

Ljubavna lirika Hanibala Lucića

Grebenac, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:968569>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-29**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stariju hrvatsku književnost

LJUBAVNA LIRIKA HANIBALA LUCIĆA

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS bodova

Petra Grebenac

Zagreb, 23. srpnja 2020.

Mentor

Prof. dr. sc. Tomislav Bogdan

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Ljubavna lirika u europskoj i hrvatskoj ranonovovjekovnoj književnosti	3
2.1. Ljubavna lirika kao renesansni žanr.....	3
2.2. Ranonovovjekovni amorozni diskurzi.....	5
2.3. Hrvatska ljubavna lirika 15. i 16. stoljeća.....	10
3. Hanibal Lucić kao hrvatski renesansni pjesnik i vernakularni humanist.....	14
3.1. Hvarsko renesansno ozračje i Lucićeve književne veze s Dubrovnikom.....	14
3.2. Lucićev opus.....	15
3.3. Prijevod Ovidija i posveta Jeronimu Martinčiću.....	16
4. Lucićeva lirika kao predmet proučavanja hrvatske književne historiografije.....	19
5. Analiza Lucićeve ljubavne lirike na hrvatskome jeziku.....	23
5.1. Pjesme s introspektivnim kazivačem.....	24
5.1.1. Miniciklus pjesama s anegdotalnom pozadinom.....	24
5.1.2. Pjesme koje obrađuju djelovanje gospojine pojave na zaljubljenika.....	31
5.2. Ženska ljepota kao izvor pjesničke inspiracije.....	37
5.2.1. Dvije autoreferencijalne pjesme.....	37
5.2.2. Pjesme u kojima se opisuje ženska ljepota	39
5.3. Pjesme u kojima prevladavaju nepetrarkistička obilježja.....	48
5.3.1. Pjesma s antičkim motivom <i>carpe diem</i>	49
5.3.2. Pjesme utemeljene na dosjetki i koncepciji služba-plaća.....	50
5.3.3. Pjesma s trubadurskim i folklornim elementima.....	55
5.3.4. Pjesma s iskazom o uzvraćenoj ljubavi.....	56
5.3.5. Dvije ljubavne epistole.....	57
5.3.6. Pjesme na granici između prigodne i ljubavne lirike.....	59
5.3.7. Alegorijska vizija.....	62
5.4. Posljednja pjesma zbirke.....	68
6. Zaključak.....	69
7. Izvori.....	71
8. Literatura.....	71
9. Sažetak i ključne riječi na hrvatskom i engleskom jeziku.....	75
10. Životopis.....	77

1. Uvod

Hvarski lirik i dramatičar Hanibal Lucić (Hvar, 1485–Hvar, 1553) u hrvatskoj je renesansnoj književnosti najpoznatiji kao autor *Robinje*, prve višečinske drame hrvatske književnosti i prve drame s temom iz suvremenog života, ali i kao autor ljubavne i prigodne lirike. Njegovo djelo predstavlja prvi izgrađeni renesansni književni opus na narodnome jeziku izvan Dubrovnika, a nedavno je otkrivena i njegova cjelovita zbirka uglavnom prigodne ali i ljubavne lirike na talijanskome jeziku. Kao i većina hrvatskih renesansnih pisaca, Lucić svoja djela nije tiskao tijekom života. Čitav je njegov opus na hrvatskome jeziku pod naslovom *Skladanja izvarsnih pisan razlicih* 1556. godine, tri godine nakon pjesnikove smrti, dao tiskati njegov sin Antonij. Iste je godine i u istoj venecijanskoj tiskari Antonij izdao očevu knjigu talijanskih djela pod nazivom *Sonetti di messer Anibal Lucio Lesignano, scritti a diversi* (Lupić 2019: 9). Obje su Lucićeve knjige kratke, a djela koja sadrže vjerojatno su rezultat pomne autorove selekcije provedene prema estetskome kriteriju – možda je upravo očuvanje tek manjeg dijela vlastita stvaralaštva učinilo Lucićevo djelo prepoznatljivim po kvaliteti, pa ono i dan-danas uživa ugled jednog od najkvalitetnijih lirskih opusa hrvatske književnosti (Bogdan 2012: 198).

Cilj je ovoga diplomskog rada opisati Lucićev raznolik lirski ljubavni opus na hrvatskome jeziku. On se sastoji od 22 ljubavne pjesme, u *Skladanjima* objedinjene u zbirku *Pisni ljuvene*. Osim Lucićevom ljubavnom zbirkom, rad će se baviti i jednom prigodnom pjesmom, kraćom od dviju poslanica Milici Koriolanović koja je ljubavnoga karaktera. Usprkos pozitivnoj ocjeni ali i kompaktnosti Lucićeva ljubavnoga lirskog opusa, proučavatelji starije hrvatske književnosti tvrde da on nije dovoljno proučen. Oskudan uzorak Lucićeva ljubavnoga pjesništva kojim danas raspoložemo otežava nam suvislo govoriti o njegovim prevladavajućim poetičkim tendencijama, ali sa sigurnošću možemo tvrditi da je dugo zastupana teza o utjecaju šesnaestostoljetne bembističke pjesničke škole na Lucićev rad prenaplašena (Bogdan 2012: 197). U nekoliko radova s kraja 20. stoljeća dokazano je da je presudan utjecaj na njegovu ljubavnu liriku imala talijanska lirika s kraja kvatročenta i sa samoga početka činkvečenta te lirika prve generacije hrvatskih renesansnih pjesnika, a nedavni su radovi T. Bogdana dodatno istaknuli njezinu heterogenost. Lucićeva ljubavna lirika predstavlja svojevrsnu sintezu dotadašnjih mogućnosti europskog i domaćeg umjetničkog govora o ljubavi i najavljuje neke nove poetičke tendencije koje će svoj puni razvoj doživjeti u lirici hrvatskih pjesnika od sredine 16. stoljeća.

Upravo zbog toga na početku ovoga rada nastoji se što preciznije opisati svaki od mogućih amoroznih diskurza ondašnje europske književnosti koji su bili na raspolaganju hrvatskim renesansnim lyricima, kao i specifična obilježja hrvatske renesansne ljubavne lirike. Nakon toga rad smješta Lucića kao pjesnika, dramatika, prevoditelja i kritičara u kontekst hrvatske renesansne književne kulture. On je kao prvi hrvatski vernakularni humanist i književnik istaknute autorske svijesti zasigurno prepoznao razlike među brojnim antičkim, kasnosrednjovjekovnim i renesansnim, domaćim i stranim književnim tradicijama koje je uklopio u svoju malu zbirku. Prema poetičkome i generacijskome kriteriju Lucić nam je zanimljiv zbog sintetske naravi svojega stvaralaštva i uloge međaša dviju generacija hrvatskih renesansnih ljubavnih pjesnika, a prema porijeklu ističe se kao jedini značajniji ljubavni lirski pjesnik koji nije iz Dubrovnika. Prije analize Lucićeve ljubavne lirike rad daje pregled najvažnijih dosadašnjih uvida o ovom dijelu Lucićeva opusa, a sama je analiza podijeljena u tri dijela. Prvi dio analize posvećen je pjesmama s introspektivnim lirskim subjektom, drugi dio analizira deskriptivne pjesme posvećene temi ženske ljepote koja se u nekim pjesmama isprepliće s temom opjevavanja samoga pjesničkog posla, a treći dio obrađuje drugi dio Lucićeve zbirke koji se odlikuje svojom poetičkom heterogenošću. Rad pristupa svakoj pojedinačnoj pjesmi i na temelju kritičkoga čitanja dosadašnje literature o Lucićevoj lirici te vlastite stilističke analize, proučavanja kazivačeva statusa i govornih procedura u pjesmi, nastoji smjestiti svaku od njih u odgovarajući ranonovovjekovni ljubavni diskurz ili barem ponuditi suvisla razmatranja koja će potencijalne proučavatelje navesti na ispravno razmišljanje o lirici jednoga od naših najznačajnijih renesansnih pjesnika.

2. Ljubavna lirika u europskoj i hrvatskoj ranonovovjekovnoj književnosti

2.1. Ljubavna lirika kao renesansni žanr

Doba renesanse, obnove duhovnoga, kulturnoga i društvenoga života zapadne i srednje Europe na temelju antičke kulture, traje od sredine 14. do kraja 16. stoljeća, a jedna je od njegovih glavnih odrednica kompleksnost i pluralnost ideja, svjetonazora i estetika. Tada se, ponajprije u talijanskoj kulturnoj sredini, u značajnoj mjeri provodi sekularizacija umjetnosti – proces oslobađanja umjetnosti od izvanestetskih, religiozno-moralističkih i didaktičkih funkcija, dominantnih u umjetnosti srednjeg vijeka (Fališevac 2011: 565). Taj proces nije u potpunosti prevladao, pa se i u renesansi nastavlja razvijati srednjovjekovna kršćanska umjetnička tradicija. Ranonovovjekovno načelo istodobnosti raznodobnoga, načelo supostojanja i ispreplitanja književnih pojava nejednaka podrijetla i starosti, vrijedi i za žanrovski sustav renesansne književnosti, pa se pored obnovljenih antičkih epskih (junačko-viteški ep), dramskih (tragedija, eruditna komedija, pastoralna drama) i lirskih (politička i satirička poezija, poslanice, epigrama, neki žanrovi ljubavne lirike) vrsta te novih renesansnih žanrova kao što su maskerata i renesansna ljubavna lirika koja se razvila na antičkim i kasnosrednjovjekovnim temeljima, javljaju i srednjovjekovni religiozno-biblijski ep, religiozno-moralistička lirika te crkvena prikazanja¹. Potonje se književne vrste, dakako, modificiraju u skladu s renesansnom poetikom koja znatno oslabljuje njihovu alegorijsko-didaktičku funkciju.

Budući da se u razdoblju renesanse književnost osamostaljuje kao kulturna praksa, do izražaja dolazi njezin svjetotvorni potencijal. Renesansna je umjetnost, pa tako i književna produkcija ovoga razdoblja, zaokupljena čovjekom kao misaonim i emocionalnim bićem, njegovim prolaznim, ovozemaljskim životom, njegovom konkretnošću i individualnošću. Književnost renesanse stavila je u fokus mnoštvo svjetovnih tema, a jedna je od njih tema svjetovne ljubavi. Upravo se u okvirima žanra ljubavne lirike, žanra koji je u hrvatskoj renesansnoj književnosti znatno zastupljeniji od renesansne epike, kodificirao govor o intimi:

Čini se da su ljubavne pjesme često funkcionirale kao općeniti, normirani modeli za istraživanje intime, kao sredstvo izmišljanja jezika za govor o unutrašnjosti. Odatle, između ostaloga, popularnost ljubavne lirike u 15. i 16. stoljeću – ona odražava i ujedno pospješuje

¹ Talijanska renesansna književnost poznaje i fiktionalnu prozu te pastoralni roman, ali takvi su žanrovi u hrvatskoj književnosti 16. stoljeća izostali, uz izuzetak Zoranićevih *Planina* (Fališevac 2011: 565).

processe individualizacije koji su pokrenuti u zreloj srednjem vijeku a pojačani razvojem građanskoga društva i njegovih vrijednosti, promijenjenim obrazovnim procesima, širenjem kulture pismenosti, stjecanjem materijalnih dobara i prvobitnom akumulacijom kapitala (Bogdan 2006: 76).

Renesansni pjesnički govor o ljubavi svoje korijene vuče iz srednjovjekovne ljubavne lirike ali i antičkih ljubavnih lirskih pjesama i elegija te predstavlja samo jednu od etapa razvoja koda za intimne odnose čije osamostaljivanje možemo promatrati kao komplementarno zbivanje (Luhmann 1996: 212). Za razvoj amoroznoga govora u renesansi ključno je odustajanje od ljubavnoga snubljenja karakterističnoga za provansalske pjesnike srednjega vijeka te oslobađanje fenomena ljubavi od društvenoga iskustva. Do toga je oslobađanja došlo u kasnosrednjovjekovnoj ljubavnoj lirici, u čijem je diskurzu ljubav shvaćena kao pojava koja se dohvaća mišljenjem, a lirski je subjekt prije svega protagonist refleksivnih djelatnosti (Bogdan 2012: 54). U renesansnoj je pak lirici, u vrijeme pojačanih procesa individualizacije, introspektivan, spoznajni doživljaj ljubavi funkcionirao kao „sredstvo discipliniranja afekata, sredstvo pomoću kojega pojedinac putem označitelja ovladava sobom“ (Bogdan 2006: 75)². Usprkos tomu, u okviru renesansne kulture retoričkoga područje ljubavi još uvijek nije bilo samostalno, a njezin prikaz u renesansnoj ljubavnoj lirici ovisio je o literarnim konvencijama koje su određivale i kanonizirale stereotipne uloge lirskoga subjekta i situacije u kojima se on nalazi. Bez obzira na individualizirani karakter i autobiografsku stilizaciju lirskoga subjekta, diskurz renesansne ljubavne lirike nije mimetičan, a subjektivnost i ispovjednost lirskoga subjekta uglavnom nisu autobiografske prirode. To znači da renesansna ljubavna lirika nije plod autorove intime, nego odraz njegova poznavanja i nasljedovanja literarnih konvencija kojima je dokazivao svoju društvenu i literarnu kompetenciju. Naime, renesansni su autori redom imali humanističko obrazovanje, a stvaralaštvo svakoga od njih odraz je njihova poznavanja antičkih i suvremenih književnih tendencija, njihove književne naobrazbe koja je bila preduvjet uključivanja u ondašnje kulturne i književne krugove.

Proces stvaranja renesansnoga djela slijedi humanističke principe, načelo oponašanja (*imitatio*) i načelo nadmašivanja (*aemulatio*). Humanistički bi i renesansni autori pri oblikovanju vlastitoga pjesničkog identiteta najprije oponašanjem i nasljedovanjem vrijednih

² Znakovito je da do takvih promjena u diskurzu srednjovjekovne i ranonovovjekovne ljubavne lirike dolazi usporedno s afirmiranjem pismene kulture u odnosu na usmenu, što se smatra najvažnijim pragom u europskoj književnoj povijesti, važnijim od granica između književnih i kulturnih epoha (Bogdan 2012: 54).

pjesničkih uzora odali priznanje književnome autoritetu i dokazali poznavanje raznolikih književnih konvencija, a potom bi se suptilnom varijacijom i dodavanjem nečeg novog pokušali razlikovati od autoriteta ili se natjecati s njim te ga nadmašiti. Za razliku od humanističkih autora, renesansni su autori pisali na vlastitim narodnim jezicima koje su svojim karakterističnom načinom stvaranja nastojali izjednačiti s izražajnošću razvijenoga klasičnog latinskog jezika. Prvi i najznačajniji vernakularni pjesnik na čije su djelo primijenjena opisana načela oponašanja i nadmašivanja talijanski je kasnosrednjovjekovni pjesnik Francesco Petrarca. Njegove su pjesme, okupljene u zbirku *Razasute rime (Rime sparse)* ili *Kanconijer*, zbog svoje strukture i imitabilnoga pjesničkog jezika poslužile europskim renesansnim autorima kao svojevrsno vježbanje u pjesničkoj dikciji, a razvoj europske ljubavne lirike temeljene na oponašanju *Kanconijera* bitno je pridonio uspostavi pojedinih vernakularnih pjesničkih idioma (Bogdan 2011: 348). Stoga je govor o ljubavi u renesansnoj pjesmi ujedno i govor na kojem počiva razvoj pojedinoga narodnog književnog jezika, ali i govor koji svjedoči o pojavi autorske svijesti jer je upravo ljubav prema ženi još u *Kanconijeru* bila alegorija za ljubav prema pjesničkoj slavi.

Lirski amorozni diskurz Petrarkina *Kanconijera* najvažniji je, ali nikako ne i jedini diskurz renesansne ljubavne lirike. Već se iz opisa renesansne žanrovske strukture i poetike naslućuje da i ljubavna lirski produkcija ovog razdoblja obiluje raznim mogućnostima govora o ljubavi koje svoje porijeklo mogu vući iz antičke, humanističke ili vernakularne srednjovjekovne književnosti. Lucićev ljubavni lirski opus vrijedan je primjer sinteze amoroznih diskurza koji su hrvatskim pjesnicima s kraja 15. i početka 16. stoljeća bili na raspolaganju. Kako bismo pri analizi Lucićeve lirike što preciznije osvijetlili njezinu poetičku heterogenost, u idućim ćemo poglavljima sažeti razvoj raznorodnih najvažnijih lirskih amoroznih diskurza u europskoj i hrvatskoj književnosti do renesansnoga razdoblja i tijekom njega.

2.2. Ranonovovjekovni amorozni diskurzi

Renesansa se kao intelektualni, kulturni i umjetnički pokret sredinom 14. stoljeća najprije oblikovala u Italiji, a zatim se proširila po Zapadnoj i Srednjoj Europi. Impuls za razvoj visoke književnosti na narodnim jezicima dao je humanizam kao kulturni i filozofski pokret koji je obnovio antičke estetske vrijednosti i iznjedrio bogatu ranonovovjekovnu književnost na latinskome jeziku (Fališevac 2011: 564). Mnogi su antički žanrovi neposredno ili posredstvom humanističke književnosti utjecali na renesansnu književnost, a jedan je od njih

antička ljubavna elegija čiji su kanonski autori Katul, Tibul, Propercije i Ovidije. Diskurz rimske ljubavne elegije kompatibilan je s diskurzom Petrarkina *Kanconijera*: u njima prevladava ispovjedni ton i tematiziraju se razna duševna stanja lirskoga subjekta koji je u potpunosti podčinjen idealnoj voljenoj ženi (Novaković 1994: 92). Ovaj je antički žanr obnovio svoju popularnost u prvoj polovici 15. stoljeća u latinskom stvaralaštvu talijanskih humanista, a značajno je utjecao i na vernakularnu ljubavnu liriku s čijim se žanrovima s vremenom isprepleo, formirajući tako nove hibridne žanrovske tvorevine (Bogdan 2017a: 69). Sličnu je sudbinu doživio još jedan antički žanr nastao na temelju Ovidijevih *Heroida*, ljubavnih epistola koje su mitske junakinje upućivale svojim odsutnim muževima ili pak, nešto rjeđe, odsutni junaci svojim voljenim ženama. O popularnosti toga žanra, žanra ljubavne epistole, u hrvatskoj renesansnoj književnosti svjedoči upravo Lucićevo stvaralaštvo. Lucić je poznat kao prvi prevoditelj Ovidija na hrvatski jezik, a iz bogatoga opusa ovoga antičkog autora preveo je upravo njegovu heroidu *Paris Helenae*, fiktivno pismo u kojemu se Paris obraća Heleni. S druge strane, u Italiji su još od 14. stoljeća bile popularne obrade *Heroida* na narodnim jezicima, a upravo su one u drugoj polovici 15. stoljeća utjecale na nastanak posebne lirske podvrste na narodnome jeziku, ljubavnih epistola u kojima lirski subjekt može biti muškarac, ali i žena (Bogdan 2012: 118)³. Dvije takve epistole, jednu sa ženskim i jednu s muškim lirskim subjektom, nalazimo i u Lucićevim *Pisnima ljuvenim*. Ovaj žanr njeguje bitno drugačiju koncepciju ljubavi od one koju susrećemo u Petrarkinoj lirici. Nemogućnost ostvarivanja ljubavnoga odnosa prouzročena je objektivnim okolnostima, razdvojenošću muškarca i žene, a u podlozi njihova odnosa leži uzajamno uzvratanje ljubavi. Osim toga, ako se radi o pjesmama sa ženskim govornikom, iskaz lirskoga subjekta često je spušteniji i oskudniji u pjesničkim figurama – niti jednu takvu pjesmu ne možemo naći u izražajno bogatome i idealističkome *Kanconijeru*. Od Petrarkine se poetike znatno razlikuje još jedan žanr antičkoga porijekla, hedonističke, senzualno intonirane pjesme s horacijevskom temom *carpe diem* u funkciji nagovaranja na tjelesnu vezu, koje također nerijetko nalazimo u opusima renesansnih ljubavnih pjesnika.

Budući da je jedna od osnovnih osobina renesansne književnosti obnova antičkoga žanrovskog sustava, mogli bismo nastaviti s isticanjem brojnih antičkih žanrova koji su posredstvom humanističke književnosti utjecali na renesansnu žanrovsku strukturu, ali smo za potrebe ovoga rada istaknuli samo nekoliko njih, upravo one koji su obogatili mogućnost

³ Porijeklo renesansnih ljubavnih epistola osim u antici možemo tražiti i u srednjem vijeku, čije folklorno i umjetničko pjesništvo također poznaje pjesme sa ženskim govornikom.

renesansnoga vernakularnog književnog govora o ljubavi i čije utjecaje u većoj ili manjoj mjeri nalazimo u Lucićevu opusu. Renesansnoj ljubavnoj lirici na narodnim jezicima neposredno prethodi kasnosrednjovjekovna ljubavna lirika koja je vrhunac svojega razvoja doživjela u Petrarkinome pjesništvu. Njemu su pak prethodile sicilijanska i toskanska pjesnička škola koje su se oslanjale na provansalsku ljubavnu liriku, odnosno na europsko trubadursko pjesništvo čiji se amorozni diskurz temeljio na konceptu dvorske ljubavi i udvornosti prema idealiziranoj nedostižnoj dami. Osnovna su obilježja srednjovjekovne dvorske ljubavne lirike „zastupanje ideje pravednosti u ljubavi, odnosno inzistiranje na zasluženosti zaljubljenikove nagrade za ljubavnu službu, te isticanje društvenoga, u pravilu feudalnoga, aspekta ljubovanja“ (Bogdan 2006: 64). Zaljubljenikova nagrada senzualne je naravi i podrazumijeva damino uzvratanje naklonosti koje ponekad ostaje tek kazivačevim priželjkivanjem, a ponekad dolazi do njegova ostvarivanja. Osim tradicije dvorskoga pjesništva u srednjem se vijeku razvila i stilnovistička pjesnička tradicija čiji je najznačajniji predstavnik bio Dante Alighieri i čija je idealistička koncepcija ljubavi prema anđeoskoj ženi kao uzvisivanja do Božje milosti na Petrarkinu liriku utjecala znatnije od dvorskoga pjesništva. Petrarca je pak u *Kanconijeru* sintetizirao opisane srednjovjekovne mogućnosti govora o ljubavi u skladu s obnovljenim klasičnim, antičkim idealima pročišćena stila, sklada i proporcije. Motivima preuzetima iz srednjovjekovne lirike Petrarca je dao novo značenje, inzistirao je na metričko-sintaktičkoj pravilnosti u gradnji stiha i odmjereno upotrebljavao retoričke figure. Lirske forme, motivi i metaforika, retorički i stilski postupci, iako prisutni i kod njegovih prethodnika, odlučujuće su utjecali na svu potonju ranonovovjekovnu liriku upravo zbog oblika koje im je podario Petrarca (HE 2006: s. v. *Petrarca, Francesco*). On je narativno organizirao svoj *Kanconijer*, izloživši u njemu ljubavnu priču od trenutka prvoga susreta lirskoga subjekta s Laurom do njegova odricanja od svjetovne i obraćanja duhovnoj ljubavi u posljednjim pjesmama zbirke, dok prva, proemijalna pjesma *Kanconijera* sadrži retrospektivno obraćanje čitatelju u kojemu subjekt izražava misao o prolaznosti svjetovne ljubavi i molbu za oprost i razumijevanje. Za Petrarkin je ljubavni diskurz pored spomenutih formalnih mikrostrukturalnih i makrostrukturalnih obilježja karakteristična i antonimično-paradoksalna koncepcija ljubavnoga odnosa. U pjesmama iz *Kanconijera* opisan je:

(...) neostvaren muško-ženski ljubavni odnos predstavljen iz muške perspektive i uvjetovan nedohvatljivošću idealizirane žene, odnosno njezinim neuzvratanjem naklonosti; muškarčevi proturječni osjećaji (*affetti contrari*), njegov slatko-gorak, ali ipak ponajviše bolan, doživljaj

ljubavi; zaljubljenikovo ustrajanje u ljubavnoj patnji, odnosno njezino priželjkivanje (*dolendi voluptas*) (Bogdan 2012: 71).

Petrarkina zbirka izvršila je presudan utjecaj na renesansnu liriku. Mnogi su renesansni pjesnici nasljedovali formalna obilježja njezina diskurza, dok je nešto manji broj njih u svojim pjesmama oponašao i njezinu semantičku stranu, odnosno ljubavni odnos koji opisuje. Oponašanje književnoga djela Francesca Petrarke naziva se petrarkizmom, a pjesnici koji nasljeđuju njegovu poetiku petrarkistima. Važno je napomenuti kako oponašanje isključivo stilskih i formalnih obilježja *Kanconijera* nije dovoljno da se određeno djelo okarakterizira kao petrarkističko:

Ne postoji semantički ispražnjen petrarkizam, takav koji bi počivao samo na stilu ili formi. Da bismo mogli govoriti o pravoj petrarkističkoj pjesmi, tipične stilske figure (poput antiteza vatra – led, rat – mir ili oksimorona živa smrt, slatka neprijateljica i sl.) moraju se pojaviti na podlozi semantike ljubavnog odnosa koja je u najmanju ruku kompatibilna s onom iz Petrarkina *Kanconijera* (Bogdan 2012: 81).

Petrarkistički se lirski ljubavni diskurz intenzivno razvija u 15. stoljeću u Italiji, no njegova pojava nije istisnula ostale ranonovovjekovne amorozne diskurze. Naprotiv, u 15. je stoljeću talijanska lirika izrazito pluralistična, a granice između pojedinih ljubavnih diskurza nisu jasno izražene (Bogdan 2012: 86). U sklopu kvatročentističkih sintetizirajućih tendencija razvilo se pjesništvo čiji su glavni predstavnici B. Garret Cariteo, Serafino Aquilano i A. Tebaldeo, a po svoj je prilici niz njihovih manje poznatih sljedbenika u većoj mjeri nego sam Petrarka utjecao na naše najranije ljubavne pjesnike, pa i Hanibala Lucića. Lirika talijanskih kvatročentističkih pjesnika nasljeđuje Petrarkin diskurz na formalnome, ponekad i semantičkome planu, ali jednako je važan utjecaj na nju imalo srednjovjekovno pjesništvo sa svojom semantikom dvorske ljubavi. Stoga u proučavanju lirike ovih pjesnika i pjesnika na koje je njihovo stvaralaštvo utjecalo moramo biti posebno oprezni pri određivanju petrarkističkoga karaktera svake pojedine pjesme. Iako se ove autore dugo olako nazivalo petrarkistima, značajan broj njihovih pjesama udaljen je od idealističke koncepcije ljubavi karakteristične za *Kanconijer*. Štoviše, talijanski lirici kvatročenta nasljedovali su prilično različite i raznorodne poetike, pa ih teško možemo smatrati homogenom pjesničkom školom,

što je još jedna indikacija poetičke pluralnosti vremena u kojemu su stvarali. U njihovim se pjesama petrarkizam u većoj ili manjoj mjeri prepleće s utjecajem antičke ljubavne lirike, trubadurske lirike i književnog folklora, uz izražen lirski konceptualizam (ibid. 141). Ovi su pjesnici u talijansku poeziju unijeli modu dosjetaka, *agudezas*, što znači da su u svojim pjesmama u pravilu tek ludički koristili figuralnu shematiku *Kanconijera* u kombinaciji s popularnim i kolokvijalnim tonom, dok su rekonstrukciju koncepcije ljubavnoga odnosa koja je u njemu zastupljena stavili u drugi plan. Štoviše, pogubni učinci ljubavi u njihovim su se pjesmama nerijetko prihvaćali s radošću i igralački prikazivali, a ludičko shvaćanje ljubavi lirskoga subjekta do kraja je pjesme nerijetko kulminiralo u dosjetljiv nagovor na ljubav. Potonje bismo obilježje mogli smatrati distinktivnom, ali i anticipativnom karakteristikom ovih pjesnika jer je njihova težnja za dosjetkom i stilskom artificijelnošću najavila pojavu sedamnaestostoljetne barokne lirike.

