nije moguć jer je ideologija produkt prethodno završenog dijaloga.

⁹⁶ Drago Ivanišević, »Ljubav u koroti ili Antiantigona.«, u: *Izabrana djela*, prir. Vlatko Pavletić, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 125. Zagreb, 1981. Vidi: V. Franić Tomić, »Prva hrvatska Antigona.«: 254-264.

⁹⁷ I. Bakmaz, »Kupido.«: 124.

⁹⁸ Vidi o problemu autocenzure i cenzure: Slobodan P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb, 2003; Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame*, sv. II. Zagreb, 2001.

U tom je prethodnom disputu Ideja divinizirana i ona više nikad ne smije biti dovedena u pitanje. Dramatičar insistira u prezentaciji ideologije koja će, kad se spusti zastor / pročita posljednji čin, prerasti u sam mit. On prikazuje svijet u kojem će i bogovi biti ubijeni, a sve prema sljedećoj ideji i aluziji na vlastitu stvarnost: “Stvaranje novoga mita iz građe koju pruža ideologija pretpostavlja obnovu neraslojene kulture što sa stajališta suvremene nužno raslojene i diferencirane kulture, s mnoštvom jezika i metajezika [...] ne predstavlja ništa drugo nego pokušaj barbarizacije. Mit bi preuzeo funkciju ideologije i znanosti, po strukturi se ne bi mogao razlikovati od arhaičnog mita. [...] Orwel ne govori o opasnostima ideologije nego o opasnostima kada se ideologija transformira u mit. A ta je opasnost stvarna jer mitska svijest postoji u svakoj kulturi, pa premda nije pozitivna ni negativna, postaje destruktivna za razvoj svake kulture ako prezima funkcije koje nisu samo njoj svojstvene.”⁹⁹

Bakmazov *Kupido* jedan je od neobičnijih *Kupida* svjetske literature koji postavlja publici pitanje o svojoj strelici i njezinoj ubojitosti, pa i o činjenici da ona može uništiti a ne samo uljepšati ljudske egzistencije. Po tomu je Bakmazova pastoralna napuknuta i destruirana u svom žanrovskom sustavu. Ovaj se dramski *Kupido* pita što će se dogoditi kad on prostrijele nekog smrtnika a ne bogove ili polubogove. Tema o apsurdnosti izbora žrtve nalazi se u središtu ove interpretacije vetranovićevskog i držićevskog scenskog svijeta. *Kupido* s ubojitim strelicama i *Kupido* širitelj ljubavne požude dva su pola pastirske i antipastirske igre. Kod Bakmaza je pseudozrcalna vizura pastoralnog žanra slomljena, kao što je bila slomljena i u Držićevoj *Grižuli*. Inače, Bakmaz je znao da je u marksističkim interpretacijama njegova vremena upravo *zrcalo*, točnije *simplificirani mimesis* način da se ideološki zauzda književnička sloboda. A, *zrcalo* je bilo, samo po sebi, maniristički pribor, kao što su to *maska*, *kostim*, *pozornica*, dakle, sve ono što indirektno predstavlja prerađenu i prenesenu stvarnost. Prema tim interpretacijama, ogledalo istovremeno govori istinu i laže.¹⁰⁰ Ne treba zato zaboraviti da je Bakmazov *Kupido* prvi put objavljen u vrijeme europskih revolucionarnih događaja i studentske pobune 1968, točno u vrijeme koje nije htjelo biti pomireno sa svijetom ali su mu akteri, kako se to kasnije vidjelo, pokazali visoki stupanj pomirenosti sa sobom. Drugi važan lik iz Bakmazova *Kupida* je Toma, koji je nekom vrstom *pseudorealne* figure, koji bi želio obnoviti svijet, koji bi želio

⁹⁹ M. Solar, »Ideologija i mitologija.«: 314, 316.

¹⁰⁰ Usporedi: Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore: Arte, maniera, manierismo*. Milano, 1976. Na srpski prevela Mirjana Jovanović: *Ideologija izdajnika: umetnost, manir, manirizam*. Novi Sad, 1989: 22.

da se u *Dubravi* dogodi početak života. On je najava nevjernog Držića koji je pisac urotničkih pisama i putnik tekstualnih Indija, koji ipak povlađuje moćnima jer misli da je naučio njihov tekst, to jest, da je kao i oni naučio pucati. Njegov otac Skup, koji je držićevo lice, zapravo je vetranovićeovski Abraham koji strepi nad svojim porodom, točnije nad nedovoljno religioznim sinom. Bakmaz je usred pastorale napisao tragediju, što nije moguće ukoliko se u tkivu pastorale ne otvore sasvim novi lomovi i napukline. I Bakmaz ih otvara, pa tada njegov *Kupido* postaje i drama o Vetranoviću i Držiću, te drama o 1968. godini, ona postaje obrnuta pastorala. Jednako kao što je Kunčević u svoju scensku adaptaciju *Dubravke* Ivana Gundulića iz 1973. liku Grdana pridao Držićevo tekst urotničkih pisama, Bakmaz je Držiću namijenio sličnu dramsku funkciju u šifriranom *Posvetilištu Abramovu* Mavra Vetranovića.

Bakmazov *Kupido* nije postao ono za čim je žudio, nije postao moćnik, niti je stekao vječni život. On nije poput Držića prešao u neko drugo tekstualno stanje smrću, jer njega smrt ne može dovesti u drugo i više stanje. Dalibor Foretić točno uočava da je u Bakmazovoj drami *Kupido* kao protagonist pokušao strgnuti vlastitu masku i pogledati svijet bez nje, da je htio ljubav, ustvari, da je u pomahnitalome svijetu htio istinsku ljubav, ne onu kazališnu, nego istinsku, te da iz vlastite nemoći nije mogao poboljšati svijet.¹⁰¹ Dogodila mu se nemoć čovjeka koji je postao *Kupido*, zapao je u stanje koje se nije znalo pomiriti sa svemoći svijeta i sa slijepom Fortunom. Jer svijet je veći i moćniji od pojedinačnosti, on ne može u spoju konkretnog i idealnog proizvesti novi poredak jer je i taj uvijek tek svijet neke fikcije i mrtvih antičkih bogova. *Stvarnost* je zbog rečenog nesavladiva. Međutim, sve su te nemoći tek odrednica suvremenosti, dok je budućnost tekstualno uvjetovana. Konac Bakmazove drame govori o nositeljima ideja koji, kada su mrtvi postaju još jači nego što su bili za života. Zato piščev *Kupido* shvaća da je tek ubojstvom postao čovjekom u trenutku kad više nije mogao podnijeti apsurd krivice koje ionako nije mogao biti svjestan. Bakmaz uvodi vetranovićevske motive, čime pojačava vezu Vetranovića i Držića kroz biografiju ovih pisaca. Bakmazov *Kupido* umire kao da je neki pripadnik crvenih brigada, kao pripadnik terorističkih skupina vremena u kojem je napisan, on ispaljuje strelice po narudžbi, ali uz njihovu pomoć ne dopire do ničijeg osjećaja. *Kupido* je ubijao jer je htio postati sličan onima koje je ubijao, htio je biti čovjek kao što bi, po Bakmazu, možda i Držić ubijao u Dubrovniku uz pomoć Medicejaca da bi bio jedan od vlastodržaca, sličan onim nakazama iz

¹⁰¹ Do danas najbolji uvid u Bakmazovu dramatiku dao je Dalibor Foretić u predgovoru izdanju piščevih drama *Vjerodostojni prilozi*. Zagreb, 1980.

Dvora, a sve da bi bio moćan. To je prikaz emocije koja je prvi put ostvarena u hrvatskoj književnosti u drami *Kupido* Ivana Bakmaza. Zato ova drama inauguriira jednu vrlo neobičnu dosjetku o pregnuću antičkog boga Kupida da se antropomorfizira. U tom ključu čitao je Bakmaz i Držićevu urotu. Bio je konfuzan pred pregnućem virtuoznog, a time i diviniziranog dramatičara ne da se antropomorfizira, već da se animalizira u *homo politicusa*. Ova zbunjenost koja se uvukla u diskurs o Držiću nakon pronalaska urotničkih pisama do danas nije potpuno iščezla. Za razliku od predstavnika katoličkog kruga, među kojima je bio najvažniji Ljubomir Maraković, a kojima je ovaj dramatičar bio blizak, on je ipak nastojao razumjeti Držićevo političko djelovanje. Većina pripadnika ovoga kruga Držića je naprosto nastojala dekanonizirati i isključiti iz ideološki pročišćenog kanona hrvatskih pisaca. Bakmaz je bio dalekovidniji i znao je da se veliki pisci nikada ne mogu difimirati do te mjere da bi se njihovi tekstovi prebrisali. Znao je i to da je Držić bio pisac za kojega dilema njegovih suvremenika između Crkve i države, periferije i centra nije postojala, već da su za tog renesansnog pisca Crkva i država bili homonimi, pa zato nije ni vlastitu urotu smatrao izdajničkim, već gotovo domoljubnim činom.

I ova je Bakmazova interpretacija samog Mavra Vetranovića i Marina Držića, gdje je mlađem piscu onaj stariji duhovni otac u kontekstu *preopisivanja* političkog Držićeva djelovanja. Bakmaz je dramatizirao biblijsku naraciju o Abrahamu, Izaku i Sari u historijskom kontekstu jednog totalitarističkog vremena, pa je na taj način Abraham i simbol Revolucije koja jede svoju vlastitu djecu. Revolucija, prema ovome piscu bliskom katoličkom krugu, nikoga nije iskušavala, jer nije divinizirana već militaristička. Dok je Bog samo iskušavao onog starozavjetnog Izaka, dok je pastoralni Kupido odašiljao čuvstvene strelice, dotle je Revolucija iskušenja i čuvstva izostavila iz svojega diskursa, točnije ona je čuvstva i iskušenja zamijenila bratoubilačkim ratom.