Iako se, posebice u hrvatskoj književnoj historiografiji, izrazito pluralistična renesansna ljubavna lirika često karakterizirala isključivo kao petrarkistička, petrarkizam je dominantnim ljubavnim diskurzom europske renesanse postao tek početkom 16. stoljeća, i to zahvaljujući reformi talijanskoga književnika Pietra Bemba koji je Petrarku proglasio jedinim autorom vrijednim oponašanja. Njegova je reforma zaslužna za strože nasljedovanje strukture *Kanconijera* i Petrarkine koncepcije ljubavnog odnosa, kao i za spajanje Petrarkina diskurza s neoplatonizmom. Obje su koncepcije idealističke, ali neoplatonizam ne poznaje antinomičnost ljubavnog odnosa (petrarkističku slatku bol) i srednjovjekovnu podijeljenost stvarnosti na ovostrano i onostrano, još uvijek svojstvenu petrarkizmu, pa ljubav prikazuje isključivo kao radostan doživljaj, kao uspinjanje prema božanstvu koje utjelovljuje ženska ljepota (Bogdan 2012: 72). Mnogi su hrvatski pjesnici bili upoznati s Bembovom reformom ljubavne lirike, no samo su je rijetki primjenjivali. Puno su češće s Bembovom i Petrarkinom lirikom uspostavljali intertekstualne veze, pokazujući tako poznavanje suvremenih književnih tokova, ali bez nasljedovanja karakteristične idealističke koncepcije ljubavnoga odnosa. Dok je za talijansku književnost značenje bembizma presudno, u hrvatskoj se renesansnoj poeziji pravim bembistom može smatrati tek Dominko Zlatarić, autor iz druge polovice 16. stoljeća (Slamnig 1999: 338). Zbog čestoga pogrešnog određivanja poetike pojedinoga pjesnika (a to je slučaj i s Lucićevom lirikom) kao bembističke na temelju isključivo intertekstualnih veza s lirikom Pietra Bemba, važno je napomenuti i da je rano stvaralaštvo ovoga talijanskog pjesnika po nekim svojim obilježjima blisko konceptualnoj lirici dvorskih pjesnika

kvatročenta⁴ te da je on tek kasnije proveo kodifikaciju talijanske lirike po uzoru na Petrarkin ljubavni diskurz nauštrb dotadašnje poetičke pluralnosti⁵.

Razdoblje Lucićeva stvaranja smještamo na početak 16. stoljeća, što znači da u njegovu opusu valja tražiti obilježja petrarkističke i kvatročentističke lirike te pojedine primjere koji svjedoče o njegovoj (vjerojatno višestruko posredovanoj) povezanosti s nekim antičkim i humanističkim žanrovima – svakako s antičkom hedonističkom lirikom te Ovidijevim *Heroidama*, a možda i s humanističkom ljubavnom elegijom. S druge strane, Lucića ne možemo smatrati bembističkim pjesnikom ponajprije zato što se doba njegova stvaralaštva najvjerojatnije poklapa isključivo s Bembovim ranim radovima, a potom i zato što same Lucićeve pjesme pokazuju da nema razloga govoriti o prisutnosti bembizma, već samo o intertekstualnim odnosima s pojedinim Bembovim pjesmama. Osim toga, pri razmatranju Lucićeve lirike u obzir valja uzeti domaću književnu tradiciju s čijim je konvencijama Lucić itekako računao pri preuzimanju novih stranih uzora i čiju presudnu važnost za njegovo stvaranje zapravo ne treba posebno isticati. Hrvatska je renesansna ljubavna lirika nastala imitacijom talijanskih književnih tekovina, ali je zbog specifičnih okolnosti preslikavanja talijanske tradicije na hrvatsko kulturno tlo zadobila mnoga vlastita obilježja. Ona najrelevantnija za proučavanje Lucićeve lirike, vezana uglavnom za početke hrvatske ljubavne lirike (koji su označili i početak hrvatske renesansne književnosti uopće), istaknut ćemo u poglavlju koje slijedi.

2.3. Hrvatska ljubavna lirika 15. i 16. stoljeća

Raznolike i raznorodne mogućnosti lirskoga govora o ljubavi koje su stajale na raspolaganju talijanskim i europskim ranonovovjekovnim autorima razlog su izražene slojevitosti renesansne ljubavne lirike. Usprkos tomu što je hrvatska renesansna ljubavna lirika poznata kao prva pojava izvanapeninskog petrarkiranja i što se s obzirom na malu jezičnu i kulturnu sredinu u kojoj je nastala smatra vrlo razvijenom, nerijetko su je proučavatelji karakterizirali

⁴ Dobar je primjer za to njegov dijalog *Degli Asolani* u kojemu se u jednoj umetnutoj pjesmi pri kontemplaciji o prirodi ljubavi pojavljuje postupak realizirane metafore (metaforički izraz shvaća se kao doslovan, pa se i njegove posljedice tretiraju kao realne) kojemu su bili izrazito skloni i talijanski dvorski pjesnici 15. stoljeća (Bogdan 2012: 206).

⁵ Prema kraju 16. stoljeća, nakon razdoblja bembističkog stilskog purizma, talijanska ljubavna lirika ponovno postaje pluralistična, da bi se u 17. stoljeću razvilo pjesništvo koje svjesno marginalizira sadržajnu razinu pjesme, neozbiljno se odnosi prema renesansnoj ideji o ljubavi i bilo kakvoj koncepciji ljubavnoga odnosa i ispovjednosti lirskoga subjekta, stavljajući u prvi plan stilsku artificioznost i dosjetku (Bogdan 2012: 82). Takav je zaokret u odnosu forme i sadržaja, najavljen još u lirici talijanskih kvatročentističkih pjesnika, označio početak baroknoga pjesništva, koje izostavljamo iz fokusa ovoga rada.

kao poetički homogenu i jednoličnu, i to najčešće zbog pogrešna načina njezina proučavanja, zbog apsolutiziranja pojedinih elemenata autorskih poetika i njihova uzdizanja na razinu uopćene odrednice za hrvatsku renesansnu liriku u cijelosti. Tako se za našu renesansnu ljubavnu liriku najprije nametnula odrednica trubadurstva, a nešto kasnije ona petrarkizma (Bogdan 2012: 102). Kao što smo već istaknuli, utjecaj je petrarkističkoga diskurza na hrvatsku ljubavnu liriku od presudna značaja, no on nikako nije jedini amorozni diskurz koji se u njoj javlja. Mnogi hrvatski pjesnici, među njima i Lucić, smatrani su izrazitim petrarkistima, dok je zapravo njihovo stvaralaštvo sintetiziralo više različitih amoroznih diskurza, tim više što se izvan Italije petrarkizam još izraženije miješao s ostalim ljubavnim diskurzima (Bogdan 2011: 349), stoga nijednoga našeg renesansnog pjesnika ne valja smatrati isključivo petrarkistom.

Hrvatska se renesansna književnost razvijala na području Dubrovačke Republike i dalmatinskih mletačkih komunalnih sredina, i to od kraja 15. i početka 16. stoljeća do početka 17. stoljeća. Administrativno-političke i kulturne veze s Venecijom omogućile su dolazak talijanskih intelektualaca na naša područja i odlazak naših mladih ljudi na studij u Italiju, pa je hrvatska renesansna književnost nastala kao sinteza utjecaja iz klasične antičke književnosti, talijanske i domaće humanističke književnosti, talijanske renesansne književnosti, ali i talijanske i domaće srednjovjekovne tradicije te elemenata domaće usmene, popularne književne baštine (Fališevac 2011: 566). Tako i u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća razlikujemo nekoliko ljubavnih diskurza. To su petrarkizam, diskurz srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi, hedonistički erotski diskurz antičkoga porijekla, ostali hedonistički diskurzi različita porijekla, neoplatonizam, pastoralna ljubavna lirika i koncepcije ljubavnog odnosa karakteristične za folklornu književnost te pjesme sa ženskim lirskim subjektom (Bogdan 2012: 126). Gotovo se u svakome autorskom opusu pojavljuje više navedenih amoroznih diskurza, no nisu svi u jednakoj mjeri zastupljeni, pa upravo iz toga proizlazi jedinstvenost i individualiziranost opusa svakoga hrvatskog renesansnog ljubavnog pjesnika. Važno je napomenuti i da se elementi raznih amoroznih diskurza rijetko pojavljuju u okviru jednog teksta, a češće na razini cijeloga kanconijera ili opusa pojedinoga hrvatskog autora (Bogdan 2006: 61). Zanimljivo je da su tekstovi hrvatskih autora koje smatramo petrarkističkima često ovisniji o petrarkističkim tekstovima talijanskih ljubavnih pjesnika koji su stvarali nakon Petrarke nego o samoj Petrarkinoj lirici. Takvi hrvatski tekstovi koji nemaju

izravna doticaja s *Kanconijerom*, ali su kompatibilni s koncepcijom ljubavnoga odnosa koja je u njemu izložena, primjer su sekundarnog petrarkizma, pojave posredna Petrarkina utjecaja⁶.

Osim što se oslanja na talijansku, hrvatska renesansna lirika njeguje i neka vlastita obilježja. Jedno je od njih specifičan metar, dvostruko rimovani dvanaesterac koji datira još iz prve polovice 15. stoljeća, ali se zbog masovne upotrebe u 15. i 16. stoljeću smatra dostignućem naše renesansne književnosti (Kravar 1995: 175). Po svoj je prilici ovaj domaći metrički oblik bio popularan među hrvatskim renesansnim pjesnicima zato što su ga oni doživljavali kao znak povezanosti s vlastitom sredinom, za razliku od talijanskoga soneta koji su smatrali stranim tijelom u našoj pjesničkoj tradiciji⁷. Nadalje, na razini pjesničkoga idioma često se očituju leksemi preuzeti iz domaćega folklora, a njihova se upotreba u pisanoj književnosti može objasniti analogijom s talijanskim kvatročentističkim pjesnicima na koje su se u najvećoj mjeri oslanjali naši raniji pjesnici, a koji su se u svojim pjesmama služili elementima vlastite popularne kulture. Utjecaj istih talijanskih pjesnika objašnjava i raširenost govora obraćanja u hrvatskoj lirici⁸. Takav govor, opremljen apelativnim signalima i gestama obraćanja, karakterističan je za dijalošku (invokacijsku, apelativnu) liriku koja podrazumijeva da njezin lirski subjekt sudjeluje u vanjskome dijalogu, odnosno da se obraća nekom adresatu (Bogdan 2012: 105). Razlog raširenosti razgovorne ljubavne pjesme i njezine stilizacije udvaračkih gesti povezanih s izvanknjiževnim komunikacijskim situacijama moguće je tražiti i u povezanosti hrvatske ljubavne lirike sa svakodnevicom mediteranske gradske kulture. Dubrovačko-dalmatinska gradska sredina nedvojbeno je utjecala na atmosferu anonimne gradske zajednice koja se nazire u hrvatskim dijaloškim pjesmama 15. i 16. stoljeća. Hrvatski pjesnici, pogotovo oni najstariji, kao i njihovi talijanski kvatročentistički suvremenici često tematiziraju društvene aspekte ljubovanja u skladu sa srednjovjekovnom semantikom dvorske ljubavi, samo što u pjesmama naših pjesnika izostaje dvorska ili feudalna atmosfera, a

⁶ U hrvatskoj ranonovovjekovnoj lirici postoje i primjeri sekundarnoga petrarkizma čiji posrednici nisu talijanski nego hrvatski renesansni pjesnici, i to najstariji dubrovački pjesnici, Šiško Menčetić i Džore Držić. Naime, predstavnici mlađe generacije dubrovačkih renesansnih pjesnika, od kojih su najvažniji Marin Držić i Nikola Nalješković, u tolikoj se mjeri oslanjaju na domaću književnu tradiciju da se može govoriti i o njihovu svojevrstome poetičkom autizmu i udaljavanju od ondašnjih suvremenih zbivanja u talijanskoj ljubavnoj lirici (Bogdan 2006: 70). Njihovo djelo svjedoči o kanoniziranosti domaće ljubavne lirike, o njezinu statusu pjesničkoga uzora iz kojega su ovi pjesnici preuzeli osnovne elemente pjesničkoga idioma, metar, frazeologiju, pa i koncepciju ljubavnog odnosa. Tek su se dubrovački pjesnici iz druge polovice 16. stoljeća ponovno počeli udaljavati od domaće tradicije i uvoditi u hrvatsku liriku inovacije preuzete iz suvremene talijanske lirike. Tako se Zlatarić smatra najvećim hrvatskim bembistom, Ranjina je svojim pjesmama utemeljenima na dosjetki anticipirao kasniju baroknu liriku, a Mažibradićev opus sadrži obilježja i renesansne i barokne paradigme (Bogdan 2012: 74).

⁷ Tako izostanak soneta u našoj renesansnoj književnosti objašnjava Svetozar Petrović (2003: 91).

⁸ Gesta ljubavnoga obraćanja potječe iz srednjovjekovne trubadurske lirike, a do naših je pjesnika njezina raširenost dospjela preko dvorskoga pjesništva talijanskoga kvatročenta (Bogdan 2012: 108).

zamjenjuje je gradska atmosfera svojstvena ondašnjoj lokalnoj svakodnevnici. S druge strane, u hrvatskoj su ljubavnoj lirskoj produkciji nešto rjeđe monološke pjesme zasnovane na prikazivanju subjektova toka svijesti ili na monološkim govornim radnjama poput glasnoga razmišljanja ili prisjećanja, a nije česta niti kazivačeva introspekcija tipična za idealističke ljubavne koncepcije. Rijetki su i pokušaji oponašanja narativne organizacije *Kanconijera*, što može biti posljedica ograničene recepcije Bembove reforme ljubavne lirike i raširenosti atemporalnoga govora obraćanja koji naglašava situaciju a ne proces te rijetkoga tiskanja hrvatskih pjesničkih zbirki (ibid. 85).

Prvi sačuvani dokument hrvatske svjetovne ljubavne lirike, dubrovački *Zbornik Nikše Ranjine*, također u svoje vrijeme nije bio objavljen tiskom. On sadrži više od 800 pjesama od kojih su mnoge anonimne, a najveći broj pjesama poznata autorstva pripada Šišku Menčetiću i Džori Držiću, najstarijim svjetovnim lirikima hrvatske književnosti. U najranijoj se hrvatskoj ljubavnoj lirici miješaju kasnosrednjovjekovni i ranonovovjekovni sadržaji, a još uvijek nedostaju neke važne tendencije rane renesanse (Kravar 1995: 172). Opusi Šiška Menčetića i Džore Držića sadrže podosta petrarkističkih pjesama i intertekstualnih veza s Petrarčinim *Kanconijerom*, ali se međusobno poprilično razlikuju jer na Menčetićevo liriku značajnije utječe pjesništvo talijanskoga kvatročenta sa svojom srednjovjekovnom semantikom dvorske ljubavi i hedonistički erotski diskurzi nepoznata porijekla, dok se u lirici Džore Držića očituje više ili manje posredovan utjecaj talijanske stilnovističke lirike, odnosno srednjovjekovnoga platonizma koji ne treba miješati s nešto kasnijim renesansnim bembističkim neoplatonističkim diskurzom (Bogdan 2006: 66). U prvoj četvrtini 16. stoljeća, otprilike u isto doba kada je Nikša Ranjina počeo unositi pjesme u svoj zbornik, vjerojatno su nastale i Lucićeve ljubavne pjesme (Kombol 1961: 125). Bez obzira na mali vremenski razmak u odnosu na neposredne domaće prethodnike, Lucićeva se poetika razlikuje od poetike pjesnika *Ranjinina zbornika* upravo odlučnijim konzultiranjem suvremenijih književnih tendencija s druge strane Jadrana, pa možemo zaključiti da Lucićevo djelo spaja najnovije pojave talijanske književnosti s počecima književnoga rada u Dubrovniku (Vodnik 1913: 120). Osim svojom aktualnom uključenošću u ondašnje domaće i talijanske književno-kulturne tokove i inovativnošću na razini pjesničkoga izraza, Lucić se izdvaja kao jedini istaknutiji hrvatski autor renesansne ljubavne lirike koji nije iz Dubrovnika, a njegov je opus poznat kao prvi izgrađen renesansni književni opus na narodnome jeziku izvan Dubrovnika, takav u kojemu su ostaci književnoga srednjovjekovlja svedeni na neznatnu mjeru.

3. Hanibal Lucić kao hrvatski renesansni pjesnik i vernakularni humanist

3.1. Hvarsko renesansno ozračje i Lucićeve književne veze s Dubrovnikom

Hvar je u Lucićevo doba bio vrlo razvijena kulturna sredina i jedna od najbogatijih komuna Mletačke Dalmacije. Kao glavna postaja na putu prema Veneciji bio je dobro povezan s Italijom, ali i s Dubrovačkom Republikom te drugim dalmatinskim gradovima, Splitom, Trogirom i Korčulom. Lucićevi su sugrađani i suvremenici Petar Hektorović, autor pjesničkog putopisa *Ribanje i ribarsko prigovaranje* te Mikša Pelegrinović, autor maskeratne poeme *Jejupka*. Zajedno s Dubrovčaninom Mavrom Vetranovićem ovi se autori smatraju najvažnijim predstavnicima druge generacije hrvatskih renesansnih pjesnika (Kolumbić 1997: 5). Mnogi književni povjesničari ističu izvornost i originalnost hvarskih autora, njihovu pripadnost suvremenim literarnim konvencijama, ali i otklon od njih (Bogišić 1987c: 146). Presudni su događaji u hvarskoj renesansi četverogodišnja buna pučana koja je započela 1510. godine i epidemija kuge koja je harala otokom 1519. godine. Tijekom trajanja Hvarske bune Lucić je kao plemić bio primoran napustiti otok, pa je živio u Trogiru gdje je upoznao brojne splitske i trogirске humaniste kojima je pisao poslanice i posvećivao svoja djela. Lucićeve poslanice na hrvatskome jeziku i prigodne pjesme na talijanskome jeziku pokazuju njegovu povezanost sa splitskim, trogirskim, zadarskim i kotorskim književnicima i intelektualcima. Međutim, poslanice upućene dubrovačkim književnicima koje nalazimo u opusima Hektorovića i Pelegrinovića u Lucićevu opusu izostaju.

Još uvijek nije potpuno razjašnjen kompleksan Lucićev odnos s dubrovačkom renesansnom sredinom. Iako i u svojoj drami *Robinja* i u prigodnoj pjesmi *U pohvalu grada Dubrovnika* pohvaljuje različite značajke društvenog života i političkoga poretka u Dubrovačkoj Republici, ne postoje nikakva svjedočanstva o obraćanju Dubrovčana ovom hvarskom piscu. Dubrovčani su zasigurno znali za Lucića, ali je moguće da ga nisu spominjali zbog protuturskih iskaza i istaknute ugrozilačke crte u njegovoj drami *Robinja*. Drama takav svoj sadržaj dovodi u izravnu vezu s mjestom radnje, Dubrovačkom Republikom, čija je stvarna politička situacija bila posve drugačija: Dubrovnik se u to vrijeme s jedne strane podvrgava Osmanskome Carstvu, a s druge prestaje plaćati danak Kruni Sv. Stjepana (Bogdan 2017b: 140). Drugi bi razlog prešućivanja Lucića u dubrovačkim krugovima mogao biti međustaleška napetost između ovog Hvaranina kao izraženoga aristokrata te dubrovačkih pjesnika druge generacije, potencijalnih Lucićevih korespondenata, koji su mahom bili pučani. Bilo kako bilo, opusi najstarijih dubrovačkih pjesnika izvršili su brojne i važne utjecaje na Lucićevo

djelo, pa bi se moglo reći da je ono „jedna velika implicitna pohvala dubrovačkoj književnosti“ (ibid. 129). Lucić je od Dubrovčana preuzeo osnove pjesničkoga idioma, prevladavajući metar (dvostruko rimovani dvanaesterac, ali modificiran, bez podjele na trosložne cjeline) i neka temeljna žanrovska opredjeljenja, a osobito se važnom za njegovo djelo pokazala lirika Džore Držića, za kojom je posezao pišući svoju ljubavnu liriku i iz koje je preuzeo temeljnu situaciju u *Robinji*⁹(ibid.).

3.2. Lucićev opus

Lucićev se opus sastoji od nevelikoga broja djela na hrvatskome i talijanskome jeziku. Kao i većina hrvatskih renesansnih pisaca, Lucić nije tiskao svoja djela tijekom života, ali se za njegove radove znalo preko rukopisa koje je slao svojim prijateljima, također piscima. Čitav je njegov opus na hrvatskome jeziku pod naslovom *Skladanja izvarsnih pisan razlicih* 1556. godine, tri godine nakon pjesnikove smrti, dao tiskati njegov izvanbračni sin Antonij u Veneciji, u tiskari Francesca Marcolinija. Knjiga se sastoji od prijevoda Ovidijeve heroide o Parisu i Heleni kojemu prethodi predgovor posvećen Jeronimu Martinčiću, ljubavne zbirke *Pisni ljuvene* u kojoj su objedinjene 22 ljubavne pjesme, drame *Robinja* s predgovorom Francisku Paladiniću, prigodne pjesme *U pohvalu grada Dubrovnika*, nekoliko poslanica splitskim pjesnicima Jeronimu Martinčiću, Frani Natalisu Božićeviću, Nikuli Matuliću Albertiju i Milici Koriolanović-Cipiko te dvije nadgrobnice, Petru Goluboviću i Jeronimu Martinčiću¹⁰. Iste godine kada je dao tiskati očeva djela na hrvatskome jeziku, Antonij je u Marcolinijevoj tiskari izdao i knjigu Lucićevih talijanskih djela pod nazivom *Sonetti di messer Anibal Lucio Lesignano, scritti a diversi* (Lupić 2019: 9). Knjiga sadrži 27 pjesama, uglavnom soneta prosječnoga umjetničkog dometa. U većini njih pjesnik, poštujući konvencije žanra prigodne lirike ali i političke prilike kojima je njegova lirika vjerojatno bila u službi, izražava udvornost prema mletačkim dužnosnicima među kojima je i Gianmatteo Bembo, brat Pietra Bemba, reformatora talijanske ljubavne lirike (Maroević 1987: 236). Iako

⁹ Lucićeva drama, inače jedna od najstarijih svjetovnih drama hrvatske književnosti, naša prva višočinska drama te prva drama s temom iz suvremenog života, u širem kontekstu srodna je njegovoj ljubavnoj lirici jer joj zaplet počiva na ljubavnoj tematici, a stihovi koji se odnose na priču o ljubavnome odnosu između Derenčina i Robinje odgovaraju konvencijama ljubavnoga renesansnog pjesništva i autonomno bi mogli biti dijelom Lucićevih *Pjesni ljuvenih* (Tomasović 1987: 179). Iako nećemo obrađivati ljubavne stihove iz *Robinje*, valja ih istaknuti kao dio Lucićeva opusa koji potvrđuje da se ljubavna lirika kao najzastupljeniji žanr hrvatske renesansne književnosti širila u druge žanrove jer je u njoj stvorena pjesnička frazeologija za tematizaciju različitih aspekata muško-ženskog ljubavnog odnosa.

¹⁰ Drugo je izdanje Lucićevih djela na hrvatskome jeziku objavljeno 1638. pod naslovom *Robinja* (Franičević 1983: 469).

ocijenjene kao manje kvalitetan dio Lucićeva opusa, njegove talijanske pjesme važno su svjedočanstvo o višejezičnosti hrvatske renesansne književnosti, a neke od njih svjedoče i o pjesnikovim vezama sa Splitom, Zadrom i Kotorom. U zbirci Lucićeve talijanske lirike nalazimo i dvije ljubavne pjesme (pjesme br. 25 i 26) koje jedine nisu pisane u formi soneta. Za dobivanje cjelovite slike o Luciću kao ljubavnome pjesniku valjalo bi analizirati i ove dvije ljubavne pjesme, no ovaj im se rad zbog autoričina nedovoljna poznavanja talijanskoga jezika neće posvetiti. O Lucićevu književnom radu na latinskome jeziku nemamo sačuvanih svjedočanstava, ali ga zbog prilagodbe humanističke poetike domaćem jezičnom mediju u prepjevima Ovidijeve heroide *Pariž Eleni* i u prigodnim lirskim vrstama poput poslanica i nadgroblja možemo smatrati prvim pravim vernakularnim humanistom hrvatske književnosti (Bogdan 2017b: 129). Prisutnost prigodne poezije u Lucićevu opusu znak je razvijene književne atmosfere i humanističkih uzusa komuniciranja, a njegove su poslanice rani primjer povezivanja kulturnih središta na dalmatinskoj obali. Prijevod pak heroide o Parisu i Heleni drugi je poznati prijevod te heroide na novoeuropske jezike, nakon talijanskoga, i najstariji prijevod Ovidija i bilo kojega antičkog pisca na hrvatski jezik (Maixner 1888: 83). On je poznat i po proznome predgovoru koji mu prethodi, a koji se odnosi i na pjesnikove ljubavne pjesme. Prijevod Ovidija i njegov predgovor važna su svjedočanstva o Lucićevoj ulozi humanista i prevoditelja te o njegovoj poetološkoj i autorskoj svijesti čije nam razumijevanje može pomoći pri čitanju pjesnikovih ljubavnih stihova.

3.3. Prijevod Ovidija i posveta Jeronimu Martinčiću

Renesansni prijevođi obično nisu vjerni originalu i više nalikuju njegovoj parafrazi, pa ih nije pogrešno zvati i prepjevima, a cilj je vernakularnih humanističkih pisaca bio da svojim prijevodima antičkih pisaca obogate domaću književnost i zasvjedoče da nisu zaostali za ostalim obrazovanim europskim narodima. Stoga Lucićev prepjev nije zanimljiv samo kao prevoditeljski prvijenac, nego i zbog izbora pjesme i pjesnika (Kombol 1961: 124). Možemo ga svrstati u pjesnikovu ljubavnu liriku, ali se njime nećemo podrobnije baviti jer bi nas njegova opsežnost i neizbježna uspoređba s antičkim originalom pomalo udaljili od osnovne ideje rada. Ipak, treba istaknuti ovo djelo kao važan humanistički i prevoditeljski pothvat kojim je Lucić uveo Ovidija, pisca čije je djelo neizmjereno važno za razvoj renesansne ljubavne lirike, u hrvatsku književnost. Ovidije je u doba renesanse u Italiji bio najpopularniji i najizdavaniji antički pisac upravo zato što „nema pjesnika koji je toliko o ljubavi pjevao u svih potankostih i varijacijah njezinih“, pa su se i naši stari dalmatinski pjesnici najviše bavili

upravo njegovim djelom (Maixner 1888: 84). Još jedno Ovidijevo djelo, *Remedia amoris*, preveo je 1528. godine Petar Hektorović pod nazivom *Od lika ljubenoga*, pa možemo reći da su ova dvojica Hvarana uveli Ovidija u hrvatsku književnost. Postojanje renesansnih prijevoda ovog antičkog pjesnika na hrvatski jezik govori o tome da je diskurz koji on predstavlja, antički diskurz s izraženijom hedonističkom, neidealističkom crtom, za razvoj hrvatske renesansne književnosti imao gotovo jednako značenje kao i idealistički kasnosrednjovjekovni diskurz koji predstavlja Petrarka i da su oba ova raznorodna diskurza naši pjesnici doživljavali kao kanonske, što nas još jednom upozorava na pluralističku prirodu naše renesansne književnosti.

Prepjev Ovidija s Lucićevom ljubavnom lirikom osim tematike objedinjuje prozni predgovor *Jeronimu Martinčiću pozdravljenje* u kojemu Lucić splitskome pjesniku, svojem starijem uzoru i mentoru, posvećuje svoj prepjev i ljubavne pjesme. On otvara Lucićeva *Skladanja* i odnosi se na njihov prvi dio, pjesmu *Pariž Eleni* i *Pisni ljuvene*, nakon čega slijedi nova posveta Francisku Paladiniću koja se odnosi na *Robinju*. Budući da predgovor objedinjuje prepjev i ljubavnu liriku, možemo ga smatrati implicitnim poetološkim svjedočanstvom o Lucićevu shvaćanju ljubavnoga pjesništva: za njega prepjev Ovidija i *Pisni ljuvene*, među kojima se nalaze i prijevodi iz Petrarkine, Ariostove i Bembove lirike, pripadaju istoj vrsti književnih djela, ali različitim književnim tradicijama, antičkoj i ranonovovjekovnoj, koje je Lucić međusobno razlikovao (Bogdan 2012: 208). Predgovor počinje iskazom u kojem pjesnik opisuje okolnosti pisanja: „Budući me, moj poštovani Jeronime, od razlika dilovanja odvratio strah segalitnje kužne nemoći i radi njega u kući stojeći zatvoren, sam sebe, kako bolje mogah, razlikih knjig ter pisam privraćanjem razgovorih i onih dopokon koja bihu u zapuščene shrane nepomnjivo zavaržena“¹¹. Iz navedenoga citata saznajemo da je Lucić predgovor pisao tijekom epidemije kuge, a ona je najvjerojatnije harala Hvarom 1519. godine (Rački 1974: 45). Činjenica da je predgovor pisan 1519. može svjedočiti o tome da su Lucićevi prijevodi renesansnih pisaca Pietra Bemba i Ludovica Ariosta nastali vrlo rano, u doba kada talijanski originali još nisu bili tiskani, nego dostupni našem pjesniku samo u prijepisima, što potvrđuje njegovu aktualnost, uključenost u suvremena književna kretanja i „strelovitu reakciju na novosti s druge strane Jadrana“ (Rapacka 2000: 95). S druge strane, budući da je Lucićeva knjiga tiskana tek nakon njegove smrti, na umu treba imati i mogućnost izdavačeva naknadnoga dodavanja pojedinih tekstova u njegovu knjigu. Zbog toga ne možemo biti sigurni je li predgovor napisan nakon svih njegovih ljubavnih pjesama, ali iz

¹¹ Svi citati iz Lucićevih djela navedeni su prema izdanju iz edicije „Pet stoljeća hrvatske književnosti“ (Knj. 7, Zagreb, 1986), str. 27–134.

njega svakako saznajemo da je Lucić barem neke od njih vjerojatno pisao u mladosti („moja davnjena od pisni našega jezika skladanja“), osim ako i navedena izjava nije posljedica književne konvencije, te da je takvih njegovih djela bilo više, ali je ostavio samo ona koja je smatrao najkvalitetnijima. Čak i ako je predgovor pisan nakon svih pjesama iz zbirke, čak i ako izjava o vremenskom razmaku između pisanja pjesama i predgovora nije konvencija nego činjenica, možemo zaključiti da već samo Lucićevo priređivanje i dovršavanje ljubavne zbirke u zrelim godinama osporava uvriježena mišljenja o tome da su renesansni pjesnici ljubavnu poeziju pisali isključivo u mladosti.