Metamorfoza mitske priče i obrtanje vertikalnih (Bog - Abraham) na horizontalne perspektive (Abraham - Sara - Izak) u novovjekovlju

Dok su hrvatski odjeci Abrahamova mita bili pretežno povezani s dramskom književnošću, dotle oni u europskim književnostima imaju i drugačijih žanrovskih, pa i misaonih realizacija. Jedna od takvih je ona koja je fiksirana u djelu *Strah i drhtanje* Sorena Kierkegaarda, gdje pisac prikazuje patrijarha Abrahama kao primjer uzorne religiozne egzistencije. U svom traktatu o Abrahamu polazi od činjenice da je Abraham dobio obećanje od Boga da će sina Izaka pretvoriti u ikonu

božanske prisutnosti.¹⁰² Bog koji je ispunio to obećanje i dalje iskušava Abrahamovu vjeru, jer vjerovati se može samo ako smo na stalnoj kušnji. Božji zahtjev izaziva drhtaj i strah u Abrahamovoj duši ali on je svejedno primjer uzorne poslušnosti. On čak i ne pomišlja, barem to ne iskazuje izravno osim u kasnijim književnim verzijama, da možda taj zahtjev uopće i nije božanski, jer traži od njega suspenziju etičkog. Abraham kako ga interpretira Kierkegaard svakako ne želi biti ubojica, pa ne želi ubiti sina niti ga želi žrtvovati Bogu, što je sa stanovišta ljudskosti mitski prikaz čovjeka koji je prisiljen bogovima žrtvovati ono što mu je najmilije čak i kad Božji motivi ni njemu ni nama nisu jasni. Kierkegaardovi izvodi pokazuju da većina ljudi ne razumije Abrahama, pri čemu je, po njemu, uzrok tomu u činjenici što oni nisu sposobni doživjeti strepnju u Abrahamovoj duši. Uostalom, možda je Abraham htio doći na brdo sa sinom, a onda, kad tamo stigne, Bogu doviknuti da ne može učiniti ono što se od njega traži. Možda bi ubio u tom trenutku samoga sebe da ne ubije sina? Po Kierkegaardu, Abraham je znao da tajnu žrtve, kao ni pravi smisao zahtjevanog čina ne može povjeriti nikome. Pa ni vlastitoj ženi. Iz toga proizlazi nelagoda što su je autori koji su se bavili dramatizacijama i parafrazama ove teme dugo imali s uključenjem žene Sare i njezina poznavanja svih okolnosti strašnoga Božjeg zahtjeva. Zanimljivo je da Kierkegaard čak postavlja tezu da na gori Moriah Abraham nije ni trebao žrtvovati Izaka, jer mu je Bog ionako podmetnuo ovna što je mogao unaprijed pretpostaviti da će se dogoditi. Ali to je možda, zaključuje filozof, bio samo privid.

Kierkegaard s pravom uočava da je u trenutku kad Abraham vadi nož Izak već mrtav. Naime, premda nije žrtvovan, Izak je mrtav jer je Bog htio da Izakov odar smjesti u Abrahamovo srce. Tek tada je bila završena Božja misija. Bog je želio vidjeti Abrahamovu spremnost na posluš.¹⁰³ Ova interpretacija posve je točna, jer Abraham je doista krenuo ne znajući kamo ide. Dogodilo se da on kao praotac vjere nije znao kamo ide, pa je mit o žrtvi i posluhu prikazan kao esencija vjere koja se smjestila samo korak do mraka. Egzistencija čovjekova učas se nađe pred mrakom, jer nitko ne može predvidjeti svoj sljedeći korak. Vjera nije sigurnost baš nikome. U sukobljenosti ljudskog i božanskog principa odlučuje se Abraham za vjeru i prepušta se Božjoj volji. Kierkegaard rezimira kako se sam, razmišljajući o Abrahamu, osjeća kao ubijen, jer mu je misao nemoćna pred paradoksom Abrahamova postupka. Zato i donosi tezu da je vjera područje

¹⁰² Soren Kierkegaard, *Strah i drhtanje*, preveo B. Miloš. Split, 2000.