Na primjeru svojega prijevoda Ovidija Lucić u predgovoru ističe kako mu je pri ocjeni književnoga djela važniji estetski kriterij od idejnoga. Iako Ovidijevo djelo sadrži „grube nauke“, idejno problematična mjesta, njegova je pjesnička forma lijepa, „u mnogo lipih složenih besidah“. Lucićeva svijest o tome da književno djelo „samo sobom jest lipo“ i njegovo uvjerenje o vrijednosti ljepote književnog djela znak je razvijene renesansne autorske svijesti i jedan od najsajnijih podataka o zrelosti hrvatske renesanse (Bogišić 1987b: 122). Konvencionalna formula u duhu kršćanskoga nauka kojom Lucić svojemu prijevodu daje egzemplarnu ulogu i time tobože pomiruje nesklad estetskih i idejnih kriterija stalno je mjesto renesansne književnosti, a u sličnome je duhu pisana i jedna Lucićeva pjesma pokajničkoga tona koja se nalazi na kraju njegove zbirke. Osim ovoga konvencionalnog toposa kasnijega stanja iskustva, u posveti se nalazi nekoliko toposa skromnosti karakterističnih za renesansne prozne predgovore u kojima pjesnik izražava nesigurnost u vlastiti talent i kvalitetu svojih književnih djela. Takve iskaze nalazimo i u nekim Lucićevim poslanicama i ne treba ih shvaćati doslovno jer se u njihovoj pozadini očituje pjesnik potpuno svjestan svojih iznimnih umjetničkih vještina (Lupić 2019: 22). Slično Maruliću koji svoju *Juditu* uspoređuje s glavnim likom epa, Lucić Ovidijevo djelo i svoj prijevod uspoređuje s Helenom koja je i sama bila „izvarsno lipa i uljudna dali bludna i nepoštena“. Predgovori kao autoreferencijalni, autopoetički, ali i programatski tekstovi ne daju samo eksplicitne naputke adresatu o tome kako postupati s pjesmama na koje se odnose nego i implicitne naputke čitatelju o tome kako im pristupati. Tako Lucićeva dovitljiva usporedba ljepote Ovidijeva i vlastita djela s Heleninom ljepotom izražava „čisti i zreli renesansni koncept ljepote i poezije, odnosno ljepote u poeziji“ (Bogišić 1987b: 122). Ona podsjeća čitatelja da svaki renesansni pjesnički govor o ljubavi, bio prijevod, parafraza ili autorska pjesma, diveći se ljepoti žene zapravo svjedoči o ljepoti književnosti, pjesničkog jezika, ali i vještini svojega autora.

4. Lucićeva ljubavna lirika kao predmet proučavanja hrvatske književne historiografije

Lucićeva je pjesnička vještina oduvijek bila prepoznata i cijenjena, a njegova zbirka ljubavne lirike s pravom uživa ugled jednog od najkvalitetnijih lirskih opusa starije književnosti. Nažalost, njegova kratka zbirka ljubavne lirike predstavlja oskudan uzorak i samo manji dio većeg nesačuvanoga lirskog opusa, pa je teško suvislo govoriti o prevladavajućim tendencijama i donositi relevantne zaključke o poetičkim dominantama Lucićeva ljubavnog pjesništva (Bogdan 2012: 197). Ipak, zbog svoje su kompaktnosti i obuhvatnosti Lucićeve *Pisni ljuvene*, baš kao i kratka zbirka ljubavne lirike Marina Držića, bile privlačne proučavateljima starije hrvatske književnosti. Više je pažnje od pjesnikove ljubavne lirike ipak privukla njegova drama *Robinja*, dok su njegova prigodna lirika i prijevod Ovidijeve heroide puno manje istraženi i najčešće samo spominjani kao dio pjesnikova opusa¹².

Prvi je važniji rad o Lucićevoj ljubavnoj lirici onaj Petra Kasandrića iz 1903. godine. U svojoj se temeljitoj studiji autor dotakao svih pjesama iz *Pisni ljuvenih* te je svakoj od njih nastojao utvrditi uzor u nekome talijanskom predlošku. Dugo nakon ovog rada nije napisan niti jedan iscrpniji rad o Lucićevoj lirici, ali se o njoj pisalo u povijestima hrvatske književnosti. Iako je Kasandrićev rad pokazao da je Lucićeva lirika poetički heterogena, Mihovil Kombol u svojoj je *Povijest hrvatske književnosti do preporoda* iz 1945. godine formirao mišljenje da je Lucićeva lirika homogena, isključivo bembistička. Kombol (1961: 125) je tvrdio da je izraz Lucićeve zbirke sabraniji, a koncepcija ljubavi koju njezine pjesme opisuju petrarkistička te da se „Bembov utjecaj osjetio kod nas najprije kod mletačkog podanika Lucića, jer su Mleci bili najjače središte bembizma“, što znači da je njegovo pogrešno mišljenje o prevladavajućim poetičkim tendencijama u Lucićevoj lirici posljedica izvođenja zaključaka o njezinim poetičkim obilježjima na temelju ondašnje političke situacije. Tvrdnja o petrarkističkoj i bembističkoj naravi Lucićeve lirike prevladala je i u drugim radovima o pjesnikovoj lirici pisanim u 20. stoljeću, primjerice u Tomasovićevu radu „Hrvatska renesansna književnost u evropskom kontekstu“ iz 1978. godine u kojemu se tvrdi da je Lucićeva zbirka koherentna i izrazito petrarkistički obilježena. Autori historiografskih tekstova nisu detaljnije proučavali poetiku Lucićeve zbirke, a njezine su intertekstualne veze s Bembovom lirikom, vjerojatno u želji da ih istaknu kao novinu u našoj renesansnoj lirici, generalizirali i prenaglašavali. Lucić

¹² Jedini rad posvećen Lucićevu prijevodu Ovidija, onaj Franje Maixnera, datira iz 1888. godine. Što se tiče prigodne lirike, tek se poneki dijelovi poslanica izdvajaju kada se žele rekonstruirati neke pojedinosti iz Lucićeva života ili života otoka Hvara s početka 16. stoljeća. Ne postoje radovi koji im prilaze iz poetološke perspektive, izuzev rada Tomislava Bogdana o pohvalnoj pjesmi *U pohvalu grada Dubrovnika* iz 2017. godine.

je, za razliku od svojih dubrovačkih prethodnika, poznao neke nove književne tokove s druge strane Jadrana, ali Bembova mu je lirika bila poznata samo kao uzor, ne i bembizam kao pokret (Slamnig 1999: 338), a njezine je elemente prilagodio senzualističkim amoroznim diskurzima koji su otprije bili prisutni u dubrovačkoj književnosti. O tome je još 1978. pisala poljska kroatistica Joanna Rapacka u radu o Lucićevim prepjevima Bembove i Petrarkine lirike koji je 2000. preveden na hrvatski pod nazivom „Antipetrarkizam u stvaralaštvu Hanibala Lucića“. Njezine uvide u obzir uzima Dunja Fališevac u radu „Poetika Lucićeva Kanconijera“ iz 1987. godine, inače prvome temeljitijem pregledu Lucićeve ljubavne lirike nakon Kasandrićeva rada, objavljenom u 13. broju zbornika *Dani hvarskog kazališta* koji je u cijelosti posvećen Lucićevu književnom radu. Fališevac ističe da Lucićeva zbirka nije, poput Petrarkina *Kanconijera*, zbornik ljubavne poezije u obliku ljubavne ispovijedi njezina autora, nije ljubavni roman nego antologija Lucićeve poezije čija raznolikost svjedoči o autorovu osviještenome pristupu raznim amoroznim diskurzima koji su mu bili na raspolaganju:

Lucićeva zbirka svjedoči da je hrvatska renesansna lirika već u njegovo doba posjedovala individualan odnos prema tradiciji, te da se mogla oblikovati na osnovi različitih i raznorodnih književnih utjecaja. To znači da je Lucićeva lirika imala osviješćen književnoestetski stav o vlastitim poetičkim načelima te da se ostvarivala participirajući u raznorodnim i raznovrsnim oblicima i varijantama petrarkizma, sintetizirajući i originalno interpretirajući raznorodne poticaje. To znači da je Lucićeva lirika dosegla onaj stupanj estetičke svijesti na kojem nije više morala jednoznačno reagirati na raznolike književne utjecaje, nego je – asimilirajući i stvaralački reinterpretirajući razne varijante petrarkiranja (...) ostvarila estetski izuzetno vrijednu sintezu raznorodnih pjesničkih škola, pravaca i struja (Fališevac 1987: 201).¹³

U spomenutom je zborniku objavljeno i nekoliko radova posvećenih detaljnoj analizi pojedinih pjesma iz Lucićeve ljubavne zbirke¹⁴. Pored najčešće analizirane antologijske Lucićeve pjesme *Jur nijedna na svit vila*, pažnju proučavatelja starije književnosti nešto je češće privlačila neobična alegorijska pjesma *U vrime kô čisto*, koju su temeljito analizirali Rafo Bogišić (rad „Zlatna jabuka Hanibala Lucića“ iz 1987. godine) i Dolores Grmača (u

¹³ U vrijedan citat Dunje Fališevac valja uvesti male izmjene koje se tiču preširokog shvaćanja pojma *petrarkizam*. Budući da smo taj pojam u ovom radu odredili kao jedan od mogućih renesansnih lirskih diskurza, smatramo da ne treba govoriti o „oblicima i varijantama petrarkizma“ i „petrarkiranja“, nego o raznim amoroznim diskurzima koji su bili na raspolaganju renesansnim ljubavnim pjesnicima.

¹⁴ To su radovi Nikole Miličevića „Jur nijedna na svit vila Hanibala Lucića“, Pavla Pavličića „Vilo, ka imaš moć, interpretacija“ te Ilije Plejća „Stilistička funkcija sinonima u Pisnima ljuvenim Hanibala Lucića“.

svojoj knjizi *Nevolje s tijelom* iz 2015.), kao i petnaesteračka pjesma *Od kola* o čijem je stihu pisao Zoran Kravar. Članak Nikice Kolumbića „Čitajući ponovno Lucićevu liriku“ iz 2005. godine površan je pregled *Pisni ljuvenih* koji je još jednom naglasio njihovu kvalitetu i ljepotu, ali nije donio značajnijih uvida o njihovoj poetici.

Posljednji je o Lucićevoj ljubavnoj lirici obuhvatno pisao Tomislav Bogdan u svojoj knjizi *Ljubavi razlike* iz 2012., a u knjizi *Prva svitlos* iz 2017. godine ponudio je temeljitu analizu pjesme *Jur nijedna na svit vila*. U prvoj knjizi autor ističe i argumentira heterogenost Lucićeve zbirke dokazujuću da se u njoj pojavljuje više lirskih podvrsta i više koncepcija ljubavnog odnosa: neke pjesme imaju izvor u petrarkističkome diskurzu, a neke u lirici talijanskih dvorskih i ostalih pjesnika s kraja 15. i početka 16. stoljeća te u lirici Lucićevih dubrovačkih prethodnika. Bogdan pobija tezu o bembističkoj naravi zbirke napominjući da je Lucić poznao isključivo Bembove rane pjesme, napisane prije nastojanja toga talijanskog pjesnika da kurs ondašnje ljubavne lirike usmjeri prema strožem nasljedovanju *Kanconijera* i neoplatonističkome amoroznom diskurzu. Lucićeve ljubavne pjesme ne možemo smatrati bembističkima niti neoplatonističkima jer je utjecaj ovog ljubavnog diskurza do hrvatskih pjesnika dospio nešto kasnije. Bogdan ističe da u vrijeme stvaranja najstarijih hrvatskih lirika u Italiji još uvijek nije bila provedena kodifikacija lirike po uzoru na kratke oblike iz Petrarkina *Kanconijera*, što se odražava i na dužini njihovih pjesama – renesansna arhitektura soneta i ostalih kraćih pjesničkih oblika za njih nije jedina, već samo jedna od mogućih opcija, pored onih koje potječu iz srednjovjekovnoga narativnog pjesništva i antičke lirike, primjerice iz ljubavne elegije (Bogdan 2012: 37). Osim pogrešna uvjerenja o Luciću kao bembistu autor pobija dugo zastupanu tezu o znatnijem utjecaju narodne pjesme na njegovo stvaralaštvo, točnije na antologijsku pjesmu *Jur nijedna na svit vila*. Na njegovim se uvidima u najvećoj mjeri temelje analize iz ovog rada, ponajprije zato što je osim vrijednih analiza Lucićevih pjesama u svojoj knjizi iz 2012. godine iznio selektivno shvaćanje petrarkizma, već izloženo u prethodnim poglavljima ovog rada, i prikladan teorijski aparat koji omogućuje sustavniji pristup našoj starijoj ljubavnoj lirici. Tako ćemo u analizama koje slijede za označavanje glasa pjesničkog iskaza koristiti termine lirski subjekt ili kazivač pod kojima ćemo podrazumijevati krovnu instanciju lirskog teksta, fingiranu tekstualnu svijest koja omogućuje da se svi iskazi obuhvaćeni tekstem dožive kao njezin sadržaj (ibid. 26). Osim što ćemo utvrditi koju ulogu ima lirski subjekt (je li on zaljubljenik, zaljubljenica ili analitičar ljubavne problematike), pri analizi njegova iskaza razlikovat ćemo dijaloški i monološki modus čije su osobine već objašnjene u drugom poglavlju rada. Svakoj ćemo dijaloškoj

pjesmi utvrditi njezina adresata, a obratit ćemo pozornost i na usložnjavanje govorne perspektive pojavom upravnoga govora ili narativnih elemenata.

Različitim i raznorodnim Lucićevim pjesmama Bogdan je istaknuo neka zajednička obilježja: lirski je subjekt Lucićeve zbirke uvijek personaliziran u prvom licu jednine (nema impersonalnoga ni kolektiviziranoga lirskoga subjekta), a njegov je identitet najčešće onaj zaljubljenika, osim u jednoj pjesmi sa ženskim lirskim subjektom i muškim adresatom. Nadalje, u skladu s prevladavajućim tendencijama u hrvatskoj renesansnoj lirici, kod Lucića prevladava dijaloška lirika: u 16 od 22 pjesme upotrebljava se govor obraćanja, a u svim je pjesmama osim u onoj ženskoga glasa adresat toga govora voljena žena. S druge strane, za razliku od Menčetića i Držića, Lucić simulaciju izvanknjiževne ljubavne komunikacije gotovo nikada ne dopunjava širim socijalnim kontekstom, njegovu kazivaču nije važno iskustvo zajednice, što upućuje na autorovo udaljavanje od poetike domaćih prethodnika. Što se tiče prevladavajuće koncepcije ljubavnoga odnosa koja je glavni pokazatelj određene idealističke ili senzualističke lirske amorozne konvencije u podlozi neke pjesme, Bogdan ističe da se Lucićevu zaljubljeniku uglavnom ne događa da mu žena uzvratni naklonost, ali se često na takav rasplet aludira, uz jasne senzualne primisli: „petrarkistička ljubavna bol, neuslišena kazivačeva žudnja i prozopografije iz jednog dijela pjesama u ravnopravnom su odnosu s persuazivnim i ludičkim nastupom lirskog subjekta u njihovu ostatku“ (Bogdan 2012: 202). Autor obrazlaže da u prvim tekstovima Lucićeve zbirke uglavnom prevladavaju pjesme kompatibilne s petrarkističkim diskurzom u kojima nalazimo tek poneki nepetrarkistički element, najčešće u obliku kazivačeve senzualne aluzije ili nagovora na ljubav, dok je u drugoj polovici zbirke više pjesama koje nisu petrarkističke, a posebno izdvaja i nekoliko tekstova iz oba dijela zbirke koji su utemeljeni na dosjetkama. Podjela Lucićeve zbirke koju je ponudio Bogdan uz poneku će modifikaciju biti zadržana u našoj analizi Lucićeve ljubavne lirike na hrvatskome jeziku.

5. Analiza Lucićeve ljubavne lirike na hrvatskome jeziku

U sljedećim ćemo poglavljima nastojati što preciznije analizirati pjesme iz Lucićeve ljubavne zbirke i za svaku odrediti poetičke elemente koji su u njoj dominantni. Analizu zbirke podijelit ćemo u četiri dijela, otprilike prema redu pojavljivanja pjesama u zbirci. Iako ćemo imati na umu da njihov raspored možda nije posljedica pjesnikove nego priređivačeve odluke, ondje gdje nam se mjesto pojedinih pjesama učini znakovitim komentirat ćemo makrostrukturalnu organizaciju zbirke.

U prvoj polovici Lucićeve zbirke, u prvih 13 pjesama, izraženiji je utjecaj petrarkističkoga diskurza koji gotovo u potpunosti izostaje u drugome dijelu zbirke, u posljednjih 9 pjesama. Prvu ćemo polovicu zbirke analizirati u dva dijela. Najprije ćemo se posvetiti početnim pjesmama zbirke, sve do pjesme *Tolika obide*, u kojima Lucića zanima svojevrsna psihološka analiza i čiji je lirski subjekt zaokupljen djelovanjem ljubavi na vlastiti unutarnji život (Bogdan 2012: 201). Potom ćemo analizirati šest pjesama iz nastavka zbirke u kojima se analitički fokus lirskega subjekta premješta iz vlastita unutarnjega svijeta na vanjsku (ali i unutarnju) ljepotu žene. Neke pjesme govore o utjecaju njezine ljepote na kazivača ili okolinu, ali je zaljubljenikova introspekcija stavljena u drugi plan. Stoga su i petrarkistička obilježja u ovim pjesmama nešto rjeđa, a zamjenjuju ih umjereni nepetrarkistički elementi kojima se, najčešće na kraju pjesme, suptilno aludira na uzvraćanje ženske naklonosti.

U drugoj, izrazito heterogenoj polovici zbirke, prevladavaju nepetrarkističke pjesme kojima ćemo se posvetiti u trećemu dijelu analize. U većini je njih nastup lirskega subjekta persuazivan i ludički, a neke podrazumijevaju i uzvraćanje ženske ljubavi. One pripadaju raznim ranonovovjekovnim amoroznim diskurzima koji još uvijek nisu dovoljno istraženi i opisani, pa ćemo zbog toga za neke pjesme biti sigurni da nisu petrarkističke, ali ćemo ih teže smjestiti u neki zaokruženi ljubavni diskurz. Pretpostavljamo da je na većinu pjesama drugog dijela zbirke utjecalo pjesništvo talijanskih dvorskih pjesnika s kraja kvatročenta ili razni antički amorozni diskurzi koji su do Lucića vjerojatno došli posredovanjem izrazito heterogene kvatročentističke lirike. Drugi dio zbirke sadrži i alegorijsku pjesmu koja razvijenijim pripovijedanjem i složenijom govornom perspektivom odskače od ostatka zbirke, jednu prigodnu darovnu pjesmu (zajedno s njom analizirat ćemo i kraću od dviju poslanica Milici Koriolanović koja je ljubavnoga karaktera) te završnu pjesmu zbirke koja se od prethodnih razlikuje izraženom pokajničkom gestom i koju ćemo analizirati u završnom, četvrtom dijelu analize.

5.1. Pjesme s introspektivnim kazivačem

U početnim je pjesmama zbirke istaknuta analitička i introspektivna crta lirskoga subjekta te njegova zainteresiranost za pojavnosti vlastite ljubavne žudnje. Prve tri pjesme Lucićeve zbirke tematiziraju kazivačeva unutarnja previranja i neodlučnost u iskazivanju osjećaja voljenoj ženi i zajedno oblikuju priču koja donosi nekoliko faza udvaranja gospoји. Četvrta pjesma zbirke također je zaokupljena temom očitovanja ljubavi pred gospoјom, a slijede je tri pjesme koje tematiziraju utjecaj gospoјine pojave na unutarnji svijet lirskoga subjekta.

5.1.1. Miniciklus pjesama s anegdotalnom pozadinom

Zbirku otvaraju pjesme *Hlepi sarce moje*, *Gledajuć, gospoje* i *Ako si mislila*, međusobno veoma slične po broju stihova i motivsko-tematskim kompleksima koje obrađuju i pomoću kojih razvijaju ljubavnu priču s lirskim subjektom u ulozi zaljubljenika, zbog čega ih možemo smatrati svojevrsnim miniciklusom. One nakon Kasandrićeve studije nisu pomnije analizirane, izuzev Plejićeva rada o stilističkoj funkciji sinonima u prvoj pjesmi zbirke (1987: 249–257). Pjesme obrađuju temu tužbe zbog ljubavi i imaju anegdotalnu pozadinu, što znači da se u njima mogu zamijetiti elementarni oblici pripovijedanja i nizanja događaja. Ljubavna se priča u ovim pjesmama odvija na dvije razine, na razini unutarnjeg svijeta lirskoga subjekta i razini njegova odnosa s voljenom ženom. Na prvoj su razini akteri zaljubljeni lirski subjekt i njegovi osjećaji, a na drugoj lirski subjekt i voljena žena. U pjesmi *Hlepi sarce moje* zaljubljenik žudi za iskazivanjem ljubavi voljenoj ženi, ali i predviđa njezino moguće odbijanje pa odabirući „manje zlo“ odlučuje kriti svoje osjećaje:

Hlepi sarce moje gospoји otvorit
Britke rane koje hoće ga umorit.
Dano ja za bolje, manjega zla cića
Tuj zled kâ ga kolje ne dam da očića,

Kasandrić (1903: 279) ovoj pjesmi ne nalazi talijanski uzor i piše da ona „ne nalikuje ni jednoj Petrarkina kanconijera, ni onima, poznatijih petrarkista“ – povezuje je sa srednjovjekovnom dvorskom konvencijom čiji je običaj „sakrivati svoju ljubav, a o njoj ipak

puno govoriti“, ali napominje da se od srednjovjekovnih pjesama, u kojima lirski subjekt taji svoju ljubav kako netko drugi ne bi saznao za njegovu sreću, ova pjesma razlikuje po tome što njezin lirski subjekt nema sreće u ljubavi. U pjesmi je unutarnji sukob i bolan doživljaj ljubavi lirskoga subjekta prikazan kroz sukob dviju instanci, njegova *ja* iza kojeg stoji racionalna strana bića te njegova srca koje je personificirano i time gotovo osamostaljeno od subjektive ličnosti kao utjelovljenje njegove ljubavne žudnje. Lirski se subjekt prividno razdvaja kako bi ilustrirao kompleksan sukob vanjske i unutarnje strane svoje ličnosti, a opis toga sukoba čini okosnicu pjesme. On je „dilnik riči“ voljene žene, sudionik u neuzvraćenome ljubavnom odnosu u kojemu prihvaća ulogu prikrivena zaljubljenika koji hini sreću:

Zato ja na dlanu ne htijah nositi
Priljutu tuj ranu ni milost prositi,
Neg tarpit tužicu, čineći da mi su
Radosti na licu na sarcu kê nisu.

U isto vrijeme njegovo srce podnosi teške ljubavne rane koje do kraja pjesme prerastaju u „živi oganj“. Kulminacija ljubavne boli iskazana je postupkom realizacije ili naturalizacije metafore u kojem se metaforički izraz shvaća kao doslovan, pa se i posljedice tako shvaćene metaforičke pojave tretiraju kao realne (Bogdan 2012: 206), a koji u ovom slučaju doprinosi uvjerljivosti prikaza intenziteta kazivačevih osjećaja – uzdah gorućega srca nanosi mu tjelesnu bol („I evo ispušta iz sebe on vrući / Od ognja gorušta uzdah kê me vrući“) zbog koje odustaje od skrivanja svojih osjećaja i odlučuje očitovati voljenoj ženi svoju „bol i zled“.

Svoju je ljubavnu želju lirski subjekt najprije utjelovio u metafori ranjenoga srca kojemu je potom pridao ljudska obilježja, učinivši ga ravnopravnim akterom ljubavnoga odnosa s vlastitom replikom i perceptivnim središtem koje je smjestio u svoj neupravni govor („Veleći da živi oganj ga skončaje“), čime se govorna perspektiva pjesme, iako ne tako učinkovito kao uvođenjem upravnoga govora, ipak do određene mjere dinamizira i usložnjava. Iz završnih je stihova pjesme vidljivo da je to učinio ne samo kako bi prikazao svoju duševnu bol zbog nesretne ljubavi, nego i kako bi izrazio vlastitu nemoć u borbi s njom, ublažio svoju odgovornost za iskazivanje osjećaja, ali i promijenio narav svojega postupka – budući da ne može utjecati na snagu svoje ljubavne želje i fizički podnositi preveliku patnju, njegovo priznanje ljubavi govoja ne treba smatrati grijehom i ne treba ga kazniti:

Da ti vij da mi je sila i nevolja
I griha da nije gdi nije i volja
Ter mi rič i pogled, vilo, ne uzmiči,
Prem ako bol i zled moja t' se obličī.

Promjenu funkcije pjesničkoga iskaza iz prikazivačke u apelativnu prati promjena govornih procedura: iskaz lirskoga subjekta gotovo je do kraja pjesme bio monološki, a govor obraćanja očitovao se tek u posljednjim stihovima i prouzročio svojevrsno retroaktivno čitanje pjesme i promišljanje o njezinim novim značenjima. Navedeni stihovi bacaju novo svjetlo na shvaćanje pjesme i pokazuju da se njezin smisao ne iscrpljuje u introspekciji lirskoga subjekta, nego da analizu osjećaja lirski subjekt koristi kao argument kojim nastoji uvjeriti voljenu ženu da mu ne uskraćuje svoje društvo i pažnju usprkos saznanju o njegovim osjećajima. Zaljubljenikov proturječan i slatko-gorak doživljaj ljubavi u skladu je s petrarkističkom konvencijom: voljena žena koja mu ne uzvraća naklonost uzrok je njegove patnje, ali njezin je „veseli obraz“, „rič“, a ponajprije „medeni poziraj“ lijek za ljubavne rane.

Takav ambivalentan muško-ženski ljubavni odnos zbog svoje je nerazrješive naravi u ranonovovjekovnoj ljubavnoj lirici postao neiscrpan izvor literarne igre koja njegovim prikazivanjem demonstrira svoje vlastite mogućnosti, istovremeno ukazujući na artificijelnost vlastita predmeta, kao što se u ovoj pjesmi Lucić razvijanjem metafore o gorućem srcu zapravo stilski poigrava temom ljubavne patnje¹⁵. Znakovito je da se trenutak kazivačeve odluke o očitovanju osjećaja voljenoj ženi nalazi upravo u prvoj pjesmi zbirke koja, za razliku od proemijalne pjesme Petrarkina *Kanconijera*, ne sadrži retrospektivan osvrt na proživljene ljubavne patnje kojima se pridaje egzemplarna uloga, a njezin se lirski subjekt, barem na eksplicitnoj razini, ne deklarira kao pjesnik i ne obraća čitatelju. Umjesto toga na samome se početku Lucićeve zbirke iskazivanje kazivačevih osjećaja i početak ljubavnoga dijaloga na neki način izjednačava s nastankom poezije. Taj je ljubavni dijalog na implicitnoj razini oblikovanja ljubavne teme svojevrsan „pjesnički razgovor s ljepotom“ (Schiffler 1987: 102), dijalog s raznorodnim amoroznim konvencijama kojim se Lucić u hrvatskoj i europskoj renesansnoj književnosti situira kao pjesnik upućen u ondašnje aktualne književne tokove, kao pjesnik koji raznolike koncepcije ljubavnoga odnosa osviješteno podređuje isticanju

¹⁵ U renesansnoj su lirici, što je vidljivo na primjeru ove pjesme, tematska i stilska razina pjesme u odnosu ravnoteže, dok se u baroknoj lirici ta ravnoteža remeti u korist formalne, stilske razine pjesme.

ljepote vernakularnoga pjesničkog jezika. Prva pjesma Lucićeve zbirke možda ne određuje funkciju ostalih njezinih pjesama kao što to izravno čini Petrarkina proemijalna pjesma, ali sadrži važnu implikaciju o tome kako je njezin autor doživljavao ljubavnu lirsku produkciju i kako bi čitatelj trebao percipirati njegove pjesme i definirati njegovu zbirku – upravo kao literarni dijalog na jeziku visoke hrvatske vernakularne književnosti.