¹⁰³ Usp. *Cambridge companion to Kierkegaard*, ur. A. Hasnany / G. Marina. Cambridge - New York, 1997; *Kierkegaard: a critical reader*, ur. J. Ree i J. Chamberlain. Oxford, 1998.

paradoksalnog i nadrazumskog, da je neizmjeran paradoks koji “je u stanju ubojstvo pretvoriti u sveto i Bogu ugodno djelo, paradoks koji Abrahamu ponovo daje sina, paradoks kojim nikakva misao ne može ovladati, jer vjera započinje upravo tamo gdje mišljenje prestaje”.¹⁰⁴ Inače, Kierkegaard je kritizirao i Hegelov sustav, koji je znanstveno znanje pokušao podignuti na razinu konačnih znanja o svemu, pa mu je pojedinačno izmaklo iz sustava. Stoga je mit nastojao obrazložiti na način da arhetipsku *kolektivnu svijest* gradnje mitskoga ispita temelji na iskustvu pojedinca i to na filozofskoj razini njegove pojedinačne naracije. Stoga je Kierkegaard izostavio okvirni kontekst koji bi značenja na pojedinačnoj razini multiplicirao i obogatio za nova tumačenja. To će poslije iz antropološkog očišta učiniti Georg James Frazer kad bude proučavao podrijetlo religijskih rituala. XXVI. poglavlje skraćenog izdanja njegove slavne etnološko-antropološke knjige *Zlatna grana* u dvanaest knjiga, za koju je dobio i Nobelovu nagradu, nosi naslov *Žrtvovanje kraljevskog sina*.¹⁰⁵ Naime, zanimljivo je kako je žrtvovanje vladareva sina jedna od fundamentalnih mitskih fabulacija mnogih kultura, pa autor opisuje žrtvovanje kraljevskih sinova Sijama i Kambodže, gdje su sami kraljevi smatrani utjelovljenjem boga ili poluboga. Žrtvovanja njihovih zamjenika, obično sinova, bila su u funkciji produljenja i učvršćenja metafizičke provenijencije kraljeva-otaca. Prema usmenoj predaji, i švedski je kralj Aun žrtvovao devet sinova bogu Odinu, i to svake devete godine. Jasno je da je sam broj devet simboličan i da potvrđuje mitski okvir ove oralne naracije. Ova priča simbolizira cikličnost ljudske egzistencije, gdje je stanoviti kralj svoju dugovječnost stekao nauštrb žrtvovanih sinova, premda to nije spriječilo njegovo starenje, pa je on na izmaku života pio iz roga kao dijete odbijeno od majčinih grudi. Nakon što parafrazira nekoliko primjera iz antičke mitologije u kojima su se žrtvovala kraljevska djeca, autor zaključuje da su ljudske žrtve, osobito omiljenih kraljevskih sinova, bile ništa drugo nego u funkciji naglašavanja divinizacije ondašnjih kraljeva. Tako se sam Salmoneus smatrao ni više ni manje nego Zeusom, pa je svaku prirodnu pojavu tumačio vlastitim duhovnim stanjem. Frazer navodi sličan primjer u kulturi Semita zapadne Azije, gdje je kralj bio prisiljen u doba opasnosti žrtvovati svojega sina. Ljudske su žrtve ovih religijskih rituala zapravo bile u funkciji suzbijanja straha primitivnih naroda

¹⁰⁴ David Mills Daniel, *Briefly: Kierkegaard's Fear and trembling*, London, 2007.

¹⁰⁵ J. G. Frazer, *Zlatna grana: proučavanje magije i religije*, sv. I: 359-363. Usp. izvorno izdanje James George Frazer, *The Golden Bough: a study in magic and religion*, I-XII. London, 1917. i dalje.

koji su vjerovali da će jednom ljudskom i/ili polubožanskom žrtvom spriječiti prirodne katastrofe velikih razmjera. Frazer je, kao začetnik škole *ritualista*, mit definirao kao naknadni komentar rituala, jer je funkcija mita shvatljiva jedino iz njegova konteksta. Bronislaw Malinowski, najznačajniji predstavnik *ritualista*, koji je na temelju uvida u relaciju rituala i mita zasnovao funkcionalističku teoriju kulture, smatrao je Frazera svojim učiteljem i jedinim važnim prethodnikom koji je ritualu pripisao važnu funkciju. Frazer jedino nije izveo svoje teze do konca, jer mu je nedostajala, kako naglašava Malinowski, opća teorija kulture.¹⁰⁶ Stoga je Malinowski nastojao opisati opću teoriju kulture u kojoj je, odredivši odnos mita i rituala, samo ponešto korigirao Frazera, pa je, po njemu, mit naličje rituala. On je odbio definicije prema kojima bi mit bio skupina tekstova, jer im se tako gubi širi kontekst, pa prema tome i funkcije rituala, a onda i funkcije samoga mita u kulturi. Važno je primijetiti da je ovaj autor samo precizirao diferencijaciju između mita i tekstova o mitu, jer je i sam poslije uzeo u obzir narativnost mitologije koja je i po njemu samo niz priča, pa ta fabulativnost ulančanih priča omogućuje unošenje promjena u mitske priče i njihov raspored, a što zahtijevaju promjene u kulturnoj zajednici. Upravo narativni karakter mitologije omogućuje dodavanje novih priča ili variranje starih unutar tog sustava, kao što omogućuje pomicanje merituma eshatoloških i drugih važnih priča, pa kad se društvene hijerarhije unutar zajednice izmijene, onda se podešavaju i drugi važni mitovi, pomičući na marginu one koji su dotad bili fundamentalni. Inače, Malinowski uvodi važnu tezu koja proizlazi iz funkcija rituala i mita, pa uočava da važnost neke mitske priče nije prema njezinoj eshatološkoj ili drugoj nama važnoj tematici, nego je važno uvijek nešto konkretno za upravo određenu kulturnu zajednicu: “Raskorak između beznačajnosti onoga što se u mitu priča, i važnosti koju mit ima, očito je tako velik da zahtijeva ili neku vrstu nad-interpretacije, u kojoj se dobiva neko *tajno* i skriveno značenje, ili pokazuje da u mitu tražimo naprosto ono čega u njemu nema. Malinowski smatra da mi dajemo preveliko značenje takvom raskoraku, jer ne uzimamo dovoljno u obzir da *nema općenito važnog i nevažnog, nego da ima samo konkretno važnog i nevažnog*; da je nešto uvijek važno ili nevažno samo u određenim okvirima i samo s obzirom na sasvim konkretno određenu svrhu.”¹⁰⁷ Kultura je, po Malinowskom, način na koji se čovjek održava u prirodi, jer se svaki element kulture, od pojedinačne geste do kolektivnih institucija, može objasniti