Iduće dvije pjesme opisuju nove etape ljubavnoga odnosa – trenutak nakon očitovanja osjećaja pred voljenom ženom i njezino neuzvratanje ljubavi i uskraćivanje pažnje lirskome subjektu. Obje su pjesme retrospektivne, pjesma *Gledajuć, gospoje* temelji se na temporalnome obrascu *nekad – a sad*, dok pjesma *Ako si mislila* prepričava događaje iz prošlosti koji vode do zaključka u sadašnjosti: „Stoga mi jest umor, stoga mi jest sila / Da dušu dam nadvor, gospoje nemila“. Prvi dio pjesme *Gledajuć, gospoje* osvrće se na ljubavnu situaciju iz prethodne pjesme, zaljubljenikovo tajenje ljubavnih previranja pred gospojom, samo što je izlaže u prošlome vremenu i u dijaloškome modusu, što je čini bližom izvanknjiževnoj govornoj situaciji od prethodne pjesme. Unutarnji svijet lirskoga subjekta prikazan je, kao i u prvoj pjesmi, metaforom zaljubljenikove borbe s gorućim srcem („Kû želju tajeći ja tebi sunašce, / Živim ognjom žeci priča mi sardašce“), a osim srca personificirana je i ljubav, pa subjekt još jednom ističe svoj podređen položaj u odnosu na svoju ljubavnu patnju:

Nu ljubav opaka, ajme, kâ ulazi
Potiho da paka većma se razjazi,
Kakono kâ mire ne ima ni stida,
Hti da se prostire mâ želja naprida.

Adresat je zaljubljenikova iskaza voljena žena. Njezinu šutnju lirski subjekt nadoknađuje vlastitim pretpostavkama o njezinim mislima, a njihov željeni blagonakloni sadržaj izvodi na temelju gospojine ljepote i smješta u zamišljeni upravni govor koji sadrži njezin potencijalni iskaz:

Pitomo i milo svartaše ka meni
To lišce pribilo, tâ pogled medeni,

Koliko da praviš: da bi mi kako moć

Lika da ozdraviš, dala t' bih i pomoć.

Kao što se u realiziranoj metafori gorućega srca iz prve pjesme preneseno značenje izraza premješta u domenu doslovnoga značenja, u ovoj pjesmi „lik“ koji gospoja spominje u doslovnome smislu riječi lirski subjekt shvaća kao metaforu za ljubavni lijek koji mu gospoja može pružiti samo uzvraćanjem svoje naklonosti. Nada u gospojino uzvraćanje ljubavi potiče zaljubljenika na iskazivanje svojih osjećaja, a njezino saznanje o njegovoj ljubavi predstavlja točku kulminacije pjesničkoga iskaza koji se premješta iz prošloga u sadašnje vrijeme: „A sad kad uzroke poznaješ od tuge (...)“. U ostatku se pjesme lirski subjekt obraća gospoји nešto grubljim iskazima:

Neć' da ga pogledaš koliko karvnika,

A kamo da mu daš pomoći ni lika.

Što je toj neg napit zdravjem, a pak dati

Čemer i jad popit, neka me potradi?

Sve do navedenih stihova lirski je subjekt gradio petrarkistički identitet žrtve vlastite ljubavne želje kojim je pred gospojom opravdavao svoja ljubavna očitovanja. U drugoj polovici pjesme *Gledajuć, gospoje* on se, naprotiv, očituje kao žrtva gospojina odbijanja i kao njezin sluga, odnosno kao akter nepetrarkističke koncepcije muško-ženskog odnosa koja svoj izvor ima u diskurzu srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi. Elementi ovoga prepetrarkističkog amorznog diskurza bitno utječu i na Petrarkinu liriku, ali ih ona ublažava i približava stilnovističkoj idealističkoj konvenciji. Prevlast petrarkističke konvencije u prvom dijelu pjesme vidljiva je i na leksičkoj razini. Registar prvog dijela pjesme nešto je viši u odnosu na njezin drugi dio, što najpreciznije ilustriraju sljedeći sintaktički paralelizmi, epiteti koji se nalaze na krajevima stihova te opisuju gospoju i lirski subjekt ističući različitost njihovih položaja. U prvom dijelu pjesme to su stihovi „Ter dokle ne znaše anjelska tvâ radost / Kôm bolju boljaše nesrićna mâ mladost“, a u drugom „U čem ti jesam kriv rumenoj ružici / Da tako kažeš gnjiv virnomu služici“. Angelizacija žene kao i isticanje patnje lirskoga subjekta u skladu su s koncepcijom petrarkističke ljubavi u kojoj se lirski subjekt strpljivo i blago ophodi s voljenom gospojom smatrajući vlastite zabranjene ljubavne osjećaje izvorom svoje patnje. U

drugome pak slučaju subjekt je sluga koji za svoju patnju više ne krivi sebe, nego gospoju i njezin gnjev, stoga je i njegov nastup pomalo nasrtljiv i prožet argumentima kojima brani svoj položaj nesretna zaljubljenika. Njegova je situacija kompatibilna s osnovnom situacijom u pjesmama koje pripadaju amoroznomu diskurzu dvorske ljubavi:

Zaljubljenik izjavljuje ljubav dami visoka položaja. On ljubav vidi kao služenje gospodarici za koje očekuje davanje protuusluge. Gospoja, međutim, uskraćuje naknadu i na taj način slugu drži u neriješenu stanju između utučenosti i nadanja da će ipak nekako uspjeti prevladati distancu. Pjesničko udvaranje sadržava, prema tome, tri konstitutivna elementa: priznanje ljubavi dami koja je opisana sa svim svojim odlikama, tužbu zbog neostvarivosti ljubavi i nakanu da se i dalje udvara (Bernsen 2001: 23 prema Bogdan 2012: 134).

Pored navedenih obilježja dvorske ljubavi koja zamjećujemo i u pjesmi *Gledajuć, gospoje*, za ovaj je ljubavni diskurz karakteristično i inzistiranje na ideji pravednosti u ljubavi, na zasluženosti zaljubljenikove nagrade za ljubavnu službu, kao i gospojino uzvratanje naklonosti i senzualna narav zaljubljenikove nagrade, i to ne samo u njegovim priželjkivanjima (Bogdan 2012: 135). Potonja obilježja dvorskoga diskurza izostaju u početnim pjesmama Lucićeve zbirke, čiji lirski subjekt priželjkuje tek ženino uzvratanje pažnje, ostajući tako na granici petrarkističkoga i dvorskoga diskurza. Ipak možemo tvrditi da one već na samome početku zbirke najavljuju prevladavajuću tendenciju zbornika u kojemu će elementi idealističkih amoroznih diskurza često biti instrumentalizirani za ostvarivanje ponešto neozbiljnije i zaigranije koncepcije ljubavnoga odnosa¹⁶. Elementi srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi u Lucićevu su liriku mogli dospjeti neovisno o Petrarki, posredovanjem njegovih dubrovačkih prethodnika (možda i kroz neku hipotetičku, stariju domaću tradiciju koja se nije sačuvala) ili talijanskih dvorskih pjesnika kvatročenta koji su, kako smo već spomenuli, nasljeđovali obilježja ovog diskurza (ibid. 134)¹⁷.

¹⁶ Prevođenje idealističkih amoroznih konvencija na senzualističke u nekim pjesmama Lucićeve zbirke već je uočila Joanna Rapacka čije ćemo analize konzultirati u narednim poglavljima.

¹⁷ Iako smo već istaknuli da su se naši pjesnici uvelike oslanjali na poetiku talijanskih pjesnika 15. stoljeća, u ovome radu nećemo isključiti mogućnost porijekla elemenata galantne ljubavi u domaćoj nesačuvanoj pjesničkoj tradiciji. Na takvu će nas misao posebno navoditi Lucićevi prijevodi (točnije parafraze) Petrarke i Bemba u kojima izostanak idealističke koncepcije ljubavi iz talijanskih originala i njihovo zamjenjivanje nešto zaigranijim i galantnijim pristupom ljubavnome odnosu možemo tumačiti kao prevođenje talijanske idealističke pjesničke konvencije na domaću konvenciju s kojom su naši pjesnici već otprije bili upoznati (Rapacka 2000: 96).

Pjesma *Ako si mislila* također je pisana u dijaloškome modusu i prošleme vremenu. U njoj se lirski subjekt osvrće na svoje udvaranje prije gospojina odbijanja, a iskaz obogaćuje narativnim fragmentima i upravnim govorom u koji smješta gospojine i vlastite iskaze:

Kadno me uprosi taj govor ugodni
I reče: tuj što si, goste nezahodni?
Onada ja rekoh: gospoje, išću stvar
Kû ako dotekoh po kî put ikadar, (...)
A uz toj tvoja rič reče: ako možem
U tom što išćeš nič, daj da ti pomožem.

Kasandrić (1903: 282) ističe da je „ovaj dijalog, umetnut usred pjesme, sasvim izvanredna pojava u tadašnjoj ljubavnoj lirici“ te da umetnute replike doprinose realističnom ugođaju pjesme, nose „očit izraz istine“, kao, primjerice, gospojine riječi „goste nezahodni“, iz kojih saznajemo da je lirski subjekt čest gospojin gost i da se slična situacija udvaranja opisana u pjesmi ponavlja. Shvatimo li i stihove „Zašto me tuj posu biserom odzgora / Kî ti se tad prosu iz medna govora“ ne kao metaforu za nebesko, rajsko porijeklo gospojinih riječi, nego kao iskaz koji govori o gospojinom položaju na prozoru ili balkonu, iznad zaljubljenika, lako možemo zamisliti mediteranski gradski okoliš kao izvanknjiževni kontekst njihova ljubavnoga dijaloga. Ovakvi su stihovi vrlo rijetka pojava u Lucićevoj lirici u kojoj se inače ne spominju društveni rituali. Na sličan način kao i u prethodnoj pjesmi lirski subjekt svojim govorom u zagonetkama navodi gospoju da mu ponudi svoju pomoć, da bi je nakon toga optužio da ne misli ono što govori („Zajedno kâ dilo ne skladaš i govor“). Načas se subjektov dijaloški iskaz prekida monološkim, sentenciozno intoniranim komentaram („Blago tomu, ako jest koji, kî dvori / Vilu kâ jednako misli i govori.“) s kojim subjekt uspoređuje vlastitu situaciju: „A meni vaj, vilo, kî dvorim u tvoj dvor (...)“. Kao i u drugoj pjesmi, i ovaj se lirski subjekt u skladu s konvencijom dvorske ljubavi deklarira kao sluga „kî dvori“, a obje pjesme završavaju i njegovim uvjerenjem o smrti kao jedinoj mogućoj sudbini koju mu je prije ljubavnoga očitovanja zadavala njegova ljubavna patnja, a poslije gospojino odbijanje.

Ovom ćemo miniciklusu pribrojiti i nešto drugačiju monološku pjesmu *Bud moju da želju*, znatno kraću od prethodnih pjesama, ali također posvećenu problematici očitovanja ljubavi pred gospojom koja je ovaj put izražena u okviru želje, molbe Bogu. Lirski subjekt strahuje da

gospoja neće vjerovati njegovim riječima pa moli Boga da ga pretvori u staklo (kristal) jer bi možda tako gospoja spoznala da su njegovi osjećaji iskreni i dostojni njegove ljubavi. Iako je Kasandrić (1903: 282) u svojoj davnoj studiji povezoao ovu pjesmu sa VII sonetom iz zbirke *Le rime* Pietra Bemba, Fališevac (1987: 186) je utvrdila da je dvjema pjesmama zajednički tek motiv stakla, kristala, a da je kompliciran iskaz o ljubavnoj boli i nemogućnosti očitovanja ljubavi što ga nalazimo u Bemba i koji je presudan za svrstavanje određene pjesme u bembističku tradiciju, u Lucića posve izostao. Uzore ovoj pjesmi treba tražiti u drugoj renesansnoj pjesničkoj struji, u poeziji kvatročentističkih pjesnika koji su u talijansku poeziju uveli postupak dosjetke, *agudezze*. Spomenutim se postupkom na temelju domišljatoga metaforičkog razvijanja dominantnoga motiva gradi sadržaj i smisao cijele pjesme, a osobito njezin duhovit, poentiran završetak¹⁸. Lucićeov lirski subjekt svoj iskaz završava optimistički (ljubav će mu možda biti uzvraćena), nimalo u skladu s Bembovom lirikom, stihovima: „Vidiv ga, možebit rekla bi gospoja: / nî kamo lik mu krit, a vid ga dostoja“. Umetanjem hipotetskoga upravnog govora s priželjkivanim gospojinim riječima u zadnjim stihovima dinamizira se inače monološki pjesnički iskaz. Iako se u njima lirski subjekt nada gospojinu uzvraćanju naklonosti, valja naglasiti da u ovoj i ostalim pjesmama koje smo svrstali u prvu grupu izostaje senzualiziranje iskaza. One govore tek o uzvraćanju pažnje, gospojina govora i pogleda, presudnim motivima kojima se u početnom dijelu zbirke opisuje gospoja. Jedan od njih detaljnije se razrađuje u pjesmama koje slijede.

5.1.2. Pjesme koje obrađuju djelovanje gospojine pojave na zaljubljenika

Kratka pjesma *Gospoje, nemilo* petrarkistička je pjesma pisana u dijaloškome modusu. Lirski subjekt obraća se gospoji čije su lice i pogled izvor njegove patnje („Gospoje, nemilo vidim da me rani / Tvoje lišce bilo, tvoj pozor izbrani“), ali i lijek za tu istu patnju: „Da 'vo li gdi mogu k njima se utiču, / Za da se pomogu, za da se izliču“. Nekoliko varijacija ove misli, na mnogo mjesta izražene i u Petrarkinu *Kanconijeru*, niže se do kraja pjesme i izražava zaljubljenikovo ustrajanje u ljubavnoj patnji i njezinu slatko-gorku prirodu: „Običan jest poraz, slatka je bol i zled / Kû čini tvoj obraz, kû čini tvoj pogled“. Prethodna pjesma u slici srca u staklu razvila je temu unutarnjeg svijeta lirskoga subjekta i bila u potpunosti usmjerena na njegovo biće, a ova u svoje središte stavlja gospojin pogled (pozor, drugdje i poziraj),

¹⁸ Ovu bismo pjesmu sasvim legitimno mogli svrstati u poglavlje 5.3.2. u kojemu analiziramo pjesme *Otkad se zamota* i *Od kola*, također utemeljene na dosjetkama. Ipak, dosjetka u pjesmi *Bud moju da želju* nije u tolikoj mjeri izražena da bi to bilo nužno.

svojstvo kojim se i u prethodnim Lucićevim pjesmama, pored obraza (lišca) i govora (beside, riči), u skladu s petrarkističkom konvencijom najčešće opisivala gospoja. Odabirom upravo ovih motiva za opis gospoje i njihovim čestim variranjem Lucić naglašava petrarkističku narav prvih pjesama svoje zbirke. Za petrarkizam je karakteristično zadržavanje fokusa na gospojinu licu, isticanje ideje kalokagatije, sklada ljepote i dobrote koja izvire iz gospojina pogleda i govora, te stilnovistička topologija ljubavi za koju je ključan motiv očiju: ljubav izvire iz ženskih i prolazi kroz zaljubljenikove oči, sve do njegova srca. I u ovoj se pjesmi koncepcija ljubavi gradi preko motiva očiju i pogleda, i to ne samo gospojinih, koji su izvor petrarkističke antinomične ljubavi, nego i preko očiju lirskoga subjekta koji se njima i svojom riječju zaklinje gospoji na vjernost, bez obzira na patnju zbog neuzvratanja ljubavi. Posljednji stih pjesme („Pozorom mene lič', premda me poraža.“) svojevrsan je uvod u sljedeću pjesmu posvećenu moći gospojina pogleda i učincima koje njegovo poklanjanje odnosno uskraćivanje proizvodi na zaljubljenika.

U pjesmi *Vilo, kâ imaš moć* motiv ženina pogleda i moći koju on ima nad zaljubljenikom povod je za metaforički i hiperbolički iskaz zaljubljenika o antitetičkim emocionalnim stanjima koja doživljava uslijed gospojina poklanjanja, odnosno uskraćivanja pažnje. Detaljnom stilističkom analizom ove pjesme Pavličić (1987: 214) je utvrdio da je ona autentična zbog svoje originalne obrade konvencionalne petrarkističke materije. Iako obrađuje otprije poznat petrarkistički motiv, njezina stroga simetrična organizacija i složeni sintaktički i značenjski odnosi netipični su za petrarkističku ali i renesansnu liriku uopće. Pavličić dijeli pjesmu na uvodni, završni te centralni dio, koji se dodatno dijeli na dvije cjeline.

Uvodni dio, prvih šest stihova, sadrži osnovnu pretpostavku o moći gospojina pogleda nad zaljubljenikom koja se razrađuje u središnjem dijelu. U prvome dijelu središnjeg dijela, u idućih šest stihova, nižu se hiperbole koje dočaravaju zaljubljenikovo emocionalno stanje dok ga gospoja gleda blagonaklono (njezina je naklonost opisana stihovima „Nasmijav tej tvoje jagode rumene“), dok niz hiperbola iz drugoga dijela (stihovi 14-21) dočarava zaljubljenikove osjećaje za vrijeme gospojina gnjeva (gnjev je dočaran stihovima „Kada li sinj oblak sardžbe tvoga lipi / Vazme mi lišca zrak neka me ne kripi“). Gospojino raspoloženje lirski subjekt iščitava iz njezina pogleda i izražava navedenim metaforama koje, prema Pavličiću, zbog svoje složenosti proizvode efekt začudnosti. Navedeni se stihovi nalaze na početku prvog, odnosno drugog dijela središnjega dijela pjesme, a zbog gomilanja figura predstavljaju svojevrsne točke metaforičkoga naboja. Neuobičajena slika gospojinih usana kao jagoda (u renesansnoj lirici prevladava usporedba usana s koraljima) javlja se u obliku metafore bez

svojega doslovnoga člana, usana, a njezino se preneseno značenje dodatno oživljuje dovođenjem u vezu s glagolom „nasmijav“. S druge strane, gospojina srdžba prikazana je slikom oblaka koji krije njezino lice (ono je sunce) i njezin pogled koji je sunčeva zraka (ibid. 224). Još je Kasandrić (1903: 284) zamijetio da artifičijelnost stihova koji opisuju gospojino raspoloženje odskače od ostatka pjesme. Takav prikaz gospoje, kao i čudesan utjecaj koji njezin pogled proizvodi na zaljubljenika, intenzivira njezinu odsutnost, nedostupnost i nestvarnost, njezinu bliskost području literarnog (možda i nebeskog) i udaljenost od realne ljudske predodžbe. S druge strane, metaforičke slike iz svijeta prirode koje se odnose na zaljubljenika naglašavaju njegovu pripadnost sferi zemaljskog. Njegovi su proturječni osjećaji (radost i zanos, ali i bol i patnja) izraženi nizanjem hiperbola u sintaktičkim paralelizmima, ponegdje asindetski („Zimna me ogriješ, znojna me ohladiš / Naga me odiješ, gorka me osladiš“), ponegdje polisindetski: „Onada sve slane biju me i krupe / I tuge opstrane i jadi opstupe“. Navedene su hiperbole iz dvaju dijelova središnjeg dijela pjesme u antitetičnome odnosu, pa možemo, kao i Fališevac (1987: 193), tvrditi da je osnovno kompozicijsko načelo ove pjesme antiteza koja razvija temu pjesme i simetrično je organizira.

Iako je pjesma pisana u dijaloškome modusu, a geste obraćanja gospoji javljaju se u svim njezinim dijelovima, funkcija prvih dijelova pjesme ne čini se apelativnom, nego deskriptivnom, prikazivačkom. Tek završni dio pjesme pokazuje da je zaljubljenikovo razlaganje vlastitih ushita i nemira imalo za cilj udvornu molbu za gospojinu milost i uzvratanje pogleda koji može „naknadit“ svu njegovu patnju. Kraj pjesme pokazuje da je funkcija pjesme apelativna te da njezini prethodni dijelovi koji sadrže tezu o moći vilina pogleda i oprimjerenje te teze vode prema persuazivnome završetku, prema nagovoru na uzvratanje prethodno opisanoga pogleda. Kazivačev završni nagovor ne sadrži senzualne elemente¹⁹, govoreći o „svitlome raju“ on misli na vilin pogled ili lice koje sakriva oblak njezine srdžbe, što ovu pjesmu ipak zadržava u okvirima idealističke amorozne konvencije. Jedini razlog zbog kojeg je ne bismo trebali odrediti kao petrarkističku činjenica je da se kazivač u duhu srednjovjekovnoga dvorskog diskurza identificira kao „virni služica“, no to nije dovoljno da se identitet pjesme odredi kao nepetrarkistički.

Pjesma *Tolika obide* po svojoj je strukturi i temi slična prethodnoj pjesmi, iako je u odnosu na nju lišena figurativnosti. I u njoj je kazivač zaokupljen antitetičnošću vlastitih osjećaja koje

¹⁹ Smatramo da je tvrdnja Fališevac (1987: 194) o blago senzualiziranom završetku pjesme koji bi je svrstao u tradiciju kvatročentističkog pjesništva ili približio sličnim pjesmama Lucićeva domaćega prethodnika Šiška Menčetića prenaglašena.

izaziva gospojin susretljiv odnosno gnjevan odnos prema njemu. U prvome se dijelu pjesme opisuje radost koju zaljubljenik osjeća u trenutku kada ugleda gospoju („Da svake žalosti u kih godir bude, / Radi te radosti mê sarčce zabude“), a u drugome razorna narav njezina gnjeva („Da – da bi čas malo tarpio već dug – / Ne bi me ostalo razmi prah tere lug“). Ova Lucićeva pjesma prerada je Bembove kancone *Gioia m'abbonda al cor tanta e si pura*, stihovane teorije ljubavi u kojoj se, kao i u čitavome Bembovu stvaralaštvu, razmatra tema ljubavi – dobra i ljubavi – zla, ljubavi koja donosi radost i ljubavi koja donosi patnju i čiji lirski subjekt dolazi do zaključka da je priroda i snaga istinske ljubavi upravo u suprotnosti afekata koji je sačinjavaju, odnosno u oživljavajućoj patnji neispunjene žudnje koja je čini snažnijom i većom u odnosu na obične sretne ljubavi. Prvih četrnaest stihova Lucićeve pjesme parafraza je prvih osamnaest Bembovih stihova, no ona se u svojem završnom dijelu, u zadnjih deset stihova, sve više udaljava od originala, a „Bembovo suptilno rezoniranje biva zamijenjeno neposrednom molbom za ublažavanje ljubavnih patnji“ (Rapacka 2000: 96). Nakon izlaganja pozitivnih i negativnih utjecaja gospojinih antitetičkih emotivnih stanja na kazivača, kazivač sumira svoj slatko-gorak doživljaj ljubavi („Ti dakle, vilo, si moj čemer i moj med / Kî mi dobro nosi i kî mi nosi zled“), slično stihovima s početka prošle pjesme, a potom moli gospoju da gorčina koju mu zadaje bude podnošljiva. Ta molba, kao i oslovljavanje gospoje perifrazom „moj zlati jedini parstenče novcati“ pomalo je neobična za petrarkistički idealistički diskurz i svojom se „intimnom običnosti posvema udaljava od svečanog tona originala“ (ibid. 97). Lirski subjekt usprkos maločas spomenutim stilski spuštenijim, možda i udvornim stihovima svoj iskaz završava usporedbom radosti ljudi koji ne trpe ljubavnu bol i vlastite patnje zbog ljubavi te u skladu s petrarkističkom amoroznom konvencijom zaključuje da mu je njegova ljubavna patnja i dalje milija od blagostanja onih koji nisu zaljubljeni te da je on, upravo zato što pati zbog ljubavi, ipak sretniji od njih:

Paka neka pridu od svita mladosti
I stave na sridu sve njiju radosti;
Pri toj radosti njih moj će plač dreseli
Ostati kako smih kim se raj veseli.

Ovu bismo pjesmu, kao i prethodno analizirane početne pjesme Lucićeve zbirke, na temelju svojega znanja o renesansnim amoroznim konvencijama u hrvatskoj lirici 15. i 16. stoljeća

odredili kao petrarkističke, ili barem kao kompatibilne s petrarkističkim diskurzom. Njihova koncepcija ljubavi u odnosu na koncepciju ljubavi u Lucićeve pjesmama iz ostatka zbirke usprkos rijetkim elementima diskurza srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi ostaje u suzdržanijim idealističkim okvirima. S druge strane, svjesni smo da su ta malobrojna odstupanja od petrarkističkoga diskurza itekako znakovita i da podrivaju naš pokušaj jednoznačnoga određenja konvencije u kojoj su pisane početne pjesme Lucićeve zbirke. O tome je problemu upravo na primjeru pjesme *Tolika obide* progovorila poljska kroatistica Joanna Rapacka (2000: 95–101). Ona ističe da Lucićeve odstupanja od Bembova originala, premda naizgled nisu velika, u potpunosti mijenjaju značenje iskaza i prevode Bembovu pjesmu ne samo na drugi jezik, već i na drugu konvenciju. Rapacka pretpostavlja postojanje predrenesansne domaće književne tradicije, naziva je kodeksom galantne ljubavi, koja je nastala ispreplitanjem i stapanjem europske trubadurske konvencije (neovisne o posredništvu petnaestostoljetne talijanske poezije) i hrvatske usmene poezije i koja u Lucićevoj zbirci ima ulogu kriterija prema kojemu ovaj pjesnik preoblikuje druge amorozne diskurze i izvore inspiracije. Autorica svoje tvrdnje naziva „radnim tezama“, ističući da je naše znanje u odnosu na to pitanje u izrazitoj disproporciji spram njegova značenja, a izvodi ih iz činjenice da se hrvatska renesansna književnost nije oblikovala kao talijanska koja je u odnosu s humanističkom književnosti razvila vlastitu književnost na narodnome jeziku, nego se ona morala oblikovati i u dijalogu s latinskom književnošću (tako se razvio hrvatski humanizam) i u dijalogu s talijanskom književnošću (tako su se razvila djela na hrvatskome jeziku koja vjerno oponašaju talijanske književne uzore), pa je razvila i još jednu estetsku normu, onu domaću koja se osjećala kao vlastita i koja se razvijala u smjeru bliskom poetici talijanskih kvatročentističkih pjesnika, što znači da je njezin karakter nekad više nekad manje senzualistički, ali uvijek ludički (Rapacka 2000: 99). Čak i ako je diskutabilno govoriti o takvoj nesačuvanoj domaćoj tradiciji, kao što to čini Rapacka, njezine nam tvrdnje pomažu da uvidimo sklonost naših renesansnih autora da u svojim djelima prilagode elemente idealističkih diskurza manje ozbiljnim, senzualističkim diskurzima. Iako ništa ne možemo sa sigurnošću tvrditi o postojanju opisane tradicije, razloge odstupanja hrvatskih autora od originalnih talijanskih djela kompatibilnih s petrarkističkim i bembističkim diskurzom možemo okarakterizirati kao svojevrsnu tendenciju.

Rapacka na temelju navedenih uvida razvoj hrvatske renesansne poezije opisuje kao stalnu napetost između talijanske i domaće norme. Ta se napetost očituje i u ovoj Lucićevoj pjesmi: njezin lirski subjekt ostaje kompatibilan s idealističkim diskurzom, ali svoj iskaz upućuje

gospoju, čime mijenja i njegov cilj iz čisto analitičkoga u apelativni, za razliku od Bembove pjesme koja je monološka. Zbog toga je moguće naslutiti da se Bembovo teorijsko rješenje problema pretvara u iskaz „praktične“ realne nade u gospojinu naklonost, iskaz koji je tipičan za hipotetsku domaću konvenciju. Upravo zbog oslanjanja na tu konvenciju, tvrdi Rapacka, Lucić iz Petrarkina *Kanconijera* nije usvojio nijedan od motiva koji predočavaju dvojbe pjesnika između zemaljske žudnje i metafizičkog nagnuća, nijedan motiv koji predstavlja pronalaženje harmonije – njihova bi prisutnost bila u suprotnosti s koncepcijom trubadurske ljubavi koja se i u slučaju dijaloga s idealističkim diskurzima zaustavlja na konvencionalno zabavnoj razini. Rapacka (2000: 98) zaključuje da „elementi preuzeti iz Petrarke i petrarkista čine igru bogatijom u nijansama, ali ona i dalje ostaje samo igra“. Tu igru ona ilustrira i na primjeru drugih dviju Lucićevih pjesama, pjesme *Tko čista izmota* i *Misal se zabude*, koje su prijevod, odnosno parafraza Petrarkinih soneta i kojima ćemo se posvetiti u narednome poglavlju.

5.2. Ženska ljepota kao izvor pjesničke inspiracije

U Lucićeve pjesme koje ćemo analizirati u ovome poglavlju zaljubljenikova je introspekcija zamijenjena deskripcijom voljene osobe i hvalom gospoje. One stavljaju žensku ljepotu u svoje tematsko središte na dva načina: dvije autoreferencijalne pjesme približavaju opjevavanje ženske ljepote opjevavanju samoga pjesničkoga posla, a preostale tri pjesme teže obuhvatnome opisu i pohvali ženske pojavnosti s više ili manje izraženim kazivačevim emocijama. Zbog promjene fokusa lirskoga subjekta s analize vlastita unutarnjeg svijeta na analizu ženske ljepote u nekima je od ovih pjesmama njegov iskaz blago senzualiziran. Od pjesama koje u Lucićevoj zbirci slijede nakon pjesme *Tolika obide* upravo se znatno izraženim senzualnim pojedinostima izdvaja pjesma *Otkad se zamota*, koju zbog toga nećemo analizirati u ovom nego u idućem poglavlju, zajedno s pjesmama iz drugog dijela zbirke.

5.2.1. Dvije autoreferencijalne pjesme

U pjesmi *Mnogokrat s sobom sam* lirski subjekt osjeća „stid i sram“, no ovaj put ne zbog svojih osjećaja prema gospoји, nego zbog nemogućnosti da u svojim pjesmama opjeva njezinu „lipotu“, „ureš“, „um“ i „dobrotu“. Iako u podlozi pjesme leži priznanje naklonosti i ljubavi, lirski subjekt nije samo zaljubljenik, nego i pjesnik koji ističe gospojine dike usporedbom s vlastitim pjesničkim umijećem. Sjedinjavanje ljubavnika i pjesnika u jednome liku razmjerno je česta pojava u opusima najstarijih hrvatskih lirika, a riječ je o autobiografskoj stilizaciji fikcionalnoga kazivača koja je uobičajen znak svjesne ambivalencije između fikcionalnoga i autobiografskoga, upisane u ljubavnu liriku od antike do ranoga novovjekovlja (Bogdan 2017a: 64). Pjesma je utemeljena na vrsti autoreferencijalne dosjetke u kojoj pjesnik, iako tvrdi da u svojim pjesmama nije u stanju opjevati vilinu ljepotu, na kraju upravo to i čini, uz stalno ispričavanje kako je njegovo pero ipak preslabo da sve to opiše, pa možemo reći da pjesma sama sobom ilustrira ono o čemu govori (Pavličić 1987: 227). Pjesnik konvencionalnu pohvalu i opis ljepote stavlja u novi kontekst u kojem pjesma upućuje na vlastiti kod i artificijelnu prirodu svojih stihova, ali i čitavoga renesansnog pjesništva, čija prava tema nije ljubav ili ženska ljepota, nego pjesnički posao:

Nu je moj pameti trudno da se stavi

Dike tvoje peti kê su varh naravi.

Jer da bi u parvi početak začela
Od tancih obarvi, od kòšć, od čela,
Znam, ne bi po vas vik mogla da povidi
Oda sto jednu dik, tuj samo kê vidi,
A kako izreći mogla bi dovika
Oni dar najveći, čuda onaj nika
Od čarnih očiju kimi kad poziraš,
Slastju nikom njiju dušu mi podiraš (...)

Navedeni središnji dio pjesme prožet je ne samo uobičajenim deskriptivnim (“Od tancih obarvi, od kòšć, od čela”) i apelativnim (“Od čarnih očiju kimi kad poziraš, / Slastju nikom njiju dušu mi podiraš”) nego i autorefleksivnim sekvencama i metaliterarnim komentarima („Znam, ne bi po vas vik mogla da povidi”, “A kako izreći mogla bi dovika”), nešto modernijim izrazima koji uokviruju konvencionalna mjesta i zbog kojih se ova pjesma na razini sižea i argumentacije približava konceptualnoj lirici. U tim autorefleksivnim sekvencama nalazimo i karakterističan renesansni topos skromnosti prema vlastitome pjesničkom izrazu koji, kako smo već istaknuli, ne treba shvaćati doslovno. Tako lirski subjekt-pjesnik, iako stalno ponavlja da nije dorastao zadatku, u završnim stihovima obećava da će nastaviti pjevati o gospojinim dikama: “Nu odsad koliku imati budu moć, / Hvalu ću razliku peti ti dan i noć.” Kasandrić (1903: 381) je primijetio da ova Lucićeva pjesma podsjeća na Petrarkin 20. sonet, ali se od njega udaljava u posljednjim stihovima. Upravo navedene stihove koji sadrže završno obećanje nećemo naći u Petrarkinoj pjesmi, njima se Lucićeva pjesma razlikuje od svojega potencijalnog uzora. Možemo pretpostaviti da se Lucić pri pisanju pjesme ipak oslanjao na neki drugi moderniji predložak ili da je originalne Petrarkine stihove sam osuvremenio i tako svoju pjesmu osamostalio i ponešto udaljio od Petrarkine. U njoj lirski subjekt uobičajeno petrarkističko obećanje o ustrajnosti u ljubavnoj patnji koje nam je poznato iz prethodnih pjesama zamjenjuje obećanjem o ustrajnosti u svojim umjetničkim nastojanjima da pjesničkim jezikom izrazi gospojinu ljepotu. Zanimljivo je da nakon tog obećanja u Lucićevoj zbirci slijedi nekoliko pjesama koje se bave upravo opisom ženske ljepote (obradit ćemo ih u idućem potpoglavlju), a njihov niz završava još jednom autoreferencijalnom pjesmom naziva *Misal se zabude*, prijevodom Petrarkina 54. soneta.

Ova pjesma započinje kompliciranim iskazom o zaokupljenosti zaljubljenikovih misli gospojom: „Misal se zabude, misleći u sebi, / Kako se ne utruđe mê misli o tebi.“ Iako je u

Petrarkinim stihovima ova misao izražena puno jednostavnije („Io son già stanco di pensar sí come / i miei pensier' in voi stanchi non sono“), Lucić usložnjava početni iskaz pjesme tako što lirsko ja zamjenjuje njegova misao koja je, ako doslovno prevedemo pjesmu na standardni jezik, zaboravila na samu sebe dok je mislila o tome kako se njegove misli o gospoји još uvijek nisu izmučile. Kroz cijelu se pjesmu lirski subjekt čudi svojoj ustrajnosti u ljubavnoj patnji koja se očituje ne samo u mislima zaokupljenima gospojom, nego i u žestokim uzdasima, u „jeziku i glasu“ koji kliču gospojino ime i opjevavaju njezino lice, kosu i oči (lirski subjekt ove pjesme također je pjesnik), kao i u nogama koje je slijede. Stihovi u kojima se nabrajaju razne pojavnosti zaljubljenikove ustrajnosti u udvaranju i opjevavanju gospojine ljepote čine većinu pjesme, a povezani su polisindetonskim opetovanjem veznika „i“ na početku svakog distiha. Petrarkistička ustrajnost i uživanje u ljubavnoj patnji u ovoj su pjesmi usko dovedeni u vezu s pjesničkim stvaranjem. Ljubav i ljepota izvor su pjesnikova nadahnuća, a pjesničko se stvaranje u ovoj pjesmi ne spominje samo kao udvaračko opjevavanje gospojinih atributa („I lišce pribilo i kose pripivat, / Zlatu, moja vilo, kê budu odsivat“), nego se sam pjesnički posao detaljnije opisuje stihovima: „I otkud pisanja i knjige nahodim / I ova skladanja cić tebe kê svodim“. U Petrarkinoj se pjesmi umjesto „pisanja i knjige“ spominju motivi tinte i papira, a Lucićev nas izbor riječi može navesti na misao o zaljubljenikovu (pjesnikovu) skladanju vlastitih stihova uz pomoć drugih izvora (pisanja i knjiga) koje nalazi u ondašnjoj književnosti, odnosno možemo pomisliti da je Lucić odlučio opisati renesansno pjesničko stvaranje koje se najprije sastoji od slijeđenja uzora, a tek onda od vlastitih originalnih intervencija (takvom bismo intervencijom u ovom slučaju mogli smatrati već istaknuto Lucićevo usložnjavanje Petrarkinih stihova na početku pjesme). Ako je naše tumačenje točno, navedeni su stihovi koji opisuju prirodu pjesničkoga posla posebno znakoviti jer su uklopljeni upravo u relativno vjeran prijevod Petrarkina soneta koji Lucić, iako su mu na raspolaganju bile različite moguće pouke Petrarkine poante, završava udvornim komplimentom, iskazom o nemogućnosti adekvatnoga opjevavanja gospoје jer se njezina „višina“ ne može doseći (Rapacka 2000: 97). Time pjesnik signalizira da nije samo poznavao stranu, talijansku pjesničku konvenciju nego ju je umio i prilagođavati domaćoj pjesničkoj tradiciji.

5.2.2. Pjesme u kojima se opisuje ženska ljepota

Između dviju autoreferencijalnih pjesama koje tematiziraju složenost pjesničkoga posla, čiji je zadatak umjetnički izraziti natprirodnu, božansku ljepotu idealizirane žene, nalazi se niz od tri

pjesme koje se temelje na detaljnoj deskripciji vile, odnosno gospoje. U monološkoj pjesmi *Tko čista izmota* počinje ispunjavanje obećanja danog u pjesmi *Mnogokrat s sobom sam* – lirski subjekt nastoji opjevati gospojinu ljepotu, um i dobrotu. Pjesma je, kako je primijetio Kasandrić, spjevana pod utjecajem 220. Petrarkina soneta *Onde tolse Amor*, no znatno je duža od njega: neki njezini stihovi puno opširnije izražavaju ono što je izrečeno u sonetu, a neki opisuju i motive koji u njemu izostaju. Pjesma je, kao i Petrarkin sonet, spjevana kao niz retoričkih pitanja o gospojinoj ljepoti kojima zaljubljenik izražava svoje oduševljenje i fascinaciju gospojinom pojavom, usput opisujući motiv po motiv, odozgo prema dolje njezinu ljepotu, počevši od kose i čela:

Tko čista izmota iz zlata preden zlat
Ter ovoj omota gospoji bili vrat
I glavu pokrili? Tko li joj dâ čelo
Vêć nego dan bili vedro i veselo?

Budući da „retoričko pitanje zamjenjuje objektivni način govora subjektivnim, učinak nadređuje sadržaju, konotaciju denotaciji“ (Bagić 2012: 271), možemo tvrditi da se u ovoj monološkoj deskriptivnoj pjesmi osjećaji koje lirski subjekt gaji prema gospoji naziru upravo zbog afektivna načina na koji je on organizirao svoj iskaz. Zanimljivo je da prva rečenica, prvo retoričko pitanje u pjesmi završava na polovici trećeg stiha, dok se sva ostala retorička pitanja u pjesmi protežu na duljinu jednog distiha. Na taj način Lucić oponaša sintaktičku strukturu Petrarkina soneta čije prvo retoričko pitanje također završava na polovici, ovaj put drugog stiha prve strofe, dok ostala retorička pitanja završavaju na kraju stihova ili strofa. S druge strane, dok Lucićev lirski subjekt traži onoga tko je gospoji podario njezine kvalitete, u Petrarkinoj pjesmi znamo da je za to odgovoran Amor, a lirski se subjekt pita o sredstvima pomoću kojih je to učinio. Možemo reći da je Lucić iskoristio samo pojedine elemente Petrarkina soneta kojima je namjerno signalizirao intertekstualne dodire vlastitih stihova s njegovima. Na razini forme organizirao je pjesničku materiju nizanjem retoričkih pitanja (iako mu pjesma nije prožeta isključivo njima kao Petrarkina), a na razini sadržaja preuzeo je njegove attribute kojima opisuje žensku ljepotu (motive zlatne kose, lica kao ruže, bijelog čela, zuba kao bisera, slatkih riječi, lijepih obrva, glasa – Petrarka spominje pjevanje, a Lucić smijeh – te očiju i pogleda), pridodavši im i neke vlastite motive. Sasvim je moguće i da u podlozi Lucićeve pjesme leži neka kvatročentistička parafraza Petrarkina soneta.

Nizanjem retoričkih pitanja uglavnom slične sintaktičke strukture Lucić nije samo signalizirao organizaciju Petrarkina soneta; ona su mu poslužila i da harmonično organizira svoju pjesmu. U prvom nizanju retoričkih pitanja lirski subjekt spominje gospojinu kosu, čelo, obrve i oči. Opis svakog motiva zauzima jednu rečenicu, odnosno pitanje. Nakon niza retoričkih pitanja slijedi niz distiha u kojima se po redu opisuje djelovanje svakog spomenutog dijela gospojina lica na druge:

Nje kosa nathita vridnostju i cinom
Sva blaga od svita i sunce svitlinom,
Nje čela za diku i za dragost mnogu
Oči se človiku nasitit ne mogu (...)

Retoričko pitanje zajedno s opisom učinka pojedinog gospojina atributa čini cjelovitu hiperboličnu sliku koja izražava zaljubljenikovu senzibilnost u odnosu prema gospoји, ali i artifičijelnost njezine pojavnosti, pa i cjelokupne prirode njihova odnosa koji je u ovoj pjesmi ipak stavljen u drugi plan. Posebnu pažnju i čuđenje izazivaju stihovi koji opisuju gospojine obrve. One se u prvom dijelu pjesme uspoređuju s tankim mjesecom koji je u prvom danu mijene mlađaka („I čarne obarvi uzvite načinom / Mيسةca u parvi dan kî je za minom?“), a u drugom se dijelu pjesme govori da su one jasan odraz razuma i dobre čudi kao što se jasno kroz staklenu posudu vidi svjetlost svijeće: „Obarvmi očića razum i dobru čud / Kako svitlost svića kroz bistar caklen sud“.

Poslije nabranja učinaka gospojine ljepote slijedi nov niz retoričkih pitanja u kojima se gospojino lice uspoređuje s ružom i ljiljanom, zubi s biserima, usne s koraljima, vrat i ruke s bijelim mramorom, a grudi s jabukama. S grudima prestaje deskripcija vanjskih atributa gospoje, a uvođenje ove senzualne pojedinosti signalizira udalјavanje od idealističkoga petrarkističkoga diskurza (Bogdan 2012: 203). U zadnjem se retoričkom pitanju narušava ravnoteža doslovnoga i prenesenoga značenja kojom se opisivao svaki pojedini detalj ženina lica i gornjeg dijela tijela. Ono obraća pažnju na aspekte gospojina duha čija je blaga priroda u skladu s njezinom tjelesnom ljepotom („Tko li joj u smihu, tko li u hoјenju, / Tko milost u tihu poda govorenju?“), a slijede ga hiperboličke slike koje dočaravaju djelovanje gospojine naravi na druge, od kojih su neke posebno senzibilne, srodne idealističkom registru („Ričju bi onada majku utolila / Kad ju glas zapada smarti sinka mila“), a neke domišljate i ludičke:

Od bisera venčac na garlo da stavi,

Aliti parstenčac na ruku gizdavi,
Ne bi joj pridali urehe ni gizde,
Da od nje prijali jak od sunca zvizde.

U završnim se stihovima u pjesmu uvodi motiv Amora, i to upravo pri opisu gospojinih grudi, jedine pojedinosti koja odskaka od idealističkog tona pjesme:

Čudo je još veće gledati gdi Ljubav
Krili ustrepeće na njeje parsi stav,
Koliko da išće da svitu pokaže
Da joj je ložišće ondeka najdraže.
Onde luk proteže, onde oganj niti
Kojimno svit žeže i nebu još priti.

Amor iz Lucićeve pjesme nije sličan Amoru iz Petrarkina soneta, u kojem je on zaslužan za sklad gospojine tjelesne i duhovne ljepote. Lucićev Amor više je nalik na Amora iz senzualističke antičke lirike koji s gospojinih grudi baca svoje vatrene strijele na zemaljski „svit“, uzrokujući da se mnogi u gospoju zaljube, a istim napadom prijeti i samome nebu. Na kraju pjesme iskaz lirskog subjekta postaje dijaloški – on se obraća Amoru i izražava spremnost da suspregne nećedne misli, ali u zadnjem distihu pobija svoju izjavu poentiranim i senzualnim završetkom (Bogdan 2012: 202): „Da 'vo se ne sviđa neg me li zanosi / Taj želja naprida i veći dar prosi“. Da nije navedenih stihova, ovu bismo pjesmu mogli smatrati petrarkističkom. Ona bi i bez njih funkcionirala kao zaokružen iskaz koji završava riječima o božanskom porijeklu gospojine ljepote koje smrtnik nije dostojan: „Jer lipost toliku da ljubi, da garli / Nî dano človiku koji je umarli“. Završna poanta približava ovu pjesmu amoroznome diskurzu talijanskih dvorskih pjesnika kvatročenta, a takav završetak, iako neočekivan, mogao se naslutiti iz stihova o gospojinim grudima i Amoru koji navodi njezinu okolinu na svjetovnu ljubav. Slično kao i u pjesmi *Tolika obide*, Lucić koristi elemente idealističkoga petrarkističkog diskurza, ali ih iščitava kroz prizmu posve drugačije, domaće ili strane senzualističke konvencije.

Pjesma *Kad najpri ja tvoje* slobodan je prijevod Ariostova soneta *Quando prima i crin d'oro e la dolcezza* koji je, moguće, do Lucića došao u rukopisu, jer je prvo izdanje Ariostovih soneta tiskano tek 1537, dok je Lucić svoje pjesme prema općeprihvaćenome mišljenju spjevao do 1517. godine (Rapacka 2000: 95). Ova kratka petrarkistička pjesma pisana dijaloškim modusom u duhu ideala kalokagatije, sklada ljepote i dobrote, sintetizira gospojine tjelesne i

duhovne vrline: lirski je subjekt najprije mislio da je gospojin najveći dar njezina ljepota, ali je onda shvatio da su i njezine duhovne vrline jednako vrijedne: „I, evo, ne vim reć, oda dva taj dobra: / Ali si lipa već, al umna i dobra“. Pjesma nije, kao prethodna, posvećena detaljnoj deskripciji gospojine tjelesne ili duhovne ljepote, nego predstavlja kratak iskaz o skladnosti tih kvaliteta u jednoj idealiziranoj ženskoj osobi. Lucić nije puno intervenirao u sadržaj originala, pa možemo zaključiti da mu je cilj bio posvjedočiti o poznavanju suvremene talijanske lirike i Ariosta kao njezinog novog velikog predstavnika. Osim toga, prijevod Ariostove lirike sugerira i porijeklo iduće pjesme u Lucićevoj zbirci, pjesme *Jur nijedna na svit vila*, u književnoj tradiciji čije elemente zamjećujemo i u Ariostovu epu *Mahniti Orlando*. Antologijska pjesma *Jur nijedna na svit vila* najpoznatije je i najčešće analizirano Lucićevo lirsko djelo i jedina pjesma njegove zbirke pisana osmercem. Ako uzmemo u obzir mjesto ove pjesme u zbirci, najprije ćemo primijetiti da je ona svojim sadržajem veoma slična dvjema pjesmama koje joj prethode, posebice pjesmi *Tko čista izmota*: obje pjesme detaljno i sustavno, odozgo prema dolje, gotovo istim redoslijedom opisuju sastavnice gospojine pojavnosti i djelovanje svake od njih na druge ljude, a jedini detalj gospojina tijela koji se spominje u *Vili* a nema ga u *Tko čista izmota* gospojini su prsti. Osim te pojedinosti, pjesma *Jur nijedna na svit vila*, za razliku od *Tko čista izmota*, prije i poslije niza pojedinačnih opisa detalja gospojine ljepote donosi uvodnu i završnu sintetsku pohvalu gospojinoj ljepoti. I govorne procedure obiju pjesama vrlo su slične: one su sve do samoga kraja pisane u monološkom modusu, a nakon toga slijedi obraćanje višoj instanci – u prvoj pjesmi Amoru, u drugoj kršćanskome Bogu. U *Vili* nema govora o zaljubljenikovoju „želji“ koja „veći dar prosi“, nego lirski subjekt moli Boga da sačuva gospojinu ljepotu u vječnoj mladosti, zbog čega je njezina koncepcija ljubavi više nego ona prethodne pjesme kompatibilna s petrarkističkom. S druge strane, u ovoj pjesmi manje nego u prethodnoj osjećamo prisutnost instancije lirskega subjekta. On se samo u prvoj strofi pojavljuje u prvom licu jednine, a ostatak vilina opisa nije prožet njegovim osjećajima (Bogdan 2017c: 162). Osim toga, detaljiziranost opisa u pjesmi *Jur nijedna na svit vila* neuobičajena je za petrarkističku konvenciju, od koje se obje pjesme udaljuju isticanjem motiva gospojinih grudi i vrata, čije je djelovanje na druge senzualne naravi:

Blažen tko joj bude garlit
Garlo i vrat bil i gladak,
Srića ga će prem zagarlit,
Živiti će život sladak,

Žarko sunce neće harlit
Da mu pojde na zapadak.
Garlo i vrat bil i gladak
Blažen tko joj bude garlit.

Lipo ti joj ustrepeću
Parsi bilji sniga i mlika
Tere oči na nje meću
Kî žalosti išću lika,
Jer ne mogu slatkost veću
Umisliti dovik vika.
Parsi bilji sniga i mlika
Lipo ti joj ustrepeću.

Iako su razlike na razini sadržaja između dviju pjesama neznatne, razlike u organizaciji pjesničke materije, posebice na razini strukture, vidljive su na prvi pogled. Osim što je jedina Lucićeva pjesma pisana osmercem, *Vila* je jedina pjesma u zbirci organizirana u strofe²⁰. Čini je deset oktava, a početni distih svake strofe ponavlja se na njezinu kraju ali u obrnutom redoslijedu. Time se postiže hermetičnost strofe koja postaje „strogo ograničen, zatvoren kvadrat“ (Vončina 1977: 85), „zatvorena mikrocjelina“ (Bogdan 2017c: 171). Iako su i u pjesmi *Tko čista izmota* svaki gospojin detalj i njegovo djelovanje cjelovito i zaokruženo opisani, u ovoj je pjesmi odnos kompozicije i sadržaja još skladniji zbog podjele na strofe, od kojih je svaka, osim prve i zadnje koje donose sintetiziranu pohvalu gospojinoj ljepoti, posvećena jednom gospojinom atributu ili pak dvama bliskim organima (npr. obrve i oči, usne i zubi). Rima je u prvih šest stihova ukrštena, a takav je raspored narušen u zadnja dva stiha zbog njihova obrnuta slijeda, pa dobivamo sljedeću shemu: abababba. Zbog svoje je specifične kompozicije i skladnoga pjesničkog izraza ova pjesma često smatrana posebnom pojavom u hrvatskoj književnosti. Najstariji su proučavatelji smatrali da je ona plod pjesnikova nadahnuća, „bujni izliv duše zaljubljene na vrhuncu sreće i blaženstva; kada pjesniku nije više stalo ni za klasične uzore, ni za književne škole“ (Kasandrić 1903: 387), što se, dakako, uz današnje poznavanje funkcioniranja renesansne lirike unutar kulture retoričkog, čini kao malo vjerojatna mogućnost. Neki su zastupali tvrdnju o uskoj povezanosti njezine

²⁰ O podjeli na strofe možemo govoriti još samo u pjesmama *Zasve jer od vele* i *Nesrića ako je*, iako je grafičkih signala takve organizacije pjesničke materije u njima ipak manje (podjela na katrene signalizira se isticanjem prvoga stiha i uvlačenjem ostala tri, no ne i proredima između stihova).

formalne i sadržajne razine, o utjecaju kompozicije na značenje sadržaja pjesme, govoreći da je njezin autor bio „svjestan da besprijekornu ljepotu mora izraziti i naslikati u isto tako besprijekornu pjesničkom jeziku i obliku i da jedino na taj način njegovo divljenje može imati pun smisao i punu vrijednost“ (Miličević 1987: 210) ili da „cijela pjesma, načinom ekspanzije teme, analogijom motiva i oblika strofe, paralelizmom motivskih i stilskih elemenata ekspanzira i temu svojeg poetičkog ustrojstva, odnosno temu poetike renesansne lirske pjesme“, da tema ove pjesme nije samo ljepota drage, „nego je njezina tema i tema pjesme (koja pred nama stoji), ali i svake renesansne pjesme sa zahtjevom da bude skladna, simetrična, harmonična“ (Fališevac 1987: 197). Svojom je tvrdnjom Fališevac naglasila učenu, renesansnu prirodu ove pjesme i ublažila dotad uvriježeno mišljenje o njezinu narodnom porijeklu²¹. Ona ju je, uglavnom na temelju formalnih obilježja, smatrala idealističkom, petrarkističkom pa i bembističkom, kao i brojni drugi proučavatelji, primjerice Miličević, iako u njezinim stihovima nema traga neoplatonizma, a pojavljuju se senzualne pojedinosti. S druge strane, Slamnig je prvi, ne obrazloživši posebno svoju tvrdnju, konstatirao da je *Vila* bliža neidealističkim amoroznim diskurzima: „taj blistavošaren opis ženske ljepote u živahnim i pjevnim osmercima odvaja se od konvencije bembizma, nastavlja na stariju tradiciju hrvatske trubadurske i kariteanske lirike, i ukazuje na novu kićenu poeziju koja će se do punine razviti u sedamnaestom stoljeću“ (1999: 338). Činjenica jest da se i u ovoj Lucićevoj pjesmi pojavljuju obilježja i idealističkih i senzualističkih diskurza i da potonja, iako u manjini, podrivaju tvrdnju o ovoj pjesmi kao izrazito idealističkoj. Uostalom, Dunja Fališevac (1987: 198) navela je još jednu vrijednu tvrdnju koja se može primijeniti i na čitav Lucićev opus:

²¹ Tvrdnju o međusobnom utjecaju pisane i usmene književnosti u hrvatskim primorskim gradovima i o utjecaju gradske popularne pjesme, posebnog žanra naše narodne lirike koji se razvio u dalmatinskim gradovima, na ovu Lucićevu pjesmu zastupao je još Petar Kasandrić koji je ovu Lucićevu pjesmu usporedio s gradskom pjesmom „Marijanska Vila“ iz Karamanove zbirke. Tezu o *Vilini* dodirima s narodnom poezijom zastupaju i Vodnik (1913: 119) i Vončina koji nadodaje da je takve pjesme zabilježio i Hektorović u svojem *Ribanju* (1967: 84), a djelomično je prihvaća i Dunja Fališevac (1987: 198) koja, promatrajući na koji način tradicija gradske pučke pjesme i talijanske petrarkističke poezije funkcioniraju u ovoj pjesmi, zaključuje da ona prelazi okvire i domete pučke gradske pjesme, da su elementi ovog usmenog žanra tek znak svjesne težnje tvorca da pjesmu oblikuje i na sastavnicama domaće tradicije i da ih Lucić „toliko modificira i stilizira da oni postaju elementima posve drugačijeg poetičkog opredjeljenja i drugačije, nove poetičke strukture“. Riječju, Fališevac tvrdi da je teza o utjecaju gradske pučke pjesme na Lucićevu pjesmu prenaplaćena te da se radi o petrarkističkoj pjesmi koja „opijeva ljepotu drage, i to u slijedu Petrarkine lirike i neoplatonizma shvaćajući ljepotu kao nešto božansko“. Tezu o izuzetnoj važnosti folklornog utjecaja u *Vili*, smatra Bogdan (2017c: 159), danas više ne treba ozbiljno pobijati: „mjestimična leksička, figuralna, metričko-sintaktička preuzimanja iz književnog folklor, ne samo u *Vili* nego i u našoj starijoj ljubavnoj lirici općenito – izuzmu li se, dakako, malobrojne pjesme sasvim stilizirane „na narodnu“ – u funkciji su stvaranja pjesničkoga idioma, ona su integrirana u visoku kulturu, to nisu preuzimanja cjelovite poetike i ne mogu bitno pomoći u interpretaciji pjesme. Konceptija ljubavnog odnosa, ljubavni diskurz, većina motiva i figura koji su u *Vili* zastupljeni, te osobito njezine formalne značajke, nemaju ništa s folklorom, a njihove podudarnosti s mnogo kasnijim zapisima narodnih pjesama gotovo su sigurno posljedica spuštanja visoke kulture u pučku“.