¹⁰⁶ Bronislaw Malinowski, *Naučna teorija kulture*, preveo B. Vuičević. Beograd, 1970.

¹⁰⁷ Milivoj Solar, »Funkcionalističke teorije mita. Malinowski, Mit i ritual.«, u: *Edipova braća i sinovi*. Zagreb, 1998: 107. Kurziv autori.

samo cjelinom te iste kulture. Stoga sami mitovi imaju ulogu povelje koja potvrđuje mitsku priču obnovljenu ritualom, jer je povelja nešto što je važnije od samog zakona i ne mora ništa obrazlagati, a ona je i pra-zakon, jer je zakon proizašao iz mita i tek njime utvrdio legitimitet. Naravno, Malinowski je proučavao manje sekularizirane kulture, a Solar s pravom rezimira da se izravna veza rituala i mita, koja osigurava društvenu strukturu, opire svakoj promjeni, pa i svemu onome što bi se trebalo shvatiti kao napredak. Teoretičar domeće i to da su sva društva imala svoju pretpovijest te da su neka ušla u povijest na način da su se iznutra mijenjala, dok su druga trebala vanjske poticaje, kao neka današnja plemena koja mi nazivamo primitivnima i koja u srazu s drugim civilizacijama doživljavaju izvanjske, gotovo nasilne i rapidne promjene. Ipak, Malinowski je objasnio do kakvih aporija može doći ako se u proučavanju mita zanemari ritual koji ga oživljava ili ga je oživljavao. Za njega postupak dekodiranja mitske priče bez svijesti o njezinoj ritualnoj provenijenciji nije čak ni tekst bez pripadajućeg konteksta, nego je tekst koji se zbog izostanka ove svijesti može čitati potpuno pogrešno, točnije, ostaje bez temeljnog značenja. Stoga Solar izvrsno zaključuje da, bez obzira što Malinowski ne koristi terminologiju sosirovske provenijencije, za njega je sprega rituala i mita analogna Saussureovu opisu jezičnog znaka gdje označitelj - ritual kao vanjska manifestacija ostaje apstraktan ako mu se ne pridoda označeno-mit koji stoji *iza njega*, a koji je također neshvatljiv sam za sebe. Stoga neće biti naodmet da opišemo jedan teatrološki dokument bokeljskog pisca 18. stoljeća Marka Martinovića, koji je narativno fiksirao jedan karnevalski spektakl odigran na peraštanskom trgu / pjaci, a koji je inaugurirao miteme o žrtvovanju vladareve djece antičkim bogovima. Naime, važno je apostrofirati da su karnevalski spektakli, jednako kao što su prije i usporedno religijski, liturgijski spektakli zadržali svoju ritualnu provenijenciju. To je važno zato što je ritual, prema Malinowskom, prizivanje vječnosti, koji permanentno sugerira cikličnost svijeta, opetovanost njegovih manifestacija, a ima za funkciju smanjiti neizvjesnost očekivanja. Smisao je rituala da poveže Boga s čovjekom, jer su prvi rituali inicijacije poznati svim članovima zajednice, pa opetovano izvođenje rituala njegovim dionicima učvršćuje postojeću vezu s drugim pripadnicima zajednice, očitano u istom metafizičkom duhu. Malinowski napominje i to da je čovjek sklon zaboravu, pa stoga ritualu pripisuje neko prvenstvo pred mitom, "jer se u njemu uvijek nanovo, u nekim ciklusima, ponavljaju radnje koje su nužne da bi se životnost mitske priče prihvatila".¹⁰⁸ Stoga je religijska drama, osobito u nekim

¹⁰⁸ M. Solar, »Funkcionalističke teorije mita. Malinowski, Mit i ritual.«: 109.

starijim epohama, imala veliki ritualni naboj, kao što je imala i ona karnevalska kakvu je opisao Marko Martinović. U ovom tekstu iz 1715. opisuje se scenska slika u kojoj kćer u trenutku kad joj je prislonjen bodež na vrat, kao i u fabulaciji o Izaku, moli milost od Vladara, vlastita oca-generalu, ali ne da joj poštedi život, nego da joj odgodi smrt. Njezino žrtvovanje zapravo je ritual u kojem se prinosi ljudska žrtva na oltar boga Jupitera: "Moj pridragi oče! Umirem zadovoljna, najprije jer te vidim vesela pobjednika, pa će se tvoj glas raširiti po cijelom svijetu, pak i zato da se udovolji ovome zavjetu u zadovoljštinu bogu Jupiteru, jer je možda po njemu bilo tako suđeno u ime zahvale. Ali te molim, daj mi mjesec dana da kroz to vrijeme priprelim dušu, pa ću umrijeti zadovoljna."¹⁰⁹ Inače, kćerina želja biva uslišana, pa se njezina žrtva odgađa jednom životinjskom, a to je odsijecanje volovske glave: "Tako će sjest otac i kćerka sa savjetnicima uz klicanje svega naroda, uz pet hitaca iz mužara i udaranje bubnja. Zatim će dva lakaja sa četiri dvorske dame plesati uz udaranje kitara i bubnja. Potom će dovesti bika sred pjace na spremljeno mu mjesto, a oni, koji ga dovedu, skakat će s golim mačevima. Na generalov znak odrubit će mu glavu od prve, ukoliko budu mogli, uz opće klicanje i udaranje bubnja i pet hitaca. Nakon toga mladići će, otkrivši lice, plesati kolo i pjevati po mjesnom običaju."¹¹⁰ Pretpostavlja se da je običaj odsijecanja volovske glave mogao biti ostatak dionizijskih svečanosti iz antičke Grčke, budući da postoji i u današnjoj Trakiji.¹¹¹ Stoga nije neobično da se spominje Jupiter u ovom bokeljskom pokladnom tekstu. Pavao Butorac pomoću Martinovićevih rukopisa rekonstruira pokladne običaje prema kojima su tamošnji mladići skačući i vitlajući mačevima dovlačili vola na određeno mjesto i na generalov znak sjekli mu glavu uz klicanje, udaranje bubnja i pucnjavu pušaka.¹¹² Naravno ovaj običaj odsijecanja volovske glave podsjeća i na biblijske rituale prema kojima su se na žrtvenike prinisile životinjske žrtve, o čemu svjedoči najvažnija starozavjetna fabulacija o Abrahamu i sinu mu Izaku. Od 17. stoljeća odsijecanje volovske glave uoči pokladnih svečanosti, pri čemu su mladići smjeli nositi oružje, osobito mačeve da mogu prisustvovati i učestvovati u ovim pokladnim igrama, bilo je uobičajeno u Korčuli, u korčulanskim selima, Splitu i mnogim drugim dalmatinskim gradovima.¹¹³

¹⁰⁹ Marko Martinović, »Poklade«, u: *Stara bokeljska književnost*, prir. Slobodan P. Novak. Zagreb, 1996: 123.

¹¹⁰ M. Martinović, »Poklade«, 124.

¹¹¹ Ivica Ivančan, *Narodni običaji Korčulanskih kumpanija*. Zagreb, 1967.

¹¹² Pavao Butorac, »Dva nepoznata rukopisa Marka Martinovića.« Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku 1 (1952).

¹¹³ Cvito Fisković, »Korčulanski običaji, svečanosti i zabave XVII. stoljeća.« u: *Dani hvarskog kazališta: XVII stoljeće. Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, br. IV. Split, 1977: 192-221.