Isto tako ova pjesma jasno pokazuje temeljni princip, temeljno oblikovno načelo i bitne dosege Lucićeva stvaranja: to je mogućnost sintetiziranja i apsorpiranja raznorodnih tradicija, po načelu oponašanja i – na temelju tog osnovnog principa renesansne poetike – stvaranje vlastite poezije (...).

Sintetizirajućeg karaktera ove pjesme bili su svjesni svi njezini proučavatelji, ali su joj korijene tražili u pogrešnim književnim tradicijama. Još je Petar Kasandrić govoreći o Lucićevoj *Vili* spomenuo detaljne opise žena koje nalazimo u Boccacciovoj prozi, u Polizianovu spjevu *Stanze per la giostra*, Ariostovu *Mahnitom Orlandu*, Sanazzarovoj *Arkadiji*, ali nije pretpostavio njihov utjecaj na Lucićevu pjesmu, pa je ovo njegovo vrijedno zapažanje dugo ostalo nerazrađeno. A detaljniji, opširniji i autentičniji opis ženske ljepote od uobičajenog petrarkističkog opisa žene čiju su posebnost uočavali proučavatelji ima svoje porijeklo upravo u istoj književnoj tradiciji kao i opisi ženskih likova iz nekih djela koja je naveo Kasandrić, što je u svojoj temeljitoj analizi ove pjesme iz 2017. godine obrazložio Tomislav Bogdan. Radi se o prozopografiji, postupku sustavnog opisivanja ženskog tijela čije porijeklo seže sve do antike. U vernakularnim se književnostima ovaj postupak najprije razvio u starofrancuskim viteškim epovima, primjerice u *Romanu o Tebi* iz 12. stoljeća, da bi s vremenom dospio u srednjovjekovne retoričke priručnike na latinskom jeziku, a nakon toga i u ranorenesansne viteške epove i liriku kasnog talijanskog kvatročenta:

Riječ je o opisivanju koje je temeljito, sustavno, podrobno, uvijek se kreće odozgo prema dolje, u pravilu je podređeno logici sižea, ima definirane dijelove tijela koji se opisuju, kao i atribute i retoričke figure koji se pritom upotrebljavaju. (...) Sustavan opis samo ženske glave ili samo gornjeg dijela ženina tijela češći je u lirici, dok je u epici češći potpun, duži opis. (...) Opisana deskriptivna tehnika nema ništa s Petrarcom i njegovim *Kanconijerom*, kao ni s kasnijim petrarkističkim kratkim i nesustavnim opisima ženske ljepote, jer Petrarca je opis ženske ljepote reducirao, fragmentirao i prilagodio kraćim pjesničkim oblicima, prije svega sonetu (Bogdan 2017c: 162).

Podroban opis ženske osobe koji se ograničava samo na neke dijelove lica i ne prelazi granicu grudi nazivamo kratkim kanonom, a onaj koji sustavno opisuje ne samo lice nego i tijelo te dopire sve do stopala nazivamo dugim kanonom. Bogdan opis žene u Lucićevoj pjesmi određuje kao svojevrsan reducirani dugi kanon koji je Lucić do neke mjere prilagodio petrarkističkome visokom stilu: u pjesmi se uglavnom opisuje gornji dio tijela, nema toliko

senzualnosti niti svih anatomskih pojedinosti koje se pojavljuju u dugome kanonu, ali se ipak pojavljuju neke od njih koje odskaču od petrarkističke norme, kao što su detaljni opisi prstiju, grudi ili zubića. On pretpostavlja da u *Vilinoj* podlozi ne samo zbog detaljnoga opisa ženske pojavnosti nego i zbog manjka zaljubljenikovih osjećaja leži neki dulji epski opis ili barem njegova lirska adaptacija. U prilog hipotezi o epskome poticaju *Vili* Bogdan pridodaje i njezina versifikacijska obilježja netipična za ondašnju dubrovačku i dalmatinsku liriku – stih osmerac, strofu oktavu i specifično ponavljanje početnih stihova na kraju strofe. Njima je, pretpostavlja autor, Lucić htio rekreirati oktavu kojom su pisani talijanski epovi i čija je rima ukrštena u prvom dijelu strofe a parna u posljednjim dvama recima. Također, koliko nam je zasad poznato, *Vila* nije prijevod nekog konkretnog predloška, nego aktualizacija opisanoga književnog postupka, konvencije književnoga portretiranja koju, između ostalog, nalazimo i u Ariostovu spjevu, u opisu Alcinine ljepote. Budući da su u vrijeme nastanka Lucićeve zbirke bila uobičajena slobodnija preuzimanja dojmljivih dijelova iz Ariostova spjeva (tužaljki, izjava ljubavi, sentencioznih oktava i opisa) koji su imali potencijal za osamostaljivanje, možemo pretpostaviti da pjesma *Jur nijedna na svit vila*, iako nije potpuno analogna opisu čarobnice iz *Mahnitog Orlanda*, uz pjesmu koja joj u zbirci prethodi predstavlja još jednu poveznicu Lucićeva i Ariostova djela kojom je naš pjesnik signalizirao poznavanje poetike velikog talijanskog pjesnika.

Osim stranih, u pjesmi se mogu uočiti i domaći utjecaji: kraj Lucićeve pjesme koji sadrži obraćanje Bogu Bogdan povezuje s pjesmom br. XIX Džore Držića. Ona također sadrži fingiranu molitvu upućenu Bogu, samo kolektivnu, u kojoj se govori nešto slično kao i u *Vilininim* završnim stihovima, ali mnogo opširnije²². U devetoj je pak strofi, prije samoga kraja pjesme, Lucić dodao pohvalu ženinim moralnim osobinama, učinivši tako svoju pjesmu, za razliku od Ariostove prozopografije koja takve stihove ne sadrži, sintetskom pohvalom. Tako se na jednoj Lucićevojoj pjesmi očituje heterogenost njegove poetike, preuzimanje i spajanje različitih elemenata i tradicija unutar jedne pjesme, što je inače bilo rijetko za hrvatske pjesnike koji su raznorodne utjecaje povezivali na makrostrukturnoj razini, razini cijele zbirke ili opusa. Osim toga, treba istaknuti da je i u slučaju ove pjesme Lucić pokazao odmak od pukoga nasljedovanja pjesničkih tradicija i umijeće njihova preoblikovanja i ispreplitanja s ciljem dokazivanja vlastite pjesničke erudicije.

²² Za ilustraciju izdvajamo nekoliko stihova Držićeve pjesme:

Bud milos tvoja u semuj životu,
Da ovaj gospoja prodli svu lipotu
U si hip mladosti vično pribivaje
A niđne starosti vrh nje vlas neimaje.

5.3. Pjesme u kojima prevladavaju nepetrarkistička obilježja

U pjesmama iz prvoga dijela zbirke Lucić pokazuje poznavanje Petrarkina, Bembova i Ariostova opusa i stupa u intertekstualni dijalog kako sa stranim, tako i s domaćim (Džore Držić) pjesnicima i uglavnom idealističkim literarnim diskurzima. Iako upravo analizirane pjesme uglavnom ne možemo smatrati isključivo petrarkističkima, one su usprkos svojim malim odstupanjima kompatibilne s petrarkizmom ili barem nekim umjerenim, nesenzualnim amoroznim diskurzom. U drugome se pak dijelu zbirke pjesnik udaljuje od navedenih poticaja i počinje koketirati s diskurzima čija amorozna koncepcija na ovaj ili onaj način znatno odstupa od idealističkoga shvaćanja ljubavi. Kao što smo već istaknuli, mnogi nepetrarkistički ljubavni diskurzi još uvijek nisu dovoljno istraženi, pa pjesme za koje smo sigurni da nisu kompatibilne s petrarkističkim diskurzom često teško smještamo u neke sigurno definirane okvire. Stoga će se i naša razmatranja u ovom dijelu analize uglavnom temeljiti na pretpostavkama koje će više težiti isticanju raznolikih obilježja analiziranih pjesama, a manje njihovome smještanju u određen amorozni diskurz.

Neki diskurzi i žanrovi koji su izvršili utjecaj na pjesme drugog dijela zbirke afirmirani su još u antičko doba. Oni su u Lucićevu zbirku dospjeli posredovanjem suvremene pluralistične lirike talijanskoga kvatročenta koja, kako smo već istaknuli, ne inzistira na nasljedovanju Petrarkina diskurza, nego se uz njega u njoj pojavljuju brojni utjecaji antičke ljubavne lirike, trubadurske lirike i književnoga folklora, uz izražen lirski konceptualizam. Tako među pjesmama drugog dijela zbirke nalazimo pjesmu *Ka god je vridna stvar* s horacijevskom temom *carpe diem*, potom pjesmu *U vrime kô čisto* koja bi svoje porijeklo mogla imati u kvatročentističkoj humanističkoj elegiji ili nekoj njezinoj vernakularnoj preradi te dvije ljubavne epistole (*Zasve jer od vele* i *Nesrića ako je*) koje pripadaju ovidijevskoj književnoj tradiciji. Lucićeva pjesma *Od kola* iz drugog dijela zbirke, kao i pjesma *Otkad se zamota* iz prvog dijela zbirke građene su na dosjetki i primjer su ispreplitanja kvatročentističkoga konceptualizma sa senzualističkim doživljajem ljubavi na tematskoj razini pjesme, a pjesma *Otkada obećah* mogla bi biti primjer kvatročentističkoga nasljedovanja elemenata trubadurske lirike i književnoga folklora. Pjesma *Otkad on izbrani* svojim iskazom o uzvraćenoj ljubavi te iskazom o zagonetki skrivenoj u stihovima također spada u ludički, dosjetljivi i senzualistički amorozni diskurz, pretpostavljamo također kvatročentističkoga, možda i antičkoga porijekla. Na kraju, pjesma *Htij prijat ovi dar* podvrsta je darovne pjesme, a njezina ćemo žanrovska obilježja razmotriti u odnosu s jednom Lucićevom prigodnom pjesmom, poslanicom ljubavnoga karaktera.

5.3.1. Pjesma s antičkim motivom *carpe diem*

Senzualno intonirana pjesma *Ka god je vridna stvar* obrađuje hedonističku horacijevsku temu *carpe diem* koja je u funkciji nagovaranja na tjelesnu vezu bila vrlo raširena u evropskoj renesansnoj lirici, a Lucić ju je mogao upoznati u talijanskoj i antičkoj književnosti ili kod domaćih prethodnika, anonimnih pjesnika iz *Ranjinina zbornika*²³. Ova je pjesma dijaloška, a adresat je govora lirskog subjekta mlada gospođa. Iako u pjesmi „ne dolazi do ženskoga uzvraćanja naklonosti ili do uzajamnoga senzualiziranja odnosa, kazivačevo nagovaranje ima jasan hedonistički cilj – ljubavno zadovoljenje, koje podrazumijeva i tjelesnu sastavnicu“ (Bogdan 2012: 132). U početnim stihovima lirski subjekt iznosi generalno, sentenciozno intonirano mišljenje o tome da se bilo koja vrijedna stvar mora čuvati od propadanja: „Kâ god je vridna stvar (čula si, gospođe), / Ima se imat var da zaman ne poje“. Nakon toga kazivač se nastavlja obraćati gospođi govoreći joj o vrijednosti njezina dara, tek procvjetale mladosti i ljepote. Njegov je govor intoniran kao tobože ozbiljno upozorenje („Ter nišće ne sciniš da zaman dni traješ, / Nu misli što činiš, da se pak ne kaješ“), a svoju tvrdnju potkrepljuje nizom retoričkih pitanja upućenih gospođi koja detaljno govore o prolaznosti ljepote njezine kose, čela, obrva, usta, zubića, vrata i lica te pretpostavkom da će prekasno postati svjesna te prolaznosti (lirski subjekt smješta pretpostavljene gospođine riječi u hipotetski upravni govor: „Zgubivši mlade dni istom ćeš reći: ah, / Vaj meni nesrićni, zač ovo prî ne znah?“). Ti ga argumenti, tvrdnje ujedno deskriptivne i apelativne naravi, vode do senzualno intoniranoga savjeta gospođi, koji je zapravo prikriveni nagovor na ljubav, da uživa u svojoj mladosti: „Ne pusti na žalost da budeš na tu doć, / Uživaj tvu mladost dokolu imaš moć“. Zanimljiva je usporedba prolaznosti ljudske ljepote s biljnim svijetom na dva mjesta u pjesmi, pri opisu kose „Uskori da t' će prit opadši na manje / Jak zělēn ali cvit kino sarp požanje?“ i u zadnjim stihovima: „Ter niktör mlade dni povarnut ne more, / Jak kad se skoreni zelen bor srid gore“. Znakovita je i činjenica da upravo ova pjesma u zbirci slijedi nakon niza pjesama inspiriranih gospođinom ljepotom koje su, iako blago senzualno intonirane, još uvijek kompatibilne s idealističkim petrarkističkim diskurzom. Nakon nje slijede pjesme iz drugog dijela zbirke u kojima je analitički i introspektivni impuls lirskog subjekta oslabljen i zamijenjen njegovim persuazivnim i ludičkim nastupom.

²³ Kasandrić (1903: 393) je zamijetio sličnost ove pjesme s nekim pjesmama Šiška Menčetića (Angielska ma slavo, ter venče poviti; Kraljice od svih vil, što tvoriš?) koje obrađuju istu senzualnu tematiku, ali je naglasio da „Lucić ide drugim putem“ i da su njegovi stihovi sličniji kvatročentističkim pjesmama koje su pozajmile ovu temu iz antičke lirike, dok porijeklo senzualno intoniranih stihova u Menčetićevo pjesništvo nije antičko.

5.3.2. Pjesme utemeljene na dosjetki i koncepciji služba-plaća

Jedna se pjesma iz prvog dijela zbirke znatnije od drugih udaljuje od petrarkističkoga diskurza. Iako je, isto kao i pjesme *Tolika obide* ili *Vilo, ka imaš moć*, posvećena introspekciji i djelovanju ljubavi na zaljubljenika, opis patnje koji u njoj nalazimo teško bi se mogao nazvati posve ozbiljnim (Bogdan 2012: 206). Pjesma *Otkad se zamota* apelativna je pjesma koja započinje obraćanjem lirskog subjekta gospoји i njegovim izražavanjem spremnosti na ustrajanje u ljubavnoj patnji:

Otkad se zamota mâ mladost, gospoje,
u svilna tonota od ljubavi tvoje,
Prem ako zgubih vlas, prem ako vâs sam tvoj,
Prem ako jedan vlas na meni nije moj;
Nut čuda velika, u uzi gdi stoju,
Li neću dovika da je se sloboju.

U trećem i četvrtom stihu pjesme iskaz lirskog subjekta usložen je nizanjem veznika „prem ako“ i poigravanjem s homonimima „vlas“ u značenju „vlast“ i „kosa, vlas“ te riječju slična zvučanja „vâs“ u značenju „cio, cijel“. Pjesma se sastoji od tri slično komponirana iskaza u kojima lirski subjekt opisuje svoje unutarnje stanje otkako traje njegov ambivalentan ljubavni odnos s gospojom. Prva dva iskaza kraća su i započinju vremenskim prilogom „otkad“ nakon kojeg slijedi kratak i slikovit prikaz trenutka zaljublјivanja koji je u prvom iskazu uspoređen s hvatanjem u svilenu mrežu, a u drugom je vilin pogled kao zraka sunca proletio kroz „prozor“ zaljubljenikova srca. Potom dopusni veznik „prem ako“ ili „premda“ u oba iskaza uvodi zavisne rečenice u kojima se opisuje naličje, gorka strana njihova odnosa, a oba iskaza završavaju distihom koji započinje uzvikom „nut čuda velika“ i u kojem subjekt izražava svoju ustrajnost u ljubavnom odnosu usprkos nedaćama kroz koje zbog toga prolazi. Navedeni uzvik pridonosi radosnom, igralaćkom doživljaju ljubavi lirskog subjekta koji svoju patnju i pogubne učinke ljubavi prihvaća s dozom neozbiljnosti, čime se njegovo shvaćanje ljubavi pomalo udaljava od petrarkističkoga. Osnovni je motiv prvoga iskaza lirskoga subjekta ljubavna uza, a u drugome iskazu opisuje se britka rana otrovana ljubavnim čemerom. Iako je prožeta tipičnim petrarkistićkim slikama, ova pjesma nije petrarkistićka. To dokazuje drugi dio pjesme koji sadrži treći zaljubljenikov iskaz, razvijeniji u odnosu na prva

dva. I on sadrži neke sintaktičke elemente prvih dvaju iskaza (ponavljanje vremenskog priloga „otkad“ ili „otkada“ i uzvika „nut čuda velika“), ali je znatno razvijeniji od njih jer obrađuje dva petrarkistička motiva, metaforu ljubavnog plamena i suznog izvora. Osim toga, u ovom se dijelu pjesme iskaz ne zaustavlja samo na antitetičnom i metaforičnom opisivanju ljubavne patnje. Lirski subjekt uzima spomenute motive, metaforičke korelate za ljubavnu patnju, u doslovnom smislu i tako dolazi do dosjetljiva zaključka o proturječnoj prirodi ljubavi i njezina djelovanja na zaljubljenika:

Otkad se uniti ljubeni plam u meni
 Kî konca imiti, mnju, neće po sve dni
I vrilo otkada mojih suz poča vrit,
 Kô ne znam ja kada hoće li izavrit,
Plamen taj goreći vrućinom zalihom
 Suze moje teći ne pušća pospihom,
Ter, da me utope sasvima, ne mogu,
 Da svak čas li krope lica mi nebogu.
Iste tej suzice jer tako padaju
 Na parsi niz lice, oganj mi smanjkaju,
Neka me uharli, vilo, ne ižeže,
 I tako umarli dan mi se proteže.
Jedna bo nesrića brani me od druge
 I tuga zašćića, gospoje, od tuge.

Postupak realizacije metafore u kojem se metaforički izraz shvaća kao doslovan, pa se i posljedice tako shvaćene metaforičke pojave tretiraju kao realne već smo spomenuli u analizi početnih pjesama zbirke. Pretpostavka je ove realizirane metafore „da oganj i suze stvarno postoje, da pripadaju realitetu zaljubljenikova bića koje, paradoksalno, zbog njih ne može ni sagorjeti niti se utopiti“ (Fališevac 1987: 192). U ovoj pjesmi realizirana metafora ljubavnog plamena i suznog izvora zauzima znatno veći broj stihova nego u prvim pjesmama zbirke, a njezina je uloga izraženija i zato što je cijela pjesma prožeta metaforičkim izrazima stavljenima u antitetičke odnose koje lirski subjekt, kako će pokazati kraj pjesme, koristi za gradnju dosjetke, šale, epigramatske poante, odnosno kao argumente u ludičkom i senzualnom nagovoru na ljubav. Antiteza u ovoj pjesmi „nije misaona figura, nego samo retoričko sredstvo koje pojačava postupak renaturalizirane metafore, kojim se oblikuje domišljata, končetozna igra“ (ibid.). Dok se u petrarkističkim pjesmama antiteza rabi kao

izraz suprotnih emocionalnih stanja lirskog subjekta, u pjesmi *Otkad se zamota* na temelju te figure stvara se vesela, duhovita, na dosjetki zamišljena pjesnička igra koja introspekciju lirskoga subjekta i njegovu petrarkističku bol čini manje ozbiljnom.

Nakon navedene realizirane metafore slijedi dio pjesme u kojem lirski subjekt sažima sve dotad spomenute motive (uza, rana, oganj i suze) u niz mikrozaključaka koji govore o njegovu radosnom podnošenju ljubavne boli. Ti iskazi vode do završnoga dijela koji sadrži senzualan nagovor na ljubav:

Nu ako u uzi izranjen sluga sad,
I gori i suzi veselo tebe rad,
Nije li dostojno u kril ga prijati
Da mu se povoljno tarpinje toj plati,
Za neka, u skutu tvojemu kad bude,
Plač, plam, ranu ljutu i uzu zabude?

U zadnjim se stihovima lirski subjekt u duhu srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi identificira kao „izranjen sluga“, a oni sadrže i veoma senzualan motiv gospojina krila kojim ova pjesma odskače od ostalih umjerenijih pjesama prvog dijela zbirke. Senzualan doživljaj ljubavi i ludička obrada teme ljubavne patnje koja oblikuje dosjetku upućuju da je uzor ovoj pjesmi senzualistički amorozni diskurz talijanskih kvatroćentističkih pjesnika. Upravo su oni u ondašnjoj renesansnoj lirici razvili modu dosjetke i time anticipirali pojavu barokne lirike koja će konvencionalan petrarkistički sadržaj potpuno podrediti stilističkoj igri. No nisu samo talijanski dvorski pjesnici 15. stoljeća bili skloni postupku realizirane metafore – nalazimo ga i u Ariosta, kao i u ranoga Pietra Bemba (Bogdan 2012: 206).

Ljubav kao službu kojoj je primjerena odgovarajuća plaća doživljava i lirski subjekt iz pjesme *Od kola* koji „zamani danke“ trati služeći „neharnu gospoju“. On nije samo sluga, nego i rob, „sužan“ svojoj gospoји. U ovoj se pjesmi pojavljuju motivi vjere, zaljubljenikove odanosti u ljubavnoj službi te motiv uzaludnosti služenja kojom je lirski subjekt osobito frustriran, pa se prilog „zaman“ ili „zamani“ u pjesmi spominje čak pet puta. I ona sadrži razvijenu metaforu, ovaj put ljubavne strijele koju ispaljuje gospoja, iz koje lirski subjekt izvodi dosjetku, paralogičan nagovor na ljubav, ali to čini nešto drugačije nego u pjesmi *Otkad se zamota*. Lirski subjekt svoj izraz započinje monološki, govoreći o gospoји koja ga je svezala u uzu (isti motiv nalazimo i na početku pjesme *Otkad se zamota*) i na njega baca svoju strijelu. Osim ljubavne strijele, kazivač opisuje i druge gospojine rekvizite, kao što je tulica za strijele koja

je uvijek puna. Zanimljivo je da je ova pjesma osobine i rekvizite uobičajene za Amora pripisala samoj gospođi. Bez obzira na njihova vlasnika, detaljiziranje takvih rekvizita znak je nekog antičkog amoroznog diskurza, po svoj prilici senzualnog, u podlozi ove pjesme. Do Lucića je taj motiv vjerojatno došao posredovanjem nekog kvatročentističkog predloška, budući da su upravo talijanski dvorski pjesnici u svojim pjesmama kombinirali antičke, srednjovjekovne i petrarkističke elemente²⁴. U nastavku se pjesme lirski subjekt na više načina poigrava metaforom ljubavne strijele. Najprije je njezina snaga umjesto metaforički shvaćena doslovno, pa se uspoređuje sa željezom i drugim oružjem:

A zaman se je zašćitat, jer ova zlata strila
More i gvozdje prolitat i sva oružja cila.
Meni ti parsi propade kroz sva želiza oružna
Kada me rana dopade usrid sardašca tužna.

Potom je lirski subjekt zaziva nizom retoričkih obraćanja koji se sintaktičkim paralelizmima izdvaja od ostatka pjesme. Paralelizmi se nalaze na početku stihova i ukazuju na izmjenu dviju komponenata iskaza – one koja govori o učinku strijele na svakoga i one koja govori o učinku strijele samo na kazivača:

Svak ti se zaman zahodi daleko i sakriva,
Jer ova svudi nahodi strilica i prispiva.
Ja ti se hotjah prik svita nebožac da odbignu,
Ajme, strilo jadovita, barzo ti me dostignu!
Svak ti se zaman još moli, pridaje i umilja,
Jer se tad većma oholi i s većim jadom strilja.
Ja se molih duga lita ponižen i umiljen,
Ajme, strilo jadovita, većma ostah ucviljen.
Još je zamani vapiti, skucati, uzdihati;
Britke je rane tarpiti, i muče izdihati.

Iskazi o moći strijele koja djeluje na svakoga sastoje se od paralelizama „svak ti se zaman“ u prvom i petom i obrazloženja „jer“ u drugom i šestom stihu, a iskazi koji opisuju napad strijele na zaljubljenika započinju anaforama „ja ti se“, odnosno „ja se“ i uzvikom „ajme, strilo jadovita“. Nakon opisanih iskaza kojima lirski subjekt ilustrira da je uzaludno bježati od

²⁴ Tragove triju navedenih amoroznih diskurza u ovoj pjesmi zamjećuje Fališevac (1987: 198).

strijele ili se pokušati umiliti njezinoj vlasnici, u zadnjem navedenom distihu navodi i kako je uzaludno uzdisati i stenjati od boli. Ova pjesma, iako dobrim dijelom zasnovana na razvijenoj metafori ljubavne strijele, ne izvodi svoj paralogičan zaključak iz nje, nego se pred svoj završetak ponovno osvrće na koncept služba-plaća s početka pjesme, posebice na aspekt odanosti. Lirski subjekt sada se obraća gospoји i izvodi nove argumente uspoređujući svoju vjernost s njezinom ljepotom na nekoliko razina. Najprije moli gospoју da se „zagleda“ u njegovu pravu „viru“ kao što i on gleda njezino „lišce i rusu glavu“, a potom tvrdi da njegova vira „nathodi sve virnosti“ kao i njezina „lipota sve liposti“ i da, baš kao što i njezina ljepota zaslužuje svoju zlatnu krunu, njegova vjernost zaslužuje plaću. Posljednji distih pjesme donosi nagovor na ljubav: „A dosti sam, mâ radosti, pritarpil jada i muke, / Vrime je, smartnoj žalosti izmi me jur iz ruke“.

Pjesma *Od kola* jedina je Lucićeva pjesma kojoj je sam autor dao naslov (Bogdan 2012: 201). Iako on signalizira društveni ritual, u samoj pjesmi o kolu nema ni spomena, pa nije sasvim jasno zbog čega se ono našlo u njezinu naslovu. Dosadašnji proučavatelji smatraju da *kolo* iz naslova vjerojatno ima neke veze s metrom pjesme, petnaestercem s dvostrukom rimom koji se dijeli na osmerački i sedmerački članak (Kravar 1999: 90). Korijeni ovome stihu sežu do bizantskoga pjesništva iz 10. stoljeća u kojemu se razvio takozvani „politički stih“. On je do naše renesansne književnosti dospio preko latinskog pjesništva, a Kravar pretpostavlja da su ga naši najstariji lirici upoznali u popijevkama koje su se pjevale uz ples, što ih je moglo navesti da ideju plesa upišu u etos stiha, ali da je u Lucićevo vrijeme veza petnaesterca i plesa već postala tradicionalna. Stoga bi se njezin naslov *Od kola* mogao tumačiti kao „pjesma ispjevana stihom plesne popijevke“ (ibid. 91). Osim jedne Lucićeve, hrvatska renesansna književnost poznaje još tri Menčetićeve i tri Držićeve petnaesteračke pjesme. Budući da tradicija ovoga stiha u hrvatskoj književnosti nije bila razvijena, Kravar pretpostavlja da je sedam naših petnaesteračkih pjesama vjerojatno „časovit odgovor pojedinih pjesnika na neki snažan, ali prolazan izazov, možda na koju popularnu talijansku ili latinsku pjesmu“ (ibid.). Ovo je, inače, uz osmerac u pjesmi *Jur nijedna na svit vila* jedino Lucićevo odstupanje od dvostruko rimovanog dvanaesterca. Ne odveć poznata tradicija ovoga stiha, kao i razlozi njegova pojavljivanja u hrvatskoj književnosti, dodatno otežavaju pretpostavke o porijeklu ove neobične pjesme koja, kako se čini, kao i *Vila* sintetizira nekoliko različitih i raznorodnih amoroznih diskurza.