Koliko god ova fabulacija sa žrtvom generalove kćeri imala homologija sa starozavjetnim tekstom o Abrahamu i Izaku, ona impregnira i znatne značenjske razlike. Naime, ovdje je sakralni sadržaj priče cenzuriran, jer se zbog pokladnoga konteksta u tada kršćanskoj religioznoj komuni Perasta uvela naracija o antičkim božanstvima, dakle, za učesnike ovog spektakla, dramska priča s profanim dramskim licima. Sasvim je ispravna Solarova opservacija da se mit, osim na izvorni i novi, može klasificirati na *naš* i *tuđi*, jer je *naš* mit uvijek svet i u njega vjerujemo, dok je *tuđi* mit profan i nerijetko ga doživljavamo literarnom fabulacijom. Međutim, ova priča o vladarovo kćeri čije će žrtvovanje biti odgođeno i ovaj put zamijenjeno životinjskom žrtvom vola, impregnira i važne signale koji upućuju na svakodnevni život ove kulturne zajednice. Naime, sam je pisac ovoga *teatrološkog* teksta bio bez višeg obrazovanja, ali zato zavidna pomorskog znanja, pa je obučavao grupu budućih časnika na brodovima Petra Velikoga. Pritom im je pružao teoretska i praktična pomorska znanja te je bio nekom vrstom pomorskog *pedagoga*, jer je iskazivao potrebu da svoja iskustva fiksira u tekstu. Od sačuvanih tekstova najvažniji je ovaj koji opisuje peraštanske poklade, dok drugi problematizira i u okvir legende inaugurira ubojstvo peraštanskog pomorca Vicka Bujovića. Ova pokladna inscenacija također uvodi i stilizira neke oblike pomorčeva života, pa se iz ove kratke priče razaznaje da se otac-general zavjetovao samome Jupiteru da, ukoliko pobjedi u nekoj bici, žrtvovat će mu vlastitu kćer. Poznato je iz arhivskih izvora da su se mnogi peraštanski pomorci, a o čemu postoji i tisuće sačuvanih zavjetnih pločica u crkvama Boke kotorske, a osobito na otoku Gospe od Škrpjela, zavjetovali samoj Bogorodici. Sasvim je jasno da se peraštanski pomorci nisu zavjetovali ni Jupiteru niti Zeusu, već je poznato da su zavjet davali Bogorodici, sve od konca 16. stoljeća i dalje. Time nam se otvaraju dva problemska punkta ovog rituala: s jedne se strane u antički mit zakrabuljio svakodnevni liturgijski ritual pripadnika pomorske komune, a sve zbog karnevalskog konteksta, dok je s druge strane cenzurirana liturgijska drama koja ne bi uključila žensku sveticu, već samu Bogorodicu. Stoga je u ovoj pokladnoj inscenaciji žrtvovana kćer, a ne sin, što je uvriježenije u mitskim fabulacijama o žrtvovanju vladara. Možemo zaključiti da su važni rituali ove komune, čitajući ih iz ritualnog spektakla, pokazali posebnost a ne neku općost arhetipskih interpretacija. U Perastu nisu bili “važni” Abraham i Izak, koliko su bili važni rituali zavjetovanja Bogorodici koja nije mogla, zbog historijskog konteksta, kao žensko lice dobiti meritornu ulogu u jednoj maloj patrijarhalnoj zajednici. Arhetipska čitanja mitema stoga će biti moguća tek u novovjekovnoj književnosti, kada se akt čitanja privatizira i isključuje ritualni kolektivitet iz svijesti. Stoga je Proustov Abraham više arhetip nego što bi se mogao tumačiti prema Malinowskičevim postulatima.

Žrtva koju je Abraham bio spreman podnijeti doživjela je u povijesti europskih književnosti niz aktualizacija, od kojih je ona Wilfrieda Owena iz 1914. značajna jer najavljuje holokaust, pa se zalaže za otklanjanje svake mogućnosti da netko bude nevinna žrtva, posebno ako su uzroci takvih eksterminacija nacionalističke prirode.¹¹⁴ Sličan alegorijski naboj posjeduje čitanje Leonarda Cohena u slavnoj pjesmi *Story of Isaac*, u kojoj se aktualizira odlazak Amerikanaca u rat u Vietnamu 1979, te se glasom Izakovim optužuje društvo odraslih što prisiljava nevine mladiće da oblače uniforme. U Cohenovoj pjesmi optuženi nemaju opravdanje Abrahamovog poslušna i Božjeg zahtjeva, jer ih nije prisiljavao ni demon niti Bog. Po svemu, ova je interpretacija bliska udjelu što ga Sotona ima u renesansnoj Bèzeovoj verziji.¹¹⁵ Visoku aluzivnost i autoreferencijalnost nosi i poema *Izak i Abraham* Josifa Brodskog, u kojoj se iskazuju emocije nekog ruskog Židova, pa se u njegovim pjesničkim vizijama martirija čovjeka bez domovine brdo Moriah pretvara u lomaču, pa onda u oltar i u križ. Naraciju o Abrahamovoj žrtvi Brodski tumači iz vizure njezine mitske suštine homologne za sve religije i za sve ljude, jer u najavi Krista nazire sinkretizam ove, samo na prvi pogled ogoljene strašne biblijske priče.¹¹⁶ I jedan suvremeni engleski dramatičar, Laurence Housman, bavio se dramtizacijom Abrahamove žrtve u svojoj zbirci starozavjetnih drama. Njegova drama *Abraham i Izak* izostavlja dramtizaciju svih elemenata začudnog i nadnaravnog. U dramskoj priči nema ni noćnog Božjeg poziva niti se čuje glas anđela, nema dramskih očuđenja niti je Bog onaj koji će zaustaviti očevu ruku kad krene ubiti sina.¹¹⁷ Dramska se radnja odvija u interijerima u kojima čovjek traži Boga, a on mu odgovara zadovoljstvom što je bio poslušan. Abraham u toj drami Housmanovoj mora platiti grijeh svoje velike i ohole zaljubljenosti u vlastita sina. Istom problematikom prevelike ljubavi prema sinu, a time Abrahamovom egoističkom prirodom prema svojim psihoanalitičkim tezama bavio se Freud, komu je Abraham idealan primjer autoritarnog egoista i mizantropa koji je spreman odbaciti najdublji osjećaj koji čovjek može posjedovati, ljubav prema potomstvu.¹¹⁸ Paradoksalna religioznost Abrahamova

¹¹⁴ Wilfried Owen, *The Parable of the Old Man and the Young*. London, 1918. Vidi u: *The complete poems and fragments*. London, 1983.