5.3.3. Pjesma s trubadurskim i folklornim elementima

Pjesma *Otkada obećah* razlikuje se od dviju upravo analiziranih pjesama znatno jednostavnijim i nižim iskazom lirskoga subjekta zbog kojega je s jedne strane bliža oponašanju izvanknjiževnoga izjavljivanja ljubavi, a s druge pjesmi *Zasve jer od vele* (analiziramo je u idućem poglavlju) sa ženskim lirskim subjektom čiji je iskaz također figuralno oskudniji²⁵. S druge strane, pjesmi *Otkad se zamota* bliska je jer podržava koncepciju ljubavi kao dvorbe – lirski se subjekt očituje kao sluga, a taj svoj status ističe na nekoliko mjesta u pjesmi. Osim toga, kao i u navedenoj pjesmi iz prvog dijela zbirke, lirski subjekt spominje gospojino krilo, a taj senzualni motiv ovu pjesmu udaljava od petrarkističkoga ili bilo kakvoga idealističkog amoroznog diskurza. Ona se intenzivno bavi koncepcijom zemaljske ljubavi – zaljubljenik niže izjave o vjernosti i monogamnosti u ljubavi u kojima ističe posebnost svoje voljene gospoje naspram ostalih žena („I da me dopade najlipša gospoja, / Prem s neba da pade, neću da je moja.“) i ljudi općenito („Ti sama zaisto u koje služim dvor, / Meni si na misto svih ljudi razgovor.“). U ovoj se pjesmi prvi put u Lucićevoj zbirci pojavljuje motiv zavisti i prvi se put pri govoru o odnosu između zaljubljenika i njegove gospoje spominju drugi ljudi. Tako lirski subjekt ne izražava samo vlastitu spremnost na vjernost gospoји, nego i nesigurnost i strah da će ona iskoristiti njegovu slabost („Jača i sminija biti ćeš nad slugom / I većom neg prija moriti me tugom“). Tvrdeći da će usprkos mucu zauvijek biti njezin, zaljubljenik priželjkuje da i ona njemu bude vjerna („A Bog daj da ini niktore od ljudi / Razmi ja jedini lipu te ne sudi.“), a u završnim stihovima to priželjkivanje prerasta u nešto ozbiljnije upozorenje, u kojemu je religiozan motiv Božjeg suda iskorišten u persuzivne svrhe: „A ti, Bog kî sidi na sudu odzgara, / Spomen se da vidi krivine i kara“. Zaljubljenikova posesivnost i sumnja u gospojinu dobronamjernost udaljavaju ovu pjesmu od petrarkističkoga diskurza, a zbog svega navedenog njezin bismo diskurz vjerojatno najpravilnije mogli odrediti kao srednjovjekovni diskurz dvorske ljubavi.

²⁵ Zaljubljenik ove pjesme, između ostalog, obraća se voljenoj floralnim metaforama „moj cvite rumeni“ ili „moj žilju gizdavi“ koje Lucić vjerojatno preuzima iz usmene književnosti, a koje su česte u pjesmama sa ženskim lirskim subjektom ili pak u pjesmama najranijih hrvatskih lirika koje se oslanjaju na srednjovjekovnu semantiku dvorske ljubavi.

5.3.4. Pjesma s iskazom o uzvraćenoj ljubavi

I u predzadnjoj je pjesmi zbirke, naziva *Otkad on izbrani*, lirski subjekt pogođen ljubavnom strijelom, ali mu je ona ovaj put donijela sreću u ljubavi s vilom „prave vire“. Ova monološka pjesma, za razliku od prethodno analiziranih, sadrži iskaz o uzvraćenoj ljubavi, i to ne samo na kraju („Ni ć' znat tko me rani ni tko mi dâ lika“) nego i na samom svojem početku:

Otkad on izbrani zadi se u meni,
Kî mi sarce rani, zlatan stril ljubeni,
Otada u sebi život moj i duša
Sve kê su na nebi slatkosti okuša.

Radost zaljubljenika iz navedenih stihova u nastavku pjesme smjenjuje strah od zavidnika koji bi mu, ako će pjevati i govoriti o svojoj sreći, mogao preoteti njegovu gospoju. Motiv poražena zavidnika arhaični je trubadurski element, a nalazimo ga i u Menčetićevim i Držićevim pjesmama (Kasandrić 1903: 400). Lirski subjekt zbog straha od zavidnika odlučuje tajiti svoju ljubav i ne pjevati o njoj otvoreno, ali ipak navodi da nije mogao u potpunosti zatomiti želju za izražavanjem svojega veselja pa je u stihovima svojih pjesama sakrio ime drage: „Ter ime dovika kim ću se gizdati / Evo će ovdika mê pisni izdati“. Ovu Lucićevu zagonetku proučavatelji još uvijek nisu uspjeli odgonetnuti. Kasandrić navodi pokušaj Milorada Medinija koji je u stihovima druge Lucićeve poslanice Milici Koriolanović pronašao njezino ime („Ja mnih da mi lica, grlo i parsi taj“), no ne možemo sa sigurnošću tvrditi da se Lucić referirao na navedene stihove jer oni, iako ljubavnoga karaktera, pripadaju drugom dijelu njegove knjige koji sadrži prigodne pjesme, a isto tako ne možemo biti sigurni ni da je Lucić u svojim pjesmama sakrio baš Miličino a ne neko drugo žensko ime, kao što ne možemo sa sigurnošću tvrditi da iskaz o zagonetki iz ove pjesme nije tek konvencija i da Lucić zapravo u svojim stihovima nije ni sakrio žensko ime. Možemo samo govoriti o ludičkoj i autoreferencijalnoj naravi ovih stihova koji ovoj a možda i svim ostalim Lucićevim ljubavnim pjesmama pridaju novu funkciju, funkciju zagonetke i šifre koja uspješno skriva žensko ime. Lirski subjekt ističe kvalitetu svoje zagonetke tvrdeći da se njegovi stihovi boje samo Edipa, slavnog antičkog odgonetača („Kî, tanko štono je, na tanje još cipa.“) kojem se obraća u posljednjim stihovima, no zaključuje da ni on neće uspjeti pronaći njihov ključ: „Misli, ne ostani misleći dovika, / Ni ć' znat tko me rani ni tko mi dâ lika“.

5.3.5. Dvije ljubavne epistole

Pjesma *Zasve jer od vele* jedina je pjesma Lucićeve zbirke u kojoj identitet lirskog subjekta nije muškog nego ženskog roda. Iako takve pjesme u hrvatskih renesansnih autora nisu brojne, pojavljuju se u gotovo svakome našem autorskom opusu i u skoro svim fazama renesansne ljubavne lirike²⁶ (Bogdan 2012: 114). Ponešto o konvenciji ženskoga glasa već smo pisali u uvodnome poglavlju, no ovdje još jednom, nešto detaljnije, valja istaknuti njezina glavna obilježja. Pjesme sa ženskim lirskim subjektom uglavnom su dijaloške, a obraćanje ženskoga kazivača upućeno je odsutnome muškarcu. Razlozi razdvojenosti žene i muškarca praktične su prirode i nikako nisu posljedica nečije ravnodušnosti, a ljubav između žene i muškarca obostrana je i često uzvraćena, barem samo kao ljubavna čežnja. Iskaz ženskoga lirskog subjekta nešto je nižega stilskog registra, razgovorniji je i neposredniji, prožet folklornim motivima i apostrofama te figuralno oskudniji od uobičajena iskaza muškoga kazivača (ibid. 116). Pjesma *Zasve jer od vele* dijaloška je, dakle, pjesma, a zaljubljenica se obraća voljenome muškarcu. Ženski lirski subjekt svojim jednostavnijim govorom i iskazom u kojem najprije govori o svojoj vjernosti i odolijevanju drugim udvaračima dokazujući tako snagu svoje ljubavi prema odabranome muškarcu uvelike podsjeća na lirski subjekt, doduše muškoga roda, iz pjesme *Otkada obećah*. I u ovoj pjesmi lirski subjekt hiperboličkim iskazima govori o spremnosti na odricanje od drugih ljudi radi voljene osobe: „Pače volim tvoja raba kupovita / Biti neg gospoja svim kraljem od svita“. Iz nekih se stihova može razabrati i pokoji detalj izvanknjiževne ljubavne komunikacije, primjerice u onima koji spominju prozor na kojem zaljubljenica čeka voljenog muškarca:

Kadli te s prozora ne viju dan koji,
Sarce do umora bolno mi ustoji,
Pamet se jer boji, sunce ali zora
Da mi te posvoji spustiv se odzgora,
Ali koja druga rumena i bila,
izašad iz luga zelenoga, vila.

²⁶ Dvije pjesme s kazivačem ženskoga roda nalazimo u opusu Džore Držića, tri u opusu Šiška Menčetića, jednu u Marina Držića, najmanje jednu napisao je i Mato Hispani, Nikola Nalješković ima ih čak sedam, Dinko Ranjina dvije, Horacije Mažibradić jednu, a četiri takve pjesme nalazimo i među anonimnim pjesmama *Ranjina zbornika*.

Navedeni stihovi obrađuju i motiv ljubomore. Za razliku od zaljubljenika iz pjesme *Otkada obećah*, lirski subjekt ove pjesme ne opisuje samo svoj strah od gubitka voljene osobe. Stihovi koji opisuju ljubomoru zaljubljene djevojke donose prilično agresivan iskaz u kojem se ona okomljuje na svoje potencijalne protivnice:

Ako je kâ bila, ali će biti ta,
Da bi ju raznila po gori zvir ljuta
Tako da nje tuga sve druge načine
Nadajde od tuga i svake gorčine,
Neka bi sve ine daj tada pozabil,
Sokole, lovine, ter mi se dovabil.

Osim kolokvijalnom apostrofom „sokole“ (drugdje i „od mita sokole“), zaljubljenica se svojem adresatu obraća i izrazom „moj cvite izbrani“, također narodnoga porijekla. Svim se opisanim obilježjima i nepetrarkističkim elementima ova pjesma uklapa u poetiku domaćih „ženskih“ pjesama, a iz pjesme *Nesrića ako je* koja slijedi nakon nje i sadrži muškarčev odgovor na gospojine riječi vidljivo je da su ljubavnike razdvojile objektivne okolnosti i da je ljubav u objema pjesmama uzvraćena:

Nesrića ako je mene moja zala
Od liposti tvoje, vilo, zadaržala,
Li misal nî stala ni časa ni hipa,
K tebi je litala, gospoje prilipa.

Lirski subjekt uvjerava dragu u svoju vjernost nizom slika kojima opisuje nemoguće pojave koje će ona vidjeti ako on zaboravi njezinu ljubav:

Vidit ćeš onada da večer čini dan
I da iz zapada sunašce grede van.

Vidit ćeš da rika uz goru ustiče

I trava razlika po ledu da niče

I pasuć da tiče po moru košuta

I darvo da siče želiza prikruta.

Za razliku od petrarkističkoga lirskog subjekta, doživljaj ljubavi ovog zaljubljenika nije slatko-gorak i kompleksan, on uživa u gospojnoj ljubavi zbog koje je „veći neg tko se kralj pravi“. Svoju gospoju, slično petrarkističkim pjesnicima, uspoređuje s lijepom Helenom čija se ljepota ne može mjeriti s njezinom.

Pjesma završava blago senzualiziranim stihovima („Jer ako pribilo tve garlo zagarli / Tvoj sluga, mâ vilo, bit će neumarli“) i obraćanjem anonimnom zavidniku: „Zavidniče varli, na tvoju malu har / Srića mi dat harli vridniji svita dar“. Kasandrić (1903: 398) je utvrdio da je početak ove pjesme, osim prve strofe, spjevan prema prvih dvanaest stihova Ariostove elegije, a da u drugom dijelu pjesme iskaz lirskog subjekta podsjeća na Ovidijevu heroidu *Paris Heleni* koju je Lucić preveo s latinskog jezika, dok je pjesma *Zasve jer od vele* u cijelosti spjevana pod utjecajem Ovidijevih heroida. Dvije pjesme povezuje i vizualna organizacija dvanaesteračkih stihova u katrene koja, moguće, signalizira njihovu epistolarnu formu. Jedino za njih možemo tvrditi da su s razlogom postavljene jedna pokraj druge, odnosno da za pjesmom *Zasve jer od vele* sa ženskom tužaljkom slijedi *Nesrića ako je* koja sadrži odgovor odsutnog muškarca. Osim toga, pjesme su zanimljive jer signaliziraju prisutnost Ovidijeva diskurza u Lucićevoj zbirci, što je, baš kao i predgovor, povezuje s autorovim prijevodom Ovidijeve heroide *Pariž Eleni* i potkrepljuje već spomenutu tezu o heterogenosti pjesnikove poetike.

5.3.6. Pjesme na granici između prigodne i ljubavne lirike

O širini Lucićeva shvaćanja ljubavne lirike svjedoči i pjesma *Htij prijat ovi dar* koju je, iako je lirska podvrsta darovne pjesme, Lucić uvrstio u svoju ljubavnu zbirku. To je mogao učiniti i sa svojom poslanicom Milici Koriolanović pod nazivom *Istoj Milici* koja također obiluje obilježjima ljubavne lirike, no ona se u Lucićevoj knjizi nalazi među drugim njegovim poslanicama. Pjesma *Htij prijat ovi dar* bliža je žanru darovne pjesme i izvanknjiževnoj zbilji jer opisuje predmet uz koji je poslana kao poklon voljenoj ženi. Lirski ga subjekt naziva „sok

rumenoga cvita“ (vjerojatno se radilo o parfemu ili ružinoj vodici) i, u skladu sa žanrom prigodne lirike, izražava beznačajnost njegove materijalne strane, barem u odnosu na ono što smatra da gospođa zaslužuje, koju nadoknađuje njegova „ljubav i vira“. S druge strane, u slikovitome opisu dara („To je sok, mâ vilo, rumenoga cvita, / Kojimno pribilo tve lišće procvita.“) njegove se materijalne kvalitete koriste za formiranje figuralnoga metaforičkog iskaza bliskoga žanru ljubavne lirike. Pavličić (1987: 228) tvrdi da takva formulacija „dopušta tumačenje da je sok što ga pjesnik nudi na nekakav način izažet baš iz onoga istog metaforičkog cvijeta na gospojinu licu, dakle iz same njezine ljepote“. Status lirskoga subjekta ove pjesme do samoga je kraja kompatibilan s petrarkističkom amoroznom konvencijom – ružina vodica trebala bi podsjetiti gospođu na „poraz“ koji nesretni zaljubljenik zbog nje nosi i koji će „po vas vik tarpiti skrovito“. Ipak, zadnji vrlo blago senzualizirani stih otkriva da će se kazivač ipak nadati lijeku i plaći (mitu). Činjenica da je Lucić ovaj tip pjesme vjerojatno preuzeo od Džore Držića (Bogdan 2012: 205) pobija pretpostavke o realnosti opisanoga dara i njegove razmjene s gospojom te objašnjava zašto je Lucić smjestio ovu pjesmu u svoju zbirku ljubavne a ne prigodne lirike. Iako sadržajem odudara od ostatka zbirke i navodi na pomisao da je opisani predmet postojao, a da je ona nekako zalutala među Lucićeve ljubavne stihove, njome je pjesnik vjerojatno još jednom htio posvjedočiti svoje poznavanje Držićeve ljubavne lirike.

S druge strane, vodica koju lirski subjekt opisuje u pjesmi *Istoj Milici* realan je predmet koji je pjesnik dobio od adresata poslanice, prijateljice Milice Koriolanović Cipiko kod čije je obitelji živio tijekom izgnanstva s Hvara zbog bune pučana²⁷. Kazivač ove pjesme polijeva se ružinom vodicom kako bi njome ugasio svoju želju za odsutnom Milicom, ali događa se upravo suprotno – njegova se želja samo intenzivira jer ga vodica podsjeća na voljenu ženu, i to kao da govori: „ja sam dar gospođe / S kômno se otpravi tve sarce (...)“. Središnji dio pjesme zauzima nastavak navedena iskaza koji je smješten u hipotetski, zamišljen upravni govor personificirane ružine vodice. Kroz njezin lik pjesnik opisuje gospojine duhovne kvalitete, i to neuobičajenim metaforama cvijeta koji je priroda napojila zvjezdanom snagom i gnijezda koje je u njoj savila sama dobrotu:

²⁷ Lucić je Milici osim ove uputio još jednu poslanicu pod nazivom *Milici Jeronima Koriolanovića* koja nije izravnoga ljubavnog karaktera i u kojoj pjesnik govori o Miličinu plemenitom porijeklu te je pohvaljuje kao obrazovanu ženu i izvrsnu književnicu. Njegova poslanica *Istoj Milici* zapravo je poslana nakon te poslanice i u nekim se svojim stihovima referira na nju.

Koja je cvit koji za čudo nam izda
Narav kâ ga goji kripostju od zvizda,
U kojoj pitoma i čista dobrotâ
Stanuje jak doma i gnjizdo samota,
Gdino se sve plode kriposti i dike
Koje joj čast rode, kom će cvast uvike,

Ružina vodica obraća se i samome pjesniku u stihovima „(...) ja sam dar gospoje / S kômno se otpravi tve sarce i poje“ i „Koje tî od čiste ponukan ljubavi / Za da se naviste u pisan postavi“. U njima kroz prizmu ružine vodice sam pjesnik progovara o tome da je svoju prethodnu pjesmu, već spomenutu poslanicu također upućenu Milici, pisao potaknut čistom ljubavi kako bi njome navijestio i razglasio Miličine duhovne ljepote. Pjesma sadrži i topos skromnosti u kojemu Lucić tvrdi da je u svojoj prethodnoj pjesmi nastojao što je više moguće pohvaliti Milicu, ali da s obzirom na njezine neizmjerne velike kvalitete to i dalje nije dovoljno: „Koja jih visoko, što može, uznosi, / Istinom ne tôko koliko se prosi“. Potom vodica kao zamjenski adresant perifrastično priziva Milicu i opisuje razlog zbog kojeg ju je poslala: „Li ona koj tvoje hotinje jest dosti / Za bilig od svoje posla me harnosti“. Dakako, moramo biti svjesni da stihovi koje izgovara ružina vodica zapravo pripadaju krovnoj svijesti pjesme, lirskome subjektu (odnosno samome Luciću, jer se radi o žanru poslanice). Iz završnih pak stihova pjesme saznajemo da pjesnik priželjkuje susret s Milicom.

Iako je pjesma *Istoj Milici* svojom ljubavnom tematikom i načinom obrade teme veoma bliska ostalim Lucićevim ljubavnim pjesmama, zbog žanrovskoga određenja koje joj je autor nametnuo pristupamo joj bitno drugačije. Budući da kao poslanica u svojoj podlozi ima realnu prepisku i autobiografsku pozadinu, pri njezinoj analizi nismo nastojali odrediti kojemu amoroznom diskurzu pripada. Ne zanima nas niti status lirskoga subjekta (je li on zaljubljenik ili zaljubljenik i pjesnik ili nešto treće) jer znamo da se radi o stvarnoj osobi, o samome Luciću, a isto vrijedi i za adresata kojemu on se obraća, kao i za glavni motiv pjesme, ružinu vodicu, koju ne doživljavamo isključivo kao pjesnički element, nego i kao realan predmet – upravo je zbog stvarne prirode predmeta njegova umjetnička obrada još dojmljivija. Od uvriježene nam je analize ljubavne lirike koju smo primijenili na sve ostale Lucićeve pjesme ostalo samo usredotočiti se na razinu figuralnosti ove pjesme koja je veoma razvijena i kojom je Lucić dokazao da je u tolikoj mjeri ovladao pjesničkim jezikom renesansne ljubavne lirike

da ga već može instrumentalizirati i njime se vrlo vješto i virtuozno izražavati unutar granica druge književne vrste, pjesničke poslanice izraženoga ljubavnog karaktera.

5.3.7. Alegorijska vizija

Pjesma *U vrime kô čisto* i po temi i po žanrovskim osobinama zauzima posebno mjesto u Lucićevoj zbirci, ali i hrvatskoj renesansnoj lirici općenito. U njoj lirski subjekt iznosi sadržaj svojega alegorijskog sna ili vizije koja obiluje neprozirnim simboličkim elementima, primjerice simbolima jabuke, masline, zmaja i uspinjanja (Fališevac 1987: 199). Pjesma se osim alegorijskim sadržajem ističe i svojom narativnošću te opširnim opisom događaja koji nije nužno povezan s uobičajenom tematikom ljubavnog bola, služenja gospoји i gospojine ljepote (Bogišić 1987a: 21).

Slične su pjesme vrlo rijetke kod hrvatskih ljubavnih renesansnih pjesnika. Zbog oniričke tematike možemo je, kao što je to učinio Vodnik (1913: 119), povezati s dvjema oduljim pjesmama Džore Držića u kojima se također iznosi sadržaj sna. To su pjesme broj LXXVII i LXXX iz Hammova izdanja Držićevih djela, ujedno prvi tekstovi hrvatske vernakularne književnosti koji obrađuju temu sna (Bogdan 2017a: 57). Iako one sasvim sigurno nisu neposredan uzor Lucićevoj pjesmi jer je njihov onirički sadržaj potpuno drugačiji od sadržaja ovoga lirskog sna, razmotrit ćemo neka njihova obilježja koja smatramo važnima za čitanje pjesme *U vrime kô čisto*. U prvoj se Držićevoj pjesmi, poznatoj pod Jagićevim priređivačkim naslovom *Čudan san*, u snu razrađuje motiv zarobljene žene, pa se danas gotovo sa sigurnošću može tvrditi da je upravo iz nje Lucić preuzeo temelju situaciju za svoju dramu *Robinja*, a u drugoj se pjesmi u snu lirskoga subjekta ukazuje Amor kojeg lirski subjekt, nesretni zaljubljenik, nagovara na djelovanje protiv hladne gospoje. Za razliku od Držićevih pjesama, u Lucićevoj se pjesmi tema ljubavi ne obrađuje eksplicitno, nego preko obilja simbola čije značenje možemo ali i ne moramo odrediti kao amorozno. Osim teme sna zajedničko je obilježje Držićevih pjesama i Lucićeve pjesme njihova dužina. Držićeve pjesme sadrže 158, odnosno 102 dvostruko rimovana dvanaesterca, što ih čini njegovim najdužim lirskim pjesmama. Lucićeva je pjesma znatno kraća od njih, ali je sa svojih 76 dvostruko rimovanih dvanaesteraca druga najduža njegova pjesma, nakon *Jur nijedna na svit vila* koja broji 80 osmeraca i koja svoju opširnost vjerojatno može zahvaliti porijeklu u epskome žanru. Jedina je od ostalih pjesama zbirke ovoj pjesmi po broju stihova bliska *Nesrića ako je* sa 60 dvostruko rimovanih dvanaesteraca. Ako uzmemo u obzir porijeklo potonje pjesme u

ovidijevskome nasljeđu, možemo pomisliti i da pjesma *U vrime kô čisto* ima u svojoj podlozi neki duži tekst antičkoga porijekla. Važno je istaknuti i da je ova pjesma jedina Lucićeva pjesma složenije govorne perspektive: u okviru snovite, alegorijske vizije pojavljuje se, kao i u Držićevim pjesmama, upravni govor i razvijenije pripovijedanje (Bogdan 2012: 200). Takvu arhitekturu pjesme koja se odlikuje dužinom, narativnošću i nešto složenijim govornim procedurama, govoreći o porijeklu Držićevih pjesama Bogdan povezuje s nekim dužim renesansnim oblikom, *capitolom* ili *kanconom*, pa čak i s latinskom ljubavnom elegijom (Bogdan 2017a: 61). Literarni izvor dvjema Držićevim pjesmama Bogdan je pronašao u ljubavnoj elegiji *Di meliora ferant*, čiji je autor Ligdam, Ovidijev oponašatelj s kraja 1. stoljeća. Navedena elegija ne mora nužno biti neposredan izvor Držićevim pjesmama, vjerojatno to i nije, nego se može raditi o preuzimanju iz kakva oblika njezine talijanske adaptacije, humanističke ili vernakularne. Obrazlažući potonju tezu Bogdan govori o izrazitome pluralizmu raznorodnih amoroznih diskurza u talijanskoj renesansnoj lirici s kraja 15. stoljeća čiji su autori, često u okvirima jedne pjesme, povezivali različite diskurze, a da pritom nisu gubili svijest o njihovoj razlici (ibid. 69). Jedan od tih diskurza bio je i onaj ljubavne elegije humanista čije je ponovno otkrivanje u prvoj polovini 15. stoljeća s vremenom dovelo do njezine popularnosti i razmjene s vernakularnom lirikom, što je rezultiralo nastajanjem lirskih amalgama i hibridnih tvorevina. Mišljenja smo da bismo, iako je sadržaj Lucićeve lirskoga sna znatno drugačiji od sadržaja snova iz Držićevih pjesama, i njegovu pjesmu možda mogli povezati s istom ili barem sličnom literarnom tradicijom. Na ovu nas (vjerojatno s razlogom) nesigurnu tezu navodi i činjenica da je cijela Lucićeva zbirka sa svojim heterogenim karakterom odraz pjesnikova istraživanja raznih puteva u književnosti i čestoga ugledanja upravo na talijanske književne tendencije druge polovice 15. stoljeća, na heterogenu poetiku obilježenu izrazitim pluralizmom amoroznih diskurza i rafiniranom intertekstualnom igrom.

Iako je naša pretpostavka da bi Lucićeva pjesma mogla biti adaptacija nekog duljeg antičkog oblika, vjerojatno elegije koja je do Lucića mogla doći preko nekog kvatročentističkog predloška, svakako valja napomenuti da je ona zbog svoje narativnosti i alegorijsko-simbolične eksplikacije teme često bila povezivana s alegorijsko-simboličnom religioznom poezijom srednjovjekovlja kakvu nalazimo u Vetranovića, a isticalo se i da po alegoriji putovanja i uspinjanja i po elementima sna podsjeća na renesansne alegorije kao što su Barakovićeve *Vila Slovinka* ili Zoranićeve *Planine* (Fališevac 1987: 200). Osim o žanrovskom određenju pjesme, najčešće se raspravljalo o simbolici njezina glavnog motiva,

zlatne jabuke o kojoj sanja lirski subjekt. Dok su je jedni tumačili kao simbol ljubavne čežnje, drugi su podsjećali na njezinu antičku simboliku besmrtnosti (tri zlatne jabuke života iz vrta Hesperida) ili pak biblijsku simboliku sredstva spoznaje. Motivu zlatne jabuke iz ove pjesme moguće je nadjenuti i značenje „spoznaje (života) i pjesničkog umijeća kao zaloga ulaska u prostore slave“ kakvo ona ima u, primjerice, Zoranićevu *Perivoju od Slave* (Grmača 2015: 349)²⁸. Zbog očite neobičnosti ove pjesme i mogućnosti različitih tumačenja njezinih brojnih simbola napominjemo da je naša analiza samo pokušaj neznatna doprinosa njezinu proučavanju. Ona će u podlozi pjesme pretpostaviti ljubavni zaplet, a san i njegove elemente tumačit će kao sredstva introspekcije lirskog subjekta i fabularizacije vlastita unutarnjeg stanja. Riječju, u njoj ćemo se oslanjati na Bogišićevu tvrdnju o ovoj pjesmi, samo što ćemo kategoriju pjesnika zamijeniti kategorijom lirskoga subjekta:

San Lucića nije okvir u kojemu se „vide“ neki događaji povezani uz pjesnikovu ljubav i gospoju, u Lucića je u središtu zbivanja sam pjesnik. U Lucićevoj pjesmi san je slika cjelokupnog pjesnikova doživljaja ljubavi i života, to je opis i slika procesa u kojemu sam pjesnik igra ulogu i sve sam doživljava (Bogišić 1987a: 28).

Lirski se subjekt ove pjesme retrospektivno, s vremenske distance osvrće na neprospavanu noć i san koji je sanjao pred zoru te prepričava njegov sadržaj. Opis sadržaja sna u 64 stiha čini okosnicu pjesme, a njezin je kompozicijski okvir manji broj stihova na početku i kraju pjesme u kojima subjekt najprije govori o okolnostima snivanja, a potom o učincima potresna sadržaja sna na emotivno stanje nakon buđenja. Na početku pjesme subjekt ističe vlastito psihičko i fizičko stanje izmorenosti i tuge („Budući trudne san oči mi zatvoril, / Jere plač i nesan biše jih izmoril“), ali i vrijeme utonuća u san:

²⁸ Grmača (2015: 349) čita Lucićevu pjesmu kao renesansnu alegoriju uspinjanja na Parnas, tvrdeći kako je u njoj „u amoroznom ruhu (...) opisano pjesničko putovanje“. Čini to vrlo oprezno, napominjući da se alegorijsko značenje o putovanju na Parnas u ovoj pjesmi „može samo naslućivati jer su implicitne razine alegorije zatamnjene i teško jednoznačno odredive“ (ibid. 345). Iako navodi velik broj motiva (vizija, svijetla zraka, pričin poziva, noć i tmina kao zapreke, traženje puta za uspon, motivi masline i meda) zbog kojih je ima smisla promotriti u kontekstu rasprave o pjesničkom stvaranju u obliku alegorijskog putovanja, napominje da lirski subjekt ove pjesme ne uspijeva dosegnuti zlatnu jabuku, pa izostaje eksplicitno isticanje pojma pjesničke slave, inače karakteristično za žanr renesansne alegorije. S druge strane, ističe da u renesansnome oniričkom narativu dominira autobiografski modus iskazivanja i povezuje to žanrovsko obilježje s Lucićevom skromnošću pri čestom tematiziranju pjesničke slave i nedostojnosti njegova boravka na Parnasu. Ta poveznica otvara mogućnost tumačenja težine uspona na goru kao stvaralačke nemoći, pa se, zaključuje Grmača, neuspjeh lirskog subjekta u dosezanju zlatne jabuke može tumačiti (i) u tom kontekstu. Uvažavajući vrijednu analizu D. Grmača i uzimajući u obzir njezina zapažanja pri obradi pojedinih motiva, u ovom ćemo poglavlju ipak ponuditi drugačiju analizu ove Lucićeve pjesme i pretpostaviti amorozno značenje njezinih elemenata.

U vrime kô čisto poznati nije moć
Je li dnevnu misto još dala markla noć,
Nego što svitliti bude jur Danica
I rosom cakliti zelena travica,

Iz iscrpna se opisa svitanja vidi da je isticanje zore kao vremena snivanja lirskome subjektu vrlo važno, vjerojatno zato što prema drevnome vjerovanju u zoru nastaju istiniti snovi. Takvo vjerovanje, kao i strah lirskoga subjekta od djelovanja njegova sna na javu na kraju pjesme signaliziraju, kao i u slučaju Džore Držića, antičku zaokupljenost vjerodostojnošću snova (Bogdan 2017a: 66). S druge strane, o razlozima kazivačeve tuge ne saznajemo ništa, iako bismo, uzevši u obzir kontekst zbirke u kojoj se pjesma nalazi, mogli pretpostaviti da u njezinoj podlozi leži nesretna ljubavna priča. Na kraju pjesme bol koju lirski subjekt zbog potresna sadržaja vizije osjeća u snu vrlo intenzivno djeluje i na njegovo budno psihofizičko stanje („Evo još i sad cić gorkih uzdača / Sarce se raspada moje i od straha“), zbog čega njegovo srce upućuje molbu Bogu „prî da ga umori / Nego se iskoli što mu san govori“. Strah od proročke prirode sna i molbu Bogu nalazimo i u posljednjim stihovima Držićeve pjesme *Čudan san*: „Evo sam protrnul, problidiv mâ mladost, / oh, da bi Bog svrnul tadi san u rados“. Iz stihova koji čine kompozicijski okvir pjesme saznajemo da njezin lirski subjekt uznemireno prelazi iz jedne psihofiziološke pojave ili stanja u drugu: snu prethode plač i nesanica, a slijedi ga bolno buđenje.

Opis sadržaja sna započinje opisom prostora u kojem se kazivač u snu zatekao. Budući da svoj san prepričava i govori o njegovu sadržaju u prošlome vremenu, s određene vremenske distance, možemo zaključiti da je kazivačev opis sna selektivan i subjektivan, da se usredotočuje samo na one elemente sna koji su važni za naknadnu konstrukciju događaja koja se javlja u trenutku buđenja i prema kojoj čovjek pamti sadržaj snova. Za ovaj su san najvažniji elementi njegov neobičan prostor, zlatna jabuka, žila masline i zmaj. Prostor sna nepoznata je široka dolina koju okružuje gorski stjenoviti pejzaž i koja obiluje mnogim vrijednim stvarima – kazivač ih ne navodi i ne opisuje, nego izdvaja samo jednu od njih, zlatnu jabuku koja se nalazi na vrhu najviše gore. Prostor sna širi se i horizontalno (prostor poljane) i vertikalno (prostor gora), a posebno se ističe spomenuta gora na kojoj se nalazi jabuka, predmet kazivačeve želje. Kazivač nije samo promatrač prostora, nego se po njemu i kreće, a najviša od gora svojim odsječenim kamenim stranama, svojim golim, zaglađenim reljefom („gola brez prodola“) predstavlja prepreku na njegovu putu prema jabuci. Osim toga,

prostor izravno utječe na emocionalno stanje lirskoga subjekta koji u odnosu prema njegovoj tmimi i stjenovitu reljefu osjeća nemoć i strah. Visoka stjenovita gora na kojoj se nalazi zlatna jabuka u njemu budi sumnju i želju za odustajanjem: „Nego se varteći dugo tuj zamani, / Goro, le htih reći, zbogome ostani“.

U kontrastu je s opisanim prostorom i svojim zaobljenim oblikom i svojom svjetlošću zlatna jabuka koju žudi lirski subjekt. Simbolika svjetla i tmine obično je vezana uz diskurz spoznaje i duhovnog traženja (Grmača 2015: 345), pa možemo zaključiti da jabuka, ukoliko ima amorozno značenje, nije utjelovljenje konkretne ženske osobe ili simbol putenosti, nego vjerojatno predstavlja ideju uzvišene ljubavi kao putokaza i duhovnoga spasa. Hiperbolički prikaz jabuke („Svitlija biše, ner sunce kad ističe, / Visoka, mnijah, der do neba da tiče“) prati subjektovo očitovanje koje izražava njegovu afektivnost spram opisana predmeta: on smatra da će ga njezino posjedovanje izbaviti od tuge i muke: „Sarce mi uteče da bi m' ju imiti / Jer mnijah izbavit tuge se i muke, / Mogući dobavit take se jabuke“. Iz navedenih stihova saznajemo da se kazivačeva tjeskoba iz budnog stanja odrazila i na njegovo oniričko stanje, a daljnji sadržaj sna pokušaj je njegova izbavljenja od nje. Baš kao i lirski subjekt nekih drugih Lucićevih pjesama (primjerice *Gledajuć, gospoje* ili *Ako si mislila*), lirski subjekt ove pjesme preslikava vlastitu želju za posjedovanjem na zlatnu jabuku, pa mu se čini da mu ona uzvraća želju, a njezin je zamišljeni iskaz smješten u hipotetski upravni govor: „Koliko da pravi: želja si ti moja, / Vazmi me i stavi za nidra za svoja“. Kazivačeva želja za zlatnom jabukom nagoni ga na put po oniričkom prostranstvu. Njezinu snagu pokazuje i isječak upravnoga govora koji sadrži unutarnji monolog lirskoga subjekta. U njemu opisuje jabuku kao „sriću / Kû veće neću moć nigdar da susriću“, kao vrijednu „prigodu“ i „privridno toj voće“, a izražava i ljubomoru, odnosno strah od njezina gubitka:

Bude li kâ ina ruka ga utargat,
Smartna će gorčina život moj istargat,
Jer ću sebe sama znobiti po sve dni
I želit od srama na svitu da me nî.

Osim ljubomore, lirski subjekt ističe osjećaje stida, straha, ali i nade da će doći do željena cilja. Svi su navedeni osjećaji karakteristični za unutarnji svijet lirskoga subjekta u ulozi nesretna zaljubljenika iz mnogih drugih Lucićevih pjesama, no ni u jednoj od njih nisu bili

predočeni alegorijom putovanja, simbolima gore ili tame niti u tolikoj mjeri tematizirani kao u ovoj neobičnoj pjesmi. Nenadanu pomoć putniku predstavlja žila masline koja se obično veže uz prijenos dobre vijesti i za koju je kazivač sna prionuo kao „medvid, kada tko medom ga omazi“ (Grmača 2015: 345). Ona ravnome reljefu stijene kontrastira svojom izbočenošću i procvalošću: „Žila se masline prostarla nizdola / A po njoj kitica svudi tud pronikla“. Primivši je u ruke, kazivač je stekao ogromnu snagu kojom bi mogao pokoriti stijenu, no u tome ga je prekinuo glas iz gore čije je obraćanje kazivaču smješteno u upravni govor:

Kamo se, govore, tučeš brez koristi?

Oni dar čestiti družim je odsujen,

A listo jesi ti, nebore, zatrujen.

Pojavu glasa koji objavljuje tuđe vlasništvo nad jabukom prati pojava zmaja koji je „valja po tlehu i ustami obziva“. Vidjevši taj prizor lirski subjekt počinje osjećati neizdrživu bol zbog koje počinje priželjkivati vlastitu smrt i koja ga budi iz sna, no ne napušta u budnome stanju. Najčešća je uloga sna u europskoj ljubavnoj lirici prije prosvjetiteljstva bila kompenzacijska (san je ljubavniku omogućavao ispunjavanje želje ili fantaziju o njezinu ostvarenju, što je često, ali ne i uvijek, značilo posjedovanje gospoje koja je na javi bila nedostupna) (Bogdan 2017a: 59), no ova se pjesma ne može smatrati primjerom takve uporabe oniričke teme. Iako i ovim lirskim snom vlada velika želja njegova kazivača za posjedovanjem simboličnoga zlatnog voća, umjesto njezina ispunjenja dolazi do potpuno suprotna ishoda. Ipak, san lirskega subjekta omogućuje mu drugačije, alegorično izražavanje čuvstava i temeljitu introspekciju čiji nam ključ nije ponudio.

5.4. Posljednja pjesma zbirke

Pjesma *Tko bude štil* slična je Petrarkinu uvodnom sonetu, i to svojim početnim obraćanjem čitatelju i naglašenom pokajničko-religioznom gestom na kraju pjesme (Bogdan 2012: 207). Vjerojatno je autor njome želio kompenzirati nedostatak religiozne pjesme na kraju zbirke koja je uobičajena u petrarkističkim kanconijerima i time izbjeći da zbirka završi posve nepetrarkistički, uzvraćenom ljubavlju (pjesmi prethodi pjesma *Otkad on izbrani* u kojoj je riječ o uzvraćenoj ljubavi), a svakako mu je namjera bila sve pjesme u zbirci (pa čak i pjesmu *U vrime kô čisto*) kvalificirati kao ljubavne. U ovoj se pjesmi lirski subjekt, pjesnik, osvrće na prethodne pjesme i pridaje im moralno-didaktičnu svrhu (Fališevac 1987: 200). Takva poruka, kao što smo vidjeli u predgovoru zbirke, služi mu kao opravdanje za objavljivanje ljubavnih pjesama i kao njihova svojevrsna legitimacija. U ovoj se pjesmi, dakle, ponavlja i potvrđuje Lucićev iskaz iz predgovora zbirke, a dvjema se konvencijama amorozni lirski tekstovi (prijevod Ovidijeve heroide i ljubavne pjesme koje za njim slijede) uokviruju i unutar njegove knjige izdvajaju kao zasebna cjelina.

6. Zaključak

Analiza Lucićeve lirike u ovome radu još je jednom potvrdila heterogenost pjesnikova ljubavnoga lirskog opusa. Štoviše, pokazala je da razina raznolikosti sačuvanih Lucićevih pjesama raste prema kraju njegove zbirke, usporedno sa sve većim udaljavanjem od petrarkističkoga diskurza. Prvi dio zbirke sadrži pjesme uglavnom kompatibilne s petrarkističkim diskurzom, a manja odstupanja od njega na različite su načine ostvarena u pjesmama koje smo analizirali u prvom i drugom potpoglavlju analize. U prvih sedam pjesama odstupanja od petrarkističkoga diskurza vidljiva su u zaljubljenikovoju percepciji svoje uloge u ljubavnome odnosu: na nekim mjestima on se deklarira kao sluga koji priželjkuje gospojino uzvratanje naklonosti te se tako približava koncepciji udvorne ljubavi, no njegove želje nisu senzualne prirode, pa zaključujemo da ipak možemo govoriti o petrarkističkome zaljubljeniku. U ostalim se pjesmama prvog dijela zbirke udaljavanje od idealističkih amoroznih diskurza očituje na nešto drugačiji način. Budući da je introspekcija lirskoga subjekta u njima stavljena u drugi plan, odstupanja su vidljiva u opisima gospoje koji među ostalim njezinim tjelesnim atributima izdvajaju i vrat („garlo“) ili grudi („parsi“), senzualne elemente koji ne pripadaju petrarkističkome diskurzu. Prvi dio Lucićeve zbirke sadrži zanimljive slobodne prijevode i parafraze Petrarke, Bemba i Ariosta. Jedino je pjesma *Kad najpri ja tvoje*, prijevod Ariostova soneta, vjerna originalu, dok u parafraze Petrarke i Bemba Lucić oprezno ali znakovito intervenira, i to uglavnom elementima kompatibilnima s koncepcijom udvorne ljubavi.

Pjesme kojima smo se posvetili u trećem dijelu analize znatno su raznolikije, ali i bliže senzualističkim amoroznim diskurzima, a njihova je prisutnost u Lucićevoj zbirci vjerojatno posljedica pjesnikova oslanjanja na heterogenu poetiku talijanskih kvatročentističkih pjesnika. Drugi dio Lucićeve zbirke pokazuje da pjesnik nije privržen određenom amoroznom diskurzu i pokazuje njegovu težnju da posvjedoči poznavanje raznolikih ondašnjih mogućnosti pjesničkoga govora o ljubavi. Čitava pak zbirka ljubavne lirike ovog pjesnika koncentracijom velikoga broja različitih književnih poticaja na vrlo malome uzorku ujedno iznimno kvalitetnih lirskih tekstova sugerira budućim proučavateljima da je plodonosnije usredotočiti se na proučavanje širine Lucićeve poznavanja domaće i strane renesansne ljubavne lirike, kao i na načine njegova prilagođavanja prekojadranskih amoroznih diskurza dubrovačko-dalmatinskoj književnoj sredini, nego na pokušaj određivanja ovog pjesnika kao poklonika samo jedne od mogućih literarnih opcija. Istu misao valja imati na umu i pri proučavanju ostalih hrvatskih renesansnih pjesnika.

Nedavno otkriće nepoznate zbirke talijanskih pjesama Hanibala Lucića ukazalo je na postojanu aktualnost naše starije književnosti, ali i na potrebu za kontinuiranim proučavanjem čak i naizgled dovoljno obrađenih opusa hrvatskih ranonovovjekovnih autora. Na tu potrebu ukazuju i mnogobrojne generalizacije pri njihovu dosadašnjem proučavanju koje su dovele do pogrešnih zaključaka o važnim obilježjima starije hrvatske književnosti, čvrsto ukorijenjenih u znanstvenu svijest o toj temi. Stoga ovo vraćanje Lucićevoj ljubavnoj lirici, pa makar i za potrebe diplomskoga rada, smatramo aktualnim i poželjnim. Poneke hrabrije pretpostavke o porijeklu nekih Lucićevih pjesama zasnovane su na pažljivome i višekratnome čitanju primarnih tekstova, ali i pomalo intuitivnome načinu razmišljanja koji je posljedica autoričina nedovoljna poznavanja europskoga (ali i domaćega) konteksta razvoja izrazito heterogene Lucićeve ljubavne lirike.

7. Izvori

Držić, Džore, *Pjesni ljuvene* (Stari pisci hrvatski, knjiga 33), prir. J. Hamm, Zagreb 1965.

Lucić, Hanibal/Hektorović, Petar, *Skladanja izvarsnih pisan razlicih. Ribanje i ribarsko prigovaranje i razlike stvari ine* (*Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knjiga 7), prir. M. Franičević, Zagreb 1968.

8. Literatura

Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Bogdan, Tomislav. 2006. Pluralnost hrvatske ljubavne lirike 15. i 16. stoljeća. U: Živa Benčić – Dunja Fališevac (ur.) 2006. *Čovjek, prostor, vrijeme: književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*. Zagreb: Disput, 57–80.

Bogdan, Tomislav. 2011. Petrarkizam. U: Velimir Visković (ur.) 2011. *Hrvatska književna enciklopedija*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 348–349.

Bogdan, Tomislav. 2012. *Ljubavi razlike. Tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput.

Bogdan, Tomislav. 2017a. Sladak san – počeci dubrovačke književnosti i osamostaljivanje fikcije. U: *Prva svitlos: studije o hrvatskoj renesansnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 57–82.

Bogdan, Tomislav. 2017b. Grad, država, poredak – Hanibal Lucić i Dubrovnik. U: *Prva svitlos: studije o hrvatskoj renesansnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 129–152.

Bogdan, Tomislav. 2017c. Jur nijedna na svit vila – novo čitanje. U: *Prva svitlos: studije o hrvatskoj renesansnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 153–180.

Bogišić, Rafo. 1987a. Zlatna jabuka Hanibala Lucića. U: *Tragovima starih*. Split: Književni krug, 19–31.

Bogišić, Rafo. 1987b. Kako se Hanibal Lucić „razbijao“. U: Nikola Batušić (ur.) 1987. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 13. Hanibal Lucić*. Split: Književni krug, 118–127.

- Bogišić, Rafo. 1987c. O poeziji Hvarana u 16. stoljeću. U: Nikola Batušić (ur.) 1987. *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 13. Hanibal Lucić*. Split: Književni krug, 144–148.
- Fališevac, Dunja. 1987. Poetika Lucićeva Kanconijera. U: Nikola Batušić (ur.) 1987. *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 13. Hanibal Lucić*. Split: Književni krug, 181–202.
- Fališevac, Dunja. 2011. Renesansa. U: Velimir Visković (ur.) 2011. *Hrvatska književna enciklopedija. 3, Ma-R*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 564–570.
- Franičević, Marin. 1969. Skladanja izvarsnih pisan razlicih Hanibala Lucića. U: *Čakavski pjesnici renesanse*. Zagreb: Matica hrvatska, 101–120.
- Franičević, Marin. 1983. *Povijest hrvatske renesansne književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Grmača, Dolores. 2015. *Nevolje s tijelom: alegorija putovanja od Bunića do Barakovića*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Kasandrić, Petar. 1903. „Pisni ljuvene“ Hanibala Lucića. *Glasnik Matice Dalmatinske*, knj. 2, Zadar, 267–285; 380–402.
- Kolumbić, Nikica. 1997. Hanibal Lucić (1485.-1553.) U: *Hanibal Lucić: pjesnička djela (izbor)*. Zagreb: Erasmus Naklada d.o.o., 5–18.
- Kolumbić, Nikica. 2005. Čitajući ponovno Lucićevu liriku. U: *Poticaži i nadahnuća: studije i eseji iz starije hrvatske književnosti*. Zagreb: Dom i svijet, 153–166.
- Kombol, Mihovil. 1961. *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Kravar, Zoran. 1995. Najstarija hrvatska ljubavna lirika. *Dubrovnik, časopis za književnost i znanost* 6: 171–180.
- Kravar, Zoran. 2000. Petnaesterac 8+7 u starijoj hrvatskoj lirici. U: Dunja Fališevac – Krešimir Nemeć (ur.) 2000. *Umijeće interpretacije: zbornik radova u čast 80. godišnjice rođenja akademika Ive Frangeša*. Zagreb: Matica hrvatska, 89–94.
- Luhmann, Niklas. 1996. *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti*. Zagreb: Naklada MD.

- LupiĆ, Ivan. 2019. Italian poetry in early modern Dalmatia: the strange case of Hanibal LuciĆ (1485-1553). *Colloquia Maruliana XXVII. Tekstološki izazovi hrvatske knjiŹevne baštine (II.)*: 5–41.
- Maixner, Franjo. 1888. O hrvatskom prievodu XV (XVI) Ovidijeve heroide „Paris Helenae“ od Hanibala LuciĆa. *Rad JAZU*, knj. 91. Zagreb, 81–124.
- MaroeviĆ, Tonko. 1987. Hanibal LuciĆ, pjesnik „mornarom na putu“ (uz prepjev njegovih talijanskih soneta). U: Nikola Batušić (ur.) 1987. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj knjiŹevnosti i kazalištu, Vol. 13. Hanibal LuciĆ*. Split: KnjiŹevni krug, 231–247.
- MiliĆeviĆ, Nikola. 1987. „Jur nijedna na svit vila“ Hanibala LuciĆa. U: Nikola Batušić (ur.) 1987. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj knjiŹevnosti i kazalištu, Vol. 13. Hanibal LuciĆ*. Split: KnjiŹevni krug, 203–212.
- NovakoviĆ, Darko. 1994. Latinsko pjesništvo hrvatskoga humanizma. U: M. TomasoviĆ – D. NovakoviĆ (ur.) 1994. *Judita Marka MaruliĆa. Latinsko pjesništvo hrvatskoga humanizma*. Zagreb: Œkolska knjiga, 53–117.
- PavliĆiĆ, Pavao. 1987. Hanibal LuciĆ, *Vilo, ka imaš moĆ*. Interpretacija. U: Nikola Batušić (ur.) 1987. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj knjiŹevnosti i kazalištu, Vol. 13. Hanibal LuciĆ*. Split: KnjiŹevni krug, 213–230.
- PetroviĆ, Svetozar. 2003. *Problem soneta u starijoj hrvatskoj knjiŹevnosti (oblik i smisao)*. Beograd: Samizdat B92.
- Petrarca, Francesco. Hrvatska enciklopedija, mreŹno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav KrleŹa, 2020. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=47915> [pregled 3. 7. 2020.]
- PlejiĆ, Ilija. 1987. StilistiĆka funkcija sinonima u „Pisnima ljuvenim“ Hanibala LuciĆa. U: Nikola Batušić (ur.) 1987. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj knjiŹevnosti i kazalištu, Vol. 13. Hanibal LuciĆ*. Split: KnjiŹevni krug, 249–257.
- Raĉki, Franjo. 1874. Hanibal LuciĆ. U: Pjesme Petra HektoroviĆa i Hanibala LuciĆa, prir. S. ŹepiĆ. *Stari pisci hrvatski*; knj. 6. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 39–48.

Rapacka, Joanna. 2000. Antipetrarkizam u stvaralaštvu Hanibala Lucića. U: Dunja Fališevac – Krešimir Nemeć (ur.) 2000. *Umijeće interpretacije: zbornik radova u čast 80. godišnjice rođenja akademika Ive Frangeša*. Zagreb: Matica hrvatska, 95–101.

Schiffler, Ljerka. 1987. Filozofski temelji petrarkizma i Hanibal Lucić. U: Nikola Batušić (ur.) 1987. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 13. Hanibal Lucić*. Split: Književni krug, 93–107.

Slamnig, Ivan. 1999. Hrvatska književnost prije preporoda kao organski dio evropskog književnog kretanja. U: *Barbara i tutti quanti...* Zagreb: Školska knjiga, 315–354.

Tomasović, Mirko. 1978. Hrvatska renesansna književnost u evropskom kontekstu. U: Aleksandar Flaker – Krunoslav Pranjić (ur.) 1978. *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 167–192.

Tomasović, Mirko. 1987. Galantni sastojci u Lucićevoj *Robinji*. U: Nikola Batušić (ur.) 1987. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 13. Hanibal Lucić*. Split: Književni krug, 167–180.

Vodnik, Branko. 1913. *Povijest hrvatske književnosti Knj. 1, Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća. S uvodom V. Jagića o hrvatskoj glagolskoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.

Vončina, Josip. 1977. Jedna od mogućih analiza Lucićeve „Vile“. U: *Analize starih hrvatskih pisaca*. Split: Čakavski sabor, 75–90.

9. Sažetak i ključne riječi na hrvatskom i engleskom jeziku

Sažetak

Hanibal Lucić (1485–1553), dramatičar i lirik s otoka Hvara, poznat je kao autor jednog od najkvalitetnijih ljubavnih lirskih opusa starije hrvatske književnosti. Ovaj diplomski rad posvećen je proučavanju njegove zbirke *Pisni ljuvene* koja se sastoji od 22 pjesme te kraćoj od dviju poslanica Milici Koriolanović koja im je bliska po ljubavnoj tematici. Rad najprije sažima osnovna obilježja raznih lirskih amoroznih diskurza koji su bili aktualni u talijanskoj i hrvatskoj renesansnoj književnosti, a potom razmatra specifična obilježja najranije hrvatske renesansne lirike koja je prethodila Lucićevu stvaralaštvu. Presudan utjecaj na ljubavnu liriku ovog autora, suprotno uvriježenom mišljenju o njemu kao izrazitom bembistu, imala je talijanska lirika s kraja kvatročenta i domaća lirika prve generacije hrvatskih renesansnih pjesnika. Neposredno prije analize svake pojedine pjesme Lucićeve zbirke rad se osvrće na njegov prijevod Ovidijeve heroide o Parisu i Heleni, kao i na predgovor posvećen Jeronimu Martinčiću koji u Lucićevoj knjizi *Skladanja izvarsnih pisan razlicih* prethodi prijevodu i ljubavnim pjesmama. Predgovor sadrži pjesnikovu izjavu o selekciji svojih radova i svjedoči o širini Lucićeve poetološke svijesti: za njega prepjev Ovidija i *Pisni ljuvene*, među kojima se nalaze i prijevodi iz Petrarkine, Ariostove i Bembove lirike, pripadaju istoj vrsti književnih djela, ali različitim književnim tradicijama, antičkoj, kasnosrednjovjekovnoj i ranonovovjekovnoj, koje je Lucić međusobno razlikovao. Većina pjesama prvog dijela poetički heterogene zbirke kompatibilna je s petrarkističkim diskurzom, dok su pjesme iz drugog dijela zbirke raznolikije i uglavnom bliže senzualističkim ljubavnim diskurzima. Lucićeva zbirka ljubavne lirike sa svojim iznimno kvalitetnim tekstovima svjedoči o autorovu poznavanju različitih književnih poticaja i o njegovom umijeću prilagođavanja stranih utjecaja domaćoj književnoj sredini. Ovaj rad pristupa kako najpoznatijim i često analiziranim Lucićevim ljubavnim pjesmama tako i onim manje poznatim, neistraženim dijelovima njegova ljubavnog lirskog opusa s ciljem sintetiziranja postojećih uvida o Lucićevoj lirici i iznošenja vlastitih pretpostavki zasnovanih na poznavanju temeljnih karakteristika hrvatske starije ljubavne lirike.

Ključne riječi: Hanibal Lucić, Hvar, hrvatska renesansna ljubavna lirika, poetička heterogenost

Summary

Hanibal Lucić (1485–1553), the playwright and prose writer from the island of Hvar, is known as the author of one of the finest love lyrical opuses of ancient Croatian literature. This thesis studies his poetry collection *Pisni ljuvene*, which consists 22 poems, and the shorter of the two epistles to Milica Koriolanović that is close to them on the subject of love. The paper first summarizes the basic features of various lyrical amorous discourses that were current in Italian and Croatian Renaissance literature, and then considers the specific features of the earliest Croatian Renaissance poetry that preceded Lucić's work. Contrary to the popular opinion of him as a distinct Bembist, Italian lyric poetry from the end of the Quaternary and domestic lyric poetry of the first generation of Croatian Renaissance poets had a decisive influence on the love lyrics of this author. Before the analysis of each poem of Lucić's collection, the paper mentions his translation of Ovid's heroide about Paris and Helena, as well as the preface dedicated to Jeronim Martinčić, which in Lucić's book *Skladanja izvarsnih pisan razlicih* precedes the translation and love poems. The preface contains the poet's statement on the selection of his works and testifies to the breadth of Lucić's poetic consciousness: for him, the translations of Ovid and *Pisni ljuvene*, containing translations from Petrarch's, Ariosto's and Bembo's lyric poetry, belong to the same type of literary works, but to the different literary traditions, ancient, late medieval and early modern, which Lucić distinguishes from each other. Most of the poems in the first part of the poetically heterogeneous collection are compatible with Petrarchist discourse, while the poems in the second part of the collection are more diverse and mostly closer to sensualist love discourses. Lucić's collection of love lyrics with its exceptionally high-quality texts testifies to the author's knowledge of various literary stimuli and his ability to adapt foreign influences to the domestic literary environment. This paper approaches both the most famous and often analyzed Lucić's love songs and those lesser-known, unexplored parts of his love lyric opus with the aim of synthesizing existing insights into Lucić's lyrics and the author's assumptions based on knowledge of the basic laws of Croatian older love lyric poetry.

Key words: Hanibal Lucić, Hvar, Croatian Renaissance love lyric poetry, poetic heterogeneity

10. Životopis

Rođena 9. kolovoza 1994. u Zagrebu. Osnovnu školu i gimnaziju završava u Velikoj Gorici.

2013. godine upisuje preddiplomski studij kroatistike i rusistike na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Akademsku godinu 2016./2017. provodi na studentskim razmjenama na Sveučilištu u Vilniusu i Državnom sveučilištu u Sankt-Peterburgu. Akademске godine 2017./2018. upisuje prevoditeljski smjer diplomskog studija rusistike i nastavnički smjer diplomskog studija kroatistike. 2018. godine na Odsjeku za istočnoslavenske jezike i književnosti brani diplomski rad *Tema sna u dvjema pjesmama: Ljermontov i Blok (Tema sna v dvuh stihotvoreniah: Lermontov i Blok)* pod mentorstvom prof. dr. sc. Jasmine Vojvodić.

2019. godine sudjeluje u ljetnoj školi „Ruski jezik kao strani i metodika njegova predavanja“ na Državnom institutu Aleksandra Puškina u Moskvi. Honorarno radi kao profesor ruskog jezika i hrvatskog jezika za strance u školi stranih jezika Sputnik.