¹¹⁵ Vidi: Leonhard Coen, »La storia di Isacco«, u: *Poesie e canzoni*. Salerno, 1984.

¹¹⁶ Jozef Brodskij, »Isaacco e Abramo«, u: *Poesie e prose*, Torino, 1989. Usp. Jozef Brodskij, *Isaak i Avraam*. Sankt Petersburg, 1994.

¹¹⁷ Laurence Housman, »Abraham and Isaac«, u: *Old Testament Plays*, London, 1951.

¹¹⁸ S. Freud, *Mojsije i monoteizam*; S. Freud, *Freud i Mojsije: studije o umjetnosti i umjetnicima*. Vidi: S. Freud, *Moses and monotheism*.

zanimala je i Thomasa Manna, koji je u svojim *Pripovijestima o Jakovu* demitizirao mitsku naraciju tako što je prikazao patrijarha Abrahama kao figuru vjernika koji je, za razliku od svojih potomaka koji više nisu sposobni vjerovati, još uvijek u stanju na sasvim staromodan način pokazivati posluš i bespogovornu vjeru u Boga.¹¹⁹ U današnjoj literaturi pisce sve manje zanimaju elementi mitske priče o Izaku i Abrahamu, sve manje ih zanima fabula. Njih sve više zanima religioznost oca koji je poslušao Boga i bio spreman žrtvovati vlastitoga sina. U tom prostoru kreću se moderni interesi za ovu književnu i filozofsku temu, za stanovitu nadu koju ona budi u svakome koji je spreman na posluš. Naravno, u kategorijama suvremenosti i na neposluš, s posve otvorenim konzekvencama.

U petnaest biblijskih redaka iz *Knjige Postanka*, u stravi mitske priče o ocu i sinu, o uciviljenoj majci, u prikazu straha od smrti koji se nad njima nadvio oduvijek je postojao tračak nade, osjećaj da Bog koji se kroz tisućljeća javljao Abrahamu nije bio Bog mrtvih, nego da je on Bog živih i da smrt nevinna dječaka nije smrt, nego njezin privid i prevladavanje. Zbog tog privida koji se krije u ovom književnom mitu dogodilo se da je on i doživio produljenu reinterpretaciju, u čemu hrvatska književna, posebno dramska i kulturna povijest imaju svakako značajan udio.

¹¹⁹ Thomas Mann, *Josip i njegova braća*, preveo M. Soklić. Zagreb, 2008. U ovoj tetralogiji mit o Abrahamovoj žrtvi razglaba se u njezinu prvom dijelu koji nosi naslov *Die Geschichten Jaakobs*. Autor je na tom dijelu teatrologije radio između 1926-1930, a objavio ga je 1933.

THE THEME OF ABRAHAM'S SACRIFICE IN CROATIAN AND EUROPEAN DRAMA

VIKTORIA FRANIĆ TOMIĆ
AND SLOBODAN PROSPEROV NOVAK

Summary

On the basis of comparative analysis of the dramatic texts of the Croatian and European medieval and early-modern writers, the authors interpret the metamorphoses of the Old Testament narrative of Abraham, Sarah and Isaac.

Medieval and early-modern dramatic texts on Abraham are classified in the light of scientific myth theories. In doing so, the authors pinpoint the transformation with regard to mythemes, best viewed in the analysis of the dramatis personae relations. Special focus has been placed on the dramatic text *Posvetilište Abramovo* by Mavro Vetranović, in which for the first time in the world literature the Old Testament character of Sarah, mother of Isaac, is introduced. Vetranović presents the story of Abraham and his son as a dramatised fragment of the *Bible pauperum*, deciding not to include the motif of lordly predestination of the dramatis personae. Grounding their interpretation on teatrological theorems of Piotr Bogatyrev, the authors conclude that Vetranović is the first Croatian playwright who applied the dramatic procedure of the *surplus and deficiency of meaning*. From the gender viewpoint, the authors assert that in all early-modern literary texts Sarah's character is represented as contamination of the Old Testament Sarah and the New Testament Virgin Mary. Closely analysed is also the poem *Posluh Abrahamama patrijarke* by Lukrecija Bogašinović, whose eighteenth-century characterisation of Sarah greatly departs from the traditional patterns of biblical representation.

A carnival custom from Perast, recorded in 1715 by Marko Martinović, and a popular play *Posvetilište Abramovo*, staged by Velimir Deželić for the eucharistical congress in Zagreb in 1923, are interpreted in the light of Malinowski's theories of myth and ritual.